

16
Vocalisen
für
Sopran.
Op. 30.

16
Vocalisen
für
Mezzosopran.
Op. 31.

16
Vocalisen
für
ALT.
Op. 32.

18
Vocalisen
für
TENOR.
Op. 33.

17
Vocalisen
für
BARITON.
Op. 34.

17
Vocalisen
für
BASS.
Op. 35.

HUNDERT
Vocalisen und Solfeggien

nebst
einleitenden Studien

mit
Begleitung des Pianoforte

componirt von

Heinrich Sieber

Opus 30-35.

Pr. à 1 1/3 Thlr.

Op. 30-35 zusammen

Pr. 6 Rthl.

MAGDEBURG.

Verlag der Heinrichshofen'schen Musikalien-Handlung.

New York, bei Schubert & Co
Moskau, bei Grotian & Co

Lith. Tressen & Co. Magdeburg.

Amsterdam, bei Roothaan.
Zürich, bei Gebr. Hug.

[um 1850]

Loris Maier.

Mus 3068 (3)

Vorwort.

Meine hundert Vokalisen und Solfeggien *) nebst einleitenden Studien schliessen sich zunächst an mein „Vollständiges Lehrbuch der Gesangkunst“ an und stehen mit demselben in genauem Zusammenhange. Sie können jedoch auch recht wohl als Supplement zu einer jeden andern Gesangschule gelten und von allen Schülern — gleichviel, welcher Unterweisung dieselben ihre ersten Studien verdanken, — mit Erfolg als selbstständige Uebungsstücke benutzt werden. Denn da gewiss alle Lehrmethoden darin übereinstimmen, dass man von einem gebildeten Sänger eine sichere Beherrschung der gesammten Technik verlangt, ja verlangen muss, so werden Vokalisen, welche sowohl die Uebung im getragenen Gesange, als auch die Erlangung einer vollkommenen Kehlfertigkeit zum Zweck haben und dazu den geeigneten Stoff bieten — auch stets zweckmässig und für Jedermann verwendbar sein, wenn sie anders gesangmässig und stimmungsgerecht geschrieben sind, was ich von den meinigen wohl hoffen darf.

Es sei mir gestattet, mich über den Inhalt und die Benutzung meiner Vokalisen hier in Kürze besonders für Diejenigen auszusprechen, welche dieselben zum Studium anwenden wollen, ohne mein Hauptwerk zu besitzen.

Was zunächst die Eintheilung betrifft, so zerfällt dies Studienwerk in sechs Hefte, von welchen ein jedes ausser sechs Seiten einleitender Studien, 16 bis 18 Vokalisen enthält, welche von mir eigens und ausschliesslich für die auf dem Titel des Heftes bemerkte Stimmklasse componirt sind, so dass also für eine jede der sechs Stimmklassen — *Sopran, Mezzosopran, Alt, Tenor, Bariton* und *Bass* — ein besonderes Uebungsheft vorhanden ist**. — Denn nicht allein die leidige Sitte oder Unsitte, hohe Vokalisen zum Gebrauche für tiefe Stimmen (oder umgekehrt) transponiren zu lassen, ist durchaus zu verwerfen; nein, auch die noch beliebtere Gewohnheit, Sopran-Vokalisen für Tenor, Bass-Solfeggien für Alt, und Mezzosopran-Studien für Bariton in tieferer oder höherer Oktave zu benutzen, muss als entschieden unzulässig und tadelnswerth bezeichnet werden, obschon sie unbegreiflicher Weise selbst von den Autoren grosser Gesangschulen durch die auf den Titeln ihrer Solfeggienhefte befindliche Doppelbezeichnung „für Sopran oder Tenor“ u. s. w. scheinbar gebilligt und sanktionirt wird! Bei einem Studienwerke, wo es ja gerade darauf ankommt, in jeder Uebung, soll sie irgend von Nutzen sein können, die Eigenthümlichkeit und den so völlig verschiedenen Charakter jeder einzelnen Stimmklasse durchaus zu berücksichtigen, muss eine solche Doppelbezeichnung, als eine blosser Concession an die Verlagshandlung — die man sich allenfalls auf Liederheften gefallen lassen mag — unbedingt wegfallen. Deshalb hat der Verleger dieses Werkes in liberaler Weise kein Opfer gescheut, um ein vollständiges Studienwerk in sechs selbstständigen Heften zu liefern. —

Wenn gleich der erfahrene Lehrer sich sehr bald über den Standpunkt klar sein wird, den ich bei diesen Uebungen einnehme, so dürften doch für den Schüler einige Andeutungen darüber wünschenswerth, ja nothwendig erscheinen.

Die leichteren Studien sind zwar in meinen Vokalisenheften durchaus nicht übergangen, doch wird nichtsdestoweniger eine gewisse Uebung in den ersten Elementen der Gesangkunst, im ruhigen und angemessenen Athemholen, in richtiger Tonbildung, im Verbinden mehrerer Töne oder kleiner Tonreihen, sowie in der Einigung der Register bei Benutzung dieser Vokalisen vorausgesetzt. Natürlich finden sich alle auf den ersten Anfang bezüglichen Vorschriften und Uebungen in meinem oben erwähnten Lehrbuche, auf welches ich hiermit namentlich Diejenigen verweise, welche ohne solche Vorkenntnisse und ohne Anleitung eines

*) Vokalisen nennt man diejenigen Gesangsübungen (meist in Lied- oder Rondoform) welche auf einem Vokale ohne Textworte gesungen, d. h. vokalisirt werden; während man unter Solfeggien solche Uebungsstücke gleicher Form versteht, bei welchen die Töne mit ihren italienischen Namen (den sogenannten Solmisationssilben) *do, re, mi, fa, sol, la* und *si* genannt, d. h. solfeggirt werden. — In diesem Vorworte gebrauche ich, da wo es nicht gerade auf die Verschiedenheit des Begriffes ankommt, meist den Ausdruck Vokalisen, weil ja eine jede Solfeggie zur Vokalise wird, sobald man die Namen der Töne weglässt.

