

**Hochschule für Musik und Tanz Köln -
Hochschulbibliothek**

**Vollständige Anleitung zur Singkunst sowohl für den
Sopran, als auch für den Alt**

Lasser, Johann Baptist

Wien, um 1814

[urn:nbn:de:hbz:kn38-6122](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:kn38-6122)

R 7

R-7--



Vollständige
Anleitung
zur
Singkunst

sowohl für den Sopran, als auch für den Alt

von
Johann Bapt. Lasser

Neueste verbesserte Auflage



N^o 2147.

WIEN
Im Verlage der k.k. priv. chemy-Druckerey, am Graben N^o 612.
30 Bogen.

Preis f
Bücherei
der
k.k. Hochschule für Musik
Köln

~~Ge 13~~

R 7

E I N L E I T U N G.

Da der Gesang ohnstreitig der Grund zu aller Musik ist, so erhellet von selbst, wie viel darauf ankomme, das alle die, so sich darauf verlegen, gleich anfangs durch gute Grundsätze geleitet werden; es ist daher sehr zu wünschen, das sowohl Eltern, als auch all jene, die sich dem Unterrichte widmen, folgendes wohl beherzigen möchten.



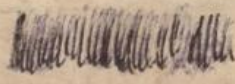
Wer im Singen unterrichten will, muss entweder selbst Sänger seyn, oder doch genaue Kenntniss von allen dazu Erforderlichen besitzen, finden sich bey ihm Praxis und Theorie vereint, so werden auch die Fortschritte des Schülers um so schneller und sichtbarer seyn: genaue Kenntniss aber kann er nicht haben, das heisst, er kann nicht wissen, wie die Schwierigkeiten zu besiegen, und die Vortheile zu benutzen seyn, wenn er nicht wenigstens vorher selbst Sänger gewesen; war er es, und hat er hinlängliche Theorie, so zwar, das es ihm zur praktischen Erklärung blos an Stimme fehlt, so wird er ohne Zweifel brave Sänger bilden können. Der Schüler nach guten Grundsätzen hinlänglich geleitet, wird, so oft er in der Folge Gelegenheit hat, andere zu hören, selbst richtig beurtheilen, was er nachzuahmen, oder zu verwerfen habe.

Ein Singmeister muss ein feines Gehör haben, fehlt es ihm daran, oder singt er selbst unrein, wie will er andere rein singen machen? Er untersuche vor allen das Gehör, die Stimme und Fähigkeiten seiner Lehrlinge, und nehme Rücksicht auf ihren Körperbau und Alter, damit er nicht etwa durch frühzeitigen Zwang der Stimme und Gesundheit derselben schade. Er muss frey von Nasen- und Kehlenfehlern seyn, bald würden sich selbe auch seinen Scholaren unvermerkt mittheilen. Er lasse seine Schüler nie bey unrein gestimmten Instrumenten singen, und forge, das sie auch die kleinsten Fehler jedesmal auf der Stelle verbessern.

Der Meister muss genau darauf sehen, das seine Lehrlinge die Selbstlauter deutlich aussprechen, und ja keinen mit dem andern verwechseln. Er lasse seine Anfänger stehend singen, damit die Stimme volle Freyheit habe. Er forge, das seine Schüler sich bey Zeiten eine edle Leibesstellung zum Gesang angewöhnen, und dulde durchaus nicht an ihnen Grimassen mit dem Leib, Kopf, oder Gesichtszerrungen, ein Spiegel ist bey solchen Umständen das sicherste Verwahrungsmittel.

Er verhüte, das sie den Mund nicht zu weit öffnen, aber auch nicht zu sehr schliessen, das sie wohl gar durch die Zähne fingen: Sperrhölzer in den Mund zu setzen, taugt nichts, denn bey jedem Selbstlauter ist ja die Oeffnung desselben nicht so ganz die nämliche. Er schärfe ihnen ein, das sie sich vor allem Uibermaass in Speis und Trank, vor sonstigen Ausschweifungen, welchen Namen selbe immer haben mögen, vor anhaltenden heftigen Leibes-Bewegungen, und Erhitzungen sorgfältig hüten, denn nur eine ordentliche Lebensart ist die Stimme zu erhalten vermögend. Das mässige Warmhalten des Halses und der Brust zur rauhen Winterszeit ist wohl nothwendig, wer aber diese Theile gar zu weichlich gewöhnt, der wird dem Carthar und der Heiserkeit ganz sicher mehr unterworffen seyn.

Die Vormittagsstunden sind zum Gesang die besten, man schliesse aber ja nicht die Nachmittags- und Abendstunden aus, nur unmittelbar nach dem Essen ist es der Stimme nachtheilig, und sogar der Gesundheit schädlich.



Da die Stimmung der Klaviere, Orgeln und Instrumente in der musikalischen Welt so ungleich ist, so rathe ich dem Meister, viel lieber nach höherer Stimmung zu unterrichten, weil es jenem Sänger, der an die tiefere Stimmung gewöhnt ist, alsdann sauer wird, bey einer höhern zu singen.

Der Lehrer bemühe sich, bey Untersuchung der Stimme seiner Schüler jene Stelle zu entdecken, wo die Bruststimme zu Ende ist, und das Falsett, oder die sogenannte Kopfstimme eintritt. Was Brust- oder natürliche Stimme, und was Falsett oder gezwungene Stimme (Kopfstimme) sey, davon wird sich jeder, der etwas vom Singen weis, schon einigen Begriff machen. Es läßt sich zwar über jene Stelle, wo dieser Wechsel vor sich geht, nichts bestimmtes sagen, weil der Bau der Glottis, nämlich jenes Werkzeugs, wodurch die Töne der menschlichen Stimme hervorgebracht werden, so sehr verschieden ist, und einige Sänger 10, einige 12 und noch mehr Töne mit der natürlichen oder Bruststimme hervorzubringen im Stande sind, so will man doch bemerkt haben, das am gewöhnlichsten der erste oder zweyte Ton über der fünften Linie jedes Notensystems das Ende der natürlichen oder Bruststimme sey, und alsdenn das Falsett anfangen, ohne welchem die meisten Sänger bey dem gewöhnlich sehr beschränkten Umfang ihrer Bruststimme in vielen Singstücken nie auslangen würden. Wer z.B. im Sopran das zweygestrichene F mit der natürlichen oder Bruststimme singt, und den folgenden Ton (G nämlich) mit dem Falsett, oder der gezwungenen Stimme nimmt, der wird einen verschiedenen Laut wahrnehmen, wie wenn man (um mich des Ausdrucks der Italiener zu bedienen) auf der Orgel zwey verschiedene Register zieht: Jedermann sieht also ein, wie nothwendig es sey, das man diese beyde Stimmen gehörig zu vereinigen suche; einigen fällt dieses schwer, andern hingegen sehr leicht, je nachdem ihre Stimmwerkzeuge hart, oder biegsam sind. Eine glückliche Vereinigung aber, das heist, den Uibergang, soviel möglich, unmerklich zu machen, wird am zuverlässigsten erreicht, wenn man sich bemüht und gewöhnt, sowohl den letzten Ton der Bruststimme, als den ersten des Falsetts auf beyde Arten anzugeben. Es giebt aber auch glückliche Stimmen, die gar nicht Ursache haben, zum Falsett die Zuflucht zu nehmen, andere wiederum, deren Töne beyder Arten sich so gleichen, das man Mühe hat, den Wechsel zu entdecken.

Wer hierüber, so wie über die Entstehung der menschlichen Stimme, und die Ursachen ihrer Verschiedenheit näher unterrichtet seyn will, der lese Tosis Anleitung zur Singkunst, nach des Herrn Agricola Uibersetzung.

Wenn man an denen Knaben ohngefähr um das 14^{te} Lebensjahr bemerkt, das selbe nicht ohne Zwang mehr die höhern Töne nehmen können, und also ihre Stimme nach den gewöhnlichen musikalischen Ausdruck zu mutiren beginne, so lasse man sie nicht mehr singen, vielweniger zwinge man sie zu höhern Tönen, sonst würden sie entweder gar keine Stimme mehr bekommen, oder in der Folge bloße unausstehliche Falsettisten werden; manchem Chordirektor und Singmeister vorzüglich in Stiftern und Seminarien kann dieser Punkt nicht dringend genug ans Herz gelegt werden, vorzüglich jenen, die sich nicht zeitlich genug andere Knaben abrichten, und also aus Mangel die mutirenden zwingen, zu ihrem Schaden so lange Dienste zu thun, bis Alles verlohren ist.

Schließlich bedenke jeder Singmeister, er mag für Geld oder aus Menschenliebe unterrichten, das er bey dem Unterrichte den möglichsten Fleiß anzuwenden habe; unterrichtet er für Geld, so ist er es der Zahlung wegen schuldig, unterrichtet er aus Menschenliebe, und vernachlässiget ein sich selbst aufgeladenes Geschäft, so macht er seinen Schüler die kostbare Zeit verlohren, zu geschweigen, das ein hoffnungsvoller Junge dem die Natur eine schöne Stimme verlieh, vielleicht einen Künstlerfreund hätte finden können, der die nöthige Summa für den Unterricht auf ihn würde verwendet haben.

Erstes Kapitel. Von den nöthigsten Vorauskenntnissen. Zweites Kapitel. Von der Scala (Stufenleiter.)
 Drittes Kapitel. Von den Intervallen. Viertes Kapitel. Von der richtigen Aussprache der Buchstaben,
 Silben und Worte; so wie auch: Vom richtigen Athemholen. Fünftes Kapitel. Von den verschiedenen Ton=Arten.
 Sechstes Kapitel. Von den Vorschlägen. Siebentes Kapitel. Von den Trillern. Achtes Kapitel. Von den
 Passagien. Neuntes Kapitel. Von sonstigen verschiedenen Verzierungen. Zehntes Kapitel. Vom Recitativ.
 Elftes Kapitel. Von den Arien. Zwölftes Kapitel. Von den Kadenzen, sammt einem Anhang vom Choralgesang.



D A S E R S T E K A P I T E L.

Nöthigste Vorauskenntnisse.

- (1.) Von dem Notenplan, oder Singleiter. (2.) Von den Schlüsseln. (3.) Von Kenntniss und Benennung der Noten durch alle 3: Schlüsseln. (4.) Von dem Werthe der Noten. (5.) Von dem Werthe der Pausen. (6.) Von dem Werthe der Punkte. (7.) Von den Versetzungszeichen. (8.) Von dem Takte, und dessen verschiedenen Arten. (9.) Von dem Tempo, oder der Takt= Bewegung. (10.) Von verschiedenen andern Zeichen, nämlich: Dem Taktstrich. Der Wiederholung. Der Haltung, oder Ferma. Dem Endezeichen. Der Bindung. dem Rückweiser. Dem Vorweiser. Vom Scheitungszeichen. Vom Abstoßungszeichen. Endlich von den gewöhnlichsten Wörtern und Zeichen, welche den wahren Inhalt des ganzen Stücks, und den Vortrag einzelner Stellen bestimmen.

Daß der angehende Sänger den ganzen Inhalt dieses ersten Kapitels nicht gleich anfangs und vor allen andern zu erlernen habe, wird wohl jeder Musikmeister ohne meiner Erinnerung einsehen; Um die Scala und Intervallen mit diesen anzufangen, ist genug, daß er den Notenplan und den Schlüssel seiner Stimme kenne, und die Noten derselben mit Fertigkeit herzunehmen wisse. Ich habe alles dieses unter einem Kapitel voraus abzuhandeln für gut erachtet, damit der Scholar, welcher ja nicht, vorzüglich im Anfang, darf verhalten werden, eine ganze Stunde die Scala zu singen, inzwischen auch in diesen Grundsätzen unterrichtet werde.



I. VON DEM NOTENPLAN. ODER DER SINGLEITER.

- Fig: 1. Diese 5. Linien mit ihren 4. Zwischenräumen nennet man den Notenplan, oder die Tonleiter, welche auch System heisst, weil sie die Grundlage des musikalischen Gebäudes ist. Guido Aretinus ein Benediktiner Mönch aus dem eilften Jahrhundert erfand sie. Die Linien werden von unten hinauf gezählt:
- Fig: 2. Da nun aber die 9. Töne dieser Tonleiter für den Umfang der menschlichen Stimme, vorzüglich aber jenen der Instrumente nicht zureichten, so war es nötig, sowohl unter als über selber neue Linien anzunehmen, welche denn auch zufällige, oder Strichlinien genennt werden.

II. VON DEN SCHLÜSSELN.

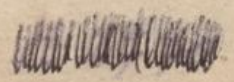
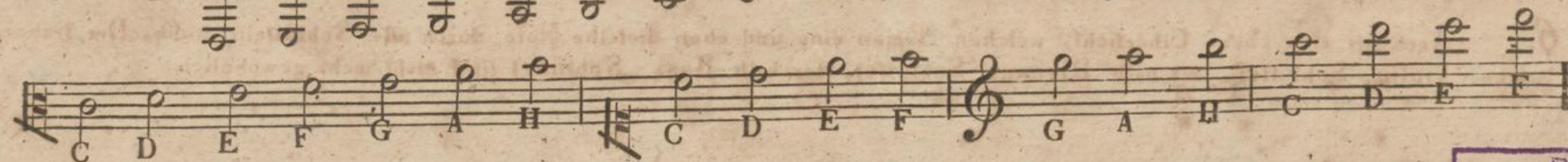
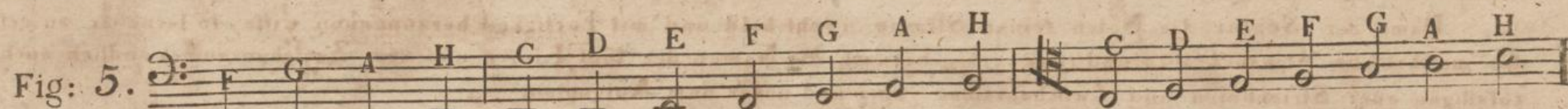
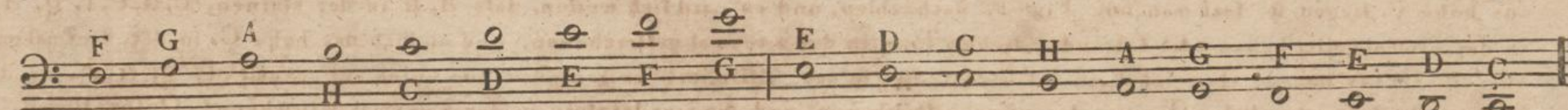
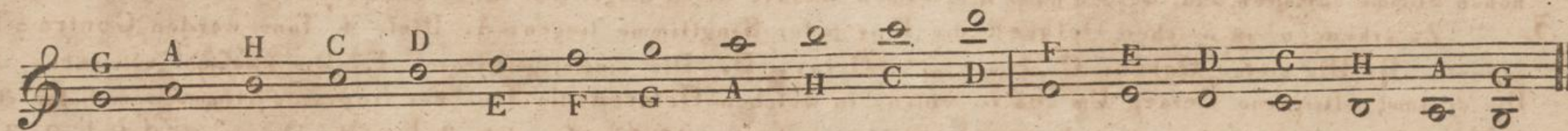
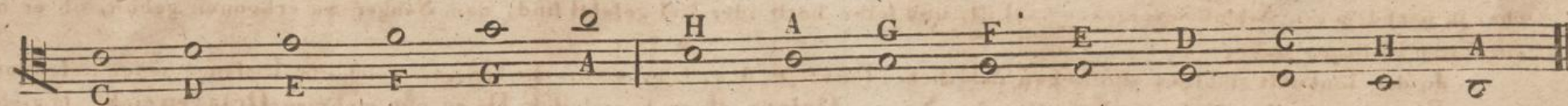
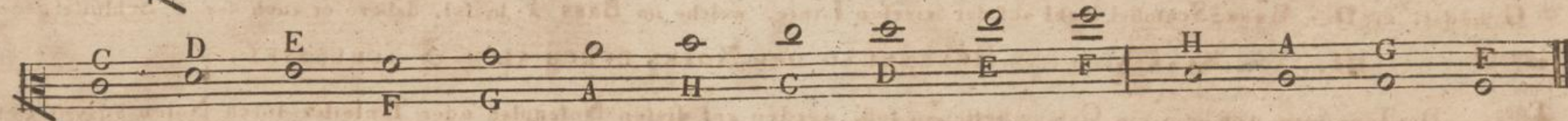
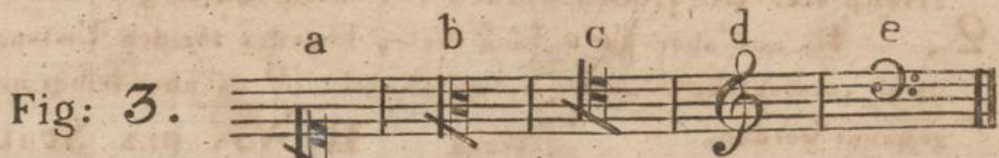
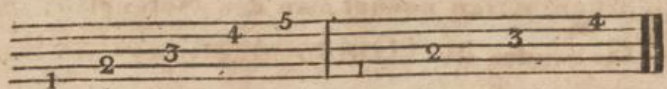
- Fig: 3. a. Der Sopran= oder Discant= Schlüssel steht auf der untersten, das ist, ersten Linie. b. Der Alt=Schlüssel steht auf der dritten. und c. Der Tenor= Schlüssel auf der vierten Linie; man nennet diese drei Schlüssel den C Schlüssel, weil die Töne auf der Linie, wo selbe stehen C heissen. d. Der Violin= Schlüssel wird der G Schlüssel genennt, weil die Note, wo er seinen Sitz hat, G heisst. e. Der Bass=Schlüssel steht auf der vierten Linie, welche im Bass F heisst, daher er auch der F Schlüssel genennt wird.

III. VON KENNTNISS UND BENENNUNG DER NOTEN DURCH ALLE 3 SCHLÜSSEL.

- Fig: 4. Die Töne, aus welchem ein Gesang bestehen soll, werden auf diesen Notenplan oder Tonleiter durch Noten angezeigt, welche, je nachdem ein Schlüssel vorgezeichnet ist, und selbe hoch oder tief gesetzt sind, dem Sanger zu erkennen geben, ob er hoch, oder tief zu singen habe.
- In der Tonkunst giebt es also sieben natürliche Töne: c. d. e. f. g. a. h. alle übrige, welche im Umfange jeder tiefen oder hohen Stimme enthalten sind, werden unter dem Namen Octave davon hergeleitet: Da es nun mehrere Octaven giebt, so giebt
- Fig: 5. Zu erkennen, in welchen Octaven die Töne jeder Singstimme liegen. A. Diese 4. Töne werden Contra = Töne genennt. B. Die grosse Octav. C. Die kleine Octav. D. Die einmal gestrichene. E. Die zweymal gestrichene. F. Die dreymal gestrichene Octav. Um also zu wissen, in welchen Octaven die Töne der Sopran = Stimme vom tiefen a. bis ins hohe C. liegen, so darf man nur Fig: 5. nachzählen, und es wird sich weisen, das a, h in der kleinen, c, d, e, f. g, a, h. in der einmal gestrichenen, die folgenden sieben Töne in der zweymal gestrichenen, und endlich das hohe C. in der dreymal gestrichenen Octav liegen: eben auf diese Art wird es sich in der Altstimme zeigen, das von unten auf gezählt f, g, a, h. in der kleinen, die folgenden sieben Töne in der einmal gestrichenen, und die vier letztern in der zweymal gestrichenen Octav liegen.
- Damit der Scholar die Noten seiner Stimme recht bald und mit Fertigkeit herzunennen wisse, so lerne er zu erst das musikalische Alphabet vor- und rückwärts, hernach die Namen der fünf Linien und vier Zwischenräume, endlich auch die zufälligen oder Strichlinien und Zwischenräume über und unter dem Notenplan.
- Fig: 6. Ver schafft eine kurze Uiberficht, welchen Namen eine und eben dieselbe Note durch alle Schlüssel habe. Der französische Violin= Schlüssel, der halb Discant= Schlüssel, der halb Bass= Schlüssel sind nicht mehr gewöhnlich.



Fig: 1.



Bücherei der staatl. Hochschule für Musik Köln

Fig: 6.

Französischer Violin Schlüssel.

 Gewöhnlicher Violin Schlüssel.

 Gewöhnlicher Discant Schlüssel.

 Halb Discant Schlüssel.

 Alt Schlüssel.

 Tenor Schlüssel.

 Halb Bass Schlüssel.

 Gewöhnlicher Bass Schlüssel.

IV. VON DEM WERTHE DER NOTEN.

Gleichwie die Lage der Noten die Höhe oder Tiefe der Töne bestimmt, eben so zeigt ihre verschiedene Gestalt die längere oder kürzere Dauer derselben an. Fig: 7.

a. Wird unter die Choralnoten gezählt, und erfüllt die Dauer von zween Takten. b. Gilt vier Takte, sollte sie länger währen, so wird es durch besonders darüber gesetzte Ziffer angezeigt; zu wünschen wäre es aber, das die Tonsetzer, um alle Irrung zu vermeiden, jedesmal den Werth durch Ziffer bestimmen. c. Ist eine ganze Note. d. Sind halbe Noten. e. Viertels = Noten. f. Achtel = oder einfache Noten. g. Sechszentel = oder zweifache Noten. h. Zwey = und Dreiß = geri oder dreifache Noten. i. Vier = und Sechsz = geri oder vierfache Noten. Diese kürzere Gattungen Noten, als Halbe, Viertel, Achtel, Sechszentel, Zwey = und Dreiß = geri, Vier = und Sechsz = geri werden darum so genennet, weil sie der halbe, vierte, achte, sechzente, zwey = und dreiß = sigste, vier = und sechzigste Theil von einer ganzen Note sind. Der Schüler muß mit vieler Fertigkeit herzufagen wissen, wie viel Noten jeder Gattung dem Werth oder der Dauer nach einander gleich kommen; das nächst = beste Musikstück kann hierinn zur Uibung dienen, wo häufige Mischung der verschiedenen Notenarten vorkommt, damit er mit einem Blick zu übersehen gewöhne, was jedem Streich in einem Takte zukomme. Hieher gehören

Die so enannten Triolen oder Dreyerl, und Sextolen oder Sechserl, Zur Hauptregel dienet, das dreÿ Noten wor = über ein 3. gesetzt ist, zweÿen der nämlichen Gattung in der Dauer gleichkommen, so wie sechs Noten, worüber ein 6. steht, den Zeitraum von vieren gleicher Gattung einnehmen. Fig: 8.

V. VON DEM WERTHE DER PAUSEN.

a. Der Werth dieser Pause wird immer durch darüber gesetzte Ziffer bestimmt. b. Gilt acht. c. vier. d. zweÿ, dann e. Einen ganzen Takt. f. Eine halb. g. Eine viertels Pause. h. Eine achtel i. Eine sechzentl. k. Eine zweÿ = und dreiß = geri. l. Ein vier = und sechsz = geri. Diese letztern, welche keinen Taktschlag ausfüllen nennet man Suspir oder Athemhohler. So wie der Sänger nöthig hat, um richtig vom Blatt singen zu können, das er die Eintheilung, den Werth, und die Beschaffenheit der Noten genau kenne; eben so muß er auch alles dieses bey den vorkommenden Schweige = zeichen, oder sogenannten Pausen wissen. Fig: 9.

Das Verhältniß der Noten gegeneinander wird dargestellt durch Fig: 10. Jenes der Pausen gegen die Noten durch Fig: 11.

VI. VON DEM WERTHE DER PUNKTE.

Wenn ein Punkt nach einer Note oder Pause steht, so verlängert er seine vorhergehende Note oder Pause um die Hälfte. Wenn nach einer Note oder Pause zweÿ Punkte stehen, so wird durch den zweÿten Punkt nicht die Note oder Pause selbst, sondern der erste Punkt um die Hälfte verlängert. Fig: 12.

VII. VON DEN VERSETZUNGSZEICHEN.

a. Dieses Zeichen wird in sehr vielen Orten, wiewohl unrichtig, und nur in Rücksicht seiner Wirkung, das einfache Kreuz genennt: das folgende b. nennet man das kleine b, und das dritte c. wird Correctivum, Auflösung = oder

Wiederherstellungszeichen genennt. d. Ist das grofse oder doppel Kreuz, heifst sonst auch das Spanisch- oder Andreas-
kreuz. e. Das grofse b, oder doppel bb. Fig: 13.

Das einfache Kreuz erhöht, und das kleine b, erniedrigt die folgende Note um einen kleinen halben Ton, das Auflö-
fungszeichen macht eine durch ein vorhergegangenes Kreuz erhöhte, oder durch ein b, erniedrigt gewesene Note wiederum
natürlich. Das grofse oder doppel Kreuz macht einen durch ein Kreuz schon erhöhten Ton noch um die Hälfte höher, so wie
das grofse b, oder doppel bb, einen durch ein einfaches b, vertieften Ton noch um die Hälfte tiefer macht. Die drey ersten
Zeichen werden auch ein Croma, und letztere ein Encroma genennt.

VIII. VON DEM TAKTE, UND DESSEN VERSCHIEDENEN ARTEN.

Fig: 14. Was im gemeinen Leben das Maafs oder Gewicht ist, das ist in der Musik der Takt, ohne selben, das ist. oh-
ne genaue Eintheilung der aufeinander folgenden Schritte ist kein Gefang möglich. Er hat bald zwey, bald drey, bald vier
Schläge, welche die Zeit genau abmessen, in der eine gewisse Anzahl Noten oder Pausen vorkommen. Er wird in den gera-
den und ungeraden eingetheilt. Der gerade hat entweder zwey, oder vier Schläge; der ungerade aber hat durchgehends
drey Schläge. Zu dem geraden gehören folgende Gattungen:

a. Der zwey ganzer Noten Takt: er hat zwey Schläge oder Streiche, den Niederschlag nämlich, und den Aufschlag.
b. Der Allabreve, oder zwey halb Takt, hat ebenfalls zwey Schläge. c. Der ganze oder vier Vierteltakt, hat vier Schläge.
d. Der zwey Vierteltakt, hat zwey Schläge. e. Der Sechsviertel- und f. der Sechsaachteltakt hat im langsamem Tempo vier,
im geschwinden aber zwey Schläge. Hat er vier Schläge, so kommen auf den ersten 2, auf den zweyten 1, auf den dritten
wieder 2, und auf den vierten 1; wird er aber unter zwey Schlägen gegeben, so hat der erste 3, und der zweyte ebenfalls 3.
g. Der zwölf Achteltakt hat vier Schläge, wie der vier Vierteltakt, auf deren jeden drey achtern kommen. Den Sechsvier-
tel, Sechsaachtel, und Zwölfachteltakt habe ich unter die geraden Taktarten gezählt, weil sie theils mit zwey, theils
mit vier Schlägen gegeben werden, zu welcher Art selbe eigentlich gehören, mögen die Tonsetzer unter sich ausmachen.

