

Johann Christian Markwort

Ueber Klangveredelung der Stimme, über harmonisch begründete Gehör- Ausbildung, und singweis deutliche Aussprache

Mainz: Schott, 1847

<http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn771271786>

Druck Freier  Zugang



U e b e r

KLANGVEREDELUNG DER STIMME,

ü b e r

harmonisch begründete

Gehör - Ausbildung,

u n d

singweis deutliche Aussprache.

V o n

Joh. Christ. Markwort,

Grossh. Hess. Vokalmusik - Direktor.

HAINZ,

Grossherz. Hess. Hof - Musikhandlung

von **B. Schott's Söhnen.**

1847.





Druck von JOH. WIRTH in Mainz.

1923. G. 1015



Universitäts
Bibliothek
Rostock

http://purl.uni-rostock.de/rostdok/ppn771271786/phys_002

A. Die Stimme kann sowohl gemein-klingend, als edel-klingend sich geben, so dass es hiernach gemein-klingende und edel-klingende Stimmen giebt.

Wie bei einem Instrumentisten zur Tonfertigkeit die Erlangung des Wohlklanges die erste, hauptsächlichste Aufgabe ist, so ist sie es auch bei dem Sänger und Redner. — Abgesehen davon, dass eine Stimme, ihrer natürlichen Beschaffenheit nach, mehr oder weniger wohlklingend ist, so kann sie, bei dieser ihrer natürlichen Anlage, sowohl gemein-, wie auch edel-klingend erzeugt, und demnach da, wo sie als eine gemein erzeugte sich giebt, veredelt werden.

Der erste, wesentliche Unterschied, ob eine Stimme gemein oder edel sich giebt, hängt hauptsächlich von der Vocalisation ab: eine offene, gehauchte Vocalisation (Aussprache der Selbstlauter), so wie die Italiener ihre Selbstlaute sprechen, giebt der Stimme, sogar der schlechteren, einen veredelten Klang; eine nicht offene, nicht gehauchte, sondern mehr eine gleichsam gestöhnte (gedrukste) Aussprache, wie sie grösstentheils den deutschen Mundarten, und namentlich den nordischen, eigen ist, giebt der Stimme den gemeinen kehligen Halsklang, wie man ihn beim Gesange der Handwerksburschen (ja leider nur zu häufig bei den Liedern der Studiosen u. s. w.) zu hören bekommt.

Wenn demnach eine offene Belautung die Stimme edel

erklingen, eine nicht offene, und gewissermassen gestöhnte, sie unedel erklingen lässt, so ist vor Allem nöthig zu wissen, und zu erkennen, worin und wodurch eine offene Belautung von der nicht offenen und kehlig-halsigen sich unterscheidet, und wie bei der deutschen Aussprache eine offene gewonnen werden könne. — Ganz deutlich lässt sich dieses zwar nur durch Vorsprechen und Vorsingen machen; desshalb kann Nachfolgendes nur als eine Hindeutung darauf angesehen werden.

Die deutsche Aussprache der Selbstlauter (deren Vocalisation) ist wesentlich verschieden von der Art und Weise, wie der Italiener seine Vocale ausspricht; und hierin liegt der Grund, dass der Gesang der Italiener, auch der der Ungebildeten, etwas Edles, der Gesang der Deutschen hingegen etwas Rohes in seiner Belautung hat; — dass einzelne deutsche Sänger und Sängerinnen, entweder durch besondere Anlage begünstigt, oder durch erworbene italienische Belautungsweise, hievon eine Ausnahme machen, hebt das allgemeine Rohe der deutschen Belautung nicht auf. (Viele sprechen zwar gar nicht aus, oder doch wenigstens nicht deutlich, und wissen dadurch das Bemerkbare der rohen Aussprache zu vermeiden).

Der Hauptunterschied der italienischen Vocalisation von der deutschen liegt darin: der Italiener (wie auch der Franzose) kann, ohne besondere Einübung, weder das deutsche „h“ noch das deutsche „a“ aussprechen, wesshalb in seinem Munde „haben“ ähnlich wie „aben“; und „aber“ ähnlich wie „haber“ lautet. Eben so wenig kann aber auch der Deutsche, ohne besondere Uebung, weder das „h“ und „a“ der Italiener, noch weniger das der Franzosen aussprechen; denn der Italiener, wie auch der Franzose, haucht die Vocale; der Deutsche stöhnt sie, und so entstehen halsige und gestöhnte Druckslaute, und dadurch eine, gleichsam im Halse steckenbleibende, gequetschte, gemeinklingende Stimme, und zwar insonders dadurch, dass die Hinterzunge, schmal und gekrümmt, sich gegen den Gaumen erhebt, so dass der Klang der Stimme dadurch

gewissermassen gequetscht, in seinem freien Ausströmen gegen die Wölbung hinter der oberen Vorder-Zahnreihe, und gegen die Lippen hin, gestört und gehemmt wird. Tritt hiebei die Mittelzunge gegen den Gaumen, dann wird der Klang der Stimme blökend und gaumig (klebrig). — Um dieser stopfenden Stellung der Zunge sich zu entwöhnen, stämme man die Zunge, löffelförmig eingeründet und ausgebreitet, gegen die Unterzähne, dabei die Hinterzunge flach niedergelegt und hauche: *a*, *e*, *i*, u. s. w. — Auch entsteht die halsige Lautung, und der dadurch erweckte kehlige Halsklang, noch dadurch, dass sich der Kehlkopf nach hinten aufwärts zurückzieht, wodurch der schreiige Halsklang entsteht, ähnlich demjenigen, mit welchem die Fuhrleute ihrem Viehe zuzurufen pflegen, — da doch der Kehlkopf, ähnlich als wenn man gähnen wollte, mehr unterhalb des Kinnes hin, vortreten sollte, auf die Weise, wie man dieses Vortreten nach unten hin, bei den Singvögeln (bei den Nachtigallen, Canarienvögeln u. s. w.) deutlich wahrnehmen kann. Bei solcher vortretenden Stellung des Kehlkopfes wird die Stimme voller und edler erklingen, und zugleich eine offene, d. h. nicht gedrückte, Belautung mit sich führen, welche offene Belautung von einer helllautigen wohl zu unterscheiden ist, denn: es gibt eine kehlige Helllautigkeit, die grade vermieden werden muss, weil sie eben so wenig eine offenklaute ist, als die ganz dunkelmaulig-halsige.

Um die offene Belautung sich anzueignen, spreche man, dehnend, ein Staunen ausdrückendes „*ah!*“ — dann, doch ohne dazwischen abzusetzen, wie eine verlängerte Sylbe: „*aha!*“ — auf diese Weise lernt man das italienische „*h*“ sprechen, welches gleich im Entstehen mit Klang anhebt, und nicht erst ein deutsches stummes „*h*“ vorausgehen lässt. — Auf gleiche Weise verfähre man dann singend.

Diese Unterscheidung des gemeinen und edlen Stimmklanges, und die Ablegung des erstern, ist vorweg das Erst-wichtigste; denn wem, wie den mehrsten deutschen

Stimmen, die gekrümmt zurückgezogene Stellung der Zunge, verbunden mit dem aufwärts zurückgezogenen Kehlkopfe, eigen ist, der kann jahrelang singen, und doch noch den gemeinen Halsklang haben; dahingegen bei richtiger Stellung der Zunge, des Kehlkopfes u. s. w. in wenigen Monaten eine vollkommene edle Erzeugung der Stimme gewonnen werden kann.

Dieser gemeine kehlige Halsklang wird in anderen Lehrbüchern „Kehllenton“ genannt; im Vorstehenden dagegen ist solche, gemeinen Klang enthaltende Stimme deshalb „Halsstimme“ und nicht „Kehlstimme“ genannt worden, weil es auch eine edle und geläuterte Kehlstimme giebt, so dass „Kehlstimme — Kehlklang“ nicht als eine Tadel-Benennung gelten kann, indem eine freundliche, hellklingende Kehlstimme als solche noch keine kehlige zu sein braucht, worüber unter *C* das Weitere.

B. Die Menschenstimme hat einen unterstimmigen und einen oberstimmigen Tonumfang, und zerfällt hiernach in „Unterstimme“ und in „Oberstimme“ (welche Unterstimme, sowohl beim männlichen als weiblichen Geschlechte, bisher „Bruststimme,“ die Oberstimme dagegen beim männlichen Geschlechte „Falsett“ genannt worden).

Alle, nach dem Harmoniesystem auffassbaren Klänge und Klanghöhen, zerfallen in: tief- oder unterstimmige; und in hoch- oder oberstimmige. Auch die Menschenstimme enthält solche zwei Gebiete: das Gebiet der Unterstimme, und das Gebiet der Oberstimme, und zwar ohne Unterschied der Personen und des Geschlechtes.

a) Das untere Stimmgebiet, und also auch die Unterstimme eines Menschen, sowohl männlichen als weiblichen Geschlechtes, — gewöhnlich gradezu „Bruststimme“ genannt, — reicht hinauf bis f , auch wohl bis

\bar{b} ; — abwärts, beim weiblichen Geschlechte, bis g , auch wohl bis e ; — beim männlichen Geschlechte bis H , auch wohl bis E und tiefer; — Ausnahmen jedoch, wie überall, finden auch hier statt.

b) Das obere Stimmgebiet, also das der Oberstimme, — bei Männern gewöhnlich gradezu „Kopfstimme“ (Falsett) genannt, — beginnt, sowohl beim weiblichen als männlichen Geschlechte, bei \bar{f} oder \bar{g} (doch auch wohl schon bei \bar{e} und noch tiefer, — und auch wohl erst bei \bar{a} und höher), und reicht bei Männerstimmen bis \bar{c} , \bar{d} (ausnahmsweis auch höher); bei Frauenstimmen bis $\bar{a} - \bar{c}$, auch höher. Beim männlichen Geschlechte ist daher die Unterstimme zwar die vorherrschende und umfangreichere, beim weiblichen Geschlechte dagegen die Oberstimme; doch, wie das weibliche Geschlecht von seiner männlich klingenden Unterstimme (gewöhnlich „Bruststimme“ genannt) Gebrauch machen darf, ja, in den tieferen Tönen es soll; so darf und soll das männliche Geschlecht von seiner weiblich klingenden Oberstimme, gewöhnlich Kopfstimme, auch Falsett genannt, Gebrauch machen, und deshalb diese zuvor auszubilden trachten; denn: nicht die Oberstimme hat als Oberstimme (Falsett) geringeren Werth als die Unterstimme; sondern nur die unausgebildete Oberstimme, welche aber darin wieder der unausgebildeten Unterstimme gleich kommt, dass letztere ebenfalls geringeren Werth hat: nicht die Unterstimme ist gut, wenn sie schlecht ist; und nicht die Oberstimme ist schlecht, wenn sie gut ist; sondern jedes Stimmgebiet ist gut und anwendbar, wenn es gut ist; ein jedes ist aber gut, wenn es Wohlklang hat, oder zum Wohlklange ausgebildet ist. Um aber jedes dieser beiden Stimmgebiete einer jeden einzelnen Stimme zum möglichsten Wohlklange ausbilden, ihre verschiedenen Stimmlagen (Stimmregister) ausgleichen zu können, ist vor Allem zu wissen nöthig, dass, und wie, jedes dieser Gebiete (sowohl die Unterstimme, als auch

die Oberstimme) den Kehlklang, den Kopfklang und den Brustklang in sich aufzunehmen, und sich hiernach als Kehlstimme, Kopfstimme und Bruststimme zu geben vermöge, — wovon weiter unten.

Auf die Verbindung und Ausgleichung der Oberstimme mit der Unterstimme kann hier nicht eingegangen werden; also auch nicht auf einen gewissen Stimm-Ansatz, wodurch Ober- und Unterstimme als gleichzeitig vereint sich zu geben vermögen; es finde nur die Forderung Platz, dass man die zwei, auch drei obersten Halbtöne der Unterstimme, ebenfalls mit der Oberstimme muss anzuwenden, und die Unterstimme in diesen Tönen dergestalt zu mildern trachten, damit die Töne \bar{f} , \bar{fis} , \bar{g} , in der Unterstimme der Oberstimme ähnlich klingen.

Obwohl die Entstehungsweise der Oberstimme von derjenigen der Unterstimme wesentlich verschieden ist, so kann es doch dem Sänger nicht als unerlässliche Aufgabe gesetzt werden, zu wissen, wodurch dieser Unterschied entstehe: er ist vorhanden, und beide Stimmgebiete sind ihm als fertige überliefert, für deren Ausbildung er aber noch zu sorgen hat. Da, wie beim männlichen Geschlechte, die Benennung „Falsett“ oder „Kopfstimme“ sich nicht für die Oberstimme des weiblichen Geschlechtes eignet, so dürfte die hier gewählte Benennung „Oberstimme“ im Gegensatze zur „Unterstimme“ (ähnlich wie Oberarm zu Unterarm) die richtigere und bestimmtere sei.

C. Feststellung der Begriffe: Kehlklang und Kehlstimme, Kopfklang und Kopfstimme, Brustklang und Bruststimme.

Einem jeden mit Singstimme begabten Menschen ist eine der vorgenannten drei Stimmarten, die natürliche, und vermöge der Verfassung seiner Stimmwerkzeuge, die eigenthümliche.

Eine Stimme mit vorherrschendem Kehlklange, jedoch

nicht die kehlige Halsstimme, kurzweg **Kehlstimme** genannt, ist solche, wo der Klang unmittelbar aus dem Kehlkopfe und aus der Stimmritze hervorzquellen scheint, wie es z. B. bei einem freundlichen Lachen („hähähä“) statt findet. Sie ist hell- und dünnklingend (oboenähnlich), dazu schwächer oder stärker. Eine solche Stimme kann angenehm und herzlich sein, wenn sie veredelt ist; jedoch zu schwermüthigen und zu heroischen Vorträgen eignet sie sich nicht.

Eine Stimme mit vorherrschendem Kopfklinge, kurzweg **Kopfstimme** genannt, ist solche, wo der Klang durch die Wölbung des Mundes, durch Nas- und Stirnhöhle gedämpft, wie auch durch Zunge und Lippen rund und dickklingend gebildet wird, — (wie es z. B. bei einem dumpfen Weinen statt findet.) — Eine solche Stimme hat etwas inbrünstiges, wonniges und schwermüthiges, ähnlich dem weichen Klange eines Hornes.

Eine Stimme mit vorherrschendem Brustklange, kurzweg **Bruststimme** genannt, ist solche, wo, entweder durch vorhandenes Tieferstehen oder freies Tieferstellen des Kehlkopfes, der Klang tiefer aus der Brust hervorzquellen scheint. Sie ist kräftig, vollklingend und heroisch, — wie sie z. B. bei einem zurückgehaltenen tiefen und dunkeln Lachen („hahaha“) statt findet.

Giebt es unzweifelhaft solche deutlich sich unterscheidende, und als solche leicht erkennbare drei Klangfarben der Stimme, so ist anderseits zu untersuchen, wodurch solche Verschiedenheit entstehe; und ob jede dieser Stimmarten mit Freiheit hervorgebracht und erbildet werden könne; was unbestreitbar nur durch die, auf den Klang einwirkenden freien Stellungen der Lippen, der Zunge, des Kehlkopfes und der Unterkinnlade zu bewirken ist. — Wer diesen Theilen keine andre Stellung zu geben vermag als diejenige seiner üblichen Gewohnheit, der wird auch nur in der einen, hieraus hervorgehenden Stimmart singen und sprechen können; wer hingegen durch Uebung dieser, auf die Stimme einwirkenden Theile jede

erforderlich mögliche Stellung sich angeeignet hat, der wird auch mit mannigfaltigem Stimmklang vorzutragen vermögen.

Wie sehr durch Stellung der Lippen, der Zunge u. s. w. auf den Klang der Stimme eingewirkt werden kann, beweisen Diejenigen, die andre Stimmen, und sogar die der Thiere: der Hunde, Katzen u. s. w. täuschend nachzuahmen vermögen. Wodurch anders vermögen sie solches, als durch die, auf den Athem (Hauch) einwirkende Stellung der Zunge, der Lippen, des Kehlkopfes u. s. w.? Wie hier im Scherzgebrauche auf Umwandlung der menschlichen Stimme hingewirkt werden kann, kann es auch im ernstesten Kunstgebrauche geschehen, — man suche bei den Stimmwerkzeugen nur erst den Einfluss aller möglichen Stellungen obiger genannter Theile kennen zu lernen (wie sie in meiner, schon im Jahre 1827 in Commission bei B. Schott erschienenen Stimm-Ausbildungslehre angegeben sind und noch in keiner andern so systematisch und umfassend sich vorfinden).

