

nau zu unterscheiden, ob Leere vorhanden, oder ob diese Einfachheit in der Bezeichnung zur Erregung des interessantesten Seelenbildes schon so hinreichend ist, daß durch Zusätze von Seite des Ausführenden der ganze Charakter verloren gieng. So haben z. B. Vogler, Mozart, Haydn u. a. viele Stücke so fest bezeichnet, daß, außer einigen kleinen unbedeutenden Figuren, Manieren, sich durchaus nichts beifügen läßt. Manche Stücke, z. B. ernstern, religiösen, feierlichen frommen, unschuldigen Charakters vertragen auch keine oder wenige Zusätze. Und hier bemühe sich nur der Vortragende, in den Geist dieser Werke einzudringen, und in einfacher aber seelenvoller Haltung denselben wieder darzustellen. Viele Musikstücke, besonders von italienischen Tonsetzern, so wie einzelne Stellen in diesen, lassen aber auch eine reichere Gestaltung zu; ja sie fordern sie; der Tonsetzer hat auf eine solche von Seite des Ausführenden gerechnet; und da muß es der Vortragende verstehen, diese einfachen Zeichnungen so interessant zu entfalten, daß dadurch eine vollendete Darstellung zum Vorschein komme. Winke hiezu gibt die folgende

Lehre von den willkührlichen Auszierungen.

Schon so oft wurde gesagt, daß in einer wahren Kunstdarstellung nichts Willkührliches sich vorfinden könne, sondern Alles, bis auf die kleinste Figur, nothwendig bedingt sey. Mit diesem in dem Wesen der Kunst gegründeten Satz scheint die Benennung willkührliche Auszierung im geraden Widerspruche zu stehen. Allein wir verstehen auch nur darunter jene Art der vom Tonsetzer nicht angegebenen und daher von dem Ausführenden selbst gebildeten Gestaltung einfacher Grundbezeichnungen, wodurch diese eine reichere Entwicklung, mehr Leben und Bestimmung, einen näher bezeichneten Seelenausdruck, somit die Grundgliederung der musikal. Rede überhaupt, so wie der einzelnen Stellen in dieser nach jenem in dem Ganzen der Erörterung gegebenen Standpunkte, und nach dem Grad des mehr oder weniger erwärmten Gemüthes des Vortragenden bestimmter hervortretende Wahrheit, reger

res Interesse und größere Mannichfaltigkeit der Seelenbewegungen hält. Dazu benutzt nun der Darstellende die bereits so genau zergliederten reichen Formen der Tonbildung, verschiedenen Accentuation, Vor- und Nachschläge, Manieren und Passagen, so wie der mannichfaltigsten Artikulation. Welche dieser Formen er anwende, verbinde, dieß steht nun allerdings dem Künstler frey, er kann wählen; wie er sie aber zu gebrauchen habe, das bestimmt ihm 1) der Charakter des Stückes und der einzelnen Stellen, so wie die Art der Entwicklung jenes: 2) seine eigene geistige so wie gemüthliche, ja sogar körperliche Beschaffenheit überhaupt, und die Art seines Erregtseyns bey der Ausführung im Ganzen so wie Einzelnen: 3) das Wesen jener zur reicheren Gestaltung benutzten Formen. Das Letztere ist bisher so genau zergliedert und die Art der Benutzung jeder Form zu jeder Art der künstlerischen Gestaltung so genügend durch Beispiele erläutert worden, daß der Verf. zum Ueberfluß nur darauf zurückzuweisen braucht, z. B. auf S. 98, u. d. f. S. 254, u. d. f. S. 111, u. d. f. S. 295, u. d. f. besonders auf S. 140, u. d. f., wo der Geist jeder reicheren Gestaltung so genau entwickelt ist, — was auf die vorliegende Lehre so ganz seine Anwendung findet — daß der Lehrer wohl daran thun wird, wenn er die dort gegebenen Ansichten mit dem Schüler hier wiederholt. — Was den ersten Punkt betrifft, so ist auch über diesen schon sehr ausführlich gehandelt worden, und es möchte nur noch hauptsächlich zu erinnern seyn, darauf zu sehen, ob der Charakter des Stückes oder der einzelnen Stellen Ausschmückung überhaupt, und dann eine mehr oder weniger reiche zulasse. So wäre es ja lächerlich, wenn man in einem Stück, worin die größte Leidenschaftlichkeit, wildes Stürmen des Innern herrscht, viele Passagen, Manieren, Verschmelzungen des Gesanges u. s. w. anbringen wollte. Im kräftigen Triller mögen die stark bewegten Wogen des aufgeregten Gemüthes sich herausschlagen; auch mag sich das in das verschleierte Gelächter der Verzweiflung enthüllen; außerdem aber muß der Vortrag höchst einfach in den festesten Accenten heraustreten. Ein geringerer Grad mächtigen Dranges kann sich recht wohl kräftig hinauf- oder herabrollender Passagen, des Schnellers, Mordenten, Gruppetto, energischer Accentuations- und Artikulations-Formen, schwungvoller Verbindung der melodischen Figuren u. s. w. bedienen, während man im Zarten die einzelnen Töne, besonders durch das Portamento 2ter Art, mehr verschmelzt, das Einfache des Gesanges durch Vor- und

Nachschläge, mild ausgeführte Manieren jeder Art z. B. Triller, Pralltriller u. s. w. Kleinere Läufe erweitert, und so zum reicheren Aussprechen die Gelegenheit bietet. Noch mehr Vertiefung, interessante Verschmelzung besonders der Tiefe mit der Höhe, bedeutende Abwechselung einfach sehnuchtsvoll gegebenen Gesanges mit reichen Tonformen, in welchen sich der warme Drang des Innern im Strom vereinzelter Gemüthsregungen entfaltet, verbunden mit der oben entwickelten Art der Tonbildung, Accentuation und Artikulation verlangen die sehnüchtigen oder gar schmerzlichen Gemüthszustände; während idyllische, heilige, erhabene, große Gefühle Einfachheit, aber eine den Seelenzustand erklärende fordern. Was hier vom Ganzen, das gilt auch von den einzelnen Stellen, bey deren richtigem Vortrag man aber noch besonders auf den Standpunkt jeder Stelle in dem Ganzen der rednerischen Erörterung, besonders auf das Vorausgegangene und Folgende zu sehen hat. Nichts schändet den künstlerischen Vortrag so sehr, als Ueberladung. Aber auch das Leere entehret. — Ist es doch schon so oft bisher gezeigt worden, daß und wie der Künstler seine Gestaltung einzurichten habe, damit sie stets neu den Hörer bethätige, und die rednerische Wirkung sich bis ans Ende hin immer steigere. Und hierauf hat man bey der Ausschmückung, der reicheren Gestaltung einer Stelle oder mehrerer besonders zu sehen. Der Verf. wählt zur Erläuterung dieser wichtigen Grundsätze die tr. Scene aus Páris Camilla. Nichts kann diese große Seele bewegen, ihr Geheimniß zu offenbaren; da wird ihr als Preis für dieses große Opfer das entzogene Kind geboten. Das zarteste Pflichtgefühl und Mutterliebe treten nun in den gegenseitigen Kampf. (S. das hieher gehörige Recitativ und Rondo in der Gesangschule.) Doch jenes siegt. Entschlossen, lieber zu sterben, als mit dem Blute eines Andern ihre Rettung zu erkaufen, wendet sie sich an die Gottheit, hoffend, daß doch von dorther ihr einziger Wunsch möge Erhörung finden, jener, das geliebte Kind noch einmal in die mütterlichen Arme schließen zu können. Vor Gott, der die geheimsten Regungen des Herzens kennt, darf sie die ganze Glut der drängenden Gefühle ausschütten; Er wird ihr helfen. Was sie daher in den einfachen Grundformen des Gesanges, wie sie Fig. 2. T. XXIV. und Fig. 1. T. XXV. angegeben sind, nicht so ganz hätte zur Anschauung bringen können, die allgewaltige Spannung des Gemüthes, das entfaltet sie in dem reichen Nacheinander befeelter Formen. S. S. 140. Ob der Künstler sich dazu der Vor- oder Nachschläge, dieser oder jener Manier oder mehrerer, der Pas-

sagen in sekundenweiser Fortschreitung, in halben Tönen, in Intervallen, auf- oder absteigend u. s. w., und wie er sich dieser bediene, sie verbinde, mische u. s. w. das hängt von seinem Geschmack, der Fülle und Tiefe seines Gemüthes, besonders der Kraft und dem Reichthum seiner Phantasie ab*). (Die hier angegebenen Verzierungen sind vom gr. Crescentini, müssen daher mit vielem Schwunge, großer Wahrheit, besonders jenem milden, innigen, eindringenden Tone vorgetragen werden, der das Eigenthum der reinen schönen Seelen ist, wie Camilla vor uns steht.) Nur darf er der Grundgliederung, besonders in harmonischer und geistiger so wie gemüthlicher Hinsicht nicht widersprechen. Er soll ja diese erhoben darstellen. Der Charakter dieser Stelle, so wie der dabey ausgesprochenen Gefühle — zarter, tiefer Rührung — rechtfertiget, ja verlangt diese Art der Darstellung. Das Vorhergehende — ein einfaches Recitativ, worin sich Camilla bis zum erhabenen Heldengefühle emporschwingt — versagt diese ebenfalls nicht. Das folgende kurze Recitativ, so wie das Rondo, welche beyde im Ganzen nur den einfachen vom Tonseher bezeichneten Vortrag zulassen, erlauben ebenfalls dieses, ja sie verlangen es zum vollendeten allseitigen Gestalten dieses Stückes. Denn so entfaltet die Heldin im Recitativ die Erhabenheit ihres Gemüthes, in dem erwähnten Adagio den Reichthum desselben, besonders im vollen Ergüsse der zarten mütterlichen Regungen, diese steigern sich zum kräftigsten Wonnegefühl in dem folgenden Recitativ und Rondo, in welchem sie ihr Kind schon in ihren Armen erblickt, es Mutter! rufen hört, wo alles Leid, jeder Gram versüßt wird, was nur in den einfachen vom Tonseher schon selbst genau bezeichneten Umrissen geschehen kann. Diese sind ja hinlänglich, um das interessanteste Seelengemälde zu entfalten. Und überall, wo dieß der Fall ist, enthalte man sich aller Verzierung, wie es bey dem vorliegenden Beispiele in den 6 letzten Tacten beobachtet wurde. So entspricht diese Darstellung allen oben angegebenen Rücksichten, und gibt zugleich die Gelegenheit, daß der Vortragende auch noch seine allseitige technische Ausbildung entfalten kann.

*) Unserm Schüler werden die oben so genau zergliederten Lehren der Vor- und Nachschläge, Manieren, Passagen, der verschiedenen Tonbildung, Accentuation und Artikulation großen Vorschub leisten, indem er dort nicht allein die Mittel zur reichen Gestaltung, sondern auch die Art ihrer Anwendung kennen lernte, was er mit großem Vortheil nun, bey gesteigertem und erweitertem Gesichtspunkte, wieder durchgehen mag.

Aus dem Erörterten wird der Schüler entnehmen, 1) wie es durchaus dem Ausführenden nicht frey steht, was und wie er ausschmücken wolle, und daß selbst das mit der unterliegenden Harmonie übereinstimmende Verzieren nicht genüget, sondern hauptsächlich der Charakter des Ganzen und der einzelnen Stellen, besonders nach ihrem Platz in der ganzen rednerischen Anordnung zu berücksichtigen sey. Daß bey Opern noch nebstdem auf die Handlung und die eigene Situation des Vortragenden in dieser, bey Cantaten auf die mehr oder weniger vorgeschrittene Entwicklung gesehen werden müsse, dieß ward bereits schon oben erinnert, und findet natürlich hier seine volle Anwendung. Daher wendet man 2) dieses reichere Gestalten nicht im Anfange, sondern bey Wiederholungen derselben Ideen, überhaupt dann an, wenn das Gemüth sich so erwärmt hat, daß seinem Ausprechen die einfachen Gesangsformen nicht mehr genügen können. Da werden dann die einfachen melodischen Grundbezeichnungen, die häufig aus den wesentlichen harmonischen Tönen bestehen — aus den Tönen des gerade zu Grunde liegenden Affordes, z. B. c e g bey m C-, d f i s a bey m D-, e s g b bey m Es, h d i s f i s a bey m H-Afford mit kleiner Siebente u. s. w. — umschrieben, mit neuen Tonformen vermehrt. Dazu benugt man Vor- und Nachschläge jeder Art; eben so die verschiedenen Manieren; manchfaltige Passagen, auf- oder absteigend, in der Fortschreitung durch Sekunden oder andere Intervalle; abwechselndes passendes cresc. und decr. bis zum ff. oder pp.; die reichsten und angemessensten Formen der Accentuation und Artifikation, — besonders der letzten bey der Instrumentalmusik — was man auch wieder so verschieden verbindet, als es nur immer der Charakter der Stelle verlangt, die ausgeschmückt werden soll, und daher bey der Wahl der Formen hauptsächlich zu beachten ist. So bedient man sich bey m Steigern der Gefühle am besten der aufsteigenden Passagen und Figuren; bey tieferen Anregungen in der Regel weiter auseinander liegender Intervalle, damit der Auf- oder Abschwung sich besser heraushebe; bey m zarteren Ergüsse mehr des Schleifens als des Stoßens u. s. w. Ueber Alles dieses kann der Verf. um so schneller hinweggehen, als in Hinsicht der geistigen Gestaltung aller dieser Formen oben an vielen Orten schon so ausführlich gesprochen, und so zar gezeigt worden ist, wie dadurch die einfachsten Ideen eine reiche Gestaltung erhalten können. S. z. B. Tab. IX Fig. 12 und 13, Tab. XI. Fig. 13, 14, 15, 16, u. 17. Nebst der Beachtung der geistig richtigen Gestaltung hat man

daher vorzüglich auf die harmonischen Verhältnisse zu sehen, und dann ist das Erfinden passender Verzierungen so schwer nicht. Sind doch oben z. B. bey der Lehre von Passagen so viele Formen angegeben worden, daß man ja nur wählen und das Passende — mit der unterliegenden Harmonie in Uebereinstimmung gebracht — anwenden darf. Damit nun der Schüler darin jene S. 67 angegebene Einsicht, und die S. 181 berührte Gewandtheit erlange: so lasse der Lehrer ihn alle folgenden Beyspiele nicht allein auf diese Weise zergliedern, daß er den einfachen Gesang, so wie die zu Grunde liegende Harmonie entwickelt, sondern auch bey jeder reicheren Gestaltung angibt, durch welche Mittel diese bewerkstelliget worden, ob durch Vor- oder Nachschläge, Manieren oder Passagen, durch welche wieder u. s. w. Auch mag er von manchen Beyspielen ihm nur den einfachen Gesang angeben, das reichere Gestalten ihn selbst versuchen lassen, und ihn dann durch die hier angegebenen Verzierungen verbessern. Eben so vortheilhaft ist es, wenn er alle reicheren Stellen auf die einfachste Melodie zurückführen läßt, — wozu er in dem Beyspiele Fig. 17 Tab. 19 bereits die Anleitung erhalten hat — und der Verf. hat auf diesem Wege stets das Meiste gewonnen. Dazu benutze man die Beyspiele Fig. 1 Tab. 24 u. Fig. 2, 3, 4 u. 5, Tab. 25. Aus Fig. 2 wird derselbe erschen, wie bey jeder Wiederholung der Idee die Gestaltung reicher, immer interessanter und das Gemüth mehr anregend wird. Es handelt sich also bey dergleichen Verzierungen, wie schon gesagt, nicht um Figuren, sondern um bestimmter hervortretende Wahrheit, regeres Interesse und größere Mannfaltigkeit der Seelenbewegung. Dies wird er nun auch bey Fig. 3 u. 4 finden. Wie weiß z. B. der große Crescentini durch einen einzigen Vor- oder Nachschlag — man vergleiche T. 6 mit T. 14, T. 7 mit T. 23 — durch eine kleine Figur, — m. v. T. 3 mit T. 11, T. 8 mit T. 16, 24, T. 11 mit T. 19 — durch eine einzige Veränderung der Tongebung — m. v. T. 5 mit T. 13 — jeder Stelle mehr Bedeutung abzugewinnen, den Ausdruck immer zu steigern! Und Alles dieß, ohne den Grundgesang zu verdecken! — Darin, so wie in der Einfachheit der Veränderung, welche aber doch die gehörige Wirkung erzeugen muß, liegt denn nun auch die Kunst dieser Auszierungen. Und von diesem Grundsatz darf man sich nur dann entfernen, wenn der sehr gesteigerte Ausdruck der Gefühle das volle Entströmen in reichen Tonformen verlangt. So möchten sich die Verzierungen in dem Beyspiele Fig. 6 nur als Darstellung eines solchen Gemüthszustandes recht-

fertigen lassen. Auch die bey b) Fig. 4 angegebene Veränderung des vorhergehenden Gesanges in Passagen setzt schon einen erhobenen Seelenzustand voraus. Bey Fig. 4 und 5 hat der Verf. den einfachen Gesang durch herablaufende und die reichere Gestaltung durch aufwärts gekehrte Striche bezeichnet, in der untersten Reihe den Grundbaß beygesetzt, und zum Ueberfluß noch, oben oder unten, die Bezifferung der Akkorde. So muß der Schüler über die technische und geistige Bildung dieser Figuren klar, und für die oben angeführten mit ihm vorzunehmenden Uebungen reif werden. Dasselbe ist auch bey den meisten Beyspielen T. 26 Fig. 1—15 geschehen. Daß der Lehrer hier, so wie überall, sich nicht mit den angegebenen Beyspielen begnügen dürfe, sondern auch andere Musikstücke noch benützen müsse, dieß versteht sich ohnehin.

Nachdem ferner gerade in dem wohl berechneten Wechsel reicher und einfacher Formen die große Kunst des unwiderstehlichen Einwirkens auf die Hörer liegt, so folgt 3), daß man mit diesen Formen sehr sparsam umzugehen, und sie so anzubringen habe, daß sie dem durch tiefe, einfache, mit voller Seele erfüllte Umriffe gespannten Gemüth, durch den leichten Schwung dieser phantastischen Gebilde eine andere bezaubernde Anregung verleihen; so wie ja auch der eine im bunten Farbenspiel zersehte Lichtstrahl dem Auge erhebendes Vergnügen beut. Dann kann der Vortragende wieder den Hörer im einfachen bedeutenden Ergüsse anspannen, ihn steigern; vielleicht wieder einen solchen Gegensatz einmischen, und so denselben von Stufe zu Stufe bis zu jener der höchsten Beseelung und Begeisterung führen. Kleinere Verzierungen, wodurch der Vortrag mehr Reiz, Verbindung, melodische Schweifung erlangt, darf man schon häufiger, und mit Geschmack selbst bey dem einfachen Gesang gebrauchen. Doch wechsle man auch hier mit einfach und seelenvoll ausgezogenen Tönen ab, wodurch sich sonach eine dreysache Darstellungsform 1) durch ganz einfache, 2) etwas geschmückte Töne, und dann 3) durch längere reichere Gestaltung ergibt. Auch hier sey der große Sänger, den die Muse selbst bekränzte, Crescentini, unser Lehrer, und dazu diene das Beyspiel Fig. 16 T. 26, welches in den von ihm herausgegebenen und zur Bildung besonders der Sänger nicht genug zu empfehlenden Exercices pour la Vocalisation musicale enthalten ist. Welches treffliche Benutzen der erwähnten mannfaltigen Gestaltungsformen herrscht hier! Wie ist für jede Entwicklung, für die bedeutendste Haltung, das sprechendste eindringendste Ausziehen des Tones, den

interessantesten Reiz durch eingemischte kleine so viel sagende Verzierungen, und dann für den vollsten Erschöpfung der Seele und ihren bedeutendsten Erguß in reicheren Formen die Gelegenheit gegeben! Wie kann der Vortragende heben und senken, von einer Art der Erregung zur andern übergehen, hier das Herz des Hörers in dem anschwellenden und zart sich verlierenden Tone mitfühlen lassen, dort es im Schwunge mächtig bewegter Formen mit sich fortreißen! Wie steigern sich gegen den Schluß des ersten Theiles hin die Gefühle, mit welcher mächtigen Spannkraft heben sie sich durch die sprechendsten Formen bis ans Ende! Das ist künstlerische Gestaltung. Da kann sich der Ausführende als Herrscher über jede Tonform, hier sich als einen höheren Menschen bewähren, der seine Seelenfülle bis zur höchsten Einfachheit veredelt hat, und den edlen Drang mächtiger Seelenspannung im reichsten Entströmen erfüllter Tonwellen zu verklären weiß. Das ist die wahre Methode, wo wir den Künstler nach allen Richtungen schätzen und bewundern lernen, in der bereits entwickelten geistigen, sowie in der vollendeten technischen Bildung, welche als solche mit unumschränkter Meisterschaft im einfachen Halten und Gestalten der Töne die größte Gewandtheit im Entfalten der reichsten brillantesten Tonformen verbindet. Das ist die ächte Schule, welche Alles zum bedeutendsten allseitigen Aussprechen vereint, nicht, wie es jetzt Mode ist, über die Fertigkeit die einfache Haltung — die eigentliche Grundkraft der Musik — das seelenvolle Ausziehen und Tragen der Töne vernachlässigt, wodurch aller große Charakter, alle Würde der Kunst, und mit derselben jene der Menschheit nach und nach zu Grunde geht. Das Herrschen dieser verächtlichen Manier an so vielen Orten charakterisirt so recht das Zeitalter, das — im Allgemeinen — für verweichlichenden Sinnenkitzel und das entehrende Spielen mit äußerlich lieblichen Formen, süßelnden Melodien und Harmonien, aber nicht für etwas Solides Empfänglichkeit hat, worin Aufschwung des Geistes, Spannung der Seelenkräfte, Größe, Tiefe der ausgehauchten Gefühle einen würdigen, der wahren Befruchtung fähigen Hörer fordert, aber keinen solchen brauchen kann, der, zu jeder geistigen Anspannung untüchtig, außer Standes, den Künstler in seinen schönen Bildungen zu verfolgen, den Werth der Kunstwerke und ihrer Darstellung nach dem Maaß des Erregtwerdens seiner abgestumpften Sinneswerkzeuge und eines läppischen faden Vergnügens bemißt, wie solches nur aus dergleichen seichten, flachen Tonformen kommen kann.

Will der Vortragende der erwähnten Anforderung des sparsamen Benutzens dieser Formen entsprechen, so muß er sein Tonstück genau studiren, um so bemessen zu können, wo und wie er diese Verzierungen anzubringen habe. Daher geschieht dieß meistens nur bey den wichtigeren Partieen, und, wie schon erwähnt ward, bey mehr vorgeschrittener Erörterung. Doch ist hier bey jenen Stücken eine Ausnahme zu machen, welche — wie es schon zu Anfang gesagt wurde — nur in den nothwendigsten Grundumrissen so einfach bezeichnet sind, daß man deutlich daran erkennt, der Tonsetzer habe nur eine Andeutung geben wollen, und die ganze Gestaltung dem Vortragenden überlassen. Da solche Tonstücke — meistens Gesänge — ohne diese reichere Gestaltung, wenigstens interessantere Schweifung und Verbindung keine gute Wirkung erzeugen können, so gibt der Verf. Fig. 1 T. 27 ein solches Beyspiel, was dem Schüler zur Belehrung für ähnliche Fälle dienen kann. Deswegen steht in der obern Zeile der einfache Gesang, unten die reichere Darstellung*). Hier bestätigt sich nun nicht nur alles oben schon Erklärte, sondern es zeigt sich auch, wie Crescentini selbst gute sprechende melodische Formen noch interessanter zu geben wußte. Aber darin sey man behutsam, denn, um dieß zu können, wird so viele Kenntniß des Geistes der Musik, der Harmonie und Melodie, ein so trefflich gebildeter Geschmack, eine solche Kraft und Reichhaltigkeit der Phantasie, und endlich so viele technische Geübtheit vorausgesetzt, daß sich dieß wohl selten bey einem Individuo vereinigt vorfinden möchte. Es ist aber auch dieß nicht so nothwendig, denn man kann ja durch geschickte Anwendung der verschiedenen Vor- und Nachschläge, passender Manieren u. d. gl. jede Stelle herausheben. Bey manchen Tonstücken, hauptsächlich den Recitativen, ist ohnehin nicht wohl mehr erlaubt, aber auch dieß nothwendig, weil der Tonsetzer hier in der Regel darauf rechnet, daß man seine eintönige Angabe reicher, wenigstens doch melodischer gebe. S. hierüber Fig. 1. T. 28.

Ein ähnlicher Fall, wo der Ausführende sich umfassender aussprechen muß, ist bey den sogenannten Termaten und Cadenzen. Das Wesen dieser ist bereits S. 273 erörtert, und durch passende Beyspiele erläutert worden. Ob nun dieses

*) Das 2) bey den kleineren Noten in der untern Zeile des 1ten T. auf Tab. 28 bedeutet, daß man bey der Wiederholung sich auch dieser Figuren, sowie des Nachschlages $\underline{d}$ im 2ten T. bedienen könne.

Aussprechen länger oder kürzer, im bedeutenden Aufschwunge oder in zarter Umschreibung, kräftig oder mild oder gemischt u. s. w. seyn müsse, darüber entscheiden die bereits so genau entwickelten Grundsätze, nach welchen die Verzierungen überhaupt behandelt werden müssen. So ist es in den meisten Fällen gut, ja nothwendig, eine Ueberleitung zum Folgenden, oder dem vorhergegangenen Aussprechen einen etwas länger ausgeführten Schluß zu geben, damit das plötzliche Abbrechen bey einem Halt nicht so auffalle. Oft soll aber das Letzte Statt finden. Zwar bezeichnen die Tonsetzer das Erste häufig dadurch, daß sie den Halt auf die Note, im 2ten Falle auf die Pause setzen; allein man darf sich nicht darauf verlassen. Nur wo der Tonsetzer nach dem Halt in eine entfernte Tonart z. B. von f ins des übergeht, pflegt man keine solche längere Ausführung oder Ueberleitung anzubringen. Dieß kann aber auch nicht als allgemeine Regel gelten; denn gerade kann ja der Vortragende durch eine gute Ueberleitung etwas Treffliches leisten, S. Fig. 2. Uebrigens muß man stets die Tonart, in welcher die Fermate eintritt, und jene, wohin man überleitet, beachten, und dann ist es für Jenen, welcher Harmoniekenntniß besitzt, etwas Leichtes, sich seine Verzierung selbst zu bilden. Er braucht nur in der Tonart, worin geschlossen wird, sich etwas aufzuhalten, und dann durch eine oder die andere verwandte Tonart den Uebergang zu bilden. So kann er z. B. leicht von f ins as oder des moduliren, wie es Fig. 3 angegeben ist. Wer aber keine Kenntniß der Harmonie besitzt, der wolle überhaupt nicht Verzierungen erfinden, sondern benutze lieber gegebene Formen. Und für diesen sind mehrere angezeigt, bey Fig. 4, wenn der Schluß durch den Akkord der überm. 6te geschieht — Ueberleitungen durch den Akkord der kleinen Siebente Fig. 5 — durch den in die Quinte leitenden Akkord Fig. 6, wovon die Beispiele sich auch auf Tab. 29 forterstrecken. — wenn ein Halt auf der Quinte vorkommt, Fig. 1 Tab. 29 — wenn ein solcher auf dem Hauptton angezeigt ist, Fig. 2. — Mehrere Formen für eine häufig vorkommende Modulation stehen Fig. 3, wobey besonders der bey a) angegebene Gang durch den Quart-Sexten-Akkord und jenen der Quinte zu beachten ist. Bey dem letzteren können ohnehin auch die Fig. 6 Tab. 28 angeführten Formen gebraucht werden. Endlich stehen Fig. 4 Tab. 29 noch mehrere Arten von Fermaten, wenn der Halt auf dem Akkord der Quarte vorkommt, und die Tonleitung durch diesen in den Hauptton geht. Dieß sind die gewöhnlichsten Fälle, wo bey einem Halt solche Fermaten vorkommen. Der Gang durch die verm. 7te

— nach der den bisherigen Beyspielen zu Grunde gelegenen Tonart C, *fis a c es* — ist bey Fig. 4 schon angegeben, und es wird nur statt des dort stehenden *as a* genommen. Der Schüler hat also nur darauf zu achten, welche Harmonie bey dem Halt zu Grunde liegt, und wohin sie leitet; und dann mag er diese Formen benutzen, wie es dem Charakter der Stelle und der Eigenheit seiner Stimme oder seines Instrumentes gemäß ist. Er mag dann eine Terz, Quart, Quint u. s. w. höher oder tiefer anfangen, die Figuren verlängern, abkürzen, zusammensetzen u. s. w. Damit er aber nicht unrichtig verfare, besonders schöne sprechende Formen wähle, was nur durch viele Uebung und gute Anleitung dabey von Seite des Lehrers geschehen kann: so wird dieser ihn bey Zeiten anhalten, sich solche Formaten selbst zu bilden. Das kann ihm nicht mehr schwer fallen; denn, wenn ihm nur die harmonische Leitung bekannt ist, und er weiß, wie man durch die bis jetzt so ausführlich entwickelten Mittel verzieren kann, — wozu die bisherigen vielen Beyspiele eine so genügende Anleitung darbieten — wenn er den so genau zergliederten Geist dieser Ausschmückungen selbst kennt, so liegt es ja bloß an seinem und dem Fleiß des Lehrers im ernstlichen sorgsamem Ueben. So wie daher der Letzte es sich muß angelegen seyn lassen, dem Ersten einzelne einfache Sätze zur reicheren Gestaltung vorzulegen, — wie z. B. Fig. 5 u. 6 T. 29 — ihn anzuhalten, daß er alle oben angegebenen Arten der Verzierung versuche, — durch abwärts oder aufwärts sich bewegende Vorschläge, verschiedene Nachschläge, Manieren, Passagen u. s. w. — um so zu finden, welche Form nach der Eigenheit der Stelle die sprechendste ist, und auch in technischer Hinsicht sich am besten ausnimmt; so muß bey den Formaten dasselbe geschehen; denn nur auf diese Weise kann er die hier nöthige Gewandtheit, und, was die Hauptsache ist, seinen Geschmack geläutert erhalten. Dazu bieten ihm denn besonders die vielen Formen von Passagen aller Art, wie sie Tab. 11, 12, 13, 14, 15 u. 16 angeführt wurden, eine reiche Quelle dar, welche er nur in die passende Tonart zu versetzen braucht. Auch steht es ihm frey, sie langsamer oder schneller zu geben, und die verschiedensten Formen derselben zu mischen. Im Gegentheile wird durch das Letzte gerade das Interesse vermehrt, vorausgesetzt, daß ein Ganzes dabey herauskömmt. Auf diese eigene Thätigkeit des Schülers und Lehrers rechnend hat der Verf. auch nicht die Modulation in das Moll, und das Verweilen in den weichen Tonarten bey Formaten besonders angegeben. Ist doch

dieß schon oben S. 51 u. d. f. vorzüglich S. 60 so genau entwickelt worden, daß derselbe unmöglich einen Fehler gegen die Harmonie begehen kann.