Zu den ungeraden gehören alle Taktarten von drey Schlägen, als: b. Der drey ganzer Notentakt. i. Der drey
halb Takt. k. Der drey viertel Takt. l. Der drey achtel Takt. Endlich m. der neun achtel Takt.

Wie verschieden die Mischung von Noten in jeder Taktgattung seyn könne, wird der Singmeister nicht unterlassen,
seinen Scholaren zu erweisen.

IX. VON DEM TEMPO.

Das Tempo, oder die Taktbewegung ist nach dem verschiedenen Sinne der jedem Musik-Stück beygesetzten
Kunstwörter ebenfalls verschieden. Die Ordnung vom Langsamsten bis zum Geschwinften ist fast allgemein folgen-
dermassen angenommen:

Adagio molto: sehr langsam. Adagio: langsam. Grave: ernsthaft. Largo: gedehnt. Lento: langsam. Larghetto: ein

wenig gedehnt. *Maestoso*: prächtig. *Andantino*: ein wenig gehend. *Andante un poco*: ein wenig gehend. *Andante con moto*: etwas mehr gehend. *Allegretto*: ein wenig munter. *Allegro*: munter. *Vivace*: lebhaft. *Allegro molto*: viel munter. *Allegro assai*: sehr munter. *Presto*: hurtig, geschwind. *Prestissimo*: sehr hurtig, sehr geschwind.

Die drei Hauptvorschriften sind.

Adagio: langsam. *Andante*: gehend. *Allegro*: munter.

Un poco: heißt ein wenig. *Non tanto*: nicht so sehr. *Non troppo*: nicht zu viel. *Molto, di molto*: viel. *Troppo, assai*: sehr.

X.

VON VERSCHIEDENEN ANDERN ZEICHEN.

Fig. 15. a. Der Taktstrich ist ein durch alle fünf Linien gezogener Strich, und zeigt an, daß der Takt voll ist; was zwischen zwei solchen Strichen steht, heißt ein Takt. b. Wird zur Wiederholung eines oder mehrerer Takte gebraucht. c. Zeigt die Wiederholung des ersten Theils eines Stücks an. d. Wird gesetzt, wenn auch der zweite Theil zu wiederholen ist. e. *Ferma*, Haltung, Ruhezeichen: über eine Note zeigt es die *Cadenza* an, wobei der Sänger gewöhnlich mehrere Töne hören zu lassen die Freiheit erhält; über einer Pause zeigt es, daß ein wenig eingehalten werden müsse, steht endlich f. das Wort *Fine* dabei, so zeigt es den Schluß des Stücks an. g. In diesem Beispiele bindet der Bindungsbogen die erste und zweite, vierte und fünfte Note so zusammen, daß nicht der geringste Absatz zu merken ist. h. Wird *Rückweiser* genennet, weil er an einen vorhergehenden Ort weist, wo ein ähnliches Zeichen steht, allwo sodann wieder anzufangen ist. Man findet die Worte *al*, oder auch *dal Segno* dabei, das heißt: vom Zeichen. i. *Vorweiser*. steht am Ende der Notenzeile an der Stelle, wo die erste Note des folgenden Takts steht, welche er also gleichsam vorweist, wird aber sehr wenig mehr gesetzt. k. *Schleifungszeichen*, wodurch mehrere Noten ohne den mindesten Absatz bemerken zu können, zusammengekettet vorgetragen werden. l. Gerade das entgegengesetzte vom Vorhergehenden. m. Noten, die Stufenweise fortschreiten, oder auf einer Stelle stehen, und worüber diese beide Zeichen gesetzt sind, werden jede durch einen gelinden Druck mit der Brust markirt.

Fig. 16. Wenn dieses Zeichen über ein oder mehrere Takte gesetzt ist, so zeigt es an, daß man den Ton oder die Stelle zu Anfang schwach mit leiser Stimme angeben, dann selbe immer mehr und mehr erheben, und bis zur möglichsten Stärke müsse wachsen lassen, und in dem Grade, als man vom *Piano* zum *Forte* gieng, vom *Forte* zum *Piano* wieder zurückzukehren, dieses nennet man in der Musik, die Stimme herausziehen.

Die gewöhnlichsten Wörter, den wahren Inhalt des ganzen Stücks anzudeuten, sind:

Affettuoso: rührend. *Amoroso*: verliebt, zärtlich. *Grazioso*: annehmlich. *Con tenerezza*: mit Zärtlichkeit. *Grave*: ernsthaft. *Grave e maestoso*. *Maestoso*: majestätisch, erhaben. *Mesto*: betrübt. *Cantabile*: sangbar. *Con brio*: mit Schimmer. *Dolce, dolcemente, con dolcezza*: sanft, angenehm. *Gustoso*: mit Geschmack. *Lamentoso*: klagend. *Spiritoso, con Spirito*: feurig mit Geist.

Um den Vortrag einzelner Stellen zu bestimmen.

Mezza voce, Sotto voce: mit halber Stimme. Crescendo, cresc: wachsend. Decrescendo, decresc: abnehmend. Forte, f: stark. Più forte: stärker. Fortissimo, ff, fff. sehr stark. Rinforzando: verstärkend. Storzando. mit Gewalt. Mezzo forte, mf: halb stark. Poco forte, poc f: wenig stark. Piano: schwach, fachte, gelind. pp: schwächer. Poco piano: ein wenig schwach. Tenuto: ausgehalten. Scemando: abnehmend. Perdendosi: sich verlierend.

Fig: 7. Musical notation with notes labeled a through f.

Fig: 8. Musical notation with notes labeled g through i.

Fig: 9. Musical notation with notes labeled a through l.

Fig: 10. Musical notation for a piano accompaniment.

Fig: 11. Musical notation for a piano accompaniment.

Musical notation for a piano accompaniment.

Fig: 12. Musical notation with notes labeled a through m.

Fig: 13. Musical notation with notes labeled a through e.

Fig: 14. Musical notation with notes labeled a through m.

Fig: 15. Musical notation with notes labeled a through m.

Fig: 16. Musical notation with dynamic markings: piano, fachte, crescendo, forte, decrescendo, abnehmend, piano, fachte.

ZWEYTES KAPITEL.



Das Wort *Scala* bedeutet die musikalische Leiter, mittels welcher man von dem tiefsten Ton stufenweis bis zum höchsten steigt, und wieder vom höchsten bis zum tiefsten herabkömmt. Das fleißige *Scala* singen ist höchst nöthig, denn es bildet die Stimme, welche dadurch nebstbey sowohl in der Höhe als in der Tiefe um einige Töne mehr gewinnt, die sie vorher nicht zu haben schien; von den Fleiß, der hierauf verwendet wird, hängt größtentheils das Schicksal des künftigen Sängers ab.

ANMERKUNGEN ÜBER DIE SCALA N^o I.

Das ordentliche *Scala* singen besteht im Folgenden: daß jeder Ton insbesondere miteifer Stimme angegeben, selbe nach und nach verstärkt, und in eben dem Verhältniß wieder abnehme; es versteht sich, daß dieses in einem Athem ohne abzusetzen geschehen müsse; kurz, bey jedem einzelnen Ton ist das in der vorhergehenden letzten Tabelle Fig. 16. angezeichnete Zeichen genau zu beobachten. Freylich wird der angehende Sänger im Anfange nicht lange in einem Athem halten können, das thut aber nichts, er beobachte nur die so eben gegebene Vorschrift, denn längern Athem wird ihm sodann fleißige Uebung hierinn schon verschaffen.

Der Meister zwingt seine Schüler nicht gleich anfangs alle diese Töne anzustimmen, er bedenke, daß ein größerer Umfang der Stimme nur nach und nach zu erreichen sey; er Sorge, daß jeder Ton mit seiner Benennung rein, das ist, nicht zu hoch, nicht zu tief angegeben werde, und damit die Stimme auf keinem Ton hin und her wackele, so verhalte er selbe, daß sie jeden Ton lange und fest auszuhalten sich bemühen, doch mit gehöriger Vorsicht, ohne Schaden zu holen. Er untersuche genau die Gränzen der Bruststimme, um ihre Töne da, wo sie nicht mehr zu reicht, mit jenen des Falsetts gehörig zu verbinden. Je höher die Töne sind, desto sanfter müssen sie angegeben werden.

Die Stimme mag bey einem angehenden Sänger brechen, wo sie will, das heißt, das Falsett mag bey was immer für einem Ton eintreten (welches bey einigen Stimmen auffallend, bey einigen weniger, bey manchen wiederum kaum zu bemerken ist) so lasse ihn der Meister nach dem letzten Ton der Bruststimme, nicht in den folgenden ganzen, sondern halben Ton aufsteigen, welches beymeruntergehen ebenfalls zu beobachten ist; er lasse ihn diese 2. Töne täglich so lange wechseln, bis einige Gleichheit gewonnen ist, alsdann versuche er es mit dem ganzen Ton. Ich kenne eine weibliche Stimme, welche zwischen dem einmalgestrichenen G und A schon bricht, und welche von diesem A bis ins dreymalgestrichene C mit einer der Bruststimme ähnliche Stärke reicht, da sie überdies auch das A der kleinen Octave mit nicht gewöhnlicher Stärke hervorbringt; ein Beweis von der Verschiedenheit des menschlichen Stimmwerkzeugs.

Ich habe zum Scala = Gefang die Begleitung des Klaviers Fig: 1. beigesetzt, um das Gehör des Schülers zu befestigen, und ihn zeitlich zu gewöhnen, Begleitung zu hören; auch wird es von unbezweifelten Nutzen seyn, wenn der Meister zur Abwechslung öfters auf der Violine beigesetzter oder ähnlicher massen, aber rein, accompagnirt Fig: 2. indem die Erfahrung nur zu oft lehret, das Anfänger, die einzig beym Klavier Anleitung erhalten, ihre Singstücke, die sie bey diesem Instrument richtig fangen, alsdenn bey einer Begleitung von Violinen ganz verfehlen; soviel kommt darauf an, das das Ohr des Lehrlings auch hieran zeitlich gewöhnt werde. Vielen, die nur einstimmige Stücke, und in mehrstimmigen nur immer die höhere Stimme singen, wird es in der Folge beynahe unmöglich, zu secundiren, und woher anders rührt die Ursache, als weil der Meister gleich anfangs unterlassen, die Schüler zugleich auch andere Töne hören zu lassen. Wer wird den Nutzen eines zwey und mehrstimmigen Gefangs für diesen Zweck verkennen? Nur dadurch wird der angehende Sänger im Stande gesetzt, bey seinen Tönen fest zu halten, es mag das Gewühl von begleitenden Instrumenten um sein Ohr herum noch so arg seyn.

ANMERKUNGEN ÜBER DIE SCALA N^{OR}. 2.

Um den Scolaren auch in der Aussprache der fünf Vokalen gehörig zu bilden, so lasse ihn der Meister auch die Scala mit denen Benennungen: ut, re, mi, fa, so, la, si öfters singen. Der Meister forge, das jeder dieser Selbstlauter klar und deutlich in Verbindung des betreffenden Tones gehört werde. Von der richtigen Aussprache der Buchstaben, Silben und Wörter siehe in dem folgenden Kapitel; hier will ich nur folgendes ansetzen. Bey dem A, welcher Vocal an sich selbst schon der bequemste zum Gefang ist, muss die Zunge unterwärts gedrückt, etwas platt gemacht, und hinter den Zähnen soviel möglich gerade und fest gehalten werden. Bey den O, ist die innere Lage des Mundes beynahe die nämliche, nur das die Lippen näher zusammen gehalten werden. Bey dem U, werden sie es noch mehr. Bey dem I, schließt sich die vordere Zungenspitze an die untern Zähne inwendig fest an; ein gleiches geschieht beym E, nur das bey letztern die beyden Enden des Mundes sich mehr auseinander, und zugleich etwas einwärts ziehen.

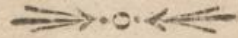
Wenn der Schüler alle Töne dieser beyden Scalen, soviel er nämlich vermög dem Umfange seiner Stimme ohne wiedernatürlichen Zwang hervorbringen kann, rein anzuschlagen, und auszuhalten im Stande ist, so soll er sich auch im geschwinder Singen dieser beyden vorzüglich aber der erstern üben, denn diese Art braucht er in der Folge bey dem Kapitel der Intervallen, um die entfernern Töne zu finden. Bey dem geschwinder Singen der zweyten Scala muss nicht minder darauf gesehen werden, das die Selbstlauter rein, und die Mitlauter scharf ausgesprochen werden.

Der Meister mag bald auf dem Klavier nach Fig: 3, bald auf der Violin nach Fig: 4. dem Schüler accompagnire, auch soll er ihn eben diese Scala bloß mit dem Vocal A hinauf und herunter anfangs in mäßiger, dann etwas geschwinderer Bewegung öfters singen lassen; doch so, daß dieses A nur bey der ersten Note ausgesprochen, alle übrigen Töne aber so aufeinander folgen, daß nichts Leeres dazwischen zu bemerken, und keine fernere offenbare Wiederholung dieses Selbstlauters zu vernehmen sey, auf diese Art wird schon jetzt der Anfänger zur richtigen Ausführung der Läufe vorbereitet.

Der Zweck der Scala N^o 3. ist, die Töne gehörig miteinander verbinden zu lernen.

A N M E R K U N G E N.

ÜBER DIE SCALA N^o 4, SOWOHL JENE MIT DEN ERHÖHUNGS- ALS AUCH JENE MIT DEN
ERNIEDRIGUNGS-ZEICHEN.



Der Zweck dieser Scala ist, daß der Scolar die halben Töne richtig bemerken, und rein intoniren lerne, man plage ihn also nicht, jeden dieser Töne so lange auszuhalten, wie bey der ersten Scala, sondern man lasse sie, ihn im Alla breve-Takt nach mäßiger Bewegung singen, auf diese Art wird er die Töne besser zu Gehör fassen, und das Steigen und Fallen derselben richtiger bemerken.

Von den 7. Haupttönen in der Musik ist keiner, der nicht bey den verschiedenen Tonwechseln durch eines dieser Zeichen öfters aus seiner natürlichen Lage verdrängt würde; man kann sich daher nicht genug Mühe geben, hierinn eine vollkommen reine Intonation zu gewinnen, weil es wirklich ein sehr schweres Stück Arbeit ist, darinn ganz sicher zu werden. Da nun aber diese Sicherheit höchst nöthig ist, und so wenige Sängere selbe aufzuweisen haben, so ist es klar, welchen Fleiß auch darauf ein Lehrling verwenden müße.

Wir werden in dem bald folgenden Kapitel aus der Tabelle der Intervallen oder Zwischenräume ersehen, daß es größere und kleinere halbe Töne gebe, z: B: E zum F, H zum C sind große halbe Töne, hingegen H zum HB, F zum Fis sind kleine halbe Töne, Auf dem Klavier und der Orgel scheinen Cis und Des, Dis und Es, Fis und Ges u: s: w: gleiche Töne zu seyn, allein dieser Wahn ist sehr irrig, denn Des, ist höher als Cis, Es höher als Dis, so wie auch Ges höher als Fis ist etc. Wenn man bey einer Orgel oder Klavier singt, ist hierinn freylich kein Unterschied, allein der Sängere, welcher diese Töne bey einer Begleitung von bloßen Saiten-Instrumenten gleich halten wollte, würde eben so sicher unrein singen, als jener unrein spielen würde, der das Fes mit leer E, oder das doppelte HB mit leer A auf der Violin nehmen wollte.

Vor Zeiten war in einigen Orgeln und Clavicimbeln der Taft zwischen G und A in zwey Theile gefchnitten, einer gab Gis, der andere As, fo wie der getheilte Taft zwischen D und E, Dis und Es von einander unterschied, doch diefer Gebrauch ift wegen der Schwierigkeit in der Ausübung für den Klavier- und Orgelfpieler ganz abgekomen. Zur nähern Erklärung des Unterschieds zwischen grofsen und kleinen halben Tönen will ich noch folgendes ansetzen. Ein ganzer Ton werde z. B: in fieben kleine Abtheilungen, oder Commata getheilt: vier davon machen den gröfsern, und drey den kleinern halben Ton aus, also zum Beyfpiel: von F bis G ift ein ganzer Ton; geht man nun durch fieben gleiche Fortrückungen vom F ins G, fo ift man bey der dritten in Fis, welches ein kleiner halber Ton ift, bey der vierten ift man in Ges, welches ein grofsen halben Ton macht, endlich bey der fiebenten ift der Ton ganz; eben fo umgekehrt vom G ins F, bey der dritten Zurückfchreitung ift man im Ges, ein kleiner halber Ton, bey der vierten in Fis, grofsen halber Ton, und dann bey der fiebenten im F. Nimmt man 9. Commata an, fo machen 5. den gröfsern, und 4. den kleinen halben Ton aus.

Einen fast ganz tönigen Satz nennet man das natürliche Gefchlecht, (genus diatonicum) Fig: 5.
Einen, wo auch fremde halbe Töne angebracht werden, das halbtönige Gefchlecht, (genus chromaticum) Fig: 6.

Endlich jenen, wo der Unterschied nur ein Comma beträgt, oder wo viertels Töne vorkommen, das vierteltönige Gefchlecht, (genus encharmonicum) Fig: 7.

Der Meister bedenke wohl, dafs, weil gröfstentheils in Begleitung des Klaviers oder der Orgel gefungen wird, wobey der obenangeführte Unterschied nicht ftatt findet, er feine Schüler mit diesen viertels Tönen vorzüglich im Anfange ja nicht plage; ift nur einmal der Scolar fo weit, dafs er die Töne fowohl der diatonifchen als diatonifch-chromatifchen Scala, fo wie felbe das Klavier ausweifet, rein und feft intonire, fo ift kein Zweifel, dafs er auch mit der Zeit die feinern Zwischenräume der enharmonifchen Stufenleiter zu unterfcheiden im Stande feyn werde.

SCALA.

SOPRANO.

N^o 1. c d e f g a h c d e f g a h c

d e f a g f e d c h a g f e d c h a

Fig: I.

Fig: II.

N^o 2.

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

Fig: III.

56 56 56 56 56 56 56 56 76 76 76 76 76 76

N^o 3. A

Bücherei
 für
 staatl. Hochschule für Musik
 Köln

SCALA.

ALTO.

Nº 1.

c d e f g a h c d e f f e d c h a g f e d

Begleitung mit der Violin auf eine andere Art. Diese 3. Noten sind bey jedem Takt so lange fort zu führen, als der Schüler den Ton aushält.

Nº 2.

ut re mi Fa sol la si ut re mi Fa Fa mi re ut si la sol Fa mi re ut

Fig: IV.

Nº 3.

SOPRANO.

ALTO.

N^o 4.

N^o 4.

C Cis Ces D DisDes E EisEs F FisFes G GisGes A AisAs H His,Hes

C Cis Ces D DisDes E Eis,Es F Fis Fes G GisGes A Ais,As H His,Hes

N^o 5.

N^o 5.

Und so mit den übrigen.

Und so mit den übrigen.

N^o 6.

N^o 6.

N^o 7.

N^o 7.

DAS DRITTE KAPITEL.

VON DEN INTERVALLEN.

Ein Intervall ist die Entfernung eines höhern Tones von einem tiefern, oder ein Sprung, den die Stimme zu machen hat, um von einem höhern Ton in einen tiefern, oder von einem tiefern in einen höhern zu kommen: diese Benennung begreift in sich die Secunden, aus denen die Scala besteht, die Terzen, die Quartan, die Quinten, die Sexten, die Septen, die Octaven und alle noch entferntere Sprünge.

Nach Mathematischen Berechnungen sind aufser der Octave, welche durchgehends vollkommen rein ist, alle übrigen Intervallen ungleich, zum Beispiel, C D ist eine Secunde oder ein ganzer Ton, D E ist ebenfalls ein ganzer Ton, und doch ist nach obbenannten Berechnungen die erstere Secunde um ein Comma größer als letztere, man predigt immer, in der C Scala die Sept H scharf und hoch anzustimmen, aber warum gerade nur in der C Scala? Wie, wenn ein Stück um einen ganzen oder halben Ton transponirt werden muß? meines Erachtens ist jede große Septime so zu behandeln, und jener Sänger wird bei jeder Temperatur hierin glücklich seyn, der durch reinen richtigen Vortrag aller Töne der diatonisch Chromatischen Scala sein Gehör schon hiedurch empfänglich gemacht, die feinere Zwischenräume zu bemerken.

So, wie der angehende Sänger nöthig hat, die Scala oft und mit gehöriger Aufmerksamkeit zu Singen, weil dadurch die Stimme gebildet, durch alle Töne, so viel möglich, gleich gemacht, der Umfang derselben erweitert, und er in den Stand gesetzt wird, jeden angegebenen Ton nach Erforderniß stark und schwach, fest und unbeweglich zu halten. Eben so fleißig muß er sich in den Intervallen üben, ohne welcher Übung, die, wie Tost sagt, bis zum Ueberflus getrieben werden soll, keine reine Intonation, keine Sicherheit und Fertigkeit zu hoffen; denn da jedes Singstück aus deren Mischung bestehet, so wird man ohne selber nie vom Blatt zu Singen im Stande seyn.

Um den Sänger mit allen in dem Bezirk jeder Octave liegenden Intervallen bekannt zu machen; so folget zur nähern Einsicht:

DIE TABELLE DER INTERVALLEN.

Vom einmal gestrichenen bis zum zweymal gestrichenen C.

SOPRANO.

Der. Ein = klang oder die Prim. Erhöhte Prim oder kleiner halber Ton. Kleine Secund oder großer halber Ton. Groffe Secund ganzer Ton. Uibermäfsige Secund. Verringerte Terz. Kleine Terz. Groffe Terz. Uibermäfsige Terz. Verringerte Quart. Reine Quart. Falfche Quart. Falfche Quint. Reine Quint. Uibermäfsige Quint. Verringerte Sext. Kleine Sext. Groffe Sext. Uibermäfsige Sext. Verringerte Sept. Kleine Sept. Groffe Sept. Reine Octav. Mangelhafte Octav. Uibermäfsige Octav. Non. Dez. Undez. Duodez.

Diefe vier letzteren werden zufammengesetzte von der Octav genennet, eben fo auch die noch entfernten Sprünge.

Auf diese Art werden, von jedem Grundton bis zur Octave hinauf die dazwischen liegenden Intervallen gezählt und genennet, z: B: man wollte wissen, wo von dem einmal gestrichenen Eb, hinauf die reine Quint sey; so zähle man folgendermassen: Eb. Grundton. E. kleiner halber Ton. Fb. großer halber Ton. F. groffe Secund. F#. übermäfsige Secund. Doppel Gb. verringerte Terz. Gb. kleine Terz. G. groffe Terz. G#. übermäfsige Terz. Doppel Ab. verringerte Quart. Ab. reine Quart. A. falfche Quart. Doppelfalfche Hb. Quint. Hb. reine Quint. Hier folgt dieses in Noten für beyde Stimmen. NB: Die eigentlichen verringerte Intervallen entstehen, wenn der untere Ton erhöht wird, wie in obiger Tabelle bey der Terz, Quart, Sext, und Sept zu sehen ist.

SOPRANO.

ALTO.

Grundton.

Und so mit allen übrigen.

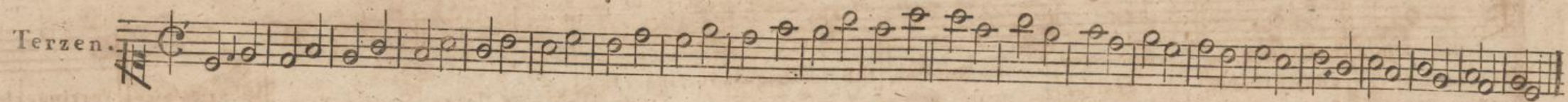
A L T O.

								Diese drey letztern werden zuzammengesetzte von der Octav genennet.	

Die Intervallen werden eingetheilt:

In vollkommene Consonanzen, in unvollkommene Consonanzen, und in Dissonanzen. Vollkommene Consonanzen sind: Der reine Einklang, oder die Prim. Die reine Quint. Die reine Octav. Unvollkommene Consonanzen sind: Die kleine und groffe Terz. Zuweilen die reine Quart. Die kleine und groffe Sext. Alle übrigen Intervallen sind Dissonanzen.

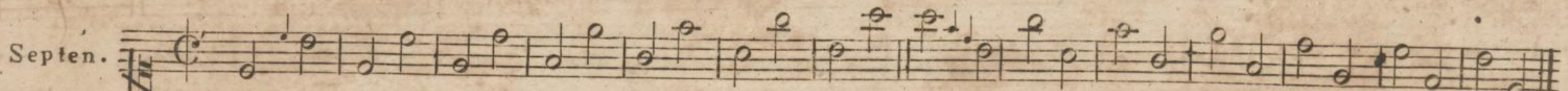
Diese muss man nothwendig zu unterscheiden wissen, weil wir in folgenden Kapiteln hören werden, dass gewisse Verzierungen vor Consonanzen gute Wirkung machen, welche vor Dissonanzen übel angebracht, und gerade das entgegengesetzte bewirken würden.

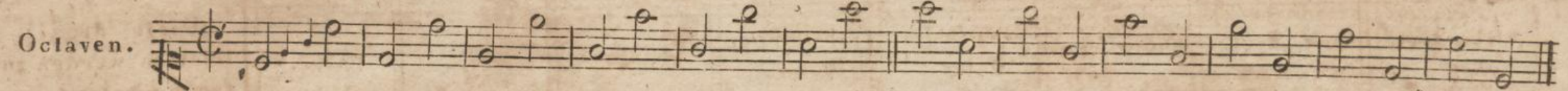
Terzen. 

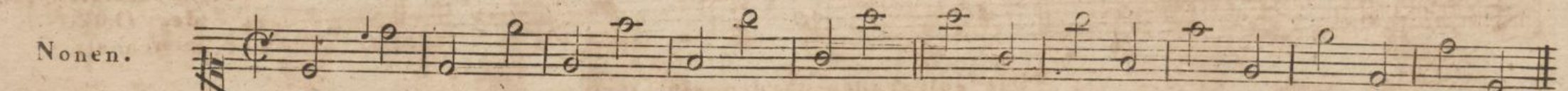
Quarten. 

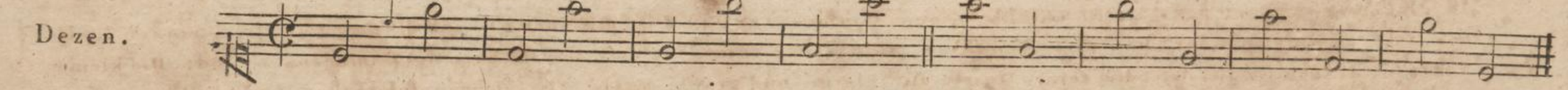
Quinten. 

Sexten. 