***) Nur die erwähnten, auf den ersten fünf bis sechs Seiten aller Hefte befindlichen, einleitenden Studien wurden auf verschiedener Tonhöhe für alle Stimmklassen beibehalten, da sie sich meist auf einfache und figurirte Skalen beschränken, deren Uebung sich natürlich in jeder Stimme wiederholen muss.

Meisters sich an das Studium meiner Vokalsen machen wollen. Ein blosses Uebungsheft für die ersten Anfangsgründe zu schreiben, schien mir deshalb nicht rathsam, weil das etwaige Aufzeichnen kleiner Tongruppen zum Verbinden der Register oder längerer Noten zum Aushalten der Töne u. dgl. m. ohne die dazu gehörige vollständige Unterweisung und Erklärung durchaus ohne Nutzen sein dürfte.

Erscheinen aber diese Studienhefte auch Manchem, der über jene Anfangsgründe hinaus ist, noch zu schwierig, so lasse er sich dadurch nicht zurückschrecken. Eine Uebung, die so leicht ist, dass man nichts darin zu überwinden hat, kann von keinem Werthe sein, während eine jede besiegte Schwierigkeit einen Schritt näher zur Vollendung führt. Da es übrigens ein Hauptgesetz beim Studium des Gesanges ist, die verschiedenen Schwierigkeiten niemals gleichzeitig einzuführen, sondern sie nach und nach überwinden zu lehren, so gestatten diese Vokalsen nicht nur, nein sie verlangen sogar im Anfange mannigfache Modifikationen.

Die Tempobezeichnungen brauchen zuerst nicht streng beobachtet zu werden. Sind dem Schüler die langen Noten im *Adagio* noch zu schwer und anstrengend, so wähle man etwa ein *Andante moderato*. Umgekehrt werde an die Stelle des *Allegro* oder *Allegretto* ein langsames Tempo gesetzt, wenn die schnelle Ausführung der Passagen und Fiorituren dem Singenden noch nicht gelingen will. Dasselbe gilt für alle Vortragsbezeichnungen. Erst wenn eine relativ gleiche Kraft in allen Tönen der verschiedenen Register gewonnen ist, mögen die *cresc.* und *decresc.* eingeführt, die *f. ff.*, *p.* und *pp.* und die zahlreichen *Accente* beachtet werden^{*)}. Das *Staccato* und *Marcato* unterbleibe, so lange nicht ein vollkommenes *Legato* erlangt ist. — Ausserdem müssen alle Uebungen ohne Ausnahme, also auch diejenigen, unter welchen die Solmisationssilben stehen, zuerst vokalisirt werden, wobei man neben dem Vokale **a** auch zur Abwechslung **o** und **e** unterlegen möge. Bevor nicht eine bedeutende Sicherheit im Vokalisiren, in der schönen und edlen Aussprache der verschiedenen Vokale errungen ist, darf nicht zum Solfeggiren übergegangen werden. — Aus dem Gesagten erhellt, dass die scheinbar für den Anfang zu bedeutenden Schwierigkeiten sich so lange sehr vereinfachen lassen, bis die nöthige Fertigkeit in den einzelnen Erfordernissen gewonnen worden ist. Alsdann aber suche der Schüler eine Ehre darin, alle Tempo und Vortragszeichen aufs Gewissenhafteste zu befolgen.

Ich kann es nicht unterlassen, hier noch Einiges über das eigentliche Solfeggiren zu sagen, weil über den Werth oder Unwerth solcher Studien die verschiedenartigsten Meinungen in Umlauf sind. Die beiden Extreme sind, wie in allen Fragen des Lebens, so auch in dieser Kunstfrage, am Zahlreichsten vertreten. Die Einen sprechen nämlich dem Solfeggiren nicht allein jeden Nutzen ab, sondern sie finden es ebenso sinnlos als ermüdend, beständig mit den Namen der Noten zu studiren. Andere sehen wieder im rastlosen Solfeggiren den Inbegriff aller Kunst und stellen es weit über das Studium des Vokalisirens. Fragen wir nun: welchen Nutzen kann das Solfeggiren gewähren? so dürfte die Antwort darauf nicht schwer sein. Der eigentliche Zweck und Nutzen der Solfeggien ist ein rein sprachlicher. Zu der in den Vokalsen erlangten Fertigkeit im Tonbilden und Tonverbinden, in der Ausgleichung der Register, in Ausführung aller möglichen Passagen und Verzierungen, soll sich nun noch die Leichtigkeit und Deutlichkeit der Aussprache gesellen, um durch Hinzunahme der Konsonanten auf den Gesang mit Worten vorzubereiten und hinzuarbeiten. Deshalb wäre es thöricht, die Solfeggirübungen verwerfen zu wollen, die im Gegentheil in langsamem und schnellem Tempo (nur nicht bis zur Ermüdung) zu recht fleissigem Studium nicht genug empfohlen werden können. Doch ebenso einseitig ist es, wenn man den Werth des Solfeggirens überschätzt und — wie es nur zu häufig geschieht — dasselbe für allerhand andere Zwecke ausbeuten will, denen es durchaus nicht dient.

