

Georg Friedrich Wolfs,

Musikdirectors, Stadtkantors, Lehrers der Ober- Stadtschule
und Organisten an der Ober- Pfarrkirche zu
Wernigerode,

U n t e r r i c h t

i n d e r

S i n g e k u n s t.

Ein Leitfaden

zu Singeanweisungen auf Schulen.



Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage.

H a l l e,

gedruckt und verlegt bei Joh. Christ. Hendel.

1 8 0 4.



D e m

H o c h g e b o r n e n

Reichsgrafen und Herrn,

H e r r n

Christian Friedrich,

Grafen zu Stolberg, Königstein, Rochefort, Wernigerode und Hohnstein, Herrn zu Epstein, Münzenberg, Breuberg, Agimont, Iohra und Klettenberg, wie auch auf Peterstalbau, Kreppelhof und Janowitz in Schlesien u. s. w., des rothen- und schwarzen

Adler- und Johanniter-Ordens Ritter,

Domherrn zu Halberstadt und Probst zu

Walbeck u. s. w.

seinem gnädigen Herrn

mit
schuldigster Ehrerbietung und Dankbarkeit
in
Untertänigkeit
gewidmet

von dem Verfasser.

V o r r e d e .

Da dieser Unterricht in der Singekunst, welcher zu einer Zeit entstand, als man noch keine so kurze, wohlfeile und für unsere Zeiten passende Anweisung hatte, nicht ohne Beifall aufgenommen ist, so daß er sogar an mehreren Orten bei den Singeanweisungen der Choristen zum Grunde gelegt ist; so habe ich mich bei dieser zweiten Auflage bestrebt, nicht
nur

nur das Fehlerhafte der ersten Ausgabe zu verbessern, sondern auch das noch hinzuzusetzen, was vergessen war, ohne doch die Grenzen dieses Büchelchens zu überschreiten. Ich wünsche daher, daß diese zweite Auflage eine eben so günstige Aufnahme erhalten möge, und empfehle mich zugleich den Liebhabern des Gesangs. Geschrieben zu Wernigerode, den 12ten Julius 1803.

Inhalt.

Erster Theil.

Von der Kunst richtig zu singen.

Einleitung.

I. Abschnitt. Von der Beschaffenheit der Stimme.

II. Abschn. Von allem, was zum richtigen Nennen der Noten gehört.

III. Abschn. Von den vier Singestimmen und ihrem Umfange.

IV. Abschn. Von den Intervallen.

V. Abschn. Von den verschiedenen Arten der Noten und ihrem Werthe.

VI. Abschn. Von den Schweigezeichen der Musik, oder den sogenannten Pausen.

VII.

VII. Abschn. Von den musikalischen Neben-
zeichen.

VIII. Abschn. Von den Tonarten und Ton-
leitern.

IX. Abschn. Vom Takte und desselben ver-
schiedenen Arten.

Z w e n t e r T h e i l.

Von der Kunst zierlich zu singen.

I. Abschn. Von den Manieren.

II. Abschn. Von der richtigen Aussprache der
Buchstaben, Sylben und Worte.

III. Abschn. Vom richtigen Athemholen.

IV. Abschn. Vom Vortrage einer Arie, eines
Duetts, Terzetts, Quartetts, Chors,
Recitativs, Akkompagnements und
Chorals.

V. Abschn. Von der Kadenz.

VI. Abschn. Von eigenwilliger Veränderung
einer Arie.

Erster Theil.

Von der

Kunst richtig zu singen.

Einleitung.

§. 1.

Wer die Singekunst erlernen will, muß einige Anlage, ein gutes oder musikalisches Gehör und eine gesunde Lunge haben. Einige Anlage und musikalisches Gehör muß er haben, das heißt: er muß wenigstens diesen oder jenen Ton angeben, und ihn von einem andern angegebenen unterscheiden können; und dann eine gesunde Lunge, ohne welche die Stimme nie zu einiger Stärke gelangen kann.

§. 2.

Hat der Sänger das Glück, eine gesunde Lunge zu haben, so ist es seine Pflicht, alles zu vermeiden, was sie schwächen kann: denn was der Lunge schädlich ist, das ist auch der Stimme schädlich, z. B. gewaltsame Bewegungen, heftiges Springen, Tanzen, Laufen und Ausschweifungen mancherlei Art.

Anmerk. So wie das Laufen dem Sänger schädlich ist, so ist ihm auch im Gegentheil zuvielles Sitzen, und zwar mit eingezogenem Unterleibe schädlich. Der Gebrauch eines Pulses sowohl beim Lesen als Schreiben wird ihm sehr nützlich seyn.

§. 3.

§. 3.

Der Sänger muß sich vor allem hüten, was Heiserkeit nach sich zieht, als: vor Erkältung, vor Rauch, Staub, vor scharfen, salzigen, sauren, herb, fetten und allzussuen Speisen, vor Unmäßigkeit in Speise und Trank, und überhaupt vor Unmäßigkeit aller Art. Das Warmhalten der Brust, Mäßigkeit in Speise und Trank, nebst einer in allen übrigen Stücken guten Lebensart sind Verwahrungsmittel gegen die Heiserkeit.

Anmerk. Prink hat in seiner Singekunst eine große Anzahl Speisen genannt, welche Heiserkeit verursachen; da aber der größte Theil der Sänger, wenigstens unserer Choristen, hierin von der Wohlthtigkeit gutdenkender Bürger abhängt, so möchte wohl die Angabe solcher Speisen eine vergebliche Sache seyn.

§. 4.

So sehr sich aber auch ein Sänger bestreben mag, seine Stimme zu erhalten, so wissen wir doch aus der Erfahrung, daß die hohen Stimmen sich in eine tiefere verwandeln, und dies nennt man das Mutiren der Stimme. Dies ereignet sich gemeiniglich im vierzehnten Lebensjahre, weil zu der Zeit das Wachsthum am stärksten ist: in dieser Zeit muß der Sänger so sparsam, und mit so wenig Anstrengung als möglich, singen, wenn er eine andere Stimme zu bekommen gedenket.

§. 5.

Der Sänger muß beim Singen stehen, nicht aber sitzen; die Brust ein wenig hervorwerfen, und
das

das Kinn so hoch halten, daß der Hals nicht gedrückt wird, sondern die Kehle ihre völlige Oeffnung hat. Die Halsblinde muß beweglich nicht fest, sondern etwas lose sitzen.

§. 6.

Die Oeffnung des Mundes muß aber nicht so beschaffen seyn, daß die Zuhörer bis in die Kehle sehen können; sondern der Mund muß sich nur so weit öffnen, daß der Ton nicht verschlungen und unhörbar wird.

§. 7.

Er muß aber nicht wie eine Bildsäule ohne alle Bewegung stehen, sondern seine Gebärden müssen mit dem Inhalte des Stücks übereinstimmen. Hierin muß er aber nicht so weit gehen, daß er unschöne Mißgeburten und Gebärden von sich blicken läßt; denn diese verunstalten jeden Menschen, also auch den Sänger.

Anmerk. Ein Sänger der dergleichen Unanständigkeiten an sich hat, sorge bisweilen vor dem Spiegel, welcher ihn am besten hievon belehren wird.

§. 8.

Auch die Zeit, wann gesungen wird, hat auf den Sänger Einfluß. Die zum Singen bequemste Zeit ist der Morgen, und einige Stunden nach Tisch: das Singen nach angefülltem Magen schadet der Stimme und Gesundheit.

Anmerk. Dies hat Pring schon vor hundert Jahren, und nach ihm Marpurg gesagt; und doch nehmen, nach wie vor, fast auf allen Schulen die Singestunden und das Singen des Chors auf den Straßen um 12 Uhr,

Uhr, und also zu der Zeit, wo die Sängere eben ihre Wagen mit Speise angefüllt haben, ihren Anfang. Das Gesetz in einer gewissen Schulordnung: „zur Musik muß die nächste Stunde nach der Mittagsmahlzeit angewendet werden,“ verdient also wohl in unsern Tagen einer Verbesserung.

§. 9.

Der Sänger muß die Stimme nicht erzwingen wollen; denn dies ist für die Zuhörer unangenehm zu hören, und der Gesundheit des Sängers schädlich. Er muß vielmehr die Töne bei den ersten Singeübungen schwach angeben, und nach und nach verstärken; so bleibt die Stimme, auch nach erlangter Stärke, dem ohngeachtet angenehm.

§. 10.

Man soll ja aber die Stimme ausschreien? — Dies heißt nicht, aus allen Kräften jauchzen, sondern man versteht darunter die fleißige Uebung und den Gebrauch der Stimme. Doch muß selbst diese Uebung nicht übertrieben werden; denn allzuvielles Singen schadet eben so sehr, als heftiges Schreien.

§. 11.

Je höher die Töne steigen, desto mäßiger und sanfter müssen sie seyn; je tiefer sie aber herabgehen, desto voller und stärker, doch ohne Zwang und in gehörigem Verhältnisse gegen die Höhe, müssen sie angegeben werden. Der Sänger muß also weder in der Tiefe in sich murmeln, noch in der Höhe mit ausgelassener Kehle schreien, welches Schreien besonders
 bei

ben den an sich schon widrigen Vokalen, als i und u, wenn sie etwa in der Höhe von dem Komponisten angebracht sind, unerträglich ist.

§. 12.

Um seinen Scholaren zu beschäftigen, sänge der Lehrer ihm einen Ton vor, oder er schlage sich selbst einen Ton auf einem Klaviere, oder auf einem andern musikalischen Instrumente an, und diesen sänge er nach. Erreicht er sogleich mit seiner Stimme diesen Ton, so hat er musikalisches Gehör. Sast er aber einen andern Ton, der eine oder mehrere Stufen über oder unter dem angegebenen ist, so fehlt ihm das musikalische Ohr, und dies zu erlangen muß seine erste und größte Sorge seyn. Nur Fleiß und Uebung können ihm ersetzen, was einem andern die Natur gab.

§. 13.

In Singestunden, wo von einer Tafel gesungen wird, lasse man einen Scholar mit einem Stocke auf die Noten weisen, die eben gesungen werden; dies erweckt die Aufmerksamkeit, und hilft zum schnelleren Fortschreiten im Notenlesen oder Treffen.

§. 14.

Man lasse auch einen Gesang von zweien zugleich singen, um zu hören, welcher richtig und welcher falsch singt; hier bestrebt sich einer es dem andern zuvorzutun.

§. 15.

§. 15.

Die Erlernung der Singekunst fange man so früh an, als man Gelegenheit dazu hat: denn die Stimme eines Kindes ist biegsam, und kann zu allem Möglichen gebildet werden, welches bey einer schon festgesetzten Stimme unmöglich ist; und überdem wird durch mäßiges Singen die Lunge gestärkt, nicht aber, wie man gewöhnlich denkt, geschwächt.

§. 16.

Die Erlernung eines Instruments, besonders des Klaviers, ist dem Sänger sehr nützlich, weil er sich dadurch selbst zurechtweisen, und seine Singestücke begleiten kann: nur muß es rein gestimmt seyn, damit er sich nicht eine falsche Intonation angewöhne. Noch größern Nutzen wird ihm die Kenntniß der Harmonie gewähren.

Erster Abschnitt.

Von der Beschaffenheit der Stimme.

§. 1.

Ehe wir die Fehler und die ihnen entgegengesetzten guten Eigenschaften der Stimme auffuchen wollen, merken wir nur noch an, daß die Stimme in der Kehle, nicht aber zwischen den Lippen und den hohlen Nasen gebildet werden muß.

§. 2.

Fehler der Stimme.

Einer der größten Fehler der Stimme ist das Unreinsingen oder Distoniren, wenn der Sänger entweder zu hoch oder zu tief singt, ohne dieses Unreinsingen selbst zu merken. Solche Stimmen heißen falsche oder wetterwendische Stimmen, und fast ist an ihrer Verbesserung zu zweifeln. Den Fehler, zu hoch zu singen, nennt man auch überziehen, welcher aus Uebertreibung der Stimme entsteht; den Fehler, zu tief zu singen, nennt man unterziehen, und dieser entsteht aus Trägheit oder Furchtsamkeit des Sängers: beide aber entstehen außerdem aus einem schlechten musikalischen Gehöre.

Anmerk. Manche Stimmen distoniren nur zuweilen, und dann liegt die Schuld an der Schwachheit des Körpers, und an andern unangeblichen Ursachen. — Doch sind nur erst einige Töne rein, so werdens auch mit der Zeit die übrigen werden.

§. 3.

Manche Stimme hat etwas Zitterndes oder Meckerndes, welcher Fehler durch fleißiges Aushalten eines langen Tons verbessert werden kann. Einem solchen Sänger ist es sehr vorthellhaft, wenn er fleißig Chormelodien singt, und jeden Ton so lange aushält, als es ihm möglich ist.

§. 4.

Manche Stimme ist rauh und unbiegsam, und kann also nur wenige Töne hervorbringen, und mit vieler Mühe von einem Tone zu dem andern übergehen. Übung ist auch hier das einzige Mittel, dieses Rauhe und Unbiegsame der Stimme zu verbessern; denn Übung, sagt Zosi, macht die rauhe Stimme angenehm, die mittelmäßige besser, und die gute vorzüglich.

§. 5.

Noch ist des Fehlers zu gedenken, welchen man durch die Nase singen nennt. Dieser Fehler entsteht, wenn der Ton mit der Kehle an den Gaumen des Mundes angedrückt wird.

§. 6.

Eigenschaften einer guten Stimme.

Die Stimme muß rein oder so beschaffen seyn, daß sie allemahl die angegebenen Töne in der Höhe und Tiefe so hervorbringt, daß man nicht den geringsten Unterschied zwischen den angegebenen Tönen und den Tönen des Sängers bemerken kann.

§. 7.

Sie muß fest seyn, d. h., sie muß nicht auf einem Tone hin und her schwanken, sondern den Ton,
so

so lang seine Geltung ist, ruhig aushalten können, ohne daß man irgend einen Absatz oder Bewegung bemerkt.

§. 8.

Die Stimme muß ferner biegsam seyn, oder von einem Tone zu dem andern mit Leichtigkeit und ohne Mühe sich bewegen können.

§. 9.

Helle muß die Stimme seyn, und sie wird es seyn, wenn der Sänger die Zähne nicht zusammen beißt, sondern den Mund so weit öffnet, daß man mit dem kleinen Finger bequem dazwischen kommen kann.

§. 10.

Stark muß die Stimme seyn, damit die Zuhörer alles genau vernehmen können. Schwach ist eine Stimme theils wegen Schwäche des Körpers, theils wegen Trägheit oder Furchtsamkeit des Sängers. Das erste kann nicht gehoben werden, wohl aber das letztere.

Anmerk. Der Sänger muß aber die Stärke und Schwäche seiner Stimme nach den Mitsingenden einrichten, damit er nicht etwa auf der einen Seite alle andere überschreie, woraus sich unverständige Chorschüler eine Ehre machen; oder auf der andern Seite so schwach singe, daß man gar nichts von seinem Gesange hören kann. Er muß sich also richten: 1) nach seiner Stimme; 2) nach der Größe des Orts, wo die Musik aufgeführt wird; 3) nach der Anzahl der Zuhörer, denn je größer die Versammlung ist, desto mehr verliert sich der Schall; 4) nach der Anzahl der Sänger und Instrumentisten, und 5) nach dem Affekte, den er ausdrücken will.

§. 11.

Allein die Stärke der Stimme muß gleich seyn; also nicht oben schreulend und unten schwach. Gleich

wird die Stimme seyn, wenn die Töne, je höher sie hinauf steigen, desto schwächer; je tiefer sie aber herabsteigen, desto mehr verstärkt, oder desto runder und voller angegeben werden: denn die hohen Töne fallen weit eher ins Gehör, als die tiefen. S. die Einleitung S. 11. nach.

S. 12.

Der Sänger muß im Stande seyn, seine Stimme zu verstärken und zu mäßigen, wenn es verlangt wird. Dies zeigt der Komponist durch Itallänische Worte an, wovon unten geredet wird. Ja, er verlangt oft ausdrücklich, daß ein ganzes Stück mit verstärkter oder gemäßigter Stimme vorgetragen werden soll, und hier muß der Sänger seine Stimme darnach einrichten können.

Anmerk. Nur hüte sich der Sänger, wenn er den Ton verstärkt, daß er nicht unnatürlich wird, welches leicht durch Uebertreibung der Stimme geschieht: er bedenke, daß die Stärke seiner Stimme von der Stärke seiner Lunge und Brust abhängt, und daß jeder Gesang, der erzwungen ist, unnatürlich und folglich unangenehm und schlecht ist.

S. 13.

Man lehre den Sänger das Falsett, oder die sogenannte Fistelstimme, von andern die künstliche Stimme genannt, gebrauchen, und der natürlichen oder Bruststimme egal machen: damit er in einem Gesange, der für seine Stimme zu hoch ist, nicht durch Heruntersetzung oder Verkehrung der Melodie einen Uebelstand mache.

Anmerk. Daß eine Fistelstimme keine gute Stimme ist, braucht keines Beweises; Pflicht ist es also für einen Sänger, der sich derselben bedienen muß, alles anzuwenden, um sie erträglich zu machen. Dies geschieht vorzüglich dadurch, daß der Sänger mäßig singt; denn eine Fistel
schreit

schreit ohnehin mehr durch, als eine natürliche Stimme, und die Uebertreibung derselben ist für den Zuhörer höchst unangenehm. Ferner muß er sich an eine deutliche Aussprache gewöhnen, welche größtentheils dem Fistsänger fehlt, und lieber einige Töne eher in die natürliche Stimme übergehen, weil er hierdurch am leichtesten den Uebergang aus der Fistel in die natürliche Stimme bedeckt.

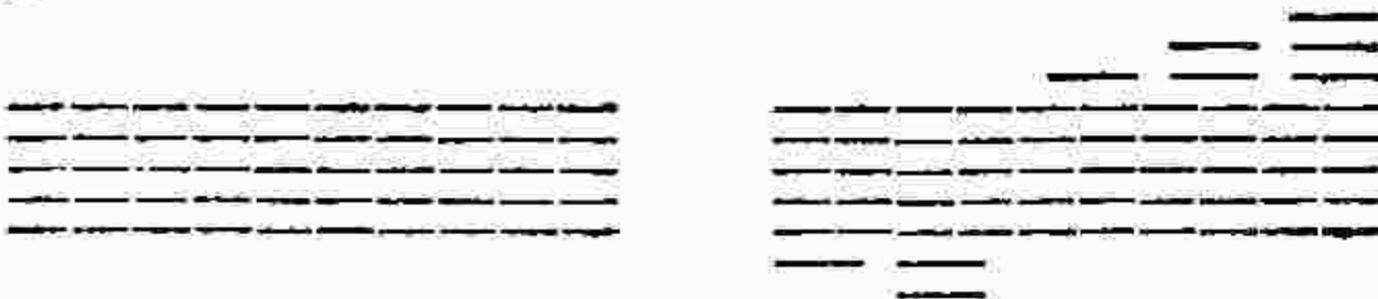
Zweiter Abschnitt.

Von allem, was zum richtigen Nennen der Noten gehört.

§. I.

Musikleiter.

Die Höhe und Tiefe der Töne zu bestimmen, bedient man sich fünf Parallellinien (gleichlaufende Linien), und diese heißen die Musikleiter oder der Notenplan: kommen aber noch Töne über oder unter derselben vor, so setzt man oben oder unten noch kleine Linien hinzu, welche Nebenlinien genant werden. **B. B.**



Anmerk. 1. Die Linien werden von der Linken Hand nach der rechten, d. h., von den tiefern zu den höhern Tönen, abgezählt. Der Raum von einer Stufe zu der andern heißt ein Intervall, und das Leere zwischen den Linien Zwischenraum. Stufe (Ton- oder Klangstufe), wird jede Linie oder jeder Zwischenraum genant.

Anmerk. 2. Die Musikleiter heißt auch System (Linien- oder Notensystem), weil sie die Grundlage der Musik ist; der Erfinder derselben soll Guido Arentinis (Guido aus

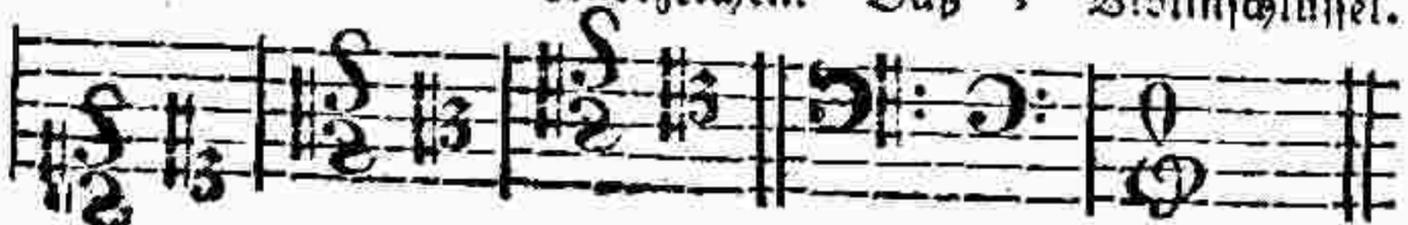
aus Arezzo) ein Benediktinermönch des ersten Jahrhunderts (ohngesähr 1024) seyn. — Petri nennt sie die Lisenleiter.

Anmerk. 3. Die Nebenlinien dürfen nicht länger seyn, als zu einer einzigen Note nöthig ist, und wenn auch mehrere Noten auf ein und eben derselben Nebenlinie unmittelbar hinter einander vorkommen; weil man sonst, bei vielen hohen und tiefen Noten, leicht eine Linie übersehen und Fehler im Singen begehen kann.

§. 2. Schlüssel.

Da man keine Linie und keinen Zwischenraum benennen kann, ehe man einen Schlüssel vor die Musikleiter setzt, so muß man sich gleich anfänglich mit denselben bekannt machen. Wir haben in unserer heutigen Musik drei Schlüssel, nämlich den C-F- und G-Schlüssel. Der C-Schlüssel wird zum Diskant, Alt und Tenor, der F-Schlüssel aber zum Bass gebraucht. Der G-Schlüssel gehört den Violinen und den meisten Blasinstrumenten, ob er gleich in Frankreich und England häufig für die Diskantstimme gebraucht wird. Wie nun der Schlüssel heißt, so heißt die Linie, auf der er steht. Von dieser Linie erhalten alle übrige Linien und Zwischenräume ihre Namen. Der C-Schlüssel als Diskantzeichen hat seine Stelle auf der ersten Linie, als Altzeichen auf der dritten, und als Tenorzeichen auf der vierten Linie des Systems. Der F-Schlüssel steht auf der vierten, und der G-Schlüssel auf der zweiten Linie. Z. B.

Diskant , Alt , Tenorzeichen. Bass , Violinschlüssel.



Anmerk.

Anmerk. 1. Schlüssel sind gewisse Zeichen, die man darum so nennt, weil sie den Gesang gleichsam aufschließen oder anzeigen, wie hoch oder tief ein Stück gesungen werden soll.

Anmerk. 2. Daß man den C-Schlüssel für den Alt und Tenor höher hinaussetzt, als für den Distant, geschieht deswegen, weil der Alt und besonders der Tenor weiter herabsteigt, als der Distant; es bleibt daher mehr Platz zu den tiefern Tönen übrig, und man wird nicht genöthigt, mehrere Nebelinien unter der Musikleiter anzuhängen. Gleiche Beschaffenheit hat es mit dem F-Schlüssel für den Bass.

S. 3.

Haupttöne.