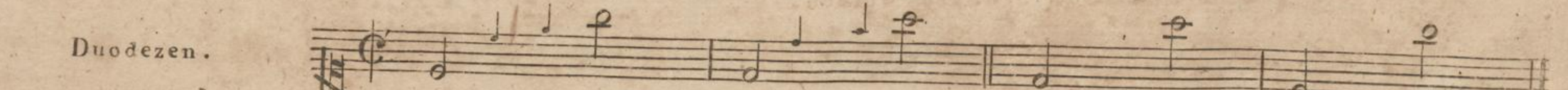
Septen. 


Octaven. 

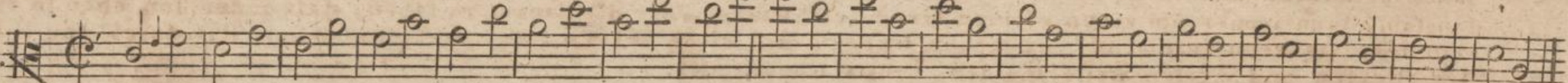
Nonen. 

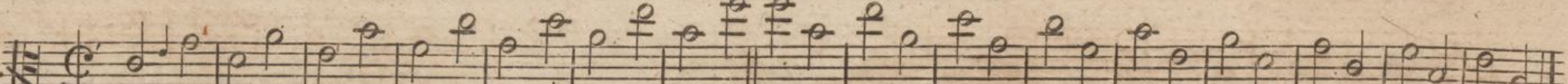
Dezen. 

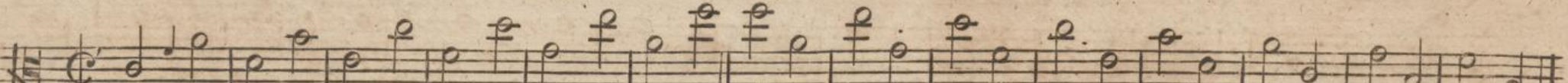
Undezen. 

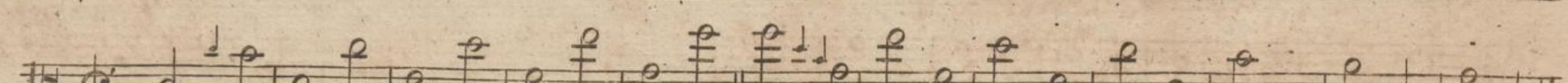
Duodezen. 

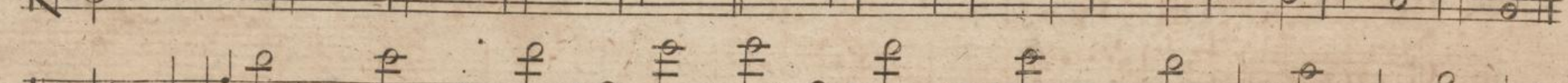
Terzen. 

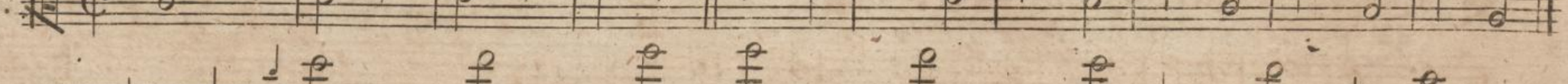
Quarten. 

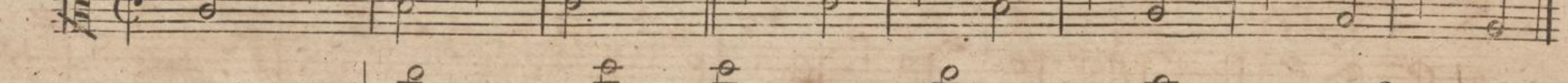
Quinten. 

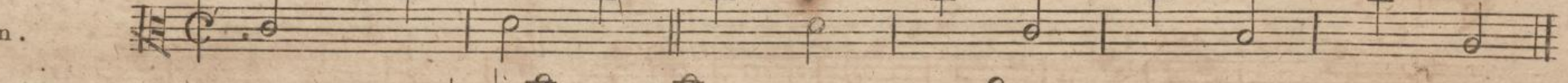
Sexten. 


Septen. 

Octaven. 

Nonen. 

Dezen. 

Undezen. 

Duodezen. 

Kürzere Uebersicht der Intervallen nach der diatonischen Stufenleiter.

Damit der Schüler die Intervallen im Gesang gehörig verbinden lerne, so lasse ihn der Meister Takt für Takt jeden besonders mit dem Vocal a so lange singen, als er, ohne sich weh zu thun, in einem Athem vermag, anfänglich langsam, dann immer um einen kleinen Grad geschwinder, nur ist darauf zu sehen, daß jeder Ton eben so richtig und rein sey, als wenn er eigends angegeben würde. Auf diese Art wird der Lehrling schon itzt durch den ersten Takt der zweiten und vierten Zeile für den Triller vorbereitet.

The musical exercises are arranged in eight staves. Each staff starts with a treble clef and a common time signature (C). The exercises consist of sequences of notes and rests, with some staves featuring trills (trills) indicated by a 'tr' symbol above the notes.

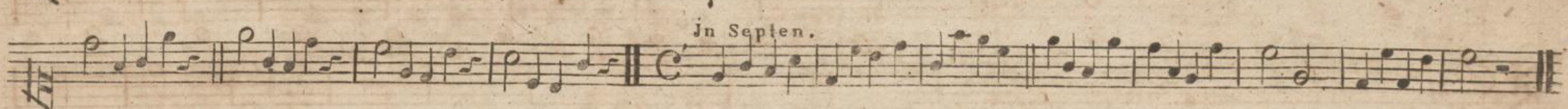
Der Scolaer wird, jedes dieser Exempel sehr leicht treffen, wenn er die Intervallen blos der Ordnung nach, wie sie hier stehen, herfangen darf, allein, dieses würde von wenigem Nutzen seyn, daher lasse ihn der Meister alle Intervallen unter einander suchen, und fest anstimmen, anfänglich mit der den Noten eigenen Benennung, hernach mit dem Vocal a zusammen gezogen. Z:B:

The musical exercise is arranged in a single staff. It starts with a treble clef and a common time signature (C). The exercise consists of a sequence of notes and rests, with a trill (trill) indicated by a 'tr' symbol above the notes.

A L T O .

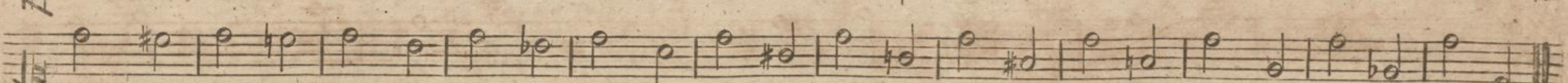
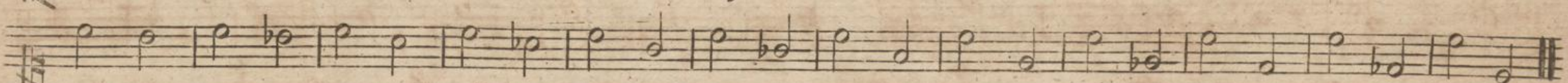
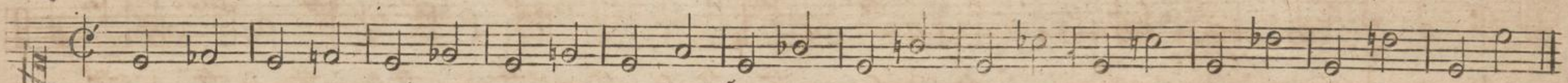
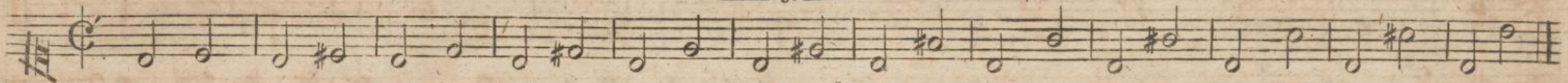
Um den Schüler zugewöhnen, daß er bei seinem schon einmal rein angegebenen Tönen fest halte, ohne zu wanken, wenn er nebenher einen das Ohr sehr beleidigenden Ton hört, so lasse er ihn, wenn er z: B: in der ersten Zeile im vorletzten Takt die große Septime H anstimmt, nebstbei bald auf der Violin das Bass C bald auf einem Clavier folgenden Accord scharf angeschlagen hören, bis auch diese Schwürigkeit bey allen vorkommenden großen Septen überwunden ist.

The musical score is written on ten staves. The first staff is a single melodic line. The second staff is a grand staff with a treble clef and a bass clef. The remaining eight staves are single melodic lines. The music is written in a historical style with various note values and rests.



Uiberficht.

Der Intervallen nach der diatonisch chromatischen Stufenleiter.



ALTO.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains a melodic line with notes marked with fingerings 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, and 10. The lower staff is in bass clef and contains a corresponding bass line.

Kleine Beispiele. *In Terzen.* *In Quarten.*

This section is titled 'Kleine Beispiele' and contains two measures. The first measure is in 3/4 time and is labeled 'In Terzen.' (thirds). The second measure is in 2/4 time and is labeled 'In Quarten.' (fourths).

In Quinten. *In Sexten.*

This section shows two measures of music. The first measure is labeled 'In Quinten.' (fifths) and the second measure is labeled 'In Sexten.' (sixths).

In Septen.

This section shows two measures of music, both labeled 'In Septen.' (sevenths).

Auch in diesen Intervallen übe sich der Sclar
auf eben die Art, wie in den vorhergehenden.

The final section of the page consists of five systems of two staves each. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and rests, continuing the interval exercises.

SOPRANO.

Kleine Beispiele.

In Terzen.
 In Quarten.
 In Quinten.
 In Sexten.
 In Septen.

ALTO.

Kleine Beispiele.

In Terzen.
 In Quarten.
 In Quinten.
 In Sexten.
 In Septen.

DAS VIERTE KAPITEL.



VON DER RICHTIGEN AUSSPRACHE DER BUCHSTABEN, SYLBEN, UND WÖRTER,

fo wie auch

VOM RICHTIGEN ATHEMHOLEN.

Ist der Scholar einmal dahingebracht, dafs er nicht nur alle Töne der diatonifchen, fondern auch jene der diatonifch = cromatifchen Scala mit wachfender Stärke, und abnehmender Schwäche rein zu halten im Stande ift, wenn er alle bisher angefetzte Intervallen nach den beyden Stufenleitern ficher, rein, und mit einiger Fertigkeit intoniren kann, dann mag der Meifter mit ihm die bald folgenden Uibungs = Exempeln anfangen; vorhero muß aber der Schüler mit der richtigen Ausfprache der Buchftaben, Sylben, und Worte bekannt werden.

Wie die Selbstlauter auszufprechen feyn, ift fchon oben gefagt worden, nur will ich hier noch folgendes anführen: dafs man fich forgfältig hüten folle, felbe in der Ausfprache miteinander zuverwecheln, z: B: Sanne ftatt Sonne etz.

Die eigentlichen doppelten Selbstlauter werden in der Ausfprache nur für einen Buchftaben gehalten, deffen doppelten Laut man jedoch deutlich hören laffen muß, im Gefang aber darf der zweyte erft ganz am Ende des Tones gehört werden, als: trauen, tra = uen. Eleÿson, Ele = yson. Bey den verdoppelten Selbstlautern muß man den langen Laut deutlich hören, als: Seele, Loos. Bey den uneigentlichen doppelten Selbstlautern wird das ä höher als e, ö, tiefer als e, und das u tiefer als das i gehört, z: B: Thränen, trennen, können, kennen, Küfte, Kifte.

VON DEN MITLAUTERN.

Man unterfcheide wohl in der Ausfprache jene Mitlauter, welcher ihrer Aehnlichkeit wegen leicht miteinander verwechelt werden können, als da find: B und P, D und T, G und K, denn B, D, G müffen viel gelinder ausgefprochen werden, als P, T und K, wie z: B: in folgenden Worten: Bein (ein Knochen,) Pein (die Marier,) entbehren (nichthaben,) empören (aufrührifch feyn,) Blatt (Papierblatt,) platt (flach,) Bund (verfprechen,) bunt (vielfärbig,) Gram (Verdrufs,) der Kramm (wo Waare ift,) gönnen (zugehan feyn,) können (im Stande feyn,) ich drang (von drängen,) ich trank (von trinken,) und dergleichen mehr.

Die verdoppelten Mitlauter werden viel schärfer ausgesprochen als die einfachen, hiewider wird häufig gefehlt z: B: reifen statt reiffen, einige verkehren es, und verdoppeln einen einfachen Mitlauter z: B: raffen statt rasen (toben.)

Eben so fehlerhaft ist es, das manche vor dem h noch ein c annehmen, z: B: fechen statt sehen, ruchen statt ruhen.

Das f wird meines Erachtens vor p und t im Anfange der Wörter oder nach einer Vorfetzsilbe richtig wie sich ausgesprochen z: B: sprechen, sterben, bestrafen. Man höre nur, wie süß es klingt, wenn in der Rede: stirb Verräther! das Wort stirb nach der eigentlichen Zusammensetzung der Buchstaben ausgesprochen wird; anders ist's: wenn es am Ende eines Worts steht, z: B: warft, wirft, da muß man es nicht sprechen warfcht, wirfcht; dieß ist aber auch nicht von allen Wörtern, die mit einem ft enden, denn so lächerlich es wäre, warfcht, wirfcht statt warft, wirft zu sagen, so sicher würde jener in gar vielen Orten ausgelacht werden, der das Wort Fürst nicht wie Fürstch sprechen wolte, weil man nach letzterer Aussprache die Würde und den Karakter des Gegenstandes mit mehr Nachdruck und Gewicht bezeichnet finden will: immerhin mag also in jenen Gegenden Fürstch gesagt werden, nur übertreibe man nicht diese Gefälligkeit bey andern Worten mehr.

H werde im Anfange der Sylbe als ein Mitlauter stark gehört; z: B: Hand; in der Mitte aber oder am Ende ganz gelinde, z: B: mehr: denn hier dienet es nur, die Aussprache des vorhergehenden Selbstlauters zu verlängern. Manche haben die üble Gewohnheit, der Anfangsilbe eines Worts gar oft bald ein schnelles hingeworfenes h, bald ein u, bald ein g, bald ein a vorausgehen zu lassen: wie dieß zierlich zu nennen sey, begreife ich nicht; vielleicht findet man es schön, weil einige der sogenannten großen italienischen Sängern, welche auf den ersten Theatern so beklatscht werden, diese edle Gewohnheit an sich haben; der angehende Sänger ahme diese ja nicht nach, eben so wenig jene, welche bey lateinischen Worten das c und g vor denen Selbstlautern e und i, wie die Italiener tsche tschi, dsche dschi im Gefang aussprechen, und also halb lateinisch und halb italienische Worte daraus machen; was würde der Italiener dazu sagen, wenn man seine Sprache so verhunzen wolte? thut mans vielleicht um das Harte der Aussprache für den Gefang zu mildern, so sage ich, das bey vielen Worten gerade das entgegengesetzte hiedurch bewirkt wird, z: B: Genitum nach dem eigentlichen lateinischen ausgesprochen läßt sich viel sanfter hören als Dschenitum nach der italienischen Mundart. Man lasse also diese Sprache, wie sie Herkommens ist, in ihrer Reinheit, und es entschuldigt nichts, wenn ma sagt, die wahre Aussprache der alten Römer sey verlohren gegangen, man wisse nicht, ob sie z: B: das Wort Cicero, so wie wir itzt, gesprochen, oder ob sie das C wie S, Sisero, oder wie Dsch, Dschidschero, oder wie K, Kikero ausdrückten.

Dass eine Sylbe, über welcher mehrere Noten gesetzt sind, nur einmal, und zwar bey der ersten Note dürfe ausgesprochen werden, versteht sich von selbst. Wenn eine Sylbe mit einem Mitlauter endet, so wird dieser dann erst ausgesprochen, wenn schon die folgende Sylbe einzutreten beginnt; wollte ich ihn zugleich mit seinem vorgehenden Selbstlauter aussprechen, so hörte auf einmal der Schall des Tones auf. Man probiere dieses nur auf zwey willkürlichen Tönen mit der Endsylbe des Wortes: blühet, und kein Laut wird mehr zu vernehmen seyn; ein gleiches ist nicht minder bey allen trennbaren und untrennbaren Mitlautern zu beobachten. Der Schall des Tones, wie er seyn soll, ist also nur auf Selbstlautern möglich, mithin muss jeder Mitlauter erst am äußersten Ende des Tones, und ja nicht früher dem vorhergehenden Selbstlauter angehängt werden.

Ein verständiger Componist beobachtet genau die Länge und Kürze der Sylben durch längere und kürzere Noten, wenn sich also nach dieser Voraussetzung der Sänger genau an letztere haltet, so ist er außer Gefahr zu fehlen, oder wenigstens kann ihm ein Fehler hiewieder nicht zur Last geleyet werden, denn man kann nicht von jedem Sänger fordern, dass er der Unwissenheit des Tonsetzers auf der Stelle hierinn zu Hülfe kommen sollte.

Mehr kann hier über die Aussprache nicht gesagt werden, indem vorausgesetzt wird, dass der, der singen lernen will, die Buchstaben, Sylben, und Worte schon gehörig auszusprechen wisse, ich wollte nur vor Fehlern, die allenthalben so häufig herrschen, warnen. Der Lehrer seye einer reinen deutlichen Aussprache wegen sehr besorgt, denn nur durch diese, und nicht durch Geschrey kann der Sänger auch in den größten Orten die Worte den Zuhörern vernehmlich machen.

VOM RICHTIGEN ATHEMHOHLEN.

Wenn der Scholar die Scala oft und fleissig nach der Vorschrift gesungen, so kann er auch zuverlässig schon mehr und länger in einem Athem singen, als er vorhero konnte, denn auch in diesem Stücke kommt viel auf Übung und Gewohnheit an.

Hier sind also die Fragen zu beantworten, wie, und wann bey einem anhaltenden Gefange Athem zu holen sey, nicht minder, wann und bey welchen Stellen dieses durchaus nicht geschehen dürfe? Man muss langsam, ja nicht schnell und mit Geräusch die Luft einziehen, mit selber sodann sehr sparsam seyn, das heisst, nur soviel immer herauslassen, als zur Stärke oder Schwäche eines deutlichen Tones nöthig ist, hiedurch wird die Lunge nach und nach fähig, mehrere Luft zu fassen, und aufzubehalten als ihr vorhero möglich war, und der Sänger wird in der Folge länger und mehr in einem Athem singen können.

Jeder kann die Bemerkung an sich machen, dass ein Athem der schnell und heftig geholt wird, nicht lange dauert, denn gemeiniglich will in diesen Fall gleich bey der ersten Note wieder zuviel Luft heraus, zu dem wird selbst den Zuhörern darüber bange, wenn sie den Sänger so mühsam und mit Geräusch Athem holen hören.

Furcht schadet hierinn ungemein, und wenn ein Instrumentist zu bedauern ist, der Furcht hat, so ist es gewiss ein Sänger doppelt mehr, sogar die Stimme ist in dieser Lage das nicht mehr, was sie sonst war, denn sie wirkt auf die Lunge und das Stimmwerkzeug gleichmächtig; der Meister suche seine Schüler dafür sorgfältig zubewahren, denn ein verzagter Künstler, mit entschiedenem Talent hat nur zu oft Ursache, den herzhaften mit mittelmäßigen Gaben zu beneiden, und ein Sänger, der über jeden einigermaßen fehlgeschlagenen Ton so leicht erröthen kann, ist schon halb verloren: ein bißchen Dreistigkeit, die aber nicht in eine sträfliche Zufriedenheit mit seinen Fehlern ausartet, ist hierinn von besten Nutzen.

Athem soll man bey kleinern und größern Pausen holen, doch kommen erstere oft nacheinander vor, so ist es eben nicht nöthig, daß es nach jeder geschehe. Gar oft kann nach einer durchgehenden Note sowohl in der Mitte als am Ende eines Takts Athem geholt werden, wenn mit derselben ein Wort endet, das nicht unmittelbar mit dem folgenden zusammenhängt, als da ist das Beywort mit seinem Hauptwort etc. wie in dem ersten Beyspiele zur Übung in Terzen nach dem 2ten, 4ten, und zur Noth nach der ersten Hälfte des 7ten Takts füglich Athem kann geholet werden, doch muß dieses auf eine dem Zuhörer fast unmerkliche Art geschehen, man entziehe nämlich jedesmal der letzten Note sehr wenig von ihrer vollen Währung.

Gar oft kann es geschehen nach einer anschlagenden Note, hätte diese auch einen Punkt hinter sich, wenn selbe über einem einsylbigen Wort, oder über der letzten Sylbe eines mehrsylbigen steht, wie in dem Beyspiele zur Übung in Sexten für den Alt zu ersehen, da kann man bey dem 6ten Takt in beyden Stimmen dem Punkt etwas weniger entziehen, zumal hier an dieser Stelle ein kleiner Raub den Sinn der Rede nicht trennt.

Was anschlagende, was durchgehende Noten seyen, wird im Kapitel von den Vorschlägen ausführlich gesagt werden.

Die Unterscheidungszeichen des Textes, als da sind: Beystrich (,) Strichpunkte (;) Doppelpunkt (:) Schlusspunkt (.) biethen ebenfals gewöhnlich dem Sänger Gelegenheit dar, bald weniger bald mehr Athem einzunehmen.

Weiters kann man auch bey kleinern Einschnitten des Gefanges Athem holen, wenn man die Note, worauf der Einschnitt fällt, zur Hälfte abkürzet.

Überhaupts muß der Sänger jede Gelegenheit benutzen, Athem zu holen, wenn er ihn auch in dem Augenblicke nicht nöthig haben sollte, denn singt er so lange in einem Athem, bis aller Vorrath dahin ist, so schadet er seiner Gesundheit, und er wird bey einem anhaltenden Gefange nicht leicht wieder ganz zu Athem kommen.

Ein Wort darf nicht getrennt werden, das heist, mitten in einem Worte soll man nicht Athem holen, außer es stünde über einer Sylbe desselben eine lange Passage, die in einem Athem nicht vorgetragen werden kann, da muß man ihn nun bey kleinern Einschnitten dieser Passage holen. Eben sowenig darf das Beywort von seinem Hauptwort, das Vorwort von seinem Haupt- oder Fürwort getrennt werden.

Zwischen einem Vorschlage und seiner Hauptnote, zwischen dem Triller und seinem Nachschlage, zwischen dem Nachschlag und seiner folgenden Note darf kein Athem geholet werden.

Eben so wenig, als ein Wort, dürfen auch die zusammen verbundenen Noten getrennt werden.

Es läßt sich für alle Stellen zum richtigen Athemholen keine allgemeine Regel geben; ein aufmerksamer Sänger wird mit der Zeit selbst leicht finden, welche Noten ein wenig getrennt oder nicht getrennt werden können, welche Note er ohne Nachtheil und gleichsam unvermerkt weglassen dürfte, wenn er eine lange Passage von geschwinden zu singen hat, die er mit einem Athem auszudauern nicht vermögend ist. Doch ein verständiger Componist ist schon selbst auf Gelegenheit zum Athemholen bedacht; schließliche sage ich nur noch, daß jener Sänger in diesem Stücke es am weitesten gebracht, der auf die dem Zuhörer unmerklichste Art sich mit Athem zu versehen weis.

Und nun zu dem ersten Übungsexempel: Anfangs lasse der Singmeister seine Schüler alle darinn vorkommende Intervallen mittelst der Solmisation mit dem Musikalischen Alphabet suchen, so dann alle wirklich angesetzte Töne mit der ihnen eigenen Benennung durchsingen; geht dieß gut, dann soll der Scholar (damit er auch die Töne gehörig miteinander verbinden lerne) eben dieses Exempel mit dem Vocal A durchsingen, und wenn auch dieses mit einiger Sicherheit und Fertigkeit erreicht worden, dann werde er geleitet, die Worte mit denen sie betreffenden Tönen gehörig zu vereinigen, ohne weder erstere, noch die Bindung der letztern zu trennen.

Der Meister halte seine Schüler strenge an dem Takt, und um selbe hierinn recht sicher zu machen, so lasse er sie in der Folge selbst den Takt dazu schlagen. NB. Wenn sie das Exempel schon rein und richtig zu singen im Stande sind, und nicht mehr zu befürchten ist, daß durch dieses Taktschlagen ihre Aufmerksamkeit auf das wesentlichste zu sehr getheilt würde.

Was die Übungsbeispiele selbst anbelagt, so war keineswegs der Zweck, etwas den Compositions-Kritiker befriedigendes zu liefern, sondern einzig und allein, beim Lehramte beyde, dem Lehrer wie dem Schüler zugleich, zu erleichtern.

BEÿSPIELE ZUR UIBUNG.

In Terzen für den Sopran.

Moderato.

Av..vi..li..to, suen..tu..ra..to, ri..cer..can..do o..gnor la mor..te, neun i..stan..te, mai di cal..ma, può quest'al..ma trovar.

Av..vi..li..to, suen..tu..ra..to, ri..cer..can..do o..gnor la mor..te, neun i..stan..te, mai di cal..ma, può quest'al..ma trovar.

Violino zur Sopran Stimme allein.

Moderato.

In Quarten.

Moderato.

Wenn er..scheinfst du reich am Glü..cke, Tag nach dem ich längst mich seh..ne; komm er..hei..tre

Wenn er..scheinfst du reich am Glü..cke, Tag nach dem ich längst mich seh..ne; komm er..hei..tre

mei...ne Bli..cke, dafs in ih..nen kei..ne Thrä..ne, als der Freu..den Thrä..ne, als der Freuden Thrä..ne steh.

mei...ne Bli..cke, dafs in ih..nen kei..ne Thrä..ne, als der Freu..den Thrä..ne, als der Freuden Thrä..ne steh.

Violino zur Sopran Stimme allein.

Moderato.

BEÿSPIELE ZUR UIBUNG.

In Terzen für den Alt.

Andante.

Av-vi-li-to, suen-tu-ra-to, ri-cer-can-do ognor la mor-te, neun i-stan-te, mai di cal-ma, può quest'al-ma ri-tro-var.

Av-vi-li-to, suen-tu-ra-to, ri-cer-can-do ognor la mor-te, neun i-stan-te, mai di cal-ma, può quest'al-ma ri-tro-var.

Violino zur Alt Stimme allein.

Andante.

In Quarten.

Andante.

Wenn er-scheinft du reich am Glü-cke, Tag nach dem ich längft mich feh-ne; komm er-hei-tre mei-ne

Wenn er-scheinft du reich am Glü-cke, Tag nach dem ich längft mich feh-ne; komm er-hei-tre mei-ne

Bli-cke, dafs in ih-nen kei-ne Thräne, als der Freuden Thräne fteh, als der Freuden Thräne fteh.

Bli-cke, dafs in ih-nen kei-ne Thräne, als der Freuden Thräne fteh, als der Freuden Thräne fteh.