So kann z. B. das Treffen der Intervalle allerdings an jedem Tonstücke, also auch an den Solfeggien, geübt werden; gleichwohl dürften weit kürzere und weniger ermüdende Beispiele, die ein jeder Musiker aufstellen kann, der auch wenig oder gar nichts von der Gesangskunst versteht, für solche Treffübungen vollkommen ausreichen. Da meinen aber Viele, dass der Schüler nur dadurch treffen lerne, dass er sich in der als Vokalise geschriebenen Solfeggie allemal erst auf die Namen der Töne besinnen und diese so absingen muss. Von Solchen wird natürlich Das verworfen werden, was ich für einen Vorzug dieser Solfeggien halte, dass nämlich die Solmisationssilben unter die Noten als Textworte gesetzt sind^{**}). Ich

^{*)} So mögen auch von den der Vollständigkeit halber durch alle zwölf Tonarten verzeichneten Skalen (in den einleitenden Studien) im Anfange einzelne die äusserste Höhe oder Tiefe berührende Tonleitern von der Uebung ausgeschlossen und erst bei sicherer Beherrschung des ganzen Stimmumfangs in die Studien mit aufgenommen werden. Es kann überhaupt die Regel nicht genug zur Beachtung anempfohlen werden, dass der Schüler seine Uebungen niemals mit den tiefsten Tönen beginnen und dieselben gleich bis zur Gränze der Höhe ausdehnen darf, sich vielmehr auf die bequeme mittlere Tonlage beschränken und nur dann und wann, besonders in den Passagen, den ganzen möglichen Umfang seiner Stimme durchlaufen soll. —

^{**}) Nur in der zum Ueben der langen Vorschlagsnoten (*appoggiature*) bestimmten Vokalise wurden die Namen der Vorschläge weggelassen. Sie mögen nichtsdestoweniger abwechselnd auf einer Silbe mit der nachfolgenden Hauptnote (also mit deren Namen), oder auch mit ihrem eigenen, nicht beigeetzten Namen, gesungen werden. Es geschah diese Auslassung von mir absichtlich, um die Aufmerksamkeit des Schülers auf den verschiedenen Sitz der Vorschläge unter oder über der darauf folgenden Note hinzulenken. So lässt sich auch meine Schreibart, sämmtliche Vorschläge in dieser Uebung mit kleinen Noten zu bezeichnen, nur dadurch rechtfertigen, dass ich den Schüler daran gewöhnen will, den kleingeschriebenen Vorschlägen die gehörige Geltung zu geben, d. h. ihre Dauer genau einzubalten. — Die kurzen Vorschlagsnoten (*acciacature*) werden nie mit ihren Namen genannt, sondern stets auf dem Vokale der nachfolgenden Hauptnote ausgeführt. —

erkläre also hiermit ausdrücklich, dass die Namen der Töne deshalb von mir hinzugefügt wurden, weil ich nicht in der Fertigkeit, die Solmisationssilben aus dem Gedächtnisse **herzusagen**, sondern in **der**, sie **auszusprechen**, die Hauptsache suche. Es kann Jemand die Noten und Intervalle vortrefflich kennen, ja sehr gut vom Blatte singen, ohne deswegen im Stande zu sein, die italiänischen oder auch nur die deutschen Namen der Töne in schnellem Tempo herzusagen oder abzusingen. Umgekehrt ist ein Meister im Solfeggiren nur zu häufig ganz und gar nicht Meister im Treffen der Töne*). Das schnelle Nennen der Notennamen, ohne sie geschrieben vor sich zu haben, ist eine ebenso mechanische Uebung, als wollte Jemand in einem Tonstücke auf die erste Note 1, auf die zweite 5, die dritte 9 u. s. w. singen und bei dem nächsten Tone allemal 4 hinzuzählen. Wer in solcher Kunstfertigkeit excellirte, würde sich als einen guten Kopfrechner zeigen und vielleicht nichts desto weniger erbärmlich schlecht singen. Das Nothwendigste ist und bleibt, den Schüler beim Unterrichte nicht durch Nebensachen von der Hauptsache abzuziehen. Er wird, während er sich auf den Namen jeder einzelnen Note besinnt, gar nicht, oder doch nicht genug, auf ein ordentliches Athemholen, reine Intonation, schöne Tonbildung u. s. w. achten — und dabei nicht einmal die Fertigkeit der Aussprache erlangen, welche (mit Vermeidung aller jener Uebelstände) weit sicherer gewonnen wird, wenn das Auge des Sängers die untergelegte Silbe in demselben Augenblicke erfasst, wie sein Ohr den Klang des Tones. —

Es versteht sich von selbst, dass alle Vokalisieren durch Hinzunahme der Solmisationssilben auch als Solfeggien benutzt werden können; mir schien jedoch die Zahl von 5 bis 6 Solfeggien in jedem Hefte vollkommen ausreichend für die oben bezeichneten Zwecke. —

Meine Vokalisieren sind grösstentheils nur eine und nie mehr als zwei Seiten lang und verfolgen innerhalb derselben zunächst jede einzeln einen besonderen technischen Zweck, der aus der am Schlusse dieses Vorwortes befindlichen Tabelle ersehen werden kann. Natürlich lassen sich mit diesem einen Zwecke noch eine Menge anderer Studien vereinen; doch darf er nie in den Hintergrund treten. Der Schüler muss wissen, was er an einer jeden Uebung zu erlernen hat, wenn er nicht gedankenlos singen soll. Er darf ferner nicht durch überlange Vokalisieren oder Solfeggien, wie sie noch vor Kurzem üblich waren, gelangweilt und ermüdet werden. Eine Uebung von der Länge einer Seite wird der Singende lieber und vielleicht mit mehr Nutzen fünfmal wiederholen, als eine fünf Seiten lange einmal durchsingen. — Die Stellen, an welchen Athem zu holen ist, sind durch ein + über oder unter den Notenlinien bezeichnet; natürlich ist ausserdem eine jede kleinere oder grössere Pause zum Einathmen zu benutzen. Anfangs darf wohl auch ausnahmsweise, besonders beim Solfeggiren, ein öfteres Athemholen gestattet werden.

Die Vokalisieren wechseln möglichst in Takt und Tonarten, so dass namentlich alle 12 Dur-Tonarten in jedem Hefte vertreten sind. Denn gewisse Tonverbindungen bieten in anderen Tonarten neue und eigenthümliche Schwierigkeiten dar, und auch für die Ausgleichung der Register ist das Wechseln der Tonarten vom grössten Nutzen, ein Umstand, der noch viel zu wenig beachtet worden ist.