Die Klänge oder Töne zu bezeichnen, braucht man Zeichen, welche Noten heißen. Diese Noten werden mit den sieben Buchstaben c, d, e, f, g, a, h, benannt, welche das musikalische Alphabet ausmachen. Ohne Kreuze und Be werden diese sieben Töne unabhängige, oder in so fern sie nicht erst von andern abgeleitet werden müssen, zuweilen auch wohl Haupttöne genannt. Sie sind:



Anmerk. 1. Noten sind gewisse Zeichen oder Figuren, welche so wohl die Höhe und Tiefe, als auch die Länge und Kürze der Klänge anzeigen. Ihr Erfinder ist ein Doktor zu Paris mit Namen Johann Mars oder Johann von der Mauer, welcher ums Jahr Christi 1330 lebte. Die Namen der Noten aber kommen von Pabst Gregor dem Großen her.

Anmerk. 2. Wenn die sieben Buchstaben des musikalischen Alphabets zu Ende sind, so fängt man sie wieder vom Anfange an, durch welches Mittel die Tonleiter verlängert wird.

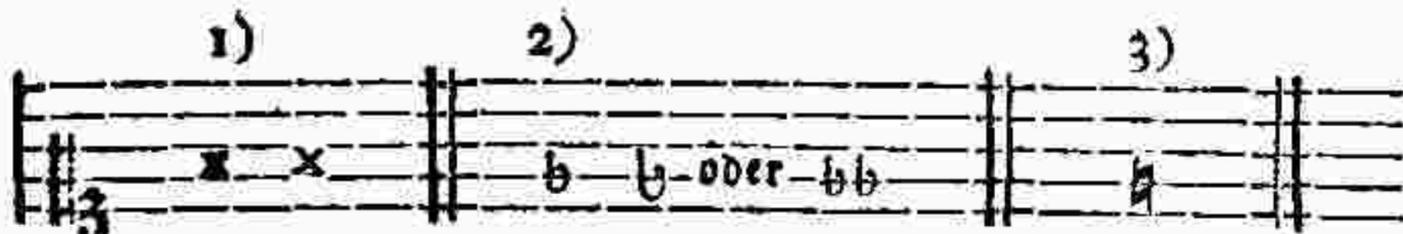
Anmerk. 3. Die leichteste Art, die Namen der Noten zu fassen, ist wohl diese: man prägt sich zuerst das musikalische

lische Alphabet vor, und rückwärts ein, und zwar so, daß man zu den sieben Buchstaben c, d, e, f, g, a, h, noch e hinzusetzt, weil man sich dadurch den Uebergang aus einer Oktave in die andere erleichtert. Hierauf sucht man die fünf gewöhnlichen Linien nebst den Nebenlinien, und zuletzt die Zwischenräume der gewöhnlichen und der Nebenlinien zu fassen.

§. 4.

Versetzungszeichen.

Zum richtigen Nennen der Noten gehört ferner, daß man die Versetzungszeichen kennt, welche von dreierlei Art sind, nämlich: 1) Erhöhungs-, 2) Erniedrigungs-, und 3) Wiederherstellungszeichen, durch welche die abhängigen oder Nebentöne entstehen, deren es vierzehn, ohne die zweimal erhöhten und erniedrigten Töne, giebt. Sie sind das Doppelte und einfache Kreuz (wovon jenes auch schlechtshin das Kreuz oder das gegitterte Kreuz, und dieses das große oder Doppelte Kreuz genannt wird), das Kleine (runde) und große oder Doppelte Be, und das Be-quadrat. Die Kreuze erhöhen, die Be erniedrigen einen halben Ton; das Be-quadrat setzt die Note an ihre vorige Stelle. Die Gestalt dieser Zeichen ist folgende:



Anmerk. 1. Das Doppelte Kreuz und Kleine Be werden allein zur Vorzeichnung bei Tonstücken und überhaupt zur Erhöhung und Erniedrigung der Töne gebraucht; das einfache Kreuz und große oder Doppelte Be aber, wenn irgend ein Ton im Stücke noch um einen halben Ton erhöht und erniedrigt werden soll, als es bereits durch die Vorzeichnung geschehen ist.

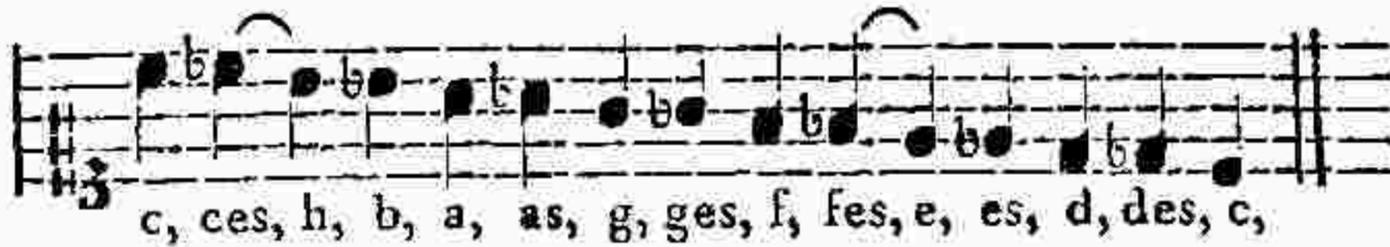
Anmerk.

Anmerk. 2. Den Unterschied zwischen einem halben und einem ganzen Tone kann man seinem Scholaren am besten auf dem Klaviere zeigen. Wenn nämlich zwischen zwei Tasten auf dem Klaviere keine dritte liegt, so ist es ein halber Ton, liegt aber zwischen zwei Tasten eine dritte, ein ganzer Ton.

§. 5.

Nebentöne.

Wenn das doppelte Kreuz vor einer Note steht, so hängt man die Sylbe is an den Buchstaben, womit sie benannt wird: wo aber ein kleines Be steht, die Sylbe es. Nur ist zu merken, daß man nicht ees, sondern es; nicht eas, sondern as; nicht hes, sondern b sagt. Steht aber das einfache Kreuz oder große Be vor einer Note, so wird ihr Name verdoppelt als fisis, gesges; oder man sagt Doppelcis, Doppeldis u. s. w.; Doppelges, Doppelas u. s. f. Z. B.

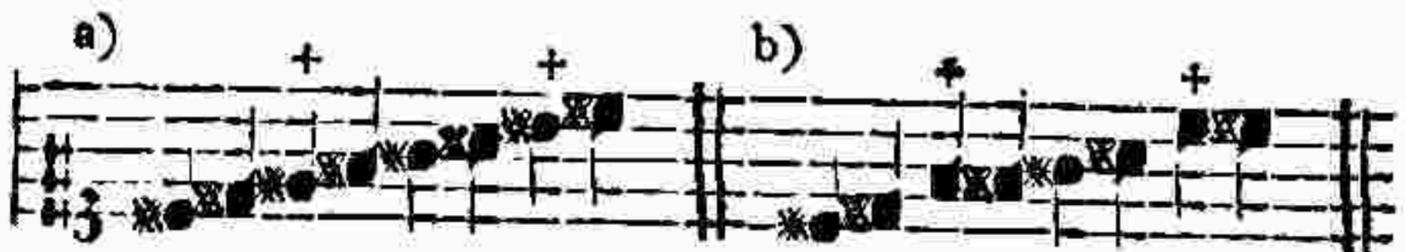


Anmerk. 1. Eis und ais muß man in zwei Sylben aussprechen, weil sonst beide Töne mit einander verwechselt werden könnten. — As und es statt aes und ees sagt man wohl der Bequemlichkeit wegen. — Der Ton b sollte der Regel nach hes heißen, allein es ist gewöhnlich, ihn b zu nennen, wahrscheinlich, weil b eher als h in der Musik war. Eigentlich müßte aber h, b und b, bes heißen, denn ehemals hieß das musikalische Alphabet a, b, c, d, e, f, g.

Anmerk.

Anmerk. 2. Statt eis singt der Sänger f; statt his, c; statt ces, h, und statt fes, e; und zwar deswegen, weil sich e-f und h-c wie halbe Töne gegen einander verhalten. Statt eiscis wird d gesungen; statt disdis, e; statt fisfis, g; statt gisgis, a und statt aisaais, h. Statt bb singt man a; statt asas, g; statt gesges, f; statt eses, d, und statt desdes, c.

Anmerk. 3. Warum schreibt man denn aber eis und his, da doch der Sänger f und c singen muß? Dies kann man seinem Scholaren am besten durch die Tonleiter von Cisdur deutlich machen a): denn wollte man hier f und c schreiben, so stünden zwei Noten auf einer Stufe, und die E- und H-Stufe wäre ganz leer b), da doch jede Tonleiter von Stufe zu Stufe auf- und absteigen muß. Die Nothwendigkeit der Töne ces und fes lernt man aus der Tonleiter von As-moll, so wie man aus den Tonleitern von Gis und Dis-moll die Nothwendigkeit des einfachen Kreuzes ersehen kann.



Anmerk. 4. Die Benennungen der Töne eis, dis, fis, gis, soll ein Italiäner mit Namen Josephus Zarlinus erfunden haben, ohngefähr im Jahre Christi 1550.

§. 6.

Be : quadrat.

Ist eine Note durch ein Kreuz erhöht, oder durch ein Be erniedrigt, und sie soll wieder an ihre vorige Stelle gesetzt werden, so bedient man sich eines Wiederherstellungs-, oder Wiederrufungszeichens, oder wie man es sonst heißt, eines Be : quadrats (viereckig Be). Dies hebt das Kreuz oder Be wieder auf, und setzt die Note wieder an ihre vorige Stelle. Z. B.



Anmerk.

Anmerk. 1. Das Be-quadrat hat also eine doppelte Kraft: nach den Kreuzen erniedrigt, und nach den Been erhöht es.

Anmerk. 2. Das Be-quadrat gilt aber blos in dem Takte, in welchem es vorkommt; soll die Note auch im folgenden Takte aufgehoben seyn, so muß es wieder davor gesetzt werden, denn sonst wird der Ton so gesungen, wie es die Vorzeichnung fordert. Allein die Komponisten sind hiertn nicht einstimmig, denn manche lassen es mehrere Takte hindurch gelten.

Anmerk. 3. Wenn das Be-quadrat nach dem einfachen Kreuze oder großen Be folgt, so hebt es blos die Hälfte des erhöhten und erniedrigten Tons auf, und hier bedient man sich folgender Zeichen:



Dritter Abschnitt.

Von den vier Singestimmen und ihrem Umfange.

§. I.

U e b e r h a u p t.

Es giebt in der Singekunst vier Hauptstimmen, wovon der Diskant der höchste, und der Baß die tiefste ist; zwischen diesen beiden liegt der Alt und Tenor. Die Stimmen von oben herab gezählt sind Diskant, Alt, Tenor und Baß. Man unterscheidet sie von einander, theils durch die Höhe und Tiefe der Töne, noch leichter aber durch den Schlüssel, der beim Anfange eines jeden Stückes steht.

§. 2.

§. 2.

Umfang des Diskants.

Der Umfang des Diskants oder Soprans erstreckt sich vom eingestrichenen bis zum dreigestrichenen c, also auf zwei ganze Oktaven. Sollte die Stimme dieses oder jenes Sängers sich noch höher erstrecken, so hat seine Stimme viele Vorzüge; aber er muß die hohen Töne nicht erzwingen wollen, weil er dadurch auch die übrigen verderben würde, und doch ohne sie ein guter Sänger seyn kann. So wäre also der Umfang des Diskants folgender:



Anmerk. Ein Anfänger der Singekunst muß nicht auf einmal alle diese Töne erreichen wollen, sondern erst einige Töne rein und deutlich hervorzubringen suchen, immer einen Ton nach dem andern zugeben, und so lange in der Übung fortfahren, bis er sich den gehörigen Umfang seiner Stimme erworben hat. *Siller* sagt in der Anweisung zum musikalisch = zierlichen Gesange S. 8. §. 9. „Es kann Lehrenden und Lernenden die Regel nicht genug empfohlen werden, daß man in Erlernung des Gesanges der Natur nichts abzwängen, sondern alles nur nach und nach, durch überlegten und anhaltenden Fleiß, von ihr erhalten müsse. Man kann den Umfang der Stimme erweitern, aber nicht auf einmahl, und in einem Tage, sondern nach und nach.“

§. 3.

Umfang des Alts.

Der Alt erstreckt sich in seiner weitesten Ausdehnung vom kleinen f bis zum zweigestrichenen e, oder höchstens bis zum f, als:



Anmerk. Der Alt darf am wenigsten überschrien werden, da er eine Mittelstimme ist; doch kann er etwas voller als der Diskant seyn.

§. 4.

Umfang des Tenors.

Der Umfang des Tenors ist vom kleinen c bis zum eingestrichneten g oder a, als:



Anmerk. Die Töne des Tenors müssen etwas männlich seyn, doch dürfen sie bei einer vierstimmigen Musik nicht zu sehr hervorstechen, weil er dann als Mittelstimme zu betrachten ist.

§. 5.

Umfang des Basses.

Der Bassist muß die Töne vom großen f bis ins eingestrichne f zu erreichen suchen, nämlich:



Anmerk. 1. Die tiefen Töne des Basses müssen voller und runder seyn, als die hohen, weil die hohen, bei einer geringen Uebertreibung, ihre Anmuth verlieren. Majestät mit Anmuth verbunden, sind die Erfordernisse eines guten Basses.

Anmerk. 2. Der Diskant und Bass müssen in vollstimmigen Musiken vor den übrigen Stimmen etwas hervorstechen, weil sie die Hauptstimmen sind; doch muß der Abstand

gegen die übrigen Stimmen nicht zu groß seyn. Hieraus folgt, daß der Alt und Tenor gemäßigter seyn müssen, weil sie die Mittelstimmen sind.

Anmerk. 3. Diskant soll nach Walthers musikalischen Lexikon so viel bedeuten, als discantus oder diversus cantus, weil diese Stimme, als die höchste unter den Singestimmen, nicht allein die mehresten Koloraturen und Veränderungen vor den andern zu haben pflegte; sondern auch, weil die Alten einen Figuralgesang, Discantum, und was jetzt figuriren heißt, discantare genannt hätten. Canto wird diese Stimme wohl von cantare, singen, genannt, weil sie den Hauptgesang führt. Sie wird auch von den Italiänern Soprano und von den Franzosen le Deslus genannt, weil sie die höchste von den vier Singestimmen ist. — Alt kommt von altus, hoch oder tief, her, weil diese Stimme zwar etwas hohe Töne hat, aber auch tiefer herab steigt, als der Diskant. — Tenor leitet man von tenere, halten oder ausbalten, ab, weil diese Stimme am geschicktesten ist, die übrigen im Tone zu erhalten. — Bass kommt vom italiänischen Worte ballo tief, oder vom griechischen βάσις, der Grund, her, weil diese Stimme die tiefste unter den vier Singestimmen ist. — Baritono wird diejenige Bassstimme genannt, die mehr Höhe als Tiefe hat, und einem tiefen Tenore gleicht.

Anmerk. 4. Das Wort Oktave bedeutet hier eine Reihe von acht stufenweise folgenden Tönen. Da es nun mehrere solcher Oktaven giebt, so hat jede einen Beinamen, wodurch man sie von einander unterscheidet. Diese Beinamen kommen aus der deutschen Tablatur her, wo man die Töne durch Buchstaben bezeichnete. Die tiefste Oktave heißt die große, denn man schrieb sie mit großen Buchstaben; die folgende heißt die kleine oder ungestrichne, weil sie mit kleinen Buchstaben bezeichnet, oder weil kein Strich über die Buchstaben gesetzt wurde. Die dritte Oktave heißt die eingestrichne, denn man setzte über die Buchstaben einen Strich: die vierte Oktave heißt die zweigestrichne, und die letzte die dreigestrichne, weil jene durch zwei und diese durch drei Striche angedeutet wurde. Z. B.

C D E F G A H — c d e f g a h —
 c̄ d̄ ē f̄ ḡ ā h̄ — c̄̄ d̄̄ ē̄ f̄̄ ḡ̄ ā̄ h̄̄ — c̄̄̄ d̄̄̄ ē̄̄ f̄̄̄ u. s. w.

nächstfolgenden schreitet, den Anfang, weil sie am leichtesten zu treffen sind. 3. B.



Anmerk. 1. Ich habe mich bei allen Beispielen bloß des Distantzeichens bedient, um nicht ohne Nutzen weitläufig zu seyn; der Lehrer kann sie mit leichter Mühe in die übrigen Zeichen setzen. — So habe ich auch die Intervallen bloß aufwärts aufgeführt, da sie doch der Scholar auch abwärts in seiner Gewalt haben muß; man muß daher die Beispiele rückwärts üben, so wird dieser Mangel ersetzt. — Auch braucht der Sänger sich nicht in eine Oktave einzuschränken, sondern er kann so hoch steigen, als der Umfang seiner Stimme zuläßt.

Anmerk. 2. Die Sekunden e-f und h-c, liegen nur um einen halben Ton, die übrigen um einen ganzen, aber stufenweise mit einander verglichen, von einander. Siehe Abschn. 2. §. 4. Anm. 2. — Die halben Töne müssen weder zu hoch, noch zu tief angegeben werden, worin leicht gefehlt wird. Ich habe sie daher in dem angeführten Beispiele mit einem Bogen bezeichnet.

§. 3.

Terzian.

Wenn man von einem Tone zu dem nächstfolgenden schreiten gelernt hat, so wird man auch von einem gegebenen Tone zu dem dritten übergehen können, und dieses Intervall heißt eine Terzie, als:



Anmerk. Die Erlernung der Terzian sich zu erleichtern, kann der Scholar die Sekunde schwach hören lassen, welches Hülfintervall (von Weimar die Suchnote genannt,) in dem Beispiele durch kleine Nötchen angezeigt ist, und durch dasselbe in die Terzie gehen. Dies muß aber nur so lange geschehen, als der Scholar ungewiß ist, ob er sie auch erreichen wird. — Die mit dem Bogen bezeichneten Terzian heißen große, die übrigen aber kleine Terzian.

S. 4.

Quarten.

Quarten sind Intervallen, welche von einem gegebenen Tone bis zum vierten auf; oder absteigen, als:



Anmerk. Das Hilfsintervall, wodurch man die Quarte leicht erreichen lernt, ist die Terzie, welche auch hier durch kleine Noten angezeigt ist. Auch bei allen übrigen Intervallen, habe ich die Suchnoten so bezeichnet.

S. 5.

Quinten.

Ein Intervall vom ersten bis zum fünften Tone heißt eine Quinte, welche man am leichtesten durch die Terzie erreichen kann. Z. B.



S. 6.

Sexten.

Die Sexte schreitet vom ersten bis zum sechsten Ton, welchen man bald durch die Terzie, bald aber durch die Quarte findet. Z. B.

oder:



S. 7.

Septimen.

Die Septime schreitet vom ersten bis zum siebenten Ton, in welchen man durch die Terzie und
 Quinten

Quinte, oder am bequemsten durch die Oktave, wenn der Scholar diese schon in seiner Gewalt hat, gehen kann. Z. B.



§. 8.

Oktaven.

Die Oktave geht vom ersten bis zum achten Ton, oder von einem gegebenen Tone bis zu ebendenselben in der nächstfolgenden Oktave. Kann man sie nicht ohne Hülfe erreichen, so leitet die Terzie und Quinte hinein, als:



Anmerk. 1. Ich habe die große Terzie zur Suchnote gewählt, weil der große Dreiklang einem angehenden Sänger leichter ist, als der kleine.

Anmerk. 2. Die Terzie, Quinte und Oktave liegen ganz in unserer Natur, denn sie machen den harmonischen Dreiklang aus, daher sie am leichtesten zu erreichen sind, und von einem Scholaren zuerst gefaßt werden können. Ich wollte sie nicht voraus schicken, um bei der stufenweise fortschreitenden Ordnung der Intervallen zu bleiben.

Anmerk. 3. Die Oktave muß der Sänger ganz in seiner Gewalt haben, denn durch sie geht man in alle folgende Intervallen.

§. 9.

Nonen.

Diese schreitet vom ersten bis zum neunten Ton, wohn die Oktave sehr bequem führt, als:



Anmerk.

Anmerk. Die Intervallen, die über die Oktave schreiten, werden von verschiedenen Lehrern in der Singekunst für überflüssig gehalten; da sie aber oft vorkommen, so dürfen wir sie nicht übergehen.

§. 10.

Decimen.

Die Decime erstreckt sich vom ersten bis zum zehnten Ton, welchen man ebenfalls durch die Oktave erreicht, als:



§. 11.

Undecimen.

Hier schreitet man vom ersten bis zum elften Ton:



§. 12.

Duodecimen.

Die Duodecime ist die Entfernung vom ersten bis zum zwölften Ton, als:



§. 13.

Terzdecimen.

Sie schreiten vom ersten bis zum dreizehnten Ton:



Anmerk. Die Intervallen, welche noch weiter auf- oder absteigen, als die Terzdecime, kommen zu selten vor, und gehören mehr unter die musikalischen Lustsprünge, als unter die Intervallen, und so ist es überflüssig, sie hier aufzuführen.

§. 14.

Von großen, kleinen, übermäßigen und verminderten Intervallen, welche durch die Versetzungszeichen entstehen, mag ich nicht weitläufig reden; das mit aber der Scholar nicht ganz unwissend darln bleibe, füge ich folgende Intervallen-Tabelle hinzu:

Primern. Sekunden.

reine; große oder übermäßige; kleine; große; größte oder übermäßige;

Terzieren.

Kleinste oder verminderte; kleine; große; größte oder übermäßige;

Quarten.

Kleinste oder verminderte; reine; große oder übermäßige;

Quinten

Quinten.

falsche o. verminderte; große o. reine; größte o. übermäßige;

Sexten.

Kleinste oder verminderte; kleine; große; größte oder übermäßige;

Septimen.

Kleinste o. verminderte; kleine; große;

Oktaven.

Kleine oder verminderte; große oder reine; größte oder übermäßige;

Nonen.

Kleine; große; größte o. übermäßige.

Anmerk. 1. Die Namen der Intervallen kommen aus dem Lateinischen her, und gründen sich auf die Zahl der Stufen, wie weit zwei Töne von einander entfernt sind. So ist z. B. die Sekunde die zweite Stufe, die Terzie die dritte Stufe vom Grundtone u. s. w.

Anmerk. 2. Daß bei den Singen alles auf die Intervallen ankomme, ist wohl leicht einzusehen, da ein Ton zu dem
an:

ändern, er mag so hoch steigen oder so tief fallen, als er will, ein Intervall ist; und daß daher die fleißige Übung hierin nicht genau angerathen werden kann. Costis Worte indgen dies bestätigen: „der Sangmeister lehre seinen Scholaren alle Sprünge der Stimme in den Tonleitern, mit vollkommen reiner Intonation, Sicherheit und Fertigkeit treffen. Er übe ihn in dieser höchst wichtigen Lektion, so gar bis zum Ueberflusse, wenn er will, daß er in kurzer Zeit Noten zu treffen wissen soll.“ Da hierzu eine große Anzahl praktischer Beispiele nöthig ist, so kann dem Lehrer nichts bessers empfohlen werden, als J. P. Weimars Versuch kurzer praktischer Uebungs-Exempel allerlei Art für Schüler, die im Gesange zum so genannten Notentreffen oder vom Blattsingen angeleitet werden sollen. Leipzig.