Ist der Schüler im Bilden von Fermaten geübt, dann wird er auch bald die schwereren Cadenzen gestalten können. Man würde diese nicht unrecht mit einem hellen Lichtpunkte vergleichen, in welchem am Schlusse noch einmal die geistige Schwungkraft und das vollste Maaß technischer Vollendung wiederstrahlen soll. Erwartung spannend ist daher meistens die Einleitung, vorbereitend den Hörer auf eine interessante Entwicklung, wie z. B. Fig. 7. Was der Künstler im Wettstreite mit andern vermag, wie er die gegebenen Tonzeichen aufzufassen und trefflich zu gestalten weiß, das hat er nun bewiesen. Nun soll auch er schaffen, vorführen, was seine Phantasie in dem Augenblicke ihm Schönes beut; — denn jede Cadenz, wenn sie nicht vom Tonsetzer mit dem Ganzen konzertirend gesetzt ist, sollte ausnehmend, oder doch so vorgetragen werden, daß man das Abspielen vom Blatte nicht bemerkt. Alle Motive seiner reichen Gestaltung muß er aus sich entnehmen, hier heben, dort senken; da in kraftvoller Begeisterung sich erschwingen, dort in die mildesten Anklänge verschmelzen; hier im einfach gehaltenen Tone, dort im drängenden Strom beseelter Formen sich ergießen. — Auch hier ist nun wieder die geistige und technische Seite zu unterscheiden. Jene bestimmt ihm, wie der Charakter der Cadenz im Ganzen seyn müsse, was von dem des Tonstückes und Schlusses abhängt, in und bey welchem diese rednerische Erörterung vorkommt. Sie gibt also das ganze gemüthliche Bild und sogar die Ideen, in sofern es recht gut ist, wenn man dabey eine oder die andere im Tonstück selbst noch nicht so ausgearbeitete Idee benutzt, oder einer solchen eine neue interessante Gestalt abzugewinnen weiß. Diese liefert gleichsam die technisch-geistige Grundgliederung. Denn etwas Bestimmtes muß doch der Künstler hier aussprechen; darum lassen ihm die Uebrigen das Wort. Er muß aber auch etwas Interessantes, ja er sollte das Interessanteste entfalten; denn er hat ja hier die früher eirungenenen Eindrücke zu verstärken, zu erheben. Wie! würde er sich so vergessen können, daß er jenes wieder verdürbe, was er gut gemacht hat, daß er durch ein leichtes unwürdiges Benehmen seine erkämpfte Ehre selbst schändete? Würde er, wenn er seine einem solchen billig zufordernden Leisten unangemessene Kraft fühlte, nicht besser thun, lieber sich auf gar keine Cadenz einzulassen, und die ganze Stelle zu streichen oder zu umgehen? — Die erwähnten beyden Rücksichten sind daher bey der Bildung guter Cadenzen durchaus noth-

wendig. Wir beginnen von der Erörterung der zweyten. Dabey ist nun wieder zu unterscheiden, ob die Cadenz länger oder kürzer ausgeführt werden soll. Sie ist überhaupt, so hieß es oben, eine rednerische Erörterung: im ersten Falle wird sie daher mehrere, im zweyten weniger Sätze haben. Jede Art der rednerischen Entwicklung spricht sich durch eine gleiche Benutzung der Harmonicen aus. In dem verschiedenen harmonischen Grundgebilde wird sich sonach schon die verschiedene Art der Cadenzen abdrücken. Und — das rath der Verf. wenigstens dem Schüler — von der Gestaltung eines solchen sollte man jederzeit bey dem Verfertigen dieser musik. Stücke ausgehen. Je kleiner also die Cadenz seyn soll, desto weniger, je größer desto mehr Tonarten besucht man, wodurch sich eben deswegen die Anzahl der rednerischen Sätze und Einschnitte vermehrt. Die einfachsten harmonischen Gänge sind durch den Quintenakkord in den Hauptton zurück; oder zuerst in den Akkord der Quarte, dann in jenen der Quinte, und durch diese in den Grundton. S. hierüber die Beyspiele Fig. 8 u. 9, wo die zu Grunde liegenden Harmoniceen jederzeit unten, und ihre reichere Entwicklung in mannichfaltigen Formen oben steht. Umfassender schon ist eine solche rednerische Erörterung, wenn sich wie bey Fig. 10 verwandte Mollakkorde a) oder auch minder wohlklingende b) einmischen. Da nun zu jeder Grundtonart die Tonarten der Quarte und Quinte die verwandtesten sind, jede dieser wieder ihre Molltonart hat, auch die minder wohlklingenden Akkorde — S. d. Harmonielehre im 2ten Band — gute Gelegenheit zu mannichfaltigen Ausweichungen darbieten: so ist es ja dem Schüler etwas Leichtes, sich ein umfassenderes Grundgebilde zu solchen Cadenzen zu schaffen. Und wie er dieses durch melodische Formen reich gestalten soll, das hat er ja bereits schon bey den Fermaten eingeübt. Sollte derselbe wegen der Wahl der Tonarten und der Modulation in dieselben noch einigen Anstand haben, so weise ihn der Lehrer auf die oben S. 60 hierüber gegebene Anleitung zurück, und nehme das dort Erörterte, nun in Anwendung auf das Vorliegende, mit ihm wieder durch. Man kann aber auch eine ganz regelmäßige Entwicklung in einer längeren oder kürzeren Periode, mit Vorder- und Nachsatz, mehreren Einschnitten, Einmischung mannichfaltiger Modulationen u. s. w. geben. Ein Beyspiel ist Fig. 11. Da ist bey 1) der erste rednerische Einschnitt, bey 2) schließt sich ein Satz mit einem Komma zu bezeichnend; der melodische Erguß bewegt sich aber rasch weiter, bildet bey 3) wieder einen Einschnitt, und bey 4) ein Komma, steigert sich durch die bey 5) 6) u. 7) fortgesetzte Figur bis zu 8), wo

wieder ein Schluß vorkommt, dem man ein ;) beylegen könnte. Alles dieses ist gleichsam der Vordersatz. Nun leitet die Modulation in den Nachsatz ein, der bey 9) beginnt, bey 10 u. 11 kleine rednerische Einschnitte erhält, dann durch mehrere Triller sich aufschwingt, und in dem Schlußtriller auf d oder g, wie bey 12) mit voller Bestätigung und Kraft sich endigt. (Sollte der Ausführende im Triller ungeübt seyn, — der freylich immer den besten Schluß bey solchen Stellen gibt — so kann er auch mit Kraft durch die mit tr bezeichneten Noten sich zum d erschwingen, hier ein Gruppetto bilden, dann, wie es angezeigt ist, das g aushalten, und durch das h schließen; das mag man für alle ähnlichen Fälle benutzen, wie es auch Fig. 8 T. XI. angegeben ist.) Mischt man nun noch mehr Sätze, mehr Ausweichungen ein, und ordnet diese mit rednerischer Kunst, so kann man die interessantesten Perioden bilden. Weiß man nun noch diese Erörterungen mit dem Charakter des Tonstückes selbst in Uebereinstimmung zu bringen, insofern man hier das entwickelt, was im Tonstücke von Seite des Tonsetzers nicht geschah; vermag man dieß mit dem Schluß so in Verbindung zu bringen, daß die Wirkung des Ganzen immer imposanter, eindringender hervortritt, worüber oben schon so viel gesagt ward: so erhebt man dergleichen Ausführungen zu den interessantesten bedeutendsten Stücken, und verleiht dem Ganzen oft einen Eindruck, den es außerdem nicht würde hervorgebracht haben. Dann wird auch eine solche Cadenz ihrem Zwecke entsprechen, und eine wirkungsvolle, ja, wenn der Ausübende das oben Gesagte berücksichtigt, die wirkungsvollste des ganzen Stückes werden, besonders, wenn demselben der reiche und tiefe Quell kräftiger Phantasie fließt, die sich hier so ganz frey und unbewegt ergießen kann, und wo der Künstler, durch nichts gedeckt, selbst den leisesten Hauch nicht unbeachtet gibt. Noch interessanter aber vermag man diese zu bilden, wenn man Ideen aus dem Tonstück selbst zum logischen Grundgebild nimmt. Und wie leicht ist dieses! Der Verf. verweist in dieser Hinsicht auf Fig. 13. Sind hier nicht dieselben Modulationen, dieselben rednerischen Einschnitte, wie Fig. 11, — was durch die gleichen Zahlen ganz deutlich ist — nur daß, wo hier unbestimmte melodische Formen vorkommen, dort die Hauptidee des Stückes in mannichfaltiger Gestaltung wieder erscheint? Ist es denn auch im Grund nicht gleichgültig, welche Form eine z. B. auf dem C- oder G-Akkord gebaute Melodie habe, wenn sie nur mit dieser Harmonie selbst übereinstimmt? Gut dann, statt fremdartige Ideen und melodische Formen zur reicheren Entfaltung des harmonischen über-

Haupt rednerischen Grundgebildes aufzunehmen, benutze man die im Tonstück angedeuteten oder noch nicht nach allen Richtungen dargestellten Ideen, und eine solche Cadenz wird mit dem Ganzen den bündigsten Zusammenhang erhalten, den oben angeführten Erfordernissen entsprechen, dem Ausführenden Ehre und mächtigen Eindruck und dem Hörer das interessanteste Vergnügen verschaffen. Bey dem Sänger wird dieß freylich schwer seyn; denn, wenn er einfache Ideen in seiner Cadenz entwickeln soll, so könnte er leicht zu trocken werden. Doch er kann ja jenen reiche Entfaltung in Manieren und Passagen aller Art beysellen, und dadurch seiner Ausführung interessante Abwechslung verleihen. Noch mehr vermögen dieß die Instrumentisten. Diesen steht nicht allein wie jenen jeder Grad von Stärke und Schwäche, der mannfaltigste Wechsel der Sätze im verschiedensten Tempo, jede Manier, Passage, Accentuation, sondern vorzüglich die reichste Artikulation zur Seite. Auch sind in den Instrumentalstücken in der Regel bestimmte Hauptideen durchgeführt, was bey Gesangstücken selten der Fall ist, wo die Einheit des Textes den richtigen logischen Verfolg ersetzt, während der Gesang die Entfaltung der gemüthlichen Seite besorgt. Noch besser läßt sich das auf solchen Instrumenten ausführen, wo, wie bey den Klavierinstrumenten, eine Hand die harmonische Begleitung in Akkorden oder mannfaltigen Figuren, die andere den einfachen Gesang vortragen kann. Auch läßt sich hier die ganze Kraft und der Reichtum der Harmonieen entwickeln. Dasselbe, ja hie und da noch in einem vorzüglicheren Grad, ist bey vielstimmigen Cadenzen zu geben. Hier können nicht allein die wirksamsten Harmonieen, melodische Figuren, Passagen aller Art, in Terzen, Sexten, Octaven u. s. w. sich miteinander bewegend, oder gegenseitig auf- und absteigend, die reichsten Artikulationen u. s. w. angebracht, sondern auch die wärmsten Verflechtungen der Stimmen im contrapunktischen Styl, im interessanten Wechsel mit dem freyen, eingemischt werden, was sich durch die mannfache Tonqualität der verschiedenen Instrumente noch recht heraushebt. — Daß der Bläser wie der Sänger sich mit Athem voll versehen müsse, ehe er eine solche Cadenz beginnt, und daher nicht eher eintreten soll, bis die Begleitung schließt, wo man dann leise beginnt, und den Ton nur nach und nach wachsen läßt, will der Verf. hier noch bemerken, so wie auch, daß mehrstimmige Cadenzen sehr genau zusammenstudirt werden müssen. Das Ubrige über den gleichen oder verschiedenen Vortrag ist schon oben entwickelt worden. Sollte endlich der Ausführende sich zu weit in entfernte Modulationen eingelassen ha-

ben, z. B. von c dur in as gekommen, und ihm der Rückweg schwer seyn, so suche er solche Tongänge zu ergreifen, auf welche die Fig. 14 angeführte Modulation durch den Afford der übermäßigen 6te paßt, wodurch man in allen Fällen leicht wieder in die Haupttonart zurückkehren, und in dieser schließen kann. Nur vergesse man hier, wie bey den Verzierungen überhaupt, nicht, daß sie zur Ausschmückung dienen sollen. Daher müssen sie 4) so vollendet als möglich ausgeführt werden, und dieß sowohl in technischer als geistiger Darstellung. Jede Note muß deutlich, präzis, gleich, rund, und jede Figur — bey seltener Ausnahme — mit vieler Leichtigkeit, einem eigenen Schwunge herausgehoben werden. Es sind Produkte der Phantasie, dulden sonach als solche nichts Steifes, Mattes, Schleppendes, Unzusammenhängendes. Man trägt sie daher auch ohne festen Takt vor, indem der Ausführende jede Bezeichnung nach dem Grad seiner Erfüllung und Begeisterung benutzt und gestaltet, Viertheile wie Achttheile, diese wie jene behandelt, bey einzelnen Noten verweilt, zurückzieht, bey andern sich vorwärts drängt. Die geistige Gestaltung muß sich durch Neuheit, große Lebendigkeit, volles Begeistertseyn, die reichhaltigsten Schattirungen, das Unerwartete u. s. w. auszeichnen. Auch berücksichtige man das oben bey der Zergliederung des Beyspiels Fig. 12. T. IX. S. 118 u. d. f. von den Vor- und Nachschlägen Gesagte in Hinsicht des Vortrags der einzelnen Figuren. — Aus dieser Begeisterung können nur reiche Formen fließen, indem jede Stelle, einen andern Charakter in sich tragend, den Stoff zu einer andern Gestaltung liefert. Daher die Regel, daß man 5) dieselben Manieren, besonders in demselben Stücke nicht öfter gebrauchen soll. Ist dieses Begeistertseyn bey dem Vortragenden, wenn er ein Stück einstudirt oder ausführt, nicht vorhanden, so trage er mit Wahrheit einfach vor; denn was er in einem solchen Zustande macht, ist steif, nichts sagend, kurz schlecht. Verzierungen überhaupt erfinden, ist leicht; aber solche bilden, wodurch den obigen Anforderungen entsprochen wird, das ist das Werk einer geweihten Stunde, und eines sehr gebildeten Geschmacks. Und da muß man große Sänger zu Rath ziehen, überhaupt sich an die bessern Geister wenden, und ihre Werke studiren; denn nur diesen steht jene Fülle des Gemüthes, jener Drang im Ergusse dieses, jener geniale Blick, verbunden mit unbeschränkter Herrschaft über alle Tonformen, zur Seite, welcher das einfachste Grundbild unter dem üppigsten Sprossen der schönsten Geistes- und Herzensblüthen uns schauen läßt. Da wird er auch eine solche Reichhaltigkeit

von Figuren und Arten der Ausschmückung erhalten, daß er nur wählen darf. Und das ist sehr gut; denn nicht Jeder hat die zum guten Ausführen aller erforderliche natürliche Anlage, und hierauf ist 6) von Seite des Lehrers und Schülers allerdings Rücksicht zu nehmen. Wie selten ist es z. B., jene Geübtheit anzutreffen, welche zum richtigen Vortrag eines Trillers oder schneller Passagen gehört! Da muß man dann anderer Manieren, einfacher Gestaltung durch Vor- und Nachschläge, Passagen in langsameren Notenarten, z. B. Achttheilen, verschiedener Accentuation und Artikulation, hauptsächlich der mannichfaltigsten Mischung von Stärke und Schwäche nach allen Abstufungen sich bedienen. Auch in Hinsicht der Länge von Fermaten und Cadenzen hat man sich nach der individuellen körperlichen Beschaffenheit zu richten. Man kann ja das an Gewandtheit Mangelnde durch die Kraft des geistigen Schwunges, die Tiefe und Reichhaltigkeit der Gefühle ersetzen, womit man diese einfacheren Figuren darstellt. Der Sänger hat noch besonders auf einen guten Vokal zu sehen, welcher dem Mund eine freye Oeffnung läßt, damit sowohl die einzelnen Töne voll und klingend werden, als auch jede Art der Schattirung sich geben läßt. Auch wähle man, wo möglich, ein bedeutendes Wort. Uebrigens darf man natürlich nur einen Sologesang, selten, mit vieler Unterscheidung und Sparsamkeit eine Begleitungsstimme verzieren, und das nie, wenn mehrere mitspielen, oder bey einem Unisonus, strenger Nachahmung in Canons, Fugen u. s. w. überhaupt, wo der Einzelne, durch allgemeine Vorschrift des Tonsetzers gebunden, den nothwendig gleichen Vortrag stören würde.

Eine vorzügliche Rolle sowohl bey den Verzierungen überhaupt, als besonders den Fermaten und Cadenzen spielt der Triller, so wie auch seine Abart der Pralltriller. Der letztere läßt sich, hauptsächlich bey energischen Stellen, trefflich anwenden, und wie der erste zur Entfaltung jedes Seelenzustandes dienen könne, so wie sein Wesen, ist oben von S. 125 an genau entwickelt worden. Bey längeren Fermaten besonders Cadenzen pflegt man statt des einfachen Nachschlages noch einer ausführlicheren Entwicklung sich zu bedienen, um jenem im ganzen Tonstück sowie in der Cadenz entwickelten Charakter eine eindringendere Bestätigung zu verleihen. Davon sind Fig. 1 T. 30 einige Formen angegeben. Aus diesen wird der Schüler entnehmen, wie das noch einmal mit größter Kraft aufgeregte Gemüth sich in diesen Formen ergießt. Die Bildung dieser Figur, so wie ihr Vortrag unterliegt daher denselben Gesetzen, die bey allen diesen Tonformen Statt

finden. Der Jubel schwingt sich begeistert und rasch in die Höhe a); die bittere Klage hält sich mehr in der schauerlichen Tiefe auf, und wo der Drang des Schmerzens die hohen Töne anschlägt, sinkt das gepresste Gemüth bald wieder herab b); süße Seelenruhe mag sich gern in den Mitteltönen bewegen mit mäßigem Auf- oder Abschwingen c); Würde und edle Kraft sich meistens der tieferen und Mitteltöne besonders punktirter Figuren bedienen, und nur hie und da sich in den höheren Regionen aufhalten, die untern Klänge mit den obern in voller Spannung des Gemüthes verbindend d) u. s. w., was ja Alles dem Schüler ganz deutlich seyn muß, indem alle Seelenzustände und die Art ihrer Entfaltung durch Rythmus, Harmonie und Melodie so ausführlich und umfassend erörtert worden sind. — Einer gleich warmen Anregung verdankt auch das sogenannte Durchziehen und das tempo rubato — entwendetes Zeitmaaß — seinen Ursprung. Das Erste — ein unmerkliches Auf- und Abgleiten von einem Intervall zum andern, die in einem sanften Emporheben oder Senken verbunden werden, S. Fig. 2. von den Violinisten mit einem unvermerkten Hinauf- oder Herabrutschen des Fingers ausgeführt — drückt viele Innigkeit, tiefe Kübrung, Beklommenseyn aus, besonders, wenn die Intervalle weiter auseinander liegen, wie Fig. 3. Nur muß man diese Manier selten gebrauchen, und mit vieler Delikatesse ausführen, damit kein Heulen entsteht, wie man es oft bey den Violinisten hört, wovon manche unaufhörlich hinauf und hinunterrutschen, was denn doch zuletzt unausstehlich wird. Außerdem läßt sich diese Verzierung auch recht gut bey Fermaten von dem oben bestimmten Charakter statt einer längeren Ausführung benutzen. Spricht diese Form mehr dem Ausdrucke des Weichen zu, so entfaltet sich im tempo rubato eine mächtigere Bewegung des Gemüthes. Die Fesseln der Zeitbeengung überschreitend, entwendet der Vortragende entweder von den vorhergegangenen oder folgenden Tonformen mehr oder weniger von ihrer bestimmten Zeiterfüllung, was er nothwendiger Weise durch späteres Verzögern oder Verschnellen des Tempo wieder einzubringen weiß. So schauen wir das Gemüth in lebhaftester Bewegung, im rasch vorschreitenden Aufschwunge oder im verweilenden Zurücksinken — und das sind die beyden Formen, in welchen diese wirkungsvolle, aber selten und mit vieler Unterscheidung nur bey den wichtigeren Stellen anzubringende Figur erscheint. Wir nehmen zur Belehrung das kleine Beyspiel Fig. 3 T. 26. Der einfache Gesang spricht sanfte Trauer, Sehnsucht aus. Bey der ersten Veränderung im 3ten und 4ten T. ergießt sich

das Gemüth schon wärmer. Noch mehr steigt dieser innere Drang im 5ten L., und da könnte man das tempo rubato recht gut anbringen: einmal, indem man etwas eilend, ohne das *gis* im vollen Zeitwerthe ausgehalten zu haben, mit dem ersten und so auch mit dem zweyten *e* eher einfiel, jede Note fest anschlagend, und *d h u. c* dann um so viel langsamer vorträge, als es nothwendig ist, damit das Gleichgewicht im Takte herzustellen, wobey auch der Ton sich verlieren würde. Oder könnte man nach dem *gis* etwas länger warten, dann erst mit den beyden *e* einfallen, und hierauf das *d h c* so schnell geben, als es zur Gleichstellung des Tempo erforderlich ist. Am meisten wirkt diese Manier, wenn die Begleitung im festen Takt sich bewegt, wogegen dann dieses freye Gestalten als vorzüglicher Drang des stark bewegten Innern hervortritt. Man kann es auch mehrere Takte fortsetzen. S. Fig. 4. Doch sey man sorgsam, daß man bey der Benutzung dieser Vortragsweise nicht gegen die Harmonie sich verstoße. Ueberhaupt möchte der Verf. einem jeden Lehrer rathen, wenn er etwas Tüchtiges aus seinem Schüler ziehen will, einen Künstler, der unbeengt sich aussprechen und dazu jede Form soll benutzen können, daß er ihn Harmonielehre studiren lasse. Deswegen ist diese auch im 2ten Band abgehandelt. Noch besser, wenn der Schüler auch komponiren kann. Dadurch erlangt er nähere Einsicht in das Wesen der Musik und der Tonstücke, sein Geist und Gemüth wird gestärkt, die Phantasie bereichert und gekräftiget, und seine Sprache erhält dadurch Bestimmtheit, Wahrheit, überhaupt jede Tugend. Dann wird er erst das reiche Gestalten in seine Gewalt bekommen. Was die Rhythmik und das verschiedene Tempo, was jedes Tonverhältniß und der ganze Reichtum der Harmonien, jede Form der Tonbildung, jede Manier und Passage, was ihm die nähere Einsicht in die geistige und gemüthliche Entfaltung sowie den Antheil der Phantasie in seinem darzustellenden Werke, was ihm seine tiefe Kenntniß vom Wesen der Kunst und den Erfordernissen zu einem schönen Vortrag darbietet, alle Vortheile der Accentuation und Artikulation wird er zu benutzen wissen, um hier mit höchster Wahrheit einfach, dort in reicher Gestaltung sich auszusprechen. Und diese letztere wird nicht äußeres Spiel, sie wird der höchste Erguß des Gemüthes seyn, die Verdeutlichung eines herrlichen Seelenlebens, trefflicher Grundkräfte, die hier verbunden wirken, und welchen alle Tonformen dienen, um aus voller Quelle entströmen zu lassen, was Heiliges, Großes, Edles und Schönes im erhobenen Innern thront. So einen sich also in dieser Lehre und ihrer gehörigen Anwendung

alle früheren. Sie erhebt den Vortragenden zum unbedingten gewaltigen Herrscher über jedes Tonelement. Und so wie der Mensch überhaupt dann die höchste Stufe erstiegen hat, wenn seinem freyen Handeln das gebietende Gesetz nicht mehr entgegen tritt: so ist es auch hier, wo der Vortragende dann den höchsten Punkt errang, wenn er, die Nothwendigkeit in jeder Gestaltungsform erkennend und ehrend, mit unbeschränktem Geistesflug schafft, und in seiner Darstellung die trefflichsten Lebensbilder entfaltet, folgend allein dem mächtigen Drange des schönen Gemüthes. So durchdringen sich Freyheit und Nothwendigkeit; so erschwingt sich der Künstler über jede außerdem beengende Form als unbeschränkter Gebieter; so lebt er das reine schöne Gefühlsleben, in welches sich zuletzt Alles auflösen muß, was, über jede andere Vorschrift erhoben, in dem freyen Trieb zum Höheren, Göttlichen, der befruchtenden Quelle jedes schönen Leistens, sich verklärt.

A n h a n g.

Nebst dem bereits Erörterten kommen in der Musik manche Ausdrücke und Bezeichnungen vor, die man noch kennen muß. So pflegt man, statt mehrere aufeinander folgende schnellere Noten zu schreiben, dieß abzukürzen, indem man dafür eine längere hinsetzt, und dieselbe mit dem Zeichen jener Notenart bezeichnet, in welcher die mehreren Noten ausgeführt werden sollen. Man hat z. B. 4 Acht- oder Sechzehntheile anzugeben, da nimmt man also im ersten Falle eine halbe Note, und gibt dieser, unten oder oben, einen Querstrich, — das Zeichen der Achttheils-Noten — der also andeutet, daß, statt diese halbe Note auszuhalten, sie in so vielen Achttheils-Noten zerlegt erscheinen soll, als in ihr enthalten sind, somit in vier. Im 2ten Falle nimmt man eine Viertheilsnote, und gibt ihr 2 Querstriche — der Ausführende soll also keine Viertheilsnote, sondern die in ihr enthaltenen Sechzehntheile, d. i. vier in dem gehörigen Zeitmaasse vortragen. Vergl. Fig. 5 mit 6, 7 m. 8, 9 m. 10, 11 m. 12. Will man eine Figur, wie und da auf dieselbe Weise, länger fortgesetzt haben, so schreibt man einfache — bey Achttheilen — oder doppelte, dreyfache Striche — bey Sechzehn- oder 32theilen — und über dieselben simile oder segue. S. Fig. 13. Ja die bloßen Striche schon zeigen

die Fortsetzung an. S. Fig. 14. Will man eine Stelle um eine Oktave höher oder tiefer ausgeführt haben, so schreibt man über die Noten oder unter diese Oktava oder die Zahl 8, und bezeichnet durch einen Strich oder fortlaufende Punkte, wie lange dieses währen soll. Dann setzt man gewöhnlich loco, d. h., statt die vorübergehenden Noten, wie sie geschrieben sind, vorzutragen, thue man dieses um 8 Töne höher oder tiefer. Vergl. Fig. 15 m. 16. Doch kann man sich nicht immer auf diese Art der Bezeichnung verlassen, indem nicht selten die unter die Noten gesetzte Zahl 8 mit fortlaufendem Striche das Vortragen der Stelle um eine Oktave höher anzeigt, was man aus dem ganzen Zusammenhang entnehmen muß. Hie und da geben es aber die Tonsetzer an durch 8va sopra und bassa — obere und tiefe Oktav. Zwey neben einander gesetzte gerade herablaufende Striche, sowie das Zeichen Fig. 17 deuten einen Schluß des ganzen Tonstückes, oder eines Theiles desselben an. Werden kleinere Querstriche angehängt, so zeigen diese an, daß — wie schon oben gesagt ward — eine Wiederholung Statt finden soll, und zwar jenes Theiles, wohin zu diese Striche gewendet sind; in dem Falle, wie Fig. 17, des vorübergehenden und folgenden. Man bringt auch dieses Zeichen, wie es schon oben vorkam, in der Mitte an, um einen oder mehrere Takte zu wiederholen, umklammert hie und da die ganze Stelle mit einem Strich, und setzt wohl auch bis — zweymal — bey. Da ferner der Tonsetzer oft bey der Wiederholung eines Theiles, und der Ueberleitung zu einem andern eine verschiedene Art der Ausführung angibt, welche im ersten Falle auf das Vorige, im zweyten auf das Folgende führen soll, so bedient man sich hiezu der Fig. 18 angegebenen Bezeichnung durch 1 und 2, mit Umflammerung der verschieden einleitenden Stellen. Die erste Stelle nimmt man bey der Wiederholung, überspringt sie nach dieser, und schreitet sogleich zu Nro. 2; was auch geschieht, wenn der erste Theil nicht wiederholt wird. Statt der Zahlen setzt man auch prima volta — erste Wiederholung — und seconda — zweyte, oder 1re fois, 2de fois — zum ersten zum zweytenmal. Soll von irgend einer Stelle wieder angefangen werden, so setzt man das Fig. 19 angeführte Zeichen, daher der Rückweiser genannt, und fügt das da Capo — von vorne an — bey. Dadurch ist angezeigt, daß von dem Zeichen an — sonach die zwey g ausschließend — die Wiederholung geschehen soll. Statt diesem setzt man auch oft irgend ein anderes Zeichen, z. B. wie Fig. 20, und schreibt darunter da Capo dal segno, — d. c.

d. s. — vorne bey'm Zeichen anfangend. Da muß man denn dergleichen Zeichen und ihren Platz während des Ausführens, oder noch besser vorher, genau bemerken, damit keine Irrung oder Störung vorfällt. Soll bey einer Stelle geschlossen werden; so setzt man fine — Ende — bey. Daher oft die Anzeige: da Capo dal segno al fine — vorne bey'm Zeichen anfangend, und bis dorthin fortjahrend, wo das Ende durch fine bezeichnet ist. Will man irgend ein Stück, z. B. den Menuett nach dem Trio wiederholen lassen, so schreibt man also M. d. c., oder Min. si replica — M. s. rep. — si piace, man spiele den Menuett wieder, wenn es beliebt; und sollen die einzelnen Theile, der angegebenen Wiederholungszeichen ohngeachtet, nicht wiederholt werden, so setzt man bey senza repetitione — senza replica, sans replique, sans reprise. Will man ein Stück oder einen Theil mehrmalen wiederholt haben, so zeigt man es durch bis, due volte, zweymal, tre volte, dreyimal, an. Soll man ein Stück, oder einen Theil desselben nicht mit spielen, so steht das tace, si tace, tacet — man schweige. Um ferner den Vortragenden am Ende einer Zeile mit der folgenden Note bald bekannt zu machen, und dadurch mögliche Unterbrechung zu verhindern, setzt man am Ende das Fig. 21 angegebene Zeichen, Custos — Verwahrer — genannt, und zwar jederzeit auf jene Zeile, auf welcher die im Anfange der nächsten Zeile folgende Note steht. Damit ferner der Ausführende nach dem Schluß eines Stückes rasch mit dem folgenden einfalle, schreibt man hin attacca subito, seque subito, greife schnell an, laß es schnell folgen; und damit das Blatt schnell umgewendet wird, volti, verte subito, auch mit v. s. bezeichnet. Um vielerley Striche zu vermeiden, ja, weil oft eine strenge Eintheilung nicht möglich ist, schreibt man bloß die Figur hin, und auf oder unter dieselbe die Anzahl der Noten, deren Eintheilung man dem Vortragenden überläßt. S. Fig. 22. Oft ist aber auch der Takt ganz ausgefüllt, und doch stehen viele kleine Nötchen da, welche man geschickt, und nach dem Geiste des Tonsetzers einschalten muß. S. Fig. 23, wo diese Figur im kräftigen Hinschwingen ausgeführt eine treffliche Wirkung macht, und eine schöne Form der Ausschmückung ähnlicher Stellen darbietet, was auch in aufsteigender Form sich recht gut anwenden läßt. Auch sind noch folgende Ausdrücke zu bemerken: poi bern ch. Coda das Schlußstück, Nachsatz, Anhang, z. B. da Capo dal Segno al Fine poi seque Coda: bey'm Zeichen angefangen, bis zu der Stelle, wo Fine steht, fortgesetzt, und hernach den Nachsatz folgen lassen. Solo, soli allein — die Aus-

führung von einer oder einigen einzelnen Stimmen — tutti, allgemeiner Vortrag. Coro, der ganze Chor; unisono, alle im Einklange; a due, a tre, a quattro, zu 2, 3, 4 einzelnen Stimmen; ripieno, Ausfüllung, bedeutet sowohl die begleitenden Stimmen oder Instrumente bey einem Sologesang oder Konzert, z. B. Alto ripieno die Altstimme, welche nur die Tutti ausführt, als auch die Füllstimmen überhaupt, z. B. die 2te, 3te, 4te geschriebene Stimme der Violin Prim, in welcher nur die mit Kraft auszuführenden Stellen stehen, während man die Hauptstimmen — oft mit obligato gebunden, nothwendig bezeichnet — die wichtigeren Stellen allein vortragen läßt. Statt des oben angezeigten stringendo schreibt man auch plus vite, serré, pressé, mehr oder sehr geschwind, drängend; statt l'istesso tempo, medesimo; statt a tempo, a misura, a la mesure; statt mzf. semiforte. Einen gleichen Vortrag zeigt man durch egualmente, einen schweren durch stentando, einen gebundenen, gehaltenen, getragenen durch legato, sostenuto, appoggiato, einen mit kurzen abgesetzten Noten durch secco, sec. — trocken — oder puntato, den, wo die längeren zwischen kürzeren befindlichen Noten, s. Fig. 24, fester herausgehoben werden sollen, durch alla zoppa — hinkend — einen ausdrucksvollen durch con espressione, espressivo, einen fleißigen genauen durch con diligenza, con precisione, den mit besonderer Unterscheidung, Bescheidenheit beym Begleiten, geschmackvollem Auffassen des Ganzen und der einzelnen Stellen con discrezione, ein unschuldsvolles, einfach inniges Ausführen mit Pastorale — hirtenthümlich — Siciliano — nach Art der in Sicilien gebräuchlichen Gesänge. Verschiedene Arten der Darstellung bezeichnet man: mit mormorando, säuselnd, sanft rauschend, recitando, sprechend, scemando, deficiendo, abnehmend, wie dim., susurrando, säuselnd, vibrato, schwirrend, die Saiten in raschen Schwung setzend, con strepito, mit lärmender stark erregender Ausführung. Soll irgend ein Satz z. B. der Theil eines Menuetts, oder eines Trio verkehrt vom Ende zum Anfang hin gespielt werden, so wird dieß durch die Ausdrücke riverso, riverscio, rivoltato oder al rovescio, verkehrt, umgekehrt, angezeigt. Auch die Bezeichnung der Theile in manchen Stücken, z. B. in den Rondos mit Maggiore, majeur, oder Minore, mineur muß beachtet werden. Jene deutet gewöhnlich eine Ausführung im erhabenen Charakter an, wozu man sich sonach der harten Tonart bedient; diese eine im weicheren gesenkteren, wozu man meistens die molltonart anwendet, wodurch sonach die Art des Vortrages im Ganzen schon bestimmt ist.

Die übrigen Ausdrücke und Bezeichnungen z. B. der Stücke mit Ouverture — ein Eröffnungsstück — Introduzione — Einleitung — Finale — das Schlußstück — Rondo, Serenade, Sonate u. s. w. sind theils bekannt, theils kann man sie in jedem musik. Wörterbuch, z. B. jenem von Koch erklärt finden; und was für jede besondere Anleitung wichtig war, ist dort eingeschaltet und erörtert zu finden.

Besondere musikalische Anleitung.

Anweisung zum Gesangunterricht überhaupt.

Sich unausgesetzt erziehen, und, so viel es nur immer die eigenen Verhältnisse erlauben, zur Erziehung Anderer mitwirken, diese befördern, ist die Pflicht eines jeden Menschen. So nur bildet und erhebt sich das Individuum, so die Gattung. Das kann aber nur geschehen, wenn immer edlere schönere Anschauungen und Gefühle im Gemüth des Einzelnen sich erbauen, von hier sich auf seine Umgebung und so immer weiter verbreiten, das Gemeine verdrängend, Alles in einer höheren Richtung verbindend. Wie dieß durch die Kunst und jene in ihren Werken vorgeführten schönen Lebensbilder, wie es besonders in der Musik, und unter welchen Bedingungen hier dieß geschehen könne, ist bereits satzsaft erörtert. Damit aber dieser heilige Zweck veredelnder Befruchtung der Menschheit allgemein, und durch kein Verhältniß beschränkt, erreicht werden möge, darum hat der gütige Schöpfer Allen die Stimme verliehen — unglückliche Ausnahme gehört nicht hieher — nicht bloß, um durch Worte sich ausdrücken, gewiß hauptsächlich, um jede durch Worte allein nicht zu verkündende Regung des Innern somit gerade das Geheimste, Heiligste, Höchste aussprechen zu können.