Von der freien Erzeugung des Kehlklanges, vermittelt einer der Breite nach geöffneten Lippstellung.

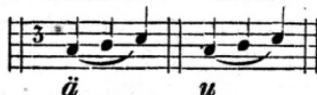
Man nehme eine lächelnde, der Breite nach weit geöffnete Mundstellung an, singe dazu den Vokal *ä*, oder auch ein sehr helles *a*, so werden diese Laute, und mit ihnen die Stimme, hell erklingen, und zwar dermassen und dergestalt, dass die Stimme, wie unmittelbar aus dem Kehlkopf, ohne irgend eine andere Resonanz, in die freie Luft zu strömen scheint. Eine so erzeugte Stimme ohne hinzutretende Resonanz der Mund-, Nas- und Stirnhöhlen, ist hell- und spitzklingend, und enthält hiernach diejenige Eigenschaft in starkem Grade, die man „Kehlklang“ zu nennen sich angetrieben fühlt, indem man die Einwirkung der Kehle deutlich heraushört.

Erzeugung des Kopfklanges.

Die im Kehlkopfe so erzeugte helle Kehlstimme (die sich als solche auch mit jedem anderen Vokale verbinden

lässt) kann nun, je nach der Bauart der Kopfhöhlen (des Rachens, der Mund-, Nas- und Stirnhöhlen) mehr oder weniger Resonanz, und dadurch hervorgerufene Umbildung erhalten. Ausser diesen genannten Kopfhöhlen aber auch noch vorzüglich durch thätige Einwirkung der Lippen und der Zunge; wodurch der ursprüngliche helle Kehlklang der Stimme sehr gemildert, ja ganz gedumpft werden kann, welche Eigenschaft der Stimme man „Kopfklang“ nennen kann, da sie ausserhalb des Kehlkopfes, durch Einwirkung, theils der Kopfhöhlen, theils der freien Einwirkung der Zunge und der Lippen erzeugt, und der ursprünglich hellen Kehlstimme hinzugefügt wird, wodurch der nackte Kehlklang gewissermassen mit der Resonanz des Kopfklanges umkleidet, und dadurch zum Kopfklange umgebildet und umgewandelt wird, z. B. man singe mit weit und breit geöffnetem Munde:

zuerst: dann:



so werden die ersten, zu ä gesungenen drei Töne mehr Kehlklang, die andern drei zu u gesungenen Töne hingegen mehr Kopfklang erhalten, und zwar „Lipp-Kopfklang;“ dann schliesse man den Mund, und singe sie durch die Nase, so erhält man „Nas-Kopfklang.“ Nun aber giebt es Stimmen, die zu allen Tönen und zu verschiedenen Sylben immer einen „ä-ähnlichen Kehlklang haben, die man daher füglich, wie es auch geschieht, „Kehlstimmen“ nennen kann; — andre dagegen klingen so verdumpft, dass sie immer einen „u-ähnlichen Lipp-Kopfklang“ haben, welche man deshalb „Kopfstimmen“ nennen kann; denn dass es mit diesem Kopfklang umhüllte, gleichsam damit bekleidete, Stimmen giebt, die dadurch den Kehlstimmen gegenüber stehen, ist gewiss.

Diese Eigenschaftlichkeit des Kopfklanges findet nun zwar hauptsächlich bei der männlichen Oberstimme (dem sogenannten Falsett) statt; jedoch kann man diese

doch darum noch nicht geradezu „Kopfstimme“ nennen, weil sie auch ebensowohl als helle Kehlstimme sich zu geben vermag (wie auch noch mit Brustklang, wovon weiter unten). Doch ist andererseits die Benennung „Kopfstimme“ für „Falsett“ insofern treffend, als diese Oberstimme, nicht allein im Allgemeinen schon mehr Kopfklang enthält, sondern zum Wohlklange solchen sogar fordert. Da, wo also die Oberstimme entschieden Kopfklang enthält, oder solchen annimmt, hat man sie Ober-Kopfstimme zu nennen, zur Unterscheidung von der Unter-Kopfstimme (von der mit Kopfklang begabten Unterstimme).

Den Unterschied der Ober-Kopfstimme zu dem der Unter-Kehlstimme kann man sich folgendermassen vergegenwärtigen: man singe den Ton \bar{g} , mit \mathbf{u} belautet, vermittelt der Oberstimme (Falsett); dann das ungestrichene (kleine) g , also unterstimmig zum Vokale \bar{a} als:



so wird man hiedurch wahrnehmen, dass das oberstimmig gesungene \bar{g} Kopfklang; das unterstimmig gesungene g dagegen mehr Kehlklang enthält. Dann umgekehrt, singe man oberstimmig, jedoch bei breit geöffneten Lippen, das obere \bar{g} zum Vokale \bar{a} ; und das untere g zum Vokale \mathbf{u} , und es wird in diesem Falle die Oberstimme mehr Kehlklang, die Unterstimme dagegen, durch den Vokal \mathbf{u} , mehr Kopfklang enthalten.

Hierauf lässt sich zwar entgegenen: dass diese Unterscheidung bloss das Gepräge der hinzugetretenen Belautung, und also reine Lautverschiedenheit, und keine Klangverschiedenheit sei, welche Entgegnung allerdings richtig ist; aber eben so gewiss ist auch die Behauptung, dass man diesen gedämpften u -Lautklang auch auf die übrigen Selbstlaute übertragen, und dadurch alle Töne,

zu jeder beliebigen Silbe, mit Kopfklang singen kann; so wie umgekehrt der helle *ä*-Lautklang auf jede beliebige Sylbe sich übertragen lässt, oder doch beides, als zu übertragen möglich hier gedacht werden darf, so dass diejenige Klangfarbe, die durch die bewirkte Resonanz der Kopfhöhlen, und vermittelt der Zunge und Lippen erzeugt wird, „Kopfklang“; diejenige Klangfarbe aber ohne diese deutlich sich herausstellende Resonanz „Kehlklang“ genannt werden darf.

So wie, vermittelt der *u*-Lautung, der Kopfklang genommen werden kann, so wird er überhaupt, theils durch eine kleinere, freundlich vorgestreckte Mundöffnung, theils durch eine löffelförmig eingerundete Zunghaltung gegen den Rand der Unterzähne, oder auch etwas gegen die Oberzähne gerichtet, gewonnen.

Das Wesentliche und Neue der (schon vor 19 Jahren) von mir herausgegebenen Stimm-Ausbildungslehre, besteht demnach darin, dass sie nicht bloss die Eigenschaften benennt und fordert, die einer gut ausgebildeten Stimme inwohnen sollen, sondern die Mittel angiebt, wodurch alle möglichen Eigenschaften der Klangfarben erzeugt werden, sowohl die guten, wie die schlechten. Sie hat es bloss mit der Vervollkommung der Stimme als Instrument zu thun, und lehrt: dass, ohne Unterschied des Landes und der Nation, es einen veredelt vollkommensten Klang der Stimme giebt, und zwar in jeder Stimmgattung, also bei Kehlstimmen, bei Kopfstimmen und bei Bruststimmen; — dass ferner jede dieser Stimmgattungen mit ihrem veredelten Klange kunstrecht noch jede Klangfarbe der anderen Stimmgattungen annehmen kann.

„Aber“ — könnte man fragen — „die Benennungen: „Kopfstimme, Brust-, und Kehlstimme sind ja „schon bekannt, — ist es demnach nicht auch die Lehre „über die Anwendung derselben? — oder sollen nun diese „Wörter in einer anderen Bedeutung genommen werden?“ — Keinesweges! Es sind bisher diese Benennungen bloss

in zu allgemeiner Bedeutung genommen worden, so dass durch sie auf das besondere nöthig zu Nennende nicht hingewirkt werden konnte, denn: wenn man, z. B., nach der bisher üblichen Unterscheidung sagte: „dieser singt den Ton \bar{g} noch mit der Bruststimme,“ so war damit die männliche Unterstimme gemeint, gleichviel ob diese nach Kehlklang, Kopfklang oder wirklich nach Brustklang gebildet sei. Es ist nun aber oft nicht hinreichend, Jemanden zu sagen: „sing' den Ton \bar{g} noch mit der Unterstimme“ (bisher sehr unbestimmt Bruststimme genannt); sondern es ist oft nöthig zu bestimmen, ob der Ton mehr mit Kehlklang, Kopfklang, oder mit dem eigentlichen Brustklange zu nehmen sei, damit er sich gehörig mit der Oberstimme (dem sogenannten Falsett) ausgleiche. Ein Gleiches gilt von der Oberstimme, damit sie nicht gegen die Unterstimme zu fremdartig erklinge.

Wenn es demnach im Allgemeinen wohl zutreffen kann, dass eine Unterstimme, sowohl bei Männern als Frauen, mehr Brustklang; eine Oberstimme dagegen (bei Frauen sowohl, als bei Männern, bei letzteren das Falsett) mehr Kopfklang enthalte; so kann ebensowohl eine Ober- und Unterstimme eine dünne und helle, unmittelbar aus der Kehle hervorklingende, und also eigentliche Kehlstimme sein; — dieses schliesst aber noch nicht aus, dass eine, an und für sich mehr Brustklang enthaltende Unterstimme nicht auch noch gedämpften und runden Kopfklang in sich aufzunehmen, oder, entgegengesetzt mit hellem Kehlklang sich zu geben vermöge. Ebenso wenig ist ausgeschlossen, dass eine an und für sich mehr Kopfklang enthaltende Oberstimme, nicht auch noch den hellen Kehlklang, oder auch volleren Brustklang in sich aufnehmen, oder sich in diese umzuwandeln vermöge.

Desshalb sind obige, — den bisher üblichen Benennungen keinesweges widersprechende engere Bedeutungen vom „Brustklang, Kopf- und Kehlklang“ die bestimmteren und deutlicheren, und, — weil sie die Sache selbst in allen einzelnen Fällen und Abstufungen unzwei-

felhaft und eigentlich bestimmen, — die richtigeren, wodurch denn auch für die Wissenschaft hinsichtlich der Stimmbildung, etwas Wesentliches gewonnen wird, oder doch gewonnen werden kann; denn: wenn es unzweifelhaft ist, dass es solche sich unterscheidende Stimmen giebt: hell- und dünnklingende (vermitteltst Kehlklang), rund- und gedämpftklingende (vermitteltst Kopfklang), kräftig- und klarklingende (vermitteltst Brustklang); so ergibt sich auch daraus, dass die bisher üblichen Unterscheidungen und Benennungen nach „Brust- und Kopfstimme“ sehr unbestimmt, und hinsichtlich der Ausbildung, von gar keinem Einflusse waren und sein konnten. — Bisher nahm man jede Stimme als solche, wie sie sich ankündigte — unbeachtend, ob die Eigenschaftlichkeit ihres Stimmkörpers eine solche sei, entweder durch die Beschaffenheit der Stimmwerkzeuge und deren Bau selbst; oder so bestimmt, durch den üblichen Gebrauch eines Dialektes (z. B. eines österreichischen, preussischen, schwäbischen, schweizerischen u. s. w.); oder vielleicht durch angewöhnte Nachahmung gehörter Singstimmen, — und suchte sie als solche, und in diesen ihren sich ankündigenden Eigenschaften auszubilden, — welche Lehrmethode auch im Allgemeinen ausreicht, so lange eine Stimme nicht für eigentliche Kunstvorträge in Anspruch genommen werden soll; für diese aber, und namentlich für den dramatischen Gesang, wird gefordert: sowohl in die Stimme selbst, als in den Vortrag, diejenige Bedeutsamkeit zu legen, wodurch die Eigenthümlichkeit des darzustellenden Charakters sich von jedem anderen unterscheidet, nach Temperament, Gefühl, Gemüth u. s. w. — Solches kann aber nur geschehen, nicht dadurch, dass (wie beim Concertgesange) mit der einem Jeden natürlich mundrechten, durch allgemeine Uebung ausgebildeten Stimme gesungen werde, sondern dass der Singende seine Stimme zu solcher mannigfaltigen Umgestaltungsfertigkeit ausgebildet habe, dass er, — (je nachdem der Vortrag ein heiterer oder ein düsterer, ein

ruhiger oder ein heftig wallender, ein epischer, ein didaktischer, ein elegischer, ein lyrischer oder ein heroischer u. s. w. sein solle), — dass er stets diejenige Klangfarbe anzuwenden vermöge, die für den jedesmaligen darzustellenden Charakter sich eigene.

Jedoch, zu dieser genannten kunstrechten Mannigfaltigkeit des Ausdruckes sind nur seltene Stimmen befähiget; häufig ist für eine Stimme nur eine Klangfarbe die ihr vortheilhafte und wohlklingende: denn manche Stimme ist nur angenehm, wenn sie hellklingend gebraucht wird; eine andere ist als hellklingende zu spitz und schneidend, und will ins dunkle und gedämpfte umgebildet sein u. s. w. — In allen diesen Fällen, wo eine Stimme etwa nur für eine Klangfarbe sich eignet, wollen dennoch obige drei Stimmarten gekannt sein, um zu wissen, welcher bei der Ausbildung sich genähert werden müsse. Nicht minder ist deren Kenntniss zur Ausgleichung der verschiedenen Register einer Stimme unentbehrlich.

*Ueber die freie Erzeugung des Brustklanges vermitteltst
Tieferstellung des Kehlkopfes.*

Die Stimme, wie sie im Kehlkopfe entsteht, ist nach Obigem ursprünglich helle Kehlstimme, und nimmt, je nach dem Raume, den sie bis zum Ausströmen über die Lippen zu durchklingen hat, eine geringere oder grössere Fülle, oder vielleicht richtiger, einen gewissen, mit diesem Mund- und Nasenraum zusammenhängenden Umklang an. Diese Fülle und dieser Umklang ist, jenachdem der Kehlkopf höher steht oder höher gestellt wird, dünner und heller, jenachdem er aber tiefer steht oder tiefer gestellt wird, voller und dunkler. Desshalb sind bei Männern die höheren Töne der Unterstimme heller und dünner, weil der Kehlkopf bei den höheren Tönen höher steht als bei den unteren, — man singe z. B. die Tonleiter von *B* hinauf bis *es*, lege dabei einen Finger an den Kehlkopf, und man wird es fühlen, wie der Kehlkopf bei jedem höheren Ton um etwas hinaufsteigt, so dass durch diese

Raum-Verkürzung und Verminderung, der Klang, in dem Maasse er dadurch höher, so auch kleiner und dünner werden muss. — Singt man dagegen von einem höheren Tone, z. B. von $\bar{e}s$ bis B hinunter, so zieht sich der Kehlkopf abwärts, durch welche Raum-Verlängerung und Vergrösserung, ein tieferer und grösserer, und mithin vollerer und dickerer Klang entsteht. Vergleicht man nun den Klang des $\bar{e}s$ mit dem des B , oder überhaupt einen der höheren Töne mit dem Klange der tieferen, so scheint der tiefere Ton von der Brust aus zu erklingen, der obere aber oben im Kehlkopfe, wonach dieser höhere im Verhältnisse zu jenem tieferen mehr Kehlklang, jener aber mehr Brustklang enthält, indem diese tieferen Töne, eben durch die tiefere Stellung des Kehlkopfes, eine Mitresonanz von der Brust in sich aufnehmen, oder doch aufzunehmen scheinen, — ähnlich wie der Kopfklang seine Resonanz durch die Mund-, Nas- und Stirnhöhlen erhält, und sich im Kopfe erst auszubilden scheint.