Violino zur Alt Stimme allein.

Andante.

In Quinten für den Sopran.

Moderato

Be-ne-di-cat, benedical De-us hä-bi-tä-ti-o-nem me-am. Bene-di-cat, benedical Deus omnes habitantes in e-a.

Be-ne-di-cat, benedical De-us hä-bi-tä-ti-o-nem me-am. Bene-dicat, benedi-cat De-us omnes habitantes in e-a.

Violino zur Sopran Stimme allein.

Moderato.

In Sexten.

Andante moderato.

Lo co-nos-co, lo ram-men-to, tan-to ben non me-ri-tai;

Lo co-nos-co, lo ram-men-to, tan-to ben non me-ri-tai;

ah la vi-ta tu mi ren-di! con-so-lan-do. con-so-lan-do questo sen.

ah la vi-ta tu mi ren-di! con-so-lan-do. con-so-lan-do questo sen.

Violino zur Sopran Stimme allein.

Andante moderato.

In Quinten für den Alt.

Moderato

Benedicat, benedicat Deus habitationem meam. Benedicat, benedicat omnes habitantes in ea.

Bene-di-cat, bene-di-cat Deus habitati-o-nem me-am. Bene-di-cat, bene-di-cat omnes ha-bi-tantes in e-a.

Violino zur Alt Stimme allein.

Moderato.

In Sexten.

Andante moderato.

Lo co-nos-co, lo ram-men-to, tan-to ben non me-ri-ta-i;

Lo co-nos-co, lo ram-men-to, tan-to ben non me-ri-ta-i;

ah la vi-ta tu mi ren-di! con-so-lan-do! con-so-lan-do que-sto sen.

ah la vi-ta tu mi ren-di! con-so-lan-do! con-so-lan-do que-sto sen.

Violino zur Alt Stimme allein.

Andante moderato.

In Septen für den Sopran.

Adagio.

In die Rin..de, die...fer Lin..de, grub ich dei..nen Na..men ein; sag mir's
 In die Rin..de, die..fer Lin..de, grub ich dei..nen Na..men ein; sag mir's

klei...ne, ist der mei..ne, wohl so tief im Her..zen dir, so tief im Her...zen dir.
 klei..ne, ist der mei..ne, wohl so tief im Her...zen dir, so tief im Her..zen dir.

Violino zur Sopran Stimme allein.

Adagio.

In Septen für den Alt.

Poco Adagio

In die Rinde, die...fer Linde, grub ich deinen Na...men ein; sag mir's

In die Rinde, die...fer Linde, grub ich dei...nen Na...men ein; sag mir's

klei-ne, ist der mei-ne, wohl so tief im Her...zen dir, wohl so tief im Her...zen dir.

klei-ne, ist der mei-ne, wohl so tief im Her-zen dir, so tief... im Her...zen dir.

Violino zur Alt Stimme allein.

Poco Adagio

In Octaven für beyde zugleich.

Moderato.

In te Do-mi-ne spe-ra-vi, non con-fun-dar in ae-

-ter-num, in ae-ter-num, non con-fun-dar in ae-ter-num, non con-fun-dar

in ae-ter-num, in ae-ter-num.

A N M E R K U N G.

Da dieses Buch in mehrere Hände kommen mag, welche weder der italienischen noch lateinischen Sprache kundig sind, so habe ich nothwendig zu seyn erachtet, die in beyden Sprachen vorkommenden Uibungsexempel wörtlich ins Deutsche zu übersetzen, nicht minder, so viel hier möglich in Kürze zu erklären, wie einige italienische Wörter, welche am leichtesten verfehlt werden könnten, auszusprechen sind.

Avvilito, sventurato ricercando vò la morte: Verachtet, und elend suche ich den Tod:
Ne un istante mai di calma può quest'alma ritrovar. Auch nicht einen Augenblick Ruhe kann dieses Herz finden.

Lo conosco, lo rammento, tanto ben non merita: Ich erkenne, ich beherzige es wohl, eine solche Wohlthat verdiene ich nicht:

Ah la vita tu mi rendi, consolando questo sen. Ach du giebst mir das Leben wieder, indem du dieses Herz tröstest.

Benedicat Deus habitationem meam, benedicat omnes, habitantes in ea. Gott segne mein Haus, Er segne alle, die in selben wohnen.

In te Domine speravi, non confundar in aeternum. Auf dich, o Herr, habe ich gehoffet, ich werde in Ewigkeit nicht zu Schanden werden.

V wird ausgesprochen wie W, eigentlicher aber wie das Mittel zwischen F und W nicht so hart als F: aber auch nicht so weich als W, lies also avvilito sventurato. C wird vor e und i ausgesprochen wie tsche tschi, lies also ritschercando wo la morte, Ne un. diese beyde Sülben werden gleich auf der ersten Note schnell hintereinander ausgesprochen, doch so, das sie nicht etwann wie eine Sülbe lauten, sondern Jede besonders deutlich gehört werde. Mai gilt für eine Sülbe, die längste Zeit der Aussprache, so wie des Tones gehört dem a, und gegen Ende desselben wird erst das i etwas schnell angehängt. Può gilt ebenfalls eine Sülbe, hier gehört aber die längste Zeit dem o. Quest in diesem Wort werde das q nicht zu scharf ausgesprochen, das es laute wie Kwest, man muß das u schnell aber deutlich hören lassen.

Ich will hier zugleich die Aussprache einiger Sülben anführen, welche in denen Uibungsexempeln über 24 Tonarten vorkommen werden.

Duel wird unter eine Sülbe ausgesprochen. Figlio fast wie Fillio, das ganze Wort in zwey Sülben, derer letztern das il angehängen wird, so das beyde unter eine Note kommen. Che wie Ke. In Dio wird i länger gehalten, Sei macht eine Sülbe. Viviamo, via eine Sülbe. In wird dem mo unter einer Note angehängen. In miei kommt mie unter eine Note, und so giebt es in folgenden noch einige Stellen. Geme sage dschme.

FUGA
von
PERGOLESI

Fac ut ardeat cor meum in amando Christum Deum, Christum De-

Fac ut ardeat cor meum in amando Christum

= um ut sibi compla

De um, Christum De um ut sibi com pla

ce am, fac

ce am, fac ut ar de

ut ar de at cor me um in a man

at cor me um in a man

do Christum, in amando Christum Deum ut sibi complacere am. Fac ut

do Christum Deum ut sibi com pla ce am. Fac

ar-de-at cor me - - - - - um ut sibi compla - - - - - ce-am, ut si - - - bi com -
 ut ar-de-at cor meum in a-mando Chri - - - stum De - - - - - um ut sibi compla - - - - -
 pla - - - - - ce-am, fac ut ar-de-at cor me - - - - -
 - - - - - ce-am, com - - - - - pla - - - - - ce - - - - - am, fac ut ar-de-at cor me-um ut
 - - - - - um ut sibi compla - - - - -
 si - - - - - bi com-pla-ce-am, compla - - - - -
 - - - - - ce-am, fac ut ar-de-at cor me - - - - -
 - - - - - ce-am in a-man - - - - -
 - - - - - um ut si - - - - - bi compla - - - - - ce-au.
 do Chri - - - - - stum De - - - - - um ut sibi compla-ce - - - - - am.

DAS FÜNFTHE KAPITEL.

VON DEN VERSCHIEDENEN TONARTEN.

Es sind heut zu Tage in der Tonkunst 24 Tonarten festgesetzt, deren eine in jedem Musikstück die herrschende ist. — Diese theilen sich wieder in zwey Hauptgattungen, zwölf sind dur oder harte, und zwölf sind mol oder weiche, mithinn hat jeder der zwölf in dem System einer Octave befindlichen Töne seine harte, und seine weiche Tonleiter.

Die zwölf in dem Bezirk jeder Octave liegenden Töne sind folgende: c, des, d, es, e, f, fis, g, as, a, b, h. Die kleine Unterterz von diesen Dur-Tönen giebt eben so viele Mol-Töne, nämlich: C dur, des dur, d dur, es dur, e dur, f dur, fis dur, g dur, as dur, a dur, b dur, h dur. Giebt A mol, b mol, h mol, c mol, cis mol, d mol, dis mol, e mol, f mol, fis mol, g mol, gis mol.

Zwar gäbe es mehrere Tonarten, da aber die schweresten in leichtere versetzt werden können, und diese auf den Klavier dem Gehör einerley Accorde vorstellen, so hat man letztere mit gänzlicher Hintansetzung der erstern festgesetzt, z. B. des dur stellt auf dem Klavier die nämliche Tonleiter dem Gehör dar, wie cis dur. Des dur hat 5 b, cis dur aber müßte 7 Kreuz bekommen; daher ist dem auch cis dur der mehrern Schwierigkeit wegen in der Ausübung nicht gebräuchlich; eben so verhält es sich auch mit ces dur welches 7 b haben müßte, da hingegen h dur nur 5 Kreuze hat. Berbehalten werden noch es dur, welches 6 b hat, und dem fis dur mit 6 Kreuz gleich kommt, sodann auch es mol mit 6 b, welches dem dis mol mit ebenfalls 6 Kreuz ähnlich ist.

C dur dienet zum Muster für alle dur, und a mol zum Muster für alle Mol-Tonarten. Man betrachte nur die Tonfolge in der C Scala.

Diese Octave, von unten hinauf gezählt, besteht aus zweyen ganzen Tönen, einen halben, drey ganzen, und wieder aus einen halben; nun wird es sich bald zeigen, warum in denen übrigen Dur-Tonarten bald mehr bald weniger Kreuz oder b vorgezeichnet werden müssen, z. B. in d dur: bis ins e ist ein ganzer Ton, f wäre nur ein halber, um aber den zweyten ganzen zu bekommen, muß f mit einem Kreuz erhöht werden, dann kommt g ein halber Ton, darauf müssen drey ganze Töne folgen; —

A ist ein ganzer, h abermals ein ganzer, c nur ein halber, um ihn aber ganz zu bekommen, muss auch c mit einem Kreuz erhöht werden, endlich kommt der letzte halbe Ton, mithin hat d dur 2 Kreuz: fis, und cis. Eben so verhält es sich in denen Dur = Tonarten mit b; wolte man wissen, wie viel b, es dur habe, so zahle man folgendermassen: es ist das erste b, bis ins g sind zwey ganze Töne, dann soll ein halber folgen, a wäre aber ein ganzer, mithin muss a durch ein b erniedrigt werden; dieses as ist nun das zweite b, darauf folgen 3 ganze Töne, h vom as wäre die übermässige Sekund, folglich muss h durch ein b erniedrigt werden, welches nun das dritte b ist, von b ins d sind zwey ganze Töne, und den letzten zur Octave macht ein halber; die Tonfolge ist also auch hier, wie in der c Scala, und muss es in allen übrigen Dur = Tonarten so seyn.

Die Octave in der Mol = Tonleiter, von unten hinaufgezählt, besteht aus einem ganzen, einen halben, vier ganzen, und wieder einen halben Ton, weil nach fast allgemein angenommenen Gebrauch die Sext und Sept hinauf gross seyn muss: herab aber besteht sie aus zwey ganzen, einen halben, zwey ganzen, einen halben, und endlich einem ganzen Ton, wie in der Folge bey allen Mol = Tönen zu ersehen seyn wird.

Die Vorzeichnung geschieht nach herabsteigender Tonfolge, daher kommt es auch, dass diese immer die nämliche ist, welche die Dur = Töne ihrer kleinen obern Terz fodern; da also jede Vorzeichnung immer für zwey Tonarten (dur und mol) die nämliche ist, so kann man durch diese allein nicht wissen, aus welchem Tone dieses oder jenes Stück gehe, sondern die Schlussnote und die grosse oder kleine obere Terz giebt dies zu erkennen.

Um zu wissen, wie viel Kreuz oder b jede Tonart vorgezeichnet fodere, ist folgende Methode eben so zuverlässig als einfach: c hat, wie bekannt, weder Kreuz noch b. Von diesem c gehe man in die Quint g hinauf, und setze vor die Septime des g Tones, welche f ist, ein Kreuz: von diesem g gehe man abermal hinauf in die Quinte d; die Septime des d Tones, welche c ist, bekommt ebenfalls ein Kreuz, mithin hat d dur 2 Kreuze, denn die ganze Vorzeichnung des vorhergehenden Tones wird jedesmal beybehalten: von d ist die Quinte a, welches auf diese Art 3 Kreuze bekommen muss.

Mit der Vorzeichnung der b b verhält es sich gerade umgekehrt; soviel Quinten man nämlich vom c abwärts geht, soviel b wachsen jeder Tonart zu, indem man vor die Quart jedesmal ein b setzt, z.B. vom e hinab ins f; die Quart dieses f Tones, h nämlich, bekommt ein b: vom f in die untere reine Quinte hb, die Quart davon, e, erhält abermal ein b, mithin hat b dur zwey b u.f.w. Die ganze Vorzeichnung des vorhergehenden Tones wird auch hier jedesmal beybehalten.

Noch ist zu merken, dass alle Kreuze und b, die in dieser Rücksicht jeder Tonart vorgezeichnet werden müssen, wesentlich seyn, folglich hat fis dur eine eben so wahrhaft diatonische Scala, als c dur; kommen aber aufer jenen, welche jeder Tonart eigen sind, noch einige Kreuz oder b in einem Musikstück vor, so werden diese zufällige genannt, wodurch denn auch einzelne Stellen chromatisch werden.

VORLÄUFIGE ERKLÄRUNG DES INHALTS
der über die 24 Tonarten in lateinischer und italienischer
Sprache vorkommenden Uibungsexempeln.



N^{ro} 1 in C dur.

Glücklich bist du bey deinem Schmerz
Da jene dich Sohn nennen wird
Welche unter ihrem Herzen einen Gott trug.

N^{ro} 2 in A mol.

Du bist aller Orten, und wir leben in dir.

N^{ro} 4 in E mol.

Der auf den Herrn vertraut, wird in
Ewigkeit nicht zu Schanden werden.

N^{ro} 5 in D dur.

Lafs uns mit deinen Heiligen der
ewigen Glorie theilhaftig werden.

N^{ro} 10 in Cis mol.

Wenn dieser Leib sterben wird,
Dann gewähre der Seele
Die Herrlichkeit des Paradieses.

N^{ro} 11 in H dur.

Lafs mein Herz entflammen in der
Liebe zu Gott.

Drücke die Wunden des Gekreuzigten
Ist schon jeden Schullehrer bekannt.

N^{ro} 12 in Gis mol.

N^{ro} 13 in Fis und Gis dur.

Ich Unglücklicher habe jetzt keinen Trost
mehr zu hoffen,
Ich verlohre mein liebstes auf dieser Welt,
Alles ist für mich dahin.

N^{ro} 14 in Dis und Es mol.

Wer kann Sie ungerührt sehen, die so
tief gebeugte Mutter?

N^{ro} 15 in F dur.

Bei der Vorstellung jener Qualen,
Die der Heiland für dich duldete.
Jammert laut das Weltall.
Weine! ach weine!
Damit die Thräne zeuge
Von der Aufrichtigkeit deinen Schmerzes.

N^{ro} 18 in G mol.

In ihr beklemtes Herz, drangen sich die
Todeschmerzen gleich dem Dolche
blutend ein.

N^{ro} 19 in Es dur.

Entrüftet euch nicht
Ihr mitleidigen Mächte
Wenn ich auf einige Augenblicke
Von euch mich entferne
Auch ohne der Strenge meiner Gelübde
werde ich aus Liebe zufrieden sterben.

N^{ro} 20 in C mol.

Den Himmel möge endlich einmal besänftigen
sein so qualvolles Leiden.

N^{ro} 24 in B mol.

Das Schickfal mag drohen
Ich fürchte nicht seinen Zorn
Ich werde zu trozen wissen dem Tod
Ia selbst denen Schatten der Hölle.

Uebersicht der Tönarten im Discant.

C dur und A mol. G dur und E mol. D dur und H mol. A dur und Fis mol.

This block contains the first row of musical notation. It consists of four pairs of staves, each pair representing a major and its relative minor key. The first pair is C major (C dur) and A minor (A mol.). The second pair is G major (G dur) and E minor (E mol.). The third pair is D major (D dur) and H minor (H mol.). The fourth pair is A major (A dur) and F# minor (Fis mol.). Each pair is connected by a brace and includes the word 'und' between the two staves. The notation shows the key signature (sharps for major, naturals for minor) and the notes of the scale in a simple harmonic progression.

E dur und Cis mol. H dur und Gis mol. Fis dur oder Ges dur. Dis mol oder Es mol.

This block contains the second row of musical notation. It consists of four pairs of staves. The first pair is E major (E dur) and C# minor (Cis mol.). The second pair is H major (H dur) and G# minor (Gis mol.). The third pair is F# major (Fis dur) and G# minor (Ges dur), with the word 'oder' between the staves. The fourth pair is D# minor (Dis mol) and E# minor (Es mol), also with 'oder' between the staves. The notation shows the key signature (sharps for major, naturals for minor) and the notes of the scale.

F dur und D mol. B dur und G mol. Es dur und C mol. As dur und F mol.

This block contains the third row of musical notation. It consists of four pairs of staves. The first pair is F major (F dur) and D minor (D mol.). The second pair is B major (B dur) and G minor (G mol.). The third pair is E# minor (Es dur) and C minor (C mol.). The fourth pair is A# minor (As dur) and F minor (F mol.). The notation shows the key signature (flats for major, naturals for minor) and the notes of the scale.

Des dur und B mol.

This block contains the final pair of musical notation at the bottom of the page. It consists of two staves connected by a brace, representing D# minor (Des dur) and B minor (B mol.). The notation shows the key signature (flats for major, naturals for minor) and the notes of the scale.

Uiberficht der Tonarten im Alt.

C dur und A mol. G dur und E mol. D dur und H mol. A dur und Fis mol.

This block contains the first row of musical notation. It consists of four pairs of staves, each pair representing a major and minor key. The first pair is C major (C dur) and A minor (A mol.). The second pair is G major (G dur) and E minor (E mol.). The third pair is D major (D dur) and B minor (H mol.). The fourth pair is A major (A dur) and F# minor (Fis mol.). Each pair is connected by a brace, and the word 'und' is placed between the two staves of each pair.

E dur und Cis mol. H dur und Gis mol. Fis dur oder Ges dur. Dis mol oder Es mol.

This block contains the second row of musical notation. It consists of four pairs of staves. The first pair is E major (E dur) and C# minor (Cis mol.). The second pair is B major (H dur) and G# minor (Gis mol.). The third pair shows an alternative notation for F# major: Fis dur and Ges dur, with the word 'oder' between them. The fourth pair is D# minor (Dis mol) and Bb minor (Es mol.), with 'oder' between them.

F dur und D mol. B dur und G mol. Es dur und C mol. As dur und F mol.

This block contains the third row of musical notation. It consists of four pairs of staves. The first pair is F major (F dur) and D minor (D mol.). The second pair is Bb major (B dur) and Gb minor (G mol.). The third pair is Eb major (Es dur) and Cb minor (C mol.). The fourth pair is Ab major (As dur) and Fb minor (F mol.).

Des dur und B mo.

This block contains the final pair of musical notation at the bottom of the page. It shows D# major (Des dur) and Bb minor (B mo.) connected by a brace.

N^{ro}. 1 C. dur.

Un poco Larghetto.

SOPRANO
 Tu nel duol, nel duol fe-li- - - ce sei, che di figlio il no- - - me a- - - vra- - - i;

ALTO.
 Tu nel duol fe-li- - - ce sei, che di fi- - - glio il no- - - me a- - - vra- - - i;

BASSO.

su le lab- - - bra di Co- - - lei che nel sen- - - un Dio por- - - tò, che nel sen

su le lab- - - bra di Co- - - lei che nel sen un Dio por- - - tò, che nel sen

un Dio por- - - tò, che nel sen, che nel sen, che nel sen; un Dio por- - - tò, che nel sen, un Dio portò.

un Dio por- - - tò, che nel sen, che nel sen, che nel sen; un Dio por- - - tò, che nel sen, un Dio portò.

N^o. 2. A mol.

N.B. N.B.

SOPR: Tu sei per tut to e noi vi via mo in te, viviamo in te.

ALTO: Tu sei per tutto e noi vi via mo in te, viviamo in te.

BASSO:

N^o. 3. G dur.

SOPR: A men, a men, a men.

ALTO: A men, a men, a men.

BASSO:

N^{ro}. 4. E mol.

Andante.

SOPRAN: Qui con-fi-dit in Do-mi-no, non con-fun-de-tur, non con-fun-de-tur in ae-ter-num, in ae-

ALTC. Qui con-fi-dit in Do-mi-no, non! non con-fun-de-tur, non con-fun-de-tur in ae-

BASSO. -ter-num a-men, a-men, a-men, a-

-ter-num a-men, a-men, a-men, a-

-ter-num a-men, a-men, a-men, a-

-men, a-men.

-men, a-men.

N^{ro}. 5. B dur.

Andante.

SOPR: Cum sanc-tis tu-is, fac nos nu-me-ra-ri in ae-ter-na, ae-ter

ALTO: Cum sanctis, cum sanc-tis tu-is, fac nos nume-ra-ri ae-ter

BASSO:

na Glo-ri-a, fac nu-me-ra-ri cum sanctis tu-is, in ae-ter-na Glo-ri-a.

na, in Glo-ri-a in, Glo-ri-a fac, in ae-ter-na nos nu-me-ra-ri Glo-ri-a.

N^{ro}. 6. H mol.

N.B. N.B.

Poco Allegretto.

SOPR: A men, a men.

ALTO: A men, a men, a men, a men.

BASSO:

N^{ro}. 7. A dur.

SOPR:
Seelig, wer mit jedem Morgen, sich zur Freud und Luft er_wacht, dem ent_fernt von bangen Sor_gen, ein heitrer Himmel lacht;

ALTO:
Seelig, wer mit jedem Morgen, sich zur Freud und Luft er_wacht, dem ent_fernt von ban_gen Sor_gen, ein heitrer Himmel lacht;

BASSO:
Der des Lebens kurze Ta_ge, stets fro_hen Muths ge_nießt, des_sen Le_ben oh_ne Kla_ge, oh_ne Vor_wurff sanft ent__fließt: der im
Der des Lebens kur_ze Ta_ge, stets fro_hen Muths ge_nießt, des_sen Le_ben oh_ne Kla_ge, oh_ne Vor_wurff sanft ent__fließt:

stil__len Krei_fe, im stil__len Krei_fe, im stil__len Krei_fe, lebt, als wah__rer Men__schen-Freund, im stil__len
der im stil__len, im stil__len Krei_fe, im stil__len Krei_fe, lebt, als wah__rer Men__schen-Freund, im stil__len

Krei-fe, lebt, als wah- rer Men- fchen-Freund, lebt, als wah- rer Men- fchen-Freund.

Krei-fe, lebt, als wah- rer Men- fchen-Freund, lebt, als wah- rer Men- fchen-Freund.

N^{ro}. 8. Fis mol.

N. B.

N. B.

Andantino.

SOPRANO. Die-fer Lie-be ganz er-ge-ben raub ich mir der Näch-te Ruh, Mar-ter-voll bring

ALTO. Die-fer Lie-be ganz er-ge-ben raub ich mir der Näch-te Ruh, Mar-ter-voll bring

BASSO.

ich mein Le-ben, und ver-fenkt, ver-fenkt in Schwermuht zu, verfenkt in Schwermuht zu, verfenkt in Schwermuht zu.

ich mein Lé-ben, und ver-fenkt - - - in Schwermut zu, verfenkt in Schwermut zu, verfenkt in Schwermut zu.

N^{ro}. 9. E dur.

Moderato.

SOPRANO.

ALTO.

BASSO.

Lafs, o lafs deine Furcht o Herr mich lei-ten mich ftets auf dich mei-nen Schöpfer fehn, mich ftets auf

Lafs, o lafs deine Furcht o Herr mich lei-ten mich ftets auf dich mei-nen Schöpfer fehn, mich ftets auf

dich meinen Schöpfer fehn, lafs fie mich zu der Weisheit leiten, fo werd ich nie ir-re geh'n, wohl dem, der fich ftets kindlich

dich meinen Schöpfer fehn, lafs zur Weisheit fie mich leiten, fo werdich nie ir-re geh'n, wohl dem, der dich ftets kindlich

fcheut, dich fürchten Gott! iff See-lig-keit, iff See-lig-keit, dich fürchten Gott! iff See-lig-keit, iff See-lig-keit, iff Seeligkeit, iff Seeligkeit.

fcheut, dich fürchten Gott! iff See-lig-keit, iff See-lig-keit, dich fürchten Gott! iff See-lig-keit, iff See-lig-keit, iff See-lig-keit, iff Seeligkeit.

N^{ro}. 10. Cis mol.

N.B. N.B.

Andantino con moto.

SOPRANO.

Quando Corpus mo-ri-e-tur, fac ut a-ni-mae do-ne-tur, fac ut a-ni-mae do-ne-tur, Para-disi Glori-a.

ALTO.

Quando Corpus mo-ri-e-tur, fac a-ni-mae do-ne-tur, fac a-ni-mae do-ne-tur, Para-disi Glori-a.

BASSO.

Quando Corpus mo-ri-e-tur, fac ut a-ni-mae do-ne-tur, fac ut a-ni-mae do-ne-tur, Para-disi Glori-a.

Quan-do Corpus mo-ri-e-tur, fac ut a-ni-mae do-ne-tur, fac ut a-ni-mae do-ne-tur, Para-disi Glori-a.

Quan-do Corpus mo-ri-e-tur, fac ut a-ni-mae do-ne-tur, Pa-ra-di-si Glori-a,

N^{ro}. 11. H dur.

Andantino.

SOPRANO.

ALTO.

BASSO.

Fac ut ar-de-at cor me-um in a-ma-do Chri-stum De-um, Cru-ci-fi-xi fi-ge

Fac ut ar-de-at cor me-um in a-ma-do Chri-stum De-um, Cru-ci-fi-xi fi-ge

plagas Cor-di me-o Va-li-de a

men, a

plagas Cor-di me-o Va-li-de a

men, a

men, a-men, a-men, a-men, a-men, a-men, a-men, a-men.

men, a-men, a-men, a-men, a-men, a-men, a-men.

No. 12. Gis mol

N. B.

N. B.

Larghetto.

SOPRANO. Et in car - na - - - tus, in car - na - tus est, de spi - ri - tu san - cto, ex Ma - ri - a, Ma - ri - a

ALTO. Et in car - na - - - tus, in car - na - tus est, de spi - ri - tu san - cto, ex Ma - ri - - - - a, Ma - ri - a

BASSO. Et in car - na - - - tus, in car - na - tus est, de spi - ri - tu san - cto, ex Ma - ri - - - - a, Ma - ri - a

Vir - gi - - - ne. Et homo factus, et homo factus, et homo fa - - - ctus, ho - mo fa - - - ctus est.