Wenn es nun Pflicht ist, jede von der Natur erhaltene schöne Anlage auszubilden, und in der gemeinsamen harmonischen Cultur aller das Wesen der Humanitätsbildung besteht: so ergibt sich auch daraus für jedes Individuum die Verbindlichkeit, den Gesang, so viel es sich thun läßt, zu pflegen, somit auch jene für Aeltern, Lehrer, die einschlägigen Staatsbehörden, die schon beym Kinde

ernehmliche Mahnung der Natur beachtend, auf die allgemeine Pflege des Gesanges zu sehen, deren Vortheile, allgemein bekannt und in so vielen Schriften trefflich entwickelt, eine kurze Erwähnung im Eingange der unten noch folgenden Anweisung zum Gesangunterrichte in den Schulen fanden.

Entweder erlauchen nun die guten Anlagen eines Individuums so wie dessen übrige Verhältnisse die höhere kunstgemäße Ausbildung, oder nicht. Im ersten Falle bediene man sich dieser, im zweyten der folgenden Anleitung. So wird der Anforderung der Natur und der daher entspringenden Pflicht, so den besondern Verhältnissen ein Genüge geleistet.

Die künstlerische Ausbildung setzt mit der nothwendigen geistigen Gestaltungskraft des äußern Stoffes, dem sie ja die schönen Anschauungen einprägt, unbedingte Herrschaft über denselben voraus. Der Sänger muß also Herr seiner Stimme seyn. Das wird er nur durch allseitige Ausbildung derselben. Diese ist daher das Erste und das Wichtigste, was beym Gesangunterricht zu besorgen ist. Sie erstreckt sich hier auf die Klangreinheit, s. S. 71, Reinheit in Hinsicht auf Höhe und Tiefe, und die damit verbundene Festigkeit und Bestimmtheit, möglichste Fülle, und die dabey zu beachtende Gleichheit, Biegsamkeit und Weichheit mit der zu verbindenden Kraft des Beherrschens, eindringende Annehmlichkeit, dann Umfang und Fertigkeit. Die Art und Gränze dieser Ausbildung ist durch die eigene Beschaffenheit und Stimmanlage des Individuums, so wie die letzte wieder zum Theil durch das Geschlecht bestimmt. So gibt die lückenlose Natur überhaupt 3 Arten der Stimme, eine hohe, tiefe und mittlere. Allein bey dem weiblichen Geschlechte, und den mit diesem übereinkommenden Knaben, sind diese um eine ganze Octave höher, wodurch nothwendiger Weise sich ein ganz anderer Charakter ergibt, insofern die Höhe im Ganzen angenehmer, lieblicher, die Tiefe voller, ernster behandelt werden muß. Die hohe Stimme beym weiblichen Geschlechte und den Knaben pflegt man sopran — die höchste Stimme — oder discant, die mittlere mezzo sopran — halb Sopran — die tiefe mit dem gleichbedeutenden Worte alt zu nennen; eben so die tiefe beym männlichen Bass — die untere — die mittlere Baritone, die oberste Tenor. Der gewöhnliche Umfang des Basses ist vom F bis zu e_{es} oder f₂ s. Fig. 25 Tab. 30, was aber, wenn das untere gehörig voll seyn soll, selten gut herauskömmt. Man darf schon zufrieden seyn, wenn nur das G voll ist, und das e_{es} oder e auch schwach erscheint. Der Baritone beginnt gewöhnlich

vom B oder H, seltener vom A, und geht gut bis ins $\underline{f}$ auch $\underline{g}$, s. Fig. 26. Der Tenor zieht sich in der Regel vom c oder d bis zum $\underline{a}$ oder $\underline{b}$, auch bis und da c, wiewohl selten gut. S. Fig. 27. Es hängt hier gar viel vom Klima, der Lebensweise und andern Verhältnissen der Länder und Orte ab. Der Alt geht vom f oder dem g bis zu $\underline{es}$, $\underline{e}$ oder $\underline{f}$, s. Fig. 28. Das Letzte aber nicht leicht, wohl aber der mezzo sopran, der vom g sich bis zu $\underline{f}$ auch $\underline{g}$ erstreckt, s. Fig. 29; während der Sopran vom c, b oder a bis zu $\underline{c}$, $\underline{d}$ oder auch nur $\underline{b}$ sich ausdehnt, wie Fig. 30. Es gibt aber auch Sopranstimmen, die noch höher bis in das $\underline{e}$ $\underline{f}$ sogar $\underline{g}$ gehen, und auch in der Tiefe noch bis zu g, so daß sie drey volle Oktaven einnehmen. Das sind aber Seltenheiten, und man kann allerdings zufrieden seyn, wenn eine Stimme nur 2 gute Octaven hat. Darunter versteht der Verf. solche Töne, welche die gehörige klangreiche Fülle haben, nicht durch Anstrengung und Drucken der Organe erzwungen, sondern im freyen Luftstrome gebildet werden, die also dem Sänger ganz zu Gebot stehen. Ja, wenn eine Stimme im Umfange noch beschränkter seyn sollte, sind nur die Klänge derselben rein, voll, besonders ansprechend, so verdient eine solche Anlage jede Pflege. Auch Altstimmen trifft man an, die bis zu e sogar d gehen, und zwar diese so wie die übrigen tiefen Töne mit vorzüglicher Fülle haben, diese nennt man Contraalt. Eben so findet man auch Baßstimmen, welche leicht bis ins E, Es, sogar C, H gehen, und alle tiefen Töne mit ungezwungener Stärke und ansprechender Ründe geben. Dafür fallen ihnen in der Regel die obern Töne, oft schon von g, a an, beschwerlich. Manche verbinden wohl auch diese Tiefe mit vieler Biegsamkeit und Weichheit in der Höhe. Das sind aber seltene Erscheinungen. Eben so findet man Tenoristen, welche das $\underline{g}$ oder gar $\underline{a}$ mit sonorer Fülle fest singen können, selten. Zwischen den gegebenen Gränzen liegen nun noch sehr viele Stimmenarten in der Mitte, wovon jede wieder nach ihrer eigenen Natur zu behandeln ist. Und in dem richtigen Auffinden der eigenen Stimmenanlagen, und der gehörigen Ausbildung liegt die größte technische Kunst des Lehrers, welche, nebst vorausgegangener vieler Uebung, häufiger Erfahrung und dadurch errungener Enttäuschung, die gespannteste Aufmerksamkeit, unermüdete Geduld, und einen seltenen scharfen Blick voraussetzt. Dabey muß dann der Schüler noch den größten Fleiß und die sorgsamste Aufmerksamkeit auf alles vom Lehrer Erinnernte verwenden; denn

sonst ist das Gelingen unmöglich. Doch übertreibe man dieß auch nicht, am wenigsten im Anfange. So wie in der Natur Alles, was lange dauern soll, wie es uns die Eiche lehrt, langsam wächst, so ist es auch hier. Die Organe erhalten hier eine neue Richtung, Uebung, eine neue Weise des Zusammenwirkens, und das muß mit vieler Klugheit und Schonung geschehen. Es handelt sich nicht um die Müdigkeit eines Armes wie bey'm Geiger, der wieder ausruhen mag, es handelt sich um die Beförderung oder Zerstörung eines Menschenlebens. Darum sollten Lehrer und Aeltern vorsichtig seyn, und die Letzteren nur den besten Lehrer wählen, der besonders Muth genug hat, sich ihrer Eitelkeit entgegenzustellen. Darum bemesse man die Dauer der Uebung genau nach der körperlichen Beschaffenheit und der Art jener. Bey schwachen Personen sind 10 Minuten genug, besonders wenn man den Ton einfach halten und ausziehen, oder ganz langsame Sätze und Noten üben läßt. Bey Kindern — und es ist gut, wenn man schon im 7ten, 8ten Jahre anfängt — beschränkt man die Zeit noch mehr, läßt eine längere oder kürzere Pause eintreten, die man mit Spielen auf dem Fortepiano, oder mit anderer passender Erklärung z. B. über das Stück, die Art seiner technischen Ausführung, was dabey zu beachten sey u. s. w. ausfüllen kann, läßt dann, ehe die Uebung wieder beginnt, den Schüler oder die Schülerin sprechen, um zu sehen, ob Heiserkeit vorfindlich ist, und ist dieß, so setzt man noch länger oder gar aus. Deswegen ist es sehr gut, wenn entweder noch Einige mit unterrichtet werden, oder man diese Zeit benutzt, um das für das Nachüben sich Begleiten, die Ausbildung des Gehörs sehr vortheilhafte Fortepiano Spiel zu üben. Auch kann man ja hier sehr gut das gewandte Lesen und Treffen der Noten erkennen, ohne es durch die außerdem nothwendige so häufige Anstrengung der Brust bey'm Singen, sonach um einen theuren Preis, erkaufen zu müssen. Dieselbe ernste sorgsame Rücksicht hat nun auch der Schüler bey seinen Privatübungen zu pflegen; und der Lehrer hat ihn stets darauf aufmerksam zu machen, daß er den Eifer, besonders im Anfange, nicht zu sehr übertreibe. Da ferner der Schüler mit dem begleitenden Instrumente gewöhnlich wetteifert, so ist es sehr gut, wenn man ein solches wählt, das einen festen starken Ton hat, diesen anhält und herauswirft, wodurch schon an und für sich der beliebte Guitarre, als einem Begleitungsinstrument bey Gesangübung das Urtheil gesprochen ist. Ferner darf man sich nicht üben, oder überhaupt singen, wenn man noch nicht gehörig verdaut hat, — daher das Singen Morgens sehr gut ist, gefehlt nach dem Tisch, besser Abends — wenn man

erhitzt ist, überhaupt in Aufwallung sich befindet, oder gar Lunge, Brust, Hals, oder die zum Singen nothwendigen Kopswerkzeuge durch ein Uebelbefinden angegriffen sind. Ueberhaupt gehört zum Singen eine ordentliche Lebensweise, Vermeidung des vielen Tanzens, Sechtens, vielen Sitzens — daher auch stets stehend gesungen werden sollte — besonders des häufigen starken Rückens z. B. beym Nähen, vielen Tabakrauchens, oder unnützen Schnupfens, solcher Speisen und Getränke, die erhitzen, zum Husten reizen, trocknen, und so der Stimme schädlich sind, z. B. junger Weine, schlechten Punsch, sehr fetter, stark gewürzter und zu saurer Speisen; denn einige Schärfe ist gut, weil sie den Schleim ablöst *).

Sehr wichtig ist die Beachtung der Mutationsperiode, d. i. jener, wo der Schüler zur Mannbarkeit übergeht, was bey Mädchen vom 13 — 15ten, bey Knaben vom 14 — 16ten Jahre, oder wohl noch früher, selten später zu geschehen pflegt. (Doch kannte der Verf. einen jungen Mann von 20 Jahren, der noch Sopran sang.) Beym weiblichen Geschlechte ist diese Veränderung der ganzen Natur in geistiger und physischer Hinsicht nicht so auffallend, und der Durchgang so hart, als beym männlichen, bey welchem die Stimme auch um eine ganze Oktave fällt. In der Regel wird die Stimme heiser, unbändig, versagt besonders die Höhe und auch wohl die Tiefe. So wie die Stimme, so ist oft der durch diesen krankhaften Zustand leidende Geist. Der Schüler ist verdrossen, beklommen, unruhig, leicht widerspenstig u. s. w. Liebevoller Schonung und Ermunterung, verbunden mit Klugheit in der Behandlung muß da eintreten. Es kann sich auch weniger um das weiter Kommen, als um Erhalten des früher Errungenen handeln. Wäre das Letzte nicht nothwendig, wäre es nicht sehr vortheilhaft, den Schüler nie ganz außer Uebung kommen lassen, so wäre es das Beste, wenn derselbe ganz aussetzte. Und hat Jemand keinen guten Lehrer zur Seite, so ist es am gerathensten, dieß zu thun; da wird denn doch wenigstens nichts verdorben. Auch schadet dieß ja nichts.

*) Der Verf. kannte eine tre. Söngerin, welche einige Zeit vor dem Singen etwas aber nicht zu scharfes saures Kraut aß, dadurch ihre Brust vom Schleime reinigte, und dann sehr gut sang. Auch ist es sehr gut, einige Zeit vor dem Auftreten durch Scala-Singen die Organe in guten Zustand zu setzen, was freilich mäßig zu geschehen hat. Manche bedienen sich eines ungesottenen Eies, das sie ausschöpfen, Andere eines Dekoktes — einer Art von Thee — von der Weizen-Kleye, besonders, wenn sich Heiserkeit vorfindet. Doch verzärtele man sich auch nicht.

Denn früher wurde ja schon die ganze künftige Bildung, die wahrscheinliche künftige Stimmenart berücksichtigt; indem die sich mehr in die Höhe ziehenden Stimmen, besonders wenn die obere Töne leicht und klangvoll herauskommen, bey Mädchen den künftigen Sopran, bey Knaben den Tenor; die leichter in die Tiefe gehenden Alt oder Baß erwarten lassen. Sodach ward schon in der vorhergehenden Zeit das da eben am besten und spielend zu Erringende gewonnen, die Annehmlichkeit der Stimme, — der Lehrer hat ja nicht auf Kraft und Fülle zu sehen, die bringt die spätere Periode, und wird jene zu bald gepflogen, so werden die Schüler mit der Zeit Schreier — die Weichheit — die kann er jetzt bey den so bildsamen Organen durch mildes Behandeln und Ausziehen des Tones erringen, wozu erst die spätere Zeit die Kraft gesellen soll, — das Klangvolle, Metall-Silberartige, was besonders die hohen Töne erhalten müssen, wenn sie die ihnen zukommende schöne Wirkung erzeugen sollen — die Leichtigkeit der Ansprache und der Uebergänge — das kann ja hier der Lehrer am ersten und so vielleicht für die ganze Folge gewinnen, denn es stört ihn ja keine Kluft, die Natur unterstützt ihn in seinem flügenden Vorbilden — besonders die Fertigkeit im Treffen der Noten sowohl als dem Herausbringen der schnellsten Figuren; denn die jungen Schüler, zur geistigen Gestaltung noch nicht reif genug, setzen ihren Stolz darein, recht viele und schwere Stücke singen zu können. Gut, das benutzt der Lehrer, steigert sie unmerklich mit schwereren; beachtet, daß sie sich das Sudeln nicht angewöhnen; läßt sie für sich Passagen, z. B. die auf den Tabellen 12 — 16 angegebenen, mit steter Berücksichtigung des dort Erörterten, wenn auch auswendig singen, besonders den Triller üben; verspricht ihnen wohl kleine Belohnungen, Mitnehmen auf Spaziergänge, Empfehlung bey Aeltern und Anverwandten u. s. w. treibt so im scheinbaren Spiele den größten Ernst, sammelt ihnen das in technischer Hinsicht für die Folge Wichtigste, und dieß ist, wo es am leichtesten, und wie es später nicht mehr zu erringen ist, wo die reisende Geistes- und Gemüthskraft einen würdigen Kreis des Ergusses verlangt, sich nicht mehr so unverwandt dem Technischen hingeben mag, was wohl auch die steiferen Organe mehr oder weniger versagen. So wird also, so muß diese vorübergehende Periode zur technischen Vorbildung benutzt werden. Was kann nun die minder günstige Mutationsperiode schaden? Der Lehrer beobachtet daher hier nur, was die Natur versagt; und je mehr dieß geschieht, desto mehr beschränkt er seine Uebungen, besonders in der Höhe, so wie er überhaupt kann

Ton mit Anstrengung, sondern nur den leicht sich ergebenden, und dabei häufig mit halber Stimme singen läßt. Kann er aber in technischer Hinsicht nur wenig oder nichts gewinnen, vermag er dieß doch in Hinsicht der geistigen Vorbildung für die Folge. Höchst wichtig nämlich für den seelenvollen Vortrag des Sängers ist die Deklamation, wovon weiter unten gehandelt ist. Nicht das Studium eines oder einiger Monate, jahrelanges fordert diese wichtige Kunst. Die darüber erörterten Grundsätze nehme nun der Lehrer mit ihm durch. Da kann er denselben durch neue Stücke immer interessanter betheiligen, seine Lust neu erwecken, und ihn trefflich für den folgenden geistigen musikal. Vortrag vorbereiten, wenn er nun schon Gedichte oder andere Stücke von dem mannichfaltigsten Charakter mit ihm durchgeht, und so seinem geistigen Blicke Schärfe, Gewandtheit und Leichtigkeit in jeder Art der gemüthlichen Anregung und geistigen Entfaltung verleiht. Wie sich dann später die Natur wieder erhebt, so dehnt sich sein Unterricht im Musikalischen aus, verbindend mit dem bereits früher Errungenen, das sich nun — bey der zarten Schonung der Natur — für sich wieder einstellt, die Fülle und Kraft, größere Ausdehnung in Höhe und Tiefe, und in geistiger Hinsicht das Edle, Würdige, Seelenvolle, welches nun ein Hauptaugenmerk des Lehrers bey allen Uebungen mit seyn muß, das dann gleichsam für sich den Uebergang zum künstlerischen Vortrag bildet. So wird jede Periode nach ihrem Charakter in dem wohlberechneten Stufengang einer Bildungsweise, der Natur treu, benutzt, und der Schüler sieht sich unvermerkt auf einem Punkte, wo dem vollen Ergüsse seiner schönen Ideale kein Hinderniß entgegensteht. Danach richte der Lehrer seinen Unterrichtsplan ein, ordne die folgenden Lehren, benutze die dargebotenen Mittel, und beachte das Angeführte, welches absichtlich kurz, aber das Resultat langer und vieler Erfahrung ist. Nur noch auf die stets zu pflegende Stärkung der Stimme und der Stimmwerkzeuge will der Verf. hindeuten. Die Geschichte, wie der Athlet Milon durch tägliches Tragen eines wachsenden Kalbes allmählig zum Träger des ausgewachsenen reifen Thieres erstarkte, ist bekannt, und für Lehrer und Schüler gleich unterrichtend: für den Ersten, in sofern er seinen Uebungen unvermerkt mehr Dauer und Umfang des zu Uebenden gibt, so, daß der Schüler ohne alle Anstrengung Höhe und Tiefe verbindet, die schnellsten Figuren, durch immer wachsende Geschwindigkeit im Tempo, voll und präzise heraußwirft, besonders, wenn er die kurzen Absätze zum Abhmen und Anhalten der Luft immer mehr aus-

dehnt und verlängert, wodurch der Schüler große Stellen mit weniger aber sparsam behandelter Luft und ganz leicht ausführet; für den Zweyten, damit er sich täglich übe, keinen Schweiß scheue, nicht raste, bis er das vom Lehrer Aufgegebene bis zur nächsten Stunde ganz in seiner Gewalt hat, und so für die wachsende Last die verstärkte Kraft besitzt. Durch fluge, unvermerkte, unausgesetzte Uebung und Steigerung dieser kann der Mensch Unglaubliches.

Untersuchung der Stimme.

Jedes Individuum hat seine eigene Stimmanlage, sowohl 1) in Hinsicht der zu erreichenden Höhe und Tiefe, als 2) der besonderen Eigenschaften derselben an und für sich, und 3) in Beziehung auf einen eigenen dabey sich aussprechenden gemüthlichen Charakter. Dadurch ist nothwendiger Weise die Art der Bildung selbst bestimmt. In Bezug auf den ersten Punkt ist es gut, so wie für die folgende Theorie der Stimmildung nothwendig, jene Theile zu kennen, die mehr oder weniger zum Hervorbringen eines Sprech- besonders Gesangstones dienen, und sich von den beyderseits durch das Stirnbein und den Oberkieferknochen gebildeten Höhlen bis tief in die Brust forterstrecken. Diese sind: die Nasenhöhlen, Gaumen, Zunge, Zähne und Lippen, besonders die Luftröhre. Diese beginnt schon oben in der Rachenhöhle, und verzweigt sich nach unten durch unzählige Aeste tief in die Lungensubstanz. Sie besteht, einer Gänsegurgel ähnlich, aus vielen sehr beweglichen, und von oben nach unten sich erweiternden Knorpelringen, und verbindet sonach die zum Gesang mitwirkenden Kopftheile durch den Hals mit der Brust. Der oberste Theil der Luftröhre ist der mit ihr innigst verbundene Kehlkopf. Dieser nun, durch viele Muskeln so beweglich, leistet mit der ihm eigenen, durch einen besondern Deckel verschließbaren Stimmrinne beim Gesang das Wichtigste; indem die letztere sich bey den hohen Tönen zusammenzieht, und bey den tieferen sich erweitert, und der Kehlkopf, vermittelst der vielen Muskeln, sich ausdehnen und zusammenziehen, in die Höhe und Tiefe bewegen kann. Dadurch ist man nun im Stande, jeden Ton sowohl hauptsächlich durch die Nase, — denn im Grunde wirken alle Theile mehr oder weniger zusammen — als im Gaumen, — hier die ganz tiefen ausgenommen — eben so in der Kehle oder im Halse, etwas tiefer unten, und ganz tief in

der Brust hervorzubringen. (Der Lehrer lasse dieß den Schüler mehrmalen versuchen, damit er in diesem für die Verbindung der verschiedenen Register so wichtigen Punkte ganz deutlich wird.) Dadurch bekommen die verschiedenen Töne eine eigene Modification, die man mit den Ausdrücken Nasen-Gaumen-Hals-Kehle- oder Guttural- und Brustton bey den tiefften bezeichnet. Wenn nun beym Sprechen Gaumen, Lippe, Zunge, Zähne besonders mitwirken, so werden diese beym Gesange — den Augenblick ausgenommen, wo ein Buchstab oder eine Sylbe gesprochen wird — mehr außer Thätigkeit gesetzt, und, so viel möglich, ohne Bewegung gelassen. Da müssen nun hauptsächlich die andern Theile wirken. Nun darf aber auch die Nase nur wenig in Anspruch genommen werden; denn sonst entsteht der unerträgliche Nasenton: es bleiben also bloß die Brust und Kehlgorgane übrig, die sich bey den höheren Tönen mit den Kopftheilen verbinden. Daher die dreyfachen Arten der Töne, jene der Brust-Mittel- und Kopfstöne, welche gleichsam wie auf einer Treppe liegen, deren Stufen vom Kopf sich tief in die Brusthöhle ziehen. Daher die doppelte Eintheilung der Stimme in Brust- oder Kopfstimme. — Die Sonderung dieser bezeichnet die Natur durch einen mehr oder weniger auffallenden Bruch, der dadurch bemerkbar ist, daß die vorige gleiche Fülle mehr oder weniger plötzlich abnimmt, der Ton — besonders bey dem männlichen Geschlechte — ungern anspricht, grell herausfährt, oder etwas Heiseres, Mageres, Dünnes hat, gleichsam widerspenstig ist, und sich daher schwer halten und beherrschen läßt. Den Ton, bey welchem dieß besonders eintritt, muß man nun mit allem Fleiß durch öfteres Versuchen zu finden sich bemühen. Und dieß ist nicht schwer, wenn man von einem tieferen vollen Brustton anfängt, nach und nach in die Höhe geht, jeden Ton fest anschlagen, und so lange, als ohne alle Anstrengung möglich, aus halten läßt, wobey sich der Unterschied zwischen den vollen Brust-Mittel- und den in der Regel mageren oder grellen sogenannten Kopftönen d. i. jenen deutlich herauswirft, welche theils als hohe Mitteltöne mit den dem Kopfe näher liegenden Theilen, theils mit den Kopftheilen selbst gebildet werden. Doch lasse man sich auch nicht sobald hier irre leiten; denn jede Stimme hat, wie vorhin gezeigt ward, ihre verschiedenen Register, — Abtheilungen in der ganzen Stimmorganisation, wo eine Anzahl von Tönen eine verschiedene Leitung und Modification erhält — und da finden sich oft solche vor, welche einen so plötzlichen Abfall darbieten, daß man glaubt, dieß sey schon der wahre Stimmbruch. Auch kann leicht eine besondere ungünstige Disposition des Schülers manche Töne schwächer

hören lassen. Ueberhaupt sey man sehr behutsam, und versuche es lieber eine längere Zeit mit dem Schüler, ehe man sich bestimmt für diese oder jene Stimmenart entscheidet. Man kann ja doch denselben beschäftigen, und sich mit der Ausbildung der als gut erkannten Töne einstweilen abgeben.

Bricht nun die Stimme, bey etwas hoher Stimmung des angebenden Instrumentes, bey Knaben und Mädchen bey $\underline{f}$ $\underline{fis}$ $\underline{g}$ $\underline{gis}$, so ist es eine Sopran-, bricht sie bey $\underline{c}$ $\underline{cis}$ $\underline{d}$ $\underline{dis}$ eine mezzo Sopran-, bricht sie bey $\underline{g}$ $\underline{gis}$ $\underline{a}$ $\underline{b}$ eine Alt- oder Contra-Alt-Stimme, bricht sie bey Männern bey $\underline{f}$ $\underline{fis}$ $\underline{g}$ $\underline{gis}$ eine Tenor-, bey $\underline{c}$ $\underline{cis}$ $\underline{d}$ $\underline{dis}$ eine Baritono-, bey $\underline{g}$ $\underline{gis}$ $\underline{a}$ $\underline{b}$ eine Bass-Stimme. Der höhere oder tiefere Bruch bezeichnet sonach die höhere oder tiefere Stimme, was also höchst verschieden seyn kann. So wird häufig z. B. in der Schule des Paris. Conserv. der Anfang der Kopfstimme bey Tenor auf $\underline{a}$, bey Baritono auf $\underline{g}$, bey mezzo Sopran um eine Oktave höher, und bey Sopran vom $\underline{as}$ an bestimmt, worunter aber nur die durch die Kopfstheile hauptsächlich erzeugten Töne können verstanden werden. Doch gibt es hiebey auch einen wichtigen Aufschluß, wenn man beachtet, wie voll der Sänger manche Töne habe. So z. B. ist es leicht, daß der seyn wollende Bassist seine Stimme bis in das tiefe F hinunter drückt. Allein man untersuche nur, ob dieß denn auch, im freyen Luftstrom sonach ohne Drucken erzeugt, die gehörige Fülle, Dicke habe. Nicht ein einzelner Ton, sondern die Ründe, das Körnige, mit dem die tiefen Töne vom F oder G bis zu c d hervorgebracht werden, entscheidet die gute Baß- oder um eine Oktave höher die Altstimme, während der Tenorist und Sopranist seine Kraft in den höheren Mittel- und obern Tönen haben muß. — Kennt der Lehrer die Hauptabtheilung, dann geht es an die Untersuchung der andern Register, oder der kleineren Abtheilungen, welche alle so verbunden werden müssen, daß von dem tiefsten Ton bis zum höchsten eine dem Gehöre wohlthuende Gleichheit sich finde *).

*) Es ist hier wie bey gut gebauten Darm-Saiten- oder Klavierinstrumenten. Dort hat jede Saite, hier jede Oktavenabtheilung eine andere Art des Tones. Wie groß ist z. B. der Abstand der Tonqualität, wenn man auf einer Violine das $\underline{g}$ und darauf das $\underline{e}$ anschlägt! Und doch hört man keine Kluft, wenn auf jener, von einem guten Meister gebaut, ein Künstler eine von der Tiefe in die Höhe sich ziehende Passage spielt. Ja sogar Fehler im Baue kann der Vortragende durch sogenanntes fleißiges Einstudiren seines Instrumentes d. h. dadurch verbessern, daß er die schwächern Klänge zu verstärken,

So haben z. B. die Töne vom c bis zum f fi g im Sopran ein eigenes Register, ja sogar die unter c, h, b, a, g wieder ein besonderes. Beym g auch a tritt ein neues Register ein, und hie und da bemerkt man bey e d schon wieder einen Wechsel, dann kommt der Bruch bey f fi g gi, darauf folgen wieder Töne, welche mit den noch höheren Kopstheilen, besonders zuletzt durch Mitwirkung der Nase — aber ohne den schlechten Nasenton — erzeugt werden, die oft recht vielen Klang haben. Und so ist es auch bey den übrigen Stimmen, bey welchen übrigens die Bildung mancher Register — z. B. bey den Bassisten des Kopfreisters — sehr viele Schwierigkeit hat. Auch kann man hier, bey der so großen Verschiedenheit der Anlagen, keine allgemeine Regel setzen. Gespannte Aufmerksamkeit, unermüdetes Forschen wird den Lehrer schon die Stimme des Schülers mit allen Vorzügen und Mängeln sowohl in dieser Hinsicht als jener der übrigen Eigenheiten kennen lehren, z. B. ob sie mehr oder weniger heiser, dumpf, im Ganzen oder bey einzelnen Tönen rauh, freischend sey, ein träges oder rasches, ernstes oder leichtsinniges Temperament ausspreche, u. s. w. wovon in der folgenden Lehre näher gehandelt ist. — Kennt nun dieß Alles der Lehrer, dann geht es an die

Ausbildung der Stimme.

Das erste dabey zu Berücksichtigende ist, daß jeder Ton klinge, somit Klangreinheit. Um diese zu erringen, ist es nothwendig, daß der Schüler gleich im Anfange den Ton fest und klingend anstoßen lerne, sonst bleibt er in der Kehle stecken, oder er treibt sich zu sehr gegen den Kopf hin, und wird Nasenton. Da das folgende Ausziehen des Tones im Grunde nichts, als das ausgedehnte Fortsetzen des ersten Anstoßes ist, so hängt Alles von der Art dieses ab. Ist es

dafür die andern zu mäßigen, und so das nothwendige Gleichgewicht zu erringen versteht. Eben so ist es bey Klavierinstrumenten, wenn man die Tonbeschaffenheit entfernter Oktaven vergleicht, und dann beobachtet, wie durch die Kunst des Instrumentenbauers der unvermerkste Uebergang von der Tiefe zur Höhe, oder von dieser zu jener, somit Gleichheit hergestellt ist. Dieß dem Gesangschüler zeigen, ihm erklären, und auf das Berücksichtigen desselben bey seinen Uebungen aufmerksam machen, ist sehr vortheilhaft.

rauh, grell, klanglos, dumpf, unbestimmt, dem zerfließenden Hauch gemäß, wie kann ein weicher, angenehmer, klangvoller, heller, fester Ton herauskommen? Der Lehrer übe daher unverdrossen den Schüler in dem schnellen festen — aber durchaus nicht grellen — klangvollen, hellen und reinen Anstöße eines ganz in der Gewalt dieses liegenden ihm angegebenen Mittel-Tones z. B. des mittleren *g a* bey'm Sopran und Tenor, und des mittleren *c d* bey'm Alt und Baß mit dem rein ausgesprochenen Vokal *a*, oder der Sylbe *da*; denn jener erlaubt es, daß der Mund in die Weite, wie zu einem sanften Lächeln gezogen wird, wobey der Luftstrom den unbehinderten vollen und doch auch wieder sanft unmerklichen Erguß erhält. Dazu gehört denn noch ein liebliches freundliches Aussehen; ganz gerade Richtung bey den, wie gesagt, stehend vorzunehmenden Uebungen, wobey man die Brust ein wenig hervorstößt, und das Kinn so hoch hält, daß der Hals nicht gedrückt wird; später das unverrückte Wenden der Augen auf die Musik; ein solches Öffnen der Zähne, daß man den kleinen Finger dazwischen legen kann; ein sanftes Anlegen der Zunge an die untern Zähne, über welche sie sich, bey'm Aushalten eines Tones, nicht erheben darf, damit die Luft frey zu entströmen vermag; ferner, daß man alle diese Theile nebst Lippen und Gaumen während des Ausziehens eines Tones nicht bewege, somit bey'm *cresc.* den Mund weder erweitere, noch bey'm *decr.* verenge *).

*) Das so häufige nicht gehörige Öffnen des Mundes, wodurch man Nasentöne oder das Anstoßen des Klanges an die Zähne hört, das manchmalige Bewegen der unbeweglich zu haltenden Mundtheile, wodurch der Ton in jedem Augenblick eine andere Modification erhält, ist an und für sich, besonders aber in den Folgen fürchterlich gefehlt. Denn dadurch wird der Kehlkopf nicht so in Anspruch genommen und geübt, und Beides muß seyn, wenn der Schüler etwas vor sich bringen soll. Jener mit der Stimmrinne muß, so zu sagen, Alles leisten. Darum müssen nun die übrigen Organe still liegen bleiben, und die ganze Operation des Tonbildens hat hauptsächlich durch diesen zu geschehen. Deswegen hat der Lehrer den Schüler stets zu beobachten, und genau darauf zu sehen, daß derselbe dieses Organ bis zur höchsten Beweglichkeit übe, welche es durch das spätere Einstudiren der Passagen, so wie das sobald als möglich vorzunehmende Studium des verschiedenen Trillers nur immer erlangen kann. Sollte ferner der Schüler sehr lange Zähne haben oder sonst eine zu berücksichtigende abweichende körperliche Beschaffenheit, so wird der Lehrer schon ab und zugeben wissen; denn nicht allein der zu wenig sondern auch der zu sehr geöffnete Mund ist gefehlt, weil der Ton spitz wird, und pfeift. Auch lasse man ihn jederzeit, bevor er singt, unmerklich und schnell Athem nehmen. S. die Lehre vom Athemholen S. 247 u. d. f., wovon der Lehrer das hier Nöthige nun, und das Uebrige seiner Zeit dem Schüler erklären wird.