Wegen dieser, bei den tieferen Tönen auch natürlich tiefer stehenden Stellung des Kehlkopfes, — also, beim weiblichen Geschlechte vom eingestrichenen \bar{f} an bis zum kleinen g hinab, — und beim männlichen Geschlechte vom ungestrichenen f an bis tiefer hinunter nach G , — kann man diese tieferen Töne an und für sich das Register der Brusttöne nennen, weil diese in der Regel den Brustklang mit sich führen, oder doch Brustklang enthalten sollen. Doch eben desshalb, weil nur diese tieferen Töne den Brustklang im Allgemeinen mit sich führen, darf man das ganze Gebiet der Unterstimme nicht Brustregister, den ganzen Umfang der Unterstimme nicht Brustklang nennen; denn, auch diese tieferen Töne des eigentlichen Brustregisters können ebenfalls, sowohl als Kehlklang, wie auch als Kopfklang sich geben.

Wenn nun, und da nun der Brustklang diese seine Eigenthümlichkeit des Klanges durch die tiefere Stellung des Kehlkopfes erhält, so ist klar, dass, wenn man zu

höheren Tönen den Kehlkopf ebenfalls tiefer zu stellen vermögte, als er gewöhnlich nicht so tief zu stehen pflegt, dass alsdann diese höheren Töne dadurch ebenfalls den Charakter der Bruststimme und des Brustklanges annehmen müssen; — und so verhält es sich auch, denn man kann, — entweder schon durch blosser Stimm-Nachahmung, oder durch besondere Uebung, es dahin bringen, den Kehlkopf zu ein- und demselben Tone höher und tiefer zu stellen, durch welche Höherstellung mehr Kehlklang, und durch welche Tieferstellung mehr Brustklang erzeugt wird, welcher kunstrecht erzeugte Brustklang durch vermehrte Kopfresonanz noch „Kopf-Brustklang“, und bei verminderter Resonanz, durch breit geöffnete Lippen, und weit geöffnetem Munde, noch „Kehl-Brustklang“ werden kann.

Die zweckmässigste Uebung, diesen Brustklang, und zu diesem die erforderliche tiefere Stellung des Kehlkopfes sich anzueignen, ist die, wenn man bei geschlossenem Munde, also bloss durch die Nase, einmal den Vokal *ä* zu singen sich bestrebt, wobei der Kehlkopf, um diesen hellen *ä*-ähnlichen Klang herauszubringen, genöthiget wird sich höher zu stellen; dann bestrebe man sich, zu demselben Tone den Vokal *u* zu singen; diese Verdampfung wird nur dadurch erreicht, wenn der Kehlkopf tiefer herunter tritt. Durch fortgesetzte Uebung wird sich diese *ä*- und *u*-ähnliche Verschiedenheit des Klanges, und mit ihr die willkürliche höhere und tiefere Stellung des Kehlkopfes, und durch diese die Gewinnung des Brustklanges erreichen lassen. Man erwarte jedoch nicht, dass solches sogleich gelinge: anhaltende Uebung vermag viel, und die Gewinnung des Brustklanges ist einer mehrjährigen Uebung werth. — Auch wird dadurch schon ein gewisser Brustklang gewonnen, wenn man den Kehlkopf, ohne ihn herabzuziehen, mehr nach vorn gegen das Kinn, wie gähnend, (man thue, als ob man gähnen wolle), vortreten lässt. Auf diesen beiden Vortheilen hinsichtlich der Stellung des Kehlkopfes beruhet zugleich das Hauptsächlichste des Wohlklanges.

Die Kenntnisse dieser verschiedenen Klangfarben, sowohl die ihrer deutlichen und richtigen Unterscheidung, als auch die, wie sie erzeugt werden, ist von grösster Wichtigkeit, indem bei der Ausbildung einer Stimme darauf vorzüglich Rücksicht genommen werden muss, so dass eine, von Natur entschieden hellen Kehlklang enthaltende Stimme, durch Kopfklang sich zu mildern und runder zu machen, das Scharfe und Schneidende dadurch abzulegen, so wie auch durch Brustklang sich voller zu machen und zu kräftigen hat; — eine natürliche Kopfstimme dagegen, die vielleicht zu gestopft, zu dumpf, oder gar zu maulig und backig klingt, durch Kehlklang sich freundlicher und heller, so wie durch Brustklang sich heroischer zu machen hat, damit bei jeder das vollkommenste Ebenmass von Wohlklang hervortrete. — Da man bisher jede Unterstimme, sowohl beim männlichen als weiblichen Geschlechte, geradezu „Bruststimme“, so wie jede Oberstimme, und namentlich beim männlichen Geschlechte, geradezu „Kopfstimme“, nannte; so hatte man, durch den Mangel der Benennung, auch die Mittel verloren, auf die Hinbildung einer dieser Stimmgattungen, so wie auf deren richtige Vereinigung, hinwirken zu können. — Richtig zwar ist es, dass die Unterstimme mehr Brustklang, die Oberstimme mehr Kopfklang enthält; nur ist diese Benennung zu allgemein, und führt durchaus nicht zu der Unterscheidung der Klangfarben, die bei jeder Stimme ausserdem, und zwar zu einem jeden ihrer Töne statt finden können. —

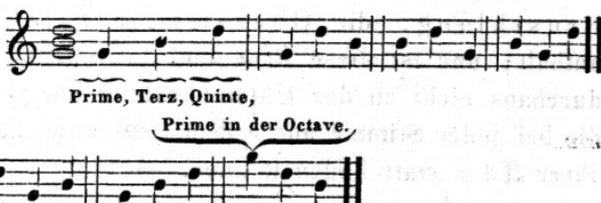
Jedem Zweifel zu begegnen, als ob solche benannte Stimm-Mannigfaltigkeit sich doch wohl nicht erbilden und frei anwenden lasse, sei hier bemerkt, dass der Verfasser durch Vorlesungen und Vorträge — zweimal in Mainz vor dem Vereine für Wissenschaft und Kunst, — im grossen akademischen Hörsale zu Giessen, — in Braunschweig vor einem wissenschaftlichen Vereine, so wie im Gymnasium zu Darmstadt, und daselbst in einem grösseren, öffentlich gehaltenen Lehrkursus, — einer vollständigen Anerkennung sich zu erfreuen gehabt hat.

Der Verfasser:

Ueber Gehörbildung.

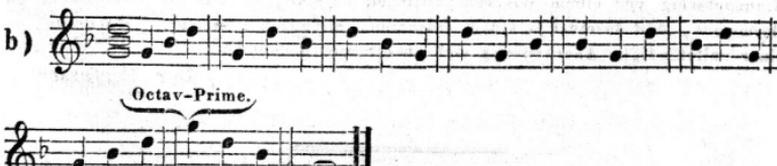
Einleitende Feststellung der Begriffe über Consonanz und Dissonanz, über Durchgangstöne, und Wechsel-töne, sowie im Allgemeinen: über Selbstklänger und Mitklänger.

So wie es in der Sprache „Selbstlauter“ und „Mitlauter,“ so giebt es auch, im Allgemeinen genommen, in der Tonsprache: selbstständige, keine Auflösung fordernde, also nicht nothwendig zweitstufig fortschreiten müssende Töne, — man kann sie desshalb „Selbstklänger“ heissen, und es sind: zunächst die Prime mit Inbegriff ihrer Octave, die Terz und die Quinte eines jeglichen harten und weichen Dreiklanges; sie können in jeder beliebigen Ordnung fortschreiten, als:

Selbstklänger: a) 
Prime, Terz, Quinte,
Prime in der Octave.

The musical notation shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notes are C4, E4, G4, C5, E5, G5, C6, E6, G6, C7, E7, G7. Brackets group the first three notes (C, E, G) as 'Prime, Terz, Quinte' and the first and fifth notes (C and G) as 'Prime in der Octave'.

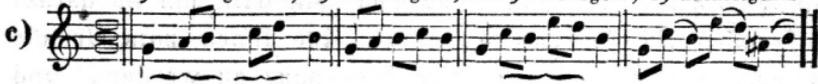
Eben so auch, als Selbstklänger, die Töne eines weichen Dreiklanges, als:

b) 
Octav-Prime.

The musical notation shows a treble clef with a key signature of one flat (Bb). The notes are C4, Eb4, Gb4, C5, Eb5, Gb5, C6, Eb6, Gb6, C7, Eb7, Gb7. A bracket groups the first and fifth notes (C and Gb) as 'Octav-Prime'.

Neben diesen Selbstklängern und selbstständigen Harmoniegliedern giebt es dann noch nicht-selbstständige, an einen nächstfolgenden Selbstklänger zweitstufig sich anreihen müssende, und dadurch ihre sogenannte Auflösung findende Töne, welche man deshalb „Mitklänger“ nennen kann, — ähnlich, wie man die nicht selbstständigen Sprachlauter „Mitlauter“ nennt, weil sie in ihrer Anwendung zu Wörtern, sich einem Selbstlauter eng anzuschliessen haben, diesem vorausgehend oder folgend; eben so können auch die, zwischen der Prime, Terz, Quinte und Octave liegenden, Mitklänger, sowohl einem dieser Selbstklänger vorausgehend, als auch demselben nachfolgend, ihre Anwendung finden, und sind: die Secunde, Quarte, Sexte und Septime einer Harmonie, z. B. der *G*-Harmonie, als:

1) vorausgehend; 2) nachfolgend, od. 3) vorausgeh.; 4) nachfolgend.

c) 

Secunde. Quarte. Sexte.

Man nennt die (im Beisp. 2 vorhandenen), (die zwei Selbstklänger zweitstufig verbindenden), Töne (\bar{a} und \bar{c}) Durchgangstöne, als den Selbstklängern nachfolgende, und sie sind es auch, und zwar vollkommene Durchgangstöne. Dieselben Töne werden im Beisp. 1, „Wechseltöne“ genannt; sie sollten aber, zur deutlicheren Unterscheidung „Durchgangs-Wechseltöne“ genannt werden, weil sie das Verbindende, des Durchgleitens von einem Selbstklänger zum andern, nicht verlieren. Im Beispiele 3 dagegen sind die Töne \bar{c} und \bar{e} vollkommene Wechseltöne, dieselben aber im Beisp. 4, als nachfolgende Mitklänger, deshalb noch keine „vollkommene“ Durchgangstöne, sondern „Wechsel-Durchgangs“-Töne, so dass es zweierlei „Durchgangstöne,“ und zweierlei „Wechseltöne“ giebt: vollkommene und unvollkommene; sie sind aber sämt-

lich „Mitklänger“ und fordern als solche einen zweitstufigen Hinschritt zum folgenden Selbstklänger.

Ausser diesen melodisch vorausgehenden und nachfolgenden Mitklängern giebt es noch „Harmonie-Mitklänger,“ solche, die wirkliche Glieder einer Harmonie, und die eigentlichen Dissonanzen (unvollkommenen, oder vollkommenen) sind, nämlich die Septime, die None, die Undecime, und die Terzdecime einer Harmonie, und sie dürfen nicht mit obigen, bloss melodisch dissonirenden, Secunden, Quarten, Sexten und Septimen für gleichbedeutend gehalten werden.

Die wahre Dissonanz gleicht zwar darin dem Wechseltone, dass die Consonanz ihr nachfolgt; ist aber darin vom demselben verschieden, dass sie nicht, wie der Wechselton, frei eintritt, sondern vorbereitet, d. h. in vorhergehender Harmonie schon als Consonanz, im Auftakte, vorhanden gewesen sein will, um im darauf folgenden Niedertakte, durch eine ihnen zum Grunde gelegte neue Consonanz, zur Dissonanz zu werden, und dann sich zweitstufig, durch Hinschreitung zu einer leeren Stelle der nächsten Consonanz, aufzulösen, als:

d) 

Im ersten vorstehenden Takte ist der Ton \bar{c} , der im vorhergehenden Auftakte Consonanz war, durch den hinzugetretenen Ton \bar{d} zur Dissonanz geworden, und löset sich durch zweitstufige Fortschreitung zum Tone \bar{e} , auf, welche Consonanzstelle unbesetzt war; dasselbe gilt vom Tone \bar{g} des zweiten Taktes, vom Tone \bar{d} des dritten Taktes, und vom Tone \bar{a} des vierten Taktes, welche sämtlich in dem ihnen vorausgehenden Auftakte Consonanzen

waren, in dem darauf folgenden Niedertakte alsdann, durch eine, ihnen secund- oder septimstufig nahe getretene Consonanz, ihren dissonirenden Anschlag oder Eintritt erhalten und dann sich zweitstufig in die Consonanzstelle auflösen.

Die übrigen Töne dieser vier Takte sind, als Prime n, Terzen, Quinten und Oktaven der jedesmaligen Harmonie, Consonanzen. — In dem darauf folgenden zweistimmigen Satze ist, in der unteren Stimme, der jedesmalige Ton des Niedertaktes die Dissonanz, war im vorausgehenden Auftakte vorbereitet, und löset sich im nächsten Auftakte auf.

Hiemit sind die Begriffe über Consonanz und Dissonanz, — über Selbstklänger und Mitklänger im Allgemeinen, und über Durchgangs- und Wechseltöne insonders, festgestellt, so weit sie jedem Sänger zu wissen nöthig sind, um das Gehör durch nachfolgende Uebungen damit vertraut zu machen.

A. Einübung der Selbstklänger.

Die in einem selbstständigen Dreiklange liegenden Selbstklänger, die Prime, die Octave, die Quinte und die Terz, müssen dem Gehöre dergestalt bekannt gemacht, und singweis eingeübt werden, dass der Singende jeden derselben, ausser der Reihe gefordert, zu treffen vermag. Hiezu werde z. B. der harte Dreiklang *F* auf dem Instrumente hörbar gemacht. Dazu singe der Schüler den Dreiklang hinauf und herab, und werde dabei aufmerksam gemacht, wie die Prime und die Octave einen schliessenden Ausdruck mit sich führen. Man fordere von ihm bald die Prime, bald die Octave, willkürlich jede mehremale, als:



Prime, Octave, (bei jeder Pause werde die Prime oder die Octave gefordert.)

Dann verfähre man mit der Quinte, Prime und Octave eben so, als:

(Dem Schüler werde bemerkbar gemacht, wie die Quinte gleichsam von der Prime getragen werde, und deshalb, bei Weglassung der Prime, in Verbindung mit der Octave, beunruhige.

2) 

Prime? Quinte? Octave? u. s. w. fragend.

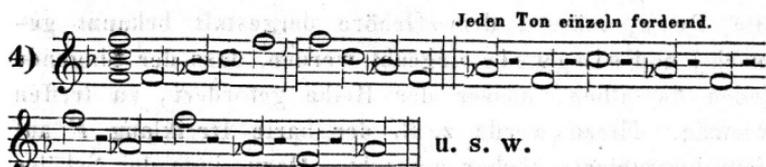
Eben so mit hinzugetretener Terz: (frei über der Prime, oder unter der Oktave schwebend):

3) 

Terz.

Diese Übung muss oft wiederholt werden, so dass eine deutliche Vorstellung über den Charakter der Prime, der Terz, Quinte und Octave gewonnen, und deren Trefen unfehlbar wird.

Dann übe man den weichen Dreiklang (mit der kleinen Terz *as*):

4) 

Jeden Ton einzeln fordernd.

u. s. w.

Wird vorstehender harter und weicher Dreiklang in seinen einzelnen Gliedern mit Sicherheit getroffen, dann nehme man zu diesem Grunddreiklange *F* (zu diesem Dreiklange der Tonica von *F*-Tonart) den Dominant-Vierklang *C* (auf dem fünften Tone der Tonart), der über der Quinte noch die kleine Septime, als unvollkommene Dissonanz, hat. Sie heisst unvollkommene Dissonanz, weil sie nicht nothwendig eine Auflösung fordert, und frei (unvorbereitet) eintreten darf,

als: (auch sie muss in ihren einzelnen Gliedern getroffen werden.)

5)

kl. Septime.

u. s. w.