Alle Doppelschläge (*gruppetti*) und Triller wurden (mit Ausnahme der letzten Repetitions-Uebung) in Noten ausgeschrieben, nicht blos mit Zeichen angedeutet, was namentlich das Studium des Trillers sehr erleichtern dürfte. — Um den Schüler auch an das Einwerfen kleiner Fermaten zur Wiedereinleitung in das Thema zu gewöhnen, habe ich öfters kurze Kadenz und Passagen beigefügt, welche jedoch stets zu vokalisiren, niemals mit Silben zu singen sind. Ein *crescendo* auf den letzten Noten solcher Fermaten vor dem Wiedereintritt des Thema wird immer einen guten Effekt machen.

Wenn ich es mir endlich angelegen sein liess, den Uebungen bei aller Schwierigkeit durchweg sangbare und angenehme Melodien zu geben und dieselben mit einfachen Akkorden zu begleiten, so wird es mir hoffentlich der Singende Dank wissen. Die Melodie wird ihm das Trockene des Studiums versüssen und seiner Kehle keine gesanglichen Barbarismen zumuthen: die leichte Begleitung aber wird ihm Gelegenheit geben, jederzeit Jemand zu finden, der dieselbe spielen kann, oder im Nothfalle selbst Hand anzulegen, ohne seine Aufmerksamkeit zu sehr vom Gesange abziehen zu müssen.

Möchten sich diese Vokalisieren recht viele Freunde erwerben und von reichem und nachhaltigem Nutzen für das Gedeihen der herrlichen Gesangkunst sein. Dies ist mein lebhafter Wunsch und wäre der schönste Lohn für die wahrlich nicht unbedeutenden Anstrengungen und Mühen, die ein so umfangreiches Werk mit sich brachte.

Ferdinand Sieber.

*) Den Beweis dafür liefert schon die bekannte Thatsache, dass fast jeder deutsche Dorfkantor besser vom Blatte singt, als die meisten italiänischen Kunstsänger, die doch wahrscheinlich mehr solfeggirt haben.

I N H A L T.

Einleitende Studien: Zur Uebung sowohl in allen Elementen der Gesangskunst, als auch in korrekter Ausführung kürzerer und längerer Tonreihen, Arpeggien, Doppelschläge, Triller und Tonleitern (gebunden und abgestossen).

Vokalisieren und Solfeggien:

- | | | |
|------|-------|---|
| Nro. | I. | Zur Uebung in der Intonation und im gebundenen Gesange (<i>canto legato</i>). |
| „ | II. | Zur Uebung in den Intervallen und im Schwellen und Abnehmen von Tönen und Tonreihen (<i>salti, cresc. e decresc.</i>) |
| „ | III. | Zum Studium des Stimmhaltes und des getragenen Gesanges (<i>messa di voce; portamento</i>). |
| „ | IV. | Zum Studium des Doppelschlages (<i>gruppetto</i>). |
| „ | V. | Zum Studium kürzerer oder längerer Läufe (<i>volatine, volate</i>). |
| „ | VI. | Zur Uebung in den kurzen Vorschlagsnoten (<i>acciaccature</i>). |
| „ | VII. | Zur Uebung in den langen Vorschlagsnoten (<i>appoggiature</i>). |
| „ | VIII. | Zum Studium der Tonleitern (<i>scale</i>). |
| „ | IX. | Zum Studium gebundener und abgestossener Töne (<i>legato e staccato</i>). |
| „ | X. | Zur Uebung in den Triolen (<i>terzine</i>). |
| „ | XI. | Zur Uebung in gebrochenen Akkorden (<i>arpeggi</i>). |
| „ | XII. | Zur Uebung in <i>Quintolen, Sextolen, Septimolen</i> und <i>Decimolen</i> . |
| „ | XIII. | Zur Uebung in den Synkopen (<i>sincope</i>). |
| „ | XIV. | Zum Studium der chromatischen Tonleiter (<i>scala cromatica</i>). |
| „ | XV. | Zum Studium des Trillers (<i>trillo</i>). |
| „ | XVI. | Zur Wiederholung alles Gelernten (<i>repetizione</i>). |

(In Op. 33 befinden sich noch 2 Vokalisieren, von welchen Nro. XVII. ausschliesslich für lyrischen, Nro. XVIII. für heroischen Tenor als Vortrags- Uebung bestimmt ist. — Nro. XVII. in Op. 34 und 35 dient zur Uebung im accentuirten Gesange (*canto marcato*) für Bariton und Bass.)

Erklärung der italiänischen Vortrags-Bezeichnungen.

accelerando — eilend, beschleunigend.
allargando la voce — die Stimme ausbreitend, entfaltend.
animato, con anima — bewegt, mit Seele.
brillante — glänzend, glanzvoll.
cantabile — gesangreich, mit viel Ton.
deciso — bestimmt, entschlossen.
dolce, con dolcezza — weich, mit Zartheit.
doloroso, con dolore — trauervoll, mit Schmerz.
energico — kräftig, mit Energie.
espressivo — ausdrucksvoll.
forte, con forza — stark, mit Kraft.
gioioso, con gioia — freudig, mit Freude.
grave — schwer, mit Nachdruck.
grazioso, con grazia — gewandt, mit Grazie.
legatissimo — sehr gebunden.
leggiero, leggermente, con leggerezza — leicht, mit Leichtigkeit.

tento a piacere — langsam nach Belieben.
maestoso — grossartig, majestätisch.
morendo — ersterbend, verhallend.
piangendo — klagend, schmerzerfüllt.
rallentando — langsamer werdend.
ritardando, ritardato — zögernd, verweilend.
ritenuto — zurückhaltend.
scherzando, scherzoso — scherzend, munter.
senza ritardare — ohne zurückzuhalten, genau im Takte.
slanciato, con slancio — schwungvoll, mit Schwung.
stentato — mühevoll, mit schwerer Betonung.
stringendo — drängend, eilend.
tenero, con tenerezza — zart, mit Innigkeit.
tranquillo — ruhig.
vigoroso, con vigore — beseelt, mit Feuer.

EINLEITENDE STUDIEN.

Ferd. Sieber, Op. 32.

Moderato.