Hat der Schüler den festen und klangvollen Anstoß in seiner Gewalt, dann lasse man ihn den Ton ausziehen, d. i. die innerlich angehaltenen und zu einem Klangkörper verbundenen verdichteten Luftschwingungen nach Außen ziehen, hinausziehen, daß sie sich in der äußern Luft ausbreiten. Das muß aber in freyem Luftströme geschehen, ohne irgend ein Organ zu pressen, mit stetem Beachten, daß der Ton klingend und mit jenen Theilen erzeugt werde, welche dem Register entsprechen, in dessen Umfang dieser Klang vorkommt, z. B. mit den Theilen der Brust oder den dieser näherliegenden, wenn es ein Brust- oder tiefer Mittelton ist, was man, besonders bey den Brusttönen, gleich hört, indem sie etwas Eigenes, Körniges, Tiefes haben. Und dieses darf selbst dann nicht versäumt werden, wenn man, um die Höhe später zu gewinnen, die tiefen Töne nur leise angeben läßt. Den Ton lasse man ferner in der Mitte etwas anwachsen, und am Ende ganz langsam und unmerklich verlöschen, ohne jedoch die Luft ganz auszuhauchen, was aber so zu geschehen hat, daß man bemerkt, wie der Schüler Beides beherrscht. Geht ein Ton, dann nehme man den nächsten in der Höhe, dann vielleicht einen in der Tiefe, und fahre so bis dorthin fort, wo die Stimme bricht. Dabey sehe man zugleich auf die Verbesserung der die Klangreinheit hindernden Mängel. Da gibt es Stimmen, welche mehr oder weniger heiser, mehr oder weniger klanglos sind. Ist das ein örtlicher Fehler, so kann vielleicht der Arzt helfen; ist es aus übel angewöhntem Gebrauch der Stimmorgane z. B. dem Pressen derselben, dem gewaltsamen Durchdrängen der Luft durch die Stimmriße — woher auch das Streifende in so vielen Stimmen kommt — oder dadurch entsprungen, daß man die von der Natur zum Sprechen bestimmten Organe — die zum Hervorbringen der Vokale nothwendigen obern 5 Kehlpunkte — zu sehr, dafür die freye Wirkung des ganzen Kehlkopfes und der Stimmriße zu wenig in Anspruch nahm, so hilft man im 1ten Falle, wenn man den Schüler den Ton ohne alle Anstrengung ganz schwach, sanft, und so hervorbringen läßt, daß der Luftstrom sich frey durch die Luftröhre und Stimmriße ziehe. Dieß übt man mit mehreren nacheinander, und hatte er auf diese Weise einen Ton gut gegeben, so hält man ihn an, nun einen solchen durch Pressen zu erzeugen. Fühlt er nun den Unterschied, was das ist, freyer Luftstrom, dann zeige man ihm, wie durch das Anhalten und Verbinden der Luftschwingungen in der Tiefe der Brust ein klangvoller Brustton gebildet wird. Das übt man dann so lange, bis er — auf irgend einem Brusttone — einen Klang hervorringt,

und sollte dieser noch so schwach und winzig seyn. Mit dem Fernhalten alles Unreinlichen, Fremdartigen verstärkt man nun das winzige Tönchen im freyen Luftstrom durch inneres Füllen der Luftschwingungen immer mehr, und so hat der Verf. Hunderte geheilt. Im 2ten Falle läßt man den Schüler so lange sanft mit halber Stimme und unmerklichem Verstärken des Tones singen, bis er auch hier Leichtigkeit und Gewandtheit im Leiten und Benutzen der Luftschwingungen errungen hat. Im letzten Falle steht man nur darauf, daß er die Mundtheile nicht bewege, so muß er wohl den Ton in der Luftröhre und ihren Theilen bilden. Das Rauhe, Harte, Schreiende, Heulende der Stimme wird durch Singen mit halber Stimme, des Uebens im sanften Anstoße und unmerklichen Ausziehen gehoben; das Schwache durch festen kräftigen Anstoß, volles Ausziehen, und unmerkliches Verstärken des ausgezogenen Tones bey'm Aushalten langer Noten; das Ungleiche durch viele Uebung der schwachen Töne vermittelt kräftigen Anstoßes und Ausziehens, bis diese den übrigen gleich kommen; das Träge, Schwerfällige durch ernstes Anhalten des Schülers zum energischen Anstoß jeder Note, raschen Ausziehen des Tones, — bis er diese üble Gewohnheit ablegte — durch Uebung in schnelleren Noten, wobey man den Schüler mittelst der Begleitung immer antreibt; das Eilende, Sudelnde durch das Ueben in langen Noten, und gelassenem ruhigen Ausziehen; das zu hoch Singen durch Ueben der kleinen Terzen, das zu tief Singen durch große Dritten, wobey man in den beyden Fällen die Tonmasse nicht zu stark nehmen darf, weil man sie sonst zu beherrschen nicht im Stande ist; das Zitternde, Schwankende durch Uebung im sanften Ausziehen und Halten einzelner und dann mehrerer im Anfange ganz kurzen Töne, welchen man unvermerkt mehr Dauer in der Zeit verleiht, und so die Organe bis zum erforderlichen Grad der Kraft stärkt, wobey man besonders auf das richtige Nehmen und Benutzen des Athems zu sehen hat. Einen nicht seltenen und oft gar nicht zu verbessernden Fehler bieten die Stimmen dar, welche sich so unangenehm in die Breite ziehen, und beynah gar kein Metall haben. Wenn es nun schon überhaupt Regel ist, keinen Schüler anzunehmen, der nicht das nöthige gute Gehör so wie eine günstige Stimmanlage besitzt, welche, als solche, nicht allein bedeutende Fehler ausschließt, sondern an Vorzügen reich ist, indem sonst der Lehrer nie eine erfreuende Frucht seiner Mühe erwarten darf: so kann unmöglich hier eine Ausnahme Statt finden, es sey denn, daß bloß üble Gewohnheit, vielleicht Unkunde der Art des Töne-Bildens die Schuld trage, oder

die besondern Verhältnisse des Lehrers dieß erforderten, wie der Verf. selbst so oft in dem Falle sich befand. Da ließ er denn, nach vorausgegangener deutlicher Erklärung der Art des Erzeugens der Töne, im Anfange nur die tiefsten Mittelstöne mit der Brust singen, um den vorher zu sehr bewegten obern Theil des Halses so wie den Mund mehr außer Wirksamkeit zu setzen. Jene durften auch nur schwach angegeben werden, wobey er bloß auf das Hervorbringen eines winzigen Tönchens mit etwas Klang hinarbeitete. Denselben Ton verstärkte er nun, wie es schon oben gezeigt ward, übte es bey mehreren, und suchte zu thun, was sich eben leisten ließ *).

Zum Ueberfluß hat der Verf. Fig. 31 die Begleitung der Scala durch Akkorde angegeben. Da kann man denn, je nachdem die Stimme tiefer oder höher ist, bey a) b) oder c) anfangen. Weil ferner der Bruch der Stimme auch auf den zwischen den ganzen liegenden halben Tönen vorkommen kann, so sind auch diese, mit kleineren Noten bezeichnet, beygesetzt, welche man im Aufwärtssteigen benutzen oder auch auslassen mag. Im Herabgehen aber — nach gefundenem Stimmbruch — sollte man sie stets üben, weil das Absteigen beschwerlicher, sonach einer fleißigen

*) Aus dem Angeführten kann der Lehrer entnehmen, was er auch in den übrigen Fällen zu beobachten habe. Ward doch diese Lehre der Klangreinheit oben S. 70 u. d. f. so genau erörtert, daß selbst der Schüler die eigenen Fehler bemerken muß, und die Mittel der Verbesserung finden wird, wenn der Lehrer dieß mit ihm durchnimmt, wozu der Verf. hier auffordert. Obnehin setzt derselbe voraus, daß der Erste nicht eher zur Ausbildung der Stimme gelassen werde, bis er ganz taktfest ist, alle Töne und Tonverhältnisse kennt, und diese — die schwierigsten allein ausgenommen — sicher zu treffen vermag, wozu oben von S. 3 — 68 die genaueste Anleitung gegeben ward. Daß man bey dem Gesangunterrichte im engern Sinne auch zugleich das Treffen mit üben könne und solle, damit stimmt der Verf. überein, aber nur unter der Voraussetzung, daß der Schüler hierin schon vorher die nöthige Vor-, eigentlich Grundbildung erhielt. Man soll ein Element um das andere zu erringen suchen, diese verbinden, und verbunden fortüben. Der Verf. lernte viele Schüler und Schülerinnen kennen, welche zuerst im Notenlesen tüchtig geübt, später erst mit den Vortheilen der wahren Stimm- bildung vertraut und treffliche Subjekte wurden. Allein er fand auch oft viele mit gut gebildeten Stimmen, die, der fleißigen technischen Vorbildung im Treffen entbehrend, unsicher sangen, kaum ein Liedchen für sich einstudiren, noch ein Duett oder einen Chor mitsingen konnten. Sollte es daher in diesem sogenannten Festseyn noch fehlen, so suche es der Lehrer nach der obigen Anleitung hier, mit der Ausbildung der Stimme zugleich einübend nachzuholen; denn später erlauben die vielen wichtigen Materien eine solche genaue Berücksichtigung dieses Punktes nicht.

ren Pflege bedarf. Sind nun die Töne bis zum Bruch der Stimme klingend herausgebracht, dann verfähre der Lehrer sorgsam und langsam. Er lasse diese Töne, besonders den ersten, bey welchem der Bruch bemerkbar ist, wohl fest aber sanft mit halber Stimme anstoßen, und nur etwas wenig ausziehen, damit er sich nicht überschlägt, vom Schüler beherrscht und klingend gebildet werden kann. Dann verbindet man ihn mit dem vorhergehenden letzten Brustton, welchen man sehr gemäßigt angibt, und trachtet beyde, vor der Hand nur in Hinsicht der Klangreinheit, so viel als möglich, gleich zu machen. Zur Abwechselung nimmt man wohl auch einige der vorhergehenden Brusttöne, und versucht einige der Kopftöne. Wenn z. B. die Stimme bey e bricht, so nimmt man c d e f e d c, oder a h c d e f g, rückwärts g f e d c h a, oder bey'm Alt und Bass f g a b a g f, d e f g a b c, c b a g f e d. Geht es bey langsamen Noten schwerer, so versucht man es schneller; ist es geschwind beschwerlicher, unrein, unsicher, so macht man es etwas langsamer. Da muß der Lehrer denken, und die bereits angegebenen Mittel, die Stimme zu verbessern, anzuwenden wissen, z. B. bey schwachen Stimmen den vorhandenen oder errungenen Klang unmerklich verstärken, bey grellen ihn mildern, die kräftigen Töne mäßigen, die dünnen durch viele Uebung kräftigen u. s. w. So kann er auch den letzten Mittelton, als Leiteton ihn betrachtend, anschwellen und den folgenden ersten Kopftön sanft damit verbinden lassen, wie es Fig. 32 angegeben ist. Sind nur einmal die ersten Töne gewonnen, und die Organe des Schülers durch fleißige Uebung so gewöhnt, daß der Uebergang leicht und so von Statten geht, daß man keine Kluft mehr bemerkt. Dann mag der Lehrer so weit in diesen obern Tönen aufsteigen, als es ohne alle Anstrengung sich thun läßt; denn irgend einen Ton in der Höhe oder Tiefe erzwingen wollen, ist äußerst gefehlt. Je bedachtsamer die Organe geübt und gestärkt werden, desto leichter und sicherer geben sie Alles in der Folge. So lernt nun der Lehrer auch die Kopfstimme genau kennen, besonders die Töne, welche mit den tieferen und höheren Kopfstheilen erzeugt werden, d. i. die verschiedenen Register. Und so wie der Arzt die Constitution seines Patienten genau kennen muß, so kann auch der Gesanglehrer nichts ausrichten, wenn er nicht mit der ganzen Stimmanlage seines Schülers, mit allem Guten und Mangelnden, allen Tönen in allen Registern ganz vertraut ist. Und um den Vorzug derselben zu erheben, das Fehlerhafte zu verbessern, dafür muß icht und vor jeder folgenden Uebung die Scala durchgenommen werden. Die weiß der Schüler auswendig, und da kann der Lehr-

rer bald diesem, bald jenem Mangel abzuhelpfen suchen, und jenen zum genauern Studium der ihm jederzeit angegebenen und an's Herz gelegten Verbesserungsmittel anhalten. Zugleich dient sie ihm auch, um der Stimme alle oben entwickelten guten Eigenschaften zu verschaffen. Die vorzüglichsten nach jener der Klangreinheit zu erringenden sind Reinheit in der Intonation, Festigkeit und Gleichheit. In Hinsicht des ersten Punktes ist der Schüler schon eingeübt, sowie für das zu hoch oder zu tief Singen, was meistens beym cresc. und decreso. geschieht, die Art der Verbesserung bereits angegeben. Doch sey man in der unpäßlichen Periode des Schülers, besonders beym weiblichen Geschlechte, nachsichtig. Ist eine reine Intonation vorhanden, und hat der Schüler einen festen bestimmten Anstoß, weiß er auch seinen Ton in gleicher Tonhöhe auszuhalten, s. S. 75, so wird auch in dieser Hinsicht kein Anstand obwalten. Aber wichtiger und bey Männern noch seltener als beym weiblichen Geschlechte anzutreffen ist die oben erwähnte Gleichheit der Töne in allen Registern von der Tiefe zur Höhe oder umgekehrt. Und doch gibt auch hier die Natur in der ununterbrochenen Reihung aller zum Hervorbringen der verschiedenen Töne nothwendigen Theile von der Tiefe der Brust bis zu den obern Kopftheilen, — wie es oben so genau erörtert ward — welche alle zusammenwirken, sonach mehr oder weniger an dem Erzeugen eines Tones Antheil nehmen können, die sichersten Mittel an, um die mangelnde Gleichheit herzustellen. Ward doch der Schüler schon oben vorgeübt, irgend einen Ton mit den verschiedenen Theilen der Stimme geben zu können. Dieß benutze man nun auch hier, und lasse die Fig. 33 für Sopran und Tenor a) und für Alt und Baß b) angezeigten Töne zuerst mit den tieferen dann höheren Brusttheilen, dann mehr im Hals, und so immer mehr mit den Kopftheilen singen. Dann lasse man diese verschiedenen Register in demselben Vortrag schnell wechseln. Aus dem Ersten wird der Schüler bemerken, daß sich dieselben Stellen mit verschiedenen Registern vortragen lassen, wodurch aber auch ein dickerer oder dünnerer Ton hervorkömmt; daß es also hauptsächlich von dem Ausführenden abhängt, welches Register er benutzen wolle; daß er ferner, um einen Ton zu verstärken, denselben nur aus einem tieferen Register, oder durch Verbindung dieses mit dem höheren bilden dürfe. Und was hindert ihn nun, jeden schwachen Ton zu verstärken, jeden Abfall in der Tonstärke beym Uebergang eines Registers in das andere zu verbessern, und durch viele aufmerksame Uebung alle Töne ganz gleich herzustellen? Bey dem Zweyten muß er es gefühlt haben, wie bey dem

schnellen Wechsel der verschiedenen Register der Kehlkopf hauptsächlich thätig war; wie ferner durch das schnelle Erweitern oder Verengen der Stimmriße die tiefen vollen mit den hohen und dünneren Tönen so schnell wechselten. Gut dann, hört er, daß sein Ton mager ist, und gegen den vorigen abfällt, so erweitere er seine Stimmriße, nehme durch den sich mehr abwärts bewegenden Kehlkopf die tieferen Theile mehr in Anspruch, und er wird einen volleren Ton erhalten, er wird seine Stimme ganz gleich herstellen. Dazu mögen auch die Fig. 34 aus der Par. Singschule angezeigten Uebungen dienen, bey welchen B. Brust-, M. Mittel-, K. Kopf-Stimme, und die Linien  das Athemnehmen bedeuten, und die bey A) für den Sopran und B) für den Tenor gelten. Das $\underline{e}$ bey A) ist nun doch gewiß ein wahrer Brustton; doch übe man es auch als einen Mittelton mit den höheren Stimmtheilen. Und eben so verfähre man mit den übrigen Beyspielen, laß sich alle Register verkunden haben, und der Schüler die durchaus unentbehrliche Schärfe im Auffassen der Tonbeschaffenheit, und jene zur Herstellung der nöthigen Gleichheit erforderliche Gewandtheit errungen hat. Im Allgemeinen nimmt man die Töne der Bruststimme so gemäßigt als möglich, verstärkt dafür die Mittelöne. Aber bey den Kopftönen lasse man, wenn diese grell sind, den höchsten Mittelton stärker, und den folgenden der Kopfstimme schwächer anschlagen. Geht dieses langsam, dann übe man es immer schneller, von der Tiefe zur Höhe aufsteigend, und dann auch von oben nach unten, wie Fig. 10 u. 11 T. 12, dann Tiefe und Höhe verbindend, wie Fig. 12, 13, 14, 15 u. 16, was natürlich nach der Höhe und Tiefe der Stimmen ver-
setzt, sowie auch langsamer ausgeführt werden muß.

Ist die Gleichheit der Stimme hergestellt, dann geht es an das Erringen der möglichsten Fülle und Ründe, mit zugleich gepflogener Rücksicht auf das bereits Errungene. Das Nöthige hierüber ist bereits schon S. 75 u. d. f. erörtert, und muß nun bey der Uebung der Scala berücksichtigt werden, bis die Stimme in Fülle und Ründung, in Kraft und Stärke könnig wird. Und hier benutze man zugleich die Gelegenheit, um dem Schüler eine ruhige, edle, würdige Haltung auch in geistiger Hinsicht bezubringen, gleichsam unvermerkt einzufloßen. Das vermag der Lehrer, wenn er in seinem voll ausgezogenen Tone, der mit soviel Ruhe sich entfaltet, etwas Frommes, Inniges, einfach Edles zu geben weiß. Unvermerkt nimmt der Schüler das Muster seines Lehrers im Aeußern, sowie im Innern auf. Ja, der Meister lehrt so weit mehr, als durch das wirkliche Unterrichten. Hier kann er nun seinem Schüler einen trefflichen Vor-

schub geben, sowohl, insofern derselbe schon in den einfachen Tönen Seele ausdrücken lernt, als besonders, weil er jetzt die Gelegenheit erhält, den Schüler und sein Instrument — die Stimme — in Eins zu verbinden. Das ist bey den wenigsten Musikern der Fall. Sie und ihr Instrument sind zwey; daher die getheilte, oder so schlechte Wirkung ihrer Darstellungen. Das Einswerden kann hauptsächlich nur im Anfange gepflogen und muß dann fortgepflogen werden. Jetzt kann es der Lehrer am besten, wenn er seelenvoll, und in jener Anregung die einfachen Töne vorträgt, welche er dem Schüler beybringen will, z. B. kräftig, befeelt, voll Würde, wo er ihn lehren will, Energie, Edles in seiner Tongebung; zu entfalten, weich, lieblich, wo er die Stärke und Kraft mäßigen will, u. s. w. Sieht da der Lehrer darauf, daß es jener nicht fälscht, sondern mit eigener Seelenwärme nachahmt, so ist hier, und für die Folge, schon viel gewonnen. Noch mehr vermag er dieses bey dem Einüben des Portamento und der verschiedenen möglichen Abstufungen in der Tonbildung, worüber das Nähere S. 80 — 110 erörtert ist, und die nothwendigen Beyspiele beygefügt sind. Zum Ueberfluß hat der Verf. Fig. 1 Tab. 31 noch die Begleitung der Scala und übrigen Intervalle, wie sie oben Tab. 7. Fig. 3 angegeben sind, beygesetzt, was der Lehrer nach dem Bedarf des Schülers höher oder tiefer nehmen mag. Mit diesen Uebungen der Scala im Portamento kann der Lehrer aber auch noch jene in kleinen Manieren verbinden, im Schleifer, Fig. 1 Tab. 32. Schnelle Fig. 2 Mordent Fig. 3 Gruppetto Fig. 4, wodurch die Vorbereitung zum Pralltriller, s. S. 130 u. d. f. und dann zum Triller — s. S. 134 — gegeben ist, was bey Sängern nicht früh genug geübt, und fortgeübt werden kann, und daher von den Gesanglehren mit Recht am Schlusse jeder Uebung in der Scala, den Intervallen oder Passagen — S. Fig. 2 und 14 T. XII — gepflogen wird, wie es Fig. 7 steht. So wird zugleich die Fertigkeit desselben, besonders die nothwendige Beweglichkeit des Kehlkopfs befördert. Auch ist es sehr vortheilhaft, die Scala, sowohl im Dur als Moll, sowie die Intervalle in alle Tonarten zu versehen; denn dadurch kann der Umfang der Stimme so weit in die Höhe und Tiefe ausgedehnt werden, als es sich nur immer thun läßt. Zugleich wird so die Stimme in allen Tonstufen geübt, die nur immer vorkommen können. Sollte ferner der Ton klingend, fest und rund bey *a* herauskommen, so benutze man den Vokal *e*, den man aber sehr sanft und so geben muß, daß sich der Mund in die Breite zieht, mit welchen beyden Vokalen die Stimmübungen hauptsächlich vorzunehmen sind; dann

daß o; key weld
 darf; dann das
 mehr öffnet, ob
 macht; endlich
 gezogen, damit
 mieden werde.
 heit im Erzeug
 die Organe des
 kein Schaden me
 Zeit hindurch S
 das Wichtigste
 nder Ton, und
 rung des Schülers
 oder o vorkommen,
 Statt einfacher Voka
 sol, la, si, oder der n
 geschrittene Tonbild
 sonanten so gelind,
 und auf den kling
 sprache klangvoll
 verdecken, und b
 die Nebenvokale á
 vokale, z. B. au
 Vokal ausgehalte
 also nicht Auf—
 lich—keit, sonder
 für die Behandl
 einfacher die Wei
 lange Noten vo
 ganz bekannte V
 der Stimme.
 hältnisse mitgeüb
 Und da muß ma

nöthige Ründe der Mundstellung nicht zu geschlossen seyn
 man sehr gemäßigt angibt, dabey den Zungenkanal immer
 undstellung zu verändern, und so den Klang voller und heller
 r mild, den Mund, soviel möglich, wie bey e in die Breite
 frey entströmen kann, und das unangenehme Pfeifen ver
 dieß Alles darf durchaus nicht eher geschehen, bis die Gewandt
 nes vollen klingenden Tones durch das a so errungen ist, und
 ilers hierin eine solche Festigkeit besitzen, daß in dieser Hinsicht
 besorgen ist. Man spreche gegen die Gewohnheit, so lange
 ingen bloß mit A oder Amen vorzunehmen, was man will,
 n Sänger im Technischen ist ein voller, heller, kling
 wenn man diesen hat, geht man weiter. Zur Ermunter
 man hie und da ein kleines Liedchen, worin viele a, e
 tudiren; aber die Hauptsache bleibt die Bildung des Tones.
 nag sich auch der Lehrer der alten Sylben ut, ro, mi, fa,
 en da, me, ni, po, tu, la, be, bedienen, wenn es die vor
 erlaubt. Dabey hat er aber darauf zu sehen, daß die Cons
 glich, ausgesprochen werden, schnell über sie hinweggegangen,
 n Vokalen verweilt wird. So kann man die ganze Aus
 llen, das unangenehme Zischen, Streifen, Schnarren jener
 eler Uebung beynabe ganz entfernen. Eben so sorgsam sind
 und auf die Weise, wie das i zu behandeln. Sollten Doppels
 , ei u. s. w. vorkommen, so ist zu bemerken, daß der erste
 und der zweyte zuletzt schnell ausgesprochen wird. — Man singt
 z, sondern A—usga—ng, nicht Ver—trau—n, Zer—brech—
 e—rtra—un, Ze—rbre—chli—chkeit, wodurch zugleich die Regel
 der den Vokalen angehängten Consonanten mitgegeben ist. Je
 stücke, desto besser. Man wähle daher solche, worin viele
 men, Choräle oder choralmäßige Gesänge, selbst dem Schüler
 ieen; denn es handelt sich immer nur noch um das Ausbilden
 mag auch solche einmischen, worin das Treffen schwieriger Vers
 rden kann, doch Alles ist der Kultur der Stimme untergeordnet.
 enn Alles anwenden, damit die letztere jene oben angeführten

Eigenschaften erhalte, die und in welchem Grad sie sich jetzt erringen lassen. Besonders sehe man darauf, daß der Schüler eine solche Festigkeit und Gewandtheit im Ausziehen des Tones und der Leitung der Schwingungen erlange, daß man diese eben so vibriren hört, wie eine angeschlagene Glocke vom guten Metall. Das muß besonders bey den hohen Tönen seyn, die, anstatt klanglos, grell seyn zu dürfen, sich noch durch diese Eigenschaft auszuzeichnen haben. Doch würde ein Gesang sehr eintönig seyn, bey dem alle Töne auf diese Weise ausgezogen würden. Eine reiche mannfaltige Gestaltung ist, wie es schon so oft gesagt ward, im Geistigen sowie im Technischen bindendes Gesetz. Bey längeren Noten, besonders wenn es mit dem Sinn des Textes, z. B. innigem, heiligem, traurigem Gefühle, übereinstimmt, eben so bey Fermaten, ziehe man den Ton aus, schlage ihn aber auch oft fest an, verbinde manche Töne ohne dieses bedeutendere Ausziehen, kurz, man studire, jeder Stelle die möglichst reiche Gestaltung zu verschaffen.

Ist die Kultur der Stimme auf diese Weise ziemlich hergestellt, dann könnte man zum Vortrag wirklicher Gesangstücke schreiten. Das mag auch — nach vorausgeschickter Anleitung über die Behandlung der Vor- und Nachschläge, — s. S. 111 bis 121 — sowie nach vorhergegangener Uebung in den nöthigsten Formen der Passagen — s. S. 140 - 174 — der Lehrer thun, welchen seine Verhältnisse hindern, Schritt vor Schritt dem vorgesteckten Ziele sich zu nähern. Wer aber richtig zu Werk gehen will, der muß zuerst den Schüler in dem geistigen Vortrag von Musikstücken ohne Text üben; denn in der Gesangsmusik verbindet sich der Geist zweyer Sprachformen, der Tons und Wortsprache. Es ist eine doppelte Grundgliederung, welche sich in einem Gesangstücke vorfindet, jene der Anordnung der musk. Perioden und Sätze an und für sich, wie bey jedem andern musk. Werke, und diese, welche der Text an und für sich fordert. Beide müssen sich gegenseitig heben; das Wesen beyder muß sich durchdringen, sollte auch bald diese, bald jene Form vortreten. Daher sind die Gesangstücke, worin die steife declamatorische Behandlung vorherrscht, und der warme Erguß der Gefühle in schönen melodischen Formen nicht vorfindlich ist, — wenn es nicht so seyn muß — eben so gefehlt, als jene, welche bey den anziehendsten Gefühlsbildern die höhere Deutung durch den Text vermissen lassen. Man muß daher mit dem Geist jeder Form vertraut seyn, um überall das Rechte thun zu können. Wie oft ist nicht z. B. der Fall, daß in Arien, ist das erste Entwickeln des Textes vorbey, daß hier gewöhnlich den Umfang

und die Anordnung der ersten Periode bestimmt, der freye musikalische Ausdruck vortritt, und eben dadurch dem Text die mannichfaltigste interessanteste Deutung verleiht! Wird aber der Sänger, wenn er das Wesen der reinen Musik — jener ohne Text — nicht in seine Seele aufnahm, d. i. wenn er sein Gesangstück ohne Text nicht schon als ein schönes Gebilde, als Kunstdarstellung entwickeln kann, wird er hier das leisten, was er soll und, bey gehöriger Vorbereitung, auch konnte? — Und wenn er, durch diese unterstützt, dadurch allein schon eine treffliche Darstellung liefern kann, muß nicht diese noch gehoben werden, wenn die tiefe Bedeutung der Rede, wenn die Kraft der Wortsprache sich damit verbindet? — In der Kunst aber handelt es sich — wie es schon oben gesagt ward — nicht darum, ob etwas gut, sondern ob es so ist, wie es seyn kann. Man lasse daher den Gesangschüler nicht eher zum eigentlichen Vortrag von Gesangwerken schreiten, bis er die Gewandtheit besitzt, jedes Stück, wie jeder Instrumentist, ohne Rücksicht auf Text, an und für sich künstlerisch darzustellen, wozu man willkührliche Worte mit guten Vokalen, Amen, Deus, Dominus u. s. w. oder die oben erwähnten Sylben gebrauchen kann, was man vokalisieren nennt. Und dazu ist die Lehre von den Manieren und Passagen nothwendig, welche von S. 111 — 182 geht, woraus der Lehrer das für den Schüler Passende nehmen, und nach der Stimme dieses versehen wird. Darauf nehme er die Lehre vom Vortrage von S. 182 — 197 mit ihm durch. Zur Uebung kann man die Beyspiele Fig. 8 Tab. 32 und Fig. 9 vom Crescentini, so wie jenes Fig. 16. T. 26 und andere Musikalien z. B. Arien mit Weglassen des Textes benutzen. Daß der Lehrer auf den logisch-richtigen Vortrag, zugleich auf die allseitige Pflege der Stimme, überhaupt die möglichst vollkommene technische Ausführung zu sehen habe, versteht sich obnehin. — Geht auch dieser Punkt, dann studire er das Uebrige der Lehre vom Vortrage von S. 197 — 324 mit den angeführten und nach der Stimme desselben versehenen Uebungsstücken mit ihm ein. Und nun muß sein Blick in das Wesen der Musik, die Art der Gestaltung jedes Seelenbildes, den Geist der verschiedenen Tonstücke und die dadurch bestimmte Weise ihrer Ausführung so erhellet, derselbe in den mannichfaltigen Formen so geübt seyn, daß er jetzt mit Leichtigkeit jedes Gesangstück im erhobenen schönen Sinne der Kunst vortragen wird. Dazu gehört aber noch die Vorübung in der Deklamation, wodurch derselbe eben so den Geist des Sprachwerkes an und für sich auffassen lern, als er bisher mit dem der Musik überhaupt vertraut geworden war, woraus sich dann in der

Folge leicht entwickeln wird, wie sich das Wesen beyder Sprachformen im schönen Gesangvortrag verbinden müsse.

Vorübung in der Deklamation.