Anmerk. 3. Wenn die Intervallen begriffen sind, so schreibe man zu einem leichten Gesange; man gebrauche aber noch immer die Namen der Töne, ohne einen Text unter die Noten zu legen; auch denke man noch nicht an den Tact, damit man dem Scholaren kein Hinderniß in den Weg lege, die Töne frei heraus zu singen. Die Kunstsprache nennt den Gesang, wo man bloß die Namen der Töne ausspricht abecediren, buchstabiren, flavisiren und syllabisiren. Ehemals bediente man sich, statt unsers musikalischen Alphabets, der *Guidonischen Sylben*, welche ut, re, mi, fa, sol, la heißen, wozu nachher noch die Sylbe si kam; und dies Verfahren heißt *solmisiren* oder *solteagiren*. Der sel. *Graun* fand, daß diese Sylben unbequem waren, und erfand statt jener folgende: da, me, ni, po, tu, la, be. Werden diese beim Gesange gebraucht, so kann der Scholar schon vorläufig auf den Unterschied der Vokale in Ansehung der richtigen Aussprache aufmerksam gemacht werden, da in dieser *Damenisation* alle Vokale enthalten sind: allein ich würde sie, nach *Hillers* Beispiel, nicht zur Benennung der Töne, sondern statt eines Textes gebrauchen.

Anmerk. 4. Zu den eben genannten leichten Gesängen gehören *Choralmelodien*. Diese schreibe man seinem Scholaren vor, mit darunter gesetztem Texte, und begleite sie mit dem Klaviere, doch aber so, daß man die Melodie nicht hören läßt; damit er die Melodie sicher und rein singen lerne. Zugleich muß der Lehrer darauf sehen, daß der Scholar gut *artikuliren*, d. h., Sylben und Worte deutlich aussprechen, lerne; wovon aber der zweite Abschnitt des zweiten Theils handelt.

Fünfter Abschnitt.

Von den verschiedenen Arten der Noten
und ihrem Werthe.

§. 1.

Uebershaupt.

Nun kommen wir zu den verschiedenen Arten der Noten, welche der Sänger kennen lernen muß. Wir haben nämlich bei jeder Note die Stelle, (den Ort oder Platz) auf welcher sie steht, wovon im zweiten Abschnitte geredet worden ist, und dann ihre Gestalt, (Figur oder Form), wovon ihr Werth oder ihre Dauer oder Geltung abhängt, und wovon jetzt geredet werden soll, zu beobachten.

§. 2.

Verschiedene Arten der Noten.

Ein hohler Kopf ohne Strich (Stiel) heißt eine ganze Taktnote, ein ganzer Takt, ein ganzer Schlag oder die Kunde 1.; ist ein Strich dran. eine halbe Taktnote, ein halber Takt, ein halber Schlag, oder ein Zweitel 2.; ein etwas kleiner ausgefallter Kopf mit einem Striche heißt ein Viertel oder eine Viertelnote 3.; wenn an dem Striche noch ein Häkchen ist, ein Achtel 4.; sind zwei Häkchen dran, eine Sechzehnthel 5.; sind drei Häkchen dran, ein Zwel und dreißigtheil 6.; sind es vier, ein Vierundsechzigtheil 7.; s. B.



Anmerk. 1. Die Noten erhalten ihre Namen von der Anzahl, als zu einem ganzen geraden Takte gehören. So hat z. B. das Viertel diesen Namen, weil vier Noten dieser Art zu einem ganzen geraden Takte gehören; ein Achtel, weil achte dazu nöthig sind u. s. w. S. Abschn. IX, S. 3. Anmerk. 1.

Anmerk. 2. Die Noten, deren Köpfe hohl sind, nennt man auch weiße Noten. und die gefüllten, schwarze. Es versteht sich aber, daß dieser Name nur so lange richtig ist, als die Noten auf dem Papiere stehen, nicht aber auf einer schwarzen Tafel, wo vielmehr das Gegentheil wahr ist.

Anmerk. 3. Eine ganze Taktnote gilt zwei halbe, eine halbe zwei Viertel, ein Viertel zwei Achtel, ein Achtel zwei Sechzehntheile, ein Sechzehntheil zwei Zweiunddreißigtheile, ein Zweiunddreißigtheil zwei Vierundsechzigtheile. — Jede Note muß nun so lange ausgehalten werden, als ihr Werth ist, welches die Italiäner *consumar la nota*, die Note zu Ende bringen, nennen, wenn es nicht durch andere Umstände verhindert wird, als: durchs Abstoßen, Athemholen u. s. w., wovon unten geredet werden soll.

S. 3.

Außer den im vorigen Paragraph angeführten Noten, giebt es noch vier Arten, nämlich die Kurze a), die Lange b) und die Größte c), wovon aber jetzt nur die erste Art in Chorälen, Fugern und großen Taktarten bisweilen vorkommt. Die erste dauert zwei, die zweite vier und die dritte acht Takte. Das Hundert und achtundzwanzigtheil d) möchte wohl in einem Singestücke nicht leicht vorkommen:



§. 4.
T r i o l e.

Von der obigen Geltung der Noten welchen folgende Figuren ab:

1) Die Triole. Es werden nämlich drei Noten für zwei geschrieben, und diese drei dürfen nicht mehr Zeit wegnehmen, als zwei von gleichem Werthe; man nennt diese Figur von der Anzahl Noten eine Triole. Z. B.



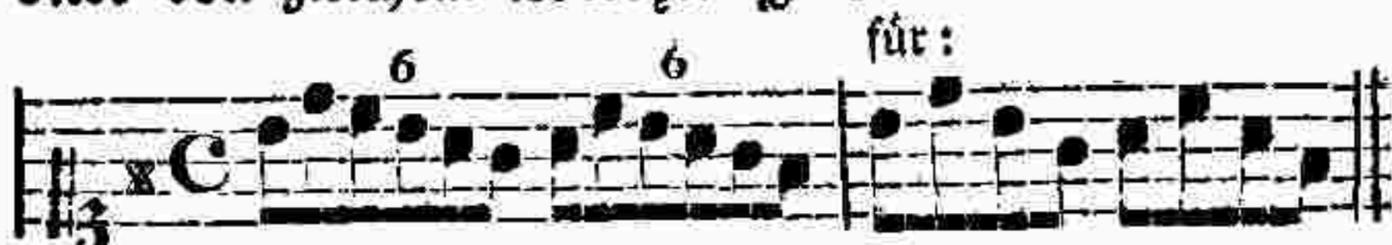
Anmerk. 1. Die erste Note der Triole bekommt einen gelinden Nachdruck, die andern beiden folgen sanft nach.

Anmerk. 2. Verschiedene Komponisten und Notenschreiber bezeichnen die Triole durch eine 3 über oder unter den Noten; andere setzen auch wohl noch einen Bogen darüber; allein man muß sie auch ohne diese Bezeichnung kennen lernen, weil das erste nicht allgemein geschieht a), und die Art des Vortrages das letztere bisweilen verhindert. b) Bei untermischten Pausen sollte man aber die Ziffer nicht weglassen, weil dadurch leicht Irrungen entstehen können. c) Z. B.



§. 5.
S e x t o l e.

2) Die Sextole. Hier stehen sechs Noten für viere von gleichem Werthe. Z. B.



Anmerk. Zwischen der Triole und Sextole ist der Unterschied, daß bei der Triole jede erste Note von dreien einen ge-

gelinden Nachdruck bekommt, da bei der Sextole bloß die erste von sechsen markirt wird. Auch können bei Triolen drei und drei Noten, bei Sextolen aber nur sechs und sechs eine andere Harmonie bekommen. — Was bei der Bezeichnung der Triole S. 4. Anmerk. 2. gesagt ist, gilt auch bei der Sextole.

S. 6.

Punkte hinter der Note.

Wenn eine Note länger dauern soll, als ihr Werth ist, so setzt man einen oder auch zwei Punkte hinter die Note. Der erste Punkt macht die Note um die Hälfte, der zweite aber wieder um die Hälfte des ersten Punktes länger. Man könnte dieses Zeichen das Verlängerungszeichen nennen. Z. B.



Anmerk. 1. Eine ganze Taktnote mit einem Punkte gilt also sechs Viertel, eine halbe Taktnote mit einem Punkte drei Viertel, ein punktirtes Viertel drei Achtel, ein punktirtes Achtel drei Sechzehnteile, ein punktirtes Sechzehnteil drei Zweiunddreißigtheile, und ein punktirtes Zweiunddreißigtheil drei Vierundsechzigtheile. — Eine ganze Taktnote mit zwei Punkten gilt sieben Viertel, eine halbe Taktnote mit zwei Punkten gilt sieben Achtel, ein Viertel mit zwei Punkten sieben Sechzehnteile, ein Achtel mit zwei Punkten sieben Zweiunddreißigtheile, und ein Sechzehnteil mit zwei Punkten sieben Vierundsechzigtheile.

Anmerk. 2. Die Note, die einen Punkt neben sich hat, muß mit einiger Verstärkung ausgehalten werden, und lieber zu lang als zu kurz, die drauf folgende kurze aber scharf und geschwind an die folgende angezogen werden; daher es kommt, daß neuere Komponisten zwei Punkte neben die Note setzen, wo denn die Note mit den Punkten so lang als möglich ausgehalten, und die drauf folgende ganz kurz abgefertigt werden muß.

Anmerk. 3. Man unterscheide den Punkt hinter oder neben der Note wohl vom Punkte über derselben, wovon im Uten Theile, Abschn. IV. S. 8. die Rede ist. Man muß
auch

auch die Punkte nicht besonders abstoßen, sondern also aushalten, als ob die Note und die dabei stehende Punkte eine oder eine Note wären.

Anmerk. 4. Der Punkt steht aber nicht allemal gleich hinter der Note, sondern es ist bisweilen der Taktstrich dazwischen, und jenseits des Taktstrichs steht erst der Punkt, welches seine Bedeutung nicht ändert. Z. B.

und dein Ge = seh da = be ich = in mei = nem Her = zen.

Sechster Abschnitt.

Von den Schweigezeichen der Musik, oder den sogenannten Pausen.

Zum richtigen Absingen der Noten oder Treffen gehört ferner: daß man die Pausen, d. h., die Zeichen, welche anzeigen, wenn eher und wie lange man schweigen oder nicht singen soll, kenne. Es giebt neun verschiedene Figuren; will man aber die höchste überschreiten, so setzt man mehrere von diesen Gattungen zusammen. Ihre Eintheilung ist mit der Eintheilung der Noten durchgängig gleich. Die Gestalt der Pausen ist folgende:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9.

Anmerk. 1. Man giebt drei Ursachen an, warum die Pausen erfunden sind: 1) zur Bequemlichkeit der Sänger und Instrumentisten, um ihnen Zeit zu lassen, etwas auszu-
ru-

ruhen und Athem holen zu können: 2) aus Nothwendigkeit, weil die Worte in den Singestücken ihre Absätze erfordern; denn ein Tonstück ohne den geringsten Absatz oder Pause, ist einer Rede ohne Unterscheidungszeichen gleich; und weil in mancher Komposition bisweilen eine oder die andere Stimme schweigen muß, wenn anders die Melodie nicht verdorben werden soll: 3) aus Zierlichkeit, denn die Abwechslung mehrerer Stimmen, und ihre endliche Vereinigung und Zusammenstimmung macht vieles Vergnügen.

Anmerk. 2. Die drei ersten Gattungen heißen *veränderliche Pausen*, die sechs letztern aber *unveränderliche*; weil der Werth der ganzen Taktpausen sich nach dem gleich beim Anfange des Stücks vorgesezten Taktzeichen richtet, die kleinern Pausen aber in allen Taktarten einerlei Werth haben.

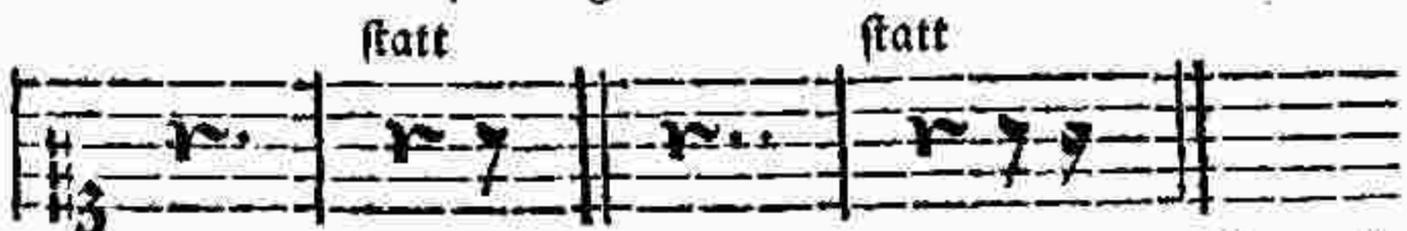
Anmerk. 3. Man nennt die kleinern Pausen, nämlich von der Viertelpause an, *Sospiren*, z. B. eine *Viertelsospire*, *Achtelsospire* u. s. w., und zwar von dem italiänischen Worte *sospirare*, *seuzzen*, weil sie von kurzer Dauer sind. — Die *Hundert und acht und zwanzigtheilspause* möchte wohl in einem Singestücke nicht leicht angetroffen werden. Ihre Gestalt wäre:



Anmerk. 4. Wenn mehr als ein Takt zu pausiren ist, oder der Pausen gar zu viele sind, so zeigt man ihre Anzahl durch darüber gesezte Ziffern an, damit man mit einem Blicke die ganze Anzahl übersehen kann, und des Zusammenzählens überhoben ist. Z. B.



Anmerk. 5. Man sezt oft hinter die kleinern Pausen einen oder zwei *Punkte*, statt die Pause auszuschreiben. Von diesen Punkten gilt der erste die Hälfte der Pause, bei welcher er steht, und der zweite die Hälfte des ersten Punktes. S. Abschn. V. S. 6. Z. B.



Anmerk.

ber Zeit gewinnt; denn man findet ihn gewöhnlich nur in geschriebenen Singestücken. 3. B.



§. 2.

Dehnungsstriche.

Der Dehnungsstriche bedient man sich, wenn auf einem Vokale oder auf einer Sylbe eine Passage oder nur eine kurze Schleifung angebracht wird. Im letzten Falle setzt man auch wohl noch einen Bogen drüber. 3. B.



§. 4.

Accolade.

Die Accolade braucht man, um dadurch anzuzeigen, wie viel Systeme auf einmahl gesungen werden sollen. Da aber nur eine Singestimme auf einem Blatte zu stehen pflegt, so treffen wir sie bloß in Partituren an, worin alle Stimmen stehen, und sie umfaßt mit ihrem Haken alle Systeme, die zu einem Stücke gehören. 3. B.



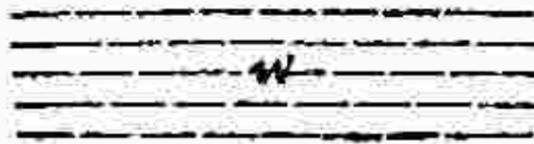
§. 5.

Notenzeiger.

Der Notenzeiger wird ans Ende des Systems gesetzt, wenn der Takt nicht voll ist, auf die Stelle, wo die erste Note im folgenden Systeme steht, welche

er

er voraus bestimmen soll. Man setzt ihn auch ans Ende einer Seite, wenn ein Stück nicht ganz geendigt ist, wo er so viel bedeutet als: wende um. Bisweilen setzt man auf die Umschläge der Musikalien die Anfangstakte der Stücke, und alsdann dieses Zeichen, wo es so viel bedeutet, als: und so weiter. Die Gestalt des Notenzeigers oder Custos ist folgende:



§. 6.

Taktstrich.

Der Taktstrich ist ein durch alle fünf Linien gezogener Strich, welcher anzeigt, daß der Takt voll ist. Was nun zwischen zwei solchen Strichen steht, das heißt ein Takt.



§. 7.

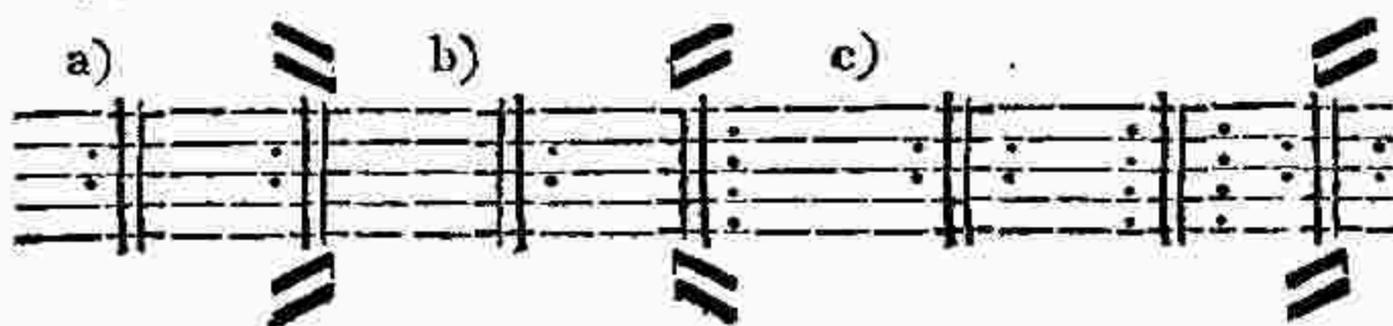
Wiederholungs- und Schlußzeichen.

Es giebt drei Wiederholungszeichen (Reprisen) nämlich das kleine, mittlere und große.

1) Das kleine wird gebraucht, wenn nur einzelne Takte eines Theils wiederholt werden sollen. Man setzt über diese vom Zeichen eingeschlossenen Takte, auch wohl noch das Wort bis oder due volte (zweimahl) nebst einem Bogen, als:



2) Das mittlere setzt man ans Ende des ersten Theils. Soll nur der erste Theil wiederholt werden, so stehen die Punkte auf der linken Seite a); soll aber der erste Theil nicht, sondern der zweite zweimal gesungen werden, auf der rechten b); in beiden Fällen nennt man es das einfache Wiederholungszeichen. Die Punkte auf beiden Seiten zeigen die Wiederholung beider Theile an c), und in so fern kann es das doppelte Wiederholungszeichen heißen.



3) Das große setzt man ans Ende des Tonstücks, und es zeigt an, daß der zweite Theil noch einmahl gesungen werden, und hier der Schluß gemacht werden soll, mithin deutet dieses Zeichen die Wiederholung und den Schluß zugleich an a). Findet aber keine Wiederholung statt, so fallen die Punkte auf beiden Seiten weg b); oder das Stück schließt nicht mit der letzten Note des Taktes, sondern etwa in der Mitte, so hat es diese Gestalt c), und wird alsdenn das Schluß-End, oder Finalzeichen genannt.



§. 8.

Eintretungszeichen und Rückweiser.

Man findet entweder im Anfange eines Tonstücks, oder etwas weiter hinein, ein Zeichen, und in ei

einiger Entfernung davon, oder am Ende des Stücks, ein gleichgestaltetes Zeichen, welches uns sagt, daß wir bei dem ersten Zeichen wieder anfangen sollen. Steht das zweite Zeichen am Ende des ganzen Stücks oder eines Hauptabschnitts, so findet man gewöhnlich die Worte al oder dal Segno (vom Zeichen, nämlich vom ersten) dabel. Das erste dieser Zeichen wird das Eintretungszeichen, das zweite aber der Rückweiser genannt. Z. B.



§. 9.

K u h e z e i c h e n.

Das Ruhezeichen oder Aufhaltungszeichen \frown wird auf zweierlei Art gebraucht, nämlich eine Fermate und eine Kadenz anzuzeigen.

- 1) Eine Fermate, d. h., eine Aufhaltung mit oder ohne willkürliche Verzierungen in der Mitte eines Stücks.

Anmerk. Hier findet sich dieses Zeichen entweder über einer Note oder über einer Pause, welche Note oder Pause vorzüglich dadurch einen längern Werth, als gewöhnlich, bekommt, der aber durch die jedesmahligen Umstände bestimmt wird: denn man muß Rücksicht nehmen, ob man allein oder mit mehreren singt; was für einen Charakter das Stück hat, und ob Verzierungen angebracht werden oder nicht.

- 2) Eine Kadenz, d. h., eine Aufhaltung mit oder ohne willkürliche Verzierungen am Ende eines Stücks. Sie wird vor der vorletzten Note eines vollkommenen Schlus.

Schlusses aus eigener Erfindung in der Hauptstimme angebracht. läuft in der vorletzten Note in den Triller, und fällt aus diesem in den Schlußton.



Anmerk. Der fünfte Abschnitt des zweiten Theils handelt von der Baden; hier kam es blos darauf an, die Bedeutung des Zeichens kennen zu lernen.

§. 10.

Bindungszeichen.

Ein Bogen ohne Punkt (\frown oder \smile) zwischen zwei Noten von gleicher Höhe und Benennung zeigt an: daß nur der erste dieser Töne angegeben, der folgende aber so an den ersten gefettet wird, daß man nicht den geringsten Abjaß oder Lücke bemerkt. Man nennt solche Töne gebundene Töne oder Bindungen (Ligaturen). Z. B.



Anmerk. 1. Dieser Bogen läuft bisweilen über den Taktstrich weg, welches seine Bedeutung nicht ändert. Auch brauchen die Noten, die durch den Bogen zusammengebunden werden, nicht von einerlei Werthe zu seyn, doch muß die lange Note immer vor der kurzen vorausgehen.

Anmerk. 2. Der Sänger muß die Bindungen nicht in einerlei Stärke aushalten, sondern sie anfänglich schwach angeben, und nach und nach verstärken. Bei sehr langen Bindungen wechselt man mit Stärke und Schwäche ab.

Achter Abschnitt.

Von den Tonarten und Tonleitern.

§. 1.

Was ist eine Tonart?

Eine Tonart ist die Beschaffenheit der Tonleiter, nach welcher sie entweder durch die große oder kleine Terzie aufsteiget. Jene wird die große oder harte, diese die kleine oder weiche Tonart genannt, welches man auch durch die Worte Dur und Moll ausdrückt. Wir haben also nur zwei Tonarten; allein jeder der zwölf in dem System einer Oktave befindlichen Töne hat seine harte und seine weiche Tonleiter, deren es also vier und zwanzig giebt.

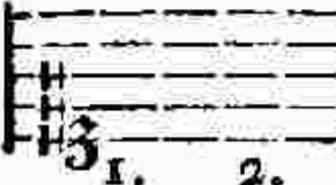
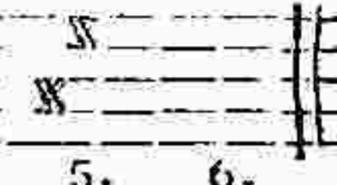
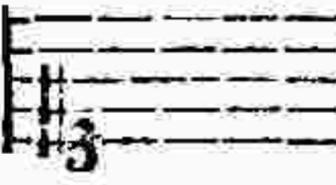
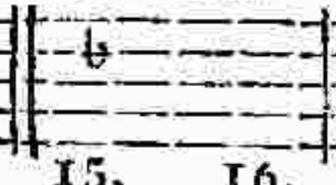
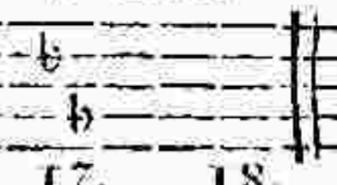
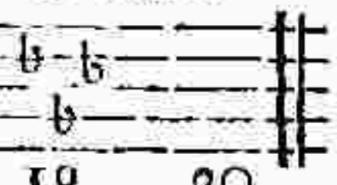
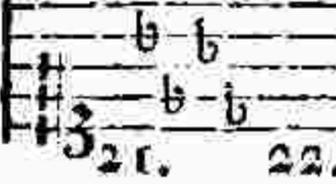
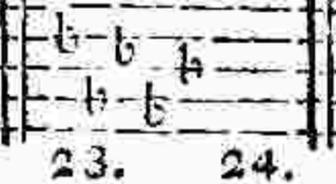
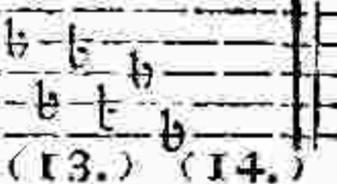
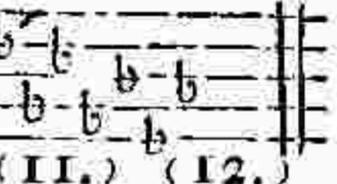
Anmerk. 1. Die Benennung Dur und Moll kommt von dem Effekte her, den sie verursachen. — Unter Tonleiter versteht man: das Fortschreiten der Töne von einer Stufe zu der andern, oder die stufenweise Fortschreitung vom ersten bis achten Tone; weil man sich dabei eine Ähnlichkeit mit dem Auf- und Absteigen auf einer gewöhnlichen Leiter denken kann.