The musical score is written for piano and consists of 11 staves. The first ten staves are for the right hand, and the eleventh staff is for the left hand, marked 'Piano'. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is common time (C). The tempo is 'Moderato'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets. The first ten staves are for the right hand, and the eleventh staff is for the left hand, marked 'Piano'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets.

This page of handwritten musical notation consists of ten staves of treble clef and two staves of bass clef. The top two staves feature simple melodic lines with slurs and dynamic markings. The middle six staves are more complex, containing numerous slurs, triplets (indicated by a '3' below the notes), and dynamic markings. The bottom two staves provide a harmonic accompaniment with chords and single notes. The notation is clear and well-organized, typical of a professional manuscript.

This page of handwritten musical notation consists of ten treble clef staves and two bass clef staves. The top staff begins with a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one flat (B-flat). The first staff contains a few notes with slurs, while the subsequent seven staves are filled with dense, rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. The bottom two staves are bass clef staves, with the upper one containing block chords and the lower one containing a more active bass line. The notation is clear and well-organized, typical of a professional manuscript.

A handwritten musical score on aged paper, featuring ten staves of treble clef and two staves of bass clef. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The first staff contains a single note with a long, sweeping slur underneath it. The subsequent nine staves are filled with dense, rhythmic patterns, primarily consisting of eighth and sixteenth notes, often grouped in beams and accompanied by slurs. The bottom two staves are in bass clef and contain block chords and rhythmic accompaniment. The notation is clear and well-organized, typical of a manuscript for a piano or organ piece.

This page of musical notation consists of ten staves of treble clef music and a grand staff at the bottom. The first nine staves feature a complex melodic line with frequent sixteenth-note runs, slurs, and dynamic markings such as *mf* and *f*. The notation includes various accidentals and rests, creating a dense and rhythmic texture. The tenth staff is a grand staff, with the upper part continuing the melodic line and the lower part providing a harmonic accompaniment with chords and bass notes. The paper shows signs of age, with some staining and a slightly yellowed tone.

This page contains a handwritten musical score for a multi-stemmed instrument, likely a harp or lute. The score is organized into ten systems, each with a single staff. The notation is dense, featuring a variety of note values, including minims, crotchets, and quavers, often grouped together with slurs. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is not explicitly shown but appears to be common time. The first system begins with a treble clef and a key signature change to one sharp. The final system at the bottom of the page is a grand staff, consisting of a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff, with chords and single notes written in both parts.

VOCALISEN und SOLFEGGIEN.

I.

Ferd. Sieber, Op. 32.

Larghetto.

Piano.

sol si fa sol mi si remi fa mi fa sol fa sol si la sol sol si do do si sol

fa mi sol fa mi do si (a piacere.) fa si la mi fa sol si fa sol

si re do la sol fa mi re do si fa do re mi si fa si mi si re

si si mi re do do si la si fa re mi sol si la do

re fa mi fa re do la la re mi

II.

Adagio. *cresc.*

mi la do re la sol fa mi si do re fa re do re si mi la sol fa si si la sol la sol fa mi

Piano.

dolce. *f*

fa si mi mi fa mi mi si mi la sol fa mi re si mi do si la sol fa mi re

legato.

do re si mi la si la sol fa mi re do re mi si mi re

f *p*

do si la la sol la do si si mi mi la do si la do fa la sol fa

fa la sol fa mi re do si la fa mi mi fa sol la si sol la la sol fa mi mi re si la

III.

Lento.

Piano.

la sol — fa mi — fa sol la sol fa fa — sol la mi — re mi re do

la sol dolce. mf espressivo. +
sol sol si la sol do la fa do si si re do si mi do la

do — sol la poco ritard. cresc. f + p
la fa re si mi mi re do sol re mi re do

do re mi fa sol la fa sol do do re mi fa sol si la la mi do sol con anima.

fa la — fa re — sol sol — la si la fa do fa la do

p *mf* *grazioso.* *f*

fa re do si si la sol fa re si fa si la sol la si la

molto cresc. *f* *mf* *f*

la sol fa re do si sol la sol mi do mi re do si la sol

molto ritard. *cresc.* *mf* *f*

sol do la sol fa mi sol si re si sol la sol fa re si la sol re si la

molto ritard.

ff *p* *cresc.* *f*

sol do do fa fa do re si re

p *f* *ff* *p*

do fa fa mi re do si la sol fa mi fa

lento.

VI.

Andante con moto.

con grazia.

re mi resol sol la fa sol do la sol fa mi re si do si la si la

Piano.

poco ritard.

sol fa sol si la sol fa sol fa mi la fa mi re re mi resol fa re mi rela sol mi familia sol

dolce.

a tempo.

con anima.

mi fa mi si la la si la mi fa mi re la sol re mi re re do re mi resol fa si si la sol sol la sol re mi

leggermente.

do redo sol re fa mi re la sol fa do si la si la sol fa si re si fa sol fa mi sol do sol mi fa mi

ritard.

molto ritard.

re la do la re mi re sol do re si la fa re sol la si mi re do la sol

VII.

Andante sostenuto.

cresc.

+ dolce.

Piano.

fa la fa mi re la la re si sol fa mi re sol fa la si sol mi la re.

do la mi fa si fa sol la do si la la fa fa fa re si mi re do re mi la sol mi

mi do re si do mi la sol si fa mi do mi re sol si la sol

fa la re mi fa mi sol si mi sol fa la re re mi fa sol sol la re fa mi re

do la fa re re sol si si sol sol mi do re do mi la la fa la do mi re

VIII.

Allegretto ben moderato.

Piano.

The musical score consists of eight systems, each with a treble and bass staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Performance instructions include *cresc.*, *brillante.*, *con vigore.*, *poco ritard.*, *a tempo.*, and *all'8 - - - va.*. The piece concludes with the tempo marking *molto* and the word *legato.*

IX.

Allegretto grazioso, non troppo presto.

Piano.

The first system of music features a treble staff with a melodic line and a grand staff (piano and bass) with a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *p*, *mf*, *f*, and *p*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

The second system continues the piece with similar dynamics: *p*, *f*, *p*, *f*, and *p*. The piano accompaniment consists of chords and rhythmic patterns.

cresc. *f* *ff* poco ritard. + a tempo. dolce.

colla parte.