So wie sich der musik. Vortrag überhaupt in den technisch-richtigen und seelenvollen, und der letzte sich wieder in den geistigen und gemüthlichen im engeren Sinne theilte, so ist es auch bey dem deklamatorischen. Vor Allem muß man technisch-richtig vortragen können. Dazu gehört denn hauptsächlich eine deutliche, reine, klangvolle Aussprache, sowohl an und für sich, als hier in der Bestimmung zum Gesangvortrage. Da die einfachsten Sprachelemente Vokale überhaupt — Stimmtöne — und Consonanten — Stimmlaute — sind, so muß hievon die Uebung beginnen, und zwar zuerst bey den klangvollsten a e o u, die bekanntlich mit weiter, breiter, runder und spitziger Mundstellung hervorgebracht, und mit un gehobener, ruhig Liegenbleibender Zunge ausgesprochen werden. Das Letzte ist sehr wichtig; denn auf diese Weise kann man sie mit reinstem, vollstem Klange geben, den Anschlagpunkt in den Tonpunkt der Kehle ungehindert übergehen lassen. Und hier haben wir die herrliche Grundform der Melodie der Sprache, welche zur Gestaltung jeder Seelenregung zu benutzen, es eben so von unserer Einsicht, fleißigen Forschung und Uebung abhängt, als auch der Musiker durch die unzähligen Modifikationen eines Tetra-Chordes — die Scala ist ja nur eine gesteigerte Fortsetzung der ersten 4 Töne, s. S. 51 — die wunderbarsten Wirkungen, die wahrsten Darstellungsformen jeder Gemüthsbewegung sich verschafft. Und dazu bietet die Natur in der Sprachorganisation wieder die trefflichsten Mittel dar; denn gibt sie in jenen die Haupttöne, so bildet sie, hauptsächlich durch mehr oder weniger Erheben der Zunge, die Nebentöne i, ä, ö, ü, wovon der erste gleichsam den Uebergang herstellt, indem er, mit breiter Mundstellung, dem e gleich, und ein wenig rückwärts angezogenen Mundwinkeln hervorgebracht, vielen Klang, besonders viel Liebliches erhalten kann, was sich auch den übrigen Nebentönen beybringen läßt, wenn man sie mit dem sanften Ausdruck gibt, dessen sie fähig sind, die ihren Haupttönen zukommende Mundstellung beibehält, die Zungenspitze an den untern Vorderzähnen ruhig liegen läßt, und so das Erzeugen eines Tones und den freien Ausgang dieses nicht hindert. (S. Wögel's Deklamationslehre.) Dadurch entspringt die vollständige Redeoctave, u_ü, oo, ää,

e, i. Noch mehr Modifikation des Stimmtoneß erhält der einfache Hauptton durch die Verbindung mit einem andern, oder einem der genannten Nebentöne, au, äu, ai, oder ay, ei, od. ey, eu, oi, ui, od. oy, uy; was übrigens, wie es oben erörtert ward, auf den musik. Vortrag weniger Einfluß hat. Die mannichfaltigste Artikulation aber erhalten wir durch die Consonanten, wozu die Lippen, Zähne, der Gaumen, die Nase und Zunge dienen; jedes Organ mehr oder weniger. Jene stehen nun entweder vor dem Vokal, oder nach ihm. Im ersten Falle kann man durch ihr geistiges Benutzen diesen nicht nur einen bestimmteren festeren Anschlag, eine Art von Accentuation verleihen, was für das leichte und sichere Verstehen höchst wichtig ist, sondern man kann auch den Charakter des Wortes, das diesem innewohnende Seelenbild besser hervortreten lassen. Man versuche nur das Wort Liebe ohne L zu sprechen, und den Vokal i länger auszuziehen, thue dann dasselbe nach erfolgtem Anstoße durch das L, wie viel leichter ist es hier? So wie also zu jedem musik. Ton ein Anstoß gehört, der dann nur ausgedehnt wird, so ist es hier, wozu diese Consonanten sehr gut dienen. Und bey ihrer großen Mannichfaltigkeit kann dieß nicht nur höchst verschieden geschehen, sondern jeder Anstoß läßt auch wieder jedes Weymischen von Kraft, Milde, Schärfe, Weichheit u. s. w. zu. Wie wahr kann man das Innere der Liebe durch sanftes, das Verabscheuungswürdige des Lasters durch festes gleichsam aufgeregtes Anstoßen durch das L herausheben! Nicht so wichtig besonders für den Gesang sind die Consonanten als dem Vokal nachtretend, doch kann man auch hier sehr viel Bezeichnendes geben. Daß man hauptsächlich auf den Stimmtönen zu verweilen, diese Stimmlaute nur als mannichfaltige Artikulationsformen zu gebrauchen habe, und sie, besonders beim Gesang, nur in so weit herausheben soll, als es die Deutlichkeit fordert, dieß ist oben schon gesagt, und durch Beispiele erläutert worden. — Aus diesen mannichfaltigen Formen, die noch durch verschiedenes Dehnen, Schleifen, Stoßen, größere oder geringere Fülle, längeres und kürzeres Anhalten so reich modificirt werden können, entspringen die noch mannichfaltiger zu gestalten den Sylben und Worte, daraus die einzelnen Sätze und ganze Perioden. Und was läßt sich erst hier leisten, wo der Rhythmus mit seiner Allgewalt den Schwung und Reiz der Melodie erhebt, hier im Kräftigen und der hervortretenden Länge die Energie des Gemüthes, dort in angenehmer Verschmelzung der Stimmtöne und Laute, in mannichfaltigster Betonung derselben, im bewegten Leben der Sinnen die lieblichsten Empfindungen darlegt, wo sich das reichste Seelenbild in der geistvollen Darstellung

entsprechender Formen ausprägt, die in der mannichfaltigsten Abstufung und Zusammensetzung aller Sprachelemente und der reichsten Artikulation im Ganzen und Einzelnen die interessanteste Harmonie des schönen und reichen Gemüthes so deutlich aussprechen. Wird Das mit dem Schüler auf diese Weise genau durch viele Beispiele durchgeübt, so muß er eine klangvolle, allseitig gebildete Aussprache, somit eine herrliche Vorbereitung zum Gesang für die Folge erhalten. Diese wird aber in der letzten Hinsicht noch mehr gebessert, wenn man darauf sieht, daß die Vokale immer länger ausgehalten werden; die Tonfülle dabey stets sich vermehrt, indem man die Luftröhre möglichst öffnet, und die Stimme an die tieferen Tonpunkte anschlagen läßt; sich unausgesetzt müht, die den Klang wegnehmenden Consonanten möglichst zu mildern, und jene den Vokalen nachtretenden zart anzustoßen, damit die Deutlichkeit eben so wenig als die Klangreinheit leide; wenn man sich also auf diese Weise übt, Bestimmtheit in der Aussprache mit möglichster Tonvollkommenheit zu verbinden. Denn dahin muß das Streben des Sängers gerichtet seyn, Bestimmtheit des Tones und der Aussprache mit gefühlvoller Verschmelzung zu verbinden. Und das ist eine große Aufgabe, die man selten gelöst findet. Das kann aber auch nur geschehen, wo sich eine solche Vorbereitung, eine solche genaue Uebung in den einzelnen Theilen, der Gesangsgebung, sowie besonders der bestimmten tonreichen Aussprache des Textes im Ganzen und Einzelnen vorfindet, wie wir sie bisher entwickelten. Das deutliche feste Herausheben dieses ist nicht schwer; aber damit geht auch in der Regel das Sonore, Melodiöse verloren, und das darf nicht seyn. Man muß sich daher unausgesetzt üben, einer Seits die einzelnen Sylben und Worte fest anzustoßen, sie zu scheiden, damit man Alles in jeder Entfernung versteht, — deren Maaß übrigens das schärfere oder gelindere Accentuiren und Herausheben der einzelnen Sylben, besonders das bestimmtere der Endsylben mit eingemischten kurzen Pausen bestimmt — anderer Seits den Stimmtönen, wie beym Gesang, immer mehr Andauer zu verleihen — oder man muß den Sprachgesang studiren. Dazudient denn nun auch das Ueben im verschiedenen Betonen der Vokale durch alle Grade von Kraft, Zartheit, Wachsen, Verlieren, Freude, Schmerz u. s. w. — Ist dieses geschehen, dann geht man zu dem logisch richtigen Vortrag. Darüber ist schon oben S. 186 u. d. f. bey Gelegenheit der Zergliederung des Schillerschen Gedichtes in dieser Hinsicht Vieles gesprochen worden, was allgemein anwendbar ist. Dasselbe Beispiel lasse man nun von dem Schüler nach der dortigen Anweisung vortragen.

Hebt er das ganze logische Bild bis auf das Kleinste heraus, dann weise man ihn an, es mit voller Beseelung zu deklamiren. Da hat er denn dasselbe zu beachten, was oben bey der Erörterung der gemüthlichen Darstellung des Beyspieles Fig. 17 Tab. 19 so genau entwickelt ward. Zuerst muß er den Hauptton des ganzen Gefühlsbildes suchen, welches sich in dem darzustellenden Werke vorfindet. Dieser ist hier derselbe, wie bey dem erwähnten musik. Beyspiele, jener der Würde, die sich hier bis zum Heiligen erhebt. Und für diesen Fall setzen die Deklamationslehrer wohl nicht den tiefsten Grundton der Stimme, u, der, Geisterston genannt, zur Darstellung schauerlicher Gefühle und Scenen dient, aber doch den vollen o, — den 2ten in der Reihe von der Tiefe zur Höhe u, o, e, a, i — Gebets-Götterton genannt, welcher auch zu Monologen gebraucht wird; während das e — der jedem Menschen eigene Stimmtone, wonach alle übrigen Grundtöne bemessen werden — als Erzähl-, Lese-, Lehr- und Conversations-, a als Redner- und i als Befehlton bezeichnet wird. Durch einen solchen bestimmten Grundton ist nun für das Steigen und Senken der Gefühle, das hier, sowie in jedem musik. Werke zu beachten ist, die passende Art der Ausführung gegeben. Steigert sich z. B. in dem vorliegenden Falle das Gefühl der Würde, so mag man, wenn die Steigerung durch Verstärken der Tonsfülle nicht mehr zureicht, in den nächsten Ton e, dann in das a sich erheben. Senkt sich die Empfindung, und das majestätische Füllen des Tones genügt nicht mehr, so mag man bis zu u absteigen, obgleich der Grade des Steigerns und Senkens bey demselben Grundton in den möglichen vielen Abstufungen der Stimme genug vorhanden sind. — So wie aber durch das Hauptgefühl der Hauptgrundton, und durch diesen wieder jede Abstufung in den Nebentönen bestimmt ist, so ist auch zugleich die Art der Tonbildung im Ganzen und Einzelnen, sowie die Art der Accentuation und Artikulation angegeben, woben das auf S. 254 u. d. f. Angeführte ganz seine Anwendung findet. Zu der Entfaltung des gemüthlichen Bildes trägt aber auch noch das Tempo sehr viel bey. So wird im gegenwärtigen Falle dieses Moderato seyn müssen, bey feierlichen Stellen, wie z. B. „Und ein Gott ist — ein heiliger Wille lebt,“ noch langsamer einherschreiten, sich aber auch dafür bey andern Stellen, z. B. „Und ob Alles in ewigem Wechsel kreis't,“ wieder verschnellen. Ueberhaupt wird man sich in dieser Hinsicht nach dem Charakter des Stückes und der Folge der Gefühle richten müssen, welche ja alle oben mit dem ihnen zukommenden Tempo erörtert wurden, so wie überhaupt das gehörige

Benutzen der Rhythmik für eine seelenvolle Darstellung äußerst wichtig ist. Danach richten sich nothwendiger Weise auch die Tonsälle, Accente, Pausen u. s. w., was man in jeder Anweisung zur Declamation z. B. in der von Kerndörffer genauer auseinandergesetzt findet, und worauf der Verf. verweist. Das erwähnte Gedicht nehme nun der Lehrer, unter Berücksichtigung alles Angegebenen, mit dem Schüler durch. Er befrage ihn über das herrschende Hauptgefühl, seine verschiedene Entwicklung, die Contraste, das Heben und Senken im Ganzen und Einzelnen, kurz er durchgehe es, wie das erw. musik. Beyspiel zergliedert wurde. Dann lasse er es ihn vortragen, aber mit genauester Beachtung der logischen Grundgliederung, und steigere ihn so lange, bis er es mit voller Beseelung vermag. Dann übe er ihn in der gleich seelenvollen Darstellung vieler anderen Gedichte oder Stücke überhaupt, und setze dieß so lange fort, bis er jeden Text mit voller Seele aufzugreifen, und eben so darzustellen die Gewandtheit errungen hat. Und nun ist er erst für den Gesangvortrag im engeren Sinne vorbereitet. Mußte nicht auch der Tonsager früher durch die Dichtung begeistert seyn, ehe er das dort ausgeprägte Seelenbild durch seine Formen wieder gestalten konnte? Und der Vortragende, bey dem man in der Regel jene schöpferische Kraft nicht voraussetzen kann, wollte sich diese Mühe nicht geben? Der Lehrer sey in diesem Punkte unnachsichtlich; denn wenn der Ausführende den Text allein schon so beseelt darstellen, und eine treffliche Wirkung auf das Gemüth erzeugen kann, was wird er erst leisten, wenn er noch durch den Geist einer passenden Musik gehoben wird! Dadurch entziffert sich nun das Wesen vom

Gesangvortrag im engeren Sinne.

Nicht das einseitige Vorherrschen bloßer Declamation, nicht jenes allgemeiner Gefühlsbilder, sondern das Verbinden der Grundgliederung der musik. sowie der Wortrede in der Anschauung eines Ideals, das sich durch die Worte verdeutlicht, und daher von diesen nähere Bezeichnung erhält, bildet dieses. Und auf diesem Punkte kann keine Rede mehr seyn von bloß richtigem, deutlichen Darlegen des Textes, wo wäre auch hier das nothwendige reiche Gefühlleben? nicht von dem Entfalten an und für sich interessanter Gesangsformen, wo bliebe sonst der nöthige wichtige Antheil der Dichtung? Es ist eine vollendete Gestaltung, bey der sich jener in der Dichtung gegebene Inhalt durch die vermittelt der musik. Bear-

beitung verliehene Form, und diese sich wieder durch jene gehoben und verklärt zeigt. Wohl mag bald das Geistige, bald das Gemüthliche vortreten, bald mögen beyde in gleichem Maaß zur schönen Entfaltung mitwirken; im wahren Gesangsvortrage wird jedes Element das andere heben, eine Kraft die andere anregen, und eben in diesem so deutlich vernehmbaren Wechsel, in diesem interessanten Wettstreit der angeregten gesammten Grundvermögen des Menschen, um alles Wahre, Schöne und Heilige mit fester, durch das Wort genau bestimmter Uebersetzung auszusprechen, was das edle Gemüth in sich schließt, eben darin liegt der unbeschreibliche hohe Reiz der Gesangsmusik. Deswegen ist alle Instrumentalmusik nur bloße Nachahmung. Und anstatt daß man in neueren Zeiten darauf bedacht ist, die äußern Darstellungsformen im Gesange durch das Benutzen der wirkungsvollsten Figuren der Instrumentalmusik zu bereichern, wäre es weit zuträglicher, wenn man den Geist der Gesangsmusik besser studirte, in das Wesen der beyden Sprachformen näher zu dringen und dieses auf eine geniale Weise zu verbinden sich bemühte. Da ist die unversiegbare Quelle der trefflichsten Effekte, die, vom Land äußerer Formen entfernt, aus der Tiefe einer edlen für das Höhere erglühten Seele fließen. Was kann z. B. der Vortragende nur allein durch sanfte Betonung eines Wortes mit halber Stimme leisten, was, wenn er den Hauch gleichsam zerfließen läßt, wo es die sanft schmerzliche Schilderung eines tief empfindenden Gemüthes gilt! Wie verklärt er uns da das Bild eines edlen Menschen, der, schöne Ideale in seinem Herzen nährend, und dieser sich bewußt, vielleicht die antwortende Seele nicht findet, wonach sich sein unbefriedigtes Innere sehnt! Wie kann er uns in dem muthige Aufforderung enthaltenden Text, wo er denselben mit vollstem Seelendrang vorträgt, eine große Heldenseele erscheinen lassen, die nicht bloß energisch empfindet, sondern wo der kräftige Erguß der Gefühle diese bestimmte Richtung durch das Wort erhält, das volle Ueberzeugung, sonach ungetheiltes Erfüllteseyn des ganzen menschlichen Wesens durch diese Gesinnungen ausspricht. Wenn z. B. in der tr. Arie aus der Schöpfung von Haydn der Sänger mit steigender Begeisterung die Worte vorträgt: „Mit Würd' und Hoheit angethan, mit Schönheit, Stärk' und Muth begabt, gen Himmel aufgerichtet steht der Mensch, ein Mann, und König der Natur,“ wenn seine wachsende Seelenwärme uns so deutlich erkennen und fühlen läßt, wie er, von der erhabenen Anschauung der Menschenwürde durchdrungen, das Große, welches der Schöpfer

ihr verliehen hat, erkennt und fühlt; wenn dadurch wieder der Saamen zu den edelsten Empfindungen und Handlungen gelegt wird, wer wird das hohe Wesen der Gesangmusik, wer die Art nicht begreifen, wie nur in dem gegenseitigen Durchdringen beyder Sprachformen auf dem höheren Punkte künstlerischer Begeisterung ihr Geist sich entfalte, in seiner Fülle und Umfassung sich ausspreche? — Es handelt sich also, wie schon gesagt, bey dem künstlerischen Vortrag der Gesangmusik im engeren Sinne nicht um das deutliche richtige Herausheben und Bezeichnen des Textes, oder das regelrechte, sogar auch gefühlvolle Darstellen der andern musik. Formen, der wahre Sänger bringt uns die Tiefe und Eigenheit eines für das Höhere, Bessere erglühten Seelenlebens zur Anschauung, führt dieß zur deutlichen Erkenntniß vor. Das muß, wer Sänger seyn will, in sein Gemüth aufnehmen; diese Ansicht muß ihn durchdringen; das ist, wie schon gesagt, der höchste Punkt, daß man deutlich erkennt und fühlt, wie das vom Sänger Ausgesprochene seine volle Ueberzeugung, somit Wahrheit im eigentlichsten Sinne des Wortes ist, die durch den tiefen und reichen Strom begleitender Gefühle die volle Befräftigung, vollkommene Beseelung erhält; wodurch also dem Wesen der Wort- so wie jenem der Tonrede entsprochen, und das unwiderstehlichste Einwirken auf das Gemüth des Hörers hergestellt wird.

Um auf dem leichtesten Wege dahin zu gelangen, gehen wir vom Recitativ aus. Dieses ist, wie es auch das Wort bezeichnet, — Hersagen, Sprechen — im Grunde eine musik. Deklamation, somit eine Art der Deklamation überhaupt. Die Gesetze dieser kennt unser Schüler bereits, so wie er auch geübt ist, Stücke von jedem Charakter künstlerisch vorzutragen. Und da wird er im Recitativ viele Erleichterung finden; denn den Schluß der Perioden, die einzelnen Sätze und rednerischen Einschnitte, ja sogar alle Worte, auf welche ein besonderer Nachdruck fällt, muß der Tonsetzer schon bezeichnet haben, und der Ausführende darf dieß nur ergänzen, wo er hierin Fehler des Tonsetzers findet. Auch ist dieses leicht, da er nur die zu Grunde liegenden Akkorde zu beachten hat, und, insofern er nicht gegen die Harmonie anstößt, und sich berechtigt und tüchtig genug fühlt, die Melodie der musik. Sprache ändern darf. Ferner bezeichnet schon der Tonsetzer mehr oder weniger den Gang der Gefühle sowie der rednerischen Entwicklung durch die Harmonicen, das Erste durch seine Modulationen, worin er bloß den Verfolg der Gefühle beachtet, sich daher an keine Haupttonart bindet, anders anfängt und endiget, am gehörigen

Platz die frappantesten Ausweichungen einmischt, und so jedes Mittel anwendet, um ein fest bezeichnetes und reiches Gemälde zu liefern; das Zweyte, insofern er nirgends einen vollkommenen Schlußfall gibt, wo es nicht der Text fordert, und daher jenen durch verschiedene Modulationen so lange aufhält, bis der Sinn sich vollkommen endigt. Das hat denn nun der Recitator zu beachten, und, wie bey der Deklamation, die jedem Gefühle anpassende Accentuation und Tonbildung anzuwenden, mit einem Worte, ungebunden zu declamiren. Daher kümmert ihn auch die vom Tonsetzer gegebene Taktbezeichnung der Melodie nichts; — wo diese nicht zur Verdeutlichung des zu gebenden Ausdruckes dient — denn in der Regel bezeichnet jener nur lange und kurze Sylben durch das Verlegen jener auf die guten, dieser auf die schlechten Takttheile, so, daß also der Sänger Viertheile wie Acht- oder Sechzehntheile und diese wie jene vorträgt, Pausen länger oder kürzer oder gar nicht hält, kurz das Musikalische nach dem Geist und Erforderniß der Deklamation behandelt. Deswegen ist auch das Recitativ in der Regel in den C-Takt gesetzt, — s. Fig. 1 T. 33 und 34 — und nur die Instrumente, welche Zwischensätze auszuführen haben, berücksichtigen das angezeigte Tempo, s. Fig 1, sowie, daß sie nicht eher eintreten, bis der Sänger ausgesprochen hat, selbst, wenn die Noten dieses im Anfange jenes Taktes stünden, in welchem auch sie gleich im Anfange mit einzutreten hätten, s. U. Dafür wartet auch der Sänger, bis sie ihre Stellen ausgeführt haben, s. V. Doch ist hier eine Ausnahme, wenn nämlich irgend ein Wort durch das Zugleicheintreten der Begleitung soll gehoben werden, s. W. Daher schreibt man auch die Singpartie in die Stimme jedes Instrumentes, damit durchaus keine Irrung vorgehe, und die Stimme stets richtig begleitet werde. Auch der Sänger, der im Ganzen nicht eigentlich singen, sondern mit einem guten Gesangston sprechen, oder zu sprechen scheinen soll, hat bey manchen mit *cantabile*, *arioso*, *a Tempo* bezeichneten Stellen das Tempo zu beachten, und in den eigentlichen Gesangsvortrag überzugehen; so wie es eine gute Wirkung erzeugt, und dem Geist der Deklamation gemäß ist, wenn manche Stellen mit mehrangehaltenem und gefühlvollem Vortrag gegeben werden, s. R. In diesem Falle, sowie überhaupt, wo der gemüthliche Ausdruck vor dem logischen tritt, oder mit Wirkung vom Sänger so behandelt werden kann, — was aber mäßig zu geschehen hat — mag man die Melodie durch Vor-Nachschläge so wie andere passende Manieren weicher X, kräftiger T, kurz bezeichnender geben, als es der außerdem bloß

syllabische Vortrag gestattet hätte P). Ja häufig rechnet der Tonsetzer darauf, s. T. 28 Fig. 1, und Fig. 1. T. 33, 34; es fordert dieß die nothwendige Entfernung der Eintrönigkeit p); der Verschmelzung des Gesanges q), und die Natur der Sprache, welche die vorletzte Sylbe in der Regel hebt, um den Tonfall bey der letzten desto mehr heraustreten zu lassen r). Doch ist auch hier wieder die doppelte Art des Recitativs sowie der Charakter desselben zu unterscheiden. In ersterer Hinsicht ist es entweder nur vom Baß — einem Violoncell und Contrabaß, einem Fortepiano, einer Orgel — begleitet, welche die Akkorde angeben, und selten einen kleinen Zwischensatz haben, oder es geschieht dieß von mehreren Instrumenten (s. D), die den Gesang nicht allein unterstützen, sondern auch noch dazu mitwirken, das ganze Seelenbild herauszuheben, und daher sowohl die im Texte bereits ausgesprochenen Empfindungen ausdrücken (s. C), als die folgenden vorbereiten, (s. E). Dort ist gewöhnlich der erhobene Gefühlsausdruck nicht vorhanden, es kann ein weniger bedeutendes Gespräch, eine ruhige Erzählung u. s. w. in demselben vorkommen, daher es in der Regel mehr gesprochen, und der Vortrag im Ganzen etwas rascher gegeben wird. Oft geht es der 2ten Art voraus, wie z. B. häufig in der Schöpfung von Haydn, wo ein Theil des Textes auf die erste, der andere auf die zweyte Weise behandelt ist; was theils Mannfaltigkeit, theils Steigerung in der künstlerischen Gestaltung überhaupt bewirkt. Hier muß die Stimme sowohl auf die Wärme und den eigenen Ausdruck der Begleitung, als auch diese auf den Vortrag jener achten, damit ein gemeinschaftliches Zusammenwirken der ganzen Darstellung eindringende Wahrheit verschaffe. Der Charakter des Recitativs wird durch den Inhalt, seine Bestimmung, und die darstellende Person gegeben. Da man nämlich jene Sätze, worin eine feste in sich begränzte Gefühlsentwicklung ist, in der Arie behandelt, — nur selten kleidet man solche in die Form des Recitativs ein, und da, um die nöthige Abwechselung herzustellen — so wird das Recitativ hauptsächlich angewendet, wo entweder die Erhebung zum Lyrischen fehlt, z. B. bey Erzählungen, Gesprächen, Monologen dieser Art, oder wo der Gefühlsdrang zu abspringend ist, als daß er sich durch ein festes geschlossenes Bild begränzen ließe, z. B. bey bedeutender Unruhe des mit sich kämpfenden Gemüthes, s. Fig. 1 T. 33, unstät lodrender Flamme starker Leidenschaft, des Schmerzes, der Rache u. s. w., wo also dieses gleichsam als Einleitung zur folgenden geschlossenen Gefühlsentwicklung der Arie dient, s. Fig. 1. T. 34. Der richtige Vortrag jenes ver-

langt daher stets eine Beachtung des Folgenden, mit dem es ein Ganzes ausmacht. Das Recitativ kann ferner gebraucht werden in der Kirche, bey der Theatermusik u. s. w., worüber oben S. 307 u. d. f. das Nöthige schon erörtert wurde. Auch ist die darstellende oder vertretene Person zu berücksichtigen. So muß z. B. ein Held würdiger, edler, größer sprechen, als eine untergeordnete Person, ein Uriel, Raphael in der Schöpfung erhobener, heiliger, als Adam und Eva, ein Christus in einer Passionscantate anders als ein hoher Priester oder Pilatus, eine Camilla edler, größer, als Chitta. Hat der Lehrer dem Schüler diese Ansichten erklärt, dann lasse er ihn das als Beyspiel angeführte Recitativ vortragen. Die Situation, und wie es ergriffen werden muß, dieß ist bereits oben S. 329 entwickelt worden, womit jener diesen voraus bekannt zu machen, und ihn durch das Gefühl einer solchen edlen Handlung, einer so erhabenen Seele zu begeistern hat; denn von dem Maaß und der Eigenheit der Seelenspannung, womit das Ganze, besonders die erste Stelle ergriffen wird, hängt sehr viel ab, s. die Anm. S. 270. Dann lasse er ihn den Text, ohne Musik, deklamiren, befrage ihn über die Perioden, Sätze, Einschnitte, wichtigeren Worte, den Gang der entwickelten Gefühle, — zuerst der mütterlichen Freude; dann der Beklommenheit; der steigenden Angst ihr Geheimniß verrathen, Schuld am fremden Blut seyn zu müssen; der Größe in dem Entschluß, ihren Gemahl rein vom Verbrechen zu erhalten, wogegen sich ihre ganze Natur sträubt; woraus der erhabene Vorsatz fließt, alle Qualen, ja selbst den Tod lieber zu dulden; was sich bis zum höchsten Heldensinne am Ende steigert, der sich bey'm Vortrag durch die feste und entschiedene Kraft unbefieglich verkündet, womit besonders die letzte Stelle — mit *risoluto* bezeichnet — zu geben ist — das Steigern und Senken derselben, die Contraste u. s. w., lasse dieß Alles mit erhobener, mit gedämpfter, mit kräftiger und weicher, mit freudiger und schmerzenvoller Betonung darstellen, die sich bis zum leisesten Hauch verlieren mag, wie es eben der Text und seine Abstufungen verlangen, lasse danach die Tonfülle, Pausen, Accente, besonders die schnellere oder langsamere Bewegung, das *accelerando* oder *ritardando* geben, und suche so ein vollkommenes Seelenbild zu erhalten. Hierauf lasse man sich von ihm erklären, wie der Tonsetzer dieses durch seine Akkorde, Gesangs-Sprachweise, Zwischensätze u. s. w. gestaltete; wo ein näherer Gefühlsausdruck, wo nur bloßes Sprechen Statt finden könne; und hierauf Beides verbinden. Dann wird sein Vortrag nicht eintönig, nicht schleppend oder unzusammenhängend, sondern seelenvoll, reich, gewandt, leicht, wahr im eigentlichsten Sinne seyn,

und ein schönes Ganze bilden, das in den mannichfaltigen, reichen, interessanten Partieen und Abstufungen den tiefen, reichen, durch genaues Studium gebildeten Geist des Vortragenden ausspricht. Geht dieses Recitativ, dann nehme er auch das kleinere Fig. 1 T. 34, wo Camilla, der Erhörung des Himmels gewiß, sich so glücklich fühlt, ohne Leid und Schmerz doch noch eine freudenvolle Stunde genießen zu können, was, als Ueberleitung zur folgenden Arie, mit freudig erhobenem Gefühle gegeben werden muß. Nebstdem übe der Lehrer ihn auch im Vortrage anderer Recitative von guten Meistern im verschiedensten Charakter besonders von Gluck, Mozart, Händel, Naumann u. a., und schreite nur nicht weiter, bis er der musik. Sprache so recht Herr ist. Die darauf verwendete Zeit und Mühe lohnt sich reichlich in der Folge. Dazu dient auch das Studium solcher Gesangstücke, worin der declamatorische Ausdruck vorherrscht, wo sonach dieselben Grundsätze im Allgemeinen zu beachten sind, die bey dem Recitativ angegeben wurden, um so mehr, als auch dieser declamatorischen Behandlung derselbe Charakter des Textes unterliegt. So z. B. erzählt Leporello im Don Juan die ausgebreitete Bekanntschaft seines Herrn, wie würde da eine durchgeführte Gesangbehandlung im engern Sinne, wie sonst in der Arie passen! In solchen Fällen übernimmt die Begleitung das Entfalten der Gefühlsbilder, und die Stimme declamirt, nothwendiger Weise im genau erörterten künstlerischen Geiste. Nicht immer aber herrscht dieser declamatorische Ausdruck in ganzen Stücken, er tritt auch bey einzelnen Stellen vor; worauf man also, so wie, wo wieder eigentlicher Gesang kommt, sehr zu achten hat. — Näher schon der Verbindung des musik. Ausdrucks mit dem declamatorischen rückt der Schüler in dem Vortrag von Liedern. Diese sind entweder durchaus komponirt, wo sie dann mehr in das Gebiet der Arie übergreifen, oder alle doch wenigstens die meisten Strophen werden nach derselben Melodie gesungen. Nun ist hier zwar eine bestimmte Gesangsform, und dieß eine durch den gemüthlichen Hauptton des Gedichtes überhaupt bestimmte; allein eben diese erfordert, soll die Ausführung künstlerisch seyn, eine reiche Gestaltung, und eine solche zu geben, das ist die Aufgabe des Sängers. Deswegen ist auch der schöne Vortrag eines Liedes — das wir hier in Beziehung auf die musik. Behandlung in allgemeinsten Bedeutung nehmen — so schwer. Schon das Aufgreifen des mannichfaltigen Charakters desselben, das mehr oder weniger der Freude oder Trauer, Sehnsucht oder Zufriedenheit, Kraft oder Milde, dem Ernst oder Scherz u. s. w. zusagen, gewöhnliche, höhere, die edelsten Gefühle und Ideen aus-

sprechen, vom religiösen oder weltlichen Inhalt, Volks- oder Gesellschaftsgesang seyn kann, ist schwierig. Und nun werden sogar Gedichte im feierlichen Oden- oder Hymnenstyl mit einer einzigen Melodie versehen, in welcher der Flug der erhabensten Begeisterung, die reichste Quelle der mannfaltigsten Gefühle, der kühnsten Bilder und Wendungen, die höchste Spannkraft des dichterischen Schwunges überhaupt sich ergießt, was gehört da nicht für eine Geisteskraft dazu, um jede Dichtung in ihrem wahren Wesen zu erfassen! Zwar geht das zunächst den Tonsetzer an; aber wie wenig im Grund die Noten sagen, wie viel der Vortragende aus ihnen heraus sagen muß, das ist ja schon so oft erinnert und belegt worden. Da muß man denn das Gedicht so lange studiren und deklamiren, bis man den Geist des Ganzen gefunden hat. Ist dieses, so geht es an den Vortrag im Einzelnen. Und hier kann nur eine seelenvolle Deklamation helfen. Sie zeigt uns das ganze logische Gebilde bis auf den Antheil jedes Wortes, was mehr oder weniger, was gar nicht gehoben werden soll; sie entwickelt uns das ganze Gefühlsbild, jede Steigerung, jedes Senken u. s. w. sie gibt uns die entsprechenden Formen für jede Art der Tonbildung nach dem verschiedenen Charakter der darzustellenden Gefühle u. s. w. kurz, sie liefert uns die Mittel, um die einfache Melodie zum reichsten interessantesten Seelengemälde umzuschaffen, und dieß muß der Sänger Alles in seinen Vortrag aufnehmen, zuerst daher seine einfache Melodie logisch mannfaltig und dann seelenvoll reich gestalten. Da kann er seine hohe Bildung kund thun, indem er in der Entfaltung der Ideen seine Geistes-, in jener der Gefühle seine Gemüths- und in der Gewandtheit und Leichtigkeit des Ergriffs aller Formen seine Phantasiekräft bewährt. Jede Strophe, jede einzelne Stelle, ja jedes Wörtchen, das eine abweichende Bedeutung enthält, wird er anders darstellen, treu dem Hauptcharakter, der eben durch diese reiche Entwicklung heraustritt, im vollsten Ergusse der lebendigsten Gefühle, wie ihn die lyrische Poesie fordert. So würde z. B. in dem S. 186 angeführten Gedichte die Melodie in der ersten Strophe ernst und feierlich, Erwartung spannend vorgetragen werden müssen, besonders in den 2 letzten Zeilen. Die 2 ersten Zeilen der 2ten Strophe erfordern vieles Gefühl der Würde, die 2 folgenden jenen berichtigenden Ton, welcher irrige Ansicht widerlegt, den die Deklamation der musik. Form leiht, der sich in den 2 letzten Zeilen bis zur Sicherheit der Behauptung verstärkt. In der 3ten Strophe steigert sich das Gefühl der Würde, mit jeder Zeile, nur in den 2 letzten Zeilen, besonders der letzten, senkt sich die

Würde zum frommen kindlichen Gefühl. Desto imposanter wirkt nun die Steigerung zur erhabensten Empfindung in der 4ten Strophe, die sich immer, besonders in der 3ten und 4ten Zeile, erhebt, und sich endlich in der letzten Zeile in fester heiliger Ruhe verkläret. Und nun tritt der aus der Wortrede in den musik. Vortrag übertragene Mahnungston ein, der mit eindringender Herzlichkeit gemischt es dem Hörer so recht an das Herz legt, wie er nur diesen Glauben bewahren und zur Erhebung Vieler recht weit verpflanzen soll, was sich in den 2 letzten Zeilen bis zur entschiedenen Gewißheit steigert, wie es S. 187 u. 88 so genau zergliedert ist. So muß der Sänger jedes Gedicht auffassen und vortragen; so die einfache Melodie, beynah mit jedem Tone anders gestalten; so die vom Tonsetzer gegebenen einfachen Hauptumrisse durch die schöne Bildung und volle Blut seines Innern zu vollendeten Lebensbildern ausmalen; so verschmelzt sich der declamatorische Ausdruck mit dem musikalischen, wovon dieser die einfachen Contouren, jener die reichen und wahren Farbetöne zu allen Abstufungen im ganzen Gemälde gibt, welche das schöne Gemüth zu einem harmonischen Ganzen verschmilzt, und mit der Kraft voller Beseelung belebt. Ja selbst zu einer technisch-richtigen Ausführung, besonders in Hinsicht des so nöthigen Athemnehmens, dient die genaue declamatorische Kenntniß, wodurch man nicht allein mit allen Perioden, Sätzen, rednerischen Einschnitten, wichtigen Worten bekannt wird, sondern auch so absehen lernt, daß selbst der logische Sinn, sowie sogar die Kraft des beseelenden Ausdrucks dadurch gewinnt. Ueber das Erste, hauptsächlich in Bezug auf Musik ohne Text, s. S. 247 u. d. f. Sowie man dort durch geschickte Zerlegung des Satzes bis in seine kleinsten Theile reiche Gelegenheit zum Athmen erhält: so ist es auch bey der Gesangsmusik durch die geistige Trennung der Redetheile. Doch will der Verf. zum Ueberflus hier wieder erinnern, daß man nur die durch den Sinn genau zusammenhängenden Worte nicht trenne, z. B. den Artikel, auch wo möglich das vorhergehende Eigenschaftswort, wenigstens doch das 2te nicht von seinem Hauptworte, das Fürwort nicht vom Verbum, das Füge- und Zahlwort nicht vom folgenden Wort, das Hilfs-Zeitwort nicht vom Particp und Infinitiv, ein einfaches Wort nie in der Mitte oder bey irgend einer Sylbe, z. B. Gemüth-es, ein zusammengesetztes bloß im äußersten Fall, und da nur in die einzelnen Theile, aus welchen es zusammengesetzt ist, Sturm-geläute u. s. w. Die Regel bey jeder schicklichen Gelegenheit — jedoch dieß nicht übertrieben — besonders vor längeren Noten Athem zu nehmen, ist bereits

oben schon angeführt worden. Allein man kann dieß so anwenden, daß selbst die Entfaltung reicher Gefühlsbilder, überhaupt eines seelenvollen Ausdrucks dabey gewinnt. Man betrachte das folgende Beyspiel, wo die Pausen — den möglichen Absatz und die *fz* den besondern Nachdruck anzeigen, welchen man auf die einzelnen Worte legen, und dann stets etwas, wenn auch nur sehr schnell, athmen kann.