Anmerk. 2. Die Alten hatten sechs Haupttonarten, nämlich die Ionische, Dorische, Phrygische, Lydische, Mixolydische und Aeolische, wovon eine jede ihren besondern Charakter hatte, und einer besondern Leidenschaft fähig war. — Wir haben eigentlich nur zwei Haupttonarten, nämlich Dur und Moll; denn so wie das innere Verhältniß der Töne in C-dur ist, so ist es in allen übrigen Durtönen, und wie es in A-moll ist, so ist es in allen übrigen Molltönen. Sie sind bios in Ansehung der Höhe und Tiefe von einander unterschieden, und deswegen sollte man sie, in so fern sie mit diesen Haupttonarten verglichen werden, Nebentonarten oder versetzte Tonleitern nennen.

§. 2.

Vorzeichnung.

Diese vier und zwanzig Tonleitern unterscheiden sich durch die Vorzeichnung, d. h. durch die gleich beim Anfange des Systems stehenden Versetzungszeichen. Man könnte also gleich beim Anfange des Stückes sehen, welcher Ton die Tonika oder der Hauptton desselben wäre, wenn nicht allemahl zwei Tonleitern einerlei Vorzeichnung hätten, nämlich eine Dur- und eine Mollleiter, welche letztere eine kleine Terzje unter ihrer verwandten Durleiter liegt. So hat z. B. C-dur und A-moll keine Vorzeichnung, G-dur und E-moll ein Kreuz, F-dur und D-moll ein Be zur Vorzeichnung u. s. w. Die vier und zwanzig Tonleitern nebst ihren Vorzeichnungen sind folgende:

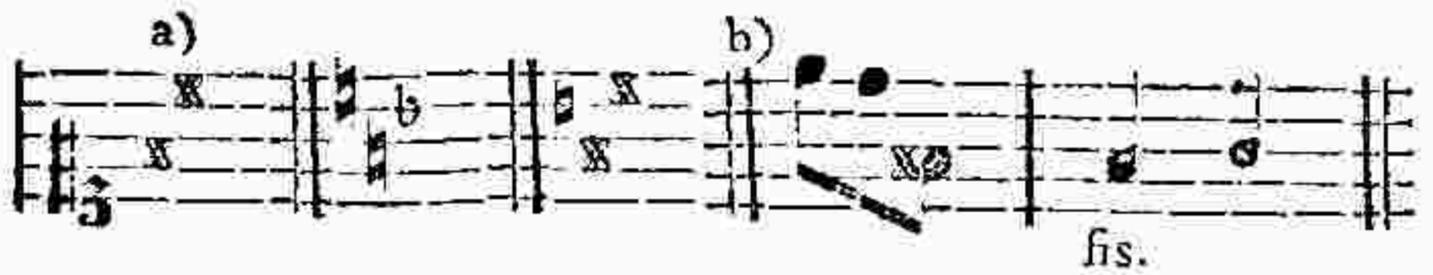
C-dur und A-moll.	G-dur und E-moll.	D-dur und H-moll.	A-dur und Fis-moll.
			
1. 2.	3. 4.	5. 6.	7. 8.
E-dur und Cis-moll.	H-dur und Gis-moll.	Fis-dur und Dis-moll.	Cis-dur und Ais-moll.
			
9. 10.	11. 12.	13. 14.	(23.) (24.)
C-dur und A-moll.	F-dur und D-moll.	B-dur und G-moll.	Es-dur und C-moll.
			
	15. 16.	17. 18.	19. 20.
As-dur und F-moll.	Des-dur und B-moll.	Ges-dur und Es-moll.	Ces-dur und As-moll.
			
21. 22.	23. 24.	(13.) (14.)	(11.) (12.)

Anmerk.

Anmerk. 1. Hieraus sehen wir, daß drei Dur- und drei Molltöne mit Kreuzen und Beeren bezeichnet werden können, nämlich H-dur und Gis-moll mit fünf Kreuzen, und Ces-dur und As-moll mit sieben Beeren; Fis-dur und Dis-moll mit sechs Kreuzen, und Ges-dur und Es-moll mit sechs Beeren; Cis-dur und Ais-moll mit sieben Kreuzen, und Des-dur und B-moll mit fünf Beeren: allein Cis-dur und Ais-moll, und Ces-dur und As-moll sind nicht so gebräuchlich als Des-dur und B-moll und H-dur und Gis-moll. Die Vorzeichnungen von Fis- und Ges-dur, und von Dis- und Es-moll sind beide gebräuchlich.

Anmerk. 2. Je mehr Quinten man von C hinaufsteigt, je mehr Kreuze werden vorgezeichnet, nämlich das hinzukommende Kreuz ist allemahl der Leitton. So ist in G-dur ein Kreuz, nämlich Fis, in D-dur zwei, Fis und Cis u. s. w. — Je mehr Quinten man aber von c herabsteigt, je mehr Beeren kommen zur Vorzeichnung. So ist in F-dur ein Beere vorgezeichnet, nämlich vor h, als der Quarte der Tonleiter; welcher Ton, vor welchem das Beere gesetzt wird, allemahl der nächstfolgende Hauptton ist. Daher hat B dur zwei, Es-dur drei Beeren zur Vorzeichnung u. s. w. Eben so macht man es mit den Molltönen, wie aus obigem Schema zu sehen ist.

Anmerk. 3. Die Kreuze und Beeren, die beim Anfange eines Stückes stehen, heißen wesentliche Versetzungszeichen, und gelten bis zu Ende des Stückes; sie müßten denn durch eine neue Vorzeichnung mitten im Stücke aufgehoben werden a), wo alldenn auch das Wiederrufungszeichen wesentlich wird. Die aber nicht vorausgezeichnet sind, sondern im Stücke selbst durch die Ausweichung hinzukommen, heißen veränderliche oder zufällige, und gelten eigentlich nur in dem Takte, in welchem sie vorkommen, (wiewohl manche Komponisten auch sie mehrere Takte hindurch gelten lassen); ausgenommen wenn der letzte Ton eines Taktes erhöht oder erniedrigt ist, und der erste des nächstfolgenden Taktes auf eben der Stufe steht, und dieselbe Erhöhung oder Erniedrigung erfordert, wo alsdenn das Kreuz, Beere oder Beere-quadrat nicht wieder an gemerkt wird b). So heißen denn die Töne, die durch die wesentlichen Versetzungszeichen da sind, wesentliche Töne, die aber außer diesen durch die zufälligen Versetzungszeichen entstehen, veränderliche oder zufällige.



Anmerk. 4. Die Vorzeichnung wird gleich hinter den Schlüssel gesetzt, und bei jeder Notenzeile wiederholt. Doch nehmen sich manche Notenschreiber die Freiheit, sie bloß beim Anfange des ersten Systems aufzuführen, worauf sie denn durch das ganze Stück gilt, wenn nicht eine andere mit ihr vertauscht wird. Willig sollte sie aber bei jedem Systeme von neuem aufgeführt werden.

Anmerk. 5. Man findet in alten Tonstücken, daß in den Vorzeichnungen einiger Moll- auch wohl Dur-Töne ein Versetzungszeichen weggelassen ist, wodurch ein Anfänger leicht fehlen könnte. Allein dies ausgelassene Versetzungszeichen wird jedesmahl vor die Note gesetzt. So findet man G-moll mit einem Be, C-moll mit zweien, As-dur und F-moll mit drei Be-en bezeichnet u. s. w. — Auch die Gewohnheit, die Vorzeichnung doppelt anzuzeigen, ist nunmehr abgekommen. Z. B.



S. 3.

Anderer Merkmale den Hauptton zu erkennen.

Da wir aus der Vorzeichnung allein nicht ersehen können, aus welchem Tone dies oder jenes Stück geht, oder was es für einen Ton zum Grund- oder Haupttone hat, weil allezeit zwei Töne, nämlich ein Dur- und ein Mollton, eine und ebendieselbe Vorzeichnung haben; so muß es noch andere Merkmale geben, woraus wir den Hauptton des Stückes bestimmen können, und diese sind der Leitton und die Schlußnote.

S. 4.

§. 4.

L e i t t o n.

Der Leitton (die charakteristische oder bezeichnende Note) zeigt sich gemeiniglich in den ersten Takten des Stückes, oder doch gewiß nicht weit davon; es sind wenige Fälle, wo man ihn nicht findet, und wo das ist, da hält man sich an das letzte Merkmal, nämlich an die Schlußnote.

Anmerk. Leitton heißt er, weil er uns gleichsam in den Ton leitet oder führt; und er ist der nächste halbe Ton unter jedem Haupttone. Von C ist er h; von G, fis; von Es, d u. s. w. In den Durtonen ist dieser Leitton mit in der Bezeichnung begriffen, und gehört also zum Wesen der Tonleiter, als h in C-dur, fis in G-dur, eis in D-dur u. s. w.; in den Molltonen muß er aber durch ein unmittelbar vor die Note gesetztes Versetzungszeichen bestimmt werden, als gis in A-moll, eis in D-moll, his in G-moll u. s. w.

§. 5.

S c h l u ß n o t e.

Wenn die Bezeichnung und der Leitton uns den Hauptton nicht angeben, so muß man die Schlußnote des Basses vorzüglich, oder auch die Hauptstimme des Diskants, nicht aber die Mittellstimme auffuchen, welche uns sagt, in welchem Tone das Stück gesetzt ist. Doch sind die Bezeichnung und der Leitton schon hinlänglich den Hauptton zu bestimmen.

Anmerk. 1. Daß man sich nicht immer auf die Schlußnote der Hauptstimme verlassen kann, beweisen Stücke, worin die Hauptstimme nicht im Haupttone, sondern in der Terz abschließt.

Anmerk. 2. In der Kunstsprache heißt der Hauptton eines Stückes Tonika, Prima, Principal, Schluß- oder Endnote; die Terz Mediant; die Quinte Dominante, und die Septime Semitonium.

§. 6.

Auf- und Absteigen der Tonleitern.

Die Durleiter steigt eben so hinauf als herunter: aber die Mollleiter nimmt einen andern Gang hinauf als herunter, und nach ihrem Heruntergange wird die Vorzeichnung eingerichtet. Um den Anfänger mit den Tonleitern recht bekannt zu machen, führe ich sie nebst ihren Vorzeichnungen folgender Gestalt auf:

1) Tonleitern der Durttöne, welche Kreuze zur Vorzeichnung haben:

C - Dur.		c	d	e	f	g	a	h	c.
G 1 Kreuz.		g	a	h	c	d	e	fis	g.
D 2 Kreuze.		d	e	fis	g	a	h	cis	d.
A 3 Kreuze.		a	h	cis	d	e	fis	gis	a.
E 4 Kreuze.		e	fis	gis	a	h	cis	dis	e.
H 5 Kreuze.		h	cis	dis	e	fis	gis	aïs	h.
Fis 6 Kreuze.		fis	gis	aïs	h	cis	dis	eïs	fis.
Cis 7 Kreuze.		cis	dis	eïs	fis	gis	aïs	his	cis.

2) Tonleitern der Durttöne mit Beem.

C		c	d	e	f	g	a	h	c.
F 1 Be.		f	g	a	b	c	d	e	f.
B 2 Be.		b	c	d	es	f	g	a	b.
Es 3 Be.		es	f	g	as	b	c	d	es.
As 4 Be.		as	b	c	des	es	f	g	as.
Des 5 Be.		des	es	f	ges	as	b	c	des.
Ges 6 Be.		ges	as	b	ces	des	es	f	ges.
Ces 7 Be.		ces	des	es	fes	ges	as	b	ces.

3) Tonleitern der Molltöne, mit Kreuzen bezeichnet, und zwar auf- und absteigend.

A (aufwärts.)		ra	h	c	d	e	fis	gis	a.
		la	h	c	d	e	f	g	a (abwärts)
E 1 Kreuz.		re	fis	g	a	h	cis	dis	e.
		le	fis	g	a	h	c	d	e.
H 2 Kreuze.		rh	cis	d	e	fis	gis	aïs	h.
		lh	cis	d	e	fis	g	a	h.

Fis 3 Kreuze.	f	gis	a	h	cis	dis	eis	fs.			
	l	hs	gis	a	h	cis	d	e	lis.		
Cis 4 Kreuze.	r	cis	dis	e	fs	gis	a	h	cis.		
	i	cis	dis	e	fs	gis	a	h	cis.		
Gis 5 Kreuze.	r	gis	a	h	cis	dis	eis	f	gis.		
	l	gis	a	h	cis	dis	e	hs	gis.		
Dis 6 Kreuze.	r	dis	eis	hs	gis	a	h	cis	dis.		
	l	dis	eis	hs	gis	a	h	cis	c.		
Ais 7 Kreuze.	r	a	is	his	cis	dis	eis	f	gis	a	is.
	l	a	is	his	cis	dis	eis	fs	gis	a	is.

4) Tonleitern der Molltöne mit Beem.

A	[a	h	c	d	e	fs	gis	a.
	l	a	h	c	d	e	f	g	a.
D 1 Be.	[d	e	f	g	a	h	cis	d.
	l	d	e	f	g	a	b	c	d.
G 2 Be.	[g	a	b	c	d	e	fs	g.
	l	g	a	b	c	d	es	f	g.
C 3 Be.	[c	d	es	f	g	a	h	c.
	l	c	d	es	f	g	as	b	c.
F 4 Be.	[f	g	as	b	c	d	e	f.
	l	f	g	as	b	c	des	es	f.
B 5 Be.	[b	c	des	es	f	g	a	b.
	l	b	c	des	es	f	ges	as	b.
Es 6 Be.	[es	f	ges	as	b	c	d	es.
	l	es	f	ges	as	b	ces	des	es.
As 7 Be.	[as	b	ces	des	es	f	g	as.
	l	as	b	ces	des	es	fes	ges	as.

Anmerk. 1. Hieraus sehen wir, daß die Durleiter in zwei ganzen, einem halben, drei ganzen und einem halben Tone hinaufsteigt; herunter aber durch einen halben, drei ganze, einen halben und zwei ganze Töne. Die Mollleiter steigt hinauf durch einen ganzen, einen halben, vier ganze und einen halben Ton; herab aber durch zwei ganze, einen halben, zwei ganze, einen halben und einen ganzen Ton.

Anmerk. 2. Warum die Tonleiter der Molltöne anders hinauf, als herabsteigt, davon ist die Ursache, daß man im Aufsteigen, um in die Oktave schließen zu können, die große Septime, als den Leitton, oder wie ihn die Franzosen sehr wohl nennen, den ton oder note sensible, nöthig hat. Daher muß um dieses Intervalls willen im Aufsteigen auch aus der kleinen Sexte eine große gemacht werden, damit von der kleinen Sexte kein übermäßiger

Sekundensprung zur großen Septime entstehe. Doch findet man Beispiele genug, worin sowohl beim Hinanf, als Heruntergehen die kleine Sexte und große Septime vorkommen, daher auch hierin der Scholast geübt werden muß. Z. B. a h c d e f gis a u. s. w.

Anmerk. 3. Die großen Sexten und Septimen werden bei den Molltönen nicht vorgezeichnet, wozu aber die kleinen, und zwar, weil die kleinen weit öfterer vorkommen, als die großen. Es werden daher die großen jedesmahl durch ein Kreuz, oder wenn Sie vorgezeichnet sind, durch ein Be-
quadrat bestimmt.

Anmerk. 4. Die Tonleiter von C-dur wird als die erste, oder als die Haupt- oder Stammleiter angesehen, weil die übrigen Durleitern nach ihr gebildet werden. Man nennt sie auch die natürliche Leiter, weil ihre Töne durch keine Verzeichnungszeichen verändert oder verlegt werden, welches bei allen andern nach ihr gebildeten Tonleitern, welche man verlegte Tonleitern nennt, geschehen muß. So ist A-moll die wahre natürliche Haupt- oder Stammleiter der Mollitern, weil die übrigen Mollleitern nach ihr gebildet werden. Will sich nun die Tonleiter von A-moll eben derselben unversehrten natürlichen Töne bedient, aus denen die natürliche Tonleiter von C besteht, so nennt man daher beide Tonleitern mit einander verwandte oder Paralleltöneleiter.

Anmerk. 5. Diesen ganzen Abschnitt empfehle ich dem Singeschüler ganz vorzüglich, denn er ist nicht im Stande das kleinste Stück richtig zu singen, wenn er nicht mit der Tonart und der Tonleiter desselben bekannt ist.

Neunter Abschnitt.

Vom Takte und desselben verschiedenen Arten.

§ 1.

Was ist der Takt?

Der Takt ist eine abgemessene Eintheilung einer Anzahl Noten, die in einer gewissen Zeit vorgetragen werden sollen. Es ist also das in der Musik, was im

gemeinen Leben das Maß oder Gewicht ist. Die Töne werden durch den Takt gleichsam abgewogen, und die Melodie, der Gesang oder die ganze Musik erhält durch denselben ihre rechte Gestalt; weswegen ihn die Alten die Seele der Musik nannten.

Anmerk. 1. Wie man es angreifen wüßte, seinen Scholaren den Takt zu lehren, kann durchs Aussprechen gewisser Zahlen, als: 1, 2, 3, 4; 1, 2, 3 oder 1, 2 u. s. w.; oder durch Aushalten eines Tons in einem gewissen Zeitmaße geschehen u. s. w.

Anmerk. 2. Den Scholaren recht fest im Takte zu machen, lasse man ihn seine Anfangstücke so lange üben, bis man nichts mehr in Ansehung der Töne, aber auch in Ansehung des Taktes vermisst. Obgleich jedes Tonstück nur eines Zeitmaßes fähig ist, so lasse man es doch von ihm in verschiedenen Tempo's vortragen, zuerst in langsamen, dann in etwas eilendem, und zuletzt in geschwindem: hierdurch lernt der Scholar die ganze Beschaffenheit des Taktes kennen. Und dann ist das letzte Mittel, man begleite seine Stücke mit dem Klaviere oder mit einem andern Instrumente: hierdurch wird er nicht nur taktfester, sondern er lernt sich auch zugleich an die Instrumente gewöhnen, welches angehenden Sängern nicht so leicht gelingen will. Zu Anfangs: und Übungsstücken im Takte würde ich Chorsmelodien vorschlagen, und zwar solche, wo Noten von einerlei Werthe sind.

§ 2.

Entstehung der Taktarten.

Da der Takt das Zeitmaß der Musik ist, alles Maß aber anfangs willkürlich und folglich verschieden war, so muß auch der Takt verschieden erfunden worden seyn. Mancher theilte sich nämlich sein Ganzes in so viele, der andere in so viele Theile, und so entstanden die verschiedenen Taktarten.

§ 3.

Verschiedene Arten desselben.

Jede Taktart zerfällt 1) in Theile oder Zeiten; diese Theile 2) in Glieder, und diese Glieder 3) in

Ge-

Gelenke. Nach den Takttheilen oder Zeiten wird der Takt in geraden, d. h., der zwei gleiche Theile hat, oder der aus zwei oder vier Hauptzeiten besteht, und in ungeraden oder den, der zwei ungleiche Theile hat, oder in welchem drei Haupttheile enthalten sind, eingetheilt. Damit man nun gleich beim Anfange des Stückes wissen kann, was für Takt im Stücke herrscht, so bedient man sich gewisser Zeichen, die man dem Stücke vorsetzt. Die jetzt gebräuchlichsten sind folgende:

1) Gerade Taktarten.



u. s. w.

2) Ungerade Taktarten:



u. s. w.

Anmerk. 1. Der $\frac{4}{4}$ Takt, der auch der ganze oder schlechte Takt genannt, und mit einem großen C ohne Strich angedeutet wird, ist die Haupttaktart unter allen, welche auch den Noten ihren Werth und ihre Namen gegeben hat. Denn die Namen, welche die Noten im $\frac{4}{4}$ Takte haben, behalten sie in allen übrigen Taktarten, wenn sonst einerlei Note bald so, bald anders genannt werden müßte. Z. B. Eine Achtelnote, die im $\frac{4}{4}$ Takte ein *Achtel* heißt, müßte im $\frac{3}{4}$ Takte ein *Viertel*, in $\frac{3}{8}$ und $\frac{6}{8}$ Takte ein *Sechstel*, in $\frac{3}{8}$ Takte ein *Drittel* u. s. w. genannt werden, welches aber die Erlernung des Taktes sehr erschweren würde.

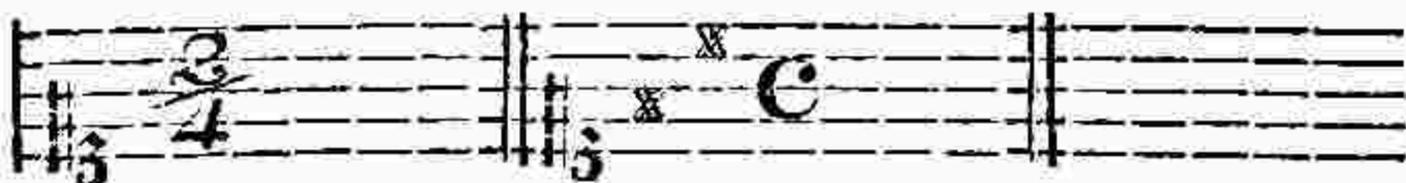
Anmerk. 2. Alle Taktarten haben gute und schlechte Takttheile; gute sind diejenigen, welche innerlich lang sind, schlechte aber, welche innerlich kürzer sind. So hat z. B. der $\frac{2}{4}$ und $\frac{2}{8}$ Takt zwei Takttheile, einen guten und einen schlechten; der erste ist gut, der zweite aber schlecht. Der $\frac{4}{4}$ Takt hat zwei gute und zwei schlechte Takttheile; der erste und dritte ist gut, der zweite und vierte aber schlecht. Im $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$ Takte ist eigentlich nur der erste gut, bisweilen auch der dritte. — Die guten Takttheile werden

von

von den schlechten dadurch unterschieden, daß man einen größern Nachdruck auf sie legt, welches aber in den Abschnitt vom Vortrage gehört. — Eben so giebt es gute und schlechte Taktglieder, welches man sich aus dem Vorhergehenden erklären wird.

Anmerk. 3. Wenn das Taktzeichen aus zwei über einander stehenden Ziffern besteht, als $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{8}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{8}$ f., so zeigt die obere Ziffer die Anzahl der Takttheile, die untere aber den Werth derselben an. In triplirten (dreigliedrigen) Taktart n, als $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ f., bezeichnet die obere Zahl nicht die Anzahl der Takttheile, sondern nur die Taktglieder, die untere aber den Werth dieser Glieder; denn im $\frac{6}{8}$ Takte sind nur zwei, und im $\frac{9}{8}$ Takte drei Takttheile, in der ersten Taktart aber sechs, und in der zweiten neun Glieder.

