

B e s o n d e r e T o n l e h r e .

E r s t e A b t h e i l u n g .

Methodische Verbindung des Gesangtons mit dem Wortlaut.

In der allgemeinen Tonlehre haben wir dasjenige behandelt, was aller Musik als Musik zum Grunde liegt; die Entwicklung dieser Kunst nach den allgemeinen Gesetzen der Menschennatur war unsre Aufgabe. Die Art der Entwicklung aber war und ist bedingt durch die Organe, und so wie wir die Organe der Kinder in Bewegung setzten, u. s. f. brachten wir ihnen die Vorbildung zum Gesange als absolute (nothwendige) Musikbildung bey.

Natürlich hatten wir während des ganzen Curses (bey Anordnung und Ausarbeitung des Werks) immer den künftigen Sänger im Auge, und es war eine der Hauptaufgaben, die Tonausübung der Kinder so zu bewerkstelligen und immerfort so zu leiten, daß der spätern Ausübung des eigentlichen Gesanges dadurch Bahn gemacht würde.

Nun bringt das Kind also von Seite der Musik seine Elementarbildung, ein hinlänglich entwickeltes Tonvermögen, schon fertig hinzu; wir setzen auch natürlich voraus, daß es seine Elementarbildung in der Sprache schon erhalten habe.

Der didaktische Theil dieser zweiten Hauptabtheilung erscheint daher hier dem Inhalt und Umfange nach unverhältnißmäßig klein und gering in Vergleichung mit dem Inhalt und Umfang der ersten Hauptabtheilung. Der Lehrer laße sich dadurch nicht täuschen. Denn einerseits ist das, was die Kinder in der Sprache wissen können und müssen — was also als bekannt vorausgesetzt wird — nicht gering, und anderseits wird dasjenige, was den Sänger vollendet oder vollenden soll, nicht hier in der Elementarlehre vorgetragen, sondern es gehört in die Vortragslehre, womit der Gesangsbildner eben erst sein Bildungswerk ganz vollführt.

Indeß stecken wir hier das einstweilige Ziel keineswegs nach willkühr. Vielmehr soll den Kindern durch die Elementargesang: Lehre und Uebung alles bengebracht, und alles zum Bewußtseyn gebracht werden, was erforderlich ist, um ein Vocalstück oder Vocalwerk in seiner Richtigkeit und Klarheit, in seiner bestimmten musikalisch: ästhetischen und poetisch: ästhetischen Bedeutung so wahr, so anschaulich und genießbar auszuführen, als die Composition es möglich macht (als die mehr oder minder taugliche Beschaffenheit des Textes zum Singen, und die künstliche Betonung des Textes durch den Componisten es jedesmal zuläßt). Das soll die Elementarlehre unbeschränkt und unbedingt leisten.

Hingegen gehört alles dasjenige in die Vortragslehre (höhere Kunstlehre), was einerseits nur auf außerordentliche Organe berechnet, und für die Ausübung nur solchen Sängern zuzumuthen ist, die sich die Musik zum eigentlichen Beruf, oder wenigstens sonst zum wesentlichsten Entwicklungsmittel ihrer Kunstkraft machen, was also für die Menge (fürs Volk) theils artistisch unerreichbar ist, theils, philosophisch betrachtet, entbehrlich scheint;

andererseits gehört dahin, was der höher zu bildende Kunstmann lernen und wissen muß, um nach allgemeinen psychologischen, oder besondern musikalisch:ästhetischen, oder poetisch:ästhetischen Gesetzen und Kunstmitteln das auszuführende Tonstück zu verschönern, und so auch sein individuelles Wesen, (seine Gemüthsart und Gemüthsstimmung) darzustellen.

Genau gesprochen kann also erst dort von höherer Kunstschönheit die Rede seyn, hier aber blos von Nichtigkeit, von executorischer Vollkommenheit. Die Kinder sollen für einmal von keiner andern Kunstschönheit im Unterricht etwas hören, als von Schönheit der Ausführung eines an sich schönen Kunststücks oder Kunstwerks. Das Gefühl ihrer Kunstkraft darf durchaus nicht durch Forderungen oder auch nur durch beiläufige Aeußerungen, die sie nicht verstehen, oder nicht zu erfüllen vermögen, gehemmt werden. Es kann überhaupt auf dieser Bildungsstufe, wo nun Musik mit Text verbunden werden soll, von nichts anderm die Rede, und um nichts anders zu thun seyn, als um Genauigkeit und Deutlichkeit des musikalischen Wortausdrucks. Die Gesangstöne sollen so genau als möglich zu den Worten passen, die betonten Worte sollen so deutlich als möglich gewichsam aus dem Munde herauspringen.

Die musikalische Betonung der Worte macht aber ihre Verdeutlichung schwerer, und mitunter in dem Maaße schwieriger, als dabei (je nach Beschaffenheit des Singstücks,) die Musik selbst schwieriger und künstlicher ist. Schon dadurch entsteht von dieser Seite das Bedürfniß einer eignen Kunstlehre. Um diese den Kindern beizubringen, ist nothwendig, daß der Lehrer mit ihnen zu den Elementen der Sprachlehre hinabsteige.

Wir setzen natürlich hier auch beim Musiklehrer, der nicht Sprachlehrer ist, voraus, daß er im Fache der Sprachlehre gehörig orientirt sey, oder wenigstens sich mit einer der bessern neuern Anweisungen zur Aussprache bekannt mache.

Derjenige hingegen, der wirklich auch der Sprachlehrer seiner Singschüler ist oder war, wird nun da, wo wir ihn redend einführen, das Nöthige zu verändern wissen, je nachdem er hier die Sprachelemente nach seiner oder einer andern Lehrart behandeln sieht. Findet er hier Ausdrücke, die seinen Kindern noch unbekannt sind, oder findet er in Unterscheidungen, Auseinandersetzungen u. s. f. weiter gegangen, als er mit den Kindern selbst gieng, so müssen wir freylich fordern, daß er in Beziehung auf den Gesang sich an unsre Lehre halte. Uebrigens aber versteht es sich, daß die in den „allgemeinen Regeln“ enthaltene Forderung, „daß Niemand den von uns vorgeschriebnen Gebrauch der Kunstwörter verlese“, hier eine Ausnahme leidet. Der Lehrer wird von solchen Kunstwörtern, die den Sprachstoff betreffen, das meiste beibehalten können, so wie die Kinder daran gewöhnt sind; es gilt auch in der That gleichviel, ob sie z. B. statt Vocal, Selbstlauter oder Hellaut u. a. m. sagen.

Erstes Kapitel.

§. I.

Bei den bloßen Stimmübungen ließen wir die Kinder immer auf a singen, weil auf diesem Grundvocal bekanntlich der Ton ungehindert ausströmen kann. Nun tritt er hier in die Reihe der übrigen Laute ein.

Wir nehmen nach den neuern Sprachlehrern vier Hauptvocale an, die durch vier auffallend verschiedene Mundstellungen gebildet werden. Die Stellung des Mundes, wie sie sich äußerlich dem Auge darstellt, kann nämlich seyn: weit, rund, spitz, breit.

„Wenn ihr erwachsene Personen singen hört, so hört ihr sie immer Töne mit Worten verbinden. Dies ist der eigentliche Gesang. Zu diesem eigentlichen Gesange waren die bisherigen Stimmübungen blos die „allgemeinen Vorübungen.“

„Um gut zu singen, muß man zunächst alle Vocale (Selbstlauter) singend wohl unterscheiden (für den Hörer unterscheidbar singen) lernen. Dieses Singen ohne Consonanten (Mitlauter) nennt man überhaupt „vocalisiren. Bisher übtet ihr euch immer auf dem Vocal a. Dieser ist zum Singen der bequemste, weil der

„Ton bey weit offenstehendem Munde ungehindert ausströmen kann. Nun sollt ihr euch auch auf den übrigen Vocalen üben. Hiebey werdet ihr euch noch aus der Sprachlehre erinnern, daß die verschiedenen Vocale durch die verschiedenen Stellungen des Mundes hervorgebracht werden.“

„Ihr sollt nun die Vocale der Reihe nach, wie ihr sie vormals erlernt habet, aber nunmehr mit Gesangstönen verbunden, durchüben. Zunächst ist es um genaue Beobachtung der wesentlich verschiedenen Mundstellungen zu thun.“

„Singt noch einmal a"! — (Er läßt ungefähr in der Höhe von $\bar{g}$ intoniren, und den Ton ein Paar Sekunden lang halten.) „Diese Mundstellung, nach welcher a hervorgebracht wird, nennen wir die weite Mundstellung.“

§. 2.

„Singt wieder einen gleich hohen und gleich langen Ton, zieht aber den Mund etwas zusammen, so, daß seine Oeffnung ungefähr eine runde Form bekommt.“ — „o“ — „Diese Mundstellung, womit o hervorgebracht wird, nennen wir die runde Mundstellung.“

§. 3.

„Singt wieder auf gleiche Weise, zieht aber den Mund ganz in eine Spitze zusammen.“ — „u.“ — „Diese Mundstellung, womit u hervorgebracht wird, nennen wir die spitze Mundstellung.“

§. 4.

„Singt noch einmal so, zieht aber den Mund in die Breite"! — „e.“ — „Diese Mundstellung, womit e hervorgebracht wird, heißt die breite Mundstellung.“

§. 5.

Er fragt: „Durch welche Mundstellung wird a hervorgebracht"? — „Durch die weite.“ — „Durch welche o"? — „Die runde.“ — „Durch welche u"? — „Die spitze.“ — „Durch welche e"? — „Die breite.“ — „Der Mund kann also auf viererley Weise äußerlich geformt werden: weit, rund, spitz, breit.“

„Ihr habt euch dabey folgendes zu merken: Aus der weiten Mundstellung, wie wir bisher gesungen haben, geht der volltönende Gesang hervor; minder volltönend ist er bey der runden und breiten, am mindesten bey der spitzen. Der Sänger muß sich daher bestreben, auch die minder volltönenden Vocale so stark und hell anzugeben, als es möglich ist, ohne von der bestimmten Mundstellung abzuweichen, weil sonst, je nach der größern oder geringern Abweichung, der Laut mehr oder minder verändert werden müßte.“

§. 6.

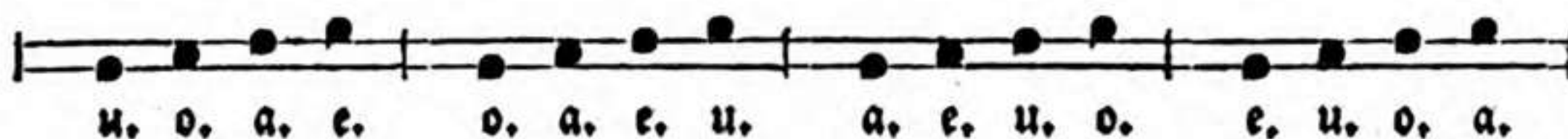
Wir stellen hier eine Übungstabelle für die vier Hauptvocale hin. Der Lehrer übe die Kinder so nach den Tönen des Tetrachords. Er lasse die Töne nicht geschwinder als von Sekunde zu Sekunde auf einander folgen. Er übe sie zuerst durch das Tetrachord aufsteigend und absteigend, dann in vermischten Terzen und Quartensprüngen. Wir stellen ihm frey, anfangs am öftersten die Vocale nach der von den Sprechlehrern angenommenen Höhe des Sprechtons in aufsteigender Ordnung singen zu lassen, also nach Pausen oder nach einem Rastmoment von u auszugehen, oder am öftersten mit dem Grundvocal a zu beginnen. Er lasse die Übung höchstens eine Viertelstunde dauern.

Es sind dabey folgende Fehler und Unarten möglich:

- a. Fehler. Ein Vocal kann gegen einen ihm nach der Mundstellung verwandten übergezogen, und so einigermaßen entfärbt werden. Die am häufigsten vorkommende Entfärbung rührt von dem Instinct her, mehr Tonfülle zu gewinnen, als der von Natur minder volltönende Vocal zuläßt; so wird z. B. u gegen o, o gegen a übergezogen (angenähert). Ein jeder der bekannten vier Hauptvocale kann durch Erhebung der Zunge, wodurch bekanntlich die Nebenvocale sich bilden, entfärbt werden. Wenn bey der Aufeinanderfolge der Töne der Mund nicht schnell genug bewegt (die Mundstellung zur Bildung des folgenden Vocals nicht

schuell genug verändert) wird, so wird theils den Tönen Kraft entzogen, theils wird das Lautiren selbst unrichtig; so bekommt man, wenn z. B. u auf a folgt, wirklich den Diphthong au zu hören.

- b. Unarten. Die auffallendsten sind diese: Der spiz gestellte Mund kann rüßelförmig verlängert werden, besonders bey von Natur großen Lippen. Beym e werden häufig die Zähne zu nahe zusammengebracht, mitunter berühren sie sich wirklich; dann ist es nicht bloß Unart, sondern Fehler, weil es den Ton hemmt, und überhaupt eine Häßlichkeit, weil dasjenige entsteht, was man Zähne fletschen nennt.



Zweytes Kapitel.

§. 7.

Nach Uebung der vier Hauptvocale wird die Uebung der vier Nebenvocale vorgenommen. Diese sind:

û. ô. â. î.

Der Lehrer verfähre so:

„Versucht noch einmal auf den Vocal u, also mit der spizen Mundstellung zu singen, erhebet aber dabey die Zunge und stoßet so den Ton aus.“ — „û.“ — „Recht so; es kommt also mit der spizen Mundstellung und gehobner Zunge der Vocallaut û heraus, welchen wir den Nebenvocal des Hauptvocals u nennen können.“ Er läßt sie einige Male nach einander singen u. û, indem er abwechselnd ausruft: Hauptvocal, Nebenvocal.

§. 8.

„Nehmt nun die Mundstellung des Vocals o an, singt aber mit gehobner Zunge.“ — „ô.“ — „Mit der runden Mundstellung und gehobner Zunge kommt der Nebenvocal ô heraus. Uebt wieder diesen Nebenvocal abwechselnd mit seinem Hauptvocal: o. ô. o. ô. u. f. f.“

§. 9.

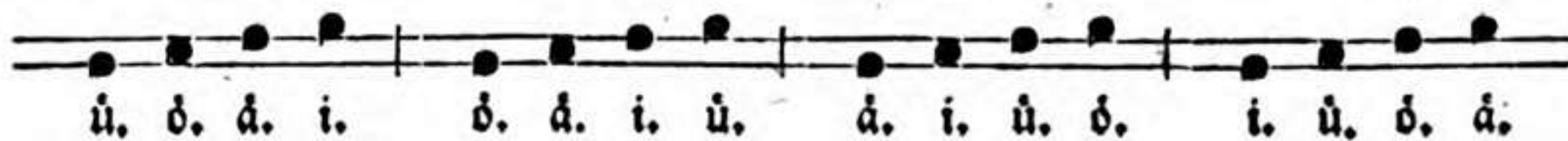
Auf gleiche Weise läßt er â hervorbringen, und alternirend mit a üben.

§. 10.

Endlich läßt er auch î auf obige Weise hervorbringen, und alternirend mit e üben.

§. 11.