Dieser Vierklang hat, und insonders durch seine kleine Septime, eine Hinneigung zum Grunddreiklange der Tonica F , und zwar die Septime \bar{b} zur Terz \bar{a} (des F -Dreiklangles); die Prime \bar{c} , und die Terz \bar{e} zur Prime \bar{f} (des Dreikl. F) — die Quinte \bar{g} zur Prime \bar{f} , auch zur Terz \bar{a} (des Grunddreiklangles) als:

6)

Im Vorstehenden gehört jeder zweite Ton im Takte der Dominantharmonie C an, seine Hinneigung zur nächsten Consonanz des Dreiklangles F ist durch den, ihn mit ihr verbindenden Bogen angezeigt. Wie der Singende wissen muss, dass im Dreiklange F , \bar{f} die Prime, und $\bar{\bar{f}}$ die Oktave des Dreiklangles F ist, \bar{a} dessen Terz, und \bar{c} dessen Quinte; so muss er wissen, dass \bar{c} die Prime, und $\bar{\bar{c}}$ die Oktave des Dominant-Vierklanges ist, zur Prime \bar{f} und zur Oktave $\bar{\bar{f}}$ hinschreitend, als: $\bar{c} \bar{f}$, $\bar{c} \bar{\bar{f}}$; $\bar{\bar{c}} \bar{f}$, $\bar{\bar{c}} \bar{\bar{f}}$; $\bar{\bar{c}} \bar{f}$, $\bar{\bar{c}} \bar{\bar{f}}$. Wie diese Fortschreitungen der Dominant-Prime

c der Singende sich muss denken, sich vorstellen, und singend angeben können, in und ausser der Reihe; so auch die Dominant-Terz und Decime zur Tonica-Prime und Oktave *f* hin, als: $\bar{e} \bar{f}$, $\bar{e} \bar{f}$; $\bar{e} \bar{f}$, $\bar{e} \bar{f}$; wie auch: $\bar{g} \bar{f}$, $\bar{g} \bar{f}$; $\bar{g} \bar{f}$, $\bar{g} \bar{f}$, nämlich \bar{g} als Dominant-Quinte, und \bar{g} als -Duodecime, beide nach *f* führend. Die Dominant-Quinte \bar{g} und -Duodecime \bar{g} führen auch zweitstufig zur Terz \bar{a} , und zur Decime \bar{a} der Tonica, und die Septime in der Regel zur Terz *a*, als: $\bar{g} \bar{a}$, $\bar{g} \bar{f}$, $\bar{b} \bar{a}$; $\bar{g} \bar{a}$, $\bar{g} \bar{f}$, $\bar{b} \bar{a}$.

Der Singende muss hiernach ferner wissen, und aus Vorstehendem erlernt haben, dass, wenn er sich die Prime *f* denkt und singt, die beiden ihr nächsten Töne, \bar{e} und \bar{g} , der Dominantharmonie angehören, und durch ihre Hinneigung zur Prime, sich auch leicht treffen lassen. Eben so leicht wird es ihm werden, die Töne \bar{e} und \bar{g} frei anzuschlagen, sobald er die Oktave \bar{f} sich deutlich vorzustellen gelernt hat; nicht minder die, zur Terz sich hinneigende, Septime \bar{b} , so dass er in der Tonleiter *F*: mit deren Prime \bar{f} , auch \bar{e} und \bar{g} ; mit deren Terz \bar{a} , auch \bar{b} und \bar{g} ; und ebenso mit deren Octave \bar{f} , \bar{e} und \bar{g} ; und mit deren Decime \bar{a} , \bar{b} und \bar{g} , sich deutlich vorzustellen, und in diesen Beziehungen leicht zu treffen, vermögen wird, so dass ihm nur noch der sechste Ton (\bar{d}) der Tonleiter *F* mangelt. Dieser lässt sich auf zweierlei Weise üben, entweder, als hinschreiten wollend zum fünften Ton der Tonleiter *F* zu \bar{c} (zur Quinte des *F*-Dreiklangs), oder zu *c* (der Octave des Dominant-Vierklanges) wie: $\bar{d} \bar{c}$, $\bar{d} \bar{c}$; oder auch als Unterterz zur Octave, wie: $\bar{d} \bar{e} \bar{f}$; $\bar{d} \bar{e} \bar{f}$.

8. Einübung der Tonarts-Harmonieen.

Es dient ferner zur Schärfung des Gehörs, die harmonischen Verbindungen der Tonica- und der Dominantharmonie, sich melodisch zerlegen, und den jedes-

maligen Drei- oder Vierklangs-Accord sich darunter denken zu können, als:

(ist auch in weicher Tonart *F*, mit dem Tone *as*, zu üben.)

7)

So wie hier in Tonart *F* es einen Grund-Dreiklang, auf der Tonica \bar{f} , und, auf dem fünften Tone, einen Dominant-Vierklang giebt; eben so giebt es, in jeder andern Tonart, auf deren erstem Tone die tonische oder die Grundharmonie, die einen, an und für sich bestimmenden, auch abschliessenden Charakter hat; und auf deren fünftem Tone die Dominantharmonie, die gewissermassen fragend auftritt, und gleichsam die Antwort von der tonischen Grundharmonie erwartet, wie es sich durch ihre Hinneigung zu dieser kund giebt. Die Dominantharmonie unterscheidet sich auch dadurch von der der Tonica, dass sie einen vierten Ton als Selbstklänger, die kleine Septime als unvollkommene Dissonanz hat, und dadurch als Vierklang selbstständig aufzutreten vermag.

Diese kleine Septime ist ein wesentliches Unterscheidungszeichen der Dominantharmonie, dergestalt, dass wenn zu einem harten Dreiklange sie hinzutritt, dieser dadurch zur Harmonie des fünften Tones, und zum Dominantvierklange einer neuen Tonart wird.

Das Verhältniss dieser zwei, zu einander nothwendigen, Harmonieen, will vornweg genau aufgefasst, und beim Anhören eines Satzes sogleich heraus erkannt sein.

Mit der Satz-endenden Grundharmonie (auf dem ersten Tone einer jeden Tonart) tritt stets eine gewisse Abschliessung des Satzes ein; die Dominantharmonie dagegen,

Tonart B

Tonart Es

As-Tonart

Tonart Des

Tonart Ges

Von vorstehenden viertaktigen Sätzen gehört der jedesmal-erste Takt noch der vorausgehenden Tonart an; mit dem zweiten Takte wird durch den Dominant-Vierklang in die Tonart der Unterquinte ausgewichen, bloss dadurch, dass der Grunddreiklang der vorhandenen Tonart in den harten Vierklang mit kleiner Septime umgesetzt wird, wodurch der Grunddreiklang des ersten Tones in einen Dominant-Vierklang des fünften Tones sich umwandelt, und dadurch eine neue Tonart, die der Unterquinte, hervorruft, und in dieselbe überleitet.

Wie hier durch den sogenannten Quintenzirkel unterwärts, von Tonart *D* bis Tonart *Ges*, ausgewichen ist, und, fortgesetzt — *Ges* in *Bis* geschrieben — von *Fis*-Tonart abwärts bis wieder nach *C*-Tonart, fortgefahren werden kann; eben so lässt sich auch durch den Quintenzirkel aufwärts schreitend, ausweichen, dadurch, dass man auf dem zweiten Tone einer vorhandenen Tonart den Dominantvierklang eintreten lässt, wie:

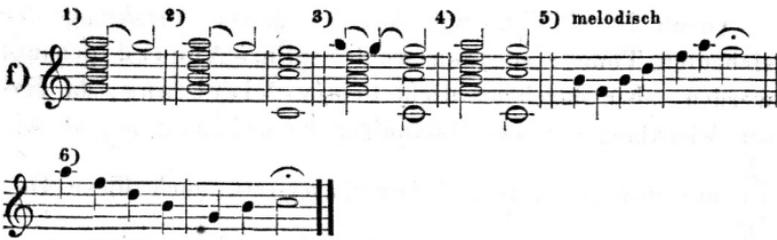
10) Tonart C Tonart G

The image shows three staves of musical notation. The first staff is labeled 'Tonart D' and 'Tonart A'. The second staff is labeled 'Tonart E' and 'Tonart H'. The third staff is labeled 'Fis-Tonart.' Each staff shows a sequence of notes and chords, illustrating harmonic progressions between different keys.

Auch im Vorstehenden wird durch den Septim-Vierklang jedes zweiten Taktes die Ausweichung in die Tonart der Oberquinte bewirkt.

Wie der Sänger mit der Vorzeichnung jeder Tonart bekannt sein muss, um durch jene diese zu erkennen; so muss ihm nicht minder der Grunddreiklang jeglicher Tonart, so wie dessen Prime, Terz, Quinte und Octave, bekannt sein, um beim Einsetze der Melodie zu wissen, mit welchem dieser Harmonieglieder er anzustimmen habe. Nicht minder ist ihm die Kenntniss des Dominantvierklanges unerlässlich. Beide kennen zu lernen, reichen obige wenige (12) Sätzchen, Nr. 9. und 10., hin, deren Gewinn, hinsichtlich der geistigen Gehörbildung, nicht gering angeschlagen werden darf.

Ausser der kleinen Septime, wodurch der Dominant-Dreiklang zum Vierklange wird, kann aber die Dominantharmonie auch noch die None, als fünften Ton, in sich frei auftreten lassen, so dass es dadurch einen selbstständig eintretenden Dominant-Fünfklang giebt (den Non'-Fünfklang), der jedoch, als vollkommen dissonierend, eine Auflösung fordert, entweder mit der None zur Octave hinschreitend, wie in den hier folgenden Beisp. 1 und 5; oder mit verdeckter Auflösung, im harmonischen Quartschritte, zur Grundharmonie hinschreitend, wie im Beisp. 4. und 6.



Bei diesem Quartschritte im Beisp. 4. muss eine verdeckte Auflösung der None in die Oktave, wie im Beisp. 3, hineingedacht und angenommen werden, welche verdeckte Auflösung dadurch entsteht, wenn die vollständige Auflösung der None, wie im Beisp. 2, durch Zusammenrückung der zwei Takte (in Beisp. 2) zu einem (in Beisp. 4), verschlungen wird, so dass dadurch die Auflösung der None zwar zweitstufig zur nächsten Consonanz hin stattfindet, jedoch, durch Verwechslung, anstatt zur Octave \bar{g} , zur Quinte \bar{g} hin, so dass dadurch die Auflösung zu der Octave \bar{g} hin verdeckt, und mit der Quinte \bar{g} verschlungen wird. — Dass die None \bar{a} (im Dominant-Fünfklinge G) als harmonisches Intervall selbstständig (ohne zweitstufige Auflösung) fortschreiten darf, erhellet aus Beisp. 6; der Fünfklang jedoch muss als solcher sich auflösen, wirklich, oder verdeckt durch harmonische Fortschreitung zu einer anderen Harmonie hin.

Bei diesem Dominant-Fünfklinge wird aber oft die Prime weggelassen, in welchem Falle dann diese Non-Harmonie als ein Vierklang des siebenten Tones angenommen werden kann, jedoch, streng genommen, als ein Non-Vierklang, da dessen Quinte nicht die vollkommene Stammquinte ist (wie in $\begin{matrix} \bar{f} & \bar{a} \\ \bar{h} & \bar{d} \end{matrix}$), sondern sie die Septime der Dominantharmonie, und mithin auch der Ton \bar{a} als scheinbare Septime (bei weggelassener Dominant-Prime) die Dominant-None bleibt. Auch diese Dominant-None, und zugleich Septime des Non-Vierklanges

— (denn Non'-Vierklang bleibt dieser Vierklang des siebenten Tones; er kann wohl Septim-Accord genannt werden, aber durchaus nicht Septim-Vierklang, da dieser Vierklang ein unvollständiger Fünfklang ist, so wie

$\left. \begin{matrix} f \\ h \\ g \end{matrix} \right\}$ ein unvollständiger Vierklang) — auch diese Dominant-None will singend eingeübt werden, wie:

11)

In weicher Tonart G:

12)

Wenn auf diese Weise das Gehör mit allen Selbstklängen — wozu auch diese Dominant-None gezählt werden darf, — vertraut gemacht ist; dann ist noch erforderlich, dasselbe mit den Dreiklängen der übrigen Tonartstufen, mit dem Dreiklange des vierten Tones (der Unterdominante), — mit dem des sechsten Tones (der Untermediante), — und des zweiten Tones (*antefinalis*, man kann, zu teutsch, ihn den oberen Leitton nennen), bekannt zu machen, und zwar zuerst durch harmonische Versinnlichung, wie:

(mit hinzugetretenem Unterdominant-Dreiklange.)

13)

4) 5)

I, IV, I, V, I ; IV, I, V, I,

Der Schüler singe aus Vorstehendem die Töne der obersten Melodie (jeden Satz zu den Vokalen „a, e, i, o“ oder zu willkürlich gewählten Wörtern), wobei ihm bemerkbar zu machen ist, wie der Ton \bar{f} , im Beisp. 1, als Septime der Dominanthermonie G , zu einem gewissen beruhigenden Satz-Abschlusse führt; im Beisp. 2 dagegen, als Octave der Unterdominantharmonie F , diesem Ausdrucke entgegen tritt, und gleichsam als eine Exclamation sich giebt, wie auch im Beisp. 3. — Im Beisp. 4 und 5 ist deutlich wahrzunehmen, wie die, mit IV bezeichnete, Unterdominantharmonie dem Abschlusse wehrt; die, mit V bezeichnete, Oberdominantharmonie dagegen den Abschluss nicht allein befördert, sondern ihn fordert, und allein bestimmt. — Bei diesen, dann noch ausser der Reihe zu spielenden Beispielen 1, 2 und 3, ist, bei jedem, der Schüler zu fragen, ob er darin die Ober- oder Unterdominantharmonie heraus gehört habe.

Nächst dieser, Exclamation ausdrückenden, Unterdominantharmonie, ist der, Wehmuth ausdrückende, Dreiklang des zweiten Tones zu üben, wie:

(zuerst zu singen; dann, gefragt, zu beantworten: welche Harmonie?)

14)

I, IV, I, V, I, II, I, V, IV I, V; IV, II, I, V, I.

Dann werde der Tonsinn mit dem, Schmerz ausdrückenden, Dreiklange des sechsten Tones (der Untermediante) bekannt gemacht, wie:

15)

I, VI, IV, V, I; I, VI, II, I, V; I, VI, IV, II, I, V, I.

Diese sind die Tonarts-Harmonieen, die in jeder Tonart mehr oder weniger vorkommen (der hier weggelassene weiche Dreiklang des dritten Tones, der Obermediante, seltener), und die jedem Sänger ihrem, ihnen eigenthümlichen Ausdrucke nach, bekannt sein müssen, wenn er nicht, papageiartig, ein Fremdling der Tonsprache sein will.

C. Einübung der Dissonanzen.

Wodurch Dissonanzen (die Septime, None, Undecime und Terzdecime), als wirkliche Harmonieglieder, von den rein melodischen Mitklängern, von der Secunde, Quarte, Sexte und Septime, sich unterscheiden, ist schon oben festgestellt. — Es ist desshalb hier bloss erforderlich, das Gehör mit denselben einzeln bekannt zu machen.

Die Septime und None, als vollkommene Dissonanzen, erhält man zunächst durch einen harmonischen Quartschritt; die Undecime und Terzdecime, durch einen harmonischen Quintschritt.

g)

1) 2) 3) 4)

Quartschritte
von C nach F; von H nach E; von A nach D, u. s. w.

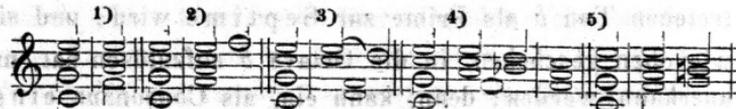
5) 6) 7)

u. s. w.

Wenn der Ton \bar{e} im ersten Auftakte als Terz des Dreiklangs C, im darauf folgenden Takte I zur Septime \bar{e} der Harmonie F wird, und als Septime sich zweitstufig in die Octave \bar{f} auflösen muss; so wird dadurch auch die Quinte \bar{g} des ersten Auftaktes zur None \bar{g} in der F-Harmonie des folgenden Takttes, sich auflösen mussend in die Octave \bar{f} , oder in die Decime \bar{a} , und kann in diesem Quartschritte nicht zur Secunde werden, selbst wenn sie

unten hin, nach \bar{g} verlegt würde; denn, dem Harmonieverhältnisse nach, ist hier der Ton \bar{g} in beiden Harmonieen, eine Terz höher als der Ton \bar{e} , er möge oben oder unten liegen, so gewiss der Ton \bar{e} (Takt 1) die Septime in der Harmonie F ist, \bar{e} möge eine Octave höher oder tiefer verlegt werden. Dass, im Niedertakte 1, \bar{e} die Septime und \bar{g} die None der Harmonie F ist, stellt sich zwar hier durch den vollständigen Fünfklang, und dessen Auflösung in den F -Dreiklang deutlich heraus; aber auch bei einem vollkommen dissonirenden Vierklange giebt erst dessen Auflösung zu erkennen, welcher Harmonie er angehöre, wie z. B. Takt 4: hier löset die Dissonanz \bar{d} sich in die Oktave \bar{c} auf, ist mithin die None der C -Harmonie, und der Ton \bar{h} daselbst die Septime, und hat (hier eine verdeckte Dissonanz) als solche sich in die Octave \bar{c} aufzulösen; \bar{g} daselbst ist dadurch die Quinte und e die Terz der Harmonie C , so dass diesem Non'-Vierklange (Beisp. 4) die Prime c fehlt, wohin jedoch die Septime und None sich auflösen.