Vir - gi - - - ne. Et homo factus, et homo factus, et homo, ho - mo fa - - - ctus est.

N^{ro.} 13. Fis dur.

Con moto.

SOP: In - fe - li - ce in tal mo - men - to, più non spe - ro al - cun ri - storo, hò per - dù - to ben - ch' a - do - ro, tut - to per me fi - ni.

ALT: In - fe - li - ce in tal mo - men - to, più non spe - ro al - cun ri - storo, hò per - dù - to ben - ch' a - do - ro, tut - to per me fi - ni.

BASSO: In - fe - li - ce in tal mo - men - to, più non spe - ro al - cun ri - storo, hò per - dù - to ben - ch' a - do - ro, tut - to per me fi - ni.

In Ges dur.

Tempo l'istesso.

SOPRANO.

ALTO.

BASSO.

In fe li ce in tal mo men to, più non spe ro al cun ri =
 In fe li ce in tal mo men to, più non spe ro al cun ri =
 = sto ro, hò per du to ben ch'a do ro, tut to per me fi ni.

N^{ro}. 14. Dis mol.

N. B. N. B.

Un poco Andante.

SOPRANO. Quis non posset Contri-sta-ri, pi-am Ma-trem Con-tem-pla-ri in

ALTO. Quis non posset Con-tri-sta-ri, pi-am Ma-trem Con-tem-plari in

BASSO. Quis non posset Con-tri-sta-ri, pi-am Ma-trem Con-tem-plari in

tan-to sup-pli-ci-o, in tan-to, in tan-to, in tan-to, in tan-to sup-pli-ci-o.

tan-to sup-pli-ci-o, in tan-to, in tan-to, in tan-to, in tan-to sup-pli-ci-o.

In Es mol.

N. B. N. B.

Tempo l'istesso.

SOPRANO. Quis non posset Contri-sta-ri, pi-am Matrem Con-tem-pla-ri in

ALTO. Quis non posset Con-tri-sta-ri, pi-am Matrem Con-tem-pla-ri in

BASSO. Quis non posset Con-tri-sta-ri, pi-am Matrem Con-tem-pla-ri in

tan-to sup-pli-ci-o, in tan-to, in tan-to, in tan-to, in tan-to sup-pli-ci-o.

tan-to sup-pli-ci-o, in tan-to, in tan-to, in tan-to, in tan-to sup-pli-ci-o.

N^{ro}. 15. F dur.

Adagio.

SOPRANO. All' i-de-a di quel-le pe-ne, che il Dio per te so-stie-ne, per te, per te so-stie-

ALTO. All' i-de-a di quel-le pe-ne, che il Dio per te so-stie-ne, per te so-stie-

BASSO.

-ne, tut-to ge-me il mon-do af-flit-to, tut-to ge-me il mondo af-flit-to, pian-gi! ah pian-gi che faccia fede il

-ne, tutto il mon-do ge-me af-flit-to, tut-to ge-me af-flit-to, piangi! piangi che faccia fede il

pian-to del ve-ro tuo do-lor.
pian-to del ve-ro tuo do-lor.

N^{ro.} 16. D mol.

N. B. N. B.

Allegro.

SOPRANO. A men, a

ALTO. A men, a

BASSO.

men. a men.
men a men.

N^o. 17. B dur.

Two staves of piano introduction in B major, 2/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B major). The second staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The music consists of simple rhythmic patterns of eighth and quarter notes.

Allegretto.

SOPRANO. *3/4* Ut fa sol mi sol ut la mi re fa mi sol fa mi fa re sol ut ut fa sol mi sol.

ALTO. *3/4* Mi sol re mi sol mi ut fa re re sol sol fa mi mi sol re mi sol

BASSO. *3/4*

Three vocal staves in 3/4 time. The Soprano part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Alto part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Bass part starts with a bass clef and a key signature of one flat. The lyrics are written below each staff.

ut la mi re fa mi sol fa mi fa re sol mi fa re ut mi sol la fa mi fa

mi ut fa re re sol sol fa mi sol ut fa re fa mi fa sol mi ut sol mi

Continuation of the vocal staves from the previous system, with lyrics written below the notes.

sol mi fa sol la fa mi fa sol mi re ut fa re sol fa mi la ut fa mi re sol mi fa ut re mi re ut.

ut fa fa mi la re sol ut la re mi mi fa fa re sol sol mi fa re fa mi fa.

Final system of the vocal staves, concluding the piece with lyrics written below the notes.

N^{ro}. 18. G mol.

N. B. N. B.

Largo.

SOPRANO. Cu - jus a - ni - mam ge - men - tem Con - tri - sta - tam et do - len -

ALTO. Cu - jus a - ni - mam ge - men - tem Con - tri - sta - tam

BASSO.

tem, per - tran - si - vit, pertran - si - vit, pertran - si - vit, pertran - si - vit, pertran - si - vit gla - di - us.

et do - len - tem, pertran - si - vit, pertran - si - vit, pertran - si - vit, pertran - si - vit, pertran - si - vit gla - di - us

N^{ro}. 19. Es dur.

66. *Adagio.*

SOPRANO. Non vi_tur_ba_te nò! pie__to_si De___i, se a Voi m'in_vo_le_rò qual_che mo =

ALTO. Non vi_tur_ba_te nò! pie__to_si De___i, se a Voi m'in_vo_le_rò qual_che mo =

BASSO.

= men ___ to. Anche senza il ri_gor de Vo_ti mie ___ i, io mo__ri_rò d'a__mo ___ re

= men ___ to. Anche senza il ri_gor de Vo_ti mie ___ i, io mo__ri_rò d'a__mo ___ re

di Con_ten_to, se a Voi m'in__vo_le_rò, io mo__ri_rò d'a__mor e di Con_ten ___ to.

di Con_ten_to, se a Voi m'in__vo_le_rò, io mo__ri_rò d'a__mor e di Con_ten ___ to.

N^{ro}. 20. C mol.

N. B. N. B.

Poco Adagio. 67.

SOPRANO. Deh si plac_chi al fin o Cie_lo! deh si plac_chi o Cie_lo! Quel cru__del

ALTO. Deh si plac_chi al fin o Cie_lo! deh si plac_chi al fin o Cie_lo! Quel cru=

BASSO.

suo pe___ nar, quel cru_de__le suo pe_nar, quel cru-del, quel cru-de___le suo pe_nar.

del suo pe___ nar, quel cru_de__le suo pe_nar, quel cru-del, quel cru-de___le suo pe_nar.

N^{ro}. 21. As dur.

Lento.

SOPRANO. Vol___ler Wun-den, vol__ler Schmerzen, tru__geft du das Kreuz für mich. Dir aus

ALTO. Vol___ler Wun-den, vol__ler Schmerzen, tru-geft du das Kreuz für mich. Dir aus

BASSO.

Lie - - be nach - - zu - - fol - - gen, nach - - zu - - fol - - gen, nimm ichs Kreuz mit Freuden an, und

will mir oft ge - den - ken, was du an mir ge - - than, und will mir oft ge - den - ken, was du an mir ge - than.

No. 22. F mol.

N. B. N. B.

Con moto.

SOPRANO.
ALTO.
BASSO.

Hör, Gott - heit hör! des Kö - nigs fle - hen, auch un - fer fleh'n für ihn, auch un - - fer fleh'n für ihn er =

hör! Lafs seine Thron auf Seegen fle-hen, lafs seine Thron auf See-gen fle-hen, die Wohlfarth Pe-rus grün-det er, die

hör! Lafs seinen Thron auf Seegen fle-hen, lafs seinen Thron auf Seegen fle-hen, die Wohlfarth Pe-rus grün-det er, die

Wohl-farth Pe-rus gründet er. Hör, Gottheit hör! des Kö-nigs fle-hen; hör, Gottheit hör! des Kö-nigs fle-hen, auch

Wohl-farth Pe-rus gründet er. Hör, Gottheit hör! des Königs fle-hen; hör, Gottheit hör! des Kö-nigs fle-hen, auch

un--fer fleh'n für ihn hör Gott--heit! die Wohlfarth Pe-rus grün-det er, die grün----det er.

un--fer fleh'n für ihn hör Gott--heit! die Wohlfarth Pe-rus grün-det er, die grün----det er.

N^{ro}. 23. Des dur.

Allegro.

SOPRANO.

ALTO.

BASSO.

A men, a men, a men,

A

A

a men, a

A

men, a men.

A

A

N^{ro}. 24. B mol.

N.B.

N.B.

Poco vivace.

SOPRANO.

ALTO.

BASSO.

Mi_nac-ci pur la sor-te, non temo i sde_gni suo_i, sfi_dar sa =

Mi_nac-ci pur la sor-te, non temo i sde_gni suo_i, sfi_dar sa =

= prò la mor-te l'om_bre d'a_ver-no an_cor, mi_nac_ci pur la sor_te, pur mi =

= prò la mor-te l'om_bre d'a_ver-no an_cor, mi_nac-ci pur la sor-te, pur mi =

= nac_ci non temo i sde_gni suo_i, sfi_dar sa_prò, sfi_dar la mor =

= nac_ci non te_mo i sdegni suo_i, sfi_dar sa_prò la mor =

= te, sfi_dar, sfidar sa_prò la mor_te, sfidar, sfidar sa_prò la mor_te.

= te, sfi_dar sa_prò la mor_te, sfi_dar sa_prò la mor_te.

DAS SECHSTE KAPITEL.

VON DEN VORSCHLÄGEN.



Die Vorschläge gehören eigentlich mit unter die Auszierungen des Gefangs, und obfchon felbe am leichtesten zu erlernen find, fo verdienen fie doch ihrer Verſchiedenheit wegen eine eigene Abhandlung; fie haben vor allen andern dieſes eigen, daſs, wenn fie anders am rechten Ort angebracht werden, fie ſich oft nacheinander dürfen hören laſſen, ohne darum zum Eckel zu werden.

Ein Vorſchlag iſt ein Ton, der größtentheils um eine Sekunde entweder höher, oder tiefer liegt, als der folgende Ton, in den man gehen will.

Fig: 1.

Doch iſt es aber auch zuweilen ein entfernterer, wie wir in der Folge ſehen werden.

Die Abſicht, warum ſich ein Sänger der Vorſchläge bedient, ſoll ſich auf folgende 4 Haupturſachen beſchränken;

Erſtens: Den Gefang beſſer miteinander zu verbinden.

Zweytens: Etwas ſcheinbar leeres in der Bewegung der Melodie auszufüllen.

Drittens: Die Harmonie reicher und manichfaltiger zu machen.

Viertens: Den Gefang mehr Lebhaftigkeit zu verſchaffen.

Jeder Vorſchlag, der nicht eine oder die andere dieſer Urſachen zum Grunde hat, iſt zwecklos und übel angebracht. Es giebt zwey Gattungen der Vorſchläge, kurze, und längere.

Erſtere nennt Bach unveränderliche, letztere aber veränderliche. Unveränderliche werden erſtere genennet, weil ſie immer ganz kurz ſind, und der folgenden Hauptnote, ſie mag kurz oder lang, die Taktbewegung langſam oder geſchwind ſeyn, nur ſehr wenig von ihrer Dauer benehmen; gewöhnlich aber finden ſie nur vor kurzen Noten Platz, und haben hauptſächlich die vierte Urſache zum Grund, welche iſt, dem Gefang Lebhaftigkeit zu verſchaffen.

Fig: 2.

Aus eben dieſer Urſache machen die kurzen Vorſchläge bey raſchen Ausdrücken gute Wirkung.

Fig: 3.

Es ist zu merken, daß die Sylbe, welche unter der Hauptnote steht, jedesmal mit dem Vor = schlag schon angesprochen werde; doch fällt mir eben eine Stelle aus dem Stabat Mater von Pergolesi ein, wo hievon abgegangen werden muß; in der Sopran = Aria: Cujus animam, darf man die Sylbe di des Wortes Gladius nicht auf den Vorschlag ansprechen, weil sie hiedurch lang würde, da sie doch kurz ist; — meines Erachtens soll dort der Vorschlag als Hauptnote ausgeschrieben seyn, so zwar, daß die Sylbe Gla die die ersten zwey Taktschläge, und das di den letzten Schlag, oder das letzte Achteil bekomme.

Bev geschwinder Taktbewegung sind die Vorschläge gewöhnlich unveränderlich, das ist, kurz;

Fig: 4. vorzüglich, wenn die letzte Note des vorhergehenden Takts zu Anfang des folgenden wiederholet wird.

Die Vorschläge sind zwischen Terzen = Springen abwärts in geschwinder Taktbewegung meistens

Fig: 5. kurz.

Bev den Vorschlägen vor Triolen muß man sich hüten, daß man selbe nicht mit andern

Fig: 6. Figuren verwechsle.

Die veränderlichen Vorschläge werden darum so genennet, weil ihre Währung größtentheils von der längern oder kürzern Dauer der Hauptnote abhängt, zu der sie gehören, Sie benehmen der folgenden Note gewöhnlich die Hälfte ihrer Dauer; sie dienen den Gesang besser miteinander zu verbinden, die Harmonie reicher zu machen, endlich auch etwas scheinbar leeres in der Melodie auszufüllen. Um den ersten Zweck zu erreichen, müssen die Vorschläge ihrer folgenden Hauptnote fest angehängt werden, daß nichts leeres dazwischen bleibt: größtentheils machen sie gegen den Bass eine Difsonanz, weil gerade die Difsonanzen die Harmonie reicher machen; was Consonanzen und Difsonanzen seyen, ist im dritten Kapitel gesagt worden.

Fig: 7. Die Vorschläge sind bald auf, bald absteigend, bald halbe, bald ganze Töne.

Die Vorschläge überhaupts, besonders aber die ein Erhöhung = oder Erniedrungszeichen vor sich haben, müssen etwas schärfer angegeben werden, als die Hauptnote selbst. Sehr oft, wenn hinter der Hauptnote ein Punct steht, nimmt der vorhergehende Vorschlag die Zeit derselben ein, und diese wird erst

Fig: 8. angegeben, wenn der Punct eintritt.

Nicht minder, wenn nach der Hauptnote eine von den kurzen Pausen steht, nimmt der Vor =

Fig: 9. schlag die ganze Zeit der Hauptnote ein, und diese wird erst angeschlagen, wenn die Pause selbst eintritt.

Ein gleiches geschieht oft, wenn an die Hauptnote eine kürzere angehängt ist, da nimmt

Fig: 10. der Vorschlag ebenfalls die ganze Zeit der Hauptnote ein, und diese den Platz der kürzern.

Doch muß man bey diesen und ähnlichen Fällen sehr behutsam seyn, und den Gang des Basses sammt der Begleitung in Betrachtung ziehen: wer, vorzüglich bey neuern Compositionen dieses immer so halten wollte, der würde sehr oft fehlen; man kann sich dessen unter andern in mehrern Stellen der Opera la Clemenza di Tito vom Mozart überzeugen.

Fig: 11 und 12. Die Vorschläge zwischen Terzen = Sprüngen in langsamer Taktbewegung sind veränderlich, das ist, lang ihr Zweck ist, Verbindung der Melodie: will man ihnen auch bey manchen Stellen die halbe Dauer ihrer folgenden Hauptnote nicht geben, so soll man sie höchstens zur Note einer Triole machen, also zwar, daß

Fig: 11 ausgeföhret werde, wie Fig: 12.

Die Vorschläge gehören in die Zeit der folgenden Note, und nicht der vorhergehenden, also darf Fig: 13 nicht ausgeführt werden, wie Fig: 14. /: Fig: 13-14/

Die Vorschläge liegen nicht immer nur um eine Sekunde höher oder tiefer, als ihre folgende Hauptnote, sie stehen wohl oft von selber in einer Entfernung von allen Intervallen durch die Octave, nämlich: einer Terz Fig: 15, einer Quart Fig: 16, einer Quint Fig: 17, einer Sext Fig: 18, einer Sept Fig: 19, einer Octav Fig: 20. /: Fig: 15, 16, 17, 18, 19, 20/

Die veränderlichen Vorschläge stehen fast immer nur vor anschlagenden Noten zu Anfang der guten Takttheile; man muß also vorerst wissen, was Takttheile, Taktglieder, anschlagende und durchgehende Noten seien.

Wir haben, wie bekant, zwei Hauptgattungen des Takts, den geraden nämlich, und den ungeraden. Erstlich von dem geraden: der $\frac{2}{4}$ Takt hat 2 Streich oder 2 Takttheile, auf deren jeden eine viertel Note kommt: der Niederstreich oder die erste viertel Note heißt die anschlagende Note oder der gute Takttheil, der Aufstreich aber, oder die zweite viertel Note heißt die durchgehende Note, oder der schlechte Takttheil; auf gleiche Weise verhält es sich mit dem gemeinen Allabreve-Takt, welcher ebenfalls 2 Streiche hat, auf deren jeden aber statt der viertel Note eine halbe kommt.

Der ganze oder sogenannte 4 viertel Takt hat zwar vier Streiche, ist in sich selbst aber nur ein verdoppelter 2 viertel Takt /: wenn wir ausnehmen, daß die Sylbe, welche auf den Streich des 2^{ten} Takts im 2 viertel Takt fällt, ein viel schwerers Gewicht erhält, als jene, welche auf den dritten Streich des ganzen Takts kommt /: Dieser ganze Takt nun hat 4 Streich oder 4 Takttheile, auf deren jeden ebenfalls eine viertel Note kommt; der erste Streich oder die erste viertel Note heißt die anschlagende Note, und ist ein guter Takttheil, der zweite Streich oder die zweite viertel Note heißt die durchgehende Note, und ist ein schlechter Takttheil. Der dritte Streich ist wie der erste ein guter Takttheil, und die Note desselben anschlagend; der vierte Streich ist wie der zweite ein schlechter Takttheil, und die Note desselben durchgehend; eben so, wie dieser vier viertel Takt ist auch der eigentliche Allabreve-Takt, der vier halbe Schläge hat, zu behandeln.

Die Sechssachtel und Sechsviertel Takte, wenn selbe 6 gleiche lange Noten enthalten, haben 6 Streiche, das ist, 6 Takttheile /: werden aber nur immer mit 4 oder 2 Streichen gegeben; von diesen ist der erste Takttheil oder die erste Note gute, der zweite und dritte schlecht, der vierte abermals gut, der fünfte und sechste schlecht; im langsamen Tempo werden sie gewöhnlich mit 4 ungleichen Streichen gegeben, so wie bey geschwinderer Taktbewegung gar nur mit zweyen gleichen; im ersten Fall enthält der 1^{te} Streich den guten, der 2^{te} den schlechten, der 3^{te} den guten, der 4^{te} den schlechten Takttheil: im letztern Fall ist der 1^{te} Streich der gute, der 2^{te} Streich aber der schlechte Takttheil.

Der $\frac{12}{8}$ Takt ist ein doppelter $\frac{6}{8}$ Takt, er hat, so wie der 4 viertel Takt, 4 gleiche Schläge, besteht er aus 12 gleichen Theilen, so ist die 1^{te}, 4^{te}, 7^{te}, 10^{te} Note ein guter Takttheil, alle übrige sind schlechte; kommen in selben 4 punktirte Noten vor, deren jede 3 gleiche Theile in sich enthält, so ist die 1^{te} Note ein guter, die 2^{te} ein schlechter, die 3^{te} ein guter, die 4^{te} abermals ein schlechter Takttheil; — und dann, die unger. Taktarten.

Der $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{1}$ Takt haben 3 Takttheile: der 1^{te} Streich ist der gute Taktteil, der 2^{te} und 3^{te} sind die schlechten, folglich ist die Note des ersten Streichs anschlagend, die übrigen zwey sind durchgehend. Der $\frac{9}{8}$ und $\frac{9}{4}$ Takt, sofern selbe 9 gleich lange Noten haben, zählen auch eigentlich 9 Takttheile, von denen der 1^{te}, 4^{te}, und 7^{te} anschlagend oder gut, die übrigen durchgehend oder schlecht sind. Da man sie aber, wie die obigen Trippeltakte, ebenfalls mit 3 Streichen zu geben pflegt, so ist der 1^{te} Streich der gute Takttheil, der 2^{te} und 3^{te} sind die schlechten. Was bishero von den Takttheilen

Fig: 21.

aller gebräuchlichen Taktarten ist gesagt worden, wird durch Fig: 21 vollends klar; die mit einem Querstrich (—) bezeichneten Noten sind gute, die mit einem (o) sind schlechte Takttheile.

Nun muß man auch wissen was Taktglieder sind. Taktglieder sind in jeder Taktart alle Noten, die von geringerer Währung sind, als jene Noten, von denen der vorgezeichnete Takt seine Benennung hat: im $\frac{2}{4}$ Takt sind es schon die Achteln, im gemeinen Allabreve = Takt die viertel Noten. Im $\frac{4}{4}$ viertel oder ganzen Takt, so wie beym eigentlichen Allabreve = Takt sind es ebenfalls schon die achtel Noten; im den $\frac{3}{2}$ Takt sind es die Sechzehntel, im $\frac{3}{4}$ die Achteln u. f. w. Jene Taktglieder, die mit einem Streich anfangen, sind allzeit die guten, die übrigen die schlechten; werden aber diese Taktglieder in noch kleinere Noten eingetheilt, so heißt abermal die Note von der ungeraden Zahl die anschlagende, und die von der geraden Zahl die durchgehende, z. B. im $\frac{2}{4}$ Takt sind die viertel Noten Takttheile, die achtel Noten aber Taktglieder, von diesen 4 Achteln sind die 1^{te} und 3^{te}, weil mit selben jedesmal ein Streich anfängt, gut; die 2^{te} und 4^{te} schlecht; kommen nun in solch einem $\frac{2}{4}$ Takt noch kleinere Noten, nämlich Sechszehntel vor, so sind aus diesem 8 Sechszehnteln die von der ungeraden Zahl, nämlich, die 1^{te}, 3^{te}, 5^{te}, 7^{te} anschlagend und gut, die von der

Fig: 22.

geraden Zahl als: 2^{te}, 4^{te}, 6^{te}, 8^{te} durchgehend und schlecht. Fig: 22. erklärt alles deutlich; die in dieser Figur mit einem Querstrich (—) bezeichneten Noten sind die guten, die mit einem (o) die schlechten Taktglieder.

Die Sachverständigen mögen mir verzeihen, daß ich hierinn etwas weitläufig geworden, für jene, die es noch nicht wissen, hab ich doch nicht viel geschrieben; zudem ist es für viele andere Fälle höchst nöthig, dieses ausführlich zu wissen.

Fig: 23.
24.

Ich sagte oben, daß die veränderlichen Vorschläge fast immer nur vor anschlagenden Noten zu Anfang der guten Takttheile stehen. Fig: 23. Sie finden sich aber auch zuweilen vor schlechten Takttheilen, ja wohl gar vor durchgehenden schlechten Taktgliedern, für beydes liefert Beispiele Fig: 24.

Die fernern Anleitungen über das Anbringen oder nicht Anbringen der Vorschläge laufen in dem Musikbogen mit denen sich jedesmal darauf beziehenden Exempeln in einem fort.

Fig: 1.



Fig: 2.



Bev diesem Bevfpielc find die Vorſchläge ganz kurz, und dürfen nicht lauten, wie folgende Figuren:

Fig: 3.



Fig: 4.



Wenn nicht etwan eine andere Urfache die Verbindung bey der Töne fodert, in welchem Fall ſie aber ein verſtändiger Componiſt ſelbſt anzeigt; Auch muſs die vorhergehende Note mit dem Vorſchlag verbunden, und dieſer ja nicht eigends angeſchlagen werden.

Fig: 5.



Fig: 6.



Bev dieſer und ähnlichen Stellen müſſen die Vorſchläge ganz kurz ſeyn, damit dieſe Figur nicht laute wie die folgende.



Jedes Ohr wird ſehr leicht bemerken, wie verſchieden dieſe Figur von der vorhergehenden laute.

Fig: 7. Ah! ri--tor_na ca--ro be_ne. Fig: 8. Wenn mich der Him_mel glück_lich macht. Fu_ne_ste spon____de.

Ah! ri--tor_na ca--ro be_ne.

Jenes vom Sopran wird fo ausgeführt. und letztes vom Alt. glück_lich mact. spon____de.

Fig: 9. Andante. Chi sol co_no_sce a__mor, com_piang_e un tale sia__to. Chi sol co_no_sce a_mor, com_piang_e un ta_le sta_to.

Chi sol co_no_sce a__mor, com_piang_e un tale sta__to. Chi sol co_no_sce a_mor, com_piang_e un ta_le sta_to.

Andante. /: Wird fo ausgeführt.:/

Fig: 10. For man - - - do. For man - - - do. En - - - de mei-ne Pein.

/: Wird ausgeführt.:/

En - - - de mei-ne Pein.

Fig: 11. Fig: 12. Fig: 13. Fig: 14.

Fig: 15.

Fig: 16.

Fig: 17.

Deh ti con so la. Mei ne Lei den, mei ne. Che cen to mar ti ri compensa un piacer.

Fig: 18.

Fig: 19.

A so spi rar. Ti sen to, so spi ri, ti la gni d'a mo re. Dieses wird ausgeführt. Ti sen to, so =

Fig: 20.

spi ri, ti la gni d'a mo re. Ent fernt von dir. Hier und bey ähnlichen Stellen nimmt der Vorschlag von der halben Note nur ein Viertel weg. :Ausführung: Ent fernt von dir.

Fig: 21.

Fig: 22.

Eben so ist es im vier Viertel Takt.

Eben so, wie im 6/8 Takt, ist es auch im 12/8.

Nach dem Muffter des 3/8 richtet sich der 9/8 so wie nach Jenem des 3/4 der 9/4 Takt.

Fig: 23.

Co... si lon... tan da te... Ich werd fie nicht be... trü... ben. Tor... na Li... ci... ni... a mi... a.

Co... si lon... tan da te. Ich werd fie nicht be... trü... ben. Tor... na Li... ci... ni... a mi... a.

Fig: 24.

Deh!... ti con... so... la a... ma... to be... ne. Co... si lon... tan da te. Ent... fernt von dir, o wel... che Pein.

Deh!... ti con... so... la a... ma... to be... ne. Co... si lon... tan da te. Ent... fernt von dir, o wel... che Pein.

Der Ausdruck des Affekts fodert zuweilen, dafs die veränderlichen Vorschläge länger als die Hälfte ihrer folgenden Noten gehalten werden, wie in obigen zwey Beyspielen /: Deh ti consola: und Così lontan etz:/ der Fall ist. — Die Vorschläge des letztern Beyspiele haben, wie schon bekannt, eine andere Ursache ihrer längern Dauer.

Aus dieser Abhandlung ist fast hinlänglich zu ersehen, wie es sowohl mit den unveränderlichen als veränderlichen Vorschlägen gehalten werden soll: — Nun will ich noch einige Regeln beisetzen, welche zur Richtschnur für manche Fälle dienen, in denen das Anbringen der Vorschläge fehlerhaft und wieder den guten Geschmack fern würde.