Der Lehrer übe nun die Kinder auch eine Weile in der musikalischen Betonung der Nebenvocale. Die auffallendsten Fehler (zwar nur Provinzialfehler) sind hier diese, daß hin und wieder ô gegen e und û gegen î übergezogen wird. Beym î werden oft, ja noch öfter als bey dem e, die Zähne auf einander gestellt. Unarten sind folgende möglich: Beym ô wird die Zunge vorgestreckt und auf die Unterzähne gelegt; bey dem î werden die Mundwinkel, besonders bey von Natur breitem Mund, zu sehr gegen die Ohren zurückgezogen, wodurch ein grinsendes Aussehen entsteht.



§. 12.

Nachdem auch die Nebenvocale hinlänglich eingeübt sind, nehmen wir die Haupt- und Nebenvocale zusammen und bilden daraus eine Tonleiter. Diese ist auf mancherley Weise einzurichten, und die Einrichtung ist ziemlich gleichgültig. Doch ist sie am einleuchtendsten (faßlichsten), wenn jeder Hauptvocal mit seinem Nebenvocal stufenweise verbunden, gleichsam gepaart wird.



Nachdem der Lehrer die Kinder stufenweise, erst nach der obern, dann nach der untern Vocalenreihe, aufwärts und abwärts geübt hat, übe er sie auch in allerley Sprüngen, vermeide aber, den Sprung der großen Septime öfters intoniren zu lassen. Beim stufenweisen Alterniren des Haupt- und Nebenvocals kann der Fehler Statt finden, daß die Kinder den Nebenvocal in den Hauptvocal, oder auch etwa diesen in jenen überziehen.

D r i t t e s K a p i t e l.

§. 13.

Es ist nun um die Einübung der Diphthonge zu thun. Da diese beim Gesange in einer wesentlichen Beziehung anders behandelt (lautirt) werden, als beim Sprechen, so ist es schon deswegen wichtig, daß man sich beim Schulunterricht umständlich damit befasse. Ueberhaupt aber verschönert das richtige Singen der Diphthonge den deutschen Gesang eben so sehr, als das unrichtige ihn entstellt.

Wir haben in der deutschen Sprache hauptsächlich fünf solcher Diphthonge; von diesen steht der zweite und dritte in besonders naher Verwandtschaft; eben so der vierte und fünfte:

au. äu. eu. ai. ei.

Die übrigen Diphthonge kommen zu selten vor, um der Einübung werth zu seyn, zumal da die wenigen Wörter, in denen sie vorkommen, ganz unmusikalisch sind, wie Levkoj, Psui. Auf den bloß graphisch verschiedenen Gebrauch von i und y nehmen wir hier keine Rücksicht.

„Ihr sollt nun auch auf die Diphthonge (Doppellauter) singen lernen. Dies erfordert besondre Aufmerksamkeit, da hier mehrere Laute mit einem Ton verbunden werden.“

Er schreibt an die Tafel:



und übt dieses Beispiel in gemäßigtem Tempo; nachher verändert er es so:



übt es wieder und spricht dann: „Um den Diphthong au auszusprechen, müßt ihr beginnen mit der weiten Mundstellung und enden mit der spitzen. Nun ist es aber durchaus unmöglich, aus der weiten Mundstellung in die spitze hinüber zu kommen, ohne dem Mund beim Durchgehen die runde Stellung zu geben. Es gilt zwar beim Singen gleichwie beim Sprechen die Regel, daß man das o durchaus nicht auffallend hörbar mache, also nicht dabey verweilen darf. Hingegen ist die Regel für das Singen derjenigen für das Sprechen in folgendem entgegengesetzt: Beim Sprechen geht man schnell von a zu u über, beim Singen aber verhält es sich ganz anders: man muß die längste Zeit auf dem a verweilen, und so den Uebergang zum u verzögern, bis die Geltung der Note (die Zeitdauer des Tones) beynahe verstrichen ist; ja man muß dem u durchaus keinen bestimmten Zeitwerth belegen, z. B. bey einer langen Note (Ganzen oder Halben) nicht einmal den Werth einer Achtel.“

„Merkt euch nun, daß die Uebungen, die wir so eben auf die drei Vocale a o u vorgenommen haben, hauptsächlich dazu dienen sollten, euch zum Absingen des Diphthongs au vorzubereiten.“

Er übt hierauf die Kinder auf eine auszuhaltende Halbe:



und wenn sie ihm das u immer zu früh antönen, was anfangs unvermeidlich ist, so schreibe er ihnen die Aufgabe so hin:



§. 14.

Um den Fehler, den, mehr oder minder auffallend, alle Singschüler machen, daß sie nämlich, vom Sprechen her daran gewöhnt, zu früh vom ersten Laut des Diphthongs zum letzten übergehen, suche der Lehrer gleich bei diesem ersten Diphthong durch öftere und genaue Uebungen voraus wegzuarbeiten. So ist denn für die Einübung aller folgenden Diphthonge das Wesentliche schon gewonnen. Dazu ist folgende Uebung dienlich:



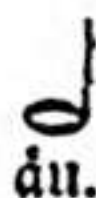
§. 15.

Auf gleiche Weise nehme er die Uebung des Diphthongs au vor. Er schreibe also das vorige Beyspiel wieder hin:



übe es, und sage dann: „Um den Diphthong au auszusprechen, gienget ihr von der weiten Mundstellung in die spitze mit erhobner Zunge über, vermittelst eines schnellen Durchgangs durch die runde mit erhobner Zunge. Bemerkt werdet ihr dabei haben, daß ihr nicht ausgienget von dem Nebenvocal a und nicht endetet mit dem Hauptvocal u; ihr sollt auch wirklich singend so verfahren, sollt also den Diphthong au mit dem Hauptvocal a beginnen und mit dem Nebenvocal u beschließen. Das beim Durchgang vorkommende o sollt ihr kaum hörbar machen.“ Sollten sie ihn nicht verstehen, so sage er noch vollends: „Laßt euch ja durch die Bezeichnung nicht irre machen, denn das Zeichen entspricht dem Laute nicht; obschon man au zu schreiben pflegt, (er schreibt es wirklich) so müßt ihr doch so singen, wie wenn au geschrieben würde (er setzt es auch hin.“

Er setzt nun den Diphthong ohne Trennung seiner Elemente so hin:



und übt ihn. Nachher bediene er sich zur Einübung dieses Diphthongs auch noch des §. 14. gegebenen Notenbeispiels.

§. 16.

Er übt nun den Diphthong eu ein. Die wahren Elemente dieses Lautes stelle er zuerst so in Zeichen hin:



Nach vorgenommener Uebung spreche er so: „Dieser Diphthong ist von dem Diphthong (au), den wir so eben eingeübt haben, nicht dem Durchgange nach, und auch nicht dem Schlusse nach, sondern nur dem Anfange nach verschieden; der vorherige (au) beginnt nämlich mit weiter Mundstellung ohne erhobne Zunge, hingegen dieser (eu) beginnt mit weiter Mundstellung und erhobner Zunge. Daraus könnt ihr abnehmen, wie nahe diese beiden Diphthonge einander verwandt sind.“

Hierauf wird dieser Diphthong nach seinem gewöhnlichen Zeichen hingesezt,



und geübt. Nachher kann auch noch eine Uebung nach obigem §. 14. gegebenem Notenbenspiel vorgenommen werden.

§. 17.

Es folgt der Diphthong ai. Dieser wird zuerst in seinen Elementen so an die Tafel hingeschrieben:



Nach vorgenommener Uebung spreche er: „Wir begannen mit der weiten Mundstellung, gingen durch die breite schnell hindurch ohne die Zunge zu erheben, und endeten mit der breiten Mundstellung und erhobner Zunge. Hierauf wird der Diphthong auf gewöhnliche Weise hingesezt,



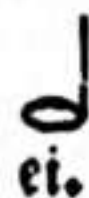
und erst so, dann nach jenem Notenbenspiel geübt.

§. 18.

Endlich folgt der Diphthong ei:



Nachdem der Lehrer die Uebung so vorgenommen, spricht er: „Dieser Diphthong ist von dem vorherigen (ai) nicht dem Durchgange und auch nicht dem Schlusse, sondern nur dem Anfange nach verschieden; der vorherige (ai) beginnt nämlich mit der weiten Mundstellung ohne erhobne Zunge, hingegen dieser (ei) beginnt mit der weiten Mundstellung und erhobner Zunge.“ Er sezt auch diesen wieder so hin:



und nimmt nachher die Uebung nach obigem Notenbenspiel vor.

§. 19.

Für die Uebung der Doppellaute bildet man zweckmäßig mit Hülfe des Grundvocals a ein Tetrachord, wo denn die drey wesentlichen Diphthonge vermischet mit a so geübt werden, wie vorher die vier Hauptvocale und nachher die vier Nebenvocale.



Mitunter wird zur Abwechselung die untere Reihe geübt.

§. 20.

Nachher kann auch aus allen Hauptvocalen, Nebenvocalen und Hauptdiphthongen eine Tonleiter oder stufenweise Tonfolge gebildet werden. Die Zusammenstellung der Laute ist Nebensache, indeß ist es am natürlichsten, daß man die Hauptvocale anfangs in die Tiefe, die Nebenvocale in die Mitte und die Diphthonge in die Höhe stellt. Demnach bekommt die Tabelle folgendes Aussehen:



Der Lehrer übe die Kinder aufwärts und abwärts, nachher auch in den leichtern (engern) Sprüngen.

Zum Beschlusse dieser Uebungen hat er noch beiläufig zu bemerken, daß ie nicht als Diphthong zu nehmen ist, weil das e für die Aussprache nur dazu dient, das i zu dehnen.

* * *

Bis hieher ist die Unterscheidung der Laute für den Gesang nothwendig, weiter aber nicht. Denn die übrigen Vocallaute, die für die Aussprache mit Recht als charakteristisch unterschieden werden, fallen im Gesange weg, nämlich:

- 1.) Alle gedehnten Laute, die mit doppelten Buchstaben (Verdoppelung des Zeichens) oder mit Benfügung des h bezeichnet werden. Denn durch das Tonverlängern, Tonaushalten, das eben den Gesang zum Gesang macht, werden auch die einfachen, in der Sprache nicht gedehnten, Laute gedehnt; so klingt im Gesange a in der ersten Sylbe von schaffe gänzlich so wie aa in der ersten Sylbe von Schaaf.
- 2.) Die nach dem Sprechton verschieden lautenden oder verschiedentlich zu lautirenden e. Im Gesange erscheint nicht nur das e bey den Flexions Sylben, (z. B. in der letzten Sylbe der Zeitwörter) sondern auch das eigentliche Schwa, z. B. bey dem Wort thue, eben so volltönend wie das gedehnte e bey Heere, oder das geschärfte bey fest. Ihre eigentliche Unterscheidung soll im Gesange nicht akustisch gesucht, sondern dynamisch bezweckt werden.

Der Gesanglehrer hat mithin nur dafür zu sorgen, daß er diese elf Laute, worauf wesentlich das Toncolorit des (deutschen) Gesanges beruht, in ihrer Vollständigkeit, und jeden in seiner Reinheit (in seiner akustischen Eigenthümlichkeit) erhalte. Wenn daher etwa in der Umgangssprache seiner Provinz z. B. einige Diphthonge entstellt, oder gar nicht gebraucht werden, z. B. da wo man min Hus statt mein Haus, oder breet statt breit spricht, so soll er für den Gesang diese Diphthonge retten. Umgekehrt, wenn in der Umgangssprache seiner Provinz Diphthonge gebildet werden, die der reinern (bessern, bestimmtern) deutschen Aussprache fremd sind, z. B. Muet statt Muth, so soll er eben so wenig solche Diphthonge im Kreise seiner Sänger zulassen. Nur hüte er sich, weiter zu gehen, so nämlich, daß er das feinere Colorit der Laute, das nicht nur in jeder Provinz, sondern beynahe in jeder Ortschaft ein eignes Aesthetisch: Ganzes ausmacht, etwa nach einer für vorzüglich schön gehaltenen Provinzial: Mundart würde modeln wollen. Denn es ist nicht nur noch keineswegs ausgemacht, welche für den Gesang die melodioseste sey; sondern ein solches Verfahren wäre auch deswegen unstatthaft, weil dadurch unvermeidlich der natürliche Empfindungsausdruck des Sängers gehemmt würde, und überhaupt eine erzwungene Mundart (Mundirung) nur allzu leicht in Affectation ausartet.

V i e r t e s K a p i t e l.

Es folgt nun die Elementarübung der Consonanten. Hier können wir in Behandlung dieses Stoffes keiner vorhandenen Sprachlehre folgen, denn die Natur der Organe und das Wesen des Gesanges macht schon eine eigne Classification nothwendig. Aber auch der bisherige Gang unsrer Methode erheischt sie. Denn, so wie wir bei der Entwicklung der Stimme vom Anfange her, und nachher vorzüglich beim Solfeggiren, auf Klarheit und Kraft des Tones drangen; so wie wir ferner beim Vocalisiren zu bewirken trachteten, daß der Laut den Ton nicht trübe, sondern ihm vielmehr akustische Reize verleihe, so muß es uns nun vollends darum zu thun seyn, daß Laut und Ton durch die Artikulation nicht nur nicht gehemmt oder gefesselt, sondern vermittelt ihres Hinzukommens zwanglos, wie durch einen geistigen Umriß, umgrenzt werden. Und sollte es sogar möglich seyn, die Tonbildung von Innen heraus vermittelt der Consonanten noch positiv zu befördern, so haben wir vor allen Dingen darauf hinzuwirken, daß sie wirklich in vollem Maasse befördert werde. Und in der That ist dies möglich. Denn die Consonanten sind zum Theil dazu dienlich; sie sind, je nachdem sie auf diese oder jene Weise durch die Sprachorgane gebildet werden, dem Tonausfluß mehr oder minder zuträglich oder hinderlich; sie begünstigen das Tonausstößen und Tonaushalten, oder sie hemmen es. Wir müssen also diejenigen Consonanten — sie mögen nun in der Sprachlehrform ihre Bestimmung und Stellung so oder anders erhalten haben — zuerst vorführen und einüben, die für Lauthelle und Tonfülle die vortheilhaftesten sind.

Es werden nämlich die Consonanten entweder durch eine einfache (in einen Moment concentrirte) Funktion (Bewegung, Kraftäußerung) oder durch eine mehrfache (mehrfach wiederholte) Operation specialisirt (speciell erzeugt, jeder nach seiner Art gebildet). Die der erstern Art können also den Ton unmöglich hemmen; sie modificiren nur die Explosion (eigentlich zu sagen: den Vormoment und Nachmoment der Explosion). Die der letztern Art können den Tonausfluß unmöglich begünstigen; denn eine mehrfach, auch noch so schnell, auch nur einmal wiederholte Verrichtung muß dem Sington wenigstens einigen, wenn auch noch so kleinen Zeitwerth entziehen; und diese Entziehung ist da, wo der Vocal von vorne und von hinten mit einem Consonant umgränzt ist, immer eine zweifache. Wir nennen die der erstern Art *Compressions-*, die der letztern *Suspensionslaute*. Für die Kinder kann der Lehrer die einfachern Ausdrücke (*Drucklaut* und *Hemmungslaut*) einführen. Demnach werden die Consonanten für die Gesanglehre nothwendig in zwei Hauptklassen eingetheilt.