Bald ^{d)} — genieß ich ^{c) d)} — das Vergnügen — dich ^{a) c) d)} — zu seh'n — du ^{c)} ^{cresc.} — meine Lust! — ^{A) n) c)}

Wenn sein Aug — voll Liebe brennt — ich ^{cresc.} — mein Herz — ihm ^{cresc.} öffnen kann, ^{fz}

Ah — wenn Mutter — er — mich nennet — u. s. w. ^{cresc.}

Durch dieses einfache Absehen, wo es mit den im Text entfalteten Gefühlen übereinstimmt, kann sich sogar ein gemüthlicher Drang aussprechen, wie es durch das *cresc.* hier bezeichnet ist. Und so wird ein genaues Studium des Textes, eine geistvolle Zerlegung und Benutzung desselben dazu führen, daß gerade dadurch das Wesen der Gesangmusik im höchsten Punkte erscheint. Doch mache man nicht zu viele dergleichen Absätze; im Gegentheile, je vollständiger der Sinn in einem solchen, je mehr er Vorstellungen in sich begreift, desto besser. Auch muß sich ja der Sänger üben, immer längere Sätze in einem Athemzug geben zu können. Da wäre denn im obigen Beyspiele der längste Absatz bey A), ein kürzerer bey B), noch ein kürzerer C) und dann D). Hier handelte es sich auch nur um eine Hindeutung für den Fall der Noth, und zugleich zum Gewinn einer seelenvollen Gestaltung. — Auch bey diesen Gesängen muß hie und da z. B. bey Erzählungen, Erörterungen u. s. w. der deklamatorische Vortrag vortreten, der dann wieder bey einer Gefühlsentwicklung in den eigentlichen Gesangton übergeht. Beyde aber müssen sich, wo möglich, durchdringen, doch so, daß der musik. im Allgemeinen nach dem Geist dieser Dichtungsart selbst vorherrscht. Und das ist besonders bey Liedern zu beachten, welche mit Variationen gesetzt sind, wo es sich nicht um bloße technische Kunstfertigkeit, sondern um stets neues tiefes Beseelen dieser Formen durch den reichen Geist des Sängers vermittelt der im Text gegebenen verschiedenen Bedeutung handelt. *).

*) Nicht einem Jeden ist es gegeben, aus dem Gedicht selbst sogleich den Geist des Ganzen und Einzelnen zu ergreifen, auch nicht jeder Lehrer kann diese geistige Vorbereitung haben; da rath denn der Verf., irgend eines Werkes über die Dichtkunst oder Aesthetik über-

So übe nun der Lehrer den Schüler in dem Vortrag dieser Gesänge von allem Charakter, wodurch derselbe den deklamatorischen Ausdruck mit dem des Gesanges trefflich verbinden lernt. Er nehme Romanzen, worin in der Regel der lyrische, Balladen, worin der epische — erzählende deklamatorische — Ton vorherrscht, dann wieder Gesänge, in welchen die reinste Gefühlsentwicklung sich vorfindet. Vermag es der Schüler, aus eigener Kraft jede einfache Melodie reich zu gestalten, so kann ihm der Vortrag von Arien — ausgeführteren Gesangstücken für eine oder einige Stimmen — und ihren Arten nicht mehr schwer seyn. Dort war viel Text und eine einfache Melodie, welche der Vortragende reich gestalten mußte, hier findet er wenig Text — nur den die bestimmte gemüthliche Anregung eines oder einiger Subjekte bezeichnenden — aber diesen durch die Kraft des Tonsetzers schon reich entwickelt. Und da hat er die eigene Situation der Person aufzugreifen, welche er vertritt, oder die sich in der Arie überhaupt ausspricht; dann studirt und deklamirt er den wenigen Text; und hierauf erforscht er, wie der Tonsetzer die wenigen Sätze auf eine so mannfaltige interessante Art entwickelte, bald in kräftiger Steigerung, bald im sanften oder getrübten Tone sich verlierend, bald erhebend zur Hoffnung, Freude, zum Jubel, bald niedersenkend in tiefer Wehmuth, Sehnsucht u. s. w.; wie er sie von so vielen Seiten immer bedeutender erscheinen ließ,

haupt, z. B. Engels Theorie der Dichtungsarten, der Aesthetik von Schreiber oder Pöbliß, — die in einem leicht faßlichen Tone geschrieben sind — u. A., oder der Anweisungen zur Deklamation z. B. jener von Kernodrffer sich zu bedienen, bey der auch eine Sammlung von Gedichten des verschiedensten Inhaltes und die Erklärung ihres Vortrages im Ganzen und Einzelnen sich befindet. Ueberhaupt muß, wer als Sänger etwas Gutes leisten will, hauptsächlich Dichtkunst studiren und an ihren schönen Werken seinen Geist auszubilden streben. Besonders wichtig ist dieß für den Sänger auf dem Theater, der, ohne der nothwendigen musik. Kenntnisse z. B. in der Harmonielehre, Rhythmus, Melodik zu erwähnen, nothwendiger Weise mit der Geschichte, Mythologie, plastischen Kunst — wegen der Schönheit der Stellung, des Gewänderwurfs — Mimik, Pantomime, Tanzkunst u. s. w. vertraut seyn muß. Nur so kann er sich frey und wahr bewegen, den Charakter im Ganzen und Einzelnen schön entfalten; und da wird er nicht mehr, wie der Konzertsänger vortragen, sondern sein Gesang wird eine solche Festigkeit, Bestimmung, plastische Gediegenheit erhalten, daß nachdem wir die entschiedene Richtung des Gemüthes im Gesange fühlten und erkannten, nun kein Zweifel über die folgenden Handlungen beym Hörer mehr obwalten kann. Wenn daher bey jedem Sänger, so ist besonders bey dem dramatischen die Verbindung des deklamatorischen mit dem musik. Ausdrucke höchst nothwendig.

und so ein treffliches Seelenbild eines oder einiger Individuen unserm entzückten Blicke darstellt. Wie spricht sich in dem kleinen Gesang Fig. 1 T. 24. einer herrlichen Seele, edles Mutterherz aus, das vertrauensvoll, wie es bey allen guten Müttern der Fall ist, sich zur Gottheit wendet, besonders wo es ihr Höchstes, ihr Kind gilt! Welch' schöne Züge des frommen Gemüthes läßt uns der Tonsezer bey den Worten: „ja ewig“ und ihrer Wiederholung bey dem „ewig dankbar“ schauen! Wenn dieses „ja ewig“ gehörig herausgehoben, und bey der Wiederholung mit jener Verstärkung gegeben wird, welche dem Ton der festeren Versicherung eigen ist, welchen Eindruck muß dieß erzeugen! Wie heben, wie durchdringen sich Gesang und Declamation! Wie entscheidet hier die hohe Erkenntniß einer tief empfundenen und mit voller Ueberzeugung ausgesprochenen Idee! Noch mehr findet sich dieß in dem Rondo Fig. 1 T. 35 — einer Art der Arie, welche daher ihre Benennung trägt, — Ringelstück — weil der Hauptgedanke ein- oder einige mal zurückkehrt, (s. A) u. B), die Entwicklung also wieder von demselben Punkte beginnt, und sich nun in neuer Gestaltung fortsetzt, (s. C). Erfüllt von dem freudigen Gedanken, ihr geliebtes Kind bald zu sehen, beginnt erhoben Camilla mit dem ersten Satz. Die Begleitung nimmt theilnehmend ihre Gefühle auf, und sie wiederholt mit Bestätigung ihre erste Aeußerung. Und wie herrlich malt uns nun der Tonsezer dieses Wiederfinden! Mit Innigkeit und tiefer Rührung — so wahr durch die Modulation ins A moll bezeichnet — weidet sie sich an seinen Zügen, drückt das lang Entbehrte an ihre Brust; der Schmerz ist vergessen, die Freude entströmt, daher die frohe Gesangsweise im 12. u. 13ten T. Und nun kommt wieder die bezeichnende Weichheit des Mutterherzens bis zur Fermate. Sie hört es Mutter! rufen, und beseligendes Entzücken hebt ihr ganzes Wesen, daher diese wonnevollen drängenden Gefühle, welche der Tonsezer in seiner Gesangsweise gibt. Die Begleitung übernimmt die Fortsetzung des musik. Ausdrucks, Camilla bestätigt durch das declamatorische „ja!“ geht dann wieder zum reinen Gefühlsausdruck über, und steigert diesen bis zur Fermate durch verstärkende Wiederholung des Textes; wo sich also die Kraft der Declamation und des Gefühlschwunges verbindet. Darauf tritt die erste Idee bis zum 8ten T. nach der Fermate ein; da steigert sich die Freude in der Begleitung, welche der Gesangsvortrag durch die Worte „sein Anblick wird freundlich mein Leiden versüßen“ besonders durch die mit Verstärkung zu gebende Wiederholung der letzteren so bedeutend erklärt. Dann kommt die zarte Mutterliebe in dem „er ist mein Alles“ was mit

vieler Innigkeit und frommem Gefühle zu geben, und weswegen das *colla parte* in die Stimmen gesetzt ist, damit der Sänger sich, unbeengt vom Takt, ganz seinem Gefühle überlassen könne. Daher werden auch häufig solche Stellen etwas langsamer ausgeführt. Noch inniger ist das folgende „an's Herz ihn zu schließen!“ besonders die Wiederholung zu geben. Dieser Gedanke hebt die Brust zum erregendsten Freudengefühl, zum Jubel empor, welchen der Tonsetzer durch seine sprechende Gesangsweise nach dem kurzen Halt so wahr bezeichnet. Hierauf übernimmt wieder bey a) den reinen Ausdruck des Jubels die Begleitung, und die Stimme bey b) die Verdeutlichung durch das Wort, dann thut jenes bey c) wieder die Stimme, ergießend sich in vollster und dabey weichster Anregung bey *colla parte*. Bey der Wiederholung derselben Stelle steigert sich das Gemüth, erhebt den bisherigen Erguß der Freude durch den neuen Gesang bey d) bis zum entzückenden Wonnegefühl, mischt diesem durch die weichen Formen bey e) — Verzierungen vom *Crescentini* — mehr Edles, Mütterliches bey, erschwingt sich wieder bey f), läßt bey g) in den einfach ausgezogenen Tönen der Wonne volle Fülle in steter Steigerung entströmen, dringt mit der Kraft des höchsten Seelenschwunges durch die Passage bey h) in unsere Seele, und vollendet so das Gemälde eines Mutterherzens, das, in jeder Art der edelsten Gefühle groß, hier als unschuldig duldend unser tiefstes Mitgefühl, und als erhabene Seele, die das Kräftigste wie das Mildeste in ihrem schönen Gemüthe verbindet, unsere größte Verehrung in Anspruch nimmt. Wie reich, wie trefflich ist diese Schilderung vom Tonsetzer, wie hat er die wenigen Sätze aufgegriffen, was hat er aus ihnen entwickelt! Und so muß man denn alle Arien studiren, seelenvoll deklamiren, eben so das musik. Gebilde allein in sein Inneres mit Begeisterung aufnehmen, und dann durch die schöne Verbindung von Beydem als Künstler vortragen, singen zu können. Dieß fordert das oben entwickelte Wesen des Gesanges. Doch das zu leisten könnte dem Schüler ist noch zu schwer seyn. Den Uebergang vom Lied zur größeren Arie bilde man daher dadurch, daß man kleinere Arien — Arietten — vortragen läßt, worin nur wenige Wiederholung des Textes überhaupt eine kürzere Ausführung, Cavatinen, bey welchen dasselbe sich vorfindet, aber meistens mit bis zu Ende fortgesetzter Steigerung der Gefühle, kürzere Gesänge in der Form der Polonoise u. s. w. Hierzu kann man auch das schon vergliederte Beispiel Fig. 1 T. 24 benutzen. Dabey wird aber auch die Kenntniß von den willkührlichen Auszierungen erfordert, welche v. S. 325 — 346 abgehan-

belte Lehre nun mit dem Schüler durchzunehmen ist. Und da will der Verf. besonders erinnern, daß man im Gesange, vorzüglich bey tiefen Stimmen, mit Verzierungen, Passagen u. s. w. sparsam umgehen, dafür lieber die Bedeutung des Textes herausheben soll. Selbst bey Cadenzen und Fermaten (die sonst immer in einem Athemzuge vorgetragen wurden, und in der Regel mit einfach gehaltenen ausgezogenen Tönen begannen, welchen dann Passagen und ein Triller folgten,) macht ein einfacher sprechender kurzer Gesang mit einigen meisterhaft ausgeführten Manieren und Passagen, welche dem Text angemessen sind, mehr Wirkung, als das bunte Gemisch solcher Figuren. Daher sey man in der Wahl der dort angegebenen Formen, welche auch vorzüglich für die Instrumentisten dienen sollten, vorsichtig. Ein einfacher Ton mit $\lessgtr$ oder $\gtr$ in das pp verhallend macht oft die trefflichste Wirkung. Auch schmücke man nur die wichtigsten Fermaten aus. Ja selbst die vom Tonsezer angegebenen Verzierungen, oder kleinere Zwischensätze suche man dem Charakter des Stückes und der Stelle anzupassen. Ist dieß geschehen, dann lasse man ihn die oben zergliederte Arie Fig. 1 T. 35 einüben, die nothwendiger Weise bey tieferen Stimmen tiefer, vielleicht in das A, G, F versetzt werden muß. Hierauf gebe man ihm Arien von dem verschiedensten Charakter. Dabey hat man nothwendig auf die Behandlung des Textes sowie des musik. Ausdrucks im Ganzen und Einzelnen zu sehen, und diese allein kann und soll ihn leiten. So hat z. B. die Arie in der Schöpfung v. H. „Rollend in schäumenden Wellen bewegt sich ungestüm das Meer“ 3 verschiedene Absätze, der drängenden Kraft im Anfange, der entzückenden Freude beym Hervortreten der Berge und Ströme, und der beseligenden Ruhe beym milden Flusse der Bäche. Bey manchen Arien hat der Text nur 2 Perioden, wovon die 2te die Bestätigung der 1ten enthält. Diese wiederholt dann der Tonsezer; da muß also auch Alles vom Vortragenden bestätigender gegeben werden. Der 2te Satz kann auch eine gesenkte, traurige, der 1te eine freudenvollere Entwicklung enthalten; auch hier ist die Steigerung bey dem Wiederkehren des 1ten Satzes, besonders aber zu berücksichtigen, daß der Uebergang nicht zu grell geschehe, s. S. 264 u. d. f. Oft ist auch der Text so eingerichtet und behandelt, daß — wie bey einem Rondo — nach jedem einzelnen Nebensatz der Hauptsatz wieder eintritt. Hier hat der Sänger sowohl diesen immer neu, stets eindringender und interessanter zu geben, als auch das mannichfaltigste Seelenbild in den ausleitenden Nebensätzen zu beachten. Alles dieß muß dem Schüler, der gut

bellamiren lernte, etwas Leichtes seyn. Auch die Bezeichnung des Vortrags oder des Tempo im Anfange der Stücke enthüllt mehr oder weniger die Art der Ausführung. Ueber die dadurch bestimmte Tonbildung und Accentuation ward bereits S. 256 u. d. f. das Nähere angegeben, was sowohl auf die Darstellung eines Gesangstückes im Ganzen sowie in den einzelnen Theilen um so leichter seine Anwendung findet, als ja der Text jedes zu Grunde liegende Gefühl verdeutlicht. Auch die einfachere oder reichere Ausführung kann jene Angabe näher bestimmen. So kann sich z. B. in einer mit Allegro bezeichneten Arie, worin belebtere Gefühle der Kraft, der Freude, eines volleren Seelendranges vorkommen, der Vortragende reichlicher Verzierungen bedienen, wo es der nie zu verschleiende Gesang noch erlaubt, vorzüglich dieser in den sogenannten Bravour-Arien — Gesängen mit vielen größten Theils schweren Passagen. Allein dort muß in den brillant und mit vielem Seelenschwung auszuführenden Figuren die belebtere Bewegung des Innern, hier ein energisches Gemüth erscheinen, das die mächtigste Spannung der Seele in den mit Fülle, Ründe, einer eigenen Kraft gleichsam hinauszeworfenen rollenden Passagen sowie übrigen Manieren verkündet. S. die Anm. v. S. 266. Kommt eine Cadenz vor, so muß sie, besonders bey vorübergegangener längerer Ausführung, kurz, aber desto imposanter seyn. Je mehr dieser Seelendrang sich verstärkt, z. B. im *Allo molto*, *Presto*, desto einfacher, aber fester heraustretend wird die Ausführung, vorzüglich durch das künstlerische Hervorheben des Textes. Dieses Letzte ist auch bey *Agitato* zu beachten, damit in der lebhafteren Bewegung und dem unruhigen Drängen und Treiben sich dieser Charakter entfalte. Die Darstellung im *Allegretto* hat mehr Beweglichkeit, Leichtigkeit; im *Andante* verbindet sich dieß mit mehr Anmuth, Innigkeit, Lieblichkeit, was schon angenehme passende Ausschmückung zuläßt, s. Fig. 3 T. 25 u. Fig. 1 T. 27; im *Larghetto*, *Sostenuto*, *Cantabile* erhält sie in der Regel noch mehr Vertiefung und reicheren Erguß, s. Fig. 4 T. 25; und im *Adagio*, *Largo*, *Grave* feste bedeutende würdige Haltung, den mannichfaltigsten sprechenden seelenvollen Vortrag sowohl in den einfach mit tiefer Erfüllung, ausgezogenen Tönen, als dem vollen Entströmen reicher Gefühlsbilder in den verschiedensten edlen Formen, die aber nur theils als Würze, theils als nothwendig, um die Steigerung der Gefühle, den mächtigen Drang des Gemüthes auszudrücken, erscheinen dürfen, und selbst bey der höchsten Glut ein ruhiges Zerlegen der einzelnen Töne nicht dürfen vermissen lassen, wie es die Beispiele Fig. 1 T. 24, Fig. 5 T. 25, Fig. 16 T. 26

u. Fig. 8, 9 T. 32 zeigen, und es S. 333 u. d. f. so genau zergliedert ist. Die Aufschriften *Maestoso*, *Tempo di Marcia* u. s. w. sind oben S. 256 u. d. f. bereits mit der passenden Art der Ausführung erörtert worden. Meistens sind mehrere dieser Formen in einer Arie verbunden, so daß also z. B. zuerst ein *Andante* oder *Adagio*, dann ein *Allegro*, hierauf ein *Allo molto* oder *Presto*, oder zuerst *Allegro*, dann *Adagio* oder *Larghetto* und hierauf wieder ein *Allo* folgt, das durch ein *più Stretto* vielleicht in ein *Allegro assai* ausleitet, wobey man nothwendiger Weise den Wechsel der Gefühle und ihrer Entwicklung zu beachten und danach den Vortrag einzurichten hat. Arien von der verschiedensten Art mit dem Schüler einzuüben, wird nun die ernste Sorge des Lehrers seyn. Dadurch wird jener vorbereitet, das Höchste der Gesangmusik, wodurch sich der Einzelne auszeichnen kann, die *Scene* im gehörigen Geist ausführen zu können. Darunter verstehen wir das vollendete in sich geschlossene Seelengemälde eines Individuums bey einem Auftritte in der dramatischen Poesie, wodurch dasselbe sein Inneres, wie im Monolog, vor uns entfaltet, nur, daß hier auch andere Personen gegenwärtig seyn und Antheil nehmen können. Daher der häufige Wechsel der stark erregten interessanten Gefühle; daher die verschiedenen musikalischen Formen, die in einem solchen Gesangstück gewöhnlich verbunden sind; daher wird eine so genaue Bekanntschaft mit dem dramatischen Werk und der Situation vorausgesetzt, in welcher ein solches Gesangstück vorkommt. Das angeführte Beispiel — dessen Situation, sowie die Verbindung der bereits einzeln zergliederten Stücke S. 329 u. 30 angegeben ist, erhält einen der wichtigsten Auftritte der ganzen Oper. Camilla entfaltet uns hier ihre große Seele als Mutter, Gattin, und unbefiegbare Heldin, wo es das edlere Leben der Menschheit gilt. Die ganze Handlung bekommt hier ihren Lichtpunkt; denn nun wird uns der Schmerz des Vatten, ihre Verschwiegenheit, ja die Verirrung des Loredan selbst deutlich, die letzte zum Theil entschuldigt — ein solches Weib muß jedes tiefere Herz anregen. Die Sängerin kann daher das Höchste in der Kunst entfalten a) in der großen Charakterzeichnung, b) in der Einheit bey dem Wechsel der mannichfaltigsten Empfindungen, c) durch ihre Gewandtheit im technisch-geistigen Vortrag der so verschiedenen Tonstücke, des *Recitativo* — der vorherrschenden *Declamation* — des folgenden *Adagio* — des vortretenden Gefühlsausdrucks im reinen Gesangton — und des *Rondo* — dieses in seiner Eigenheit und als Verbindung vom declamatorischen und musik. Ausdruck aufgefaßt, d) durch ihre Meisterschaft im Technischen — im Bilden und Ausziehen der eins

fachsten Töne nach allen Abstufungen, in der Fertigkeit in Manieren und Passagen, Kraft und Gewandtheit in jeder Form der Accentuation, Articulation u. s. w. Daher setzt auch die richtige Ausführung von solchen Stücken den höchsten Grad von Virtuosität voraus, welcher alle technischen und geistigen Formen zu Gebot stehen, um vollendete Bilder der interessantesten kräftigsten künstlerischen Anschauungen ergreifen, und auch diese im Außern mit nothwendiger Einheit, Reichhaltigkeit und tiefer Umfassung darstellen zu können. Glaubt der Lehrer seinen Schüler dazu vorbereitet, so nehme er diese Scene mit ihm durch, somit das Recitativ Fig. 1. Tab. 33, darauf das Adagio Fig. 1 Tab. 24, bey welchem der letzte Takt ausgelassen, und sogleich in den Fig. 1 Tab. 34 bey Y), durch diesen in das kleine Recitativ bey Z) übergeleitet wird, worauf das Rondo Fig. 1. Tab. 35 einfällt. Er übe aber jenen so lange im geistvollen Darstellen dieses, bis er es so gibt, wie es vorhin als von einer Sängerin zu gebend erörtert ward *). Und nun wird es demselben deutlich seyn, welches tiefe umfassende Studium z. B. der verschiedenen Charaktere, ihrer Entfaltung, der Seelenkunde, des Geistes der Musik, der Poesie, der Declamation, welche große Gewandtheit ja unbeschränkte Meisterschaft im Technischen dazu gehört, um Sänger seyn zu können. Dieß möge seinen Eifer spornen, daß er keine Anstrengung scheue, jedes Opfer willig daransetze, um zu dem schönen Ziele zu gelangen — unter allen Künstlern der übrigen Musik als der Erste aufzutreten, jenen durch seinen herrlichen Vortrag vorstrahlendes Muster seyn zu können.

Ueber den Vortrag der Duetten, Terzetten, Quartetten, des Chors, u. s. w. ist bereits oben S. 315 u. d. f. so wie über den Charakter der Tonstücke überhaupt v. S. 307 — 320 gesprochen worden. Wegen der gehörigen Beachtung des Textes wäre es unnöthig hier noch etwas zu erinnern; aber daß man, wo mehrere zugleich singen, oder die Begleitung stark, der Platz sehr groß, akustisch-ungünstig ist, hauptsächlich bey Chören die einzelnen Worte und Sylben schärfer herausheben, und, gleich den einzelnen Tönen, s. S. 318 von einander trennen müsse, damit sie sich nicht verwirren, wodurch die Aussprache unverständlich wird, dieß will der Verf. zum Ueberfluß noch bemerken. Sehr gut ist es daher, wenn solche mehrstimmige

*) Besonders macht der Verf. auf die überhaupt in Arien gebräuchliche Steigerung am Ende — hier in den 8 letzten Takt des Gesanges — aufmerksam, die stets mit voller Seele ergriffen und herausgehoben werden muß, damit der Schluß bestätigenden Eindruck, wie bey einer Rede, erhalte.

Stücke eben so genau in Hinsicht des Textes, der deutlichen, klaren und gleichen Aussprache desselben, ohne Musik, zusammen eingeübt werden, als man es sonst nur mit der Melodie allein zu thun pflegt. Dadurch kommt einerley Betonung in die gleich ausgesprochenen Vokale, einerley Absetzen beim Athmen, gleich feste oder milde Accentuation in das Ganze, und nicht allein die Deutlichkeit, auch der schöne Vortrag gewinnt. Das ist denn nun um so mehr bey aller Kirchenmusik, besonders dem Choral zu beachten, von dessen gehöriger Ausführung bereits S. 309 gesprochen ward, und bey welcher, wenn sie würdig seyn soll, die einfachen Töne mit tiefstem Gefühle, heiligster erhabenster Stimmung, verbunden mit Innigkeit des gerührten Herzens, am andern Orte wieder mit kräftigstem Ausfluge des begeisterten Gemüthes, mit mächtigstem Seelendrang zu geben sind, wie es die Feier der Gottheit fordert, welcher seliger Geister unzählige Schaaren die heiligen Gesänge singen, deren Wiederklang in der Stunde der Weihe der beglückte irdische Sänger seinen Mitmenschen ertönen läßt, dadurch ihre Herzen erhebt, mit der Flamme Gottes entzündet, und sie so durch das Höhere, durch das Heilige befruchtet.

Anweisung zum allgemeinen Gesangunterricht in den Schulen.

Allgemeine Bemerkungen.

Daß es Pflicht sey, jede von der Natur erhaltene schöne Anlage auszubilden; daß nur in der gemeinsamen harmonischen Kultur aller das Wesen einer der Menschheit würdigen Erziehung bestehe; wie ferner der gütige Schöpfer in der allen Menschen verliehenen Stimme die allgemein mögliche Ausbildung im Felde des Schönen begründet habe, so, daß es nur von der Einsicht und dem edlen Willen des Erziehers abhängt, durch geistvolles und kluges Benutzen des Dargebotenen dem einzelnen Menschen sowie der ganzen Gattung den größten Vorshub zu verschaffen; wie sonach die Gesangbildung ein allgemeines Bedürfniß jeder Erziehung sey, welche, ausgehend vom Wesen der Menschheit, sich ihrer Aufgabe nach allen Richtungen bewußt ist, dieß ist bereits S. 350 u. 51 gesagt

worden. Da nun jeder Lehrer beym Unterricht überhaupt zunächst die besondern Anlagen des Individuums zu beachten hat, das Talent zum Kunstgesang aber eben nicht so selten ist, so mußte hiezu eine Anleitung und zwar in jener Strenge und Umfassung gegeben werden, wie es der hohe Zweck der Kunst fordert. Hier aber sind wir auf einem andern Standpunkte. Dort trat bey der Pflege des Schönen und der hiezu vorfindlichen Anlagen die besondere Rücksicht auf das Individuum vor; hier ist die Beachtung des Allgemeinen vorherrschend. Dieser Unterricht muß dem Bedürfnisse und den Fähigkeiten aller Schüler entsprechen, und läßt sich daher nur in so weit auf die Beachtung der besondern Anlagen ein, als es thunlich ist, ohne die andern Schüler dadurch aufzuhalten. Daher hat auch der Verf. diese Anleitung ganz anders als die vorhergehende behandelt, ausgehend von dem Grundsatz, daß man sich hier nicht genug beschränken, den Unterricht nicht leicht und annehmlich genug machen könne, ohne sich übrigens bis zum kindischen Spiele oder Zerstückeln in die kleinsten Theilchen herabzulassen, was der Würde und dem Geist einer öffentlichen Schule entgegen ist. Alle sollen und müssen singen lernen, — die Wenigen mit sehr beschränkter Fähigkeit ausgenommen — es fordert dieß die allgemeine Naturanlage, es verlangen dieß die wichtigsten noch zu erörternden Vortheile. Die Anleitung muß sonach so faßlich seyn, daß sie Alle ergreifen, und dadurch allseitig beschult werden können. Daher wird auch der Lehrer eigens darauf denken, den Gesangsunterricht immer angenehmer und interessanter zu machen. Und nur in dem Maaß, als er das gesteigerte Interesse seiner Schüler bemerkt, mag er in seiner Anleitung auf schwerere Punkte und Uebungen übergehen. Danach hauptsächlich mag er seinen Lehrplan an jedem Tag einrichten. Diese Anweisung soll in Liebe beginnen, zur Freude, Erhebung, unvermerkten schönen Befruchtung führen, und in Liebe enden, welche die Schüler unter sich, sowie Lehrer und Schüler im schönsten harmonischen Bande zu umschließen hat. Darum soll der Gesang die Schule eröffnen, und schließen. War die geistige Kraft der Schüler zu sehr angespannt, so sey die Gesangsstunde Mittel zu einer andern Art von geistiger Bethätigung, welche gerade jene Abspannung gewährt, die, neue Stärkung verleihend, zur folgenden Anstrengung wieder tüchtig macht. Und, wie leicht ist es für den Lehrer, die Gesangsstunde, und das Einüben eines neuen schönen Liedes als größte Belohnung sowie das Entziehen jener als Strafe für seine Schüler herzustellen, wenn er jene zur Stunde der Freude umzuwandeln versteht! Wie gerne hört schon

das Kind singen! Wie viel opfert es, wie willig sein Gehorsam, wenn man ihm ein schönes Liedchen zu singen verspricht! Und dieser Wink der Natur ist von hoher Bedeutung, und kann von dem Erzieher trefflich benutzt werden. Denn so weit derselbe die Neigung der Kinder zum Zeichnen, Umrissgraben, — im Sand, auf Papier — recht gut als Vorbereitung zum Schreiben, dadurch zum Lesen, Linien und Figurenzeichnen — im allgemeinsten Sinne — zum höheren Unterricht in der Formenlehre, Mathematik, Geometrie, Naturkunde u. s. w. in steter Steigerung anwenden kann, so wird er auch der Liebe zum Gesange sich zu bedienen wissen, um die Bildung im Schönen, bis zum Heiligsten aufsteigend, unvermerkt, und absichtslos erscheinend, daher aber auch desto sicherer und bedeutender wirkend zu pflegen. Was gewinnt der Schüler nur bloß durch die Ausbildung der beyden geistigen Sinne des Gehörs und des Gesichtes, welche beyde bey dem Gesangunterricht so sehr gekräftiget und verfeinert werden können! Welcher Vortheil fließt hieraus für die Bildung im Sprechen, Lesen, geistigen Vortrage bey den so bildsamen Organen der zarten Jugend! Was gewinnt nicht der Mensch für sich, was für seine Einwirkung auf Andere durch eine klangvolle, reine, einnehmende Sprache, die sich auf die Kinder so von Geschlecht zu Geschlecht fortpflanzt! Wie wird durch gute Gesangspflege das Gefühl, der Mittelpunkt des ganzen geistigen Lebens, geläutert, gestärkt, durch die Gewalt des Rhythmus geordnet! Wie lernt der Mensch durch das bindende Gesetz des Taktes der Melodie und Harmonie sich beherrschen; wie wird selbst seine geistige Kraft geübt und gestärkt, wie derselbe nach allen Richtungen gebildet, die Gemeinheit und Rohheit aus ihm und der Schule verdrängt, die edlere Form unvermerkt zur Richtschnur dem Gemüth gegeben, das Herz den schönsten Eindrücken geöffnet, zerstört die Höhle des dumpfen Brütens, aus der Bosheit, Veräumdung, kurz jedes Laster der Ungeselligkeit aufsteigt! Wenn der Mensch schön empfinden lernte, wird er nicht jedes gemeine und unedle Gefühl verschmähen, besonders, wenn man mit der Gesangsbildung noch zugleich die geistige und moralisch-religiöse Kultur durch Texte zu verbinden weiß, welche würdige Lebensbilder, edle Grundsätze, fromme heilige Gefühle entfalten? Wie liegt es hier in der Hand des frommen Lehrers, seine Schüler für jede Tugend des religiösen, geselligen, bürgerlichen Lebens zu entflammen, sie zu befeelen durch schöne Ansichten, welche in gefahrvollen Augenblicken Rettung und Schirm bieten, dann wieder Begeisterung für alles Bessere, warme Christenliebe, thätiges Mitleid für die leidenden Mitmenschen, Erhebung von der