The third system introduces a crescendo leading to *f* and *ff*, followed by a *poco ritard.* and a return to *a tempo*. The instruction *dolce.* is placed below the treble staff. The piano part is marked *colla parte.*

con leggerezza. + *mf*

The fourth system begins with *con leggerezza.* and *mf*. The piano accompaniment features a steady rhythmic pattern.

mf *p* +

The fifth system concludes the piece with dynamics *mf* and *p*. The piano part ends with a final chord.

p *molto legato.* *con leggerezza.*

f *mf* *decresc.* *poco a poco*

ritar - dan - do. *a piacere.* *lento.*

la par - te.

a tempo. *mf* *f* *mf*

slanciato. *molto rallentando.* *mf*

colla parte. *molto ritard.*

XII.

Non troppo lento.

Piano.

tranneillo. *mf* brillante.

mf a piacere.

p *f* *p*

mf *cresc.* *con forza.*

leggero. *p* *mf* *sf*

XIII.

Allegro, ma non troppo.

f *p*

mi la mi do la fa la mi la mi si mi do la sol fa mi mi re si sol mi do la mi do si la fa re si

Piano.

+ poco ritard. *mf*

mi sol mi si la sol fa mi re mi la do re mi fa sol mi si sol mi re si fa mi do re si si la sol fa

cresc. + *mf*

re la mi si sol fa re mi mi si sol mi do la fa re do si fa sol fa mi do do la sol fa re

f *ff* *a tempo.* *p*

dodo sol mi do si si sol fa re dodo do do do do si la mi fa la mi do mi si mi do si sol fa mi

molto ritard.

mf *p* *f* *ritard.*

do si la fa sol fa si fa sol la mi do si mi la mi si sol mi re do mi la do si fa si do la

XIV.

Commodo. *p* *cresc.*

Piano.

ritard. *p* 1 3 3 3 3 2 3 3 3 3

cresc.

dolce.

legato. *f*

The musical score is written for piano and a single melodic line. The piano part consists of two staves (treble and bass clef) with chords and arpeggiated figures. The melodic line is on a single staff with a treble clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into several systems. The first system includes the tempo marking 'Commodo.' and dynamics 'p' and 'cresc.'. The second system features 'ritard.' and a series of triplets and a second ending. The third system has 'cresc.'. The fourth system has 'dolce.'. The fifth system has 'legato.' and 'f'. The score concludes with a double bar line.

XV.

Audante tranquillo.

Piano.

The first system of music features a piano part on the left and a treble clef on the right. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment. The treble part begins with a dynamic marking of *p* (piano) and a *cresc.* (crescendo) marking. The key signature has two flats and the time signature is common time (C).

The second system continues the piano accompaniment. The treble part features a series of sixteenth-note passages, some marked with a plus sign (+) above the notes. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present. The piano part continues with its accompaniment.

The third system shows the piano part with a *cresc.* marking. The treble part includes a triplet of eighth notes. A dynamic marking of *p* (piano) is present. The piano part continues with its accompaniment.

The fourth system features a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) in the treble part. The piano part continues with its accompaniment.

The fifth system concludes with a dynamic marking of *con slancio* (with spirit) in the treble part. The piano part continues with its accompaniment.

p *mf* *legato.*

cresc.

con grazia.

f

H. M. 973.

XVI.

Andante sostenuto.

Piano.

p *mf* *mf* *grave.* *leggiero.* *espressivo.* *f* *p* *f* *p* *f* *energico.*

brillante. *grazioso.* *tr*

mf *f* *ritard.* *a piacere.*

espressivo.

leggermente. *mf*

dolce. *f*

poco ritard. *f* *tr*

Empfehlenswerthe Musikalien für Gesang

der

HEINRICHSHOFEN'SCHEN MUSIKALIEN-HANDLUNG in MAGDEBURG.