So wie demnach eine jede Dissonanz der ihr folgenden Consonanz angehört, in welche sie sich zweitstufig aufzulösen hat, und nach dieser auch bemessen, werden muss, so dass sie, in die Octave sich auflösend, aufwärtsschreitend die Septime, abwärtsschreitend die None ist; eben so gehört ein dissonirender Vier- oder Fünfklang derjenigen Harmonie an, in welche er sich auflöset, als:

h) 

Bei h 1 kann man nicht wissen, welcher Harmonie dieser dissonirende Vierklang angehört, und was für ein Vierklang er ist, ob ein Septim-Vierklang, wie bei h 2 weil sich \bar{e} als Septime in die Octave \bar{f} auflöset; — oder ob ein Non'-Vierklang, wie bei h 3), wo sich \bar{c} als

Septime, und \bar{e} als None, in die Octave \bar{d} auflösen; — oder ob ein Undecim-Vierklang, wie bei $h\ 4$, wo \bar{c} als None sich in die Octave \bar{b} , und \bar{e} als Undecime sich in die Decime \bar{d} , auflöst, so dass dadurch \bar{a} zur Septime wird, welche aber, als vollkommene Dissonanz, nicht frei eintreten durfte, wesshalb hier angenommen werden muss, dass dieser vollkommen dissonirende Vierklang der Septim-Vierklang von Harmonie F sei, und sich so aufzulösen, und nach seiner Auflösung, quartschrittig, nach B -Harmonie hinzuschreiten habe, wie Beisp. 1:



Da nun aber diese Auflösung der Septime \bar{e} (Beisp. 1.) zur Octave \bar{f} hin, durch den folgenden Dreiklang B (Beisp. 2.) verschlungen wird, dadurch, dass die Dissonanz \bar{e} ihre Auflösung, eben so regelrecht, abwärts in die Decime \bar{d} bewerkstelligt, so verwandelt sich dadurch diese Septime \bar{e} in die Undecime \bar{e} , wodurch \bar{c} , zuvor Quinte, nun zur None wird, — \bar{a} , zuvor Terz, nun zur Septime, — und f , zuvor Prime, nun zur Quinte; und diese ist das einzige Intervall, welches keiner Auflösung bedarf. Solche verdeckte Umwandlung einer eingetretenen Consonanz (wie bei 1), wo \bar{a} als Terz in eine Dissonanz (wie bei 2), sich umwandelt, und durch den später eingetretenen Ton b als Prime zur Septime wird, und sich, wie oben geschehen, in die Octave \bar{b} aufzulösen hat, muss anerkannt werden; denn, kann ein, als Consonanz eingetretener Ton (wie bei Beisp. 1, 2 der Ton \bar{a}) mittelst eines später hinzugekommenen, consonirenden Tones (wie bei 2 durch den Ton b) zur Dissonanz sich umwandeln, so kann solche mögliche Umwandlung auch willkürlich angenommen werden, wie es oben, bei Beisp. $h\ 4$, statt findet.

Gleicherweise verhält es sich mit dem vollkommen dissonirenden Vierklange im Beisp. h 5, der durch den hinzugetretenen Ton f dissonirend geworden. Dieser Ton f tritt zwar als Consonanz (entweder als Prime, Terz oder Quinte gedacht) hinzu; als Terz gedacht, würde die Auflösung sein wie vorstehend bei Beispiel i 3, \bar{c} wäre Septime, und \bar{e} None, und beide löseten sich in die Oktave \bar{d} auf; Dreiklang D schritte dann zum Dreiklange G hin; wird nun aber diese Auflösung des Non'-Vierklanges bei Beisp. 3 verschlungen, dergestalt, dass die Dissonanz \bar{e} in die Duodecime \bar{d} sich auflöset, so wird auch dadurch der dissonirende Ton \bar{e} zur Terzdecime, und der Ton f , zuvor Terz (im Beisp. i 3), wird dadurch im Beisp. h 5 zur Septime umgewandelt, und löset sich in die Octave \bar{g} auf, so dass dieser Vierklang bei h 5 ein Terzdecim-Vierklang ist, oder durch seine Auflösung doch dazu wird. — Solche Umwandlung eines Septim- und eines Non'-Vierklanges in einen Undecim- oder Terzdecim-Vierklang findet nur dadurch statt, dass die Ausflösung des Septim- oder Non'-Vierklanges verschlungen wird, durch welche verdeckte Auflösung der dissonirende Vierklang zwar quartschrittig fortschreitet; weil aber, an Stelle dieser verdeckten Auflösung, eine andere und wirkliche Auflösung eintritt, so müssen die Dissonanzen auch nach dieser ihrer wirklichen Auflösung benannt, und der dissonirende Vierklang erst nach diesen bemessen werden. Dass aber die consonirenden und dissonirenden Harmonieglieder terzweis über einander sich einordnen, — vom Dreiklange an bis zum Septim-Vierklange und Non'-Fünfklinge, und, von diesem aus, zum Undecim-Sechsklange und Terzdecim-Siebenklange, — erweist sich aus der Dominantharmonie; denn, hat diese einen Septim-Vierklang und einen Non'-Fünfklang, so hat dadurch auch die Tonica einen Undecim-Sechsklang und einen Terzdecim-Siebenklang, als:

k)  1) Sechsklang
2) Siebenklang } mit weggelassener Terz.

Dieser, vermittelt der Dominanharmonie, auf der Tonica entstandene Undecim-Sechsklang (Beisp. 1) und Terzdecim-Siebenklang (Beisp. 2) muss dann auch zu jedem andern Tone stattfinden.

(Soviel über die Beurtheilung der Dissonanzen.)

Einübung der durch Quartschritte entstehenden Septimen.

ein Quartschritt: Quartschritte:

16) 

Vorstehende Vierklänge eines jeden Niedertaktes sind Septim-Vierklänge, und daran erkennbar, weil sich deren Septimen in die Octaven auflösen. Es können dieselben aber auch als Non-Vierklänge auftreten, wenn deren obere Dissonanz, als None, sich abwärts in die Octave, (wie auch noch aufwärts in die Decime) auflöset, als:

(Der Vortrag fordert, dass die jedesmalige Dissonanz etwas hervorgehoben werde, sei es durch Nachdruck oder Schwellung, und dass die darauf folgende Consonanz, durch eine gewisse Dehnung, die Auflösung bemerkbar mache.)

Einübung der Nonen, verm. Quartschritte.

(Auch diese Beispiele 16 — 19 werden zu wechselnden Vokalen, oder zu gewählten Wörtern gesungen, zu: „befangen, gehorchen, versöhnen“ u. s. w.)

17) 



Einübung der, durch Quintschritte entstehenden, Undecimen:



Der Terzdecimen, vermittelt Quintschritte, hin zur Dominantharmonie mit der Septime:



Durch diesen Grundsatz, dass eine jede Dissonanz als Secunde zu derjenigen Consonanz angesehen werden muss, in die sie sich auflöset, und hiernach auch jeder dissonirende Mehrklang schon der ihr folgenden consonirenden Harmonie zugezählt werden muss, in welche er sich auflöset, — durch diesen Grundsatz begründet sich erst die Erkenntniss über die Eigenthümlichkeit der Dissonanzen. Wenn der Tondichter z. B. einen dissonirenden Vierklang eintreten lässt, so untersucht und überlegt er nicht erst hintendrein, wohin er ihn will sich auflösen lassen; sondern, bevor er ihn eintreten lässt, hat er schon dessen bestimmte Auflösung im Sinne, und denkt sich unter derjenigen Consonanz, die den dissonirenden Vierklang verursachen soll, auch schon deren harmonische

Geltung, ob sie die Prime, Terz, oder Quinte, auch wohl Septime, des dissonirenden Vierklanges, sein soll; er hat eben so auch die bestimmte Auflösung der offenen Dissonanz im Auge, ob sie zur Octave, Decime oder Duodecime des nächstfolgenden consonirenden Dreiklanges, hinzuschreiten habe; so dass ihm der jedesmal vorliegende Vierklang zwar wohl ein Septim-Accord, aber desshalb noch nicht eine Septim-Harmonie, und eben so wenig schon ein Septim-Vierklang ist, z. B.

$$\left. \begin{array}{l} \bar{h} \\ \bar{g} \\ \bar{d} \\ \bar{g} \end{array} \right| \begin{array}{l} h \\ g \\ e \\ c \end{array}$$
 während zu den Tönen $\left\{ \begin{array}{l} \bar{h} \\ \bar{g} \end{array} \right.$, die als Consonanzen im

vorigen Dreiklange G enthalten, und dadurch zu Dissonanzen vorbereitet sind, — zu welcher offenen Dissonanz der Ton \bar{h} , durch den Eintritt des Tones \bar{c} , geworden ist — (ob \bar{g} nicht auch eine verdeckte Dissonanz ist, lässt sich erst bei der Auflösung dieses dissonirenden Vierklanges erkennen), — während zu den Tönen $\left\{ \begin{array}{l} \bar{h} \\ \bar{g} \end{array} \right.$ der Ton c hinzutreten ist, kann man noch nicht wissen, welche Auflösung der Tonsetzer darunter beabsichtigt hat; dass er aber eine bestimmte Aussicht hatte, ist gewiss; der Zuhörer muss zwar abwarten, welche Auflösung der Verfasser bringen wird, — eben so wie der Hörer oder Leser die Auflösung abwarten muss, wenn ihm eine, gleichsam dissonirende, einer Auflösung bedürfende, Sylbe gebracht wird, als: „der Vor-“, wovon sich noch nicht wissen lässt, ob dieses angefangene, noch dissonirende, Wort, sich auflösen soll in: „Vorfall, Vorschlag oder in Vorstand“ u. s. w., der Redner oder Verfasser jedoch weiss es schon, bevor er es anhebt; — eben so erhält es sich mit obigem dissonirenden Vierklange: der Verfasser desselben weiss schon, ehe er ihn setzt, wohin er sich auflösen soll, und ob er sich den eintretenden Ton \bar{c} als Prime, als Terz, als Quinte, oder auch wohl als die

Septime denkt, und welchen er von folgenden Fällen beabsichtigte:

The image contains six musical examples, numbered 1) through 6), arranged in two rows of three. Each example is written on a single staff in G major (one sharp).
 1) A C major triad (C-E-G) resolves to another C major triad (C-E-G).
 2) A C major triad (C-E-G) resolves to an A major triad (A-C-E).
 3) A C major triad (C-E-G) resolves to an F# minor triad (F#-A-C).
 4) A C major triad (C-E-G) resolves to an F# minor triad (F#-A-C) with a different voicing.
 5) A C major triad (C-E-G) resolves to an F# minor triad (F#-A-C) with a different voicing.
 6) A C major triad (C-E-G) resolves to an F# minor triad (F#-A-C) with a different voicing.

Bei 1 denkt der Verfasser den Ton \bar{c} sicher als Prime der Harmonie *C*, weil er diesen Vierklang sich in *C* auflösen lässt; bei 2 dagegen den Ton \bar{c} gewiss nicht als Prime, sondern als Terz des Dreiklanges *A*, wodurch denn aber auch der Ton \bar{h} so gewiss zur None wird, als der Ton \bar{h} bei 1 die Septime ist; der Ton \bar{g} dagegen, der in 1 die Quinte des Dreiklanges *C* war, ist hier, in 2, die Septime des Non'-Vierklanges der Harmonie *A*, worin Septime \bar{g} und None \bar{h} sich in die Octave \bar{a} auflösen. Bei 3 löset der Ton \bar{h} sich in die Decime der Harmonie *Fis* auf: worin \bar{e} die Septime, \bar{c} mithin die erniedrigte Quinte der Harmonie *Fis* ist, welche leiterfremde Abweichung durch das \sharp angezeigt sein will; *fis* ist hierin die Octave, statt welcher Octave bei 4 die None \bar{g} liegen geblieben ist. Bei diesen Beispielen 3 und 4 denkt der Tonsetzer, der, auf die dabei stattfindende Auflösung, losgeht, den einsetzenden Ton \bar{c} wahrlich nicht als Prime, noch als Terz, sondern als die kleine Quinte der Harmonie *Fis*. Denkt er sich aber den Ton $\sharp\bar{c}$ als kleine Quinte und den Ton \bar{e} als Septime, — wie er sich auch bei der unvollkommenen Auflösung als kleine Septime zu erkennen giebt, — dann ist \bar{g} auch die None der Dominantharmonie *Fis*, und dadurch \bar{h} die Undecime, indem in der vorausgehenden

consonirenden Lage der Ton \bar{h} die Terz oberhalb der Octave, also die Decime, war, und nun hier, als Quarte oberhalb der Octave die Undecime sein muss und sich in die Decime aufzulösen hat.

Bei 5 denkt der Verfasser den Ton \bar{c} sich sicher als Septime der Harmonie D , weil die Auflösung dahin in den $\left\{ \begin{array}{l} 6 \\ 4 \\ 2 \end{array} \right\}$ Accord statt findet. Ist nun \bar{c} hier die Septime,

dann ist auch \bar{e} die None und hat sich in die Octave (auch wohl in die Decime) aufzulösen; \bar{g} ist die Undecime, und \bar{h} die Terzdecime, diese, sich in die Duodecime, jene sich in die Decime auflösend. Will man die Fortschreitung mit Quinten, wie bei 5, vermeiden, so hält man, wie bei 6, die Auflösung der Terzdecime etwas zurück; es ist diese Vorsicht und Aengstlichkeit hinsichtlich der Quinten hier nicht nöthig, indem die Töne dieser Vorderquinte \bar{h} zu dem, diesem Vierklange angehören-

den Töne \bar{c} , im dissonirenden Verhältnisse stehen, das Gehör daher diese Auflösung von ihnen fordert, hintendrein aber diese Forderung nicht umstossen und sagen kann: „ich verbiete aber, dieser meiner Forderung Gehör zu geben!“ Das Verbot der Fortschreitung mit Quinten kann nur consonirenden Quinten gelten, wie es auch bei Obigem das Gehör bestätigt, indem Beispiel 5 keineswegs klingt wie: $\begin{array}{l} \bar{h} \ a \\ e \ d' \end{array}$ —

Kann es nun zwar dem Sänger, als Sänger, gleichviel sein, ob man die Dissonanzen: „Septime, Secunde, Quarte, Sexte,“ oder: „Septime, None, Undecime und Terzdecime,“ nennen will, so bleibt ihm doch die Kenntniss unerlässlich, dass er Dissonanzen, als wirkliche Harmonie-Glieder, von den bloss melodischen Mitklängern zu unterscheiden wisse, und dass die Dominant-None oberhalb der Dominant-Septime sich be-

finde, und nicht Dominant - Secunde genannt werden könne; und dass überhaupt die Dissonanzen, als Harmonie-Glieder, einen ganz anderen Werth haben als die blossen Mitklänger „Secunde, Quarte, Sexte, Septime und None“ u. s. w. (welche sich aber auch in einen Selbstklänger aufzulösen haben), wie in:



Liegen nun aber die Dissonanzen „Septime und None“ als Harmonieglieder, nicht neben der Prime, sondern neben der Octave, in welche sie sich aufzulösen haben, so müssen auch die übrigen Dissonanzen, die (der harmonischen Glieder-Ordnung nach), höher liegen als die Septime und None, und daher in die Octav-Terz (in die Decime) und in die Octav-Quinte (in die Duodecime) sich auflösen, auch darnach als Undecime und Terzdecime gedacht werden, wollte man sie auch „Quarte“ und „Sexte“ nennen.