Beengung der Erde zu Gott dem Schöpfer und Vater zu erwecken, so Ergebung in seinen göttlichen Willen, Ruhe und Zufriedenheit im ganzen Leben, des Guten überhaupt so viel herzustellen! Wie wird hier, wenn dieß in allen Schulen geschieht, was die tiefern Geister dachten und empfanden, so leicht Gemeingut, wie muß sich so die Nation heben! Wie muß sich so die Menschheit heben! denn durch eine solche gleiche Bildung verpflanzt sich dieser schönere Sinn aus den Schulen in die Familien, zuwendend Aller Herz und Sinn dem lieblichen Gesange, den ausgesprochenen Grundsätzen willigen Eindruck verschaffend, so die einzelnen Glieder in gleichen Ansichten und Gefühlen verbindend. Hatten ferner durch den gemeinsamen Gesang die Seelen der Schüler sich fester aneinander angeschlossen, so verbreitet sich dieß auch auf ihr folgendes bürgerliches Verhältniß, wodurch liebevolle Geselligkeit, dieser Adel der bessern Menschheit gewinnen muß. Statt daß sich die Familien trennen, eine oft über die andere mit verläumderischer Zunge herfällt, werden sie sich einen, um gemeinschaftlich in den Erholungsstunden des Gesanges zu pflegen; sie werden sich einen, um jedes Fest, besonders die Feier des Höchsten in der Kirche würdiger zu begehen, wozu ja der Lehrer die beste Vorbereitung in der Schule geben kann. Ein edler Wettseifer wird Alle spornen, sich gegenseitig durch schönere Leistung zu übertreffen; denn dieß liegt eben so im Menschen, als daß er den Drang hat, seine Gefühle in Freude und Trauer auszuhauchen. So kann also die Schule das Mittel zur Befruchtung des ganzen Lebens im Allgemeinen, so das Mittel werden, um die Bildung der Sinne, jeder geistigen Kraft, des Moralischen und Religiösen bey allen Einzelnen in den Formen des Schönen zu befördern, und bis zum möglichen Punkt zu steigern. Und das sollte den Lehrer nicht spornen, um mit aller Liebe, mit aller Aufopferung und Verläugnung den Gesang zu pflegen, und dadurch diese Unterrichtsstunden zu Stunden der Beseelung, Erhebung, Beglückung, ja des Heils zu machen? Das wird gewiß jeder redliche Lehrer thun, und dieß um so mehr, als er vorzüglich hier die Gelegenheit hat, das Gefühl der Achtung von Seite seiner Schüler durch jenes der liebevollsten Zuneigung zu verstärken, welches sich erzeugen muß, wenn jene bemerken, wie viele Freude, wie viele Erhebung sie seiner aufopfernden Liebe verdanken, wie er nur ihr Bestes beabsichtigt, wie sein schönes Herz von jenen Empfindungen durchdrungen ist, welche die gewählten Gesänge enthalten. Und da kann er denn Alles über seine Schüler gewinnen, die ihm auch in jedem andern Zweige der Bildung und des Unterrichtes willigere Folge leisten werden. Daher wird er auch, besonders im Anfange,

mehr auf erheiternde als ernste Gesänge sehen. Die Liebe muß erst gewonnen, und kann nur dann gestärkt und geleitet werden. Später mag er hie und da ernste von moralischem Inhalt einmischen, und sich endlich zu religiösen aufschwingen. Ebenso sorgsam sey er in der Auswahl der Uebungsstücke, die nie höher oder tiefer gehen dürfen, als es die Schüler im Allgemeinen vermögen. Er fange mit ganz leichten an, und steigere nur unvermerkt die Schwierigkeit. Sind schwere Verhältnisse in einem Gesange, die nicht durchaus zum charakteristischen Bezeichnen der Gefühle gehören, so entferne er sie lieber, oder wähle andere Melodien; denn wofür will er sich und seine Schüler plagen? Sie sollen ja nur einfache Gesänge rein, mit gutem Ton, im Takt, und mit Ausdruck singen lernen, und das nach Noten, theils zu ihrer Bildung, theils zur Erleichterung des Lehrers, der sich sonst mit dem Auswendiglernen so sehr und immer neu plagen müßte. Daher wird er auch zuerst nur eine kürzere Zeit dem Unterrichte widmen, vielleicht eine halbe Stunde, oder die längere Zeit mit angenehmen Erklärungen unterbrechen, und so diese gleichsam als eine Erholungsstunde betrachten, in welcher er aber doch im Grund die ganze geistige Thätigkeit der Schüler immer mehr in Anspruch nimmt, und sie nach und nach zum Höchsten steigert. Da es nun eine Regel bey dem Unterrichte ist, das Vorige fleißig wieder nachzunehmen, so kann er dieses hier am besten, wenn er ihnen die Freude macht, irgend ein angenehmes Lied zu wiederholen, bey dieser Gelegenheit fleißig nachexaminiert, und zugleich wieder unvermerkt eine neue Lehre, als sey sie gleichsam die vollständigere Ausführung des bereits Gesagten, damit verknüpft. So lernt der Schüler spielend, vorzüglich, wenn er das Neue wieder mit anziehenden Beyspielen zu belegen weiß. Das, die Schüler bald die Früchte von dem Erlernen kosten lassen, ist das beste Mittel zur Ermuthigung bey einem solchen allgemeinen Schulunterrichte, wo man diese aufopfernde Ausdauer überhaupt nicht voraussetzen kann, und wo oft einige Unfleißige das Ganze verderben. Zwar mag sich der Lehrer durch das Ausschließen jener helfen; aber nicht immer erlauben dieß seine Verhältnisse. Und einem guten Lehrer ist es ja gleichgültig, was er vornimmt, er weiß doch seine Schüler zum gewünschten Ziel zu führen; auch ist es sein Zweck, die Schüler im guten Vortrag vieler Gesänge zu üben, welche oft wenige theor. Kenntnisse voraussetzen, und da kann man bey dem Einüben selbst gelegentlich alles Nöthige beybringen. Sehr viele Erleichterung aber wird sich der Lehrer verschaffen, wenn er die besten Subjecte mit guten vollen Stimmen, gutem Gehör und ziem-

licher Anlage zur Taktfestigkeit aussucht, und zu Chorführern in besonderen Stunden bildet. Jeder Abtheilung der Schüler — von 10, 12, 16 u. s. w. — gibt er dann einen solchen bey, welcher die Andern wieder leitet. Er kann auch, wenn die Schule sehr stark ist, wieder mehrere der kleineren Abtheilungen zu einer größeren verbinden, und so im Ganzen 2, 3 oder 4 bilden, wovon jede ihren Oberführer erhält, der voran, oder in der Mitte steht, den Lehrer und seine Abtheilung zugleich beachtet, auch in den Zwischenpausen auf Ordnung sehen, und was in der Stunde von den Einzelnen aufgeschrieben wird, berichtigen muß. Diese Auszeichnung erhalten nur die brauchbarsten und zugleich bravsten Schüler. Sind mehrere dieser vorhanden, so kann der Lehrer abwechseln lassen. Das spornt zum Fleiß, und der Lehrer wird sich aus diesen Bessern einen kleinen Singchor bilden, welcher schon künstlicher gesetzte Gesänge z. B. unter der Wandlung, bey Prozessionen, andern Feierlichkeiten aufführt, einzelne Stellen in Liedern oder Psalmen z. B. eine Strophe um die andere abwechselnd, allein ausführt, worauf dann der ganze Chor einfällt, wie man dergleichen Gesänge unter den Beyspielen findet. Das regt den Schüler an, und hat der Lehrer nur 8 — 12 solcher, so wird er Alles leicht einstudiren und mit Ehre aufführen. Diese können auch in besondern Stunden, unter der Aufsicht des Lehrers, die Schwächeren nach- oder vorüber. In mehreren Jahren bildet sich eine Menge dieser Leute in der Gemeinde herbey, und nun erhält er auch Tenoristen und Bassisten, welche er mit den Besseren der Schule in einem eignen Chor verbindet, wodurch er die Gesänge in der Kirche gut und vollständig aufführen, das Volk leiten, und so die Erbauung auf jede Weise befördern wird. Ja, wenn er nach der verschiedenen Bedeutenheit der Feste immer eine andere Art der Feier wählt, z. B. auf den höchsten Festen Kirchenmusik macht, dann Gesänge vortragen läßt, wo der Chor mit der Gemeinde abwechselt und die durch einige Blasinstrumente begleitet werden, ein andermal wieder Choral, an den gewöhnlichen Tagen nur Lieder singen läßt, so kann er dadurch den Besuch der Kirche selbst angenehm machen. Und das hängt Alles nur von seinem Fleiß und heiligem ernstem Willen ab. So nimmt man z. B. gewöhnlich die Kinder unter 10 — 9 Jahren nicht zum musik. Unterricht; aber welche Erleichterung für die Folge wird er sich verschaffen, wenn er eine eigene Vorschule aus den jüngeren Kindern bildet, die er besonders unterrichtet, oder von einem vielleicht einigen der Besseren unterrichten läßt, und woraus die Fleißigen die Erlaubniß erhalten, mit den Größeren lernen und singen zu dürfen. In den frühesten Jahren schon muß die

muß. Anleitung bey jenen beginnen, die etwas Tüchtiges leisten sollen. — Jeder Schüler muß ferner seine Schiefertafel mitbringen, um jedes von dem Lehrer auf die große mit mehreren Abtheilungen des Liniensystems versehene Tafel Geschriebene nachschreiben zu können. Dabey kann der Lehrer etwas ausruhen, und die Kinder werden wieder anders geistig und angenehm beschäftigt. Die Berichtigung geschieht durch den Lehrer, oder, wie gesagt, durch die Chorsführer. Zu Haus müssen dann die in der Schule gegebenen Beispiele nachgeschrieben, und nach Verlauf einiger Zeit in der Schule vorgezeigt werden. So erhalten die Kinder eine Sammlung angenehmer Gesänge mit guten Texten, und die Melodien so wie die Noten überhaupt drücken sich ihrem Gedächtniß tiefer ein. Die Schüler müssen bey dem Singen stehen, und dürfen nur um auszuruhen oder bey dem Nachschreiben sitzen. Sie werden so geordnet, daß immer Einer mit gutem Gehör und Stimmorgan zwischen einige Schwächere kommt, wovon man natürlich die Ursache nicht angibt. Deswegen muß vorher der Lehrer die Anlagen aller Einzelnen untersuchen, die er sich nach ihrer Brauchbarkeit aufzeichnet, um das Ganze danach zu ordnen; was am besten in besondern Stunden partienweise geschehen mag. Wer durchaus kein Gehör oder eine gar zu schlechte Stimmanlage hat, darf nicht mitsingen; aber der Verf. würde ihn den Unterricht mitanhören lassen, weil ja doch dabey manche Geisteskraft geübt, vielleicht sein Gehör nach und nach gebildet wird, und dieß Ausschließen das Kind und die Aeltern kränkt, was der Lehrer, wo möglich, vermeiden muß. — Eine Violine mit ihrem so lange auszuhaltenden und durchdringenden Ton dient am besten, um den Gesang theils vorzuspielen, theils zu leiten; auch kann man sie leicht tiefer oder höher stimmen, wie es der Gesang und die Stimmenhöhe der Schüler fordert: doch mag man sich auch eines starken Fortepiano bedienen. Vorsingen aber muß der Lehrer, wo es das Anstoßen, Ausziehen, verschiedene Bilden des Tones und das Verbinden mehrerer gilt, überhaupt, wo den Schülern das Vorspielen nicht genügt. Doch thue dieß der Lehrer nicht zu häufig; denn sonst schadet er seiner Gesundheit, und die Schüler gewöhnen es so, daß sein Vorsingen wenig mehr beachtet wird. — Daß zu Hause jenes, was in der Singstunde vorgenommen worden, nachzunehmen sey, dieß aber nie viel und nur leicht seyn dürfe, daß der Lehrer und wie er die Einzelnen zu prüfen, anzufeuern, ernstlich, vielleicht unter Androhung des Ausschlusses, zu mahnen habe, so wie die übrigen allgemeinen pädagogischen Mittel kann der Verf. billig voraussetzen. Nur will er darauf aufmerksam machen, daß, besonders im An-

fange, wenigstens vier Stunden in der Woche dem Gesangunterrichte gewidmet werden müssen. Zuerst ist der Eifer am regsten, und das benutzt man, um das Nöthigste bald beizubringen, und so einen tüchtigen Vorschub zu erhalten. Dadurch kommt man zugleich dahin, bald ein angenehmes Liedchen mit ihnen einüben, und sie so die Frucht ihrer Mühe kosten lassen zu können. Das gibt neue Ermuthigung, die dann der Lehrer wieder zu neuem Vorschub anzuwenden und so immer die Schüler bis zum gewünschten Ziele zu steigern weiß. Soll aber die Singstunde eine Belohnung für den Fleiß in andern Fächern werden, so darf sie nicht in der Schulordnung fest bestimmt seyn. Da erhält auch der Lehrer die Gelegenheit, dieselbe nach dem Bedürfnisse der Abspannung zu jeder Zeit einschieben zu können. Daß der Lehrer heiter und froh seyn oder sich so stellen müsse, ist eine allgemeine Regel, sonst plagt er sich und seine Kinder, und die Stunde der Freude wird eine der Trauer. — Wo möglich endlich lehre derselbe nicht aus dem Buch, sondern ohne alle Beyhilfe, die kleinen Beyspiele, oder einige Andeutungen, von Noten, Pausen, der Scala, Intervalle u. s. w., ausgenommen, welche er als Leitfaden auf einem Notenpapier in der Hand halten kann. So wird das Ganze eine freye Unterhaltung, ein Wechselgespräch zwischen dem fragenden Lehrer und den antwortenden Schülern, und dadurch schließt sich Alles enger und freundschaftlicher an einander an. Das kann denn um so leichter geschehen, als der ganze Unterricht so einfach ist, wie man es sieht aus der folgenden

Uebersicht der ganzen Lehre.

Die Schüler sollen einfache Gesänge rein, mit gutem Tone, im Takt, und mit Ausdruck nach Noten singen lernen. Ein jeder Gesang aber besteht aus Text und Melodie. Wer ferner nicht gelernt hat, die Buchstaben Sylben und Worte richtig und klangvoll auszusprechen, der wird weder verständlich seyn, noch einen guten Ton herausbringen können, weil seine harte unregelmäßige Aussprache den freyen Ausgang des Luftstromes hindert. Wir haben also folgende 6 Punkte zu beachten: 1) eine reine, fehlerfreye, klangvolle Aussprache; 2) die Kenntniß der Noten, in Hinsicht auf ihre Dauer in der Zeit — Takt; 3) in Hinsicht auf ihre Höhe und Tiefe, die Art ihrer Fortschreitung und Verbindung in einer Melodie; 4) das Bilden eines guten Tones; 5) das Verbinden des Textes mit der Musik; 6) den ausdrucksvollen Vortrag. Nachdem aber der Schüler zu lange bey einer

Lehre verweilen müßte, wenn sie stets ganz vollständig, und dann erst die folgende durchgenommen werden sollte; derselbe auch bald durch einige Frucht seiner Mühe ermuntert werden soll: so verbinden wir in eigenen Abtheilungen die zu einer Ausführung nothwendigen Materien in folgender Ordnung.

Zuerst wird eine Vorübung im richtigen und klangvollen Aussprechen besonders der Vokale und des Anstoßes derselben durch die Consonanten vorgenommen; denn der Schüler kann ja nur durch das Aussprechen eines Vokals einen Gesangston erzeugen, somit hängt von der Art des Vortrages jenes die Beschaffenheit dieses bedeutend ab. Ferner ist es zum guten Gesangsvortrag durchaus nöthig, daß die Bestimmtheit im Aussprechen mit dem Klang-Gesangvollen möglichst verbunden werde. Das kann aber nur geschehen, wenn man so frühzeitig als möglich beides übt, und stets sorgfamer pflegt. Darum muß diese Uebung in dem richtigen Aussprechen und Betonen aller Vokale und kurzer Sylben, ohne Rücksicht auf musk. Betonung, vorausgehen. Auch soll ja der Schüler dieß bereits schon können, und darin besteht eben das Richtige unserer Methode, daß wir an das schon Vorhandene so fest das Folgende anknüpfen. Kann nämlich der Schüler einen Vokal lange aushalten, so hat er ja schon einen wenn auch nur Stimm-Ton. Somit schließt sich ganz natürlich der Unterricht der ersten Abtheilung an, welcher die Töne in Hinsicht der Zeitdauer in den einfachsten Verhältnissen betrachtet, und nur Halbe, Viertheile und Achttheile mit den ihnen entsprechenden Pausen, so wie die einfachen Töne der Durleiter aufnimmt, dabey den Unterschied des ganzen und halben Tones angibt, den Ton mit mittlerer Stärke anstoßen und etwas ausziehen läßt, und damit syllabische Uebungen verbindet. Und da ist der Lehrer schon im Stande, kleine Gesänge mit seinen Schülern durchzunehmen.

In der 2ten Abtheilung werden die Ganze, das Sechzehn- und Zweihunddreißigtheil sowie der Punkt mit den entsprechenden Pausen vorgenommen, und die Taktarten angegeben. Die Scala wird mit den Taktarten verbunden eingeübt. Das zufällige Erhöbungs- und Erniedrigungs- sowie das Wiederherstellungszeichen wird erklärt. Man läßt die Töne frisch anstoßen, durch Wachsen und Abnehmen verschieden bilden, und übt das *f* u. *p.* cresc. u. decr. ein. Dabey wird auf Reinheit, Gleichheit, Feinheit, mögliche Ründe und Fülle des Tones gesehen. Worte verbinden sich mit dem Gesang, wo jede Sylbe ihren Ton sowie auch eine mehrere Töne erhält.

In der dritten Abtheilung kommen dann die noch übrigen Triolen und Sexto-

len vor, alle Notenarten werden verbunden, und das verschiedene Tempo wird erklärt und eingeübt. Zugleich werden die leichteren Intervalle theoretisch und praktisch durchgenommen. Eben das geschieht mit der Molleiter, sowie mit den verschiedenen Schattirungen der Tongebung. Bey den zur Uebung gegebenen Gesangstücken wird dann noch der Text zergliedert, und danach der Ausdruck im Vortrag geregelt.

Kann man den Unterricht noch weiter fortsetzen, so kommen in der vierten Abtheilung vor: das Hinweisen auf den Geist des Rhythmus, das *ritardando*, *accelerando* u. s. w., die chromatische und enharmonische Leiter, die verschiedenen Tonarten mit Uebungen im Versetzen, die schweren Intervalle, dann alle Schattirungen der Tongebung in Bezug auf den nun zu übenden seelenvollen Vortrag, der, mittelst vorhergegangener Declamation vorbereitet, durch Gesänge vom verschiedensten Charakter umfassend und allseitig gebildet wird.

Von einer jeden Abtheilung kann nun der Lehrer alle Materien sich leicht einprägen, oder auf ein Blättchen schreiben, und so frey erklären. Wie lang er sich bey jedem Punkt aufzuhalten, mit wie vielen Schülern er Jedes durchzuüben, welche Erklärung Auseinandersetzung er dabey anzuwenden habe u. s. w. dieß gibt ihm der Erfolg und seine Einsicht selbst an.

Erste Abtheilung. Der Lehrer, nachdem er seine Schüler zur fleißigen Pflege des Gesanges ermuntert, und sie nach dem Verhältnisse des Places in eine zwey oder mehrere Reihen geordnet hat, zeigt ihnen, wie beym Gesang Wort und Töne verbunden seyen, und wie man nicht gut singen könne, ohne erst die Vokale, Consonanten, Sylben und einzelnen Worte gut aussprechen zu können. Er übt nun die Vokale allein — zuerst Haupt- dann Neben- sowie Doppelvokale — mit vielen Schülern durch, eben so dann mit Consonanten in Sylben verbunden, hierauf in Worten, nach den S. 268, 69, 72-74 angegebenen Grundsätzen. Dann ruft er einen Schüler auf — was, um die Aufmerksamkeit immer rege zu erhalten, abwechselnd in verschiedenster Richtung mit Allen geschehen muß — und läßt einen Vokal und zwar zuerst das *a* so lang als möglich aushalten. Hierauf fordert er ihn auf, mit diesem einen Gesangston zu verbinden. Kann dieß der Schüler nicht, so zeigt er nun, wie man einen Gesangston nur durch ein längeres Anhalten und Bilden der Luftschwingungen auf einem bestimmten hohen, tiefen oder mittleren Punkt der Stimme erzeugt; wie der Ton fest angestoßen ausgehalten und ausgezogen werden muß, wobey Zunge, Lippe, Gaumen, Zähne unbeweglich liegen bleiben, die letzten aber gehörig

zu öffnen sind, s. S. 360 u. d. f. Zugleich kann er die Beschaffenheit der Stimmwerkzeuge und ihren Antheil bey der Bildung der verschiedenen Töne erklären, s. S. 357. Einen solchen Ton läßt er dann von Vielen nachsingen, ihn solang aushalten, und, jedoch ohne Anstrengung, ausziehen, als er seine Hand in der Höhe hält. Diesen müssen dann — mit oder ohne Hilfe des Lehrers — die Schüler höher und tiefer versuchen, wobey stets vor jedem Ton frisch aber sanft und unhörbar Athem genommen und dieser sparsam verwendet werden muß. Da kommen nun Töne klanglos, rauh, schreiend, gedämpft, breit u. s. w. zum Vorscheine. Alles dieß sucht der Lehrer nach S. 362 - 64 ist soviel möglich, und dann in der Folge immer mehr zu verbessern, indem er keinen andern Ton als einen sanften klingenden mehr duldet, s. S. 72 u. d. f. Da aber jeder Gesang aus Tönen besteht, welche höher oder tiefer sind, länger oder kürzer ausgehalten werden — was der Lehrer durch das Vorsingen eines Liedchens und Zergliedern desselben so anschaulich machen kann — so muß man auch die Zeichen kennen, wodurch dieses doppelte Verhältniß ausgedrückt wird. Diese nennt man Noten, die, um das längere oder kürzere Anhalten zu bezeichnen, verschiedene Formen erhalten, und um die Höhe oder Tiefe eines Tones anzuzeigen, auf dem sogenannten Linien-system, sowohl auf den Linien sowie ober und unter als zwischen denselben — s. S. 4 — einen höheren oder tieferen Stand erhalten, s. Fig. 3. T. 3. Um das Erste zu erklären, nimmt der Lehrer einen Apfel, zeigt, wie dieser ein Ganzes bildet, wie aus dem einfachen Zerlegen — was er wirklich thun kann — 2 Hälften, aus dem doppelten 4 Viertheile, aus dem dreyfachen 8 Achttheile, aus dem vierfachen 16 Sechzehnthteile, und aus dem fünffachen 32 Zweyunddreyßigtheile entspringen. Nun befragt er sie, ob man nicht dieselbe Zeit vonnöthen habe, um die 2 Hälften oder die 4 Viertheile — er kann auch die kleineren Stückchen wieder nach Willkühr verbinden — oder die 16 kleineren Stückchen zu essen, welche man auch braucht, um den ganzen Apfel zu verzehren. Dasselbe Verhältniß sey nun auch bey den Noten: wie der ganze Apfel, so sey die ganze Note, wie der halbe, so sey die halbe Note u. s. w., wie es S. 4 u. 5 angegeben, und durch die Beyspiele Fig. 1, 2, 3, 4, 5 u. 6 T. I. erklärt ist, was der Lehrer auf die Tafel schreibt, und mit dem Schüler durchgeht. Nun muß man aber doch, fährt der Lehrer weiter fort, ein Maas, eine Bestimmung haben, womit man die Länge oder Kürze der Dauer ausmisst, und dazu soll in der Folge immer das Viertheil dienen; und damit dieß Allen sichtbar ist, so gebe ich mit dem Niederschlag

der Hand jedesmal das Zeichen, wann ein Ton angefangen, mit dem schnellen Aufheben derselben, wann zu singen aufgehört, und mit einem neuen Schlage in die Höhe, wann ein neues Viertel angeschlagen werden soll, wobey immer die Sylbe da gesungen wird. Das übt nun der Lehrer zuerst mit einem Viertel, dann mit zweyen, wie es Fig. 1 T. 37 angezeigt ist, und zwar so lang im genauesten Takt, den er fest mit möglichster Schärfe von seinen Schülern mitschlagen läßt, bis er merkt, daß sie das richtige Zeitmaaß in ihre Seele aufgenommen haben. Dann sagt er: nun schlägt ein Viertel hinab, eines in die Höhe, haltet aber den Ton aus. Ist dieß geschehen, so erklärt er ihnen, wie sie jetzt eine halbe Note gesungen haben, und wie also die Halbe nur ein doppeltes ausgehaltenes Viertel sey. Dann mischt er die Uebungen wie Fig. 2 T. 37. Sowie aber 2 solcher Schläge verbunden die Dauer der halben Note bestimmten, so lernt man die Achttheile geben, indem man jedem fest angeschlagenen Nieders oder Aufschlag — durch *sz* bezeichnet — einen schwächeren Nebenschlag — *p* — anhängt, welcher Fig. 3 durch den herablaufenden Strich angezeigt ist. Hier ist also das Viertel in 2 kleinere Theile zerlegt, die um die Hälfte geschwinder vorzutragen sind, sowie die halbe Note um die Hälfte langsamer gegeben werden mußte. Nun werden diese Notenarten wie Fig. 4, 5 u. 6 gemischt geübt. Allein nicht immer soll gesungen werden; man setzt auch oft einige Zeit aus — was der Lehrer durch irgend ein Lied deutlich macht — und solche Schweigezeichen nennt man Pausen. Jede Note hat die ihr entsprechende Pause. (Nun schreibt der Lehrer die Noten mit den entsprechenden Pausen, wie Fig. 15 T. 1, bis zur 64theils-Pause ausschließig auf die Tafel). Diese Zeichen werden nach S. 6 erklärt, so weit es hieher paßt, dann wird gesagt, daß man diese Pausen eben so wie die ihnen entsprechenden Noten durch den längeren oder kürzeren Schlag zu bezeichnen und danach das Schweigen einzurichten habe. Dieß wird durch viele vom Lehrer nach der Form von Fig. 7 u. 8 T. 37 gegebene Beispiele eingeübt, wobey man nur von der halben, Viertels- und Achttheilspause Gebrauch macht.

Geht das Rhythmische, so wird das Treffen der Noten in Hinsicht auf Höhe und Tiefe vorgenommen. Der Lehrer hat die Schüler bereits höhere und tiefere Töne bilden lassen, und ihnen die Art ihrer Bezeichnung auf dem Liniensystem erklärt. Entweder nun geht ein Gesang in stufenweiser Fortschreitung, oder es sind auch Intervalle — Terzen, Quinten u. s. w. — eingemischt. Das Letztere wird in der zweyten Abtheilung eingeübt, in dieser haben wir uns hauptsächlich mit dem Ersten

zu beschäftigen. Und da ist es das Wesentlichste, daß die Schüler die Scala in den Kopf bekommen. Der Lehrer singt einen Ton z. B. c, darauf das d, und fragt nun, ob dieser Ton höher oder tiefer sey. Er singt dann wieder c und dann das tiefere h, und fragt wieder, ob dieser tiefer oder höher. Dann sagt er ihnen: Ihr wißt bereits, daß die höheren Töne einen höheren, die tieferen einen tieferen Stand auf dem Linien-system erhalten. Er schreibt nun das c auf die erste Linie, s. Fig. 9, und fragt: Wohin muß ich nun den höheren Ton setzen. Antw. in den ersten Zwischenraum; wohin den tiefern? Antw. unter die erste Linie; wohin einen noch höheren als den ersten? Antw. auf die 2te Linie, und so fragt er weiter. Dann fragt er wieder: Was muß man thun, wenn eine Note höher steht? Antw. höher singen; was, wenn sie tiefer ist? Antw. tiefer; was, wenn sie auf der selben Stufe steht? Antw. denselben Ton singen. Nun werden die Beispiele Fig. 10 (wie dieß stets geschehen muß auf die Tafel geschrieben) eingeübt, indem der Lehrer, und dieß so lang in der Folge, als es nöthig ist, auf die zu singenden Noten mit einem Stäbchen hindeutet. (Alle zu gebenden Beispiele sind nur Muster, nach welchem der Lehrer dem Bedürfnisse seiner Schüler gemäß selbst neue bilden wird.) Diesen Ton auf der ersten Linie merkt euch, wir wollen ihn C nennen, und, um ihn desto besser zu kennen, durch ein eigenes Zeichen, das wir den C-Schlüssel heißen, seine Linie bezeichnen. Von diesem Ton, den ich bey jeder Uebung zuerst angeben werde, wollen wir nun in der Folge Alles nach den Stufen abzählen, und einem jeden Ton im Aufsteigen den folgenden Buchstaben des Alphabets geben. Wie heißt also die Note in dem 1ten Zwischenraum? d; wie die auf der 2ten Linie? e; wie jene in dem 2ten Zwischenraum? f; wie die auf der 3ten Linie? g. Da man in der Musik nur 7 Töne hat, so braucht man zu ihrer Bezeichnung auch nur 7 Buchstaben. Wenn man also vom a beginnt, so reicht es gerade bis zu g. Da fängt nun das Alphabet wieder von vorne an, nur daß man statt b — welches die Erniedrigung eines Tones überhaupt bezeichnet — h setzt. Wie heißt also die Note im 3ten Spatium? a; wie die auf der 4ten Linie? h; wie die im 4ten Spatium? c. Hier haben wir also eine Oktave, oder den achten Ton vom ersten c an gerechnet, welches man die Prime - Erste - nennt, und zu dem das d die Zweyte oder Sekunde ist, weil es auf der 2ten Stufe steht, das e die dritte oder Tercz, das f die Vierte oder Quart, das g die Fünfte oder Quint, a die Sechste oder Sext, das h die Siebente oder Sept, und das c die Achte. S. Fig. 11. Und diese 8 Töne müssen wir treffen lernen. Den Ton der 1ten u. 2ten Stufe können wir; wir wollen nun die andern Töne versuchen. Dazu dienen

die Uebungen Fig. 12 der Töne von c — f. Ihr habt nun im Grunde schon die ganze Leiter der Töne von c zu c inne; denn von g an gehen die Töne zu c hinauf gerade so, wie von c zu f, so, daß also die Scala aus 2 Reihen von 4 Tönen zusammengesetzt ist, was man Tongeviarten nennt. Nur müßt ihr bey der höheren Reihe auch schon höher anfangen. Er läßt sie nun g a h c singen, und bedient sich dazu, um es recht anschaulich zu machen, daß in jedem Tongevierte die selben Verhältnisse vorkommen, der selben Beispiele Fig. 12, die aber 5 Töne höher gesetzt werden, und daher ist von g — c gehen. Habt ihr nicht bemerkt, fährt er fort, daß ihr bey manchen Sekunden mit der Stimme euch höher aufschwingen müßt, z. B. von c-d, d-e höher als von e-f, von g-a, a-h höher, als von h-c? Genes nennt man einen ganzen Ton, dieses einen halben, weil hier die Stimme durch einen kleinen gleichsam halben Aufschwung schon die nöthige Tonhöhe, dort erst durch einen doppelten erreicht. S. S. 51. Man hat also in einem jeden Gesang nicht allein zu beachten, ob die Töne hinauf- oder herabgehen, sondern auch wie groß die Entfernung von einem zum andern, ob es ein ganzer oder halber Ton ist. (Das ist nun sehr wichtig, und darum werden ist alle Stücke bloß im C angeschrieben, und der Lehrer spielt sie nur höher oder tiefer, wie es die Vorzeichnung oder die Aufschrift z. B. Fdur, G, D, Es u. s. w. fordert.) Welches sind denn in dieser natürlichen Tonleiter — die man auch diatonisch nennt — die ganzen, welches die halben Töne? Antw. c d e, f g a h die ganzen, e f, h c die halben. Und was ist bey den 1ten, was bey den 2ten zu beachten? u. s. w. Und diese Verhältnisse erstrecken sich in der Höhe und Tiefe fort, s. Fig. 1 T. 38. Nun wird die Scala geübt, zuerst allein hinauf, wie Fig. 11 T. 37, dann herab von c zu c. Hierauf setzt man noch von Fig. 1 T. 38 jene Töne bey, welche die Schüler leicht herausbringen. Darauf kommen die Uebungen Fig. 2 zuerst ohne Taktschläge; geht es so, dann mit denselben, wo also Treffen und Takt zugleich geübt wird. Leicht wird der Lehrer dergleichen Beispiele mit Pausen vermischt selbst bilden; und dieß muß er so lange fortsetzen, bis die Schüler die Scala und das Treffen des ganzen und halben Tones in ihrer Gewalt haben. Alles Andere bezieht sich hierauf, und im Anfange ist der Eifer am größten. Dabey übt man zugleich das Ausziehen des in mittlerer Stärke angegebenen Tones bey den längeren Noten, und das feste klangvolle Anstoßen bey den kürzeren. Man kann sich auch der Sylben do, re, mi, fa, sol, la, si, do

c d e f g a h c

u. s. w. womit man die untenstehenden Töne der Scala bezeichnet, hiezu bedienen, und so das klangvolle Sprechen mit dem Ausziehen und Stoßen des Tones — für den Lehrer mit < und bezeichnet — mit Uebungen im Takt und dem Treffen der Töne verbinden. Als Muster für solche Beispiele gibt der Verf. jene Fig. 3 T. 38. Nur darf der Lehrer die hier stehenden Zeichen und Sylben nicht auf die Tafel schreiben; das müssen die Schüler selbst besetzen oder ausführen, z. B. wenn längere Noten vorkommen, den Ton ausziehen, bey kürzeren ihn leichter geben und abstoßen, auf c do, auf f fa, auf a la u. s. w. aussprechen. Zur Ermunterung des Schülers sind noch einige kleine Gesänge Fig. 4, die der Lehrer mit den vorhin angegebenen Sylben vortragen läßt.