§. 21.

„Ihr sollt nun Vocale mit Consonanten (Selbstlauter mit Mitlautern) singend verbinden lernen. Erinnert euch hier, daß ich vom Anfange der Stimmübungen an ein frisches, kräftiges Ausstoßen der Töne von euch verlangte. Nun aber sollen euch die Consonanten vollends dazu dienen, die Töne noch weit kräftiger auszustößen, als es ohne Consonanten möglich ist.“

„Singt nun noch einmal a“! — (Er stimmt dazu den Ton an). Nachdem es geschehen, läßt er sie a auf den gleichen Ton wiederholen, dazu aber *sforzato* singen; dann spricht er: „Dieses *Sforzato*: Singen geht viel natürlicher zu, wenn ihr dem a den Consonanten (den Hauchlaut, Lungenlaut) h vorsetzet. Einige von euch haben auch wirklich so gesungen.“ Er schreibt nun an die Tafel:

ha.

übt es einige Male so, und läßt dann die Kinder diesen Consonanten mit jedem möglichen Vocal (Hauptvocal, Nebenvocal und Diphthong) verbunden singen, wozu er sich folgender Tonleiter bedienen kann:



Er halte dabei die Töne durch Pausen getrennt. Uebrigens setze er diese Uebung nicht lange ununterbrochen fort, denn die Kinder werden dabei bald müde, oder sie stoßen den Ton mit *h* zu nachlässig aus; oft lassen sie es nach einiger Ermüdung ganz weg, und singen bloß noch *a*.

§. 22.

„*A* mit einem Anstoß (Ansatz) von der Brust her ausgestoßen, gab uns *ha*. Ihr sollt nun auf andre Weise den Ton ausstoßen. Was käme wohl für ein Laut heraus, wenn ihr den Ton von der Kehle her (mit einem Kehlanfaß) ausstoßen würdet? Versucht es.“ — „*ka*.“ — „Recht so; *a* von der Kehle her (mit einem Kehlanfaß, Kehldruck) ausgestoßen, giebt also *ka*.“

Er nehme nun die Uebung auf gleiche Weise vor, wie bei *h*. Bei dieser Uebung verweile er länger als bei der vorigen. Er verhüte, daß das *k* nicht herausgewürgt, sondern, daß es mit möglichster Schnelligkeit ausgestoßen werde. Wirklich muß der Gesanglehrer, vielleicht vom Sprachlehrer abweichend, fordern, daß das *k* geradezu mit einer Compression der Kehle producirt werde, gleichwie die Bildung der Zungenlaute und der Lippenlaute es mit sich bringt. Der Lehrer sey hier in seiner Forderung strenge; denn es ist darum zu thun, einen möglichen Fehler, das sogenannte Kehlsingen gleich vom Anfang an wegzuarbeiten, oder vielmehr ihn unmöglich zu machen. Dieser Fehler, wonach der Ton gleichsam im Halse stecken bleibt (gegurgelt wird), rührt nämlich vom schwachen (blöden, matten) Produciren der Kehllaute her. Eine von Natur schwache Kehle wird auch durch diese Uebung einigermaßen gestärkt, und soll es werden. Uebrigens übe er hier die Kinder am meisten auf *ka* und *kau*; nachher lasse er sie nur einmal die vollständige Vocalentabelle mit *k* durchsingen.

§. 23.

Er läßt sie nun auf gleiche Weise *a* mit einem Zungendruck ausstoßen, und also *ta* singen. Nachher bildet er damit eine gleiche Uebungsreihe, wie mit *h* und *k*, durch alle Vocale hindurch.

§. 24.

Endlich läßt er *a* mit einem Lippendruck ausstoßen und also *pa* singen. Dies wird sodann auf gleiche Weise durchgeübt, wie *h*, *k* und *t*.

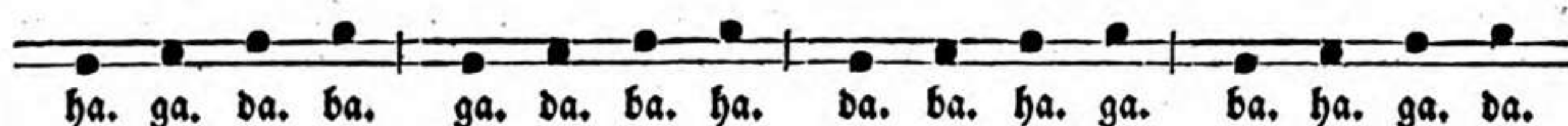
§. 25.

Hier ist es nun von Wichtigkeit, den Kindern zum Bewußtseyn zu bringen, daß es im Sprachorgan vier Hauptstellen gebe, wo die Compression zur Bildung des Lautes und zum Ausstoßen des Tones Statt finde: Lunge, Kehle, Zunge, Lippen. Der Lehrer setze daher das Tetrachord, ohne Buchstaben, auf die Tafel hin, zeige in vermischter Ordnung hin und rufe: „Zungendruck — Kehldruck — Zungendruck — Lippendruck“, so daß mithin die Kinder in vermischter Ordnung zu singen haben: „*ha — ka — ta — pa*.“

§. 26.

Nachdem der Lehrer die Kinder ziemlich lange, mit schonender Beobachtung der gehörigen Rastmomente, im Ausstoßen der Töne nach vorbeschriebener Weise geübt hat, lasse er sie nun die gelinden Anfaßlaute *g*, *d*, *b* üben. Um den Uebergang von jener Uebung zu dieser zu bilden, verfare er so:

„Singt nun einmal zur Abwechslung ganz *piano*! Kehldruck! — Zungendruck! — Lippendruck! — Ihr habt nun zwar versucht so zu singen, wie ich foderte; ihr sanget aber *ga* statt *ka*, da statt *ta*, und *ba* statt *pa*; ihr habt also die scharfen Anfaßlaute mit den gelinden verwechselt, und wirklich singt jedermann so, der bei Erlernung des Gesanges nicht besonders den Gebrauch (das Aussprechen) der Consonanten, das Lautiren erlernt hat. Dieses Lautiren ist eine Hauptaufgabe der Singkunst.“ Er übt nun die Kinder einige Male wirklich *piano* in diesen gelinden Anfaßlauten, und damit die Uebung auch wieder nach dem Tetrachord vorgenommen werden könne, so nehme er das *h* auch wieder dazu. Dies ist um so zweckmäßiger, da die Kinder darauf aufmerksam gemacht werden müssen, daß sie das *h* beim *Pianosingen* von *ha* immer noch vernehmlich zu aspiriren haben. Er übt sie also nach folgender Tabelle:



Wir lassen hier und bey der Einübung der Consonanten durchgehends nur auf den Grundvocal a singen, damit die Aufmerksamkeit der Kinder ausschließend auf die Consonantenbildung gerichtet bleibe. Das jedesmalige Durchlaufen der Vocalenreihe wäre ohnehin eine überflüssige Bemühung.

§. 27.

„Singt nun zur Abwechslung einmal forte! Kehldruck! — Zungendruck! — Lippendruck! — Ihr habt nun zwar meiner Forderung zu entsprechen gesucht; ich bekam aber ka statt ga, ta statt da, und pa statt ba zu hören; ihr habt also die gelinden Ansaflaute mit den scharfen verwechselt. Dieser Verwechslungsfehler ist für die Ansänger in der Lautirkunst fast eben so unvermeidlich, wie jener, den ihr vorhin begienget.“ Um den Kindern die Aufgabe recht auffallend zu versinnlichen, führe er ihnen folgende Tabelle vor:



Indeß plage er sie nicht mit dieser naturwidrigen (organwidrigen) Uebung, sondern er lasse sie nur ein Mal so zu singen versuchen, und sage ihnen dann: „So unbequem es ist, mit den scharfen Ansaflauten piano, und mit den gelinden forte zu singen, so muß man sich doch damit bekannt machen, denn solche Fälle kommen im Gesange vor. Der Sänger kann z. B. das Wort Wein piano zu singen bekommen, und hat sich also in Acht zu nehmen, daß er nicht Wein singe; oder er bekommt das Wort Kunst forte zu singen, und hat in diesem Fall zu vermeiden, daß nicht das Wort Kunst heraus komme.“

„Eben so hat man beym Piano das h durch einen gelinden Zungendruck gehörig vor den Vocal anzufügen, sonst würde man z. B. statt des Wortes Hauch singen auch.“

Fünftes Kapitel.

Es folgt nun die Uebung der Suspensionslaute. Als Uebergang von den Compressionslauten führen wir zuerst

j und w

vor. Diese sind den Compressionslauten darin verwandt, daß die Kraftäusserung auf einen Moment zusammengedrängt wird, den Suspensionslauten aber darin, daß sie etwas Tönendes haben. Eigentlich sind diese beyden Laute aus Vocalen entsprungen; das j ist im Grunde nichts anders als ein auf absolute (möglichste) Kürze zusammengedrängtes (auf eine Explosion concentrirtes) gewöhnliches i; das w nichts anders als ein auf absolute Kürze zusammengedrängtes u.

„In der vorigen Singstunde hattet ihr euch im Singen solcher Consonanten zu üben, die nichts Lautendes haben, nun sollt ihr euch in solchen üben, die mehr oder minder etwas Lautendes wirklich haben.“

„Singt mir einmal, was ich da schreibe:“



Nachdem es geschehen, wischt er das Beispiel aus und schreibt wieder:



Nachdem er auch dies hat absingen lassen, spricht er: „Was ihr so eben gesungen habet, sollte zur Vorübung dienen, um euch auf das Richtigsingen des Consonanten *jod* vorzubereiten. Wenn ihr diesen Consonanten zu singen habt, z. B. bey dem Wörtchen (er schreibt)



ja

„so müßt ihr zwar die breite Mundstellung mit gehobner Zunge, so wie sie zur Hervorbringung des Vocals *i* erforderlich ist, annehmen, müßt so den Ton mit einem Druck beginnen, dann aber gleich darauf den Vocal *a* singen.“

Er übt sie so, bis sie ihn befriedigen, und spricht dann: „Ihr habt, indem ihr so sanget, den kleinstmöglichen Zeitwerth dem Consonant, den größtmöglichen aber dem Vocal bengelegt. Ich gebe euch hier im Allgemeinen diese Hauptregel: Ihr sollt immer ohne Ausnahme so singen, daß die Consonanten immer nur einen unbestimmbar kleinen Zeitmoment dauern, damit dem Vocal und dem damit verbundenen Ton nichts oder nur etwas unmerkliches (kaum merkliches) von seiner Fülle und Dauer entzogen werde.“

§. 28.

„Ihr sollt nun mit Anwendung der euch so eben gegebenen Regel

w

dem *a* singend vorsügen.“ Er macht die Kinder aufmerksam, daß sie zur Hervorbringung des *w* die Spitze (die zu Hervorbringung des *u* erforderliche) Mundstellung annehmen, dann aber beym Ausstoßen des Tones plötzlich zum *a* übergehen müssen, damit man nicht etwa



u a.

zu hören bekomme.

§. 29.

Er nimmt hierauf die Zischlaute

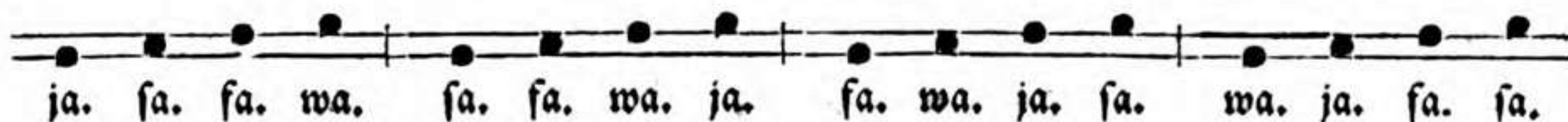
f und f

vor. Er sucht den Kindern bezubringen, daß nach der Natur dieser Laute, das Erscheinen (Herauskommen, Erklingen) des Vocals (des Lauts und Tons) schon ein wenig aufgehalten (hinterhalten) werde, weil die Verrichtung des Zischens einige Zeittheilchen wegnehme; daß aber die Aufgabe eben darin bestehe, dieses Zischen so schnell als möglich herauszubringen.

Er macht beyläufig die Bemerkung, daß *v* auf die gleiche Weise lautirt werde, wie *f*.

§. 30.

Aus den vier ersten gelind hemmenden Suspensionslaute wird schicklich wieder ein Tetrachord, als erste Reihe der Suspensionslaute, gebildet und eingeübt.



§. 31.

Als zweyte Reihe der Suspensionslaute führen wir die sehr hemmenden vor. Diese sind:

l. r. m. n.

Bei *r*, *m* und *n* ist den Kindern zu bemerken, daß im Gesange das Sprechtonartige dieser Consonanten erhalten werden müsse. Bei *m* und *n* soll ihnen gesagt werden, daß sie wirklich beym Ansehen des Consonanten den Mund

ein Weilchen verschlossen halten müssen, ohne welchen Umstand der Consonant unmöglich gebildet (erzeugt) werden könne. Hierin ist überhaupt eine strenge und anhaltende Beschulung nothwendig, zumal bey dem n, das in unsrer Sprache eine so wichtige Rolle spielt.

Um auch hier ein Tetrachord zu bilden, nehmen wir das l auch in diese Uebungsreihe auf, so häufig es sonst schon bey den Solfeggien eingeübt worden ist.



Erst nachdem er diese Uebungsreihe oft durchgemacht hat, bringe er dann darauf, daß das m und n kürzer (vehementer, rascher) lautirt, und endlich, unbeschadet der Deutlichkeit, blickschnell gesungen werde.

§. 32.

Als dritte Reihe der Suspensionslaute führen wir diejenigen vor, die Mitteldinge sind zwischen den einfachen und zusammengesetzten (Doppel-) Consonanten. Diese sind:

ch. sch. z. q. (qu).

Der Lehrer spreche so: „Ihr habt beym Anfange der Consonantenübung das h dem a (er schreibt die Buchstaben auf die Tafel) singend vorsehen, und so den Ton ausstoßen gelernt. Nun sollt ihr es aber auch noch auf eine andre Weise singen lernen, wo es einem andern Consonanten gleichsam zugehaucht wird, und ihm zum Begleiter dient.“

Er läßt sie einige Male cha, dann zum Gegensatz ka singen. Hierauf sucht er ihnen begreiflich zu machen, daß cha von ka durch nichts anders unterschieden werden könne, als durch einige Dehnung des Lauts vermittelt des zuhauchenden h, wodurch das schnelle Erscheinen (plötzliche Losbrechen) des Tones etwas hinterhalten und gemildert werde.

§. 33.

„Man kann auf gleiche Weise h auch dem s beordnen. (Er schreibt scha.) Daben ist zwar üblich, daß man bey der Schriftsprache zwischen s und h ein c setzt. Dieses c hat aber auf Laut und Ton gar keinen Einfluß.“ Er läßt sie scha singen, und macht sie aufmerksam, daß dabey der Laut zwar auch, so wie bey cha, der Zeit nach hinterhalten, daß er aber nicht, wie bey cha in Vergleichung mit ka, gemildert merde; daß man also das s in Verbindung mit h eben so scharf auszustößen habe, als wenn es für sich allein vorkomme.