Dass der Tonsinn eines angehenden Sängers mit der Eigenthümlichkeit der Dissonanzen vertraut gemacht werde, ist eine der hauptsächlichsten Aufgaben des Unterrichtes. Manchem, grade mit empfindsamem Ohre Begabten, fällt es schwer, wie überhaupt die dissonirenden Mitklänger, so auch die eigentlichen Dissonanzen, rein zu intoniren, weil sie seinem Gehöre an und für sich nicht zusagen; wird nun aber einem Solchen erklärt, und es ihm hörbar vorgemacht, wie eine Dissonanz die erwartende Beruhigung, oder doch die Erwartung zur Beruhigung, durch ihren zweitstufigen Hinschritt zur Consonanz, schon in sich trage, so wird gar bald das Gehör eines Solchen die Abneigung gegen die Dissonanzen in eine Zuneigung verwandeln, und sich nicht mehr durch dieselben

verletzt fühlen, wozu noch folgende, zweistimmig zu singende, Uebungen wesentlich beizutragen vermögen:

(die durch einen Bogen verbundenen Töne dürfen nicht durch Athemschöpfen getrennt werden):



22)

Wer diese harmonischen Dissonanzen beider Stimmen rein zu singen vermag, dem werden die bloss melodischen Mitklänger keine Schwierigkeit mehr bieten, denen jedoch noch die Einübung frei eintretender Dissonanzen, wie die bei (sogenannt) liegendem Basse oder Orgelpunkte, vorausgehen hat, wie:

23)

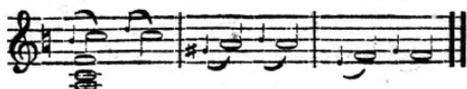
D. Einübung der bloss melodischen Mitklänger.

Wenn vorstehende, frei eintretende, Dissonanzen, Nr. 23 (sämmlich der Tonica-Harmonie *F* angehörend), getroffen werden, dann lasse man dieselben als frei eintretende Wechseltöne, als Vor-Mitklänger, singen; solche zuerst als Vorschläge bezeichnet, damit der Singende sie von den consonirenden Selbstklängern der Harmonie *F*, voraussichtlich, unterscheide. Diese Vorschläge sollen aber im wirklichen Viertelwerthe gesungen, und ihnen gleiche Dauer mit den Selbstklängern gegeben werden, wie: (zuvor ist der Dreiklang mit seiner Prime, Terz, Quinte und Octave zu singen; dann erst jedem dieser Selbstklänger dessen Mitklänger hinzuzufügen, und sind solche auch ausser der Reihe zu fordern.)

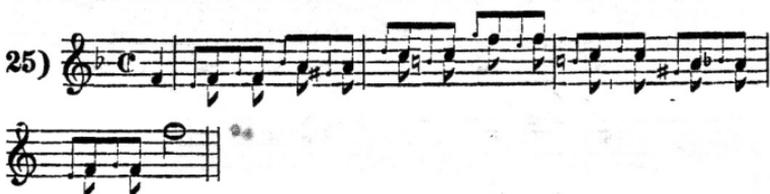
Mitklänger zur Prime; zur Terz, zur Quinte, zur Octave,

24)

u. s. f.



Dann, jeden Ton im Achtelwerthe, wie: (mit voriger Begleitung.)



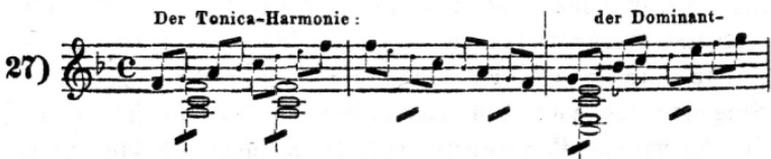
Ferner, wie:



Mit zwei Vor-Mitklängern:



Durchgangs-Mitklänger:



Sämmtliche vorstehende 27 Gehörbildungs-Uebungen sind erforderlich, den Sänger sowohl mit dem tonsprachlichen Werthe der Einzeltöne bekannt zu machen, als auch dessen Gehör für die richtige Auffassung derselben zu schärfen, und zu stärken für die Reinheit, und den richtigen Ausdruck der hervor-

zubringenden Töne. Diese wenigen Beispiele reichen aber auch vollkommen dazu aus, die Stimme als ein rein gestimmtes Instrument auftreten zu lassen: dies der Zweck einer geistigen Gehörbildungs-Lehre, die noch keine Gehör-Ausbildungslehre sein will, welche letztere sich mit der kunstrechten Darstellung der Töne zu befassen hat, um, durch sinngemäss richtigen Ausdruck, der Seele eines Tonstückes einen ihr entsprechenden, sie aussprechenden Leib anzuhauchen, um zu zeigen, wie des Menschen Hauch, eine, die Natur noch überbietende Wunderschöpfung in's Dasein zu rufen vermag.

V o m

Unterschiede deutscher Auffassung

zu der französischen und italienischen Auffassungs-
Weise des Gesang-Vortrages.

Man hört und lieset oft die Benennungen „italienische Gesangsbildung — südliche Gluth des Vortrages,“ u. s. w. Worin besteht dieser Unterschied? und worin kann er nur bestehen? — beruhet er rein auf den Bestandtheilen (Elementen) der Tonkunst, oder auf den, mit der Tonkunst verbundenen, sprachlichen Bestandtheilen? Hat etwa —

a) hinsichtlich des Tonmaasses und des Tonsystems:

der Italiener ein anderes Tonsystem als der Teutsche? hat er andere Töne, und andere, dem Teutschen unbekannt, Tonfolgen? — welche wären es? — hat er andere, entweder die Harmonie, oder die Melodie betreffende, Ton-Accente? und welche wären es?

b) hinsichtlich des Taktmaasses (Schwermaasses):

hat etwa der Italiener andere Taktmaasse, als die uns bekannten Zweitel-, Drittel-, Viertel-, Neuntel- und Zwölf-tel-Taktmaasse? oder hat er etwa in denselben andere metrische Accente, als die uns bekannten: dass nämlich der Niedertakt den schwersten Accent hat, der dritte Taktschlag den zweitschwersten; dann, dass die Taktglieder 2, 4, 6 u. s. w., im Vergleiche zu den Taktschlägen, oder zu den Taktgliedern 1, 3, 5 u. s. w. accentlos; im Vergleiche jedoch zu den ferner aus ihnen hervorgehenden

untergeordneten Taktgliedern wieder accentlos, sind? — welche wären die uns unbekanntes Schwer - Accente?

c) hinsichtlich des Zeitmaasses:

hat etwa der Italiener andere, dem Teutschen unbekanntes Zeitmaasse, und in denselben andere Zeitwährungen, andere Zeitlängen und Zeitglieder? — oder, diese drei Bestandtheile zusammengefasst: — wird ein, von einem Teutschen, oder von einem Italiener, verfasstes Instrumental-Tonwerk ein anderes, je nachdem es vom teutschen, oder vom französischen oder italienischen Orchester vorgetragen wird? —

Antwort: „Nein!“

Dieses Vorausbenannte betrifft bloss das dem Tone Zugehörende. Wenden wir uns nun zu den hörbaren Bestandtheilen, die von der Stimme unzertrennbar sind, zum Klange der Stimme insonders, zur Klangstärke und Klangdauer, so ergibt sich:

d) hinsichtlich der verschiedenen Dauer gleichwerthiger Töne:

dass die, durch bestimmte Notenwerthe bezeichneten Tonwährungen, in einem bestimmbar und bestimmten Zeitmaasse (als $\frac{4}{4}$ -, $\frac{2}{4}$ -, $\frac{1}{4}$ -, $\frac{1}{8}$ -, $\frac{1}{16}$ -, $\frac{1}{32}$ -, $\frac{1}{64}$ -werthig u. s. w.) in Italien dieselben sind wie in Teutschland, und in jedem andern Lande; was nun aber deren Klang-Dauer betrifft, ob z. B. eine viertelwerthige Zeitlänge, oder Tonwährung, soll voll dauern, wie: ; oder minder voll, wie:  (so dass eine kleine Klang-Unterbrechung stattfindet); oder wie: ; oder wie: ; oder wie  u. s. w. nach jeder beliebigen Abkürzung oder Verlängerung der Dauer einer jeden, durch Notenschrift vorgezeichneten, Ton-Währung — so hat auch hierin die italienische Singweise vor der teutschen nichts voraus? ja, die teutsche Singweise übertrifft hierin, eben der Eigenthümlichkeit ihrer Sprache wegen, die italienische und französische; denn kann ein Italiener, ein Franzose ein teutsches Lied mit dessen teutschem Geiste vortragen?

kann er es, sogar in seine Sprache übersetzt, so vortragen, dass dieser Vortrag dem teutschen vorzuziehen sei? Bedarf es hiezu einer Antwort? man frage diejenigen, die Gelegenheit gehabt haben, z. B. die Zauberflöte, den Freischütz, in fremden Sprachen zu hören! —

e) hinsichtlich der verschiedenen Klang-Stärkarten, Klang-Stärkmaasse, Klangstärkstufen u. s. w.:

hat der Italiener zu seinem Vortrage andere Stärkstufen, ein anderes (*Crescendo*) Anschwellen und Abschwollen des Klanges, als der Teutsche? kann dieses nur in Italien gelehrt und gelernt werden? Obwohl dies mit „nein“ beantwortet werden muss, so tritt jedoch beim Gesange, hinsichtlich der mannigfaltigeren und freieren Stärk-Anwendung, hier schon eine wesentliche Verschiedenheit ein, die aber ihren Grund im Sprachlichen, in der verschiedenen Sprachthümlichkeit hat, indem diese Verschiedenheit nicht bei Instrumentisten, sondern nur beim Gesange sich vorfindet, und deshalb, weiter unten, beim Sprachlichen, erörtert werden wird.

f) hinsichtlich des Klang- und Stimmwerthes und vom Einflusse des Sprachlichen auf den Stimm-Gebrauch:

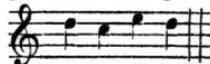
In Teutschland wie in Italien gibt es gute, gibt es schlechte Stimmen: eine gute Stimme ist besser als eine schlechte; mithin ist eine gute teutsche Stimme besser als eine schlechte oder mittelmässige italienische; und eben so einer guten italienischen gleich, wenn sie nämlich eben so gut ist. — Bei Anwendung der Stimme ist aber der Klangwerth vom Stimmwerthe wohl zu unterscheiden: Klangwerth bezieht sich auf die veredelte oder nicht veredelte Erzeugung einer Stimme; und hiernach kann eine minder gute Stimme „veredelt,“ so wie eine vorzügliche gute Stimme „unedel,“ oder doch nicht veredelt, sondern roh, erklingen. Solcher veredelte Zustand einer Stimme hängt aber, abgerechnet ihrer sonstigen künstlerischen Ausbildung, genau mit ihrer sprachlichen

Belautungsweise zusammen, so dass derjenige, der eine rohe Aussprache, auch eine rohe Singweise, — derjenige, welcher eine veredelte Aussprache, auch eine edle Singweise, hinsichtlich des Stimmklanges, offenbaren wird. Es unterscheidet sich nun der Stimmgebrauch der teutschen Aussprache gar sehr von der der italienischen Lautart: die teutsche Aussprache (wie schon in der früheren Abhandlung nachgewiesen) hat etwas Stöhnendes, Gestöhntes und Gedrücktes; die italienische etwas Gehauchtes und Offenes, welcher Unterschied bei der Aussprache der Vocale deutlich hervortritt. —

Diese italienische hauchströmende, und offene Klangweise aber verbindet zugleich mit sich eine gewisse fortdauernde Klangschwellung, wesshalb der Italiener, wie der Franzose, ebenfalls die zweite Sylbe nicht abklingend sprechen kann wie „haben, Weber,“ sondern er dehnt jede Sylbe, so dass es uns scheint, als spräche er „haben, Weber.“

Dieser Unterschied in der teutschen Sing-Sylbung und Sing-Wortung ist aber eben so wesentlich und wichtig, als obige Singlautung: die teutsche Sprache hat selbstwerthige Stamm-Sylben, und diesen untergeordnete nebenwerthige, beiwerthige und mitwerthige Sylben, und fordert, dass diese in der Aussprache (ihrem verschiedenen Werthe nach) deutlich durch den Sylb-Accent (grammatischen Accent), d. i. durch den grösseren oder minderen Sylb - Nachdruck, unterschieden werden; (in „wahrhaft“ fordert die erste selbstwerthige Sylbe den stärksten Nachdruck, — die zweite und nebenwerthige Sylbe einen minderen Nachdruck; — in „wahrhafte“ fordert die dritte (bloss mitwerthige) Sylbe, ohne allen Nachdruck, also vollkommen nachdrucklos, gesprochen zu werden; — es findet nun aber solche Unterscheidung der Wortsylben, — wenigstens in so deutlichen Abstufungen, — in der italienischen und französischen Aussprache nicht statt: bei dieser erscheinen alle Sylben, wenn auch nicht grade als gleichwerthig, doch nur als selbst- und nebenwerthig verschieden, und daher in ihren Währungen

sich ziemlich gleich, ähnlich wie in der deutschen Sprache die selbst- und nebenwerthigen Sylben so ziemlich gleiche Währung haben, als: „habhaft, leblos“ u. s. w. — Solche Gleichwährigkeit der Sylben — welche etwas ganz verschiedenes ist von Sylb-Länge und Sylb-Kürze, — bewirkt denn auch hinsichtlich der Aussprache jeder Sylbe eine gewisse Klang-Dehnung, oder doch ein Vesthalten des Klanges, selbst wenn er kurz ist, so dass die italienische wie die französische Aussprache, sprech- wie singweis, sich von der deutschen unterscheidet wie veststehender Orgelklang vom sich verflüchtigenden Klavierklange: denn so wie auf der Orgel jeder einzelne Klang plötzlich entsteht, eben so plötzlich abklingt, und ihm zwischen Entstehen und Abklingen eine gleichwerthige Stärke bleibt, — nach eben solcher bestimmten Stärk-Dauer fasst der Italiener und Franzose seine Sylben auf, und gibt jede, orgelmässig, gleichwerthig, — (dass er sie nicht anders auffasst, sich nicht anders vorstellt, und sie nicht anders zu geben vermag, ist in der Aussprache obiger angeführter Wörter, „haben, Weber,“ nachgewiesen.) Die Auffassung solcher schon sprechweisen, und also zur Gewohnheit gewordenen Sylb-Dehnung, trägt er in den Gesang über und singt jede Sylbe, sei sie kürzer oder länger, stets mit einer gewissen orgelmässigen „Vollwährung:“ so dass



„haben, Weber,“

hinsichtlich der Zeitwährung und der gleichmässigen Stärke (der Klangwerthung nach) dem ähnlich ist, wie wenn diese Töne auf der Orgel vorgetragen würden einer dem anderen nach gleichhlingend; der Teutsche hingegen wird die untergeordneten und abgeleiteten Sylben „ben, ber“ so verflüchtigt vortragen, ähnlich, wie diese Töne auf einem Claviere angeschlagen, ohne allen Dehnungs-Nachdruck, verflüchtigt verklingen. Solche claviermässige Verflüchtigung des Klanges, durch den accentlosen blossen Nachklang der häufigen Nebensylben begünstigt, ist zu einer

gewissen Eigenthümlichkeit der teutschen Singweise geworden.