Anmerk. 4. Die Taktzeichen werden gleich unmittelbar nach dem Schlüssel gesetzt, wenn keine Vorzeichnung da ist; ist aber diese da, so steht erst der Schlüssel, alsdenn die Vorzeichnung, und zuletzt das Taktzeichen, welches durch das ganze Stück gilt, wenn nicht eine andere Taktart mit der vorigen abwechselt, als:



Anmerk. 5. Der gerade Takt hat zwei Haupttheile, den Niedertakt (Niederschlag) und den Auftakt (Aufschlag); der ungerade aber drei, den Niedertakt, die Mitte und den Auftakt. Keine Note darf nun aus einem Theile des Taktes in den andern verschoben werden, wenn man sagen will, man singe taktmäßig. Eine Ausnahme hiervon machen die syntopirten Noten (rückenden Noten, Rückungen), in welchen die Takttheile oder Taktglieder von der ihnen eigentlich zukommenden Stelle vorgerückt oder versetzt sind, als:

statt:



Anmerk. 6. Der Strich durch das C (C) zeigt den Al- labrevetakt an, worin die Noten noch einmahl so geschwind sind, als in dem gewöhnlichen geraden oder schlechten Takte. Diese Taktart unterscheidet sich von dem $\frac{4}{4}$ Takt:

Takte dadurch, daß sie nur zwei Zeiten enthält; mithin sind die Viertel nicht Takttheile sondern Taktglieder. Die geschwindesten Noten in dieser Taktart sind Viertel oder höchstens Achtel. Der große Allabrevertakt wird mit einer durchstrichenen \mathcal{Z} (\mathcal{B}) bezeichnet, und die Bewegung ist noch geschwinder, als im vorigen.

Anmerk. 7. Bisweilen ist der erste und letzte Takt eines Stückes nicht vollständig, allein diese beiden unvollständigen Takte gelten für einen. Man sagt von einem solchen Tonstücke, es fängt im Auftakte an.

Anmerk. 8. Einige zählen den $\frac{6}{8}$ und $\frac{3}{8}$ Takt zum ungeraden, weil sie (wenn der erste in zwei, und der zweite in vier Theile getheilt wird) ungerade Glieder haben. Da wir aber den Takt nicht nach den Taktgliedern, sondern nach den Takttheilen in geraden und ungeraden eintheilen, so ist diese Behauptung unrichtig. Richtiger nennt man sie triplirte oder dreigliedrige gerade Taktarten, oder theilt alle Taktarten in vier Theile, nämlich 1) in einfache gerade Taktarten, wohin der \mathcal{C} , \mathcal{C} , $\frac{2}{8}$, $\frac{2}{4}$ und $\frac{4}{8}$ Takt gehört; 2) in einfache ungerade Taktarten, wohin man den $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$ Takt rechnet; 3) in zusammengesetzte gerade Taktarten, wozu man den $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$ und $\frac{3}{8}$ Takt zählt; und 4) in zusammengesetzte ungerade Taktarten, wohin der $\frac{9}{4}$ und $\frac{9}{8}$ Takt gerechnet wird.

Anmerk. 9. Man nennt gewöhnlich die ungeraden Taktarten Tripeltakt, vermuthlich von triplex, weil sie drei Haupttheile haben.

§. 4.

Vom Takt schlagen.

Um den Scholaren im Takte fester zu machen, muß man ihm zeigen, wie er selbst den Takt richtig schlagen müsse. Hierbei hat er auf die Takttheile und Taktglieder Acht zu geben. Ist das Zeitmaß langsam, so zählt man nach den Gliedern; ist es geschwind, nach den Theilen des Taktes.

1) Hat der Takt zwei Theile, so kommt ein Theil in den Niedertakt, und der andere in den Auftakt, als:

I Auftakt.
I Niedertakt.

2) Hat er vier Theile, so ist's am bequemsten, daß man zwei Theile in den Niedertakt nimmt, die beiden übrigen Theile aber jeden besonders durch Hebung der Hand bemerkt, als:

I 4.
I 3.
I 1, 2.

3) Der drei Theile hat, kann durch drei Bewegungen, oder auch nur durch zwei, so daß zwei Theile auf die erste, der dritte Theil aber auf die zweite Bewegung kommen, angedeutet werden, als:

I 3. I 3.
I 2. I
I 1. oder I 1, 2.

Anmerk. 1. Nach diesen drei Arten lassen sich alle Taktarten schlagen, und so halte ich es für überflüssig noch weiter davon zu reden. Nur merke man noch, daß man den $\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{8}$ Takt nach der ersten Vorstellung schlägt, indem man drei Glieder auf den ersten, und wiederum drei auf den zweiten Theil zählt; den $\frac{1}{2}$ Takt nach der zweiten, und den $\frac{3}{8}$ nach der dritten Vorstellung u. s. w. Nur muß der, der den Takt schlägt, ihn richtig schlagen: er muß den zweitheiligen Takt durch zwei, den dreitheiligen durch drei, und den viertheiligen Takt durch vier ordentlich geführte Bewegungen, doch ohne alle närrische Grimassen und Gaukeleien, führen.

Anmerk.

64 Neunter Absch. Vom Takte u. des. vers. Arten.

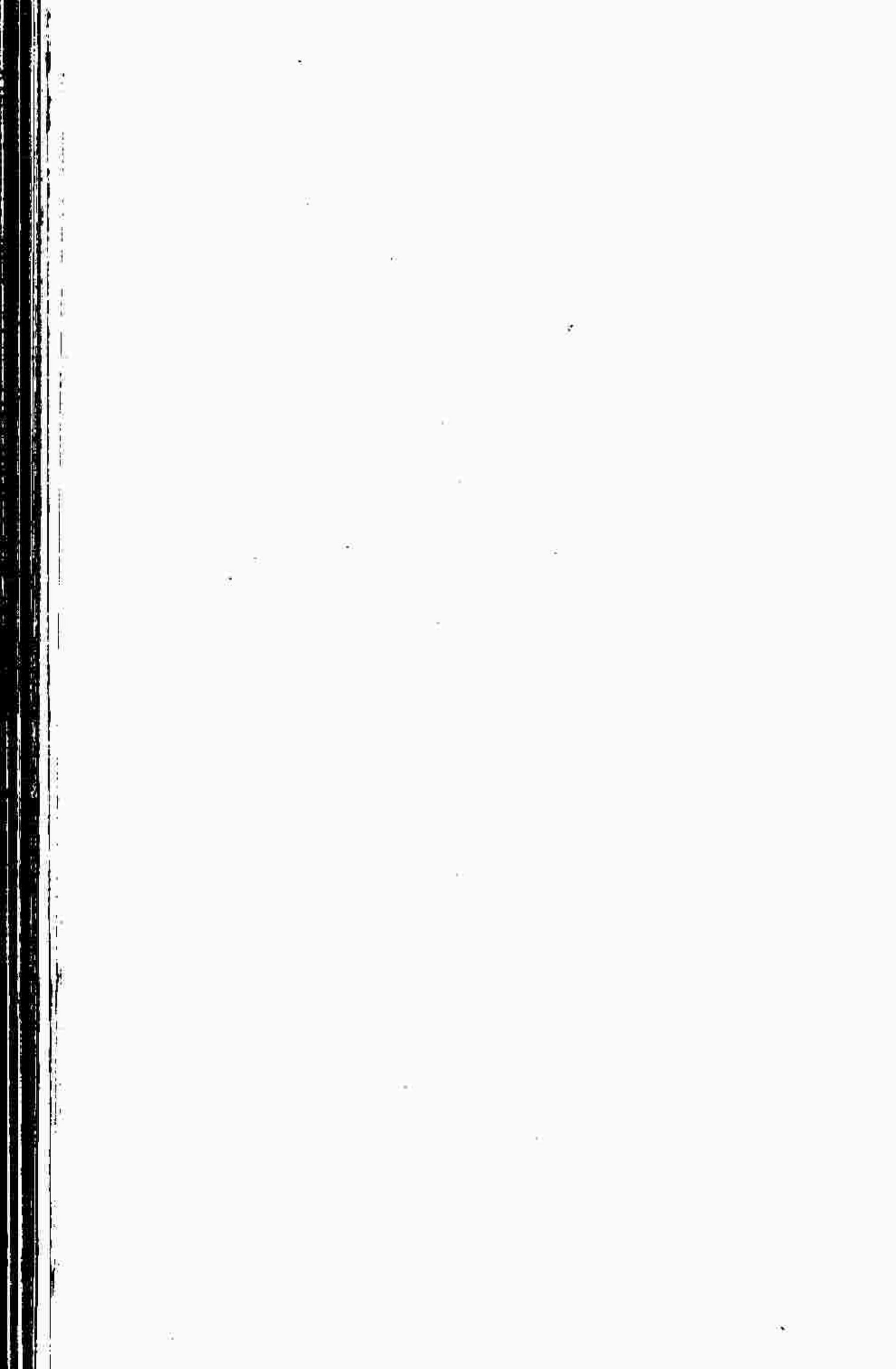
Anmerk. 2. Der Sänger muß von Zeit zu Zeit nach dem Direktor blicken, damit, im Fall derselbe des Ausdrucks wegen das Tempo ein wenig verändert, er sich sofort daz-
rin zu schicken weiß. Doch kann ihm dies schon ein gutes Ohr und seine eigene Empfindung lehren.

Anmerk. 3. Es ist eine üble Gewohnheit, daß bei einer vollstimmigen Musik mehrere den Takt schlagen: aber eben so übel ist die, wenn die Scholaren gänzlich von dieser Uebung ausgeschlossen werden. Man führe sie vielmehr in den Uebungsstunden zum Mittaktiren an, und lasse bald diesen, bald jenen den Takt führen, denn dies macht sie erst recht fest im Takte. Aber an öffentlichen Orten darf Niemand als der Direktor den Takt schlagen, weil durch das Mittaktiren die Musik mehr Schaden als Vortheil gewinnt. Sind die Sänger fest im Takte, so braucht ihnen der Takt nicht mehr vorgeschlagen zu werden, damit sie auch ohne Anführer nach dem Takte singen lernen.

Zweiter Theil.

Von der

Kunst zierlich zu singen.



Erster Abschnitt.

Von den Manieren.

§. 1.

Ueberhaupt.

Hat der Scholar alles, was im ersten Theile gesagt ist, gefaßt, so wird er im Stande seyn, jedes Stück richtig vom Blatte zu singen. Allein dies ist nicht genug, er muß auch zierlich singen können, und dies soll der zweite Theil dieses Unterrichts lehren. Das Erste und Nöthigste zum zierlichen Singen sind die Manieren, d. h., die Verschönerungen und Ausschmückungen der Musik und vorzüglich der Melodie. Sie werden theils durch gewisse Zeichen, theils durch kleine Nötchen angezeigt, damit sie vor den Hauptnoten hervorstechen.

Anmerk. 1. Man muß nicht mehr Manieren vorbringen, als der Komponist vorgeschrieben hat; denn jeder Komponist, der seine Stücke nicht will verkunzen lassen, setzt alle Manieren hin, die er ausgeübt wissen will. Das Gegentheil hören wir oft, und dies kommt von dem falschen Begriffe her, den man sich von den Manieren macht. Ganz recht sagt Marsura: „ein Musikus, der bei jeder Note trillert, kommt mir vor als eine affectirte Schöne, die bei jedem Worte einen Knicks macht.“ — Ein solcher Gebrauch derselben ist eine wahre Verbrämung der Melodie oder überhaupt der Musik. Man denke man sich eine vollstimmige Musik, wo sich bald dieser, bald jener einfallen läßt, eine Manier gleichsam von sich zu geben — was kann anders daraus entstehen als Wirrarr, Mistlaut, der aller guten und reinen Harmonie zuwider ist.

Anmerk. 2. Alle Manieren, die durch kleine Nötchen angezeigt werden, gehören zur folgenden Note, die Nachschläge allein ausgenommen, und ihr Werth wird der folgenden, nicht aber der vorhergehenden Note abgezogen. In der Kunstsprache sagt man, sie fallen in die Zeit der folgenden Hauptnote.

§. 2.

Vorschläge.

Unter Vorschlägen versteht man diejenigen Töne, welche als Verzierung des unmittelbar darauf folgenden Tons angebracht werden. Sie bestehen meistens aus dem nächsten Tone oberwärts oder unterwärts. Agricola giebt vier Ursachen in Ansehung des Gebrauchs der Vorschläge an. Er sagt, sie dienen: 1) den Gesang besser mit einander zu verbinden; 2) etwas scheinbar leeres in der Bewegung des Gesanges auszufüllen; 3) die Harmonie reicher und mannichfaltiger zu machen; und 4) dem Gesange mehr Lebhaftigkeit und Schimmer zu geben.

§. 3.

Verschiedene Arten derselben.

Man theilt die Vorschläge in zwei Klassen; zur ersten gehören die veränderlich langen, zur zweiten aber die unveränderlich kurzen Vorschläge.

I. Veränderlich lange Vorschläge sind:

1) diejenigen, welche den halben Werth der Note, die zwei gleiche Theile hat, wegnehmen, als:



Anmerk. Wenn ein solcher Vorschlag vor einer Note steht, nach welcher zwei noch einmahl so kurze folgen, so wird er kurz

kurz abgefertigt. a) Soll der Vorschlag mehr als die Hälfte von der Dauer der folgenden Note bekommen, so muß dies durch ein punktirtes Tzötchen angezeigt werden, wie dies hin und wieder geschieht. b)



2) Die Vorschläge vor Noten, die durch einen Punkt verlängert oder dreithellig gemacht werden, nehmen zwei Theile weg, und lassen für die Hauptnote selbst nur einen Theil übrig, als:



3) Die Vorschläge, welche die ganze Dauer der folgenden Note bekommen, wenn an diese eine gleich hohe gebunden ist:



II. Unveränderlich kurze Vorschläge, welche schnell abgefertigt werden, so daß die Hauptnote fast gar nichts von ihrem Werthe verliert: doch erfordert biswellen der Charakter des Tonstücks, daß sie eine etwas längere Dauer erhalten. Die Franzosen und Italiäner nennen diese Vorschläge Accente. Z. B.



Anmerk. 1. Diese letztere Art von Vorschlägen wird oft fälschlich so ausgeführt, a) so wie man auch aus Figuren von

von zwei Noten, wovon ein solcher Vorschlag steht, Triolen macht, b) als:



Anmerk. 2. Man bezeichnete ehemals die Vorschläge durch Achtelnoten, sie mochten von welcher Art seyn, als sie wollten; nunmehr werden sie aber meistens nach ihrer wahren Geltung angedeutet, welches für den Ausübler eine nicht geringe Erleichterung ist.

Anmerk. 3. Die Vorschläge bekommen mehr Nachdruck als die Hauptnoten selbst, sie müssen aber sanft an dieselben geschleift werden; man nennt diese Art des Vortrags den **Abzug**. Die Sylbe muß allezeit auf den Vorschlag auszusprechen angefangen werden, und sich erst auf der Hauptnote endigen. Eben so ist es beim Klavirsiren, man nennt nicht den Namen des Vorschlags, sondern den Namen der Hauptnote; denn das Aussprechen zweier Buchstaben würde den Vorschlag von der Hauptnote abreißen, und eine Lücke oder einen Zwischenraum verursachen.

Anmerk. 4. Der Komponist zeigt die Vorschläge meistens selbst an; doch überläßt er bisweilen dem Ausübler, hier und da einen Vorschlag anzubringen: dies muß aber mit vieler Behutsamkeit geschehen, wenn nicht aus einer zierlichen Musik ein Kasengeheul, oder ein Gesang alter Weiber entstehen soll, welche oft sich nicht entblöden, folgender Maßen zu singen:



§. 4.

Nachschläge.

Die Nachschläge, welche theils aus einer a), theils aus zwei Noten b) bestehen, wovon jener der einfache, und dieser der doppelte Nachschlag heißt, dienen zur Vorbereitung des folgenden Tons, der mit Stärke eintreten soll. Sie werden jetzt selten durch

flek.

kleine Nötchen, sondern vielmehr durch gewöhnliche Noten bezeichnet. Kommen sie aber auf die erste Art vor, so muß man genau Acht haben, daß man sie nicht für Vorschläge zur folgenden Note hält. Z. B.



Anmerk. 1. Die Nachschläge sind die einzige Manier, die ihre Dauer von der vorhergehenden Note erhalten. — Um sie von den Vorschlägen zu unterscheiden, kehren Einige die Achsel- oder Sechzehnthelsschwänzchen des einfachen Nachschlags gegen ihre vorhergehende Note zu, oder verbinden beide Arten des Nachschlags durch einen Bogen mit ihrer Hauptnote, wie oben geschehen ist.

Anmerk. 2. Wenn der Scholar noch klavirt, so nennt er bloß den Buchstaben der Hauptnote bei Ausübung der Nachschläge, so wie bei allen folgenden Manieren.

S. 5.
Trillo.

Das Trillo oder der Triller besteht aus zwei ganzen a) oder zwei halben Tönen b), welche geschwind und vielmahl nach einander vorgebracht werden. Der unterste dieser beiden Töne ist der Hauptton, der darüber liegende ganze oder halbe Ton, welchen man den Hülftön nennt, fängt den Triller an. Am Schlusse des Trillers werden noch zwei Töne von unten auf angehängt, und diese heißen der Nachschlag c), wodurch der Triller erst seine rechte Gestalt bekommt. Er wird durch *tr* angezeigt. Z. B.



Anmerk. 4. Eine ganze Reihe von auf, oder absteigenden Trillern, wird eine Trillerkette genannt; wobei jeder Ton ein scharfes, auch wohl mit einem Nachschlage versehenes Trillo bekommt.

§. 6.

Pralltriller.

Der Pralltriller, der auch der kurze oder halbe Triller genannt wird, weil er keinen Nachschlag hat, kommt nur auf einer fallenden Sekunde vor, und muß mit Schärfe und möglichster Geschwindigkeit ausgeübt werden, um der Hauptnote mehr Glanz zu geben. Sein Zeichen ist "



§. 7.

Doppelschlag.

Der Doppelschlag, welcher einen Ton über der Hauptnote anfängt, den Hauptton selbst hören läßt, einen Ton tiefer geht und auf den Hauptton zurückkehrt, kommt vor:

1) allein, entweder über a) oder zwischen zwei Noten b), wo er die Noten mit einander verbindet. In beiden Fällen heißt er schlechthin der Doppelschlag. Z. B.



2) unter ihm das Zeichen des Pralltrillers, welche zusammengesetzte Manier man sich am deutlichsten

sten vorstellen kann, wenn man sich einen Pralltriller mit einem Nachschlage denkt. Sie wird der prallende Doppelschlag genannt



S. 8.

M o r d e n t.

Der Mordent (Mordant, Kräusel, Beisser,) unterscheidet sich wenig vom Pralltriller. Man läßt den Hauptton und den Ton unter demselben hören, und kehrt wieder zum Hauptton zurück. Sein Zeichen ist *, wodurch ein kleiner Strich geht, als: *



S. 9.

Doppelvorschlag.

Der Doppelvorschlag besteht aus einem Vorschlage von unten, und einem von oben, daher sein Name kommt. Er ist entweder kurz a) oder lang b), und wird nur vor langen Noten und vor solchen gebraucht, die den Platz des langen Taktheils einnehmen. Beide werden durch kleine, vor die Hauptnote gesetzte Nötchen angezeigt. Bach nennt ihn den Anschlag.



Anmerk. 1. Der lange Doppelvorschlag wird gebraucht, wenn eine Stelle zärtlich vorgetragen werden soll; und hier

hier muß der Sänqer die erste Note desselben stark und so lang als möglich aushalten, und die beiden übrigen sanft nachfolgen lassen.

Anmerk. 2. Da der Doppelvorschlag bisweilen die vorhergehende Hauptnote wiederholt, so entsteht in diesem Falle ein Doppelschlag von folgender Art, als:



§. 10.

Schleifer.

Der Schleifer komme mit und ohne einen Punkt vor, und er heißt deswegen Schleifer, weil er den in den Noten liegenden Gedanken fließend macht. Der kurze Schleifer kann auf einem guten und schlechten Tacttheile, aber freilich nicht vor einer ganz unwichtigen Note angebracht werden, und besteht sowohl aus zwei a) als aus drei Noten. b) Im letzten Falle pflegt man ihn auch durch das verkehrte Zeichen des Doppelschlages c) anzudeuten, wo er als dann ein aufsteigender oder umgekehrter Doppelschlag genannt wird, welcher eigentlich nur auf einem guten Tacttheile stattfindet. Den punktirten Schleifer d) muß man allemahl auf einem guten Tacttheile oder auf einem Hauptgliede anbringen. 3. B.



Anmerk. Bei dem punktirten Schleifer muß die erste Note stark, die zweite aber nebst der Hauptnote schwach angegeben werden, so daß sie ganz zusammenfließen.

S. II.

B e b u n g.

Bebung oder Schwebung ist, wenn Stärke und Schwäche, Höhe und Tiefe in der größten Schnelligkeit auf einem Tone hinter einander abwechseln. Obgleich diese Abwechslung nicht deutlich wird, so bleibt sie doch dem Tone selbst etwas sanftes und wellenförmiges. Der Sänger muß sich bestreben, daß er jeden Ton mit solcher Bebung aushalten lerne, und es wird ihm bei fleißiger Uebung nicht schwer werden, da die Natur selbst die Werkzeuge der Stimme so gebildet hat, daß sie bei keinem anhaltenden Tone in derselben festen Spannung bleiben. Sie wird durch das Wort Tremolo, oder durch Punkte angezeiget, wobei zu merken ist, daß so viel Bewegungen gemacht werden sollen, als das Zeichen Punkte enthält. 3. B.



Anmerk. 1. Wenn über einem Vorschlage eine Manier steht, so wird sie auch bei dem Eintritte des Vorschlags angebracht a); steht die Manier über einer Hauptnote, die einen Vorschlag hat, so verliert der Vorschlag dadurch nichts von seinem Werthe, sondern die Manier wird erst bei dem Eintritte der Hauptnote ausgeführt b); steht aber die Manier zwischen dem Vorschlage und der Hauptnote, so muß sie kurz vor der Hauptnote angebracht werden c).



Anmerk. 2. Alle Manieren müssen sich genau nach dem Zeitmaße des Stückes richten: ist dasselbe langsam, so werden sie auch langsam vorgetragen; ist es aber geschwind, so müs-

müssen sie auch geschwind abgefertigt werden. Eben so genau richten sich die Manieren nach den Tonarten und Tonleitern der Musikstücke; kommen sie aber auf Tönen vor, vor denen keine Versetzungszeichen stehen, und die Töne sollen doch erhöht oder erniedrigt werden, so setzt man die Versetzungszeichen über die Manieren. Man muß aber auch auf die Ausweichungen in andre Töne Acht haben, weil die Komponisten oft die Versetzungszeichen nicht anzeigen, welche man bei der Ausübung doch nicht vergessen darf. Der Sänger sehe also wohl auf das Vorhergehende, auf die Folge und Ausweichung, übe sein Gehör durch Anhörung guter Musiken, und studiere vorzüglich den Generalbaß.

Zweiter Abschnitt.

Von der richtigen Aussprache der Buchstaben, Sylben und Worte.

§. 1.

U e b e r h a u p t.