§. 34.

„Versucht einmal wirklich zwey Consonanten singend zu verbinden. Zur Vorbereitung darauf sollt ihr singen, was ich da schreibe:“

dasa.

Nachdem es geschehen, wischt er das erste a aus, heißt sie die beyden Consonanten so gut als möglich in einen Laut (Lautirmoment) zusammenziehen, und spricht sodann: „Wenn man dem Zischlaut s einen gelinden Zungendruck vorgehen läßt, so entsteht eine Lautform, die man zwar mit einem Zeichen zu schreiben pflegt, die aber eigentlich ein zusammengesetzter Consonant ist (aus zwey Consonanten besteht), nämlich unser z.“

§. 35.

„Wir nehmen noch eine ähnliche Uebung vor.“ Er schreibt:

kawa.

läßt sie dies so absingen, wischt dann das erste a aus, läßt wieder singen, und spricht endlich: „Wenn man dem w einen scharfen Kehldruck vorgehen läßt, so entsteht daraus eine Lautform, die mit diesen zwey Buchstaben so geschrieben wird:

qu

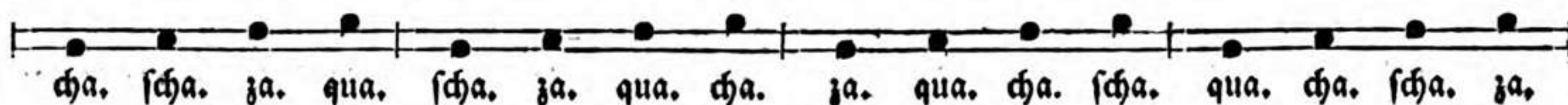
„und eigentlich als ein zusammengesetzter Consonant zu betrachten ist. Man hat dabei zu vermeiden, daß das u das hinter q immer einen Vocal zur Folge hat, nicht mit diesem so zusammengezogen werde, wie ein Diphthong. Wenn man also z. B. das Wort Qual oder Quelle zu singen hat, so muß man gerade so lautiren, wie wenn geschrieben stünde: (Er schreibt:)

Kwal. Kquelle.

„dann wird jener Fehler vermieden.“

§. 36.

Aus obigem erhielten wir den natürlichen Stoff zur Bildung einer dritten Reihe von Suspensionslauten, die nach dem Tetrachord einzuüben sind.



Sechstes Kapitel.

Es folgt nun die Vorführung und Einübung der zusammengesetzten (der Doppel- und Tripel-) Consonanten.

Hier können wir uns um so kürzer fassen, je ausführlicher wir in Behandlung der einfachen Consonanten gewesen sind, und je zweckmäßiger wir sie für die Stimmübung geordnet haben.

Es giebt dreierley Doppelconsonanten:

- a. Solche, wo ein Compressionslaut vorgeht und ein Suspensionslaut folgt;
- b. solche, wo umgekehrt ein Suspensionslaut vorgeht und ein Compressionslaut folgt;
- c. solche, die aus zwey Suspensionslauten bestehen.

Nach dieser Eintheilung, die sich aus der vorhergegangenen Classification der einfachen Consonanten von selbst ergibt, würden wir die Einübung dem Lehrer beynahe ohne nähere Vorschrift überlassen können. Indes liegt uns daran, den Kindern auch hier das Nöthige genau zum Bewußtseyn zu bringen; daher möchten wir den Lehrer ungefähr so sprechen lassen:

„Ihr wißt, daß in der Sprache oft mehrere Consonanten auf einander folgen. Ihr sollt auch diese singend verbinden lernen. Hier ist es doppelt wichtig, daß ihr die Consonanten immer so schnell als möglich aussprechet; denn da die Hauptregel immer gilt, daß man den größtmöglichen Zeitwerth der Vocalen belegen soll, so würde bey langsamer und mühsamer Aussprache mehrerer Consonanten nach einander auch der Laut und Ton um so mehr der Zeit und Kraft nach verringert, und also die Hauptregel unvermeidlich verletzt werden.“

„Die ersten Consonantenübungen fielen euch ganz leicht; ihr hattet daran ein natürliches Hülfsmittel, um den Ton frisch und kräftig auszustossen. Nun haben wir aber wirklich eine schwierige Aufgabe vor. Es ist nämlich bey Verbindung der Consonanten der Fall, daß einer dem andern gleichsam in den Weg kommt. Hier sollt ihr also bedacht seyn, diese einander gewissermaßen widerstrebenden Consonanten so genau als möglich zusammenzufügen (in eine Lauteinheit zu verbinden). Dies ist nur möglich durch eine blitzschnelle Bewegung derjenigen Theile des Mundes, die zur Bildung der Consonanten in Thätigkeit sind.“

Er läßt die Kinder singen:

Kala.

Dann wischt er das erste a aus und heißt sie die beyden Consonanten singend verbinden. Hierauf spricht er: „Merkt euch an diesem Beispiel recht deutlich, wie dieses Singen mehrerer Consonanten vor einem Vocale zugeht: k befördert als Drucklaut das Anstoßen des Tones, l hingegen hindert es als Hemmungslaut, wenigstens einigermaßen. Nun kann aber diese natürliche Hemmung eben nur durch eine blitzschnelle Bewegung der Zunge, womit das l gebildet wird, hinlänglich gehoben werden.“

Hier und für alle folgenden Uebungen in Doppel- und Tripel-Consonanten, merke sich der Lehrer folgende Hauptregel: Wenn die Kinder einen der beiden Consonanten nicht, oder nicht deutlich, aussprechen, wenn sie ihn, wie man zu sagen pflegt, verschlucken, so zergliedre er die Uebung, lasse demnach ka allein, und la allein, dann wieder kla singen; und so wiederhole er die Zergliederung und Wiederverbindung, bis sie ihn befriedigen.

Ein häufig vorkommender Fehler ist die Verwechselung der gelinden Compressionslaute mit den scharfen. Er kommt im Durchschnitt bei Mädchen häufiger vor als bei Knaben, deren Organe für eine schnellende, plägende, puffende Bewegung in so fern besser taugen, als sie robuster und minder zart sind, als die der Mädchen.

§. 37.

Er läßt auf gleiche Weise

fra und fna

singen, und wiederholt die gleiche Forderung einer möglichst schnellen Bewegung der Organe.

§. 38.

Hierauf wird:

gla, gra, gna im Gegensatz mit kla, fra und fna

geübt. Der Lehrer mache die Kinder, gleichwie im vorigen Kap. bei Entgegenstellung der gelinden und scharfen Compressionslaute aufmerksam, daß sie jene auch forte, diese auch piano müssen singen können, ohne sie zu verwechseln.

§. 39.

Es folgt hierauf die Uebung von:

tra und dra.

Dies leidet keine Schwierigkeit, da zur Hervorbringung der beiden Consonanten der gleiche Theil des Organs, die Zunge, in Bewegung kommt. Einzig ist zu verhüten, daß sie auch hier, bei tra, den scharfen Zungenlaut nicht mit dem gelinden verwechseln.

§. 40.

Es folgt:

pla und bla, pra und bra.

Was hier zu beobachten ist, ergibt sich aus dem vorherigen §.

§. 41.

„Wir nehmen nunmehr diejenige Consonantenübung vor, wo, umgekehrt, ein Hemmungslaut vorgeht und ein Drucklaut folgt.“ Er übt:

sta und spa.

Hierher gehört folgende Sprachbemerkung: Da es der Natur des Sprachorgans zuwider ist, den Akt des Lautirens mit einem Suspensionslaut zu beginnen, und so erst eine Hemmung der Kraftäußerung (dem Tonstoß) vorhergehen zu lassen, so wird instinktmäßig das h dazu aspirirt. In einigen der härtern (rohern) Provinzialausgesprochen klingt das s in diesen Fällen gänzlich wie sch, so daß man, um dies schriftgemäß zu bezeichnen, schtehen statt stehen, und schpringen statt springen schreiben müßte; so wie hingegen die kleinen Kinder aus Schwäche das s nur ganz matt dem t oder p vorfügen.

Der Lehrer suche also hier das Mittel zu treffen, die Kinder sollen ihm das h aspiriren, aber nicht zu scharf.

Es gehört auch noch st hierher. Das kann aber übergangen werden, weil es nur in den zwei Wörtern Skelet und Skizze vorkommt, die ganz musikalisch sind (in der Lyrik, der zum Singen geeigneten Poesie, unbrauchbar sind).

§. 42.

„Nun folgt die Uebung zweyer auf einander folgender Dehnungslaute. Hier hat man sich in Acht zu nehmen, daß keiner der beiden Laute hervortragend gesungen werde.“ Er übt:

sta und fra.

Es gehört auch ff hierher, das aber nur in dem einzigen Wort Sfäre vorkommt. (Die gewöhnliche Art das Wort mit Sph zu schreiben, verleitet zu unrichtigem Lautiren.)

§. 43.

„Bis hieher hattet ihr immer nur zwey Consonanten zusammen in Verbindung zu bringen. Zwen so verbundene Consonanten wollen wir Doppelconsonanten nennen. Nun sollt ihr euch in der Verbindung von drey Consonanten üben, ihr sollt Tripelconsonanten richtig und deutlich singen lernen.“

Er führe zuerst

zwa

als ein Mittel Ding von Doppel- und Tripelconsonant vor; er wiederhole dabey die Bemerkung, die er bey Vorführung des z zu machen hatte, daß dieser Laut eigentlich aus t und s bestehe.

§. 44.

Er führe hierauf diejenigen Tripelconsonanten vor, die in der Mitte ein h (nach der Schrift ein ch) haben. Diese sind die leichtern, weil das h dabey nur eine aspirirende Rolle spielt, mithin den Akt des Lautirens nur um etwas verlängert. Diese sind nämlich:

schwa, schla, schra, schma, schna.

Sie sind überhaupt von gleicher Natur wie sta und spa.

Hieher gehört auch:

thra.

Hier plage aber der Lehrer die Kinder nicht eben, um das aspirirende h zu gewinnen; es ist ein zulässiger Fehler, oder kaum ein Fehler zu nennen, wenn sie z. B. Thron singen wie Tron.

Auch gehört rh hierher. Es kommt aber nur in dem einzigen Wort Rhein vor; wobey allenfalls den Kindern gesagt werden kann, daß sie bey diesem Wort das h vernemlich aspiriren müssen, um Rhein von rein zu unterscheiden.

§. 45.

Alle Aufmerksamkeit, ja eine äußerst genaue Behandlung erfordern die eigentlichen schweren Tripelconsonanten, zunächst:

pfla und pfra.

Hier bestreben sich die Kinder instinktmäßig, pf in eine Lauteinheit zu verbinden; häufig wird dann das p oder das f zu schwach; er hat also zu fordern, daß sie beyde gleich deutlich aussprechen.

Eine Zergliederung der Uebung lehrt die Kinder am besten singend die gehörige Unterscheidung machen. Er lasse demnach singen, erstens pafala, zweitens pfala, drittens pafra und endlich pfla. Eben so verfare er mit pfra.

§. 46.

Hierauf folgen:

stra und spra.

Diese Tripelconsonanten sind noch schwerer als die vorherigen, weil hier der Compressionslaut nicht vorne, sondern in der Mitte steht. Was dabey für die Einübung zu beobachten ist, ergiebt sich aus dem vorherigen §.

§. 47.

Endlich ist auch

Scl (Skl).

einzuüben, das aber nur in dem einzigen Wort Sklave vorkommt.

S i e b e n t e s K a p i t e l.

§. 48.

Die bisherige Verbindung des Lautirens mit dem Vocalisiren bestand darin, daß die Consonanten dem Vocal und mithin dem Ton von vorne angefügt (vorgefügt) wurden; nun soll das Lautiren auf umgekehrte Weise mit dem Vocalisiren verbunden werden, der Vocal soll vorhergehen, die Consonanten folgen. Der Lehrer spreche so:

„Bei den bisherigen Lautirübungen hattet ihr die Töne immer mit einem oder mehreren Consonanten zu eröffnen; nun sollt ihr sie umgekehrt mit Consonanten beschließen lernen. Es gilt dabei die gleiche Hauptregel, daß den Consonanten, die hinten am Vocal stehen, gleichwie denjenigen, die vorne stehen, der kleinstmögliche Zeitwerth beigelegt werden soll.“

Er schreibt an die Tafel und läßt die Kinder singen:

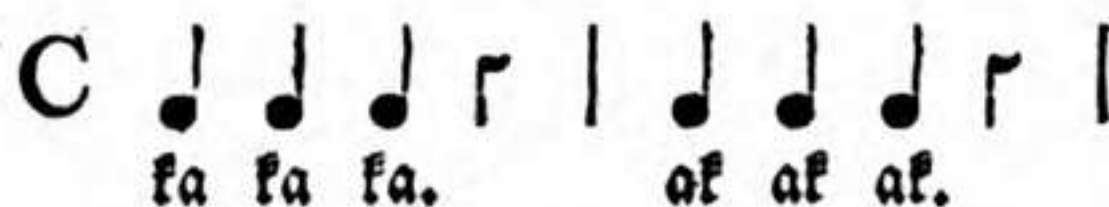


Hierauf kehrt er die Aufgabe um, und schreibt demnach:

af af af af.

läßt dies wieder nach ununterbrochenen Viertelnoten absingen, und spricht dann: „Wenn man den Ton mit einem Consonant zu beschließen hat, so muß man sich in Acht nehmen, daß man den Consonanten nicht zu lang verspare, damit er nicht, wenn er zu spät eintritt, beim Weiterfangen zum folgenden Vocal zu gehören scheine. Bei der so eben vorgenommenen Übung haben wirklich einige von euch nach dem ersten Tone wieder so gesungen, daß ich fa zu hören bekam, statt af.“

Um die Kinder in der Unterscheidung des Vorfügens und Nachfügens der Consonanten zu üben, bediente er sich folgenden Beispiels:



Er übe es mehrere Male durch. Nachher bemerke er beiläufig, daß die deutsche Orthographie ein c vor dem f, dem ein Vocal vorgehe, erheische; daß aber dieses c auf Laut und Ton keinen Einfluß habe.

§. 49.

Der Lehrer übt die Consonanten nach der gleichen Reihenfolge, wie wir sie oben, als dem Vocal vorstehend (den Ton eröffnend), vorgeführt haben, wieder, als nunmehr dem Vocal nachstehend (den Ton beschließend), durch. Wir setzen die Laute der Reihe nach hin, und schicken folgende Bemerkungen voraus:

- a.) h ist mit Genauigkeit einzuüben, es muß fühlbar dem Vocal nachgehaucht werden.
- b.) f und ch ist unter allen Compressionslauten, wenn sie den Ton beschließen sollen, am schwersten, un bequemsten, unangenehmsten; es ist besonders zu verhüten, daß die Kinder es nicht zu matt angeben.
- c.) Bei den gelinden Compressionslauten g, d, b. sind sie geneigt, den Ton ein wenig zu verzögern, und so über die Zeit auszuhalten.
- d.) Das r lassen sie nicht immer genug vibriren (sie lassen dabei die Zunge nicht genug oscilliren).
- e.) Das n verschlucken sie bisweilen, oder sie halten es zu lange an, und lassen es zu auffallend durch die Nase tönen.
- f.) Mit dem sch zischen sie anfangs zu sehr, selbst wenn sie sich bestreben, es gut zu machen.
- g.) Bei den besonders (zweifach:) gedehnten Lauten sch und z, hat der Lehrer besonders darauf zu achten, daß sie zwar deutlich und scharf, aber nicht unangenehm lauten.