A. Für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung:

| | Thlr. Sgr. | | Thlr. Sgr. |
|--|------------|--|------------|
| Armonia , auserlesene Gesänge für Alt oder Mezzo-Sopran, herausgegeben von Ritter. Bd. I. Bd. II. und Bd. III. Cplt. à 1 5 | | Lindner, E. , vier Lieder..... — | 7½ |
| Banck, C. , Op. 57. Vier Lieder (Meerfee. Elfenkönig. Sennerin. Reiterlied.)..... — | 17½ | Lindpaintner, v. , Op. 148. 6 Lieder. à 5 Sgr. Cplt. — | 22½ |
| Bürde, J. , geb. Milder , Op. 4. Drei Lieder f. Sopran oder Tenor (Morgenlied. Schmidt. Nachlied)..... — | 10 | List, L. , Op. 1. 3 Gesänge aus dem Persischen, f. Bass. — | 15 |
| — Op. 5. Drei Gesänge (Schiffer. Sänger. Kapelle)..... — | 12½ | — — — 2. 2 Gesänge von Heine, f. Bariton..... — | 15 |
| — — — 7. 3 Gesänge f. Sopr. (Elfenritt, Echo, Loreley)..... — | 10 | Löwe, C. , Op. 108. Nr. 1. Der Schützling, Ballade..... — | 25 |
| — — — 9. 3 Gesänge für Bass od. Alt..... — | 10 | — — — Nr. 2. Hueska, Ballade..... — | 25 |
| Chwatal, F. X. , Op. 67. 6 Lieder f. Sopr. od. Tenor. — | 15 | — — — Op. 122. Heinrichs IV. Waffenwacht .. — | 20 |
| — Op. 85. Kinderlieder, Heft 1. u. 2. à 10 | | Lux , Op. 6. Fünf Lieder..... — | 17½ |
| — — — 94. 5 Lieder f. Sopran oder Tenor. Cplt. — | 15 | Markull , Op. 24. (Letzter Gruss. Ständchen. Wanderung.)..... — | 15 |
| — — — 103. Drei Lieder..... — | 15 | Marschner , Op. 154. 4 Lieder f. Alt oder Barit. — | 22 |
| Dammas, H. , Op. 6. Drei Gesänge f. Sopr. od. Tenor. — | 10 | Methfessel , Op. 153. 2 Lieder. à 6 Sgr. Cplt. — | 10 |
| — — — 7. 3 Lieder..... — | 10 | Mozart , das Veilchen (in Fdur)..... — | 5 |
| — — — Der Abschied, Ballade f. Sopran..... — | 10 | Mühling, A. , Op. 57. Drei Gesänge für Mezzo-Sopran. — | 15 |
| — — — für Sopran oder Tenor..... — | 10 | Nathusius, Marie , Op. 2. 6 religiöse Gesänge..... — | 10 |
| — — — und Gesänge. No. 1—3..... — | 25 | Neindorff, G. v. , Zwei Lieder..... — | 10 |
| Ehlert , 6 Haßlieder..... Cplt. — | 17½ | Radecke , Op. 2. Vier Lieder..... — | 10 |
| Ehrlich, C. F. , Op. 15. 26. 27. f. Sopran od. Tenor. à 15 | | Raff , Op. 49 u. 50. 2 Liederhefte, à .. — | 17½ |
| Finzenhagen, H. , Op. 1. 5 Lieder, f. Sopr. od. Tenor..... — | 12½ | Rebling, G. , Op. 1. 2. 9. u. II. 4 Gesanghefte f. Sop. od. Ten. à .. — | 15 |
| Fischer, C. , (Die goldenen Reben. Die Sehnsucht. Der Zufriedene.) à 5 Sgr., Cplt. — | 10 | Riccus , Op. 17. 4 Lieder, für Mittelstimme..... — | 15 |
| Flügel, G. , Op. 8. Zehn Jugendlieder. Heft 1. für Sopran. Heft 2. f. Tenor..... à 8 | | — Brautlied: „Vor aller Welt“..... — | 5 |
| Gleich, E. , Op. 1. Drei Lieder..... — | 10 | Ritter, A. G. , Op. 14. Drei Gesänge, für Alt..... — | 10 |
| Graben-Hoffmann , Op. 8. Die Prinzessin Ilse..... — | 12½ | — Orphea, klassische Sopr.-Ges. Lief. I. u. II. 1 5 | |
| — Op. 9. Sechs Lieder für Sopran oder Tenor..... — | 17½ | Rösler, G. , Op. 15. Vergiss-mein-nicht..... — | 10 |
| — — — 10. Der Zecher, humoristische Ballade für Bass-Solo (mit belieb. Chor). Part. — | 15 | Salleneuve , Op. 36. Drei Lieder für Tenor..... — | 10 |
| — — — 16. Zwei Frühlinglieder..... — | 10 | Schäffer, A. , Op. 17. Drei Lieder für Tenor..... — | 12½ |
| — — — 18. Der liebeswunde Ritter, für Bariton..... — | 7½ | Schletterer , Drei Lieder..... — | 10 |
| Gumbert, F. , Op. 22. Die beiden Täubchen. Für Sopr. } — | 10 | Schmezer, Elise , Balladen, Lieder und Romanzen, Nr. 1—12. à 5—12½ Sgr. (Op. 4. 5. 6. 7.) Cplt. 2 25 | |
| — — — Für Alt..... — | 10 | Schneider, B. , Op. 4. 5 Gesänge, für Sopr. od. Tenor..... — | 10 |
| — Op. 26. Sechs Lieder für Sopran oder Tenor. — | 20 | Schramm , 6 Gesänge vom Ostseestrande. 1—6..... 1 20 | |
| — Nr. 2., 3. und 5. aus Opus 26., f. Alt arrangirt..... — | 7½ | Schumann, R. , Op. 125. 5 Gesänge..... — | 22½ |
| — Op. 37., Drei Lieder für Bass od. Bariton. — | 15 | Sieber, F. , Op. 9. Leid und Lust, f. S. od. Ten. mit Viol. — | 12½ |
| (O stille dies Verlangen; Hidalgo; Mir träumte.)..... — | 15 | — — — 14. 4 Gesänge für Bass oder Alt..... — | 15 |
| — Op. 63. Drei Lieder, f. Sopran od. Tenor. Cplt. — | 17½ | — — — 15. 4 Lieder für Sopran oder Tenor..... — | 14 |
| Haydn , Sympathie und: Ein kleines Haus..... — | 10 | — — — 20. Drei schottische Lieder..... — | 16 |
| Jansen, G. , Op. 3. 6 Lieder..... — | 15 | — — — 22. Concert-Gesang..... — | 10 |
| — — — 6. 5 Gesänge..... — | 20 | — — — 30—35. Solfeggien u. Vocalisen f. Sopr., Mezzo-Sopran, Alt, Tenor, Bariton und Bass. à 1 10 | |
| Jungmann, A. , Op. 2. u. Op. 8., je 3 Lieder f. Ten. à 15 | | Stahlknecht, Gebr. , Op. 2. 6 Lieder für Sopran..... — | 12½ |
| Kalliwoda, J. Op. 171. Sechs Lieder f. Sop. od. Ten. — | 22½ | Stein, C. , Op. 4. Sechs Fabeln von Specter..... — | 17½ |
| (Wonneabend. Lebewohl. Fremdling. Nachlied. Abendlied. Verlass mich nicht.)..... — | 22 | Stern, J. , Op. 8. Sechs Gedichte für Sopran oder Tenor. — | 15 |
| Kämpfe, J. , 2 Gesanghefte f. Bass à 10 u. 12 Sgr. — | 5 | Stradella , altes Kirchen-Gebet..... — | 10 |
| Koch, J. , Op. 6. Scheidegruss des Auswanderers..... — | 5 | Stuckenschmidt , Op. 3. Gesang mit Flöte oder Viol. — | 10 |
| Köhler, Unico , Op. 9. 4 Lieder, f. Ten. od. Sopr. Cplt. — | 25 | Tiehsen, O. , Op. 9. Sechs Gedichte, f. Sopr. od. Tenor. — | 15 |
| Lieder f. Mezzo-Sopran od. Bariton. No. 1—32. Nr. 3—7 zus. — | 15 | Triest, H. , Op. 12. Vier Lieder..... — | 15 |
| Liederhalle , Sammlung auserlesener Lieder und Romanzen. Nr. 1.—48. à 2½ und 5 Sgr. Auch in Lieferungen zu 15—20 Sgr. Wird fortges. | | Truhn, H. , — 42. Geheime Liebe, Romanze für Tenor..... — | 12½ |
| | | — Op. 43. Die beiden Grenadiere, Ballade..... — | 12½ |
| | | — — — 64. Ein Liebes-Roman in 12 Liedern, für Tenor. Einzelu à 5—10 Sgr. Cplt. 1 20 | |
| | | Tschirch , Op. 30. Vier Lieder, für Bass..... — | 15 |
| | | — — — 34. Vier Gesänge, für Sopran..... — | 12 |
| | | Wachsmann, G. , Op. 9., II. und 12. 3 Liederhefte..... — | 22½ |
| | | Wendt, E. , 12 Lieder und Gesänge für Mezzo-Sopran. — | 10 |
| | | Wiesener , Op. 17. 3 Lieder für Alt..... — | 10 |
| | | Würst , Op. 20. 3 Liederhefte..... à 10 | |
| | | — — — 28. Aria per Concerto, für Mezzo-Sopano..... — | 15 |