Ist das Vorige gehörig eingeübt, dann geht es an die zweite Abtheilung. Hier wird nun zuerst der Punkt mit den entsprechenden Pausen erklärt, s. S. 5 Zeile 21 u. Fig. 11, 12, 13, 14, 15 Tab. 1. Hierauf wird der Schüler angewiesen, ist nicht mehr die Achttheile mit eigenen Schlägen zu bezeichnen, indem man dieser Seitenschläge nun zum Ausmessen der ganzen Note benöthiget sey, welche also, sowie sie 4 Viertheile in sich fasse, auch 4 Schläge erhalte, wovon der erste herab, der 2te links seitwärts, der 3te in die Höhe und der 4te noch höher geführt werde, s. Fig. 9 T. 2, b), was der Lehrer dem Schüler vorzeigt, und wobey er darauf sieht, daß der 2te und 4te Schlag, wie vorhin, bedeutend schwächer gegeben wird. Denn so wird nun auch der C-Takt vorbereitend eingeübt, wie oben der $\frac{2}{4}$. Er erklärt ferner, wie nun bey 2 Achttheilen, 4 Sechzehn- oder 8 Beyunddreißig-Theilen stets das 1te fest angeschlagen und im ersten Falle 1, im 2ten 3, im 3ten 7 schwächer nachgesungen werden. Dieß schwächere Angeben der nachgesungenen Töne und feste Anschläge der 1ten ist höchst wichtig s. S. 17; denn so wird der Schüler durch die Menge der Noten nie verwirrt, weil er im Grund immer nur das einfache Viertheil bezeichnet, und die anderen Noten, gleichsam bloß zum Ausfüllen, nachfolgen läßt. Auch der sogenannte Auftakt, wo eine oder einige Noten, die einen ganzen Takt nicht ausfüllen, vorschlagen, s. Fig. 5 T. 38 g) u. h), die daher leichter gegeben werden, ist zu beachten. Zum Einüben dieses mag der Lehrer jene Beispiele Fig. 19, 20 T. 1 u. Fig. 2 T. 2 benutzen, worin keine Triolen oder Sextolen vorkommen. Auch kann er eine Melodie in sekundenweiser Fortschreitung unterlegen. Diese verschiedenen Notenarten und Pausen können aber auch in bestimmte Zeitabschnitte eingetheilt werden, und daraus entstehen die sogenannten Takts

arten, welche der Lehrer dem Schüler nach den S. 19 — 25 gegebenen Grundsätzen, wovon er das Passende anwendet, erklärt, und mit ihm einübt *).

Ist dieß geschehen, dann übe er die Scala in Verbindung mit den Tastarten durch, wie es Fig. 6 Tab. 38 angegeben ist. Er spielt sie bald höher, bald tiefer, um den Schüler für die folgenden Gesänge, welche aus verschiedenen Tonarten gehen, vorzubereiten. Hierauf macht der Lehrer den Schüler aufmerksam, wie er oben schon die in der diatonischen Leiter vorgekommenen halben Töne habe kennen und ausführen gelernt, wie aber auch solche durch zufällige Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen gebildet werden können, wozu man sich des # oder b bediene, die man vor die Note setzt. Dadurch wird diese um einen halben Ton erhöht oder erniedriget, und erhält im ersten Falle ein is angehängt — #c cis, #e eis u. s. w. — und im 2ten ein es — bc ces, be es — das h ausgenommen, welches man b nennt. Diese Zeichen gelten in der Regel nur für den Takt, in welchem sie stehen. Durch das H — Wiederherstellungszeichen — aber tritt die Note in ihren vorigen Stand zu rück. S. Fig. 7 u. 8 Tab. 3. Geschieht das Erhöhen oder Erniedrigen auf derselben Stufe, f fis, g ges, so entsteht der kleine halbe, umfaßt es 2 Stufen, der große halbe Ton. Zum Einüben benutze man Fig. 7 u. 8, (was um 3 Töne höher, vom G- in den C-Schlüssel gesetzt werden muß) so wie die S. 47 angegebene Methode. Und hat der Schüler sich überzeugt, daß auch hier keine anderen Verhältnisse als jene des ganzen und halben Tones durch diese Zeichen erzeugt werden, die er ja schon eingeübt hat, und ist er im Stand, dieß ziemlich gut zu treffen, so gehe man über zum Einüben der mehrfachen Art der Tongebung. Den Ton in mittlerer Stärke anstoßen und ausziehen hat der Schüler bereits gelernt. Er muß nun geübt werden, ihn wachsen und abnehmen lassen, stark und schwach angeben zu können — s. die Bezeichnung S. 88 u. d. f. — wobei auf Reinheit, Gleichheit, Festigkeit,

*) Die Art, wie man jede Materie dem Schüler beibringen soll, zergliedernd in ihre Elemente, diese verbindend, steigend, durch Fragen und Antworten, das Benutzen dieser wieder, um den Schüler zum Selbstfinden zu leiten u. s. w. muß jeder Lehrer kennen, auch ist sie im Anfange bey den schwierigsten Punkten angegeben worden. Und so fahre der Lehrer im Unterrichte des Vorliegenden und Folgenden fort. Daher gibt der Verf. auch nur den Verfolg der Materien und die Grundsätze an. Die Methode muß sich jeder Lehrer nach der Wichtigkeit des Stoffes und den Fähigkeiten seiner Schüler selbst bilden, so wie er auch danach noch mehrere Beispiele selbst machen oder wählen wird. Obzuvor wird bey uns vorausgesetzt, daß jeder Lehrer gut im Musikalischen so wie in der Didaktik und Methodik sey.

mögliche Ründe und Fülle und das Tragen desselben zu sehen ist, so weit sich das Letztere hier leicht gewinnen läßt, und für diesen Unterricht paßt. Die Grundsätze hierüber sind von S. 70 — 87 angegeben, welche der Lehrer durchstudiren, und davon das hier Anwendbare benutzen wird, ohne aber die Schüler lang damit aufzuhalten. Alles dieß wird nun in Gesängen verbunden geübt, worin bald jede Sylbe einen Ton erhält, bald auf eine mehrere Töne kommen, die zwar alle einzeln gebildet erscheinen müssen, wobey aber die guten Takttheile etwas stärker anzuschlagen sind, z. B. bey 2 Sechzehntheilen das 1te, eben so bey 4 oder 3 Noten, und die anderen Noten leichter vorgetragen, und sanft an die erste hingeschliffen werden, wie dieß Alles die Beispiele Fig. 6. T. 38, Fig. 1 T. 39 das Letzte durch > angeben. Zuerst aber müssen die Schüler den Text klangvoll, s. S. 368 u. 69, aussprechen lernen. Dann wird der rythmische Theil zergliedert und durchgenommen, z. B. welche Taktart es sey; ob das Stück im Auf- oder Herunterschlag anfange; was im 1ten 2ten T. für Noten vorkommen, ob mehr Längen oder Kürzen und welche u. s. w. und dieß ohne Text eingeübt. Darauf wird der melodische Theil eben so durchgegangen, z. B. mit welchem Ton in der Scala, den der Lehrer allzeit angibt, der Gesang anfängt; ob er aufwärts oder abwärts, oder auf denselben Tönen sich bewegt; ob die Fortschreitung durch ganze und halbe Töne auf- oder abwärts geht; ob zufällige Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen vorkommen; welche Stelle p. oder f. cresc. oder decr. zu singen ist; ob eine Stelle geschliffen oder gestoßen werden soll, — s. hierüber S. 93 — obgleich die Töne überhaupt mehr geschliffen doch wenigstens angehalten als fest abgestoßen werden sollten, welches Letztere nur bey einem sehr kräftigen Charakter Statt findet. Ist dieß Alles geschehen, so wird dann der Text damit verbunden, und der Gesang solange geübt, bis er gut geht. Dabey nimmt man häufig die Einzelnen vor; und da kann der Lehrer ihre Stimmen zu verbessern suchen — s. S. 362, 63 u. 64 — sie vorzüglich auf das zartere Behandeln der Kopftöne sowie jener aufmerksam machen, wo die Stimme bricht, und das S. 357 u. d. f. Gesagte benutzen; denn sowie schon das ziemlich häufige Schreien bey den Mitteltönen unausstehlich ist, so ist es noch mehr das gewaltsame Herauspressen der obern Töne. Das kann und muß er seinen Schülern nun abgewöhnen; und bey den andern gefundenen Fehlern mag er es in soweit thun, als es, ohne sich zu sehr aufzuhalten, möglich ist. Auch ist das gewöhnliche Schleppen im Tempo und taktwidrige Aussehen am Ende einer Zeile zu vermeiden, wodurch alle Kraft des Rythmus zerstört wird. Man hat so viele Gelegenheit, die

Schüler Athem nehmen zu lassen. S. hierüber S. 247 u. d. f. sowie in Bezug auf den Text S. 384 u. 85.

Sind die angegebenen vom Lehrer nach Bedarf zu vermehrenden Beispiele durchgeübt, dann geht es an die dritte Abtheilung. Zuerst wird nun die noch übrige Lirole und Sextole eingeübt, s. S. 6 u. 7 sowie Fig. 17 u. 18 T. 1. Hiernächst wird das Schema Fig. 1 Tab. 2 erklärt, s. Zeile 19 S. 7. Darauf werden die noch nicht eingeübten Beispiele mit Triolen oder Sextolen Fig. 19, 20 T. 1 u. Fig. 2 T. 2 durchgenommen. Dann wird das verschiedene Tempo erklärt. S. S. 25 Zeile 29; ferner die Bezeichnungen desselben S. 26 - 29, (wovon man aber nur das Nothwendige nimmt) und die Art des Einübens Zeile 29 S. 31 u. 32, wozu man die Beispiele Fig. 5 T. 38 benutzen kann. — Hierauf geht es zum Erklären und Einstudiren der leichteren Intervalle. Der Lehrer zeigt wieder durch das Vorsingen und Vergliedern eines Liedchens, das er auf die Tafel schreibt, wie der Gesang sich nicht nur stufen- sondern auch sprungweise fortbewegt. Wer nach Noten singen will, muß also auch die Intervalle treffen können. (Der Schüler hat sie schon Fig. 11 T. 37 kennen gelernt; der Lehrer kann sie jetzt wieder durchnehmen, und die Intervalle von den Schülern abzählen lassen, welche in dem Liedchen oder in andern zu diesem Zweck aufgeschriebenen Gesängen vorkommen.) Zum Erlernen dieses gibt es 2 Wege, fährt er fort: der eine ist für jene, welche nicht gern aufmerken, da zählt man von dem Grundton alle Töne bis zu jenem Intervall, das man treffen will; der andere ist kürzer, erfordert aber Aufmerksamkeit und Fleiß. Welchen soll ich mit euch gehen? u. s. w. Der Lehrer schreibt den Akkord Fig. 2 T. 39 auf die Tafel, und singt ihn vor. Wer getraut sich denselben nachzusingen? — (Das ist leicht, denn im Grunde ist er allen Menschen eingeboren, er liegt sogar in den Instrumenten, Horn, Trompeten.) Hat er ihn mit allen Schülern auf- und abwärts eingeübt, dann zerlegt er ihn in seine einzelnen Theile, wie Fig. 3, erklärt ihnen, wie sich die Stimme bey einer Terz um 2 Stufen, bey einer Quinte um 4, bey einer Oktave um 7 von dem Grundton aus erschwingen müsse, und dieß auf- sowie abwärts, zeigt es ihnen durch Vorsingen, und übt es nach Fig. 3, 4 u. 5 mit ihnen durch, wobei er, jedoch selten, sich des Hilfsmittels bedient, vom Grundton oder einem Intervall ausgehend durch scalamäßiges Ausfüllen der Stufen das nächste Intervall zu finden. Alles muß er mit Terzen auszumessen suchen, und daher den Schüler im Treffen dieses Verhältnisses zu befestigen streben. Dafür sind die Uebungen Fig. 7 u. 8 T. 39, aus welchen so deutlich ersichtlich ist,

wie der meiste Gesang aus der Scala oder diesen Verhältnissen besteht. Hierauf kann der Lehrer die Fig. 3 T. 7 angegebenen Terzen, Quinten und Oktaven, jedoch nur bis zum $\underline{f}$ höchstens $\underline{g}$ aufsteigend, durchnehmen, wobei er darauf achtet, daß jeder Ton in seinem Register gebildet werde, s. d. Anm. S. 359 und über das Einüben aller Verhältnisse in dieser Hinsicht S. 152 u. d. f. Gehen diese Verhältnisse, so nimmt man die übrigen leichteren Intervalle vor, und dazu dient wieder die Terz. Die sekundenweise Fortschreitung hat der Schüler inne. Nimmt man nun vom Grundton die Terz, und geht einen Ton höher — s. Fig. 3 T. 4 — so hat man die Quarte. Ist man durch 2 Terzen bis zur Quinte aufgestiegen, und geht einen Ton weiter, so hat man die Sechste. Nimmt man 3 Terzen, so hat man die Siebente; bey 4 Terzen die 9te; bey 5 die 11te; bey 6 die 13te; und bey 7 die Doppeloktave. Die Sekunde ist ohnedieß eingeübt, die 10te die Wiederholung der Terz um eine Oktave höher, die 12te der Quinte, s. Fig. 5 T. 4, sonach hat man alle Töne sicher *).

Durch terzenweises Aufsteigen vom Grundton kann man zugleich sicher den ersten Ton treffen, womit ein Gesang oder eine Stimme beginnt, zu dem man durch leises Singen des Affordes aufsteigt, wie es Fig. 1, 6, 7 u. 8 durch kleine Nötchen bey a) angezeigt ist; dann schreitet man zu dem folgenden Verhältnisse, und so fort. Doch ist bey den Intervallen überhaupt darauf zu sehen, ob sie näher dem Grundtone oder entfernter liegen. Dadurch entstehen die verschiedenen Arten der

*) Man kann sich auch des Fig. 9 a) u. b) angegebenen Vortheils bedienen, den $\frac{5}{2}$ - und $\frac{3}{2}$ -Afford von C abwechselnd einzuüben, wodurch man eben so alle Intervalle leicht treffen lernt. Und dieß läßt sich bey dem Einstudiren der Gesänge recht gut benutzen, indem man die Schüler darauf aufmerksam macht, wie dieser Gesang im $\frac{5}{2}$ - jener im $\frac{3}{2}$ -Afford liege, dieß eine kl. Siebente s. Fig. 9. c) oder eine große, ein Leiteton d) sey. Daß der Lehrer die Schüler bey jedem Intervall im Auf- oder Absteigen befragt, wie viel Stufen sie sich auf- oder abspringen müssen, versteht sich ohnehin; und dieß muß besonders bey den schwereren Intervallen geschehen. Er kann ja auch die zu überspringenden Töne durch kleine Nötchen anzeigen, bis die Schüler das Verhältniß aufgefaßt haben. Ja, wenn in der Schule mehr beschränkte Talente sind, so bleibt ihm nichts über, als den oben angezeigten ersten Weg zu gehen; denn das Erste ist und bleibt Leichtes und sicheres Treffen der Verhältnisse. Kann man es nicht auf die kurze schwerere, so thue man es auf die lange leichtere Weise. Sogar den Vortheil, anstatt der Noten sich der Ziffern zu bedienen, den Grundton mit 1, die Sekunde mit 2, die Terz mit 3, die Quarte mit 4 u. s. w. zu bezeichnen, mag man anwenden. Auch soll ja das Treffen nicht auf einmal sondern nach und nach durch viele Übung und unvermerkt errungen werden.

Terzen, Quarten, Quinten u. s. w., wie es S. 62 u. d. f. erörtert ist, wovon aber der Lehrer ist nur die gr. u. fl. 3te, gr. u. fl. 5te, gr. u. fl. 4te, fl. u. gr. 6te, gr. u. fl. 2te, fl. u. verm. 7te nimmt, diese hauptsächlich zergliedert und durch die Tab. 39 Fig. 10, 11, 12 u. 1 T. 40 gegebenen Beispiele auf die oben angezeigte stets zu beachtende Weise einübt, besonders kein Intervall singen läßt, ohne daß es vorher die Schüler selbst gefunden und erklärt haben. Dieß wird nicht schwer seyn, weil der Lehrer nur Melodien mit leichten Verhältnissen wählen soll; auch hat es der Verf. hier zur Erleichterung beygesetzt. So wird der Schüler unvermerkt mit allen Intervallen bekannt, lernt immer mehr in den Gesängen finden, und der Lehrer erhält zugleich die beste Gelegenheit, ihn immer mehr geistig zu bethätigen, seine gesammte Seelenkraft zu spannen und zu stärken, oder ihn allseitig zu befruchten. Und dazu dient ihm noch besonders die Erklärung der Moll-Leiter. Der Lehrer sagt: L. R.! ihr habt nun verschiedene Intervalle und dabey eine gr. u. fl. Terz kennen gelernt; beyde lassen sich mit der 5te u. 8te in demselben Akkord verbinden. (Er schreibt die Akkorde Fig. 2 T. 40 hin.) Ich will euch diese beyden Akkorde vorsingen; (er thut es) findet ihr keinen, oder welchen Unterschied? Lautet der 2te nicht trauriger als der 1te, der mehr Bestimmung hat? — Seht, die Musik soll die Gefühle ausdrücken, die der Mensch bey irgend einer Gelegenheit empfindet. Was fühlt ihr z. B. bey einem angenehmen Spaziergang? was, wenn euch ein Leid widerfahren ist, ihr leidende Menschen seht? — Aus Leid und Freud ist unser Leben gemischt. Bald haben wir mehr Frohes, bald mehr Trübes, Trauriges. Das soll nun die Musik durch ihre Töne ausdrücken. Wir lernen darum Musik, daß wir unsre Gefühle durch Töne aushauchen, dadurch unsre Freude verstärken, unsern Schmerz lindern, Beruhigung, Stärkung u. s. w. uns verschaffen können, und dazu dienen die verschiedenen Intervalle, dazu die 2 Arten, wie man von einem Grundton stufenweise bis zur Oktave hinauf- und herabschreitet. Die eine davon habt ihr bereits kennen gelernt Fig. 11 T. 37, die andere will ich euch jetzt erklären. (Dieß geschieht nach S. 51, 52, 53 u. 54, jedoch so faßlich, daß es die Schüler leicht verstehen.) Kommen in dieser Leiter andere Verhältnisse vor, als die des ganzen und halben Tones? Nein. Ihr habt also, wie oben, bloß darauf zu achten, ob die Fortschreitung durch einen ganzen oder halben Ton geht; denn der Fortschritt durch anderthalb Töne — f gis — ist selten. Dazu kann man auch die Beispiele Fig. 2 T. 4 benutzen. Was habt ihr denn aber noch mehr zu beachten? A. Daß wir, wenn die Melodie traurig, innig, rührend

geht, auch so singen, und wenn sie kräftiger ist, auch kräftiger, beruhigter, tie und da freudiger unsere Töne herausheben müssen. — Und dieß (s. d. L.) ist nicht nur bey ganzen Gesängen, wie z. B. Fig. 3, sondern auch bey einzelnen Stellen zu beachten, die bald traurige, bald heitere und vergnügte, dann wieder ernsthafte, andächtige, fromme, innige, sehnstüchtige, kurz mannichfaltige Gefühle ausdrücken können. Er befragt sie nun über den verschiedenen Charakter aller angegebenen Gesänge; zeigt ihnen, wie sie gesungen werden müssen, wobey ihm die S. 254 u. d. f. gegebenen Grundsätze zu Statten kommen werden; singt sie ihnen vor, und macht sie darauf aufmerksam, wie sie dieß — so viel hier geschehen kann und soll — stets zu beachten haben. Und dazu dient denn besonders die verschiedene Tonbildung. Wenn die Kraft sich verstärkt, so verstärkt man daher auch den Ton vielleicht bis zu einem großen Grad; wenn die Empfindung immer schwächer wird, so läßt man den Ton schwächer angeben und beynabe erlöschen. S. S. 266 die Anm. Und Alles dieß muß man können, um gut, d. i. nicht bloß oberflächlich die Noten, sondern auch mit Gefühl, mit Ausdruck zu singen. (Die Bezeichnung dieser verschiedenen Abstufungen ist S. 88 und 89 sowie die Art des Einübens S. 90 u. d. f. mit den nöthigen Beyspielen angegeben.) Dadurch ist nun der Uebergang zum ausdrucksvollen Vortrag, soweit er sich hier erringen läßt, hergestellt. Dieser umfaßt 2 Theile. Der erste beschäftigt sich damit, daß der ganze Sinn, der im Gedicht liegt, herausgehoben wird: der zweyte, daß sowohl der in demselben überhaupt herrschende Gemüthszustand — der Freude, des Schmerzes, der Zufriedenheit, Andacht, heiligen Jubels u. s. w. — als auch die in den einzelnen Strophen, Sätzen, Worten ausgedrückten Empfindungen beachtet werden. Doch darf dieses Berücksichtigen des Einzelnen nicht übertrieben werden, oder gar so geschehen, daß die Einheit des herrschenden Hauptgeföhles dadurch zerstört wird. Das sind meistens Nebenschattirungen, die aber dem ganzen Vortrag ein reiches interessantes Kolorit verleihen. — Auf diese Art der Ausführung muß durchaus hingearbeitet werden; denn sonst geht gerade der schönste Zweck unseres Unterrichtes verloren, jener der allseitigen Bethätigung, des Einwirkens auf das Gemüth, der Veredlung und Erhebung der ganzen Schule, soweit es die Verhältnisse erlauben, und der Lehrer diese Gelegenheit zu benutzen versteht. Und dazu bietet ihm beynabe jedes Lied das Mittel dar. Als Beyspiel, wie sich dieß bewerkstelligen läßt, sey hier das Gedicht von Krummacher „Der fromme Hirt“ gegeben, wovon die 1te Strophe mit der Melodie von Harder Fig. 4 steht.

^{2.}
 Doch ach! vom Hochgebirge quoll
 Des Wassers trübe Fluth,
 Und auch im Thale braust' und schwellt
 Hoch auf des Bächleins Wuth.
 Das arme Bäumchen bebte sehr,
 Und schwankte auf und ab,
 Das Bächlein aber wild umher
 Dem Bäumchen wühlt ein Grab.

^{4.}
 Und hoch! vom Bäumchen wundersam
 Erscholl ein sanft Getön;
 Das Bächlein strahlte, sieh, es kam
 Ein Jüngling wunderschön.
 Er stieg empor aus beller Fluth
 Und sprach mit sanftem Ton:
 Du warest liebevoll und gut!
 Dein Wunsch sey auch dein Lohn.

^{3.}
 Und als die Wasserfluth verschwand,
 Da kam der Hirt heran,
 Und ach! sein armes Bäumchen fand
 Und blickt er traurig an;
 Und zog das Bäumchen sanft heraus,
 Und hob es rasch empor.
 Da stand das Bäumchen schlank und kraus
 Und schattig wie zuvor.

^{5.}
 Ach, rief der fromme Hirt, nicht Dank
 Noch Lohn gebühret mir,
 Sieh, unser Nachbar ist so krank,
 Für ihn ach! fleh' ich dir! —
 Er soll genesen, sprach darauf
 Des Engels holder Mund.
 Da kam der Hirt in frohem Lauf;
 Der Nachbar war gesund.

Zuerst läßt der Lehrer nun das Gedicht von einem Schüler, dann von Einigen zugleich vortragen, und sieht darauf, daß die Aussprache richtig, deutlich, klangvoll und doch bestimmt, und im letzten Falle ganz gleich sey, so daß jede Sylbe, jeder Vokal, jedes Wort mit gleicher Betonung und Accentuation gegeben wird. Dann wird dieß wieder mit einer größeren Abtheilung, und endlich mit Allen auf gleiche Weise eingeübt. S. S. 392 u. 93. Auf dieselbe Art läßt er es nun logisch richtig vortragen, d. i. den Sinn des Ganzen und jeder einzelnen Strophe angeben, wie es von Zeile 29 S. 185 an u. a. d. f. S. in Hinsicht des Schillerschen Gedichtes geschah; in jeder wieder die Sätze, einzelnen Redetheile bis auf jedes bedeutende Wort herab zergliedern, s. S. 189 u. 90; und so dieß von Allen in einem bestimmten Zeitmaaß ausführen, das Letzte, damit keine Verwirrung entsteht, im Gegentheile durch den gleichen Vortrag sich alles Wichtige heraushebt. Dann schreitet er zur Melodie, untersucht und übt zuerst den rythmischen, darauf den melodischen Theil, wie es schon oben gezeigt ward, hiernächst die Bezeichnung von f. p. cresc. decresc. u. f. w. und läßt dann die erste Strophe singen. Da sieht er nun genau darauf, daß, was vorher in dem logischen Vortrag ohne Musik herausgehoben ward, in demselben Maaß in der Melodie wieder heraustrete. Geht dieses, dann befragt er die Schüler abwechselnd, welches Hauptgefühl im Ganzen, welches in den einzelnen Strophen, Redetheilen, Worten herrscht, s. S. 382 u. d. f. Das läßt er nun wieder zuerst durch den Redevortrag ohne Musik, und dann eben so in der Musik, so viel es geschehen kann, bezeichnen, s. d. Anm. zu S. 266. Dadurch wird ihre geistige, gemüthliche und Phantasiekräft bethätiget und gestärkt;

sie lernen nicht nur ein Ganzes sondern auch alle einzelnen Theile in Beziehung zu diesem aufgreifen; sie erlangen Tiefe und Reichthum der Gefühle, lernen diese verschmelzen, sich steigern und senken, und das oft schnell nacheinander; dadurch erhalten sie Leichtigkeit und Gewandtheit der Seelenbewegung, die sich bey fleißiger Pflege des Gesanges auch auf ihr übriges Leben erstreckt; sie werden mit dem Geiste der Dichtkunst, soviel es ist zu ihrer Befruchtung dienen soll, vertraut; ihr Ohr, ihre Sprache, ihr Redevortrag wird harmonisch gebildet, durch die mannichfaltigsten und bezeichnendsten Artikulations- und Accentuationsformen bereichert; kurz ihre Seelenkraft nach allen Richtungen entwickelt. Noch mehr: der Lehrer hat hier die Gelegenheit, sie unvermerkt, daher desto wirkungsvoller zu den schönsten Anschauungen des Lebens zu erheben, sie im wahren Geiste religiös zu bilden. Was kann er nur durch die Zergliederung des angeführten Gedichtes gewinnen, wenn er ihnen zeigt, wie fromm, wie liebevoll der Hirt war; wie er nicht an sich, sondern an seinen unglücklichen Nachbar dachte, als ihm der gütig helfende Engel erschien; wie auch die besten Menschen vom Unglück betroffen werden können, welchen aber auch wieder die göttliche Hilfe zur Seite steht; wie man sich stets brav und liebevoll benimmt, jedes Geschöpf der Natur, wie der fromme Hirt sein Bäumchen, als ein Geschöpf des Allvaters achten müsse, um sich des Schutzes und der Liebe Gottes würdig zu machen, der Alles sieht, belohnt und bestraft! Da mischt er denn auch andere passende Erzählungen sowohl aus der heiligen als profanen Geschichte ein, verwandelt so diese Zeit zur Stunde der Freude, der Erhebung und des Heils, und gewinnt hier für die edlere Bildung in einer halben Stunde mehr, als sonst, wo dieß mit Absicht geschieht, in vielen Stunden. Und das ist der Hauptzweck dieser Gesangsübung. Darum hat auch der Verf. zu den Übungsstücken solche Gedichte gewählt, die sich auf diese Weise trefflich benutzen lassen; wovon der vollständige Text bey dem Verleger zu haben ist. Und seine Sorge wird es seyn, von Zeit zu Zeit die besten Gedichte mit leichten passenden Melodien zu verbreiten, dadurch den Lehrern die Mittel in die Hände zu geben, die in den allg. Bemerkungen erörterten Vortheile erringen, und so ihre Umgebung immer mehr veredeln und erheben zu können. — Da in den vorliegenden Gesängen auch Vor- und Nachschläge und einige Manieren vorkommen, so mag der Lehrer das Nöthige nach den S. 111 u. d. f. gegebenen Grundsätzen erläutern. Sind ferner die Schüler im Stande, diese Gesänge einstimmig auszuführen, so versuche er es zweistimmig, wobey er sie in 2 Chöre theilt, deren einer die obere der andere die mittlere Stimme vorträgt, während der Lehrer die dritte singt oder spielt. Noch besser, wenn die Schüler auch diese zu übernehmen im Stande sind. Besonders aufmerksam sey der Lehrer, wenn sich die Stimme eines oder einiger Zöglinge verändert, s. das dabey zu Beachtende S. 354 u. d. f. (Ueberhaupt

wird ihm das genaue Durchgehen der vorübergehenden Gesanglehre viele Vortheile und Einsichten verschaffen.) Vielleicht kann er auch seine Schüler schon mit einigen leichteren Tonarten bekannt machen. Und das ist so schwer nicht, wenn er ihnen durch Vorsingen zeigt, wie derselbe Gesang tiefer oder höher vorgetragen werden kann; wie dieselben Verhältnisse des ganzen und halben Tones und der andern Intervalle bleiben, s. S. 55, 56 u. 57, und nur zur Bezeichnung jener manche Töne ein $\sharp$ oder b erhalten, was man vorne am Schlüssel vor der Taktart anzeigt, s. S. 58; wie also alle Tonarten nur Versetzungen der beyden ihnen schon bekannten Leitern sind. Da schreibt er mehrere Beispiele z. B. die obigen auf die Tafel, läßt sie von den Schülern selbst um 5 Töne höher oder tiefer oder in einen andern Ton versetzen, und es wird diesen bald gelingen, aus mehreren der leichteren Tonarten gleich sicher zu singen. Sollten dadurch manche Stimmen zu tief oder zu hoch gehen, so mag er sich auch mehrerer Schlüssel bedienen, und dieß nach S. 39 u. 40 erklären.

Kann und will der Lehrer den Unterricht noch weiter fortsetzen, so mag er in der vierten Abtheilung hinweisen auf den Geist des Rhythmus, s. S. 206 u. d. f. was in den gegebenen oder andern Gesängen durchgeübt wird; ferner wird er das *ritardando*, *accelerando* u. s. w. nach S. 27 u. d. f. erklären; dann alle Tonarten nach S. 55 u. d. f. durchnehmen; weiter die chromatische und enharmonische Leiter nach S. 49 u. 50; darauf die noch nicht eingeübten schwereren Intervalle s. S. 63 mit andern vermischt nach Fig. 4 u. 5 T. 4; und endlich alle Schattirungen der Tonbildung nach S. 254 u. d. f., besonders das Portamento vollständig nach S. 97 u. d. f. zu dessen Uebung Fig. 2 T. 8 und zum Einstudiren die Erklärung S. 103 u. d. f. dienen mag. Dieß wird durch Gesänge vom verschiedensten Charakter geübt, die auch schon ausgeführter, mit Solo und Chorgesang untermischt, oder mit Nachahmungen ausgestattet seyn können, s. S. 312, wobey stets eine geistvolle Deklamation, s. S. 372 u. d. f. vorhergehet, und das Ganze dem Geist des Gesangsvortrages, s. S. 376 u. d. f. so viel möglich, d. i. dem künstlerischen Vortrage genähert wird. Findet sich nun zu dem letzten eine vorzügliche Anlage bey einigen Schülern, so ist es nicht allein für die Leitung des Schulgesanges gut, sondern auch Pflicht, diese in besondern Stunden nach der obigen Anleitung zum Kunstgesange, überhaupt nach den oben entwickelten Kunstlehren zu unterrichten. Diese Mühe lohnt sich reichlich durch das Bewußtseyn, das Glück von Menschen begründet und befördert, die Pflicht der Menschens und Christenliebe erfüllt, und sich so dem allbeglückenden Schöpfer genähert zu haben, dessen Gnade auch wir unsere wenige Kraft verdanken, die er uns aber nicht bloß unsertwegen, die er uns hauptsächlich gab, damit wir mit aller Anstrengung und Aufopferung zur Veredlung und Erhebung der Menschheit mitwirken, und so auf jede uns zu Gebot stehende Weise beitragen, daß sich das Reich der Wahrheit Liebe und Schönheit — das Reich Gottes immer mehr auf Erden verbreite.