Daß eine reine und deutliche Aussprache ein Hauptforderniß bei einem Sänger ist, braucht wohl keines Beweises. Denn wie ist es möglich, daß ein Gesang den Zuhörern nur einigermaßen gefallen kann, wenn sie den Text, den der Komponist durch die Töne auszudrücken gesucht hat, nicht verstehen, oder wohl gar andere Worte zu hören glauben? Und wie leicht ist dies möglich, da oft durch die Verwechslung eines einzigen Buchstaben ein ganz anderes Wort hervorgebracht werden kann, das vielleicht gerade die entgegengesetzte Empfindung enthält, als welche der Komponist auf das richtige Wort gelegt hat. Ueberdies hat man von einer reinen und deutlichen Aussprache den Vortheil, daß man weit leichter gehört wird; denn nicht

nicht durch Uebertreibung der Stimme, sondern durch eine reine deutliche Aussprache wird man in den größten Orten gehört, und wenn auch die Stimme nur mittelmäßig stark ist.

§. 2.

Hier entsteht aber die Frage: was soll der Sänger sich für einer Aussprache bedienen, da fast in jeder Gegend eine andere herrscht? Soll er etwa die Aussprache des Publikums gebrauchen, vor welchem er singt? Dies hat so viel wider sich, daß es gar keiner Widerlegung bedarf. Die hochdeutsche Sprache ist die einzige, die der Sänger an jedem Orte und vor jeder Versammlung gebrauchen kann.

§. 3.

Diese Aussprache muß richtig seyn, d. h., jeder Buchstab muß mit dem ihm eigenen Laute ausgesprochen werden; jede Sylbe mit ihrem eigenen Accente, und überhaupt müssen die Worte so mit einander verbunden werden, daß die Zuhörer den Text verstehen können. Auf diese drei Punkte wollen wir in Festsetzung der Regeln für die richtige Aussprache sehen.

§. 4.

I. Von den Buchstaben.

1. Von den Vokalen.

Die Vokale oder Selbstlauter, welche a, e, i, o, u und y (welches weiter nichts als ein i ist) sind, müssen wohl von einander unterschieden werden. Ich darf also, wenn die Aussprache richtig seyn soll, keinen in den andern verwandeln oder mit dem andern verwechseln; nicht statt Gott, Zoot, statt thut, Tod, statt Brod, Brad u. s. w. sagen.

§. 5

§. 5.

Besonders muß man sich bei Passagen und Raten hüten, den Vokal in einen andern zu verwandeln, damit nicht ein ha, he, hi und wer weiß was, entsteht. Das i und u müssen bei Passagen so fein als möglich ausgesprochen werden, weil diese Buchstaben etwas Unangenehmes haben. Da diese beiden Buchstaben in der Itallänischen und lateinischen Sprache seltener als in der Unsrigen vorkommen, so sind diese beiden Sprachen zum Gesange bequemer als die Unsrige.

§. 6.

Bei Passagen oder durchgehenden Sätzen muß der Sängler den Vokal, mit welchem die Passage gesungen wird, bei jeder Note gelinde wiederholen; hiedurch wird eine Passage von der andern abgesondert, und das Zusammenfließen derselben verhindert.

§. 7.

2. Von den Diphthongen.

Wenn Diphthongen oder Doppellauter vorkommen, so wird nur der erste Vokal davon ausgesprochen, und beim Schluß der Note läßt man erst den zweiten hören. Dies ist besonders bei langen Sätzen und Passagen zu merken, wo die Rechtschreibung leicht zum Gegentheil verführen kann. Ich muß also nicht Glau=ben, nicht Eley=son, nicht schaut, sondern Gla=uben, Ele=yson, scha=ut u. s. w. aussprechen; hiedurch wird dem Tone und Worte zugleich die Kraft zu schallen gegeben.

Anmerk. Fällt ein Diphthong auf einen einzigen, oder nur auf zwei Töne, so wird er etwas kürzer ausgesprochen.

§. 8.

§. 8.

3. Von den Konsonanten.

Die Konsonanten oder Mitlauter, muß man etwas schärfer als im gemeinen Leben aussprechen, denn die Vokale versteht der Zuhörer leicht wegen ihres lautes, nicht aber so die Konsonanten. In der Nähe ist diese scharfe Aussprache zwar eben nicht annehmlich, in der Ferne thut sie aber die beste Wirkung. Um hier den richtigen Weg zu wählen, muß man die Größe des Orts, wo man singt, in Betrachtung ziehen, und je größer der Ort ist, desto schärfer die Konsonanten aussprechen.

§. 9.

Auch müssen die Konsonanten durch die Aussprache wohl von einander unterschieden werden. Die am leichtesten mit einander verwechselt werden, sind b und p, d und t, g und k, z. B. Bein und Pein, Boden und Poten, glauben und klauben u. s. w. Auch das v sollte nicht so scharf als das f ausgesprochen werden.

§. 10.

Das f wird fehlerhaft, theils beim Anfange eines Wortes, theils am Ende desselben wie sch ausgesprochen. So spricht man Stadt und stehen, Schtadt und schtehen, du warst, wirst, warscht und wirscht aus. Dieser Fehler der Aussprache herrscht besonders in der Obersächsischen und Meißnischen Mundart.

§. 11.

Besonders muß man sich hüten, keinen Buchstaben hinzu zu setzen, z. B. ein h zu Anfange der Worte, die sich mit einem Vokale anfangen, als: für
aber

aber, Haber, für aus, Haus, oder irgend einen andern. So erzählt Mattheson im vollkommenen Kapellmeister, daß ein Kantor das *f* nicht habe aussprechen können, ohne ein *ä* vorzusetzen: dieser habe die Worte aus einer Passion, sollen wir mit dem Schwerdte drein schlagen, also abaesungen: *ä* sollen wir mit dem *ä* Schwerdte drein *ä* schlagen?

§. 12.

II. Von den Sylben.

Wenn jede Note eine Sylbe bekommt, so ist es der syllabische Vortrag, und hierbei ist nur zu merken: daß jede Note fest und nach ihrer wahren Dauer ausgehalten werden muß. Choräle sind zu dieser Art des Vortrags sehr wohl zu gebrauchen. Werden aber mehrere Noten zu einer Sylbe gesungen, welchen Vortrag man den melismatischen nennt, so darf die Sylbe nur einmahl ausgesprochen, nicht aber auf jeder Note wiederholt werden.

Anmerk. Eigentlich wird auf jede Note nur eine Sylbe gesungen oder ausgesprochen, welches besonders im Recitative, aber auch sonst oft der Fall ist. Sollen aber mehrere Noten auf eine Sylbe gesungen werden; so bedient man sich der Dehnungsstriche im Texte, oder setzt einen Bogen über die Noten, oder hängt die Häkchen der Noten aneinander.

§. 13.

Wenn sich die Sylbe mit einem Konsonanten endigt, so muß man ihn bis zur folgenden Sylbe versparen. Ich muß also nicht Unab-hän-gig-keit, sondern Unab-hän-gig-keit aussprechen. Besonders ist diese Aussprache bei langen Noten nöthig, wo sonst zwischen jeder Note eine Lücke oder Pauze entstehen würde.

§. 14.

Eben so verhält es sich bei der Theilung der Sylben, wo ein Doppelkonsonant steht. Ich muß ho=ffen, la=ssen, nicht ho=ffen, nicht las=sen aussprechen. Geschieht dies nicht, so wird dem Tone der Schall auf einmahl genommen, die Aussprache wird schwer gemacht, und der Ton wird wldrig klingen.

§. 15.

Bei Dehnungen spreche man nicht die ganze Sylbe aus, sondern nur bis zum Vokal, und am Ende derselben ziehe man erst den noch übrigen Konsonanten an den vorhergehenden Vokal, als: kla=st, gu=st, Go=tt u. s. w.

§. 16.

Man hüte sich eine starke in die Ohren fallende Abspiration hören zu lassen, z. B. ha, ha, ha, ha, ha, heilig, statt: hei==lig. Man gewöhne sich nur die Töne stark in einander zu ziehen; geschlehe dies, so können sie nicht hauchen.

§. 17.

Die Wörter, die aus einer Sylbe bestehen, muß man vorzüglich richtig aussprechen lernen, weil man durch die lange und kurze Aussprache derselben einen ganz andern Verstand in die Worte bringen kann; z. B. wenn man Lamut mit lahm verwechseln wollte, und dergleichen ähnlich lautende Worte mehr.

§. 18.

Die Endsylben der Worte müssen nicht mit solcher Stärke als die vorhergehenden, sondern mit etwas sinkender und schwacher Stimme gesungen werden.

den. Geschlecht dies nicht, so bekommt die letzte Sylbe den Accent, welches schon im Reden widrig klingt; geschweige denn im Singen.

§. 19.

Nun müßte noch von der Länge und Kürze der Sylben geredet werden; da aber der Komponist für ihre Richtigkeit in Absicht der Länge und Kürze zu sorgen hat, so bleibt dem Sänger nichts übrig, als daß er sich genau an die Länge und Kürze der Noten bindet, um so die Quantität der Sylben darnach abzumessen.

Anmerk. Man muß daher die guten und schlechten Taktheile, so wie die guten und schlechten Takglieder kennen, und sie durch Stärke und Schwäche des Tons unterscheiden lernen. S. Th. 1. Abchn. IX. §. 3. Anmerk. 2.

§. 20.

III. Von den Worten oder dem Texte der Singestücke.

Den Text verstehen zu lernen, kann hier nicht gelehrt werden; es wird vielmehr vorausgesetzt, daß ein Sänger, der vor eine Versammlung treten, und sich mit einem Singestücke hören lassen will, den Text verstehen muß. Denn, wie kann der Sänger seinen Zuhörern den Text fühlbar machen, wenn er ihn selbst nicht versteht und fühlt?

§. 21.

Hieraus folgt, daß Niemand ein Stück singen muß, worunter ein Text aus einer fremden Sprache gelegt ist, die er nicht versteht. Doch lehrt die Erfahrung, daß oft in Konzerten hiewider gehandelt wird.

Anmerk. Die Motetten und Arien mit lateinischem oder gar griechischem Texte, welche noch hie und da von Sängern

chören aufgeführt werden, sollten also billig abgeschafft werden, da oft der Fall ist, daß Sänger und Zuhörer diese Sprachen nicht verstehen, und also der Chor durch einen solchen Gesang seinen wahren Zweck nicht erreicht, besonders da wir an guten Stücken mit deutschem Texte keinen Mangel haben.

§. 22.

Billig ist es daher, daß der Sänger den Text vor Absingung des Gesanges durchleset, damit er den Sinn der Worte im Zusammenhange einsehen kann. Denn es ist nicht genug, daß der Sänger die einzelnen Sylben auf die darüber gelegten Noten richtig ausspricht, er muß vielmehr den Text in seinem ganzen Umfange verstehen, und seinen Zuhörern eben so verständlich zu machen suchen.

§. 23.

Interpunction der Worte muß daher genau beobachtet werden, wenn man nicht den Verstand derselben stören will. Bei dem Komma, Semikolon und Kolon ist der Verstand eines Satzes noch nicht geendigt, und deswegen darf der Sänger den Satz durch den Ton der Stimme nicht gänzlich endigen: dagegen muß er bei dem Punkte die Stimme gänzlich sinken lassen. Bei dem Fragezeichen und Ausrufungszeichen muß der Sänger die Stimme erheben, und die Töne etwas verstärken.

§. 24.

Wohl dem Sänger, der die Kunst versteht, mit Verstande und Nachdrucke zu lesen; denn wer mit Verstande und Nachdrucke lesen kann, der kann auch mit Verstande und Nachdrucke singen.

Dritter Abschnitt.

Vom richtigen Athemholen.

§. 1.

Ueberhaupt.

Das richtige Athemholen ist eine der nöthigsten Kenntnisse, die ein Sänger sich erwerben muß, da es nicht gleichviel ist, Athem zu holen, wo man will. Der Sänger muß aber in einem unmerklichen Augenblicke Athem holen lernen, und ihn nur allmählig wieder heraus lassen. Wer diese Vortheile sich zu Nutze gemacht hat, der braucht kaum halb so viel Athem, als ein anderer, der ihn bei ein Paar Tönen wieder aushaucht.

§. 2.

Man muß nie die Brust allzu leer von Athem werden lassen: denn thut man dies, so ist man nicht im Stande lange Sätze, die in einem Athem vortragen werden müssen, geschickt vorzutragen, sondern man wird absetzen, oder den Gesang unterbrechen, wo gerade das Gegentheil verlangt wird, und wird seiner Brust und überhaupt seiner Gesundheit nicht wenig schaden.

§. 3.

Man muß daher Athem holen, wo man Gelegenheit dazu hat, und sollte man auch noch keinen frischen Athem nöthig haben; denn hierdurch wird man wieder in Stand gesetzt, eine längere Stelle, ohne von neuem Athem zu schöpfen, fortzusingen.

§. 4.

§. 4.

Der Sänger darf durch das Athemholen die Worte des Textes nicht da voneinander trennen, wo sie genau zusammen gehören; denn sonst würde er verathen, daß er ihn selbst nicht verstehe, und würde zugleich verursachen, daß ihn die Zuhörer nicht verstehen könnten. Er darf also keinen Athem nehmen: 1) mitten in einem Worte; es müßte denn auf einer Sylbe desselben eine lange Dehnung vorgeschrieben seyn: 2) wenn ein Artikel, ein Adjektivum, ein Pronomen von seinem Substantivo oder Verbo getrennt würde u. d. gl.

§. 5.

Eben so wenig darf er bei solchen Sätzen Athem holen, die nur in einem Athem gesungen werden müssen: würde er hierin absetzen, um neuen Athem zu schöpfen, so nähme er dem ganzen Gesange die Verbindung, und das ganze Stück würde dadurch verdorben werden. Er darf also nicht nach einem kurzen, sondern immer nach einem langen Tacttheile, oder unter zwei zusammen gehörenden Noten nicht nach der zweiten, sondern immer nach der ersten Athem nehmen.

§. 6.

Am allerwenigsten darf der Sänger zwischen den Manieren und den darauf folgenden Hauptnoten Athem holen, desgleichen zwischen zwei durch einen Bogen zusammengebundenen Noten, denn diese gehören auf das genaueste zusammen.

§. 7.

Das Athemholen unmittelbar vor dem Tactstriche, dessen sich angehende Sänger oft erlauben, entsteht
da

daher, daß man die Taktstriche mit den Commaten der Rede vergleicht. Allein das Athemholen unmittelbar vor dem Taktstriche ist nur dann erlaubt, wenn eine lange Haltung oder Passage eintritt, welche einen längern Athem erfordert.

§. 8.

Wo kann man Athem schöpfen?

Der Sänger kann am bequemsten bei den Pausen, sie mögen lang oder kurz seyn, Athem holen, und hier muß er thun, und wenn er auch wirklich noch mit Athem versehen ist, weil er hierdurch in Stand gesetzt wird, eine längere Stelle fortzusingen, ohne aufs neue Athem zu schöpfen.

§. 9.

Man kann ferner bei den Unterscheidungszeichen des Textes Athem schöpfen. Hat man nun richtig lesen gelernt, weiß man wie der Ton bei dem Comma, Semikolon, Kolon und Punctum sinken muß, so wird man auch leicht in der Geschwindigkeit, indem man den Ton sinken läßt, die Brust mit frischem Athem anfüllen können. Selbst da, wo keine Unterscheidungszeichen stehen, und der Sinn der Worte durch kleine Einschnitte nicht zerrissen oder unverständlich gemacht wird, kann der Sänger Athem schöpfen.

§. 10.

Bei den Einschnitten oder kleinen Ruhepunkten der Melodie kann man auch Athem holen. Man hält nämlich nur die Hälfte von dem Werthe der Note, auf welche der Einschnitt fällt, aus, und denkt sich statt der zweiten Hälfte eine Pause, als:



Anmerk. Da man die Einschnitte durch keine Anzahl von Noten allgemein bestimmen kann, sondern allein durchs Gehör, so muß der angehende Sänger die größte Aufmerksamkeit auf solche Fälle richten, welche ihm auch hierin eine Fertigkeit verschafft.

§. 11.

Zuweilen sind die Abschnitte länger, als daß sie in einem Athem vorgetragen werden können, alsdann kann man jeder Note, die auf einen langen Tacttheil fällt, etwas von ihrem Werthe abziehen und Athem holen; nur muß die Note keinen Punkt bei sich haben, oder durch einen Bogen mit der folgenden verbunden, oder die Note selbst eine anschlagende Dissonanz seyn, die in der folgenden Note aufgelöst wird, welche drei Umstände es untersagen. **Z. B.**



Anmerk. Aus diesem Beispiele erhellet zugleich, daß man bei jeder Note, welche vor einer synkopirten Note vorhergeht, Athem nehmen kann, wenn es nicht ihre Kürze oder die Geschwindigkeit des Zeitmaßes verhindert.

§. 12.

Man kann ferner frischen Athem nehmen nach einer dreithelligen Note, sie mag durch eine Bindung ^{a)}, oder durch einen Punkt hinter der Note ^{b)} entstehen, am allermeisten, wenn ein Vorschlag ^{c)} gezeichnet, oder ausgeschrieben ^{d)} vor derselben steht, als:



§. 13.

Bei langen Noten, wobei man aber doch keinen Athem schöpfen darf, muß man den Ton ganz schwach anfangen, und immer mehr verstärken; hierdurch wird der Athem verlängert.

Vierter Abschnitt.

Vom Vortrage einer Arie, eines Duetts,
Terzetts, Quartetts, Chors, Recitativs,
Altkompagnements und Chorals.

§. I.

Ueberhaupt.

Unter dem Vortrage eines Stückes versteht man die Geschicklichkeit, den Zuhören den wahren Inhalt des Stückes fühlbar zu machen. Da nun dies die Hauptsache beim Gesange ist, so muß der Sänger die ernsthafteste Bemühung anwenden, den wahren Charakter des Stückes ganz zu fassen, jeden Gedanken des Dichters und Tonsetzers auf das sicherste ergreifen, und diesem zufolge jede Sylbe und jeden Ton in seinem wahren Lichte darstellen. Da aber
nicht

nicht alle Gesänge einerlei Inhalt haben, sondern der eine die Zuhörer in Traurigkeit, der andere aber in Freude versetzen soll, so muß auch der Vortrag verschieden seyn. Zugleich muß beim Vortrage auf den Ort, wo ein Stück aufgeführt wird, Rücksicht genommen werden.

Anmerk. 1. Man muß bei jedem Gesange einen Ton mit dem folgenden dergestalt verbinden, daß keine Lücke oder Zwischenraum entsteht; es müßte denn seyn, daß die Töne abgestoßen oder Athem geholt werden müßte.

Anmerk. 2. Die Töne müssen nicht bald schwach, bald stark, wenigstens nicht auf eine merkliche Art, sondern in gleicher Stärke angegeben werden, wenn es nicht ausdrücklich angezeigt ist.

§. 2.

Vom Inhalte.

Der Sänger muß vor allen Dingen den Charakter des Stückes erforschen: ist es freudigen Inhaltes, so muß er durch seinen Gesang bei den Zuhörern Freude zu erwecken suchen; soll es aber die Zuhörer rühren, so muß er seine Töne so vorzutragen wissen, daß sie ganz in die Lage versetzt werden, an diesem Schmerze Theil zu nehmen.

§. 3.

Vom Orte.

Ist die Musik in der Kirche, so ist der Sänger schuldig, alle seine Kräfte anzuwenden, bei den Zuhörern Ehrfurcht vor Gott und seiner Majestät zu erwecken. Daher sind alle allzubunte Ausschmückungen zweckwidrig; vielmehr ist eine edle Ernsthaftigkeit der Heiligkeit dieses Ortes angemessen. Man muß allen theatralischen und weibischen Schmuck bei Seite setzen, und als ein Mann singen. Rossi sagt: man lernt

lernt diese Kunst am besten aus einer überzeugenden Empfindung der Wahrheit, daß man zu Gott redet. — Ist die Musik im Konzerte, so kann man sich eher nach der Laune der Zuhörer richten. Hier kann schon mehr Schmuck angebracht werden, der aber doch mit dem Inhalte des Stücks genau harmoniren muß. — Ist sie auf dem Theater, so ist ihr Zweck, das sinnliche Gefühl rege zu machen, und hiernach muß der Sänger seinen Vortrag einrichten.

§. 4.

Vortrag einer rauschenden, fröhlichen Arie.

Da eine solche Arie gemeiniglich mit vielen Instrumenten besetzt ist, so gehört weniger Kunst zur Ausführung, als zu einer rührenden Arie. Der Sänger hat vorzüglich folgendes zu beobachten:

1) Er muß seine Stimme erheben, wenn ihn nicht die begleitenden Instrumente überschreien sollen.

2) Er muß zwar die Töne mit einander verbinden, aber doch nicht so fest an einander fetten, als bei einem rührenden Gesange.

3) Er muß alles thun, um Munterkeit und Leben in das Stück zu bringen, welches durch kurze, starke und oft abgestoßene Töne, welche durch häufigere Vorschläge, Triller, Doppelschläge u. s. w. verstärkt und verschönert werden, besonders in laufenden Figuren und auf guten Takttheilen und Tönen geschieht.

§. 5.

Vortrag einer rührenden, zärtlichen Arie.

Da dergleichen Gesänge gemeiniglich nur wenige Instrumente zur Begleitung haben, so wird von dem
Sän-

Sänger mehr Geschicklichkeit zur Ausführung derselben erfordert. Er soll die Zuhörer in Traurigkeit versetzen; dies ist er nicht im Stande, wenn er nicht selbst ein empfindsames Herz hat; denn wie kann der Sänger andern das fühlbar machen; was er selbst nicht fühlt? Er muß daher

1) traurige Stücke mit sehr gezogener Stimme, langsamen Manieren, wachsenden und abnehmenden Tönen auf langen Noten

2) ernsthafte mit pompösen, dicken und schweren Tönen, welche weniger Manieren annehmen, als alle andere, und

3) zärtliche und singende Stücke mit ein wenig gezogenen und runden Tönen, und fein ausgearbeiteten Manieren vortragen.

§. 6.

Was noch sonst zu beobachten ist.

Der Sänger muß auf die guten und schlechten Takttheile und Taktglieder genau Acht haben, und die guten stärker vortragen, als die schlechten; daher auch die Vorschläge stärker als die Hauptnoten vortragen werden, denn sie fallen auf den ersten und also auf den guten Theil der Note. In geradem Takte erhält also außer der ersten und wichtigsten Note des Taktes auch der zweite gute Takttheil einen Nachdruck, der aber nicht so merklich seyn darf, als bei dem ersten und wichtigern guten Takttheile. In $\frac{3}{8}$ und $\frac{3}{4}$ Takte die erste, hiemit auch die dritte. In $\frac{6}{8}$ und $\frac{6}{4}$ sind die erste und vierte, in $\frac{9}{8}$ die erste, vierte und siebente, in $\frac{12}{8}$ die erste, vierte, siebente und zehnte,

te, und von Triolen die erste, allezeit diejenigen Noten, welche man mit einem Nachdrucke oder Accente belegen muß.

Anmerk. Dieser Accent wird durch einen sanften Nachdruck, mit einer scheinbaren Verweilung auf dem Tone, nicht aber durch einen Stoß, ausgedrückt. In Klavierstücken bezeichnen einige Komponisten, um Anfänger darauf aufmerksam zu machen, diese Töne durch folgendes Zeichen:
 ^

§. 7.

Das Schleifen.

Ein Bogen über oder unter mehreren Noten von ungleicher Höhe und Benennung zeigt an: daß die Töne geschleift, mithin auch ausgehalten werden sollen. Z. B.



Anmerk. 1. Schleifen (ziehen) die Töne, heißt, die Töne in einem Athem, ohne dabei abzusetzen, oder eine Lücke zwischen denselben hören zu lassen, vortragen. Auf die Länge und Kürze des Bogens kommt es an, wie viel Töne an einander geschleift werden sollen; denn es können zwei, drei, vier und mehrere Töne seyn. Der Ton, auf welchem der Bogen anfängt, erhält einen gelinden Nachdruck.