(Die meisten Lieder sind einzeln zu haben.)

B. Zwei- und mehrstimmige Gesänge:

| | Thlr. Sgr. | | Thlr. Sgr. |
|---|------------|---|------------|
| Album f. 4 stimm. Männergesang. No. 1—23..... à 7½ | | Pucitta , Duettino. Un palpito mi sento..... — | 10 |
| Abschied u. Lebewohl , aus Dorf u. Stadt f. 2 St. — | 5 | Rebling , Op. 7. Fünf Gesänge f. Sop., Alt, Ten. u. B. Cplt. — | 25 |
| Burchard, C. , Volkslieder und Gesänge, Part. u. St. Lfr. I. — | 14 | — — — 8. Sehnsucht, für drei Soprane..... — | 10 |
| Bürde, J. , Op. 8. Hectors Abschied, für Bass u. Sopr. — | 10 | Ritter , Op. 22. Vier Lieder f. Sopr., Alt, Tenor und Bass .. — | 22½ |
| Chor-Album ; Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Nr. 1—11. à 6—12½ Sgr. — | | Riccus , Op. 15. 3 Lieder für Sop. und Alt..... — | 10 |
| Dammas , Op. 4. Drei Duette, f. Sopran u. Tenor. Cplt. — | 12½ | Rolle , Motetten für gem. Chor, Lfrg. I, II, III. Part. u. St. — | 10 |
| — — — 12. Zwei Duette, f. Sopran u. Bariton..... — | 15 | Saenger , Die Preussischen; für Männerchor No. 1—12 .. — | 7½ |
| Decker, C. , Op. 15. Drei Duettinen f. Sopr. u. Alt. Cplt. — | 10 | Schröter, L. , Op. 11. Liebessehnsucht f. Sopr. u. Alt..... — | 17½ |
| Ebell , Zwei Duette aus der Braut des Flibustiers. Cplt. — | 15 | Sieber , Op. 10. März und Mai; f. Sopran und Alt..... — | 1 |
| Graben-Hoffmann , Op. 17. 3 Duette, f. Bass u. Sop. — | 20 | — — — II. Sechs Gesänge f. Sopr., Alt, Tenor u. Bass..... — | 10 |
| Gumbert, F. , Op. 38., Zwiesgesang, f. Ten. u. Sopr..... — | 15 | — — — 13. Die Gondelfahrt, f. Sopran und Tenor..... — | 15 |
| Haydn , Duett: „O lass mich. Holder, wissen“..... — | 15 | — — — 21. Frühling und Liebe, f. Alt u. Bass..... — | 15 |
| Jungmann, A. , Op. 9., Duett für 2 Soprane..... — | 7½ | Stern, J. , Op. 11. Scene f. concertirenden Sopran, Mezzo-Sopran und Alt; Partit. u. Stimmen..... — | 1 |
| Jansen, G. , Op. 5. 2 Gesänge, f. 2 Sopr. u. 1 Alt. Part. — | 10 | — Op. 15. Drei Duette. Nr. 1. Soldaten-Abschied, 7½ Sgr. Nr. 2. Die Botschaft. Nr. 3. Altitalienisches Lied, à 10 Sgr. Cplt. — | 22½ |
| Liebau , Op. 15. Der 84ste Psalm f. 4 Solost. u. Chor..... — | 17½ | Tschirch, W. , Op. 35. Duett f. Sop. u. Alt..... — | 7½ |
| Marschner , Op. 154., Protestlied f. Schleswig-H..... — | 5 | Wachsmann, J. , Op. 10. Drei leichte Duette..... — | 7½ |
| — — — 154., Lied des Alten..... — | 6 | Wann? Wo? Wie? Duett aus Stadt u. Land..... — | 5 |
| Mühling, A. , Op. 12. Der 24. Psalm f. Männerchor..... — | 25 | Würst, R. , Op. 17. 4 Lieder f. Sopran, Alt, Tenor & Bass..... — | 25 |
| Odeon ; auserlesene Duette für Sopran und Alt oder Mezzo-Sopran; herausgegeben von Ritter, Haendel, Porpora, Pergolese und Anderen. Nr. 1.—6. à 4—10 Sgr. Bd. I. Cplt. 1 10 | | — — — 22. Ruhethal, für 2 Soprane u. 1 Tenor..... — | 5 |
| | | — — — 24. Der 28. Psalm; f. 2 Soprane u. 1 Alt..... — | 1 |
| | | — — — 27. Geistliches Lied f. Frauenchor u. Solo..... — | 12 |