I. Compressionslaute: ah, af, at, ap; ag, ad, ab; ach.

II. Suspensionslaute: af, as; al, ar, am, an; asch, afz.

Zu bemerken ist noch, daß hier *j* und *w* wegfallen, weil sie nur am Anfang oder in der Mitte von Wörtern, nicht aber am Ende vorkommen; daraus ergibt es sich denn auch, daß sie in den Syllabirübungen vorgeführt werden müssen.

§. 50.

In der deutschen Sprache werden die Consonanten hinten an den Vocalen bekanntlich mehr gehäuft, als vorne. Dieses bietet Stoff zu besondern Uebungen dar. Wir setzen die Consonanten-Reihen auch wieder der angenommenen Ordnung nach hin. Zu bemerken ist dabei folgendes:

- a.) Bei der Verdoppelung des nämlichen Consonanten ist es um die möglichste Schärfung der Operation (Verrichtung) zu thun; dadurch können zwar die Compressionslaute bei ihrer stummen Natur nicht eigentlich vernehmlicher (fühlbarer) werden, wohl aber die Suspensionslaute.
- b.) Bei den Tripelconsonanten muß der Compressionslaut *t* sehr rasch (heftig) gebildet (comprimirt) werden. Ist *r* das letzte Glied eines Tripelconsonanten, so muß es scharf und kurz abgefertigt werden, und nicht zu lange nach Beschließung des Tones hinten drinn zischen. Eben so muß
- c.) bei den vierfachen Consonanten das auffallende Zischen (Rauschen) des *st* vermieden werden.
- I. Verdoppelung des nämlichen Consonanten: att, app, aß, aff, all, arr, amm, ann, aß (azz).
- II. Vermischte Doppelconsonanten: alt (act), ats, apt, aps, apf, agt, adt, abt, abs, absch, as, ast, asch, ald, alf, alch, ark, art, arp, arg, ard, arb, ars, arf, arl, arm, arn, arz, arsch, amt, amp, amd, amf, amk, ant, anf, ang, and, ans, anch, ansch, acht, achs.
- III. Tripelconsonanten, wobei ein Consonant zweymal vorkommt: appt, aßt, afft, allt, arrt, ammt, annt.
- IV. Vermischte Tripelconsonanten: alst (actst), aths, apst, apsch, apt, agst, adst, abst, asst, ast, albt, alst, arkt, arts, arpt, arps, argt, ardt, ards, arst, arfs, arst, arms, armt, aret, ared, are, ampf, amst, ankt, ants, andt, angst, anst, anst, achts, ascht.
- V. Bervierfache Consonanten: affst, allst, arrst, ammt, annst; apfst, arkst, argst, archst, arfst, armst, arnt, ampt, amps, ankst, angst, anscht.
- VI. Fünffacher Consonant: ampfst.

A ch t e s K a p i t e l.

§. 51.

Auf die Lautirübungen folgen nun die Syllabirübungen. Wir haben dabei zunächst folgende allgemeine Bemerkung voranzuschicken.

Es muß auf der gegenwärtigen Stufe der Elementarlehre verhindert werden, daß das Kind ein mehrsyllbiges Wort nicht als eine Einfachheit betrachte, wozu es verleitet wird, so fern das Wort einen einfachen Begriff oder einen speciellen Gegenstand bezeichnet. Denn jede Sylbe eines jeden Wortes, wenn es auch nur begrifflose Beugungssylbe ist, bekommt im Gesang Eigenthümlichkeit und Ganzheit dadurch, daß jede einen Ton bekommt (jede besonders betont wird). Auf dieser Stufe ist es daher ganz gleichgültig, ob in einer Sylbe die Wortbedeutung (das Begriffliche) liege, oder ob es eine bloße, leere Sprachform sey, und ein zweisyllbiges Wort, von welchem Gehalt es immer seyn mag, ist eben so zu nehmen, wie zwei einsyllbige Wörter irgend einer Art. Kurz! wir haben es hier bloß mit der Lautform, nicht mit der Sprachform, vielweniger mit dem Wortinhalt zu thun.

Es sind viererley Sylbenfügungen möglich:

- a.) Die erste Sylbe kann mit Vocal enden, die zweite mit Vocal anheben;
- b.) — — — — — Vocal — — — — Consonant anheben;
- c.) — — — — — Consonant — — — — Vocal anheben;
- d.) — — — — — Consonant — — — — Consonant anheben.

Demnach zerfällt dieser Lehrstoff in vier Hauptaufgaben, und jede dieser Hauptaufgaben erheischt einen besondern kleinen Curs. Der Lehrer trachte hier das Vollkommenste der Lautfügungskunst zu erlangen. Ohne diese Richtigkeit und Genauigkeit, Feinheit und Schärfe der Lautfügung, ist überhaupt keine Schönheit des Wortausdrucks möglich; und keine Declamationskunst kann die Fehler und Mängel der Lautfügung je ersetzen.

Ueber die erste Hauptaufgabe der Sylbenfügung, wo Vocal an Vocal gränzt, haben wir folgendes zu bemerken:

Es giebt in unsrer Sprache viele solcher zwensylbigen Wörter, besonders Verba, wo die erste Sylbe noch dazu mit einem Diphthong endet. Diese Wörter sind meistens von ästhetischer Bedeutung, und kommen daher im Gesang oft vor, z. B. schauen — Trauer — freuen — Treue. Hier sind zweyerley Fehler möglich:

a. Die Mundveränderung wird bey der Fortschreitung von der ersten zur zweyten Sylbe zu langsam gemacht; der Mund bleibt eine Weile in einer unbestimmt schwebenden Stellung, und dann bekommt man einen completen Triphthong zu hören, z. B. aue; daraus entsteht ein zweyter Fehler, die Töne werden mit den Lauten so in einander gezogen, daß man statt zwey Sylben nur eine und statt zwey Tönen nur einen verlängert zu hören bekommt. Dies findet besonders da statt, wo die beyden Sylben melodisch gleich betont sind (die gleiche Tonhöhe haben).

Hier ist folgende Übung zweckmäßig:



nach mehreren Wiederholungen setze der Lehrer sie so hin:



er spreche nachher: „Wenn bey der Aufeinanderfolge zweyer Sylben die erste mit einem Diphthong endet, die zweyte mit einem Vocal anhebt, so ist zu vermeiden, daß man das zweyte Glied des Diphthongs nicht zu spät „angebe und nicht zu lange aushalte.“ Er übe hierauf auch „freue, freye“ und andre ähnliche Wörter.

b. Die Mundveränderung wird zu heftig und übertrieben gemacht, so daß zwischen der ersten und zweyten Sylbe ein completer Compressionslaut entsteht, und man z. B. statt schau e zu hören bekommt schawe. Wird e an eu gereiht, so bekommt man z. B. statt freue ungefähr diese Lautfügung zu hören: fräje. Dies ist besonders der Fall, wenn die beyden Sylben melodisch ungleich betont sind (verschiedene Tonhöhe haben).

Hier bringe der Lehrer den leicht eintretenden Fehler auf folgende Weise zum Bewußtseyn. Er schreibe:



lasse es ein Mal so singen und schreibe dann:



übe es wieder und spreche hierauf: „Wenn bey der Aufeinanderfolge zweyer Sylben die erste mit einem Diphthong endet, die zweyte mit einem Vocal anhebt, so ist noch ein anderer Fehler möglich, als der, den ich euch vorhin „angezeigt habe; man verwandelt bisweilen, wenn man sich nicht in Acht nimmt, das u in ein w; davor habe „ihr euch also zu hüten.“

Es kann ferner in den beyden Sylben der gleiche Vocal vorkommen; es können zwey a, zwey u und s. s. zusammentreffen, z. B. da auch — du und — Haben in solchen Fällen beyde Sylben ungleiche Tonhöhe, so fällt alle Schwierigkeit weg, haben sie aber gleiche, so trachte der Lehrer durch öftere Übung zu erzielen, daß die Kinder die beyden Töne fein, ohne eine Pause einzustreuen, von einander absetzen, damit nicht die beyden Sylben durch das Fortlauten des nämlichen Vocals in eine zusammenfließen.

Um diesen Fehler zu verhüten, schreibe der Lehrer ein Beispiel erst so hin:



nach vorgenommener Übung verändere er es so:



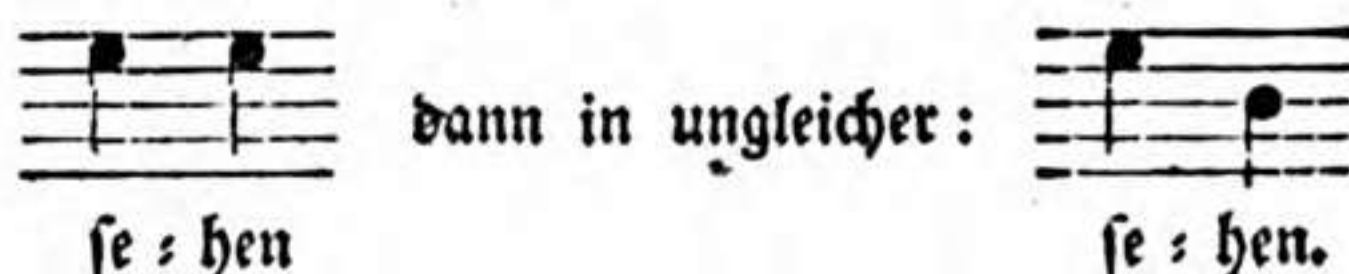
lasse es absingen, und erkläre ihnen, daß er sie jene Uebung nur habe machen lassen, um sie leichter vermeiden zu lehren, daß sie die beiden Sylben und Töne nicht unabgesetzt (ununterschieden) an einander hängen. Nachher nehme er die gleiche Uebung auf andere Vocale vor, z. B. „du und — so oft — geehrt — sie ist.“ —

Mit dieser ersten Hauptaufgabe der Sylbenfügung — so wie mit jeder folgenden — beschäftige der Lehrer die Kinder so lange, bis sie ihn vollkommen befriedigen. Zur Ersparung des Raums setzen wir hier und bei den folgenden Aufgaben keine Uebungsreihen von Sylben und Wörtern hin. Jeder Lehrer wird sich leicht eine Sammlung von zweckmäßigen (schicklichen) Wörtern machen können, die die Kinder künftig in den Gesängen wieder finden werden. (Wir müssen dabei jedoch wünschen, daß er diejenigen vermeide, wodurch religiöse Gefühle oder Begriffe bezeichnet werden, wie: Gott, heilig, Anbetung. Auch in dieser speciellern Beziehung verweisen wir auf die Vorrede). Die Consonanten unter sich und die Vocale unter sich, stelle er so mannigfaltig als möglich zusammen, die besondere Aufgabe ausgenommen, wo er die Kinder gerade im Zusammenfügen eben desselben Vocals oder eben desselben Consonanten zu üben hat. Auch ist nicht zu vermeiden, daß nicht das in der Sprache am häufigsten vorkommende e mehr gebraucht werde, als ein anderer Vocal.

§. 52.

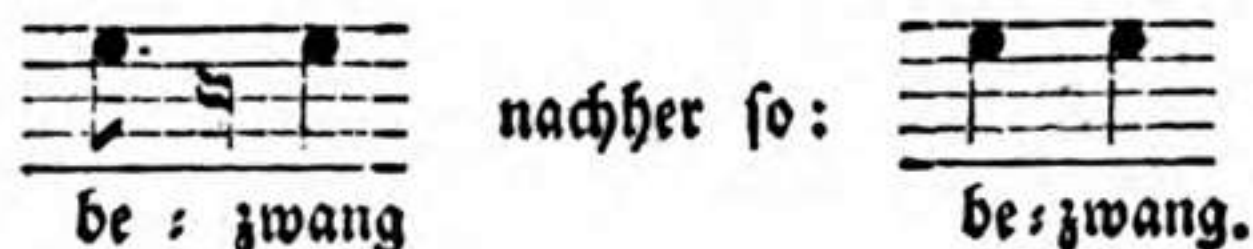
Bei der zweiten Hauptaufgabe, wo Consonant auf Vocal folgt, haben wir den Lehrer besonders auf eine Schwierigkeit aufmerksam zu machen. Wir haben nämlich in unserer deutschen Sprache viele Wörter, wo das h allein als Consonant zu Anfang der zweiten Sylbe steht, und nach der Sprachform meistens eine schwachtonende (lautende) Beugungssylbe bildet, wie Höhe — Weihe — sehen. — Hier wird häufig das h gar nicht ausgestoßen, und wenn man das Ausstoßen von den Kindern fodert, so thun sie es dann auf eine harte, unangenehme Weise.

Wir müssen nun — im Widerspruch mit einigen Sprachlehrern, die, mit Ausnahme der Nachseßsylbe heit, dem h in solcher Stellung bloß graphische Bedeutung belegen wollen — allerdings fodern, daß der Lehrer die Kinder anhalte, das h gelinde zu aspiriren. (Auf diese Weise fällt dann auch hier die Schwierigkeit der Lautirung weg; da sonst, wenn man dem h für die Lautbildung keine Realität würde gestatten wollen, eine anhaltende Uebung zur Vermeidung fehlerhafter diphthongischer Laute und Verschmelzungen müßte vorgenommen werden). Der Lehrer übe diese Lautfügung zuerst in gleicher Tonhöhe:



und gebe den Kindern dabei die Regel so: „Wenn auf eine schwere Sylbe, die zugleich Stammsylbe (Haupt-sylbe, begriffliche Sylbe) eines mehrsyllbigen Wortes ist, he, als eine zweite Sylbe bildend, folgt, so muß das „h fein zugehaucht (mit einem sehr gelinden Druck hervorgebracht) werden. Die Feinheit ist hier die Hauptsache, und es wäre eben so fehlerhaft, wenn man das h so scharf zu hören beläme, wie z. B. bei der Ausrufung „he! oder Herr! als wenn man es gar nicht hören würde.“ Er übe sie mit verschiedenen Wörtern (Stammsylben), bis sie ihn befriedigen.

Ist die zweite Sylbe zu Anfang schwer mit Consonanten beladen, so hat der Lehrer zu verhüten, daß die Kinder das Lautiren dieser Consonanten nicht zu früh beginnen, während sie noch den Vocal und Ton der ersten Sylbe auszuhalten haben. Er übe sie oft genug in solchen Sylbenfügungen, wo die zweite Sylbe zu Anfang eben mit Consonanten schwer beladen ist. Z. B.: be : zwang — du sprichst — o Knab' — die Pflicht. Er stelle die Uebung anfangs so:



Die Regel gebe er so: „Wenn bey der Aufeinanderfolge zweyer Sylben die erste mit einem Vocal endet, die zweite vor dem Vocal mehr als einen Consonant hat, so ist zu berücksichtigen, daß man nicht diesen ersten Consonant zu früh hervorbringe, sondern auf die Zeit (das Eintreten) des zweiten Tons zurückbehalte.“

§. 53.