E r s t e n s: Bey Betrugspringen soll kein Vorschlag angebracht werden. Fig: 25. Weil dadurch das Gewicht und der Nachdruck des Haupttons selbst gänzlich geschwächt würde.

Fig:
25.

Auf ewig strafbar seyn. Tod und, Verzweiflung erwarten dich schon.

Zweitens:

Bei folgenden und ähnlichen Stellen wären die beigefetzte Vorschläge fehlerhaft.

In der gleichen Fällen, besonders bei langen Noten in langsamem Tempo zieht man lieber die Stimme unvermerkt nach und nach in die Höhe, bis man den folgenden kleinen halben Ton erreicht, doch dieses gehört eigentlich in das Kapitel von den übrigen Auszierungen.

Drittens:

Vor Vorschlägen kann kein anderer Vorschlag seyn, wohl aber vor Noten, die eigentlich nichts, als Vorschläge sind, von Componisten aber als Hauptnoten ausgeschrieben werden.

Non confundetur, non.


Non confundetur, non.

Zuweilen braucht der Componist ausgeschriebene Noten, um die Wörter unterzubringen.

Viertens:

Weder im Anfange eines Stücks, noch im Anfange eines Haupttheils desselben, noch auch nach einer etwas längern Pause, darf die erste Note einen Vorschlag bekommen, nicht einmal vor einer Note, die einen kleinern Einschnitt der Melodie anfängt; — Man sehe hierüber folgende Beispiele:

Vor der ersten Note würde ein Vorschlag höchst unschicklich seyn, denn keine der vier Haupturfachen würde ihn hier rechtfertigen: eben so wenig darf die erste Note eines Haupttheils der Aria einen Vorschlag bekommen.



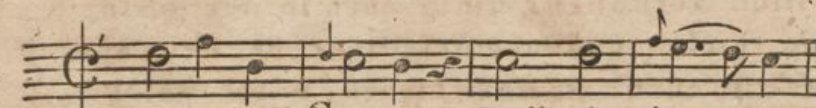
Agnus Dei.

Eben so unschicklich würde hier ein Vorschlag vor der ersten Note nach den Pause stehen.




Du lebest. Co-ra. Trost mir Ar-men.

Mit der ersten Note des dritten Takts fängt ein kleiner Einschnitt der Melodie an.



Du lebest. Co-ra. Trost mir Ar-men.

Vor diffonirenden Noten, welche hervorstechen sollen, und worauf der Componist ein Gewicht des Ausdrucks gelegt, darf kein Consonierender Vorschlag angebracht werden, weil gerade durch einen solchen der Ausdruck matt gemacht würde: Vorzüglich vermeide man dies, wenn so ein Gewichtston in der Singstimme anschlägt, und der Bass nach einer kleinen Pause eintritt. Z. B.



Tod und Ra-che er-war-ten dich schon. Tod und Ra-che er-war-ten dich schon.

Fünftens: Wenn Vorschläge zwey zu deutliche Octaven oder Quinten gegen den Bass machen, so sind keine anzubringen. Z. B.

Adagio.



Ach sie verhoffen! Ach! ohn Er-bar-men!

Adagio.



In diesen beyden Beyspielen machen die Vorschläge gegen den Bass Octaven, da doch schon die unmittelbar vorhergehenden Tone mit selbem in der Octave standen.

Adagio. Adagio.

Ad te cla_ma_mus, ad te su_spi_ra_mus. Ah per_do_na! se du_bi__ta_i.

In beyden Beyspie =
len sind immer bei den
letzten Vorschlägen
zwey Quinten Folgen.

Die Octaven und Quinten = Folgen sind in der Composition verboten, mihin auch in der Ausfüh =
rung jene Vorschläge, die solche verursachen, sie sollen die Harmonie reicher und mannigfaltiger machen, aber
ihre Reinigkeit und Zusammenstimmung nicht verderben, eben diess gilt auch von Vorschlägen, durch welche
allzuhart anschlagende diffonanzen verursacht werden.

Was ich hier von Octaven und Quinten = Folgen gefagt, bezieht sich hauptsächlich auf alle Stellen
in sehr langsamem Tempo, weil in diesem solche Folgen zu merklich sind: im geschwinden Tempo hat diess
nicht so viel zu sagen, weil das Ohr kaum Zeit hat, selbe zu bemerken, und dadurch nicht beleidiget wird;
man unterscheide also die Augen = von den Ohren = Quinten: kommt so eine Stelle vor, so andre man es lie =
ber auf folgende Art:

Ach! sie ver--flos--fen. oder auch Ach! sie ver--flos--fen.

Ach! ohn Er--bar--men oder Ach! ohn Er--bar--men. Ad te su_spi_ra_mus. Se du_bi__ta__i.

Sechstens: Alle jene Noten, welche nach dem Sinne des Componisten ernsthaft.
und in gewissen Verstande steif vorgetragen werden sollen, leiden keine Vor =
schläge. Z. B.

Fu_ne_ste spon_de. Fu_ne_ste spon__de.

Hier würden zwischen den Terzen = Sprüngen
bey dem Worte Funeste Vorschläge übel angebracht seyn.

D A S S I E B E N D E K A P I T E L .



V O N D E M T R I L L E R .

Der Triller ist eine Reihe zwey schnell aufeinander folgender und immer gleich abwechselnder Töne, welche um eine Sekunde voneinander liegen; der untere ist der Hauptton, und der ober ihm liegt, sein Gehülfe. Er ist eine so wesentliche Zierde des Gesangs, ein so wichtiges Erfordernis zur Vollkommenheit desselben, das derjenige, welcher entweder gar keinen, oder nur einen fehlerhaften hervorzubringen im Stande ist, nie ein großer Sänger werden kann. Die Natur giebt ihn nur wenigen von selbst, die meisten müssen sich ihn durch fleißige Übung verschaffen, und auch diese ist ohne einer wohlthätiger Naturgabe hinzu nicht hinlänglich, denn ich selbst kannte ein paar übrigens brave Sänger, bey denen auch ihr eiferner Fleiß hierinn vergeblich war.

Die Haupteigenschaften eines guten Trillers sind.

Erstens: Dafs beyde Töne, aus denen er nämlich besteht, deutlich und gleich seyen.
Zweitens: Dafs er leicht und mäßig geschwind geschlagen werde.

Es giebt eigentlich 2 Hauptarten eines Trillers: der von einem ganzen Ton Fig: 1, und
jenen von einem großen halben Ton Fig: 2. — Fig: 1_2.

Gewöhnlich kommt den Anfängern der erste schwerer an als der zweyte; ein Beweis dessen ist, dafs sie während dem Wechsel beyder Töne so gerne vom obern ganzen Tone in den halben herab kommen. Damit nun der Singmeister hierinn nichts verfehe, oder verderbe, so verfährt man folgender Art: man wähle im Anfang Mittelöne, welche dem Schüler am natürlichsten sind, wie z. B. Fig: 1, und 2, für beyde Stimmen enthält, und lasse sie selbe zu erst als Achteln in mäßiger Bewegung nach vollkommen gleichen Schlägen mit dem Selbstlauter A. als die bequemsten so lange fortführen, als sie es in einem Athem vermögen; dabey sey er aber besorgt, das beyde Töne stets so genau miteinander verbunden abwechseln, dafs nichts leeres dazwischen zu

bemerken sey; ist nun in dem, was die Dauer, Stärke und Reinheit dieser zwey Töne betrifft, eine möglichst vollkommene Gleichheit erreicht, dann muss eben dies in einer immer um einen kleinern Grad geschwin = dern Bewegung geschehen, bis diese Achtern oder einfache in zwey und endlich in dreyfache ausarten.

Sobald der Meister sieht, dass der Scholar bey dem grössern Triller des ganzen Tones eini = germaßen sicher ist, so verfähre er unverzüglich eben so mit kleinern, und lasse ihn sodann bald in gan = zen bald in halben Tönen sich üben, bis ihm einer so geläufig wird als der andere; denn es gilt nicht gleichviel; ob man diesen oder jenen in einem Singstück schlage, man muss nicht nur die Scala des Haupttones, aus welchem ein Stück geht, in Betrachtung ziehen, sondern auch die Scala jener Tonarten, in welche der in je = dem Stück herrschenden Hauptton ausweicht, wodurch denn natürlich manche Töne bald ein Erhöhungs = bald ein Erniedrungszeichen bekommen, dass sie vorher nicht hatten, und welches ebenfalls bey dem Triller genau bezu = behalten ist. Da nun dieses erreicht, dann soll der Schüler den Triller stufenweis in höhern und tiefern Tönen üben, bis es ihm einerley wird, auf welchem Tone er ihn zu schlagen habe, auch soll nunmehr dies nicht auf den Selbstlauter A allein geschehen, sondern bald auf E bald O, ja sogar auf I und U, da theils ein Eigensinn, theils Unwissenheit mancher Componisten bey solchen Stellen es zuweilen nothwendig machen, ungedenkt, dass es leichter sey, etwas unsinniges hinzuschreiben, als mit Ehre auszuführen; es giebt nur wenige Stellen, wo ein kurzer Triller auf dem I gute Wirkung thut, mit dem U aber keine einzige, wo er nicht unausföhrlich ist, wäre die Kehle, die ihn hervorbringen soll, auch noch so geschickt.

In tiefern Tönen muss der Triller etwas langsamer geschlagen werden, so wie eben dies in langsamem und traurigen Stücken, nicht minder an Orten, wo es stark schallt, zu beobachten ist.

Ich sehe mich bemüht, vom 9^{ten} Kapitel: über sonstige Verzierungen, etwas voranzunehmen, und dies ist der doppelte Nachschlag von unten Fig: 3, welcher zum Schluss des Trillers so nötig ist; er besteht aus zwey Tönen, von denen der erste bald um eine grosse bald um eine kleine Sekunde tiefer, als der Hauptton des Trillers, liegt, und der zweyte die Wiederholung desselben ist, sie werden nicht so schnell gefungen, als die Töne des Trillers selbst, diesem aber, ohne abzusetzen, angehängt. — Noch ist zu bemerken der Prahltriller Fig: 4.

Wer sich die beyden ersteneigen gemacht, der wird auch diesen gut ausführen: er dienet, um manche Stellen feuriger und lebhafter zu machen, folglich ist er gewöhnlich nur in muntern Stücken mit Effekt anzubringen. — Die sogenannte Trillerkette Fig: 5, ist sehr wenig mehr im Gebrauch; indessen gut ausgeführt, und am gehörigen Ort, ist sie nicht nur alles Beyfalls würdig sondern lässt sich auch noch immer gut hören, wenn sie selten vorkömmt.

Die Schlusfälle und Cadenzen sind die eigentlichen Stellen, in denen der Triller seinen Platz behauptet, wo er aber außer diesen noch dürfte angebracht werden, darüber lässt sich nichts bestimmtes sagen; Erfahrung, Geschmack, und Einsicht hierinn müssen unsre Führer seyn: zudem pflegen ihn die Componisten gewöhnlich selbst

anzudeuten; indeffen merke man sich noch, daß es Stellen in Singstücken giebt, wo der Triller ganz unerwartet und frey mit guter Wirkung vorkommen könne Fig: 6. — Nicht minder zuweilen im Anfang, eines Stücks, oder eines Haupttheils, oder auch bey kleinern Einschnitten der Melodie Fig: 7. Wenn endlich mehrere Töne unter einer Sylbe Scala-mäßig aufwärts steigen Fig: 8. —

Fig: 6.
Fig: 7.
Fig: 8.

N. B. / Hier muß der Triller bey den Halbnoten jedesmal einen scharfen Nachschlag bekommen. /

Wenn zwischen mehreren kurzen Noten längere stehen, welche denselben Schimmer vorzüglich bey einem lebhaften Ausdruck maßen machen Fig: 9. —

Fig: 9.

In neuern Compositionen wird wohl selten eine den Beyspielen der letztern Figur ähnliche Stelle mehr zu finden seyn, demungeachtet soll der Schüler des anderweitigen Nutzens wegen sich selbe geläufig machen.

Wenn über einer langen Note ein Triller gesetzt ist, so muß die ganze Zeit derselben dieser ausdauern, besonders wenn es vor einem Schlußfall ist.

Ein langer Triller kann so, wie eine lange Note in der Scala, schwach angegeben, und nach und nach verstärkt werden.

Mit dem Triller, welcher überhaupt Schimmer und Lebhaftigkeit über den Gesang verbreitet, muß man in Adagio, dem eigentlichen Zeitmaße des zärtlichen und traurigen sparsamer seyn, als in muntern Stücken.

Da bey denen kurzen Noten, vorzüglich in geschwinder Taktbewegung für den eigentlichen Triller die Zeit nicht hinreicht, auch der Prahltriller nicht immer anwendbar ist, so muß ich hier jene Verzierungen mit anführen, welche gewissermaßen, die Stellen des Trillers vertreten können. — Diese sind: der Doppelschlag Fig: 10, der Zwicker Fig: 11, der Mordent Fig: 12.

Fig: 10,
11, 12.

Auf den ersten Blick scheinen der Doppelschlag und der Zwicker gleiche Verzierungen zu seyn, nichts destoweniger ist zwischen beyden ein auffallender Unterschied; den die drey Noten, welche den Doppelschlag ausmachen, sind eine wahre Triole, da hingegen die erste Note bey dem Zwicker nur ein äußerst schneller Vorschlag ist. Fig: 13. liefert Beyspiele für den Doppelschlag. Fig: 14. für den Zwicker. — Der Vorschlag bey dem Zwicker soll so kurz seyn, daß das Ohr davon weiter nichts bemerke, als gerade so viel was hinlänglich ist, die folgende Note nicht für die Anfangsnote dieser Verzierung zu halten. Fig: 15. enthält Beyspiele für den Mordent.

Fig: 13,
14.

Fig: 15.

Wenn bey langfamer Taktbewegung ein Mordent die Zeit der Note, worüber er gesetzt ist, nicht hinlänglich ausfüllt, so kann ein Vorschlag bald von unten bald von oben, je nachdem es die Lage erlaubt, angewendet werden Fig: 16. Bey sekundenweis heruntergehenden kurzen Noten müssen oftmahlen

Fig: 16.

Fig: 17. unveränderliche Vorschläge die Stelle des Prahltrillers vertreten Fig: 17.

Die folgenden Beyspiele sammt ihrer Ausführung soll der Schüler nicht nur fleißig üben, sondern auch mit einem aufmerkamen Auge betrachten, damit er bey vorkommenden Fällen eine vernünftige Anwendung zu machen lerne. In dem Beyspiel des Soprans Fig: 18. muß der Triller scharf angeschlagen werden, und durch die ersten drey Schläge und die erste Hälfte des vierten Schlags fortdauern, die zweyte Hälfte des vierten Schlags endlich nimmt der Nachschlag ein. — In dem Beyspiel des Alts, weil auf den Trillertakt zwey Sylben fallen, dauert derselbe die punktirte halbe Note durch, alsdenn wird zum Nachschlag der folgenden viertel Note die Hälfte abgenommen, und unter das überbleibende letzte Achtel kommt die zweyte Sylbe des Worts; Fig: 19. weist das Beyspiel für den Alt aus eschriebener. In beyden Exempeln fodert die Tonart, das der grössere Triller, nämlich jener eines ganzen Tones geschlagen werde. In Fig: 20. hat bey beyden Exempeln nur der kleinere Triller, nämlich jener eines halben Tones statt, und zwar im Sopran, weil der Triller auf der Unterkadenz oder dem sogenannten Semitonium modi steht; im Alt wegen den, dem Fig: 21. F minor zukommenden ab. Fig: 21. weist den Trillertakt des Beyspiels für den Sopran ausgeschrieben. Fig: 22. liefert einige Exempeln zur Uiberficht und Uibung.

Aus den Beyspielen für den Doppelschlag und Zwickel erfieht man, das erstere für die Terzen = und Quartensprünge, letzterer für die Aufsteigenden sowohl als fallenden Sekunden mehr geeignet ist.

Dies wäre also das wesentlichste Nothwendige, was ich über den Triller, und die denselben gewissermassen vertretenden Verzierungen sagen zu müssen, glaube.

Meine Leser möge es nicht befremden, das ich mich gerade dieser Art Zeichen, die Verzierungen anzudeuten, bediente, sind ja hierinn selbst die grössten Tonsetzer sich nicht gleich; was sollte ich also machen? — Jene wählen, die mir die Natürlichsten schienen; zudem schreiben die Componisten /: freylich nur die fleißigen:| die verlangten Verzierungen in kleinen Nötchen selbst aus, die Geschwindschreiber bedienen sich des gewöhnlichen Trillerzeichens, und da soll den gleichwohl der Sanger wissen, was er zu machen habe; dies wird er aber auch nicht leicht verfehlen, wenn er das, was in diesem Kapitel gesagt worden, beherzigt.

Fig: 1. 

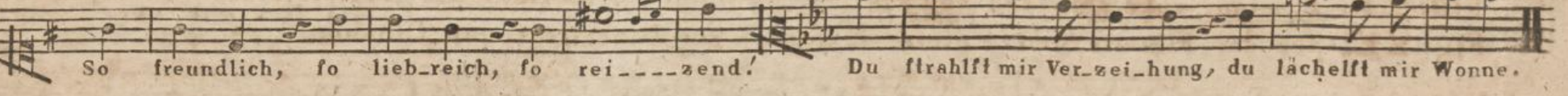
Fig: 2. 

Fig: 3. 


Fig: 4. 

Man sieht hieraus, dass der Praltriller auf diese Art nichts, als ein doppelter Nachschlag von oben sey. Einige führen ihn auch folgender maffen aus.

Fig: 5. 

Fig: 6. 

Bei dergleichen Betrugsprüngen muss, wenn es anders der Sinn der Worte erlaubt, der Triller scharf angeschlagen werden.

Fig: 7. 

/: Dieses nämliche Beispiel für den Alf: /

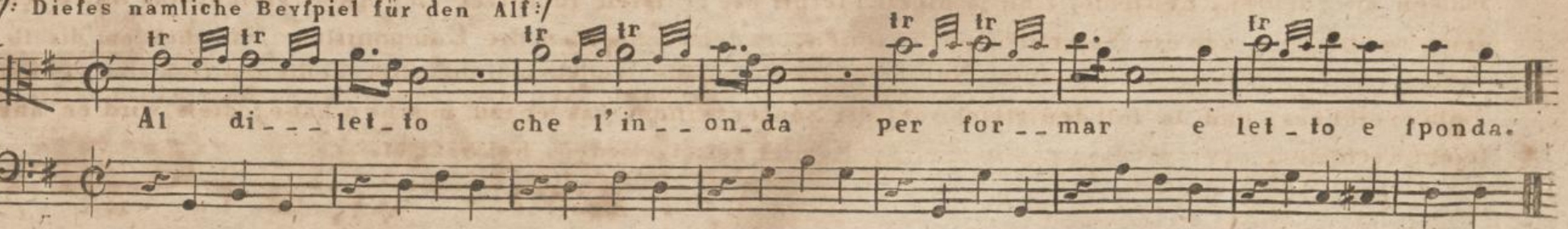


Fig: 8. 

Fig: 9. 

Fig: 10. ♩ Der Doppelschlag wird geschrieben ausgeführt  ♩ Fig: 11. ♩ Der Zwicker wird geschrieben ausgeführt  ♩ Fig: 12. ♩ Der Mordent wird geschrieben ausgeführt 


Fig: 13. Beispiele für den Doppelschlag 
Fugia fi_nor per no_i. Fugia fi_nor per no_i.

Fig: 14. Für den Zwicker. 
Ac_celle_rar. Ac_celle_rar.

Beym Doppelschlag sieht die Figur ausgeschriebener so aus: 
Fu_gia fi_nor. Fu_gia fi_nor.

Beym Zwickler aber folgendermassen. 
Ac_celle_rar. Ac_celle_rar.

Fig: 15. Beispiele für den Mordent. 
Andantino. Brillar il cor mi sen_to. Andantino. Ja Da_mon ich verfte_he dich.

Dieser Mordent wird in Noten bey munterm scherzhaften Stellen so ausgeführt. 
Brillar il cor mi sen_to. Ja Da_mon ich verfte_he dich.

Bev empfindsamen Stellen aber folgender maffen.

gewöhnlich. bev schmeichelhaften Stellen.

Die Lie-be. Die Lie-be.

Freylich soll für letztern Fall der Componist das Zeichen auf der zweyten Hälfte der Noten setzen, da aber nur wenige diese Punctlichkeit beobachten, überdiess in der Copiatur es so leicht verfehen werden kann, so soll der Sängler selbst auf den Inhalt um desto aufmerkfamer seyn.

Fig: 16. Ca-ra, ca-ra, oh Dio! oh Di-o! oh Dei! oh De-i!

Fig: 17. A-ven-di-car-ti il cor. Hier würde die Zeit für Prahlriller nicht hinreichend seyn.

Fig: 18. Ad in-gan-nar. Fodert unfre Her-zen ganz. Fig: 19. Her-zen ganz.

Fig: 20. Fo-dert un-fre Her-zen ganz. Du wol-lest be-wah-ren. Fig: 21. Her-zen ganz.

Fig: 22. Ich fin-ge gern. Wird ausgefü: Im ge-schwin-den Tempo aber: gern

A-ven-di-car-ti volo, ven-di-car-ti volo, ven-di-car-ti volo.

Al-let-ta. So trocken diese Stelle: (wenn nicht jede Viertel Note mit einem gewissen Nachdruck, den ich weder mit Worten noch Noten begreiflich machen kann, der aber auch nicht in das hellende ausarten darf, vorgetragen wird:) ohne alle Verzierung seyn würde, so brillant wird sie durch Bevhülle der Doppelschläge folgendermaffen ausgeführt: Al-let-ta.

Go-dia-mo, go-dia-mo, go-dia-mo la li-ber-tà. Go-dia-mo la li-ber-tà. kann mit Doppschlägen auf folgende Arisetzungen werden.

DAS ACHTE KAPITEL.



VON DEN PASSAGIEN.

Ohngeachtet alles Bestrebens einiger Passagien = Feinde, selbe verächtlich zu machen, und, wo möglich, ganz aus dem Gebieth der Musik zu verbannen, erhält die Kehle, die durch einen glücklichen Bau des Stimm = werkzeugs, durch anhaltende Uibung und, ausharrende Geduld es darinn zu einiger Vollkommenheit gebracht, noch immer den in allen Betracht verdienten Beyfall. — Die kleinen kurzlichtigen Geister, zum erschaffen nicht gebohren, bedenken nicht, das, was das Forte und Piano in einzelnen Stücken ist, die Passagien = Arien in ganzen Werken seyen, nämlich erhebende Abwechslung, Schatten und Licht. Wäre es nicht Sklaverey für den Tonsetzer, keine Läufe setzen zu dürfen, und Schande für den Sänger, sich alle und jede verbitten zu müssen? — Ich meines Theils rathe jedem Meister und angehenden Sänger, darinn ja nichts zu vernachlässigen. Von dieser Nothwendigkeit war ich vollkommen überzeugt, als ich vor einiger Zeit einen der ersten italienischen Opern = Sänger ein Duett singen hörte; das Recitativ wurde vortreflich declamirt, das Adagio des Duetts mit Geschmack vorgetragen: Nun kam ein Allegro mit Passagien vermischt, hier sollte statt der Kopfstimme, statt jenes vermeint künstlichen Piano, welche beyde zum Geschwindfingen und zur Ausführung der im Adagio anzubringenden Veränderungen so geeignet sind, die volle Brust = Stimme einretten; allein es war der Sänger nicht mehr, den ich kurz vorher hörte.

Wer hörte nicht heut zu Tage mit eben soviel Vergnügen die Perlen = Tone eines Friderich Eck, als vormals die schmelzenden Tone eines Lamotte? — Doch genug hiervon, einsichtsvolle Componisten wissen zu gut, was sie wenigstens bey größern Werken zur bessern Aufnahme derselben einer mäßigen nicht übertriebenen Passagien = Arie, und der Kehle, die sie gut ausführt, schuldig seyen.

Man kann die Passagien füglich in vier Arten eintheilen, und zwar nämlich: nach der geraden Zahl, in die geschleifte a, — und gestoffene b, — nach der ungeraden Zahl aber in Triolen, und die mit selben verwandten Sextolen c; — endlich in die springenden d. Fig: 1. erklärt dieß in Noten.

Das Schleifen ist bey geschwinder Taktbewegung und kurzen Noten größtentheils nur über wenige stufenweis auf- oder absteigende Töne anwendbar; gefälliger ist's über absteigende Töne. Fig: 2. Man unterlasse aber auch nicht, sich hierinn in aufsteigenden Tönen zu üben. Fig: 3.

Das Schleifen wird am richtigsten erlernt, wenn man Anfangs nur immer zwey und zwey Noten zusammen nimmt. Fig: 4.

Das Adagio, in welchem überhaupt mehrere Verbindung der Töne herrschen muß, ist eigentlich das den geschleiften Passagien natürlichste Tempo; hier können und müssen sehr oft acht ja wohl auch mehrere stufenweis auf- und absteigende, Töne geschleiffen vorgetragen werden. Fig: 5.

Vorzüglich bey Fermaten und Uibergängen, in denen mehrere Semi-Töne vorkommen. Fig: 6. Allein nicht nur in denen stufenweis auf- und absteigenden, sondern bey vielen Fällen auch in denen springenden Passagien müssen die Töne soviel möglich verbunden und geschleiffen vorgetragen werden. Fig: 7.

Ich sagte oben, daß das Schleifen bey geschwinder Taktbewegung größtentheils nur über wenige stufenweis auf- oder absteigende Töne anwendbar sey; — Fig: 8. liefert Beyspiele, daß auch springende Passagien im Allegro zuweilen zu schleifen sind; abermal ein Beweis, daß in dem weiten unermesslichen Feld der Musik über tausend Gegenstände keine allgemeine, bestimmte, auf alle Fälle passende Regel zu geben sey, indem oft der kleinste Nebenumstand eine Ausnahme erheischt, über dieß der schöpferische Geist eines Menschen, wie er sich erst neuerdings in MOZART äußerte, jemals hierinn etwas festzusetzen unmöglich macht, und der gewöhnlich von 10. zu 10. Jahren sich einigermaßen ändernde Geschmack so ein Unternehmen in der Folge vollends lächerlich machen würde; es bleibt daher nichts übrig, als einen angehenden Sänger durch derley Beyspiele aufmerksam, und somit seine Beurtheilungskraft bey vorkommenden Fällen für eine vernünftige Wahl empfänglich zu machen. Fig: 9. enthält einzelne kleine Stellen zur Uibung. Da die gestoffenen Passagien ungleich öfter vorkommen, als die geschleiffen, so muß man sich auch um so fleissiger in erstern üben.