Anmerk. 2. Das Schleifen wird nicht jedesmahl von dem Komponisten angezeigt, z. B. wenn mehrere Noten auf eine Sylbe gesungen, oder die Noten durch ihre Häkchen mit einander verbunden werden u. s. w.

§. 8.

Das Abstoßen.

Kleine Striche oder Punkte über oder unter den Noten bedeuten, daß die Töne abgestoßen werden sollen, als:



ei = = len gar zu schnell = = = da = hin.

Anmerk. Abstoßen (absetzen, piquiren) die Töne, heißt: jedem Tone einen besondern Anschlag geben, der mit einem Stoße verbunden ist, ohne seinen völligen Werth auszuhalten. Dergleichen Töne werden allezeit etwas weniger als die Hälfte von ihrem Werthe ausgehalten. Beim Abstoßen der Töne muß die Zunge ganz stille liegen, und keine Bewegungen machen.

§. 9.

Das Verbinden der Töne.

Da in einem rührenden Gesange die Töne vorzüglich mit einander verbunden werden müssen, und doch oft Stufen vorkommen, die etwas weit von einander entfernt sind, so kann man einen Vorschlag auf die Stelle der vorhergehenden Note setzen, und sie durch denselben in die folgende Note ziehen, als:



Die ihr die Un = schuld lei = = tet, ihr



Götter o = = be = glei = tet u. s. w.

Anmerk. Man muß zwischen dem Vorschlage und der vorhergehenden Note keinen Athem holen, sondern beide so fest als möglich aneinander ketten, welches durch einen Bogen angezeigt ist, und daraus in die folgende Note ziehen.

§. 10.

Das Suchen der Note oder des Tons.

Eben ein solches Mittel, Ton mit Ton fest zu verbinden, ist das Suchen der Note oder des Tons, welches die Italiäner cercar della nota nennen. Dieses Suchen besteht eigentlich in der Vorausnahme der folgenden Note, dessen sich der Sänger überall bei Sprüngen und stufenweisen Fortschreitungen, wo und so oft er will, im Auf- und Absteigen bedienen kann, ohne daß der Komponist nöthig hat, ihm darüber einen Wink zu geben, wenn er es nicht etwa der begleitenden Stimmen wegen für nöthig hält. Z. B.

The first musical example shows a single melodic line on a five-line staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The melody consists of four measures. The first measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure contains a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The third measure contains a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. The fourth measure contains a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The lyrics 'Ve - ni sanc - te Spi - ri - tus!' are written below the notes.

The second musical example is similar to the first, showing a single melodic line on a five-line staff with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature. The melody consists of four measures. The first measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure contains a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The third measure contains a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. The fourth measure contains a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The lyrics 'Ve - ni, ve - ni sanc - te Spi - ri - tus!' are written below the notes.

§. 11.

Das Vorausnehmen des Tons.

Ein Mittel die Töne recht eindringlich oder beweglich vorzutragen, ist das Vorausnehmen des Tons. Man thut gleichsam, als ob man das Zeitmaß vergessen hätte, verkürzt die erste Note, und giebt der vorletzten Note von der ganzen Passage das am Werthe wieder, was der ersten abgezogen war. Hier von zeigt der Komponist nichts an, sondern überläßt es

es ganz dem Gefühle des Sängers. Der Komponist schreibt z. B. so:



und der Sänger muß, wenn er die Kunst zu rühren versteht, es so ausführen:



§. 12.

Das Verzögern der Töne.

Auf eben die Weise, nur umgekehrt, verhält es sich mit dem Verzögern der Töne. Man giebt der ersten Note etwas mehr am Werthe, und zieht es den letzten von dem ganzen Satze wieder ab. Auch dies Verzögern dient, dem Gesange mehr Nachdruck zu geben, als:



Anmerk. Der Sänger muß so wohl beim Vorausnehmen, als beim Verzögern der Töne genau auf den Takt Acht geben, damit er nicht früher als die begleitenden Instrumente den Satz endige. Beide Arten des Vortrags nennen die Italiäner *Tempo rubato* (*robato*), welches wir durch *Converziehen* ausdrücken.

§. 13.

Das Tragen der Töne.

Eben eine solche Art des Vorausnehmens des Tons, ist das Tragen der Töne, *Portamento* oder *Por-*

Mit war = mer Sorgfalt zog ich dich, ge =
lieb = te No = se, auf.

Anm. z. E. Man muß einen solchen Ton nicht etwa abstoßen, sondern ganz sanft angeben, und sich statt des übrigen Theils der Note eine Pause denken. In Klavierstücken findet man den Abschnitt bisweilen also angezeigt, als “, wie im Beispiele geschehen ist.

§. 15.

Das Aufschwellen der Stimme.

Das Aufschwellen der Stimme, welches die Italiäner *mezza di voce* nennen, besteht darin: daß man den Ton ganz schwach anfängt, ihn nach und nach bis zur äußersten Stärke treibt, und ihn wieder allmählig zu seiner ersten Schwäche gelangen läßt. Man bedient sich dieser Art des Vortrags bei langen Noten, wo es unschicklich seyn würde, den Ton in einerlei Stärke auszuhalten, oder mit einem Triller oder Meckern zu verbrämen. Z. B.

Ru = he im Gra = be = re.

§. 16.

Mittel den Accent der Deklamation zu verstärken.

Noch ist des melismatischen Vortrags zu erwähnen. Man versteht nämlich darunter diejenige Art des Vortrags, wenn zwei, drei und mehr Noten auf eine Sylbe gesungen werden, im Gegensatze des syl-

syllabischen Vortrags, wo auf eine jede Sylbe nur eine Note fällt; und eine solche Figur heißt ein Melisma. Hierbei ist oft dem Sänger überlassen, wie er die Sylben unter die Noten legen will. Kürzlich kann man sich merken: daß auf die lange Sylbe alle Noten des Melisma, auf die kurze aber nur die letzte oder die beiden letzten Noten gesungen werden. Z. B.

Schreibart.

nicht ver-lassen? Vollbracht, es ist vollbracht

Ausführung

nicht verlassen? Vollbracht, es ist vollbracht

Detailed description: The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Schreibart' and the bottom 'Ausführung'. Both are in 3/4 time with a key signature of two flats. The lyrics are 'nicht ver-lassen? Vollbracht, es ist vollbracht'. In the 'Schreibart' version, the word 'vollbracht' is written with a long note and a melisma line above it, indicating that all notes of the melisma fall on this single syllable. In the 'Ausführung' version, the notes are more clearly defined, showing how the melisma is performed in practice.

Anmerk. Da durch diese Art des Vortrags eine Stelle mehr deklamatorischen Nachdruck bekommt, wie man aus diesen Beispielen sieht, so wäre wohl zu wünschen, daß die Komponisten so schrieben, wie es der Sänger ausführen sollte, damit die Stücke nicht durch ihre eigene Schuld verdorben würden.

§. 17.

Noch ein Mittel den Accent der Deklamation zu verstärken, ist: man setzt hinter diejenigen Noten, die auf langen Sylben oder auf einem langen Takttheile stehen, einen Punkt hinzu, wodurch der Gesang lebhafter und nachdrücklicher wird. Z. B.

Schreib.

Freude die Sü-ße und lieb-li-ches We-sen &c.

Ausführung:

Freude die Sü-ße und lieb-li-ches We-sen &c.

Detailed description: The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Schreib.' and the bottom 'Ausführung'. Both are in 3/4 time with a key signature of two flats. The lyrics are 'Freude die Sü-ße und lieb-li-ches We-sen &c.'. In the 'Schreib.' version, a note on the syllable 'Sü-ße' has a dot above it, indicating a longer duration. In the 'Ausführung' version, the note is performed with a longer duration, demonstrating the effect of the dot.

§. 18.

Italiänische Ausdrücke.

Ferner muß der Sänger mit den Italiänischen Wörtern und Ausdrücken, welche die Komponisten setzen, theils um das Zeitmaß, theils um den Vortrag ganzer Stücke oder einzelner Stellen zu bestimmen, bekannt seyn. Die allernotbigsten sind folgende:

1. Das Zeitmaß oder Tempo zu bestimmen:

Adagio, langsam.	Lento, langsam.
Alliegro, lebhaft.	Presto, geschwind.
Allegretto, ein wenig lebhaft.	Prestissimo, am allergeschwindesten.
Andante, gehend.	Vivace, lebhaft, (un poco, ein wenig; non tanto, nicht zu sehr; non troppo, nicht zu sehr; molto, di molto, viel, sehr.)
Andante con moto, etwas mehr gehend.	
Andantino, ein wenig, folglich nicht stark gehend.	
Largo, gedehnt.	
Larghetto, ein wenig langsam.	

2. Den Vortrag ganzer Stücke anzudeuten:

Affettuoso, rührend.	Grazioso, annehmlich.
Amoroso, zärtlich.	Gustoso, mit Geschmack.
Cantabile, langbar.	Lamentoso, klagend.
Con brio, schimmernd.	Maestoso, erhaben, majestatlich.
Con tenerezza, zärtlich.	Mesto, betrübt.
Dolce, dolcemente, con dolcezza, sanft, angenehm.	Spiritoso, con spirito, feurig, hitzig.
Grave, ernsthaft.	

3. Den Vortrag einzelner Stellen zu bestimmen:

Crescendo (abgekürzt cresc.) zunehmend. Statt dieses Ausdrucks bedienen sich verschiedene Komponisten dieses Zeichens:  , welches ganz klein ist, wenn sich nur auf eine Note bezieht, als 	man neben einander, als f, ff, fff, welches forte, piu forte und fortissimo bedeutet.
Fortissimo, (f) stark; je stärker es seyn soll, je mehr f setzt	Mezza voce oder sotto voce, mit halber Stimme, also schwach.
	Piano, schwach, sanft, gelinde. Je schwächer es seyn soll, je mehr p setzt man neben einander

eine im Stücke zum Grunde liegt), sondern auch zur Erholung der Sänger und Spieler, und, der darauf folgenden Arie mehr Glanz zu geben. Es ist entweder Recitativo oder Akkompagnement, d. h. entweder unbegleitet, oder durch Instrumente begleitet.

§. 21.

Wer da weiß, was recitare, und das daraus abstammende Recitativo heißt, der wird wohl von selbst einsehen, daß hier an kein eigentliches Singen zu denken ist; sondern daß man vielmehr eine musikalische Deklamation darunter verstehen müsse.

§. 22.

Eben so, wie bei den Arien muß auch hier auf den Inhalt und den Ort, wo das Recitativo declamirt wird, gesehen werden. Das Kirchenrecitativo fordert durchgängig eine edle Ernsthaftigkeit und längere Aushaltungen auf gewissen Tönen, so wie auf andern kräftige Vorschläge.

§. 23.

Es herrscht kein Takt im Recitative, obgleich der Komponist dasselbe in die Fesseln des Takts legt; sondern die Noten werden fast alle in gleicher Bewegung abgesungen, sie mögen gestakct seyn, wie sie wollen; nur diejenigen, worauf die Hauptsilben und Worte liegen, erhalten mehr Nachdruck als die übrigen. Wo aber a tempo steht, muß sich der Sänger genau nach dem Takte richten.

Anmerk. Selbst beim a tempo muß sich der Sänger hüten, daß er nicht zu fest an den Noten klebe. Im Ganzen genommen, muß freilich der Takt streng beobachtet werden, aber in einzelnen Theilen desselben muß es der Sänger zu verstecken wissen.

§. 24.

§. 24.

Manieren können selten im Recitative gebraucht werden; ganze Triller gar nicht, Pralltriller selten, und Mordanten nur bisweilen. Diese beiden letztern kommen in istentheils beim Schlusse oder Einschnitte eines Satzes vor, sonst aber selten. Vorschläge aber gehören dazu, das Recitativ richtig vorzutragen. Man gebraucht sie:

1) bei herabsteigenden Terzen. Hier wird der dazwischen liegende Ton zum Vorschlage gemacht, z. B.

für:



die Schmach von Is-ra-el zu wenden, zu wenden.

2) bei drei oder vier aufsteigenden Sekunden wird der letzten ein Vorschlag von oben gegeben, als:

für:



wer weiß was ihr ge-schehn? ge-schehn?

3) bei aufsteigender übermäßiger Quarte kann ein Doppelvorschlag, der aus dem untern Tone und dessen Quinte besteht, vorübergehen, als:

für:



des Zu-versicht Gott ist. des Zu-versicht ic.

4) überhaupt ist zu merken, daß man einen Vorschlag vor die Note setzen kann, bei welcher im Texte ein Unterscheidungszeichen als Komma, Colon u. s. w. steht.

§. 25.

Zum Accentuiren bedient man sich nicht allein der Vorschläge, sondern man erhöht auch öfters eine Note um einen halben Ton, und giebt diesem Tone mehr Nachdruck, als:

für:



Ein fei:er:li:cher Lob:ge:sang, Lob:ge:sang.

§. 26.

Noch ist zu merken: daß die zweisylbigen Einschnitte a) die Quarte zum Vorschlage nehmen, und so in die Schlußnote gehen. Bei den einsylbigen b) aber fällt dieser Vorschlag weg, weil sonst der Gesang schleppend und widrig wird. Z. B.

a) für: b)



zu des Siegers Eh:re, Eh:re. Spieß und Schwerdt.

Anmerk. Da das Tempo beim Deklamiren des Recitativs nicht von dem Tonsetzer durch vorgesezte Worte, wie bei Arien, Chören u. s. w. angezeigt wird, so muß der Sänger wohl auf den Inhalt des Textes, und auf die Beschaffenheit des Affekts merken, und hiernach seine Deklamation einrichten. Ort und Zweck müssen den Sänger den Grad der Bewegung lehren.

§. 27.

Es kommen oft im Recitative Stellen vor, welche Arioso überschrieben sind; diese müssen nach dem Takte, mit der äußersten Simplicität, verbunden mit dem besten Nachdrucke, vorgetragen werden.

§. 28.

§. 28.

Vom Vortrage des Akkompagnements.

Das Akkompagnement ist eigentlich auch ein Recitativ, denn es hat gleichen Zweck mit demselben, nur daß es von Instrumenten begleitet wird, woher auch der Name kommt. Von ihm gilt alles, was vom Recitative gesagt worden ist, nur das ausgenommen: daß ein gewisses Zeitmaß oder Tempo darin herrscht, und zwar wegen der Instrumente, welche die Declamation begleiten. Der Tact herrscht besonders so lange, als die Instrumente spielen; wenn aber der Sänger eintritt, so braucht er sich nicht so genau daran zu binden; und der Sänger hat es schon weit gebracht, der die Fesseln des Tactes verstecken kann.

§. 29.

Es ist noch zu bemerken, daß der Sänger nach geendigtem Ritornell oder Zwischenspieler so lange einhalten muß, bis der Schall der Instrumente verschwunden ist, damit nicht die ersten Worte des folgenden Sazes den Zuhörern verlohren gehen, oder gar die Instrumentisten, indem sie nicht hören können, ob die folgenden Worte schon gesungen sind oder nicht, zu spät eintreten und dadurch Fehler begehen.

Anmerk. Es wäre sehr gut, wenn man bei Akkompagnements den Text, oder doch wenigstens die letzten Worte jedes Sazes, in alle Stimmen schriebe, so würden die Instrumentisten nie zur un rechten Zeit eintreten.

§. 30.

Vom Vortrage des Chorals.

Der Choral wird ohne Beobachtung des Tactes gesungen, die Töne werden wohl unterhalten, und Manieren oder gar Veränderungen der Melodie vermieden, weil diese ganz der Natur des Chorals zuwider sind. Kräftige Vorschläge, Triller und kurze Mordens
ten

ten sind alles, was er zuläßt, womit aber sparsam umgegangen werden muß.

Anmerk. 1. Oft muß der Singschor Choräle singen, und zwar aus dem Stregereife, ohne vorgesezte Noten, wobei denn leider gar zu viele Fehler wider die Harmonie begangen werden. Diese zu vermeiden muß jeder Sänger

- 1) die Melodie wohl in Gedanken haben;
- 2) stets auf den Bass merken, welches aber der gewöhnliche Bass ohne alle Variation seyn muß;
- 3) stets auf die andere Mittelstimme merken damit er nicht Töne nehme, welche die andere Stimme schon hat;
- 4) niemals die Melodie mitsingen;
- 5) auf die Akkorde und ihre Folge wohl merken, damit die dazu gehörigen Töne herbei ebracht werden; und
- 6) im Nothfalle entweder einen Ton stillschweigen, oder die Oktave vom Basse oder von der Melodie, welcher Ton seinem Tone am nächsten liegt, mitnehmen.

Anmerk. 2. Cosis Worte sollen diesen Abschnitt beschließen: ein junger Anfänger in der Singekunst suche, so oft es ihm möglich ist, die berühmtesten Sänger, oder auch die besten Instrumentisten zu hören: denn aus der Aufmerksamkeit auf ihren Vortrag kann man mehr Nutzen ziehen, als aus irgend einer Unterweisung.

Fünftes Abschchnitt.

Von der Kadenz.

§. 1.

Was ist eine Kadenz?

Unter Kadenz versteht man diejenige Freiheit, mehrere Töne nach eigenem Gurdünken und Geschmacke vorzubringen. Sie hält sich bei einer Note in einem Tone auf, läßt eine Menge Töne nach dem Gurdünken und Geschmack des Sängers hören, und löset sich in den ordentlichen Triller auf.

§. 2

Sie muß dem Stücke angemessen seyn.

Die Kadenz muß aber dem Stücke angemessen seyn. Sie darf also in einer rührenden Arie nicht aus
rols

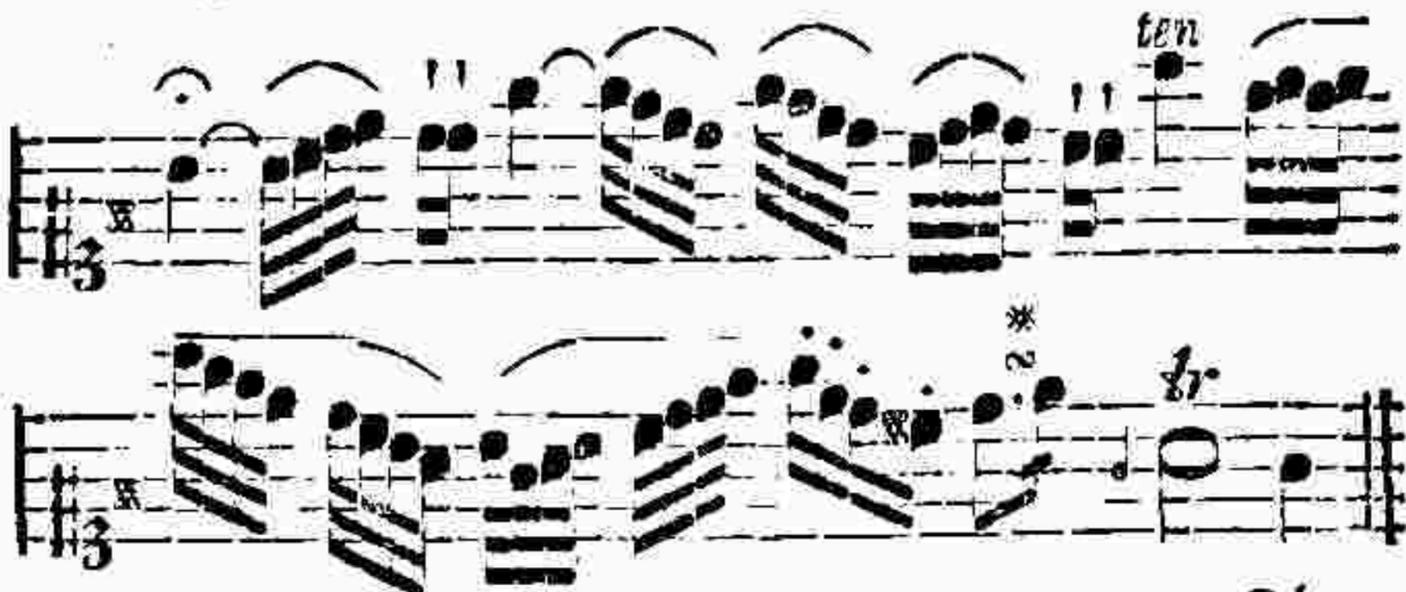
rollenden und springenden Figuren bestehen, weil sie sonst allen Eindruck, den die Arie gemacht hat, auf einmahl vertilgen würde. Sie muß vielmehr aus ganz kleinen Intervallen und kleinen Verzierungen bestehen. Das Durchschreiten durch halbe Töne thut hier die beste Wirkung. B. B.



Anmerk. Takt herrscht nicht in einer Kadenz, so lange sie von Einem Sänger vorgetragen wird; ist es aber eine Doppeltkadenz, so muß freilich ein gewisses Zeitmaß beobachtet werden, weil sonst keine Harmonie in die Sätze kommen würde.

§. 3.

In einer rauschenden fröhlichen Arie muß sie nicht in einem kleinen Bezirke der Stimme bleiben, sondern, so viel wie möglich, in rollenden und springenden Figuren ihre Ausführung nehmen. B. B.



Anmerk. Sehr passend würde es seyn, wenn der Sch. ger einen Satz aus der eben abgesungenen Arie in die Kadenz einweben könnte. Ueberhaupt muß so viel Mannichfaltiges als möglich mit einander abwechseln, und viel Unerwartetes angebracht werden.

§. 4.

§. 4.

Ueber die Doppelfadenzten ist weiter nichts zu erinnern, da sie alles mit der vorigen gemein haben, außer daß sie etwas länger seyn können, als die für eine Stimme, weil schon etwas Harmonie darin herrscht, und daß derjenige Satz, den die eine Stimme vorbringt, auch die andre nachahmen muß. Folgende Doppelfadenz von Hiller soll zum Beispiel dienen:

The musical score consists of six staves of music, arranged in two systems of three staves each. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The notation includes various rhythmic values, rests, and trills (tr) in the upper voice of the second system.

§. 5.

Auf den Ort, wo die Musik aufgeführt wird, muß auch bei der Kadenz gesehen werden. Ist sie in der Kirche, so darf sie nicht mit allzubunten Verzierung

rungen ausgeschmückt seyn; denn hierdurch würde sie alle Schönheit verlieren, da eine edle Ernsthaftigkeit ein Kennzeichen einer guten Kirchenmusik ist. In einem Konzerte oder gar auf dem Theater mag sie immer so bunt seyn, als sie will, denn hier ist der Zweck zu vergnügen.

Anm/erk. Nur müssen die Sänger theils im öftern Gebrauche, theils in der Länge derselben nicht zu weit gehen. Denn was ermüdet die Zuhörer wohl mehr, als eine einzelne Stimme ohne alle Begleitung? Aber in einer Arie nur Eine, und die nicht länger ist, als man in einem Athem vortragen kann, verschönert das Stück ohne Zweifel. Così urtheilt über die Kadenzsucht ganz richtig, wenn er sagt: „die Bemühung der heutigen Sänger geht dahin, am Schlusse des ersten Theils der Arie ein Lauffeuer von willkürlichen Passagien loszubrennen, und das Orchestre muß es erwarten. Beim Schlusse des zweiten Theils verdoppelt man die Ladung der Sargel, und dem Orchestre wird die Zeit darüber lang. Wenn endlich die Aufhaltung beim dritten Schlusse kommt; so wird die ganze, mit so vieler Mühe gestopfte Mine der Passagien gesprengt, und das Orchestre möchte vor Ungeduld darüber zu fluchen anfangen.“

§. 6.

Von der Fermate.