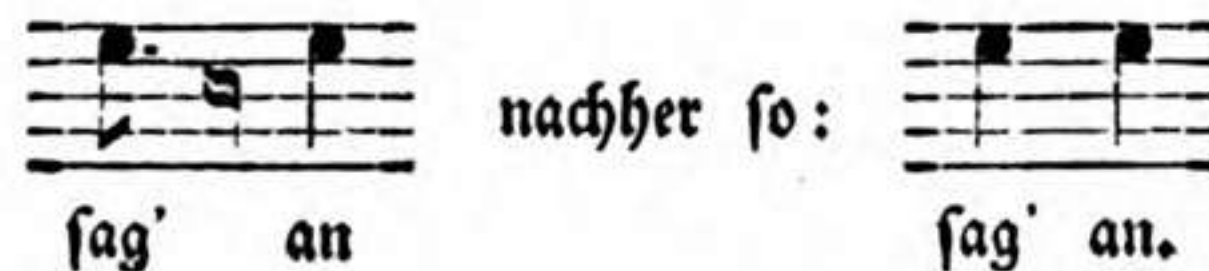
Die allergrößte Schwierigkeit bietet sich bey der dritten Hauptaufgabe der Sylbenfügung dar, wo Vocal auf Consonant folgt. Es ist nämlich instinktmäßig, den Akt des Lautirens bey dem Singen so viel als möglich auf den neuen Ton (den Anfang einer Zeit) hinüberzuziehen, zumal wenn der Consonant, der so hinüber gezogen werden kann, ein Compressionslaut ist. So lautiren z. B. alle von dieser Seite nicht gebildeten Sänger, wenn sie zu singen haben

Macht und Ehre auf folgende Weise Mach tun dehre.

Es muß also den Kindern bey solchen Uebungen zum Bewußtseyn gebracht werden, daß sie hier dem Instinkt, den Ton vermittelt des Drucklauts auszustößen, entgegen zu streben haben, damit nicht die Wortbildung darunter so leide, daß die Worte durch das Zerreißen der Sylben ganz unverständlich werden.

Es ist hier nicht unzweckmäßig, die Kinder in folgenden und ähnlichen Ausrufungsformeln zu üben: Preißt ihn — laß ab — sag' an — wach' auf. Kann man es hiebey mit ihnen zur Richtigkeit bringen, so werden ihnen andre Wortformen mit dieser Lautfügung um so leichter fallen.

Der Lehrer stelle auch diese Uebung wieder zuerst so:



Haben seine Kinder vorher bey dem Sprachunterricht eigentlich lautiren gelernt, so ist es noch besser, zur Vorübung die Consonanten, zumal wenn mehrere sind, unter die Pause zu stellen, und so in der Zeit der Sechszehntelpause lautiren zu lassen, z. B.:



Hier lautet die Regel so: „Wenn bey der Aufeinanderfolge zweyer Sylben die erste mit einem Consonant endet, die zweite mit einem Vocal anhebt, so hat man sich in Acht zu nehmen, daß man den Consonant nicht zu lange hinterhalte; sonst entsteht der Fehler, daß man die zweite Sylbe, (und mithin zugleich den folgenden Ton) damit anfängt, statt die erste damit zu schließen. Treffen zwey oder drey Consonanten am Ende der ersten Sylbe so zusammen, so muß jener Fehler mit noch mehr Aufmerksamkeit vermieden werden.“

§. 54.

Bey der vierten Hauptaufgabe, wo Consonant an Consonant gränzt, sind der Schwierigkeiten mehrere zu heben.

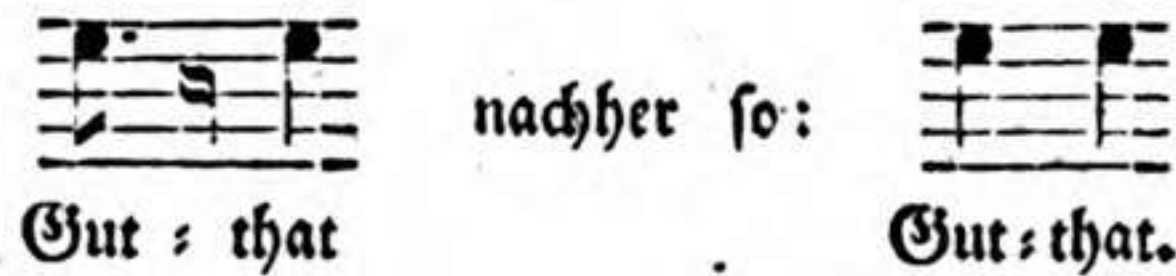
Zunächst ist bey dem Zusammentreffen (Wiederholen) des nämlichen Consonanten folgendes zu beobachten:

Anfänger vernachlässigen oft einen der beyden Consonanten, oder sie verschlucken ihn wohl ganz; bey Compressionslauten ist er gewöhnlich der erste, bey Suspensionslauten der letzte, z. B.

statt: Gut: that singen sie Gu: that
— in Nacht — — in acht.

Die gleiche Schwierigkeit findet Statt, wenn die beyden mit einander verwandten Compressionslaute zusammentreffen, nämlich k mit g (oder auch ch), t mit b, p mit b. Hier ist auch schwer zu vermeiden, daß nicht

der harte Compressionslaut mit dem weichen, oder, je nach Beschaffenheit der Umstände, dieser mit jenem verwechselt werde. Auch hier stelle er wieder die Uebung zuerst so:



Es wird ihm leicht fallen, allerlei in diese Classe gehörige Sylbenfügungen zusammenzubringen; wir begnügen uns, ihm einige hinzusetzen: Wetter — und doch — schaffen — Blöße — Lippe — wollen — irren — kommen — Wonne — auch einige Zusammenfügungen verwandter Compressionslaute: Ach komm — auch gern — sing' klar — seht doch — und Traum — lobpreist. —

Endlich ist es um die letzte und höchste Aufgabe der Sylbenfügung zu thun. Die Kinder müssen nämlich im Zusammenfügen solcher Sylben geübt werden, wo die erste hinten, die zweite vorne mit Consonanten schwer beladen ist. Die Hauptregel ist diese, daß bey so gehäuften Consonanten die beyden Töne mit den Lauten genau da getrennt, gleichsam gespalten werden müssen, wo die Sylben sich brechen. Beispiele:

pflanzte muß nicht etwa so gebrochen werden: pflan : zte
menschlich — — — — — men : schlich.

Wirklich sind die Kinder besonders geneigt einen Consonanten der auf n folgt, zur folgenden Sylbe überzuziehen. Dies ist auch der Fall mit m; besonders wenn es verdoppelt ist. So wird z. B.

kommt her gesungen wie komm sther;

woben denn ein zweyter Fehler entsteht, daß nämlich das h nur aspirirt wird, statt comprimirt zu werden. Ein ähnlicher Fehler wird auch bey r begangen, wenn diesem Consonant noch ein anderer nachsteht. So wird z. B.

schmerzhaft so getheilt Schmer : zhaft.

Der umgekehrte Fehler, daß ein Consonant der zweiten Sylbe zur ersten übergezogen wird, findet besonders da statt, wo in der zweiten Sylbe ein st oder sp. vorkommt, und noch ein andrer Consonant nachfolgt; daraus entsteht gewöhnlich noch der zweite Fehler, daß ein h zwischen s und t, und zwischen s und p hinein aspirirt wird. So singen z. B. die Kinder oft:

wenn sie erstreckt singen sollen ersch : treckt, und
— — — — — er sprang — — — — — ersch : prang.

Die allerschwierigste Consonantenhäufung ist diese, wenn in jeder der beyden Sylben ein s verbunden mit h, t oder p vorkommt z. B.

Angstschweiß — Ausspruch — Volksstamm — fest steht.

Um diese Schwierigkeiten, die aus der Anhäufung von Consonanten entstehen, zu bezwingen, bilde der Lehrer die Aufgabe so:



Er mache die Kinder aufmerksam, daß die Aufgabe in dem Grade schwerer ist, als sie geschwinder ausgeführt werden soll, und daß man bey Vierteln und noch geschwindern Notengattungen nur durch das Mittel einer schnellen (leichten, flinken) Lautbildung (Erzeugung der Consonanten) hinlänglich vollen Ton zu gewinnen vermöge. Er übe die Kinder sonach in den oben beyspielweise angeführten und andern ähnlichen Sylbenfügungen. Diese Uebungen können in drey Reihenfolgen vorgenommen werden.

Erste Reihenfolge. Sylbenfügungen, wo die erste Sylbe am Schlusse mehrere, die zweite zu Anfang nur einen Consonanten hat:

Kraftwort — Waldnacht — Sorgfalt — machtvoll — wirksam — Volkslied — Menschheit — Kampfroß — fällt hin — werft weg — stürzt nach.

Dabei ist den Kindern zu bemerken, daß die Schwierigkeit der Lautirung bey der ersten Sylbe (wo die Consonanten gehäuft seyen), Statt finde.

Zweite Reihenfolge. Sylbenfügungen, wo die erste Sylbe am Schlusse nur einen, die zweite zu Anfang (vor dem Vocal) mehrere Consonanten hat:

Ein Thron — am Strauch — verdrängt — vertraut — verspricht — zerschlägt — Andrang — Baumsfrucht — Delzweig — Aufschwung —

Hier muß den Kindern bemerkt werden, daß die Schwierigkeit der Lautirung bey der zweiten Sylbe, zu deren Anfang nunmehr die Consonanten gehäuft erscheinen, Statt finde.

Dritte Reihenfolge. Sylbenfügungen, wo am Schlusse der ersten und zu Anfang der zweiten Sylbe mehrere Consonanten stehen, wo mithin eine Reihe von wenigstens vier Consonanten auf einmal ohne Ruhmoment für die Sprachorgane zu mundiren ist:

Palmzweig — Nordsturm — Lichtglanz — Nachspruch — Kampfpferd — Glücksspiel — entsprang — durchdringt — wild schwärmt — bald pflückt — stürzt schwer — kämpft treu —

§. 55.

Am Ziele dieser Syllabirübungen übe dann der Lehrer die Kinder allmählig in Verschneuerung des Aussprechens gehäufte Consonanten, die an den Sylben zusammenstoßen. Er treibe es wenigstens bis zur Achtelbewegung im Tempo moderato. Er wähle sich auch hiezu die schwersten Sylbenfügen, wie wir oben in der dritten Reihenfolge einige Beispiele angeführt haben, und fordere auch hier, daß sie den gehäuften Consonanten, unbeschadet der Deutlichkeit, einen geringern Zeitwerth belegen, als den Vocalen.

* * *

Uebrigens müssen wir am Schlusse dieser Abtheilung fordern, daß der Lehrer auch hier eine Purifikation, Rectifikation und Amplifikation individuell vornehme. Es kommt zwar viel darauf an, ob und wie seine Kinder seiner Zeit beim Sprachunterricht im Lautiren geübt worden sind, und dies wird ihm die Bemühung mit jedem einzelnen Kinde wesentlich erleichtern oder erschweren. Wir werden kaum bemerken dürfen, daß eine Purifikation recht eigentlich auf das Vocalisiren, eine Rectifikation auf das Lautiren (die Bildung und Zusammenfügung der Consonanten) paßt. Amplifikation ist in verschiedenem Sinne möglich: einerseits als Stärkung und Schärfung der Lautirkraft, anderseits als Verschneuerung in der Wiederholung und Aufeinanderfolge langer Sylbenreihen, womit man im Schulcurs mit der Menge oder Mehrheit ins Stocken gerathen würde. Auch ist folgender Punkt von Wichtigkeit und Nützbarkeit für die Gesangsbildung: Man kann beim Syllabiren (Sylbensingen) den Athem noch besser sparen (noch mehr verlängern), als beim bloßen Solfeggiren, da er natürlich bey dem (durch Lautartikulation) ungehinderten Ausströmen schneller verbraucht ist. Dem ungewöhnlichen Individuum ist daher der Lehrer auch hier besondere Hülfsleistung schuldig; zumal da das Zusammenfassen einer möglichst langen Sylbenreihe (Reihe betonter Sylben) für die Gesangsbildung noch ungleich wichtiger ist, als das Zusammenfassen einer bloßen Tonreihe, weil dem Sänger dadurch der Vortheil zuwächst, manche, dem Sinn des Textes und der Tonfolge nach, untrennbare Phrase im Zusammenhange vorzutragen, die der Sänger von gewöhnlichem Athemvermögen wenigstens durch einen schnellen Athem zu trennen und dadurch einigermaßen zu entstellen genöthigt ist.

Z w e n t e A b t h e i l u n g.

Methodische Verbindung des Tongewichtes mit dem Wortgewicht.

Das Gesetz der Dynamik, welches sich im Tonwesen, so bald dasselbe zur Kunst erhoben wird, offenbart, wohnt auch dem Wortwesen (der Sprache, der Aussprache) bey. So wie wir beim Gesange das Bedürfnis haben, von zwey oder drey Tönen einen durch den Druck auszuheben, so haben wir auch das Bedürfnis von zwey oder drey geformten Sprachlauten (Sylben) einen auf gleiche Weise durch Druck auszuheben. Nach diesem Gesetze wird das Wortwesen in der lebendigen Aussprache auch instinktmäßig durch Drucklaut und Halllaut ausgeschieden, gleichwie das Tonwesen im Gesange durch Druckton und Hallton ausgeschieden wird. Weil aber in der Sprache im Durchschnitt alles schneller procedirt als im Gesange, so ist natürlich, daß der Druck, der auf eine Sylbe fällt, sie auch einigermaßen verlängert. So entspringt aus der natürlichen, instinktmäßigen Dynamik des Wortausdrucks die Metrik. So theilt man die Sylben ein in lange und kurze (längere und kürzere).

Was man aber in der Metrik lang und kurz nennt, nennen wir zum Behuf der Gesanglehre zweckmäßiger schwer und leicht. Denn nicht von der Rhythmik der Poesie, sondern von der bloßen Dynamik des Wortausdrucks hat der Gesangbildner das erste Gesetz der Wort- und Tonverbindung herzuholen. Der au-übende Sänger als solcher hat in der That mit der poetisch-rhythmischen Länge und Kürze der Sylben eigentlich nichts zu schaffen oder zu berücksichtigen; denn er hat diese Länge und Kürze singend gerade so zu behandeln, wie er sie musikalisch-rhythmisch durch die Noten vorgeschrieben findet. Hingegen ist von Seite der Dynamik diese Lehre für den Wortausdruck im Gesange höchst lehrreich und fruchtbar. Wenn man das Kind lehrt, daß in der Regel da, wo nach der Singkunst ein Druckton hingehört, nach der Sprachkunst (Aussprachkunst) auch ein Drucklaut hinfällt, und daß ein gleiches Zusammentreffen von Hallton und Halllaut ebenfalls Statt findet, so giebt man seiner Kunstanschauung schon auf der untersten Stufe einen natürlichen Vereinigungspunkt zwischen Tonkunst und Wortkunst (ästhetischem Tonausdruck und Wortausdruck), und so prägt man seinem Gefühle, wie es seyn soll, von der ersten Elementarbildung her das Grundgesetz der Dichtungs- und Gesangseinheit tief ein.