Da nun selbstwerthige und nebenwerthige Sylben beim italienischen Vortrage gleichgelten — die bei- und bloss mitwerthigen (accentlosen) kennt der Italiener nicht — so würde eine unausstehliche Einförmigkeit der Sylbwerthe daraus hervorgehen, wenn diesem nicht von einer anderen Seite entgegen gewirkt würde, nämlich durch die Mannigfaltigkeit der Stärkaccente, denn: bei der Gleichwerthigkeit der Wortsylben, gestattet die italienische Sprache willkürlich zu jeder Sylbe einen Stärkaccent, ja, um der Eintönigkeit der gleichwerthigen Sylben entgegen zu wirken, ist es sogar zum Gesetze erhoben, dass jede Tonsteigerung auch eine Steigerung der Stärke erfordere. Durch diese gesetzlichen Stärksteigerungen innerhalb der vorgeschriebenen Stärkarten, bekommt von vorn herein der italienische Vortrag eine Mannigfaltigkeit der Ton-Accente, welche, wenn auch nicht grade der teutschen Sprache fremd, doch ihr nicht heimisch sind, denn: sollte z. B. bei nachfolgender Verszeile, „Freude, schöner Götterfunken“ je die zweite Sylbe eine höhere Betonung vor der ihr vorausgehenden haben, so gestattet diese höhere Betonung nicht geradezu und unbedingt eine Klangstärkung, indem es sich dann leicht würde anhören lassen, wie: „Freude, schöner Götterfunken,“ welche Stärksteigerungen aber der sprachlichen Accentlosigkeit der ausdruckslosen Mitsylben entgegen sein würden. Das Vorhandensein solcher accentlosen bloss mitwerthigen Sylben in der teutschen, so begrifflich unterscheidenden Sprache, ist demnach zum Theile ein Grund, dass der teutsche Gesang zu der Freiheit und Feinheit der italienischen, ganz unbeschränkten Stärkgliederung, sich nicht zu erheben vermogte, indem in teutscher Sprache der Accent der Klangstärke zu eng an den Accent der metrischen Schwere, und an den grammatischen oder spracheigenen Sylbaccent gefesselt ist, während die italienische Sprache zu jeder einzelnen Sylbe eine völlig unbeschränkte Stärk-

gliedung gestattet, und die jedesmalige zweite und leichte Sylbe mit einer gedehnten Schwellung, oder mit einer schwellähnlichen Dehnung, vorzutragen erlaubt, wo nach stockteutschem Vortrage diese Sylbe verkürzt und clavierartig verklingend gesungen wird. Die stockitalienische Vortragsweise mit ihren Klangdehnungen, Klangschwellungen und regelmässigen Tonaccenten (der höheren Töne) wirkt mehr auf das sinnliche Begeh-, Empfindungs- und Gefühlsvermögen; die stockteutsche Vortragsweise nimmt mehr das Begriffsvermögen (den Verstand und die Vernunft), so wie überhaupt die geistige, freie Willens- und Anschauungsthätigkeit in Anspruch.

Fragt man nun: welche ist die richtige, und also die bessere Vortragsweise? so ist hiernach die Antwort: „unbedingt, keine;“ nach Umständen „jede“: soll allein, oder mehr, auf das blossе Begriffsvermögen hingewirkt werden, so ist durchaus erforderlich, dass die Begriffe, ihren Beziehungen und Abstufungen nach, deutlich gegen einander abgewogen, und die zu singenden Wörter demnach ihren logischen und grammatischen Accenten gemäss, vorgetragen werden, wozu die teutsche Auffassungsweise in teutscher begriffklarer Sprache sich am besten eignet, weil sie vermittelt ihrer Begriff-Leiter, vom übergeordnetsten logischen, bis zum untergeordnetsten grammatischen Accente der unbedeutendsten Anhängsylbe, — und, wie für jeden Begriff ein Wort, so für jede Begriffsabstufung einen Ausdruck hat, welche Begriffsunterscheidungen (wie bei Sylben, so bei Wörtern) bei der italienischen Vortragweise ganz verwischt werden, eben weil sie jede Sylbe und jedes Wort mit einer vollen Wichtigkeit hinstellt — (die Gefühls- und Empfindungsaccente der Affekte gehören natürlich nicht hieher). — Soll dagegen allein, oder mehr, auf das Begeh- oder Gefühlvermögen hingewirkt werden, so steht die italienische Vortragsweise im Vortheile, da bei der ihr üblichen Athemströmungsweise schon jeder Ton eine Farbe der Leiden-

schaft erhält, die dem teutschen Stimmgebrauche erst angeschult werden muss, auch angeschult werden kann.

Hieraus ergibt sich denn unbestreitbar:

einmal, dass es eine verschiedene Auffassungsweise (ähnlich wie Clavierklang zum Orgelklange) zwischen teutschem und italienischem Singvortrag gibt: die teutsche spricht sich mehr durch Darstellung der Begriffe, die italienische mehr durch Darstellung der Gefühle aus; die teutsche hält mehr an den Ton-Begriffen fest, gibt deshalb clavierartig und dabei accentvoll die Töne bloss an, und begnügt sich mehr mit deren geistigem Gehalte, mit dem blossen Inhalte; die italienische fasst mehr die körperlich hörbaren Klangformen, und also mehr die sinnliche Darstellung der Tonbegriffe auf, gibt orgelartig, mit anhaltend vollwerthigem Klange, alle Tonfolgen, orgelt sie gewissermaassen, einestheils accentlos, doch anderertheils mit mannigfaltigen und freien Stärksteigerungen ab.

Dann, dass die teutsche Stimm-Anwendungsart die italienische sich aneignen kann, und hinsichtlich des veredelten Wohlklanges, und in Beziehung auf Gefühlsausdruck, — die Töne vollwerthig durch Klangschwellung auszufüllen, — solche sich aneignen soll; dass die italienische aber, eben so wenig unsere Sylbabstufungen, als unsere Begriff-Schärfen sich anzueignen vermag, und deshalb, sowohl in ihren Vollkommenheiten als in ihren Schwächen, stock-italienisch bleiben wird.

So wie nun dem Italiener und dem Franzosen die bloss nachklingende Absprechart unsrer leichten Sylben fremd ist, und er solche stets mit einer gewissen Gewichts-Dehnung aussprechen wird; eben so ist auch bei Tongliederungen seine Auffassungsart derselben dergestalt, dass er jeden Ton als in seiner Dehnung klingend (den Orgel-Tonfolgen ähnlich) sich vorstellen, und, auch bei geschwinder Tonfolge, ihn mit einer klangströmenden Dehnung vortragen wird, so dass er das jedesmalige zweite und leichte Tonglied (welches die teutsche Singweise

leicht und bloss nachklingend zu geben pflegt) ebenfalls mit einer Dehnung, und bei einer Tonsteigerung, sogar noch mit gesteigerter Stärke zu singen, sich veranlasst fühlt. — Bei Drei- und Viergliedern findet derselbe Fall statt: wo nach teutscher Singweise der zweite Ton einer Triole ganz unbedeutend, und nur wie hinklingend zum dritten, gegeben wird, tritt, nach italienischer Singweise, der zweite und dritte, gleich dem ersten, mit ganzem Klangwerthe auf, und also mit Verwischung der metrischen Accente. Untersucht man nun, welche Vortragweise die richtige sei, so ergibt sich, dass, strenggenommen, beide fehlerhaft sind, obwohl sie theilweise gut geheissen werden können: der Italiener muss, um metrisch richtig zu gliedern, dem Klangwerthe der zweiten, dritten und vierten Tonglieder etwas entziehen; der Teutsche, welcher diese gesetzlich metrischen Abstufungen, sowohl hinsichtlich der bloss mitwerthigen Sylben, als der abgeleiteten Taktglieder (der zweiten, dritten und vierten eines Taktschlages) zu grell nimmt, — muss den zu sehr verflüchtigten Klangwerth seiner leichten Endsylben sowohl, als seiner leichten Tonglieder, etwas vermehren, doch so, dass dadurch deren Accentlosigkeit nicht aufgehoben werde.

Was aber die Gliederung, die enge Verbindung mehrerer Töne zu einer Tonsylbe betrifft, und die eng damit zusammenhängende Tonfertigkeit, — die eben daraus hervorgeht, dass die Erzeugung des Klanges mit jener, dem Italiener eigenen Belautungsweise bewerkstelliget werde, — so besitzt unbestreitbar die italienische Mundart Vorzüge, welche die teutsche sich noch anzueignen hat, um, an und für sich, wohlklingend werden zu können.

Aus Obigem ergibt sich, dass eine offene und veredelte Belautungsweise, und eine daraus hervorgehende ungezwängte Klangerzeugung allerdings bis jetzt im allgemeinen vorherrschende Vorzüge der italienischen Singweise sind; nicht aber, dass die Auffassungsweise des italienischen Vortrages derjenigen des teutschen Vortrages selbst vorzuziehen sei: dass die italienische Singweise, mehr eine sinnlichere

Wirkung, die teutsche dagegen mehr eine geistigere, zu erwirken vermöge; und dass desshalb, so wenig der italienische Gesang seiner sprachlichen Wesenheit nach, je dem teutschen gleich werden kann; eben so wenig der teutsche Gesang dem italienischen gleich zu werden streben darf, ohne dadurch sich seiner Vorzüge zu berauben.

Wenn demnach das Sprachliche einen so grossen Antheil am Kunstwerthe des Gesanges hat, so erhellet auch daraus, dass alsdann eine deutliche und wohlklingende Aussprache einen wesentlichen Bestandtheil des Singens ausmacht; dass eine offene, der italienischen Mundart eigene, Belautung, — (so wie eine vollwerthige Beklingung, nicht allein der selbstwerthigen Stammsylben, sondern auch noch der abgeleiteten und accentlosen Sylben, damit diese nicht zu verflüchtigt erklingen) — dasjenige ist, was der teutsche Sänger vornweg zu erringen streben muss, und wozu ihm die italienische Belautungsweise als Vorbild dienen mag. Doch darf er sich mit dieser nicht begnügen: der Italiener hat nur fünf Selbstlauter: a, e, i, o, u, von diesen ist aber e nicht das unserige, sondern mehr ein ä; der Teutsche hat deren sechszehn, dazu noch vier Doppellaute, nämlich, von: a, e, i, o, u, ä, ö, ü, hat er einen jeden, sowohl hell- als dunkellautig, z. B. Wahn, wann; wehn, wenn: Lied, litt u. s. w.; also jeden der acht Selbstlauter doppelt, während der Italiener sein a, sei es lang oder kurz, vollkommen gleich belautet. Diese sechszehnfache Unterscheidung der Selbstlauter, dazu die vier Doppellaute „ai, au, äu (äü), eu (oi)“ mit Wohlklang zu singen, und dabei sie deutlich auszusprechen, fordert Uebungen, die dem Italiener fremd sind, und daher sich nicht durch Solfeggien und Vokalisieren ersetzen lassen. Doch muss zu allem diesen die italienische offene Belautungsweise zum Grunde gelegt werden. Nicht minder ist die Aussprache der gehäuften teutschen Doppelmitlauter schwieriger, so dass sie nicht aus italienischen und französischen Singlehren angeeignet werden kann.

Diese, der teutschen Sprache eigenthümliche, Häufung der Mitlauter, die zwar den Sylben und Wörtern eine gesteigerte geistige Kraft verleiht, ist zugleich wieder eine zweite Ursache, den Klang der Sylben zu verkürzen, und dadurch den bloss sinnlichen Ausdruck, den der Klangdauer und der Klangvollwerthigkeit zu mindern; und wie für teutsche Singweise die erste Klang-Herabwerthung dadurch hervorgehen musste, dass, bei dem steten Wechsel zu benachdruckender Stammsylben und der stumpfen Endsyblen, das Gehör an die Auffassung dieses clavierähnlichen Verklingens der Wort-Endungen, und dadurch auch der einzelnen Sylben, sich gewöhnte, — so wird noch eine zweite Klang-Herabwerthung durch die gehäuften Doppelmitlauter der teutschen Sprache veranlasst, indem die Klangdauer einer Sylbe nothwendig um so viel verkürzt werden muss, als die Doppelmitlauter Zeit zu ihrer Aussprache fordern, so dass dadurch jede, durch ihre Doppelmitlauter, prosodisch lange Sylbe sogar eine kürzere Klang-Dauer bekommt, als eine prosodisch kurze Sylbe, die nur aus einem Selbst- und Mitlauter besteht. Es steht demnach eine teutsche Kraftsylbe (jede vier- und fünflautige) — z. B. „Kraftspruch — Machtwort“ — zu der Kraft ihrer Klangwährung in umgekehrtem Verhältnisse, und also gewissermaassen im Missverhältnisse; denn: soll zu einer mässigen Zeitdauer eine solche vier- oder fünflautige Kraft-Sylbe gesungen werden, so wird sie grade, ihrer Klang-Währung nach, einer verminderten Klang-Geltung unterworfen sein, dadurch, dass die Mitlauter den Klang der Sylbe um soviel abkürzen, als sie zu ihrer Aussprache Zeit bedürfen, ähnlich, wie ein Ton an Währung soviel verliert, als ein ihm vorausstehender Vorschlag, oder nachfolgender Nachschlag, für sich davon in Anspruch nimmt. Dass nun eine solche nothwendige Klangverkürzung mehrlautiger Sylben nicht noch überboten, und der Klang, unter dem Gewichte der ihm anhängenden Mitlauter, nicht ganz erdrückt, oder verdrückt werde, — dass die bloss mitwerthigen und accentlosen

Sylben nicht zu abgestumpft und fast klanglos, nicht matt gesungen werden, — dieses ist ein, für teutschen Gesang, sehr zu beachtender und schwieriger Gegenstand, der sowohl besondere Lautir- als noch sorgfältigere Wortungs-Übungen erfordert, damit ein- und mehrsylbige Wörter sprachrichtig gegliedert werden.

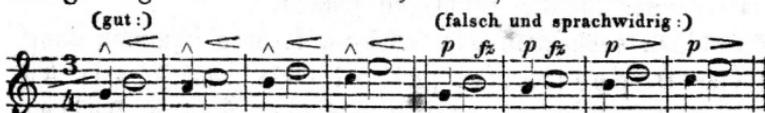
Die grösste Schwierigkeit besteht hauptsächlich darin, die bloss mitwerthigen Endsylben völlig accentlos folgen zu lassen, so dass sie fast klingen als ob der ihnen inwohnende Selbstlaut „e“ fehle, wie:



Hoff'n, hoffen; wall'n, wallen; sinn'n, sinnen; glaub'n, glauben.

Hierin muss das jedesmalige zweisylbige Wort klingen wie das ihm vorausstehende einsylbige, jedoch den Selbstlaut „e“ deutlich, und mit einiger Dehnung, jedoch nicht mit voller Zeitwahrung, hören lassen. — Doch darf da, wo eine Nachdruckssteigerung erforderlich ist, auch die zweite Sylbe mit Nachdruck gesungen werden, nur darf es nicht ohne hinreichenden Grund, und nicht stets, geschehen.

Findet jedoch eine Ton-Verlängerung, verbunden mit gesteigerter Ton-Höhe, statt, wie:



(gut:)

(falsch und sprachwidrig:)

hoffen, wallen, sinnen, glauben; hoffen, wallen, sinnen, glauben;

dann ist der Vortrag der vier ersten Takte, worin die zweite und bloss mitwerthige Sylbe mit Schwellklang eingesetzt wird, richtig; der Vortrag der vier letzten Sylben mit Stoss-Anklang dagegen sprachwidrig, und unzulässig.

In all diesen Fällen muss die zweite Sylbe nur wie nachklingend, und nicht als gleichwerthig mit der ersten erklingen. — Dieses Wenige hier bloss als eine Andeutung der verschiedenen Sylb-Werthigkeit.

Von der Gliedung der Laute zu Sylben, und der deutlichen Aussprache.

Zur deutlichen und richtigen Aussprache der Sylben und Wörter ist — was hier als bereits angeeignet vorausgesetzt wird — zunächst erforderlich, die Selbstlaute von einander unterscheidbar, und jeden erkennbar, hören zu lassen: sowohl die hellen, sogenannten „geschärften,“ oder kurzen Selbstlaute, wie in: „all, ell, im, on, upp, ärr, öll, üss;“ als auch die dunklen Selbstlaute, und zwar in Abwechslung mit den hellen, wie: „wann, Wahn; — gen, gehn; — litt, Lied; — noch, hoch; — Schutt, Gut; — Wärter, wahren; — schösse, Schöpfze; — Hütte, Hüte.“ Insonders ist hierbei darauf zu achten, dass die acht dunklen Selbstlaute nicht zu dunkel, vielmehr nur um etwas weniger-hell als die hellen, gelautet werden, weil widrigenfalls sie dem Ausströmen der Stimme hinderlich sind, diese stopfen, und sie halsig oder maulig erklingen lassen.