Die Benennung, schleifen und stoffen mag wohl aus der Violinschule entlehrt seyn, man nennt nämlich dort schleifen, wenn mehrere Noten unter einen Bogenstrich so vorgetragen werden, daß der Bogen über die Saiten, so zu sagen, nur hinglitscht; — stoffen hingegen, wenn jede Note besonders ihren kurzen Strich erhält.

Fig: 10.

Sollte eine Passagie gut ausgeführt heißen, so müssen alle Töne derselben rein, rund, deutlich, und gleich geschwind seyn; um dazu zu gelangen, muß man im Anfang selbe langsam, und dann immer nur um einen kleinen Grad geschwinder üben, denn nur auf diese Art ist eine vollkommene Gleichheit der Töne für alle Tempo zu erreichen, wollte der Meister seine Scholaren gleich anfangs die Passagien geschwind singen machen, so würde er Stimme und Kehle derselben auf immer verderben Fig: 10. dienet hierin zur Uibung; hier spricht der Schüler z. B. den Buchstaben a auf der ersten Note aus, und wiederholt selben gelinde bey jeder der folgenden, ich sage, gelinde, damit alsdenn der Lauf nicht laute, wie das eigentliche Staccato auf der Violin; auch muß man sich hüten, das mindeste Aspirations = Zeichen dem a vorausgehen zu lassen, dieses erleichtert zwar ungemein die Läufe, aber bald würde ein immerwährendes ha, ha, ha daraus, und der Sänger, auf diese Art gewöhnt, würde nie mehr einen ordentlichen Lauf zuwegebringen; dieser letztere Fehler ist so allgemein, daß sich manche auf die Geschwindigkeit dieser Art Läufe noch etwas einbilden, ein großes Glück für sie, daß immer der größte Theil des Publikums nicht Kenner genug ist.

Fast allen kommen die Läufe hinauf schwerer an, als die abwärts; die Ursache dessen scheint mir zu seyn: weil die Glottis, welche bey höhern Tönen geschlossener ist, sich viel leichter zu den tiefern Tönen nach und nach erweitert, als daß sie, wenn man von den tiefern Tönen, wo selbe erweitert ist, in die höhern geht, sich in eben den Grade wieder verengern sollte; daher kommt es auch, daß sich viele hinauf mit dem ha, ha, ha helfen; beyde Gattungen Läufe, sowohl auf = als abwärts müssen also durch fleißige Uibung einander gleich werden, denn, da in einem und eben demselben Singstück beyde öfters vorkommen, so ist es höchst unangenehm, die eine gut, und die andere Fehlerhaft vortragen zu hören.

Man verhalte den Schüler gleich anfangs, die Passagien mit etwas starker Stimme zu singen, denn es ist leichter, einen, der stark singt, schwach, als einen, der schwach singt, selbe stark singen zu

machen, eine mäßige Anstrengung wird ihm itzt nicht mehr gefährlich, indem er ohnehin schon eine geraume Zeit wird haben singen müssen, bevor er dieses Kapitel erreicht.

Einer der häßlichsten Fehler ist, wenn der Sänger während einer Passagie den herrschenden Selbstlauter in einen anderen verwandelt, daß man wohl gar ein immerwährendes a. e. i. o. u zu hören bekommt.

Wenn der Schüler die Passagien im langfamen und mäßigen Tempo richtig vorzutragen im Stande ist, so soll der Meister während dieses Vortrags das Tempo unvermerkt immer etwas geschwinder nehmen, er mag ihm dazu auf dem Klavier oder mit der Violin accompagniren, oder sonst nur den Takt schlagen, dieses wird von unbezweifeltem Nutzen seyn, nur muß der Meister sorgen, daß diese Tempo-Veränderung nicht zur üblen Gewohnheit werde, und der Schüler dadurch eilen lerne.

Fig: 11. enthält Beispiele zur Uibung in Triolen, von denen ich nur ganz kurz bemerken will, daß darinn alle Noten der Dauer nach einander vollkommen gleich seyn müssen. Fig: 11.

Die Triolen in der ersten Zeile dieser Figur, deren mittelfte Note höher steht, müssen mehr geschliffen als gestoffen vorgetragen werden; jene Triolen aber, deren mittelfte Note tiefer steht mehr gestoffen Fig: 12. dienet zur Uibung in springeden Passagien, wobei um so mehr auf reine Intonation gesehen werden muß, als unreine Töne leicht mitantern laufen können. Es versteht sich von selbst, daß man auch hierinn im Anfang sehr langsam zu Werke gehen müsse. Fig: 12.

Viele Uibungs-Beispiele dieses Kapitels habe ich zur Vermeidung einer größern Bogenzahl bloß im Discant-Schlüssel gesetzt; jeder Singmeister, der Altisten zu unterrichten hat, wird wohl leicht mit Beobachtung des dieser Stimme eigenen Umfangs selbe gehörig übersetzen und anzuwenden wissen.

Fig: 1. *a.* *b.* *c.* *d.*

Diese Figur ist nur zur Erklärung hergeschrieven.

Fig: 2.

Das Wort, schleifen, giebt schon selbst zu verstehen, das hier die Töne miteinander genau müssen verbunden werden.

Fig: 3. *Allegro.* *men.*

Fig: 4.

Fig: 5. *Larghetto.* *Ge-laf-fen mich hört.*

Amoroso. *Al-les.*

Fig: 6. *Larghetto.* *Und mein Volk die La-fter scheu'n wie ein.*

Adagio. *Was dein Herz be-gehrt Won-ne.*

Fig: 7. *Larghetto.* *Ve-go la mor-tes.*

Adagio. *la scia i so-spet-ti.*

Fig: 8. *Allegro.* *Pal-pi-tan do il cor mi va.*

Allegro. *An-cor per lui pie-tà per lui.*

Fig: 9.

Figure 9 consists of three staves of musical notation. The top staff begins with a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, with a dashed line labeled 'A' below the first few measures. The middle and bottom staves continue the rhythmic patterns with similar note values and rests.

Fig: 10.

Figure 10 consists of six staves of musical notation. The first two staves are grouped together with a brace on the left and contain a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one sharp (F#). They feature rhythmic patterns with a dashed line labeled 'A' below the first few measures. The remaining four staves continue the rhythmic patterns, with some staves showing a change in note values or rests. The notation is dense and rhythmic throughout.

This page contains a handwritten musical score for a multi-staff instrument, likely a harpsichord or keyboard. The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The top two staves of the first system are marked with a 2/4 time signature. The music consists of intricate rhythmic patterns, primarily using eighth and sixteenth notes. There are several dynamic markings throughout the piece, including 'A' (Allegro) and 'men.' (meno). The notation includes various clefs, including treble and alto clefs, and a key signature of one sharp (F#). The paper shows signs of age, with some staining and wear at the edges.

men.

men.

Fig: II.

Zurück eben fo.

1' A1

1' A1

This page contains a handwritten musical score for page 98. It features several systems of music. The first system consists of two staves with a treble clef and a common time signature (C). The second system also has two staves with a treble clef and common time. The third system includes two staves with a treble clef and common time, and two vocal lines with lyrics: "ma co stan te." and "ma co stan te." The lyrics are written below the notes, with a circled "tr" above the final note of each line. The fourth system has two staves with a treble clef and common time. The fifth system has two staves with a treble clef and common time. The sixth system has two staves with a treble clef and common time. The seventh system has two staves with a treble clef and common time. The eighth system has two staves with a treble clef and common time. The music is written in a clear, legible hand, with various note values and rests. The paper is aged and shows some staining.

A handwritten musical score consisting of eight staves. The notation is in a single system, with each staff containing a line of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The music is written in a cursive, historical style, featuring a variety of note values including minims, crotchets, and quavers, often grouped in beams. The notation includes stems, flags, and beams, with some notes having stems that cross the staff lines. The paper is aged and shows some staining, particularly in the lower half of the page.

DAS NEUNTE KAPITEL.

VON SONSTIGEN VERZIERUNGEN.

In vorigen Kapiteln haben wir von den Vorschlägen, den Trillern, und dem zum Schluss derselben so nöthigen doppelten Nachschlag, nicht minder von deren oftmaligen Stellvertretern, als da sind: Der Doppelschlag, der Zwickel, und der Mordent, gehandelt; — außer diesen gehören zum zierlichen Gesang noch folgende:

Der einfache Nachschlag, wenn nämlich eine Note, die entweder auf- oder abwärts springt, der vorigen angehängt wird, meistens gehört sie zur Harmonie derselben Fig: 1. Zuweilen liegt aber der Nachschlag auch außer der Harmonie der vorhergehenden Note Fig: 2.

Man giebt auch dem aufwärtspringenden Nachschlag die sehr passende Benennung: Uiberwurf, dem abwärtsgehenden aber: Rückfall. — Den doppelten Nachschlag, dessen erste Note um einen Ton tiefer liegt, als die vorhergehende Hauptnote, kennen wir schon aus dem Kapitel: von den Trillern; nun giebt es noch eine andere Gattung des doppelten Nachschlags, dessen erste Note nämlich um einen Ton höher liegt, als die vorhergehende Hauptnote, die zweite aber ebenfalls die Wiederholung derselben ist. Der einfache sowohl, als der doppelte Nachschlag dienen zur Verbindung und Ausfüllung des Gesangs.

Der Anschlag. /: Arigcola versteht unter selben zwey Töne, / von denen der erste gegen die folgende Hauptnote gerechnet einen Vorschlag von unten mit einem Nachschlag macht, welcher um eine Sekunde höher liegt, als die Hauptnote Fig: 3. Dieser Vorschlag von unten wiederholt entweder die vorhergehende Note, wie in Fig: 3. zu ersehen, oder schlägt eine neue an Fig: 4. /: Die Verzierung bey Stellen wie Fig: 4. gebrauche wer da will, mir gefällt sie nicht. /

Dieser Vorschlag von unten kann, wenn er die vorgehende Note wiederholt, gegen die folgende Hauptnote in einer Entfernung von allen Intervallen bis zur Septime stehen.

Ein Anschlag würde, übel angebracht seyn, wenn der auf seine Hauptnote folgende Ton nur um eine Sekunde höher ist, als selbe. Fig: 5.

Der Schleifer besteht bald aus zwey, bald aus drei Noten, die stufenweis auf- oder abwärts gehen. Bey dem von zwey Noten sind beyde der Dauer nach entweder ganz gleich. Fig: 6. oder die erste bekommt einen Punkt, um welchen dann auch die zweyte Note kürzer wird Fig: 7. Doch muß man bey dertey Veränderungen auf die Begleitung sehr aufmerksam seyn. Uiberhaupts wäre auch hier zu wünschen, das es die Herren Tonsetzer selbst so, wie sie's dachten, aussetzten, um den Sänger die Mühe zu

ersparen, es schlechter zu machen. Bekömmt der Anschlag, welcher einen Terzenprung macht, die mittelfte Note dazu, so entsteht der Schleifer von drey Noten Fig: 8.

101.

Fig: 8.

Die Bebung: Wenn man z. B. bey einer ganzen Note während dem Aushalten derselben die 4 Viertel oder 8 Achtel mittels eines gelinden Drucks deutlich hören läßt Fig: 9.

Fig: 9.

/: Ich habe sie von einem Sänger gehört, aus dessen Kehle sie mir ungemein gefallen, es ist aber nicht jedermans Sache.:/

Das Tragen der Stimme, /: Portamento di Voce:/ heist eine Note an die andere schleifen, ohne abzusetzen, ohne das etwas leeres dazwischen zuvernehmen sey, dieses geschieht, wenn man den vorhergehenden Ton so lange klingen läßt, bis der folgende anspricht, und zwar mit abwechselnder Stärke und Schwäche der Töne selbst: der Grund hiezu ist schon durch die Scala N^o 3. so wie auch durch die Intervallen gelegt worden.

Die Noten verziehen, /: Rubare il Tempo:/ besteht in der Anticipation und Retardation. Vorausnahme und Verzögerung; erstere entsteht, wenn in der vorletzten Note von der ganzen Passage, wo ich diesen Raub zu machen gedenke, das am Werthe wieder gebe, was ich den vorigen abgezogen; Fig: 10. weist eine Stelle, wie sie der Tonsetzer zu schreiben pflegt, Fig: 11. aber die Ausführung mittels Anticipation; letztere nämlich, die Retardation. Verzögerung, entsteht, wenn ich der ersten etwas mehr am Werthe zugebe, und der letzten abziehe Fig: 12.

Fig: 10-11.

Fig: 12.

Dieses Tempo rubato am rechten Orte angebracht macht ungemeine Wirkung, nur habe der Sänger acht, das er den Takt weder zu früh, noch zu spät endige.

Der Accent. Darunter wird verstanden, wenn man die Stimme von einem Tone in einen mehr oder weniger entfernten durch die dazwischen liegenden halben Töne sanft zieht Fig: 13.

Fig: 13.

Messa di Voce crescente. Wenn man von einem Tone in den höher liegenden halben Ton die Stimme durch alle Comata unvermerkt hinaufzieht, bis der zweyte erreicht ist; und

Messa di Voce decrescente. Wenn man auf eben diese Art in einen tiefer liegenden herabfinkt. Ribatutta. Wiederprellung Fig: 14. Das Tenuto Fig: 15. Um sich in den gewöhnlichsten Expressions-Terminis zu üben, gebrauche man das Esempe Fig: 16.

Fig: 14-15.

Fig: 16.

Mit diesem glaube ich das Wesentlichste von Verzierungen angezeigt zu haben; ich könnte noch einige neue sehr liebe Sachen diesem Kapitel einverleiben, wenn ich mich eines Theils überzeugen könnte, das sie für den angehenden Sänger von einem Nutzen wären, andern Theils ich nicht befürchtete, das sie nachhero zuviel auf die Tändeleien, und zu den wahren Gesang hingegen zuwenig Zeit verwendeten. Der dem Unterricht entgehende Sänger mag in der Folge eine Parthie ergreifen, welche er will, so vergesse er nie, das, wenn er nicht im strengsten Verstande rein singt, er des ersten wichtigsten Verdienstes beraubt ist, häufe er auch mit einem bewunderungswürdig erfinderischen Geist, mit der seltesten Leichtigkeit Veränderung auf Veränderung, Verzierung auf Verzierung: alles verschwindet, wo es der Harmonie an Reingkeit fehlt; hat er aber nebst dieser auch alle übrige Umschmelzungen in seiner Gewalt, dann verdient er auch bey weitem vor allen den Vorzug. die nur in einer oder der andern Art allein excelliren.

Fig: 1.

Ausführung.

Oh Ca-ra! Oh Ca-ra! O pi-a! O pi-a!

Ausführung.

oder:

è quell'af-fet-to, è quell'af-fet-to, è quell'af-fet-to.

Ausführung.

oder:

Ve-ra Co-stan-za, ve-ra Co-stan-za, ve-ra Co-stan-za. Del di-le-to te-so-ro.

Ausführung.

oder:

oder als Triolen. 3

Con-so-la, con-so-la. Con-so-la, con-so-la, con-so-la, con-so-la. Con-so-la, con-so-la

Fig: 2.

Ausführung.

Ausführung.

Ve-ra Co-stan-za. Ve-ra Co-stan-za. Chi mai pro-vò. Chi mai pro-vò.

Ausf: 103.

Ad te, ad te cla_ma__mus. Ad te, ad te cla__ma__mus. An_cor sa__ra. An__cor sa__ra.

Fig: 3. Ausf: Ausf:

Ram_men_ta, ram_men_ta. Ram_men_ta, ram_men_ta. Fe_dele costante. Fe ___ dele co__stante.

Fig: 4. Ausf: Ausf:

Æ_ter_na fac, æ__ter_na fac. Per_donna, se du__bi etz; per_donna, se du__bi etz;

Fig: 5. Jeder wird wohl leicht fühlen, wie abgeschmakt es klingen würde, wenn manns folgendermassen ausführen wollte.

Per__do__na, per__do__na. Per ___ do__na, per ___ do__na.

Fig: 6. Ist aber im Original so ausgechrieben.

Ram_men_ta chi t'a__do__ra, ram_men__ta chi t'a__do__ra.

Allegro.

Andante.

Il mio ca-ro pu__pa__zet-to, pu__pa__zet-to, pu__pa__zetto. Einige führen auch diesen Schleifer halb geschliessen halb gestossen folgendermassen aus, welches denn auch gute Wirkung macht.

Ausführung mit dem Schleifer abwärts.

Geht der Gärtner in den Garten. Geht der Gärtner in den Garten.

Fig: 7. Ausf: oder: oder: N. B. Wenn die Art der Begleitung letztere Veränderungen zulässt.

Ausf:

Fig: 8. Fig: 9. a_rallen_tar rallen --- tar

Die untere Vorzeichnungen bey den zwey letzten Noten gelten für den Alt.

Fig: 10. Ausf: mittels Fig 11. Ausf: mittels Fig 12.

A re --- spi --- rar, a re --- spi --- rar, a re --- spi --- rar.

Anticipation. Retardation. Retardation.

A --- men. A --- men. A --- men.

Fig: 13. Ausf. Fig: 14. Ausf. Fig: 15. ten: ten:

Fig: 16. A

f: p: cresc: f: ff: p: pp: sf: sfz: men.

DAS ZEHNTE KAPITEL.



VOM RECITATIV.

Wir kommen nunmehr auf Kapiteln, wo blos theoretische Erklärungen ohne lebendigen Beyspielen zur ferneren Ausbildung der Sänger unzulänglich sind: denn nun ist es nicht mehr genug, daß er rein intonire, daß er eine durchgehends gleiche, gut gebildete, biegsame Stimme habe, nicht genug, daß er vom Blatte lesen könne, und alles, was bishero gesagt, und erläutert worden, vollkommen inne habe: er muß empfinden, fühlen, was er sagt, er muß im Vortrag selbst manches beobachten, was mit Noten keineswegs zu bezeichnen ist.

Das Recitativ ist das Mittel zwischen der gemeinen Declamation, und dem Gesang; von ersterer, das ist, von der gemeinen Rede unterscheidet es sich dadurch, daß es in wirklichen Tönen, welche aus einer oder der andern Tonleiter genommen sind, und also in Noten gesetzt werden können, vorgetragen wird, deren richtige, deutliche Intonation der Sänger eben so zu beobachten hat, wie der Componist die Regeln der Harmonie, er mag es mit mehreren Stimmen, oder mit dem Grundbasse allein begleiten: von letztern unterscheidet es sich vorzüglich dadurch, daß es sich nicht so genau, wie der eigentliche Gesang, an die Taktbewegung bindet, und zweyen Noten gleicher Gattung darinn oft eine verschiedene Dauer begelegt wird, je nachdem es die Länge und Kürze der Sylben und die auszudrückende Leidenschaft fodert.

Das Recitativ ist dreyerley; anders wird es in der Kirche, anders auf dem Teater, und anders in der Kammer gefungen. Dahero die Benennungen Kirchen = Recitativ, Theateralische = Recitativ, und Kammer = Recitativ.

Das Kirchen = Recitativ muß ernsthaft und mit feyerlicher Würde vorgetragen werden, welche vermögend ist, bey den Zuhörern Ehrfurcht zu Gott, und seine Majestät zu erwecken, es leidet keine Verzierungen, die nur eingermassen in Tändelei ausarten: längere Aushaltungen, Vorschläge sind ihm angemessen, und zum ernsthaften Vortrage nothwendig.

Das Theaterliche=Recitativ, sofern es bloß erzählend ist, leidet gar keine Ausschmückung; kommen aber darinn einige Stellen vor, die nach Art des Kammerstils in Begleitung mehrerer Instrumente gesetzt sind, so mag der Sänger Verzierungen gebrauchen, aber auch dann nur solche, welche geeignet sind, die so eben herrschende Empfindung und Ausdruck zu erheben.

Was das Kammer=Recitativ anbelangt, so sollte man glauben, daß, da der Kammerstil mehr gekünstelt und feiner ist, auch hier der eigentliche Platz für den Sänger sey, seinen ganzen Vorrath von Schmuck und Verzierungen auszukramen; allein weder der herrschende verdorbene Geschmack, noch die Begierde zu glänzen geben dem Sänger das Recht, sich von der Natur zu entfernen, er bedenke, daß er nicht zu singen, sondern singend zu sprechen habe, und ist dieß so, wie um aller Welt willen ist es zu entschuldigen, eine Sylbe öfters mit soviel Noten zu verkleistern, daß wir, bis uns die letzte Sylbe eines Wort zu Gehör kommt, darüber die erstern beynahe vergessen müssen. Noch ist kein Buch an's Tageslicht gekommen, darinn der Sänger bey allen den verschiedenen Leidenschaften und Situationen des Ausdrucks und Vortrags wegen, soviel es einer schriftlichen Unterweisung möglich wäre, sich Rathsholen könnte: dieß wäre Riesen Arbeit, und nie das Werk eines Mannes allein; ich gestehe ganz offenherzig mein Unvermögen, hierüber etwas ausführliches, etwas über alle Kritik erhabenes zu liefern, und beschränke mich also bloß darauf, für den angehenden Sänger das zum Anfang unentbehrliche in diesem Kapitel anzusetzen, bis sich eine Gesellschaft Musikgelehrter Dichter, von denen erstere selbst Sänger sind, und letztere Musikkenntnis genug besitzen, vereinigt, um diese eben so gefährliche als ausgedehnte Materie ausführlich zu behandeln, dann würde mancher Tonsetzer, der sich schon am Gipfel des Parnass zu seyn dünkt, einsehen, daß er nur erst wenige Schritte über den Fuß desselben gekommen; der itzt noch so ganz mit sich zufriedene Sänger würde über sich selbst erröthen, und fühlen, wie entfernt er noch von der Wahrheit sey, und das Publikum würde endlich aufhören, Modekram für achte Schönheiten und Kunst zu halten.

Vorschläge sind das gewöhnlichste und nothwendigste, was im Recitativ anzuwenden ist, und zwar: Bey absteigender Terz bekommt die letzte Note, bey welcher im Texte ein Unterscheidungszeichen, als Beystrich, Strichpunkt u.f.w. steht, meistens einen Vorschlag Fig: 1.

Sind an dieser Stelle zwey gleichtönige Achtelnoten, so macht die erste davon den Vorschlag. Fig: 2. Zuweilen macht aber nicht die ganze erste Achtelnote, sondern nur der größte Theil derselben den Vorschlag Fig: 3. welches meistens geschieht, wenn in einem Worte zwey trennbare verschiedene Mitlaute stehen, wie Fig: 3. in dem Wort sendet das n und d. Im Fig: 4. sind Beispiele, wobald die ganze Achtelnote zum Vorschlag wird, bald nur der größte Theil derselben, ohne eben eine vollkommen befriedigende Ursache weder über das eine noch das andere geben zu können.

Bev mehrern aufsteigenden Sekunden bekommt die letzte einen Vorschlag von oben Fig: 5. Fig: 5.

Nicht so ist es aber bev vielen einfylbigen Worten Fig: 6; hier waren über den Noten bev Fig: 6. bev denen Wörtern Gott, Monarch, bald, Vorschläge vorzüglich bev erstern unschicklich.

Bev mehrern absteigenden Sekunden hat ebenfalls die letzte öfters einen Vorschlag zu bekommen Fig: 7. Fig: 7.

Sind aber zwey Noten gleichen Tones am Ende, so wird bald die ganze erste Achtelnote, bald der grössere Theil derselben zum Vorschlag genommen Fig: 8. Fig: 8.

In Fig: 9. kommt auf das Wort Tod kein Vorschlag, wohl aber auf das Wort Huld. Fig: 9.

Die Recitativkadenzen werden heutigen Tags gewöhnlich so ausgeschrieben, wie sie zu fingen sind Fig: 10. Sollte man auch auf Stellen, wie Fig: 11. kommen, so finge man die vorletzte Note als Vorschlag eine Quart höher, wie den Ausgang von Fig: 10. Fig: 10_11.

Zuweilen, wie wohl selten, wird ein Schlussfall Fig: 12. vorgeftragen, wie Fig: 13. Wenn nämlich Fig: 12_13. die Lage und der Inhalt der Rede so ein sinken der Stimme zuläßt.

Zuweilen wird vom Componisten selbst ausgeschrieben, was der Sänger am Schlusse zu machen habe Fig: 14, worauf aber oft letztere so wenig achten, daß sie demohngeachtet nicht anders als mittels ein paar Dutzend Töne über das o des Wortes ogni zum Schlusse kommen können. Fig: 14.

Man soll nicht leicht einer männlichen Cadenz einen weiblichen Endfall geben Fig: 15, weil hiedurch manche Stelle höchst schleppend werden würde. z. B. Fig: 16. Wollte man da denen Endnoten über den Wörtern That und verdammft einene Vorschlag geben, so würde hiedurch der ganze Ausdruck matt gemacht. Fig: 15. Fig: 16.

Gleichwie ein vernünftiger Tonsetzer bev Wiederholung der nämlichen Fragen, heftigen Ausrufungen, streng befehlenden Sätzen, bev zunehmenden Empfindungen u. f. w. immer höhere Töne für die Singstimme gebraucht, eben so soll auch der Sänger nach Maafse dieses Steigens der Empfindung die Töne seiner Stimme verstärken, wie z. B. in der Zauberflöte bev den dreymaligen hört, Fig: 17. zu beobachten ist; jedermann, der nur einigermaßen lesen kann, wird die folgenden immer mit etwas mehr Nachdruck sagen; wenn nun jemand dabey mit der Stimme abstatt zunehmen, oder wohl gar die höhern Töne mit tiefem, wie z. B. Fig: 18. verwechseln wollte, der würde den höchsten Unfinn begehen. Fig: 17. Fig: 18.

Von welchem Nachdruck ist nicht, die Stelle im Tod Jesu vom Graun Fig: 19. wenn sie zum zweytenmal, wie ganz natürlich, mit zunehmender Stimme vorgeftragen wird, wie schön machi sich nicht jene Stelle in la Clemenza di Tito vom Mozart Fig: 20. wenn dort eben dieses mit Maafs beobachtet wird. Fig: 19. Fig: 20.

Zuweilen wird einer Note etwas von ihrer Dauer benomme, und einer andern
 Fig: 21. gegeben Fig: 21, ebenfalls aus dem Tod Jesu; dadurch entsteht der wahre Ton des Mitleids.

Der Sänger sey aufmerksam auf den Hauptinhalt eines Recitativus, ob er lustig, traurig, feurig, zärtlich u. f. w. sey; man kann ja täglich bey der gemeinen Rede die Bemerkung machen, wie verschieden der Ton der Sprache eines Zornigen von jenem eines sanften Menschen sey, welche Verschiedenheit auch bey allen übrigen Leidenschaften sich offenbaret; nebst diesen muß er auch beobachten, welche Stellengeschwinder, und welche langamer vorzutragen sind.

Da das Recitativ auffer jenen Redensätzen, die der Tonsetzer mit Instrumenten begleitete, und die der Sänger streng nach dem Takt zu singen hat / welches ihm das jedesmal beygesetzte *a tempo*, zu erkennen giebt: kein eigentlicher Gesang ist, so ist es um so hässlicher, wenn man die Worte nicht versteht, weil alsdenn aus dem Ganzen nichts zu mach ist.