Diese Einprägung, die Unterscheidung zwischen schwer und leicht, ist den Kindern ohne Mühe beizubringen; wovon sich ohne Zweifel jeder Lehrer in der ersten Probestunde überzeugen wird. Nur diejenigen Sylben (und einsylbigen Wörter), die von den Metrikern mittelzeitig genannt werden, machen einige Schwierigkeit. Diese Schwierigkeit ist aber nicht groß, wenn man sich bescheidet, hier in der Elementarlehre nur die allgemeinen Regeln in Anwendung zu bringen, und nicht einerseits auf alle möglichen Ausnahmen, die auf der Irregularität der Sprache beruhen (und für die Dynamik der Aussprache ungefähr das sind, was für die Grammatik die irregulären Zeitwörter), anderseits auf alle möglichen Kunstaufgaben (wesentlichen Fälle), die bey den Verskunststücken höherer Art vorkommen können, eingehen will. Wirklich liegt auch die theoretische Erschöpfung dieses Gegenstandes außer der Sphäre der Elementarlehre, zumal da die Produkte höherer Verskunst (Combinationskunst von Wörtern und Füßen) hier in den eigentlichen Singaufgaben, den diesem Elementarbuche pädagogisch beigeordneten Gesängen, auch keinen Platz finden. Genug, wenn wir jener Lehre von der Mittelzeitigkeit ein eignes

Kapitel widmen, und dieses hinreichend so mit Beispielen versehen, daß die Kinder vermittelt einer dynamischen Gefühlsübung hinlängliche Kenntniß der Relativität des Wortgewichts (dessen, was beziehungsweise nach der sprachförmlichen Bedeutung der Sylben schwer oder leicht [schwerer oder leichter] ist, erlangen).

Aus allem bisherigen ergibt sich denn auch, daß hier durchaus nichts von musikalischer Declamationslehre, sondern bloß eine Accentuationslehre gegeben wird, und auch diese im eingeschränktesten Sinne, obwohl jene dadurch nicht desto weniger sowohl für Theorie als Ausübung ihre Begründung erhält. Bekanntlich unterscheidet man das grammatisch: und logisch: richtige Accentuiren vom oratorisch: und pathetisch: künstlichen. In der Elementarlehre kann nur vom erstern die Rede seyn, und zwar auch das noch im eingeschränkten Sinne; die Kinder sollen nämlich die Accente hier nur von Phrase zu Phrase, so fern nämlich die Phrase ihren vollständigen, bestimmten Sinn hat, genau anbringen (placiren) lernen, ohne Rücksicht auf die vorhergegangene oder Hinsicht auf die folgende Phrase, und zwar auch dies nur in so weit, als Kinder nach bloßem natürlichem Verstand und Gefühl die Bedeutung und das Gewicht der Sylben zu unterscheiden vermögen. Mithin soll vom Steigern und Contrastiren einer größern Reihenfolge von Accenten nach ästhetischen Gesetzen, wonach die Theile auch eines bloßen Tonkunstwerks ohne Text in der Ausübung in mannigfaltige dynamische Verhältnisse zu bringen sind, durchaus nichts gesagt werden.

Für diejenigen Gesanglehrer, die mit der Orthometrie (Sylbenschatzung und den daraus hervorgehenden Regeln der Versbildungskunst) unbekannt sind, oder davon nichts theoretisch bestimmtes wissen, geben wir hier kürzlich eine Sylben: Classification, müssen aber zugleich im Voraus bemerken, daß fast bey allen Classen (Gattungen und Arten) einzelne Ausnahmen Statt finden, worauf umständlich einzugehen, eine wesentliche Aufgabe der Vortragslehre bleibt.

1. Alle Sylben, worin ein Sinn liegt (die Anschauung enthalten oder darbieten, die dem Verstand einen Begriff, eine Vorstellung geben), sind schwer. Hieher gehören:

- a.) Die einsylbigen Substantiva (Hauptwörter);
- b.) die einsylbigen Adjectiva (Beiwörter);
- c.) die Verba (Zeitwörter) in einsylbiger Form;
- d.) die Stamm: (Veranschaulichungs: Begriffs:) Sylben aller mehrsylbigen Substantiven, Adjectiven und Verben.

2. Hingegen sind alle Sylben, die nur Sprachform bilden und keine Anschauung darbieten (die nicht Träger von Gedanken sind), leicht. Hieher gehören:

- a.) Die Artikel;
- b.) die Flexions: (Beugungs:) Sylben;
- c.) die Vorselsylben, die nur als solche gebraucht werden, für sich allein aber nichts an sich begriffliches enthalten.

3. Zur Classe der mittelzeitigen Wörter zählen die Metriker:

- a.) Das Hilfsverbum in einsylbiger Form;
- b.) die Adverbien (Nebenwörter);
- c.) die Präposition (das Vorwort);
- d.) das Pronomen (Fürwort);
- e.) die Konjunktion (das Bindungswort);
- f.) die Interjektion (das Empfindungswort).

Zu unserm Lehrzweck müssen wir aber die Sache so darstellen: Da Länge und Kürze — was die Metriker so nennen — den ausübenden Sänger, als solchen, wie schon bemerkt, nichts angeht, so kann ihn auch die Mittelzeitigkeit in der nämlichen Beziehung nichts angehen. Ja die Anwendung des Theorems der Orthometrie, daß

solche mittelzeitig: genannten Sylben durch die Stellung zwischen andern für die Ausübung jedesmal entweder lang oder kurz werden, würde den Lehrer auf unserm Gebiet irreleiten. Im Gesange nämlich verhält es sich bestimmt und unabänderlich so: Ein Theil (gewisse Gattungen oder Arten) jener mittelzeitigen Sylben, bleibt für die Ausübung immer mittelzeitig (mittelgewichtig, Mittelding zwischen schwer und leicht, halbschwer), die Stellung in der Phrase, oder auch im Takte, mag seyn, welche sie will. Hingegen giebt es andre Sylben (Sylbenarten), die, verschiedener Bedeutung fähig, nach dieser jedesmaligen Bedeutung — nicht nach der Stellung, sondern nach ihrem innern Werth oder Nachdruck erheischendem Inhalt — entweder entschieden schwer oder entschieden leicht sind, und immer ganz entschieden so ausgeübt werden müssen. Ueberhaupt hat die Sylbenstellung (der Stand einer Sylbe zwischen leichtern oder schwerern), worauf für die Metrik, als solche, so viel ankommt, auf die Dynamik des Gesanges keinen wesentlichen Einfluß, und soll auch für die Ausübung keinen haben. Vielmehr wird es seiner Zeit in der Vortragslehre eben dargethan werden, daß die Eintheilung der Sylben in drey Hauptclassen, womit sich die Orthometrie behilft, zwar zur Elementarbegründung auch unsrer Lehre passend und hinreichend war, daß aber eine bloße (fide, gleichförmige) Abtheilung des Gewichts in schwer, halbschwer und leicht der höhern Kunstansforderung durchaus kein Genüge leisten würde. Sondern es wird sich dann ergeben, daß schon allein die schweren Sylben unter sich verglichen, die halbschweren unter sich verglichen, und die leichten unter sich verglichen mehr oder minder Gewicht haben und haben müssen — woraus sich denn ferner ergibt, daß die Kunst des ausübenden Sängers wesentlich darin besteht, das dynamische Verhältniß der Sylben eben so unendlich mannigfaltig auszudrücken, als die Wortfügungen und Phrasenbildungen nach ihrer Mannigfaltigkeit es mit sich bringen.

Erstes Kapitel.

§. I.

„Ihr wißt, daß in der Sprache überhaupt, und in den Bestandtheilen jeder einzelnen Phrase, nicht alle Wörter und Sylben gleich wichtig sind. Wenn nun die Wörter gesungen werden sollen, mithin jede einzelne Sylbe betont wird, so geschieht diese Betonung auch nach gewissen Regeln, und zwar so, daß es dem Sänger möglich gemacht ist, die wichtigen Sylben vor den unwichtigen (unwesentlichen) auszuheben. Die Textphrasen werden nämlich meistens so mit den Tonreihen verbunden, daß die wichtigen Sylben auf die gute, die unwichtigen oder minder wichtigen auf die schlechte Zeit fallen. Demnach erhalten die Worte durch die Musik eine besondere, erhöhte dynamische Bedeutung.“

„Ihr sollt euch nun in der dynamisch richtigen Betonung der Worte üben.“

„Welches ist bey dem zweysylbigen Wort

singen

„die wichtigere Sylbe“? — „Die erste.“ — „Recht so. Ihr sollt nun dieses Wort mit zwey Tönen von gleicher Höhe und gleicher Länge betonen; um aber die wichtige Sylbe von der minder wichtigen zu unterscheiden, sollt ihr der ersten einen Druckton, der letzten einen Hallton beylegen.“ Er giebt den Ton an, etwa die Höhe von g. und läßt sie nach Niederschlag und Aufschlag in Viertelnoten das Beispiel einige Takte nach einander singen. Hierauf spricht er: „Wir wollen nun dieses Beispiel taktmäßig notiren, und zwar auf verschiedene Weise. In welchen Takt wir es stellen, ist gleichgültig, wenn nur die wichtige Sylbe auf die gute, die unwichtige auf die schlechte Zeit fällt.“ Er schreibt:



Er läßt es so absingen und spricht dann: „Wenn zwei Sylben zusammen eine dynamische Bedeutung haben oder haben sollen, so nennt man sie zusammen einen Fuß. Ist die erste Sylbe des Fußes die wichtige, gewichtige, schwere, die zweite die unwichtige, minder gewichtige, leichte, so nennt man den Fuß einen Trochäus. Das Wort singen ist also ein Trochäus.“

§. 2.

„Welches ist bey dem Wort:

Gesang

„die schwere Sylbe“? — „Die zweite.“ — „Richt so; es fällt mithin in der Ausübung auf die erste ein Hallton, auf die zweite ein Druckton.“ Er läßt sie nun dieses Wort so betonen wie nach dem vorhergehenden §. das Wort singen, schlägt dazu Aufschlag und Niederschlag, schreibt es nachher taktmäßig auf die Tafel:



läßt es absingen und spricht dann: „Ein solcher Fuß, wo die erste Sylbe leicht, die zweite schwer ist, heißt Jambus; das Wort Gesang ist mithin ein Jambus.“

§. 3.

„Die beyden Füße, die ihr nun kennen gelernt habt, sind im Gesange leicht auszuüben; es giebt aber andre, woben wirklich eine verständige, künstliche Ausübung erforderlich ist. Ich mache euch nun mit einem solchen Fuß bekannt. Es giebt nämlich viele einsylbige Wörter von Wichtigkeit (von Gewicht), die mithin unter in die Classe der schweren gehören. Werden nun zwei solcher schweren Wörter zusammengestellt, so bildet sich daraus ein neuer Fuß, der weder ein Trochäus, noch ein Jambus ist. Z. B. die Worte:

singt stark

„bilden einen solchen Fuß. (Hieher gehören auch die zusammengesetzten Hauptwörter, z. B. Festlied). Dieser Fuß heißt Spondäus. Nach der Grundregel des dynamischrichtigen Gesanges müßte auf jede dieser beyden Sylben, die einen Spondäus bilden, ein Druckton fallen. Dies ist ganz gut, und leicht, wenn die Sylben so betont werden, daß in der gerade vorhandenen Taktart jeder Sylbe eine Note bengelegt wird, die den ganzen Takt ausfüllt.“ Er läßt sie diesen Spondäus mit halben Noten betonen, und schlägt dazu den Zweenvierteltakt. Dann spricht er weiter: „Wenn man aber den Sylben eine geschwindere Notengattung benlegt als die vorhandene Taktart umfaßt, so entsteht eben dann für den Sänger eine Kunstaufgabe. Er findet eine schwere Sylbe auf die schlechte Zeit eingetheilt. Nach der Regel des bloßen Tonsingens würde ihr also ein Hallton, nach der Regel des Wortsingens ein Druckton bengelegt. In solchen Fällen hat man den dynamischen Ausdruck dem Wort gehörig anzupassen; man hat der schweren Sylbe, die in die schlechte Zeit notirt ist, dennoch einen Druckton benzullegen, nur darf dieser nicht ganz so stark seyn, wie derjenige, der auf der guten Zeit steht, sonst würde das bestimmte Taktgewicht aufgehoben.“ Er schreibt das Beyspiel, musikalisch als Trochäus und als Jambus behandelt, auf die Tafel:



übt sie, und läßt sie die gegebene Vorschrift singend beobachten.

§. 4.

„Ihr habt nun dreierley zweysylbige Füße kennen gelernt; wie heißen sie“? — „Trochäus, Jambus, Spondäus.“ — „Recht so. Es wäre noch ein vierter zweysylbiger Fuß möglich, der aus zwey kurzen Sylben bestehende. Es giebt aber in unsrer Sprache kein zweysylbiges Wort, das aus zwey leichten Sylben besteht. Ich werde euch daher Beispiele zweyer leichten Sylben erst später anführen. Jetzt schreiten wir zu den dreysylbigen Füßen. Man kann nämlich auch drei Sylben in ein dynamisches Verhältniß bringen, und so dreysylbige Füße bilden. In einem dreysylbigen Fuße sind, wie natürlich, zwey Sylben leicht und eine schwer, oder umgekehrt. Ihr sollt euch nun an Beispielen üben. Merkt auf das Wort, das ich jetzt ausspreche:

erfreulich

„enthält es eine schwere Sylbe und zwey leichte, oder eine leichte und zwey schwere“? — „Es enthält zwey leichte und eine schwere.“ — „Recht so; wo findet sich die schwere, vorne, in der Mitte, oder hinten“? — „In der Mitte.“ — Er läßt sie das Wort im Dreivierteltakt, dessen zwey erste Zeiten er in die Luft schlägt, singen; hierauf schreibt er es so auf die Tafel:



läßt es absingen, und spricht dann: „Ein solcher Fuß heißt Amphibrachys.“

§. 5.

„Merkt auf! ich mache euch mit einem neuen Fuß bekannt:

freudiger

„Wie verhalten sich die Sylben dieses Fußes“? — „Die erste ist schwer, die zweite und dritte sind leicht.“ — Er läßt sie dies betonen wie vorhin, nur mit dem Unterschied, daß er den Dreivierteltakt mit Niederschlag beginnt. Hierauf setzt er das Beispiel auf die Tafel:



er läßt es absingen und spricht dann: „Ein solcher Fuß heißt Daktylus. Weil in diesem Fuß zwey leichte Sylben auf einander folgen, so hat der Sänger etwas besonderes für die Ausübung zu beobachten, gleichwie da, wo zwey schwere Sylben auf einander folgen. Wenn nämlich dieser Fuß in eine gerade Taktart gestellt ist, so erscheint die dritte Sylbe, so wie in dem hier stehenden Beispiel, im Verhältniß zur ersten zwar schlecht (auf die schlechte Zeit fallend); hingegen im Verhältniß zur zweiten erscheint sie als gut; denn ihr wißt, daß nach der euch beim bloßen Tonsingen gegebenen Lehre dem dritten Viertel des Viervierteltakts ein gelinder Druckton beigelegt wird. In solchen Fällen hat also, wo eine leichte Sylbe auf das dritte Viertel fällt, der Sänger den gelinden Druckton zu mildern (beynahe einen Halton zu singen).