Zu obigen sechszehn einfachen Lauten kommen dann noch vier Doppellaute: „ai, ei (wie „ai“); au; äu (wie „äü“); eu (wie „oi“),“ wie in: „Saite, Seite; Bau; läute (wie „läüte“); Leute (wie „Loite“). — Bei „Leute (Loite)“ ist das „o“ sehr hell zu lauten, und „i“ darf dabei nicht wie „ü“ gelautet werden, weil dieses zu backig und vollmälig klingt. Bei den übrigen Doppellauten ist „a“ ebenfalls als sehr helles „a“ zu lauten. — Bei jedem dieser Doppellaute bekommt „a“ oder „o“ die Ton-Währung; das „i“ oder „ü“ wird am Schlusse der Sylben kurz, jedoch dabei deutlich, abgefertiget. — (Zur wiederholten Einübung dieser zwanzig Lautungen wähle man verschiedene Dreiklänge innerhalb des, einem Jeden zusagenden, Tonumfanges.)

Zur Gliedung der Laute zu Sylben, und zu deren deutlichen Aussprache ist erforderlich: die einfachen, wie auch die Doppelmitlaute, deutlich und vernehmbar, sowohl dem jedesmaligen Selbstlaute vorn anzulauten, als auch die Sylben deutlich und vernehmbar mit ihnen auszulauten und abzuschliessen.

Sylb - anhebende Mitlaute, oder, kurzweg, „Anlaute“ gibt es:

- 1) Klang-Anlaute: „l, m, n, r; — j, g, w, v;“
- 2) Stoss- und Schlag-Anlaute: „p, t, k; — b, d, kg;“
- 3) Zisch-Anlaute: „f, pf, g, ch, s, fz, z, sch.“

Die Mitlaute unter 1 sind Klangmitlaute, weil sie den Klang der Stimme zu einem geforderten Tone in sich aufnehmen, und den Ton hörbar zu machen vermögen wie:



- l; m, n, r, j, g, w, v; n;
 1) la, me, ni, ro, ju, gä, wö, vü; sa;
 2) ba, pa; de, te; ki, kgi, bu, pö, ba;
 3) fu, pfä; gö, chen; sa, sze; zi, scho; ha.

Dieser dreierlei Unterscheidungen muss der Redner wie der Sänger sich deutlich bewusst sein, um den Klangmitlauten auch den ihnen gebührenden Klang zu Theil werden zu lassen, — (wozu, als Vorübung, die obige Zeile der Klangmitlaute, ohne Beigabe eines Selbstlautes, mit deutlicher Betonung muss gesungen werden können); — um, eben so, die Stoss- und Schlag-Anlaute dergestalt mit den ihnen folgenden Selbstlauten aufs engste und gleichzeitig eintretend, zu vereinen, und, gleichsam durch sie, wie durch einen mathematischen Punkt, den Anfang des Selbstlautes bloss abzugränzen; — und um den Zisch-Mitlauten, von ihrer Zisch-Stärke und Zisch-Dehnung soviel zu entziehen und abzukürzen, oder überhaupt sie so viel zu mildern, als es die, noch erforderliche, Deutlichkeit zulässt, weil deren vorausgehendes starkes und gedehntes Zischen dem Wohl-laute zuwider ist.

Die weicheren Mitlaute „b, d,“ und das k-ähnliche „g (kg),“ ertönen zwar auch mit einem plötzlichen Anschlage; jedoch beginnen sie mit einem, ihnen zugehörigen, gestopften Stimmklange, welcher dergestalt dem folgenden Selbstlaute vorausgeht, dass er, als ein solcher gestopfter Klanglaut, vernommen werden kann, — (man versuche hiebei den Lauten „b, d, kg“ einige Dehnung zu geben).

Der Laut „v“ verhält sich zu „f,“ wie „b, d“ zu „p, t,“ sich verhalten, so dass, wenn man versucht, den Laut „f“ mit Klang anzufangen, dadurch ein weiches „f,“ oder auch ein hartes „w,“ d. i. ein „v“ entstehet — (man versuche z. B. „hoffen“ so zu singen, dass die zweite Sylbe „fen“ mit der ersten „hof,“ ohne Absetzung der Stimme sich binden solle, und es wird benanntes f- und w-ähnliches „v“ entstehen).

Diese dreierlei Mitlaute müssen so deutlich ausgeprägt werden, und zwar auch zu den hellen Selbstlauten — (in welchem Falle dem Vokale noch ein Mitlaut anzuhängen ist, wie: „lan, men, nit, roll“ u. s. w.) — dass noch in einiger Entfernung sie deutlich vernommen werden können.

Sylb-anhebende Doppelmitlaute gibt es:

- 4) Doppelanlaute, bestehend aus einem, dem Vokale zunächst vorausgehendem Klangmitlaute, und diesem vorausgehenden Stoss- oder Schlagmitlaute, und sind: (jede Sylbe zuvor deutlich gesprochen, dann gesungen.)



- 4) bla, bru, dri, glei, grä, gna, kle, kro, knü, pla, prel, quä,
5) flu, fra, pfa, pfro, schlü, schma, schnee, schrau, schwi, spu, spro, stro,



- 4) treu, wla, wra, mne;
5) zwa, stö, ni, xe.

- 5) Vorlaut-Doppellaute, solche, deren Klangmitlaut ein Zischlaut vorausgeht, welcher vorlautend (ähnlich einem Vorschlage) von dem Klangmitlaute sich

trennt, und dadurch — klanglos für sich bestehend gehört wird (wie in vorstehender Zeile 5).

6) **Doppel-Vorlaute** sind solche (wie die drei letzten in Zeile 5), die keinen Klangmitlaut bei sich haben.

Die mit den Klanglauten „l, m, n, r“ verbundenen **Doppelmitlaute** („bl, br, dr“ u. s. w.) verlangen nicht allein, dass deren klangfähiger Anlaut („l, m, n, r“) mit seiner Anlautung zum folgenden Vokale schon Klang enthalte; sondern dass auch noch, zwischen dem klanglosen Vorlaute und dem klangfähigen Anlaute, ein stumpfer „E“-Laut eingeschaltet werde, so dass „bla“ fast laute wie „b'la“, dergestalt, dass an Stelle des Apostrophes ein stumpfes, sehr kurzes „e“ hineingehaucht werde, doch so, dass dadurch keine zweite Sylbe entstehe, und nicht laute, wie „bela“, sondern der Vorlaut „b“ vom Anlaute „l“, sich nur etwas trenne, eben durch Einhauchung eines undeutlich hörbaren, oder stumpfen „e“-Lautes, wodurch schon der Mitlaut „b“ aufs engste sich mit dem Klange der ganzen Sylbe vereinigt. — Dieses gilt von jedem der Sylb-anhebenden, wie der Sylb-schliessenden, **Doppelmitlaute**.

Sylb-schliessende Mitlaute gibt es:

a) **Einfache**, ebenfalls (gleich den sylb-anhebenden) dreierlei:

- 1) **auslautende Klangmitlaute** „l, m, n, r;“
- 2) **ablautende Schlag- und Stoss-Mitlaute** „b, p; d, t; k, ng;“ — auch „l, m, n,“ wenn diese nicht als selbstklänglich hörbar gemacht werden;
- 3) **Zisch-Auslaute** „f, pf, g, ch, s, sz, sch, z.“

b) **Doppelmitlaute:**

- 4–10) **Doppelschliesslaute**, — (siehe folgendes Notenbeispiel. — Auch hier werde jedes Wort zuvor, mit einiger Dehnung des Vokals, gesprochen, dann erst gesungen).

Uebung zur deutlichen Aussprache

(Nach jedem Worte werde

- 1) Viel, komm, wenn, baar, Sinn, Zahl,
 2) Grab, knapp, lied, litt, Zweck, klang;
 3) Lauf, Pfropf, Zug, flach, Loos, heiss,

- 7) Helm's, be - helmt, wan - delnd, Arm's,
 8) hübsch, lob'st, sagst, hilft, tilg't, welkt,
 9) Pabst, bad'st, läufst, fragst, höchst, schick'st,
 10) hilfst, Herbst, wirfst, welk'st; kämpf'st, längst,

Zeile 1—3 schliesst: 1 mit einem Klang-Mitlaute; Zeile 2 mit einem Schlag- oder Stoss-Mitlaute; Zeile 3 mit einem einfachen Zisch-Laute. Die Zeilen 4—6 schliessen mit 42 Doppelmitlauten: Zeile 4 mit zwölf Doppel-Auslauten, von denen der erste Mitlaut ein Klang-Mitlaut, der zweite ebenfalls ein Klang- oder Schlag-Mitlaut ist. Die zwei Zeilen 5, achtzehn Doppelmitlaute, schliessen mit einem, dem Klangmitlaute folgenden, Zisch-Mitlaute; — Zeile 6, mit 12 Doppelmitlauten, schliesst mit zwei klanglosen Mitlauten, mit Doppel-Nachlauten (die erst nach dem Stimmklange sich hörbar machen); Zeile 7—9, mit 30 Doppelmitlauten, schliesst mit drei Mitlauten, — man kann sie „übermässige“ Doppelmitlaute heissen; — Zeile 10 schliesst, übermässig, mit Vier-Mitgelauten, deren zehn enthaltend:

Vorstehende zehn Zeilen sind ebenfalls noch, wenn deren deutliche Aussprache gewonnen ist, nach verschiedenen Stufen der Stärke und der Dauer zu üben, und sowohl mit voller Dehnung, wie auch etwas gekürzt, und dann noch sehr kurz, zu singen.

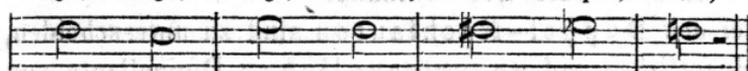
der sylbschliessenden Endlaute.

abgesetzt und Athem geschöpft.)

krumm, Chor; will, am, fliehn, Flur, all;
gieb, Leid, Schutt, Rock; Lob, Schritt, Zweck;
frisch, Klotz, Witz; Ruf, lag, noch, es;



herb, Dorn, Heerd, Karl, Schirm, han - deln;
Wamms, kommt, Hanf, Wink, Zins, ent - floh;
Sän - gers, Dich - ters, Vers, Wil - lens;
Jagd, flugs, wogt, Schlucht, blickt, schöpft, Blitz;



Han - delns, wim - mernd, Zorns, ent - fernt;
Kampf, sanft, erbt, wirft, Furcht, erst, Herz;
nützt, birgt, merkt, horcht, (schaffst, be - trügst);
lenk'st, würg'st, wirkst, drängst, voll - end'st, schmerz't.

Zu dem italienischen Gesange ist Erwerbung der Ton- und Stimmfertigkeit die erste und hauptsächlichste Aufgabe; das Sprachliche, als etwas daneben leicht zu Erlernendes, bleibt ein fast Nebensächliches. Zu teutschem Gesange ist die Erreichung jener Ton- und Stimmfertigkeit zwar nicht minder Hauptsächliches; jedoch das Sprachliche, — und insonders die schwierige Aussprache der gehäuften Mitlaute zu den zwanzigerlei Selbstlauten und Doppelselbstlauten (wie aus Vorstehendem zu erschen) ist und bleibt das erst- und mehr-hauptsächlichst zu Erschulende. Zur Erlernung italienischen Gesanges mögen demnach die Solfeggien und Vokalsen (zu den Vokalen „a“ und „e“) genügen; dabei die Hinweisung auf Aussprache, — als etwas, fast von selbst sich Verstehendes und bereits Angeeignetes — mit wenigen Regeln abgefertiget werden können; zur Erlernung teutschen Gesanges jedoch will gerade bei dem Sprachlichen die Beschulung ins Auge, oder vielmehr ins „Ohr,“ gefasst werden: hier gilt es, die Schwierigkeiten der Aussprache zu überwinden; — hier gilt es, diesen Schwierigkeiten diejenige geistige Kraft zu verleihen, wodurch die teutsche

Sprache, hinsichtlich ihrer mannigfaltigen Begriff-Schattierungen, sich auszeichnet, und einen ihr unbestreitbar hohen Rang behauptet. — Deshalb dürfen vorstehende Sylb-Uebungen nicht mit Gleichgültigkeit, vielleicht gar als etwas Ueberflüssiges, angesehen werden. Sie müssen dergestalt angeschult sein, dass man deren Aussprache nicht bloss in der Nähe, sondern auch noch in einiger Entfernung, deutlich erkennen, und, vor allem, die klangtragenden Vokale, scharf ausgeprägt, vernehmen kann, damit der Hörer nicht im Zweifel sei, ob die Sylbe ein „a“ oder „o“, ein „e“ oder „i“, enthalte.

Bei den Doppel-Nachlauten sind zu unterscheiden, die eigentlichen und unzertrennlichen Doppellaute von den uneigentlichen, und wieder trennbar in ihrer Doppellautung, z. B. in „Abt“ bilden die zwei Schliess-Mitlaute einen unzertrennbaren Doppelmitlaut; in „hab't“ dagegen ist „b't“ ein uneigentlicher und trennbarer Doppellaut, entstanden durch das ausgelassene „c“, dem dieses „e“ wieder eingeschaltet werden kann, und wenigstens durch ein stumpfes „e“ ersetzt werden sollte, denn: eben so wenig „seufz't“ einsylbig (mit vier End-Mitlauten) so gesungen werden kann, wie es dasteht, sondern ein stumpfes „e“ in sich aufnehmen muss; eben so muss, — (wenigstens bei erstem Vortrage), — auch bei drei und zwei End-Mitlauten, diesen ein stumpfes „e“ da eingeschaltet werden, wo ein Apostroph stehet, damit „hall't“ nicht sich hörbar gebe wie „halt;“ — „gewall't“ nicht wie „Gewalt.“ — Aber auch eben so wenig darf (nach wälscher Unart) in „halt“ das einzuschaltende „e“ dergestalt dem „l“ nachgelautet werden, dass es, wie dem Worte „hall't“ angehörnd, erklinge. — Diese zarte, aber dennoch unverkennbare Unterschiedlichkeit nimmt eine der sorgfältigsten Uebungen in Anspruch.

Uebrigens sind die meisten Wörter der Zeilen 7–10 von der Art, dass, wegen eines verbissenen „e“ in denselben, wieder ein stumpfes „e“ eingeschaltet werden darf und werden muss, entweder vor dem letzten Mitlaute,

— wie in „entfern't“; — oder ein vollständiges „e“ vor dem vor-vorletzten, — wie es stattfinden kann bei „wand'lend, wand'rend, wimm'rend“ u. s. w.; welches besser ist, als: „wandeln'd, wander'nd“ u. s. w. Denn: wie man sagt „Wand'rer,“ und nicht „Wander'r,“ so sollte man auch sagen: „Der Wand'rer wand'ret,“ und nicht: „Der Wand'rer wander't,“ u. s. w. Auf diese Weise werden viele der obigen Wörter sich leichter sprechen und singen lassen.

Wer nicht durch fortgesetzte Uebung die Freiheit sich angeeignet hat, jedem der Klangmitlaute seinen ihm gebührenden Klang, so wie jedem der klanglosen Mitlaute seine, denselben verdeutlichende Lautung in diesen Zusammensetzungen zu geben, wird unverständlich sein und bleiben.

Nur durch Erkenntniss dieser (über 80) mehrmitlautigen Sylb-Endungen gelangt man zur Einsicht der Schwierigkeit einer deutlichen deutschen Aussprache; erst nach zurückgelegter Einübung derselben weiss man die Kunst derer zu würdigen, die solche sich angeeignet haben; — nur im Bewusstsein dieser Mitlaut-gepanzerten Syblen lernt man zwar das Harte, aber auch die Kraft der deutschen Sprache kennen, — aus welcher vollendeten Kraft auch dann die Anmuth für denjenigen hervorgeht, der dieser Kraft Meister geworden.

(Da bei obiger Lautgliederung zu Syblen viel darauf beruhet, ob sämtliche Einzellaute [den Forderungen des Wohllautes und Wohlklanges entsprechend] kunstrecht erbildet werden, so ist hier nochmals auf die Mittel ihrer Erzeugung zu verweisen, wie solche Seite 14—57, und Seite 101—111, des ersten Haupttheiles der „Gesang-, Ton- und Rede-Vortraglehre“ [in Commission bei B. Schott's Söhnen in Mainz] angegeben sind; welche — für den höheren-Kunstvortrag — zu erwerbende Fertigkeiten jedoch noch nicht, vermittelt blossen Durchlesens jener Lehrsätze, sondern nur durch fortgesetzt ernstliches Durch-Ueben, erst gewürdiget und erlangt werden können).