Kommen in der Singstimme einige Pausen vor, während welchen ein sogenanntes *Accompagnement* den leidenschaftlichen Inhalt dessen, was so eben declamirt worden, entweder verfolgt, oder das kommende vorbereitet, so hat der Sänger das Ende desselben abzuwarten; wenn er nicht vermög der Vorschrift des Tonsetzers schon während demselben mit der Stimme einzutreten hat, wird aber seine Declamation von mehr oder weniger Instrumenten in liegenden Accorden ohne einem beygesetzten *a tempo* begleitet, so ist er auch Fesselfrey.

Man muß in einem jeden Recitativ die nachdrucklichsten Worte, und die nachdrucklichste Sylbe solcher Worte vor den andern genau unterscheiden, weil darauf der Nachdruck zu legen ist.

TOSIS Klage über den Vortrag des Recitativs zu seiner Zeit ist für uns zu belehrend, als dafs ich nicht ein und anders davon hier anführen sollte, er sagt: Bey einigen ist es ein beständig leyrender Gesang. Einige hellen, weil sie allzuehr in den Affekt eingehen. Einige dehnen, andere verschweigen die letzten Sylben. Einige schleppen, andere poltern es heraus. Einige singen es durch die Zähne, andere affektirt. Einige sprechen es nicht recht aus, andern fehlt es an gehörigen Ausdruck. Einige kreuschen, andere heulen, wieder andere intoniren nicht. Diefem setze ich noch bey, dafs, wenn dieser grosse Musikgelehrte wieder auflebte, er Mühe haben würde, manches Recitativ von einer musikalischen Posse zu unterscheiden.

Fig: 1.

Bev-de ha-ben dich mir an-ver-traut. An-ver-traut. Wird je-des Herz be-wahrt. Be-wahrt.

Fig: 2.

Er fol-dert mei-ne See-le. Mei-ne See-le. Wagst du ihn je-mals zu ver-laf-fen. Zu ver-laf-fen.

Fig: 3.

Die den Ta zur fin-ffern Erde fendet. Sen-det. Den von Europas Stran-de. Stran-de.

Fig: 4.

Die Blutbahn der Ge-fah-ren, Ge-fah-ren. Deiner Ahnen würdig, wür-dig. Wir ehren al-te Sit-ten, Sit-ten.

Fig: 5.

Den Perus Kinder, Kin-der. Was je-dermann be-jammert, be-jam-mert. Die mit erhabner Tugend, Tugend.

Fig: 6.

Be-leuch-tet un-fer Gott. Ach! könnt ich dir, Mo-narch. Die Son-ne wird nun bald.

Fig: 7.

Wenn meine Hand dich an den Al-tar lei-tet. Hand Die zum Beruf dich weiht, weiht.

Fig: 8.

Wo aus der heil'gen Pal-men Schatten, Schatten. Und tragt auf heil'gen Ar-men, Ar-men.

Fig: 9.

Ver-me_i-de die-fen Tod, ver-dien des Him_els Huld!

Fig: 10.

An den Al-tar, lei-tet.

Fig: 11.

An den Al-tar lei-tet.

Fig: 12.

Weh! mir Ar-men! ich ver-ge-he,

Fig: 13.

ich ver-ge-he, do-len-te, do-len-te.

chi al pen-ti-men-to e tardo, e tardo, e tardo. il Sa-crificio mi-o.

Fig: 14.

Per me si fa dol-cez-za, o gni tor-men-to.

Männliche Cadenz.

Fig: 15.

Weibliche Cadenz.

Fig: 16.

Ward grau-fen-voller noch durch ei-ne schwarze That.. Verlangt, dafs du zum

Tod, sie, und ihr Haus ver-dammft.

Fig: 17.

Hört! - hört! - hört!

Ra-che Göt-ter!

Fig: 18.

hört! - hört! - hört!

Fig: 19.

Ist das mein Je-fus? Ist das mein Je-fus?

Fig: 20.

E chi tra-di-sci? il più gran-de, il più giu-sto, il più cle-mente Pri-ci-pe. etz:

Pa-ven-ta! - pa-ven-ta! - pa-ven-ta a ri-ve-der-mi.

Ausführung.

Fig: 21.

Ach seht! er sinkt be-las-tet mit den Mis-se-tha-ten von einer gan-zen Welt, - er sinkt.

D A S E I L F T E K A P I T E L .



V O N D E N A R I E N .

Die namlichen Urfachen, die uns in der Ausführung das Kirchen = Theater = und Kammer = Recitativ wohl zu unterscheiden gebiethen, verhalten uns auch, ein gleiches bey den Arien zu beobachten, auf welche der Sänger, da sie für ihn ohntreitig das wesentlichste sind, den meisten Fleiß zu verwenden hat.

In der Kirche vermeide der Sanger alles das, was den Ausdruck der Empfindung mehr ausschweifend macht, als verftärkt. Vorausgesetzt, das der Tonsetzer einen des grossen Gegenstandes würdigen Plan verfolgte, hat der Sän = ger alles das sorgfältig zu vermeiden, was diesem entgegen, und blofs das Ohr zu kitzeln geeignet ist, so wie in ent = gegen gesetzten Falle, wenn jener nur um zu schmeicheln arbeitete, er dessen Eitelkeit keineswegs noch mehr unter = stützen soll.

Das Theater gestattet dem Sänger in Ansehung der Verzierungen schon mehr Freyheit, sofern nur diese die Kraft des Ausdrucks nicht schwächen; vor allen hat er auf den Inhalt eines Stücks zu sehen; ein Stück vom grossen und pathetischen Ausdruck muß auch schwer und nachdrücklich vorgetragen werden, und leidet nur we = nigen Zierrath; jede Note desselben wird fest angegeben und angehalten: Stücke hingegen vom zärtlichen, ge = fälligen, fröhlichen Inhalt vertragen viele kleine Manieren.

In der Kammer endlich, und bey den sogenannten musikalischen Concerten, wo der Sanger mit der Aktion nichts zu thun, und die theatralische Täufchung nicht statt hat, kann er, da selbe blofs für Kenner und Liebhaber sind, sein Genie, und die Fruchtbarkeit seines Geistes zeigen. Welche Verzierungen, und an welchen Stellen selbe anzubringen sind, kann in keinen Unterweisungsbuch ausführlich gelehret werden: das Genie muß sie den Sängern eingeben, die, wenn sie den Vortrag derer aufmerksam hören, welche ihr vorzüglichstes Studium darauf richten, die Manieren nicht nur auf das zierlichste zu machen, sondern auch auf das verständigste anzubringen, hiedurch in kur = zer Zeit mehr Licht bekommen, als wenn es ihnen theoretisch, auch mittels grosser Weitläufigkeit, nie würde sagen können; ich rathe aber jedem lehrbegierigen, der sich nicht lächerlich machen will, dieser Sanger Nachahmer, nicht aber ihr Sklave zu werden; das heisst, auffer den vernünftigen / von den Wiedersinnigen rede ich gar nicht / in vorigen Kapiteln angeführten Verzierungen, die in der Ausführung sich fast immer gleich seyn müssen, ihre übrigen

Veränderungen nicht bis auf jede kleinste Note nachzuäffen; seine Kenner werden den knechtischen Copisten ohne Geist des Originals bald entdecken: es versuche nur, wer da Luft hat, eine Aria vom Marchesini, mit den 4 bis 5 mahligen ausgeschriebenen Veränderungen in Gegenwart eines Musikverständigen zu singen, der sie von diesem Meister selbst zu hören Gelegenheit hatte, und man wird meine Warnung gegründet finden; von dem Werth oder Unwerth dieser Marchesinischen Variationen ist hier die Rede nicht, einsichtsvollere Männer mögen selbe prüfen.

Noch ist von dem Verzierungen und Veränderungen zu merken:

- a... Das selbe nur dann anzubringen sind, wenn sie wirklich zur Verschönerung des Ausdrucks dienen.
- b... Das man sie mäßig, und da, wo der Tonsetzer Platz für sie gelassen hat, gebrauche.
- c... Dafs sie nicht alltägliche Scendrians sind, die überall hinpassen, ohne sonst von einiger Bedeutung zu seyn.
- d... Dafs sie in dem Charakter des ganzen liegen, und selbem auf keine Weise entgegen seyen.
- e... Dafs sie nicht wider die Regeln des reinen Satzes stoffen.

Wer verzieren und verändern will, muss es besser, oder wenigstens nicht schlechter zu machen wissen, als die Melodie selbst ist; ist diese aber an und für sich selbst schon so schön, dafs ihr durch einen Zusatz von fremder Schönheit alle eigenthümliche benommen würde, so wäre es auch ganz zweckwidrig und unverzeihlich, da Veränderungen anzubringen.

Das wahre Verdienst eines Sängers besteht in dem richtigen jeder Empfindung angemessenen Vortrag der vom Tonsetzer vorgeschriebenen Töne: Die Manieren und Veränderungen sind das, was an einem Gebäude die äuffern Verzierungen, sie dienen blofs dem wesentlichen mehr Annehmlichkeit zu geben, sie sind also eine Nebensache, da man sie überall, wo sie angebracht sind, wegnehmen kann, ohne das Werk selbst mangelhaft zu machen, oder seine Art zu verändern; man nehme davon aus jene Manieren, als: Triller, Vorschlag, und die mit selben verwandten Arten, ingleichen keine Veränderungen, welche zuweilen eine geflissentlich nachlässige Schreibart des Tonsetzers nothwendig macht; erste sind oft wesentlich, sie mögen angezeigt seyn oder nicht.

Da es bey jedem, der in irgend einer Kunst excelliren will, vorzüglich darauf ankömmt, dafs er gerade das wähle, und eifrig kultivire, wozu er von Natur schon die meiste Anlage hat, so achte ich es für meine Pflicht, den Meister wie den Sänger hierauf aufmerksam zu machen, damit er nicht einst verlorne Mühe zu bereuen habe, die Früchte seines Fleisses und seiner Verwendung aber um so sicherer und früher einsammeln könne.

Das Allegro und Adagio im Gefang sind sich so entgegengesetzt, dafs ich, ohne die Aufstellung eines Mutters zum Gegenbeweise fürchten zu dürfen, geradezu behaupte, es seye nicht möglich in ein und dem andern gleich grofs zu werden. Es war nur wohl ein frommer Wunsch vom TOSI, da er in seiner Anleitung von zweyen berühmten Sängern seiner Zeit redet, wo er an der einen das brillante mit einer solchen

bewunderungswürdigen Fertigkeit im Ausführen, an der andern das schmeichelhafte, zärtliche Wesen mit den reizendsten Erfindungen ihres fruchtbaren Witzes verbunden so sehr erhebt, und am Ende ausruft: Was für eine schöne Mischung würde es abgeben, wenn man das Beste dieser beyden englischen Geschöpfe in einer Person vereinigen könnte. Er dieser große Sänger und noch größere Kenner, der in das innerste dieser Kunst drang, wußte zu gut, daß beyde Eigenschaften schwer und vollkommen nie vereinigt zu finden sind; überführt uns nicht dessen selbst die Instrumental-Musik? — sollte man nicht glauben, daß jener Arm, der den Bogen für das eine so geschickt führt, ihn auch für das andere ganz in seiner Gewalt haben müsse? — und doch ist es so. Wahre Kenner der Musik und des Gesangs, wären sie auch für eine oder die andere Eigenschaft mehr eingenommen, entziehen darum der andern nie das verdiente Lob, nur Nichtkenner oder Tonsetzer verwerfen das, was erstere nicht verstehen, und wozu letztere keinen Beruf fühlen.

Bev dieser Gelegenheit könnte ich einer aufzustellenden Frage begegnen, was wohl die Ursache seye, warum einige Singmeister, die selbst brave Sänger sind, so selten gute Scholaren bilden? Meiner wenigen Einsicht nach scheint mir diese zu seyn, daß sie jeden Schüler nach einen und eben denselben Leist behandeln, ohne darauf Rücksicht zu nehmen, wohin sich die natürliche Anlage derselben neige. Die Fundamentalgesetze sind zwar immer die nämliche, und müssen jeden gleich gelehret werden, wenn aber dieß einmal erzielt ist, dann muß eine andere Auswahl getroffen werden; eine und eben dieselbe Aria paßt nicht für jede Kehle, und gleichwohl tragen sie es von einem zum andern, und verderben dadurch, daß sie selbe zum hoch- oder tieffingen anstrengen, und jene, deren Stimmwerkzeuge hart sind, viel zu früh zur Ausführung geschwinder Passagen anhalten, Stimme und Kehle.

In denen Rodeaus und all jenen Arien, die so angelegt sind, daß nach der zweyten Hälfte die erste wiederholet wird, sollen in dieser außer einigen wesentlichen Manieren durchaus keine Veränderungen angebracht werden, damit man die ursprüngliche, vom Tonsetzer entworfene Melodie unverstellt höre, bev der Wiederkehr oder Wiederholung aber können, soviel es das Accompagnament erlaubet, Veränderungen angebracht werden; man betrachte hierüber manches Rondo vom eingebohrnen italienischen Schlage, und dagegen die meisterhafte unvergleichliche Scene aus MEDEA vom Kapellmeister H^{rn} NAUMANN: / Ah! se perdo, etc: / welch weites Feld für Veränderungen bev erster, und oft wie nothwendig, wenn das Singstück einige Wirkung machen soll: wie eingeschränkt hingegen bev letztern, wo schon das allein, was dieser Meister hinschrieb, mit gehörigen Ausdruck vorgetragen, unfer innerstes erfüllt.

In Duetten finden keine Veränderungen statt, welche nicht von beyden vorher abgeredet worden; die Begierde auf Unkosten eines andern zuglänzen, ist allemal schändlich. In Chören und all jenen vollstimmigen Singstimmen, wo alles zusammen singt, soll platterdings gefungen werden, wie es steht, es ist oft gar nicht auszuhalten, wenn man eine Kirchen-Musik auf dem Lande, und auch in Städten hört, wo man doch glauben sollte, die vorhandenen Muster würden zu etwas bessern verleiten; wie man da fast jede Note mit Vorschlägen martert, wie das trillert, bald bellt, bald heult, daß man sich bev einem Unkenteich zu seyn dünkt: es wäre viel besser, gar keine, als eine solche Kirchen-Musik aufzustellen, denn so, wie sie jetzt ist, erbauet sie nicht, und wird nie erbauen können.

DAS ZWÖLFTE KAPITEL.



VON DEN SCHLUSSFAELLEN, FERMATEN, UND CADENZEN.

Schlussfälle sind jene Stellen in der Musik, durch welche das Gefühl einer Ruhestelle erweket wird; sie kommen in ein und demselben Singstück öfter und unter verschiedenen Gestalten vor, wie Fig: 1. ausweist.

Fig: 1.

Man pflegt sie auch alle zusamm geradezu Cadenzen zu nennen: (A) vollkommene Cadenz. (B) halbe Cadenz. (C) kleinste Cadenz. (D) Cadenza sfuggita, oder betrügerische Cadenz. (E) kleinster Einschnitt. Wann und wo bey diesen Schlussfällen allenfalls ein Triller anzubringen sey, kann hier dem angehenden Sänger nicht bestimmt werden, er halte sich vor jetzt an die Vorschrift des Tonsetzers, bis ihm Erfahrung und Geschmack richtig beurtheilen lassen, an welcher Stelle ein Triller oder eine andere kleine Auszierung zum Ganzen passe.

Die Fermaten sind jene Stellen im Singstück, wo das Accompagnement durch Einhaltungszeichen zur Ruhe gewiesen wird, während welcher der Sänger die Freyheit erhält, mehrere Töne, nach seinem Geschmack und Gutbefinden vorzubringen; es giebt derselben verschiedene Arten Fig: 2. Hier muß der Sänger nach dem, was er allein hervorgebracht, ebenfalls schliessen, weil im folgenden Takt die Musik ohne ihn wieder angeht.

Fig: 2.

Fig: 3. Auch hier muß er nach allem angebrachten Zierrath völlig schliessen, weil auf der zweyten Note ein Schlusszeichen steht.

Fig: 3.

Fig: 4. Hier fährt der Sänger mittels einer passenden gutgewählten Verzierung ohne abzubrechen weiter. Die eigentlichen Cadenzen finden sich am Ende, daher nennt man sie auch, um sie von obigen zu unterscheiden, Final-Cadenzen, wo der Sänger, wenn er sich in der Aria nicht genugsam ausweinen, oder ausgurgeln konnte, wie nach Handwerksgebrauch das Recht überkommt, sich vollends zu entladen; diese Cadenzen nun sollen das Gepräge des vorhergehenden führen.

Fig: 4.

In einem vierstimmigen Gesang schliessen die Singstimmen gemeiniglich wie in Fig: 5. Die erste nennt man die Diskantirende, oder Sopranirende; die zweyte die Altirende; die dritte die Tenorende; die vierte die Bassirende. Es ist nicht erlaubt, wenn eine oder die andere Stimme, wie es öfters geschieht, die Bassirende Cadenz hat, diese Gewichtstone durch Verzierungen zu schwächen.

Fig: 5.

- Fig: 6. Fig: 6. Hier kann bey dem ersten Halt ein kleiner Zierrath von sehr wenigen Noten an gebracht werden, worauf aber nach den letzten Ton förmlich innegehalten wird, weil auf der folgenden Pause ein Ruhezeichen steht.
- Fig: 7. Fig: 7. Hier wird die Note, worüber das Ruhezeichen steht, schwellend ausgehalten, und in den folgenden kleinen Ton, ohne abzufetzen, übergegangen.
- Fig: 8. Fig: 8. Hier wird die Note des ersten Ruhezeichens ohne Zierrath mit einem männlichen Ton gehalten, worauf das Farò entschlossen und etwas schnell folgt. Guardami ist zärtlich vorzutragen, leidet nicht viel mehr als die Wiederholung des C als Bebung, und mittels hb ins a herabzukommen. Guardami, das zweytemahl, wie es in Original steht, mit etwas verstärkter Stimme.
- Fig: 9. Fig: 9. Hier wird nicht auf der Note, worüber das Aushaltungszeichen gesetzt ist, der Zierrath angebracht, sondern auf der vorhergehenden Note F.

In rührenden und zärtlichen Singstücken sollen zu Cadenzen keine rollende und springende Passagen gebraucht werden; das Fortschreiten durch halbe Töne und kleinere Intervallen, überhaupts aber das Schleifen und Ziehen sind hier anwendbar, nur muß der Gesang durch das Anhäufen der halben Töne in kein Katzengeheul ausarten. In feurigen und muntern Stücken sind rollende Passagen den Cadenzen eigen. Man kann zur Cadenz zuweilen eine Stelle aus der Aria selbst mit einiger Abänderung anwenden. Der Sänger soll keine längere Cadenz machen, als er in einem Athem ausführen kann, und da soll er in den meisten Fällen noch vorräthig haben, was zum Triller nöthig ist.

Einstimmige Cadenzen binden an keinen Takt. Und in denen doppel Cadenzen, wo eine Stimme die andern ihre Sätze vorbringt, muß schon ein gewisses Zeitmaas herrschen; in diesen, weil sie länger, als die einstimmigen dauern können, darf wechselweise, selten zugleich Athem geholt werden. Dafs man es nicht wagen solle, ohne vorhergehender Verabredung sich in Doppel-Cadenzen einzulassen, versteht sich von selbst. Wie abscheulich es sey, wenn ein Sänger bey den Cadenzen die Endigungsnote eher angiebt, als der Bass eintritt, mag jeder Beobachter selbst fühlen: es ist aber auch wahr, dafs gar oft die Schuld auf den Bass, und dem Orchester beruht, als welche nicht zeitlich genug einfallen. Auf einer kurzen Sylbe soll man weder Cadenz noch Schluß-Triller machen sondern auf einer langen, wenn diese auch weiter zurück steht. Zuweilen kommen in Singstücken Stellen von ein, zwey, auch mehrern Takten vor, bald mit bald ohne Begleitung, wo das al piacere, nach belieben, beygesetzt ist, der Vortrag dieser vom Componisten ausgeschriebenen Noten ist an keinen eigentlichen Takt gebunden, sondern wird der Empfindung des Ausführers überlassen.

Es giebt der verschiedenen Cadenzen so viele, dafs zu deren Beschreibung, wann, wo, und in welche Cadenzen der Sänger sich allenfalls einlassen dürfte, mehrere Bögen erfordert wurden: es ist oft so viel Willkührliches dabey, es hängt oft so viel vom Ort, von der Situation, von dem Sinn der Worte, von der Fähigkeit des Ausführers ab, dafs lebendige Beispiele, und eine gesunde Beurtheilungskraft des Sängers größtentheils hierinn seine Führer seyn müssen.

Fig: J.
Ganze,
vollkommene
Cadenz.

A. *Halbe Cadenz.* B.

Dein tapf... rer Arm, dein wei... fer Rath. Pe... ca... ta mun... di.

C.
Kleinste
Cadenz.

Der All... macht hat.

D. *Cadenza sfuggita. Betrügerische Cadenz.*

Diefs Wort sey Trost in euren Schmerz.

Groß... ist mei... ne Pein.

f *p*

E. *kleinsten Einschnitt.*

Des Men... schen Herz um... hüllt.

Diese Cadenz wird auch die unterbrochene Cadenz genannt.

Fig: 2.

Allegro.

Du lächelst mir Won... ne. Veggo la mor... te per me avvanzar

Fig: 3. *Chi sem-pre inganni a_spet_ta, al* *Haucht ihr We-ste mir freund_lich ent_ge -----gen! und der*

Fig: 4. *Dolce-men_te a ri_po --- sar* *fra-quei.* *Sea voi ca_ra iomori_rò ---- oh di.*

Fig: 5. *Discantifirende oder Sopranifirende Cadenz.*

Fig: 6. *Lascia i sospetti tuo_i*

Fig: 7. *ah! nò. Non mi stan_car con que_sio mo =*

Fig: 8. *Quel che vor_rei fa_rò. Guardami!*

Fig: 9. *Con_si-glio Signor dal tuo Core il.*

Allifirende.

Tenorifirende.

Bafsirende.

KURZER ANHANG.
von dem
CHORALGESANG.

Bey dem Choralgefäng bedienet man sich vier Linien, und zweyer Schlüssel, als: C und F. Dermalen nimmt man auch 5 Linien zur Vermeidung der vielen Schlüssel = Verfetzungen.

Fig: 1. Der C Schlüssel auf drey verschiedenen Linien.

Fig: 2. Der F Schlüssel.

Fig: 3. Verschiedene Gestalt der Noten nach ihrer Dauer.

Fig: 4. Bedeutet die erste Queersäule, eine Reihe abwärtsgehender Töne, nämlich vom obern E bis ins untere F, folglich: E, D, C, H, A, G, F. Die zweyte Queersäule aber aufwärtsgehende Töne, nämlich vom untern F bis ins folgende E hinauf, folglich: F, G, A, H, C, D, E.

Fig: 5. Enthält die verschiedene Dauer der Abfätze.

Fig: 6. Der Vorweiser, zeigt den Ton an, in welchem die folgende Note entweder der kommenden Zeile, oder nach einer Verfetzung des Schlüssels anzufangen hat.

Fig: 7. Weiset die Scala des C Schlüssels auf den drey verschiedenen Linien.

Fig: 8. Zeiget an, die Scala des F Schlüssels ebenfalls auf den drey verschiedenen Linien.

Fig: 9. Weiset die Chortöne, diese sind acht. Sie sind zu erkennen aus dem Hauptausgang der Antiphone, und aus der ersten Note des zweyten Theils.

Fig: 10. Wenn die Noten nicht können vertheilt werden, das heißt, wenn mehrere Noten mit einer Sylbe zufingen, und dahero zusammengehängt sind, so steht das b (wenn eins erforderlich ist) um eine oder mehrere Noten voraus Fig: 10. Es muß aber auf der nämlichen Stufe stehn, die der Note eigen ist, welche vertieft werden soll.

EVOVAE sa EcVIOrUmAmEn. Ausgang des Pfalmes.

Euphoniae gratia. Leichtigkeit halber kann vor der letzten Note ein halber Ton Platz haben.

Fig: 11. /: Uncia nota ascendendo super la, semper Canendum est fa. /: Wenn eine Note über das la steigt, finget man allzeit fa. — Diese gewöhnliche Redensart findet besonders im vierten Chorton Ausnahme Fig: 11. Wo denn auch statt fa, fi — ein ganzer Ton zu nehmen ist. — Im übrigen hat der Chorgefäng das Verhältniß mit dem figürlichen Gefäng.



Fig: 1. *c c c c d e f g* Fig: 2. *f f f* Fig: 3. *Längste, - mittlere, - kürzeste Noten.*

Fig: 4. *e d c h a g f* *f g a h c d e* Fig: 5. *Längster, - mittlerer, - kürzester Abfatz.*

Fig: 6. *c h a g* *f e f* *g a h c*

Fig: 7. *c d e f g a h c d e f* *f g a h c d e f* *a h c d e f g a*
ut re mi fa sol la fi ut re mi fa *fa sol la fi ut re mi fa* *la fi ut re mi fa sol la*



Fig: 8. *g a h c d e f g* *h c d e f g a h* *d e f g a h c d*
sol la fi ut re mi fa sol *fi ut re mi fa sol la fi* *re mi fa sol la fi ut re*


Fig: 9. *Ausgang der Antiphone.* *Des Psalmes zweyten Theils erste Note.* Fig: 10. *Zweyter Theil.*
I^{mus} TONUS. *Re* *La* *Di-xit Do-mi-nus Do-mi-no me-o* *fe-de a dex-tris me-is.*

II^{dus} TONUS. *Re* *Fa* *Di-xit Do-mi-nus Do-mi-no me-o* *fe-de a dex-tris me-is.*



III^{lus.} TONUS. 
 Mi Fa Di_xit Do_mi_nus Do_mi_no me_o fe_de a dex_tris me_is.

IV^{lus.} TONUS.  Fig: II. 
 Mi La Di_xit Do_mi_nus Do_mi_no me_o fe_de a dex_tris me_is.

V^{lus.} TONUS. 
 Fa Ut Di_xit Do_mi_nus Do_mi_no me_o fe_de a dex_tris me_is.

VI^{lus.} TONUS. 
 Fa La Di_xit Do_mi_nus Do_mi_no me_o fe_de a dex_tris me_is.

VII^{lus.} TONUS. 
 Ut Sol Di_xit Do_mi_nus Do_mi_no me_o fe_de a dex_tris me_is.

VIII^{lus.} TONUS. 
 Ut Fa Di_xit Do_mi_nus Do_mi_no me_o fe_de a dex_tris me_is.

TONUS mixtus. 
 In e_xi_tu Is_ra-el de Æ_gyp-to do_mus Jacob de po_pu-lo barba-ro.

Wallner scul.