Es kommen auch zuweilen mitten in einem Stücke Ruhezeichen vor, welche eine bloße Aufhaltung oder Einschnitt, nicht aber eine eigentliche Kadenz anzeigen, und dies heißt eine Fermate. Hier kann der Sänger, eben so wie bei der Kadenz, eigenwillige Verzierungen anbringen, die aber eingeschränkter sind, als die Verzierungen der Kadenz: oder man läßt den Ton, worüber das Zeichen steht, anschwellen, bringt auf die folgende Note einen Doppelschlag an, und geht sanft in die Schlußnote, als:

Schreib,

Schreibart:

Ausführung:



Bei andern Formaten ist der Endzweck auf eine überraschende Weise in den folgenden Satz überzugehen, als:



Anmerk. Dies ist, was der Sänger von der Kadenz nothwendig wissen muß. Nur ist noch anzurathen: daß man sich die Kadenz aufschreibt, besonders wenn sie von zwei oder wohl gar von drei Sängern vorgetragen werden soll.

Sechster Abschnitt.

Von eigenwilliger Veränderung einer Arie.

§ 1.

U e b e r h a u p t.

Unter eigenwilliger Veränderung einer Arie versteht man die Geschicklichkeit, die Noten, die der Komponist niedergeschrieben hat, theils in mehrere, theils in weniger, theils in eine Anzahl anderer Noten zu verwandeln. Wer sich nun diese Geschicklichkeit erwerben will, muß zuerst die Harmonie studieren; denn ohne diese würden die Veränderungen in harmonische Fehler ausarten, welche jedem musikalischen Ohre unangenehm sind.

Anmerk. Besitzt der Sänger die Geschicklichkeit, durch selbst hinzugesetzte Töne den Ausdruck zu verstärken, so bringe er sie an, aber nicht eher, bis er gewiß ist, daß sie diese
Wir

Sechster Absch. Von eig. Veränd. einer Arie. 111

Wirkung haben. Kann er dieses nicht, so halte er sich lediglich an das, was ihm vorgeschrieben ist. Er hat noch genug an der besten Wendung der ihm vorgeschriebenen Töne zu studieren. Ein einziger einfacher Ton, der in die Seele dringt, ist mehr werth, als eine Reihe künstlicher Läufe, die nichts sagen, als daß sie schwer zu machen sind.

§ 2.

Wie müssen die Veränderungen beschaffen seyn?

Diese Veränderungen müssen 1) mit den begleitenden Instrumenten harmonieren; 2) nicht zu weit hergeholt seyn; 3) nicht von einerlei Art; 4) dem Stücke angemessen, und 5) so beschaffen seyn, daß sie nicht den Gedanken des Komponisten verdrängen.

§ 3.

Wo darf man Veränderungen anbringen?

Der Sänger kann Veränderungen anbringen, und zwar in einer Arie, welche nur für eine Stimme gesetzt ist, und wiederholt wird. Beim ersten Absingen der Arie muß er aber keine Veränderungen anbringen, denn sonst wüßten ja die Zuhörer nicht, wie die eigentliche Komposition beschaffen wäre. Bei der Wiederholung hat es aber den Nutzen, daß die Zuhörer dadurch in der Aufmerksamkeit erhalten werden.

§ 4.

Wo darf man keine Veränderungen anbringen?

In einem Duette, Terzette, Quartette, Chore u. s. w. ist es keinem Sänger erlaubt, eigenwillige Veränderungen anzubringen; Pralltriller und Mordent sind es allein, welche man darin anbringen darf. Will man ja in einem Duette, Terzette u. s. w. Veränderungen anbringen, so muß es nach vorhergegangener Ver-

Verabredung der Sänger geschehen, außerdem aber nicht.

Anmerk. Weitläufiger in dieser Materie zu seyn, halte ich für überflüssig, theils weil viele Musikkenner diese Veränderungen mehr tadeln als loben, theils aber auch, weil viele Sänger von selbst dazu geneigt sind, die Singestücke durch ihre Verzierungen so zu verbrämen, daß sie oft ganz unkenntlich werden; so daß es nöthiger wäre, sie dafür zu warnen, als ihnen Anweisung zu geben. Folgendes mag meine Meinung bestätigen. Prinz in seiner historischen Beschreibung der Sing- und Klingkunst Kap. 10. S. 34. erzählt: als Josquin noch im Kambray war, und einer in seinen musikalischen Stücken eine unanständige Koloratur machte, die Josquin nicht gesetzt hatte, verdroß es ihn dergestalt, daß er zu ihm sagte: „du Esel, warum thust du eine Koloratur hinzu? Wenn mir dieselbe gefallen hätte, hätte ich sie wohl selbst hineinsetzen wollen. Wenn du willst recht komponirte Gesänge corrigiren, so mache dir einen eigenen, und laß mir meinen uncorrectirt.“ — Vernünftige Sänger aber verweise ich auf Allers Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange S. 129 — 152.

Register.

A.

Abcediren, 38.
Abhängige Töne, 24.
Abheben, 94.
Absteigen der Tonleitern, 56.
Abstoßen, 93.
Abzug, 70.
Accente, 69.
Accentuiren, 104.
Accolade, 46.
Achtel, Achtelnote, fusa oder uncs, 39.
Achtelpause, 43.
Achtelsofpire, 44.
Adagio, 100.
Affettuoso, 100.
Agricola, J. K. 68.
Akkompagnement, ital. Accompanimento, franz. Recitatif obligé, Vortrag desselben, 105.
Abbrevetakt, 61.
Allegretto, 100.
Allegro, 100.
Alphabet, das musikalische, 23.
Alt, Alto, 27. **U**mfang desselben, 28 — 29.
Altzeichen, 22.

Amoroso, 100.
Andante, 100.
Andante con moto, 100.
Andantino, 100.
Anlage, wird zur Erlernung der Singekunst erfordert, 11.
Anschlag, eine Manier, 74.
Arie, ital. Aria, franz. Air, Vortrag derselben, 91.
Ariolo, 104.
Articuliren, 38.
Athembolen das richtige, 85. f.
A tempo, 102.
Aurhaltungszeichen, 49.
Aufschlag, arsis, 61.
Aufschwellen d. Stimme, messa di voce, 98.
Aursteigender Doppelschlag, 57.
Aufsteigen der Tonleitern, 56.
Austakt, arsis, 61.
Ausrufungszeichen, was der Sänger dabei zu beobachten hat, 84.
Ausprechen die Stimme, 14.
Ausprache, richtige, der Buchstaben, Sylben und Worte, 77. f.

B.

Bach, C. Ph. E. 74.
 Baritono, 30.
 Bass, Basso, Umfang desselben, 27 29.
 Bassschlüssel, 22.
 Bebung, eine Manier, ital. Tremolo, franz. Balance-ment, 76.
 Reißer, eine Manier, 74.
 Be: quadrat, b - quadratum, 24.
 Bezeichnende Note, 55.
 Biegsame Stimme, 19.
 Bindung, ligatura, 50.
 Bindungszeichen, 50.
 Bis, 47.
 Beckenriller, 72.
 Bogen, zwischen den Noten, 50. über denselben, 93.
 Bruststimme, 20.
 Buchstaben, 38.

C.

Cantabile, 100.
 Canto, 30.
 Cercar della nota, 95.
 Charakter des Stückes, 89.
 Charakteristische Note, 55.
 Chor, Coro. Vortrag desselben, 101.
 Choral, Corale, Vortrag desselben, 105. was der Singschor dabei zu beobachten hat, 105 — 106.
 Chormelodien, werden dem Sänger empfohlen, 18. 38 59.
 Con brio, 100.
 Con dolcezza, 100.
 Con Spirito, 100.
 Contumar la nota, 40.
 Con tenerezza, 100.

Crescendo, 100.
 C Schlüssel, 22.
 Custos, 47.

D.

Dal Segno, 49.
 Damenisation, 38.
 Decimen, 35.
 Decrescendo, 101.
 Dehnungsstriche, 46.
 Declamation, musikalische, 98. 99.
 Desius (le), 30.
 Diminuendo, 101.
 Di molto, 100.
 Diphthongen Aussprache derselben, 79.
 Distant, ital. Canto oder Sopran, franz. le Desius, 27. 28.
 Distantzeichen, 22.
 Diatoniren, 17.
 Dolce, 100.
 Dolceamente, 100.
 Dominante, dominans, 55.
 Doppelas. Doppelges, 25.
 Doppelcis. Doppeldis, 25.
 Doppeltadungen, 108.
 Doppellauter, Aussprache derselben, 79.
 Doppelschlag, eine Manier, franz. Double, 73.
 Doppelter Nachschlag, 70.
 Doppeltes Be. 24.
 Doppeltes Kreuz, b cancellatum, 24.
 Doppelvorschlag, eine Manier, 74.
 Dreigestrichne Octave, 30.
 Dreigliedrige gerade Taktarten, 62. $\frac{3}{4}$
 Drittel, 60.
 Duett, Duetto, Vortrag desselben, 101.

Due

Due folte, 47.
 Di. decimen, 35.
 Dur, Durtonart, modus durus oder major, 51.

Fragezeichen, was der Sänger dabei zu beobachten hat, 84.
 F = Schüssel, 22.

E.

Eigenschaften einer guten Stimme, 16 - 20.
 Einfach gerade Taktarten, 62.
 Einfacher Nachschlag, 70.
 Einfaches Kreuz, 24.
 Einfache ungerade Taktarten, 62.
 Eingestrichne Oktave, 30.
 Einschnitt, was der Sänger dabei zu merken hat, 97. wie er angezeigt wird, 98.
 Einschnitte, 87.
 Erretungszeichen, 48.
 Endnote, 55.
 Endzeichen, 48.
 Erhohungszeichen, signa intensiõnis, 24.
 Erlernung der Singekunst muß man früh anfangen, 16.
 Erniedrigungszeichen, signa remissionis, 24.
 Ernsthafte Stücke, ihr Vortrag, 92.

F.

Falsche Stimme, 17.
 Falsche, Falsetto, 20. wie wird es erträglich, 20. 21.
 Fehler der Stimme, 17. 18.
 Fermate, 49.
 Feste Stimme, 18.
 Finalzeichen, 48.
 Fistel, Fistelstimme, Falsetto, 20. wie wird sie erträglich, 20. 21.
 Forte, 100.

G.

Ganzer Takt, 39. 60.
 Ganzer Ton, 25.
 Gebhrden des Sängers, 13.
 Geordnete Töne, 50.
 Geittertes Kreuz, 24.
 Gehör, gutes oder musikalisches, 11. 15.
 Gelenke des Taktes, 60.
 Generalpause, 45.
 Grader Takt, 60.
 Gleiche Stimme, 19.
 Glieder, Taktglieder, 59.
 Braun, G. H. 38.
 Grave, 100.
 Gratoso, 100.
 Greater der große, 23.
 Größte (Note,) maxima, 40.
 Große Oktave, 30.
 Großes Be, 24.
 Großes Kreuz, 24.
 Große Tonart, modus durus oder major, 51.
 G = Schüssel, 22.
 Guido Aretinus, Guido aus Arezzo, Guido d'Arezzo, 21.
 Guidonische Sylben, 38.
 Gustoso, 100.
 Gute Taktglieder, ihr Vortrag, 61.
 Gute Takttheile, ihr Vortrag, 60.

H.

Halber Ton, 25.
 Halber Sulter, 73.

Hars

Harmonie, ist dem Sänger
 nützlich, 16.
 Harte Tonart *modus durus*
 oder *major*, 51.
 Hauptleiter, 58.
 Hauptstimmen, 27.
 Hauptnote, 23.
 Hauptton *tonica*, 52. Merk-
 male ihn zu erkennen, 54.
 Haupttonarten, 51.
 Heiserkeit, wodurch sie ent-
 steht, 12. Verwahrungsmittel
 dagegen, 12.
 Helle Stimme, 19.
 Hüller, J. N. 28. 38.
 Hundert und acht und zwanzig-
 heil, *quinques unca* 40.
 Hundert und acht und zwanzig-
 theilpaue, 44.

J.

J, Aussprache desselben, 79.
 Inhalt des Stückes, bestimmt
 den Vortrag desselben, 90.
 Instrument, muß der Sän-
 ger erlernen, 16.
 Interpunktion, muß beobach-
 tet werden, 84.
 Intervall, *intervallum*, was
 so heißt, 21, 31.
 Intervallen, Lehre davon,
 31. f.
 Intervallen: Tabelle, 36 —
 37.
 Italienische Ausdrücke, für
 das Zeitmaß, 100. für den
 Vortrag, 100.

K.

Kadenz, *ital. cadenza*, *franz.*
cadence, 49. Lehre davon,
 106. f.
 Kangleiter s. Tonleiter.

Klangstufe, 21.
 Klavier, muß der Sänger spie-
 len lernen, 16.
 Klavistren, 38.
 Kleine Octave, 30.
 Kleiner Be, *b rotundum*, 24.
 Kleine Tonart, *modus mollis*
 oder *minor*, 51.
 Kolon, } was der Sänger
 Komma, } dabei zu beobach-
 ten hat, 84.
 Konsonanten Aussprache der-
 selben, 80.
 Kräusel, eine Manier, 74.
 Kreuz, 24.
 Künstliche Stimme, 20.
 Kurze Note, *bravis*, 40.
 Kurzer Schleifer, 75.
 Kurzer Triller, 73.

L.

Lamentoso, 100.
 Lange (Note,) *longa*, 40.
 Larghetto 100.
 Largo, 100.
 Leitton *semitonium modi* oder
octavae, 55, warum er so
 heißt, 55.
 Lento, 100.
 Linaturen, 50.
 Linienleiter, 22.
 Linienystem, 21.
 Lunge, gesunde; muß ein
 Sänger haben, 11. was
 ihr schädlich ist, 11.

M.

Maestoso, 100.
 Manieren, Lehre davon, 67 f.
 Marburg, F. W. 13. 67.
 Mattheson, J. 81.
 Meckern, 72.
 Meckernde Stimme, 18.

Me:

Mediante, media, 55.
 Melisma, 99.
 Melismatischer Vortrag, 81.
 98
 Mezza di voce, 98.
 Mezzo, 100.
 Mezza voce, 100
 Mitlauter, Aussprache derselben, 80.
 Mitte des Taktes, meson, 61.
 Mittelstimme, 29. 30.
 Moll, Molltonart, modus mollis oder minor, 51.
 Molto, 100.
 Mordent Mordant, eine Manier, Pincé, 74.
 Morendo 101.
 Motette, Motetta, 101.
 Meurs, Johann oder Johann von der Mauer, Jean de Meurs, 23
 Mund, Defnung desselben, 13.
 Musikleiter, 21.
 Murren der Stimme, 12.

N.

Nachschlag, eine Manier, 70.
 Nachschlag des Füllers, 71.
 Natürliche Leiter, 58
 Natürliche Stimme, 20.
 Nebenlinien, 21. ihre Länge, 22
 Nebentöne, 24 25.
 Nebenonarten, 51.
 Nebenzeichen, musikalische, 45 f.
 Niederschlag, Niedertakt, thesis, 61
 Nonen, 34.
 Non tanto, 100.
 Non troppo, 100.
 Noten, was man so nennt, 23. wie man sie leicht erlernt, 23. 24.

Notenplan, 21.
 Notensystem, 21.
 Notenzeiger, custos, 46.
 Note lenible, 57.

O.

Oktave, was man darunter versteht, 30.
 Oktaven, 34. Beinamen derselben, 30
 Ort bestimmt den Vortrag des Stücks, 90.

P.

Parall-Linien, 21.
 Paralleitonleiter, 58.
 Partitur, Partitura, 46.
 Pausen. Lehre davon, 43 f.
 Piano, 100.
 Piquiren, 94.
 Piu forte, 101.
 Poco forte, 101.
 Poco piano, 101.
 Portamento di voce. 96.
 Wallender Doppelschlag, 74.
 Paltiller, 73.
 Prestissimo, 100.
 Presto, 100.
 Prime, 55.
 Principalnote 55.
 Pring, B. C. 12. 13.
 Punkt, was der Sänger dabei zu beobachten hat, 42.
 Punkte, hinter den Noten, 42.
 hinter den Pausen, 44. über den Noten, 93.
 Punktirter Schleifer, 75.

Q.

Quarten, 33.
 Quartett. Quartetto, Vortrag derselben, 101.
 Quinten, 33.

R.

Rauhe Stimme, 18.
 R. citato, ital. Recitativo,
 franz. Recitatif accompagné,
 101
 Reine Stimme, 18.
 Reprisen 47
 Rubepu etc. der M. lodie, 87.
 Rubriken, corona. 49.
 Rückende Noten, oder
 Rückungen, syncopationes, 61.
 Rückwärtler, 48
 R. de Note, semibrevis, 39.
 Rundes Be, 24.

S.

S, fehlerhafte Aussprache des-
 selben, 80.
 Schlag, ganzer, Semibrevis;
 halber, minima, 39.
 Schlechter Takt, 60.
 Schlechte Taktglieder, ihr
 Vortrag, 61
 Schlechte Takttheile, ihr Vor-
 trag, 60.
 Schleifen, 93.
 Schleifer, eine Manier, Coulé,
 75.
 Schlüssel, lat. clavis, franz.
 chiave, 22. was man da-
 runter versteht, 23.
 Schlußnote. 55.
 Schlußzeichen, 48.
 Schwarze Noten 40.
 Schwebung, eine Manier, 76.
 Schweigezeichen, 43 f.
 Sechstel 60
 Sechzehnthel, semifusa oder
 bis una. 39.
 Sechzehnthelpause. 43.
 Sekunden, 31 32.
 Selbstlauter, müssen nicht mit

einander vertwechfelt wer-
 den 78.

Semicolon, was der Sänger
 dabei zu beobachten hat, 84.
 Semitonium, 55
 Septimen, 33 — 34.
 Serten, 33.
 Sextole, 41.
 Singschrot, 105.
 Singende Stücke, ihr Vor-
 trag, 92.
 Solfeagiren, 38.
 Solmisten, 38.
 Solo, 101.
 Sopran, Soprano, 28. 30.
 Sopiren, 44.
 Sotto voce, 100.
 Spiegel, wird dem Sänger
 empfohlen, 13.
 Spiritoso, 100.
 Stammleiter, 58.
 Stellung des Sängers, 13.
 Stimme, muß in der Kehle
 gebildet werden, 17. muß
 der Sänger verstärken und
 mäßigen können, 20.
 Striche über oder unter den
 Noten, 93.
 Stufe, was man darunter
 versteht, 21.
 Suchen der Note oder des
 Tons, 95.
 Suchnote, 32.
 Syllabischer Vortrag. 81, 99.
 Syllabistren, 38.
 Synkopirte Noten, Sincopa-
 tiones, 61.
 System, Systema, 21.

T.

Tablatur, tabulatura, 30.
 Takt, was er ist, 58. wie
 man ihn den Scholaren
 lehrt,

lehrt, 59. wodurch der Scholar recht fest im Takte wird, 59.
 Takt, ganzer, Semibrevis; halber, minima, 39.
 Taktarten, ihre Entstehung, 59.
 Taktnote, ganze, Semibrevis; halbe, minima, 39.
 Taktpause, ganze und halbe, 43.
 Taktschläge, einige Bemerkungen darüber, 62 f.
 Taktstrich, 47.
 Taktzeichen 60. ihre Stelle, 61.
 Tempo rubato, 96.
 Tenor, Tenore, Umfang desselben, 29.
 Tenorzeichen, 22.
 Tenore, 101.
 Ter(decimen), 35. 36.
 Terzett, Terzetto, Vortrag desselben, 101.
 Terzien, 32.
 Text der Gesänge, muß der Sänger verstehen, 83.
 Theile, Takttheile, 59.
 Tonart, modus, 51.
 Tonarten der Alten, (Kirchendone,) 51.
 Tonika, 52. 55.
 Tonleiter (Klangleiter,) Scala, 51.
 Ton sensible, 57.
 Tonstufe, 21.
 Tonverziehen, Tempo rubato, 96.
 Tosi, V. F. ein Italiäner, 18. 38.
 Tragen der Töne, Portamento di voce, 96.
 Traurige Stücke, ihr Vortrag, 92.
 Triller, Tremblement, eine Manier, 71.

Trillerkette, catena di trilli, 73.
 Trillo. Tremblement, eine Manier, 71.
 Triole, 41.
 Tripeltakt, 62.
 Triplicite gerade Taktarten, 62.
 Triplicite Taktarten, 61.
 Tutti, 101. was für Manieren dürfen darin angebracht werden, 101.

U.

U, Aussprache desselben, 79.
 Ueberziehen, 17.
 Umfang der Singestimmen, ambitus, 27.
 Umgekehrter Doppelschlag, 75.
 Unabhängige Töne, 23.
 Unbiegsame Stimme, 18.
 Undeclinieren, 35.
 Ungetradeter Takt, 60.
 Ungestrichne Oktave, 30.
 Un poco, 100.
 Unrein singen, 17.
 Unterziehen, 17.
 Unveränderliche Pausen, 44.
 Unveränderlich kurze Vorschläge, 69.

V.

V, Aussprache desselben, 80.
 Veränderliche Pausen, 44.
 Veränderliche Töne, 53.
 Veränderliche Versetzungszeichen, 53.
 Veränderlich lange Vorschläge, 68.
 Veränderungen einer Arie, 110.
 Verbinden der Töne, 94.
 Verlängerungszeichen, 42.
 Versetzte Tonleitern, 51. 58.
 Ver-

- Versetzungszeichen, 24. über
 den Manieren, 77.
 Verwandte Tonleitern, 58.
 Verögern der Töne, retarda-
 tio, 96.
 Vierteil, Viertelnote, semimi-
 nima, 39.
 Viertelpaule, 43.
 Viertelcopire 44.
 Vier und sechsachtel, fusella
 oder quater unca, 39
 Vier und sechsachtel-paule, 43.
 Violinschlüssel, 22.
 Vivace, 100.
 Vokale müssen nicht mit einan-
 der verwechselt werden, 78.
 Vorausnahme des Tons, an-
 ticipatio, 95.
 Vorschläge, Appoggiatures,
 Ports de voix, Lehre davon,
 68. f.
 Veritas, Lehre davon 89. f.
 Vorzeichnung der Tonleitern,
 52. ihre Stelle, 54.
- W.**
- Walther, J. G. 30.
 Weiche Tonart, modus mollis
 oder minor, 51.
 Weimar, J. P. 32 38.
 Weiße Noten 40
 Wesentliche Töne 53.
 Wesentliche Versetzungszei-
 chen, 53.
- Wetterwendische Stimme, 17.
 Wiederherstellungszeichen, sig-
 num restitutionis, 24. 26.
 Wiederholungsgestrich, 45.
 Wiederholungszeichen, sig-
 num repetitionis, 47.
 Wiederherstellungszeichen, sig-
 num restitutionis, 26.
- Z.**
- Zärtliche Stücke, ihr Vortrag,
 92
 Zarlino Josephus, 26.
 Zeit, die bequemste zum Sing-
 en, 13
 Zehen, Taktzeiten, 59.
 Zehen, 93.
 Ziffern, über den Pausen, 44.
 Zitternde Stimme, 18.
 Zurückge Töne, 53
 Zufällige Versetzungszeichen,
 53
 Zusammengesetzte gerade Takt-
 arten, 62.
 Zusammengesetzte ungerade
 Taktarten 62.
 Zweigestrichne Oktave, 30.
 Zweifel, minima, 39.
 Zwei und dreißigtheil, subse-
 misula oder ter unca, 39.
 Zwei und dreißigtheil-paule,
 43.
 Zwischenraum, spatium, 21.