§. 6.

„Hört! ich spreche eine neue Wortverbindung aus:

es erfreut

„Wie verhalten sich die Sylben dieses Fußes“? — „Die zwey ersten Sylben sind leicht, die dritte schwer.“ — Er läßt sie dies wieder betonen, und läßt sie auf den Seitenschlag des Dreivierteltakts einfallen. Dann setzt er das Beispiel so auf die Tafel:



Er läßt es absingen und spricht dann: „Ein solcher Fuß heißt Anapäst. Hier, weil zwei leichte Sylben auf einander folgen, ist für den Sänger wieder etwas zu beobachten: Er hat zu vermeiden, daß er nicht der ersten kurzen Sylbe, wenn sie auf das dritte Viertel, gleichwie in dem hier notirten Beispiel zu stehen kommt, einen fühlbaren Druckton belege.“

§. 7.

„Ihr habt nun dreierley drehsylbige Füße kennen gelernt, deren jeder aus zwei leichten Sylben und einer schweren besteht; wie heißen sie?“ — „Amphibrachys, Daktylus, Anapäst.“ — „Ihr sollt nun auch diejenigen kennen lernen, die aus zwei schweren Sylben und einer leichten bestehen.“

„Hört! was ich ausspreche:

Freudenfest

„Wie verhalten sich hier die Sylben?“ — „Die erste ist schwer, die zweite leicht, die dritte schwer.“ — Er läßt es ein Mal mit Vierteln betont im Zweenvierteltakt singen, so daß auf die erste und die dritte Sylbe der Niederschlag fällt; dann spricht er: „Wenn ein solcher Fuß auch so in den Takt eingetheilt wird, daß die erste und dritte Sylbe auf die gute Zeit (auf den Niederschlag) fällt, so kann der Sänger den dynamischrichtigen Ausdruck nicht verfehlen. Wird hingegen der Fuß mit Viertelnoten in den Viervierteltakt gestellt, so hat der Sänger die lange Sylbe, die auf das dritte Viertel fällt, durch entschiedenen Druckton auszuheben, so daß sie beynahe so viel Gewicht bekommt, wie wenn sie auf der guten Zeit (dem Anfang des Taktes) stünde.“ Er schreibt das Beispiel, als Daktylus behandelt, auf die Tafel:



Er läßt es absingen, und macht die Kinder unterscheiden, daß sie diesen Fuß nicht vorzutragen haben, wie den Daktylus. Befriedigen sie ihn nicht vollkommen, so setze er darunter das Wort freudiger, und lasse sie so den Daktylus vermisch mit dem Creticus (Amphimacer) so üben. Er bemerkt ihnen endlich, daß dieser Fuß Creticus oder Amphimacer heiße. (Wir ziehen den ersten Ausdruck vor, weil der letztere einem andern, dem Amphibrachys, ähnlicher lautet, und eher mit demselben verwechselt werden könnte).

§. 8.

„Hört! einen neuen Fuß:

Festfreuden

„Wie verhalten die Sylben sich hier?“ — „Die zwei ersten sind schwer, die dritte leicht.“ — „Recht so. Hier ist wieder etwas ähnliches zu beobachten, wie beim Spondaus. Wenn nicht beyde aufeinander folgenden schweren Sylben so notirt werden, daß sie auf den Niederschlag fallen (wo folglich die Note der erstern den Takt ausfüllen muß), so muß diejenige schwere Sylbe, die auf die schlechte Zeit fällt, durch Druckton ausgehoben werden.“ Er schreibt auch dieses Beispiel, ohne es vorher betonen zu lassen, wieder, als Daktylus behandelt, auf die Tafel:



läßt es absingen und bemerkt den Kindern, daß sie die zweite schwere Sylbe, die auf das zweite Viertel fällt, durch einen mäßigen Druckton auszuheben haben. Er kann zur Unterscheidung den Daktylus und auch den Creticus darunter setzen, und in vermischter Ordnung üben. Dann sagt er, daß dieser Fuß Antibachus heiße.

§. 9.

„Hört! eine neue Wortverbindung:

der Festtag

„Wie verhalten sich nun hier die Sylben“? — „Die erste ist leicht, die zweite und dritte schwer.“ — Er schreibt dieses Beispiel, ohne es vorher betonen zu lassen, als Amphibrachys behandelt, auf die Tafel:

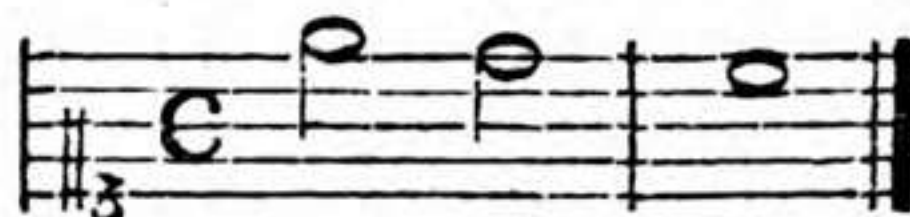


Der Festtag, der Festtag, der Festtag, der Festtag.

Er macht sie aufmerksam, daß sie die zweite schwere Sylbe, die auf das zweite Viertel fällt, durch mäßigen Druckton auszuheben haben. Zur Unterscheidung kann er den Amphibrachys darunter setzen, und mit diesem Fuß abwechselnd üben. Nachher erklärt er, daß dieser Fuß Bachius heiße. — „Ihr habt nun dreierley dreysylbige Füße kennen gelernt, deren jeder aus zwey schweren und einer leichten Sylbe besteht; wie heißen sie“? — „Creticus, Antibachus, Bachius.“

§. 10.

„Ihr habt nun sechserley dreysylbige Füße kennen gelernt, wovon drey aus zwey leichten und einer schweren, und drey aus zwey schweren und einer leichten Sylbe bestehen. Nun muß ich euch auch bemerken, daß es Wortverbindungen giebt, wo drey schwere oder drey leichte Sylben auf einander folgen. Indes können drey leichte Sylben nach einander nur in größern Verbindungen vorkommen, wo wenigstens eine vierte schwere Sylbe vorgeht oder nachfolgt. Später werde ich euch davon Beispiele anführen. Hingegen können drey schwere Sylben ohne weitere Verbindung mit kurzen Sylben auf einander folgen, und sogar aus einem einzigen Worte bestehen. In jedem Fall muß aber jede einzelne Sylbe etwas begriffliches enthalten, etwas zu denken geben, also nicht eine bloße Sprachform ausdrücken. Ich gebe euch ein Beispiel“: (Er schreibt.)



Hochzeit fest.

Er läßt es absingen und bemerkt, daß in einem solchen Falle, wenn nicht jede Sylbe mit einer den ganzen Takt ausfüllenden Note betont werde, diejenige schwere Sylbe, welche auf die schlechte Zeit falle, durch Druckton merklich ausgehoben werden müsse.

Zweites Kapitel.

§. II.

„Die musikalische Betonung der Worte kann ihren dynamischrichtigen Ausdruck erleichtern oder erschweren. Da, wo er erleichtert wird, fällt die Schwierigkeit für den Sänger weg. Indes will ich es euch an Beispielen verdeutlichen.“ Er schreibt folgende Füße auf die Tafel:



läßt sie absingen und spricht dann: „Bei solchen Füßen, wo eine leichte Sylbe auf eine schwere folgt, oder umgekehrt, wird der Wortausdruck erleichtert, wenn die schwere Sylbe, die auf die gute Zeit folgt, noch dazu einen höhern und längern Ton bekommt, als die ihr vor- oder nachstehende leichte.“

§. 12.

„Wie der Wortausdruck bei denjenigen Füßen erleichtert wird, wo zwei schwere Sylben auf einander folgen, wißt ihr schon; es muß nämlich jede derselben auf die gute Zeit fallen, und mithin muß wenigstens die erste den ganzen Takt ausfüllen. Indes gebe ich euch hier auch noch die Beispiele.“ Er schreibt sie an die Tafel und läßt sie absingen.



§. 13.

„Ich gebe euch nun auch noch Beispiele von Erleichterung des Wortausdrucks bei Füßen, wo zwei leichte Sylben auf einander folgen.“ Er schreibt und läßt absingen:



§. 14.

„Ihr habt nun die erleichternde Betonungsart der Füße kennen gelernt, wo nämlich die schwere Sylbe mit einer längern und höhern Note betont wird, als die leichte. Solche Füße kann man auch gesteigerte oder geschärfte Trochäen, Jamben u. s. f. nennen.“

„Nun gebe ich euch entgegengesetzte Beispiele, wo der dynamisch richtige (passende) Wortausdruck durch die Betonung geschwächt oder gehemmt wird. Dies ist der Fall wenn die leichte Sylbe einen längern oder höhern Ton bekommt, als die schwere. Einen längern Ton bekommt sie selten, oft aber einen höhern.“ Um hier gefühlwidrige Beispiele nicht zu häufen, gebe er bloß folgende:



er lasse sie absingen und spreche dann: „In solchen Fällen müßt ihr immer den Druckton etwas mehr verstärken und den Hallton etwas mehr schwächen, als das natürliche Tongewicht mit sich brächte. Ueberhaupt ist es eine allgemeine Regel von großer Wichtigkeit, daß man da, wo der Wortausdruck durch die Betonung nicht begünstigt ist, die Drucktöne von den Halltönen desto auffallender unterscheide.“

D r i t t e s K a p i t e l.

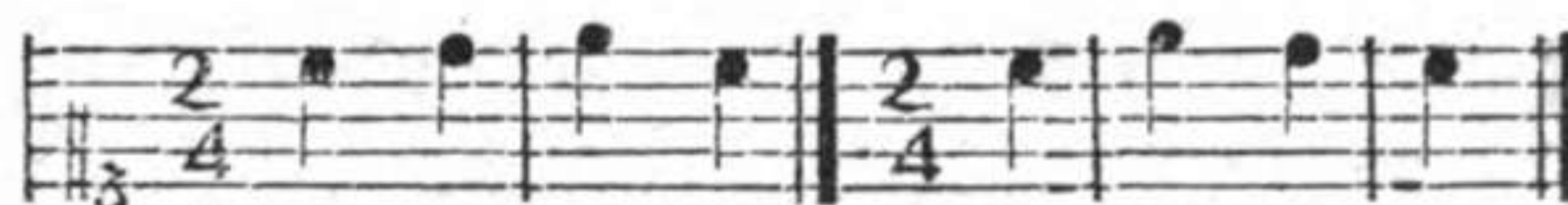
§. 15.

Von der dynamisch geregelten Sylbenverbindung schreiten wir nun zur Verbindung der Füße. Es ist wichtig, auch die Doppelfüße dem Gefühle der Kinder einzuprägen, so fern nämlich dadurch besondere dynamische

Sylbenstellungen (rhythmische Konstruktionen) erzeugt werden. Indes wollen wir die Kinder nicht mit der in der Metrik üblichen Benennung der Doppelfüße bekannt gemacht wissen; denn einerseits soll ihre Aufmerksamkeit auf die rhythmischen Konstruktionen gerade nur in so weit gerichtet werden, als sie zum Behuf des dynamisch richtigen Singens bedürfen; anderseits müßten wir für die Verbindung eines jeden zweysylbigen Fußes mit jedem dreysylbigen (für die Zusammenfügung von fünf Sylben) auch noch neue Benennungen einführen, und dies würde die Elementarlehre, schon als Gedächtnissache, zu sehr erweitern und erschweren.

„So wie man mehrere Sylben verbinden, und daraus Füße erzeugen kann, so kann man weiter mehrere Füße verbinden. Beim Gesang ist zunächst darauf zu achten, ob nach der Sylbenstellung der gleiche Fuß „blos wiederholt wird, oder ob zwei verschiedene Füße zusammengestellt werden.“

Der Lehrer schreibt folgende zwei Beispiele an die Tafel, läßt zunächst das erste absingen, dann das zweite. Hier, und bei allen folgenden Beispielen dieses Kapitels läßt er sie, mit dem Stab auf jede Sylbe zeigend, das Sylbenverhältniß durch das Aussprechen der Worte leicht schwer bestimmen. Hier also haben sie zu sagen: „Schwer, leicht, schwer, leicht — leicht, schwer, leicht, schwer.“ — Und darauf bemerkt er: „Es folgen also nach dem ersten Beispiel zwei Trochäen, nach dem zweiten zwei Jamben auf einander.“



Präch: tig schallt es. Wie schön es klingt!

§. 16.

„Man kann einen Trochäus mit einem Jambus verbinden; und zwar auf zweierley Weise, indem man „entweder diesen, oder jenen vorgehn läßt.“ Er schreibt, läßt die Kinder die Sylbenstellung nach obiger Vorschrift angeben und dann absingen, jedoch mit Einstreuung einer hinlänglichen Pause zwischen dem ersten und zweiten Beispiel:



Die Fest : freu : den. Ma : che dich auf.

Er macht hier die Kinder aufmerksam, daß durch Zusammenfügung verschiedener Füße neue dynamische Sylbenverhältnisse erzeugt werden.

§. 17.

„Bei Zusammenfügung von vier Sylben können natürlich auch zwei kurze Sylben auf einander folgen, „da dies schon bei den dreysylbigen Füßen der Fall war.“ Er schreibt:



Im Ge : sang tönts. Singt freu : di : ger.

Er bemerkt, daß man die hier nacheinander vorkommenden zwei leichten Sylben auch einen Fuß nennen könne, der „Pyrrichius heiße.“

§. 18.

„In den bisherigen Verbindungen von vier Sylben waren immer zwei schwere und zwei leichte zusammengefügt. Es können aber von vier Sylben auch drei schwer und eine leicht, oder drei leicht und eine schwer seyn.“ Die Art der Einübung ergibt sich nach obigem von selbst.



Hört, ein Volks : lied ! Volks : lied er : schallt.

§. 19.

„Ich mache euch mit dem umgekehrten Sylbenverhältniß bekannt, wo drey leichte Sylben und eine schwere vorkommen.



Er : freu : en : der. Das ent : zückt uns.

§. 20.

Der Lehrer führe nun auch die seltenen Doppelfüße vor, wo drey schwere Sylben auf einand folgen.



Volks : lied schall : te. Ein Volks : lied schallt.

§. 21.

Endlich gebe er auch noch ein Beispiel von Doppelfüßen mit drey auf einander folgenden leichten Sylben, bemerke aber, daß diese Sylbenverbindung im Gesange nur in einer größern Sylbenreihe (Zusammenstellung einer größern Anzahl von Sylben) vorkomme.



— und im Ge : sang. Freu : di : ge : re.

Viertes Kapitel.

§. 22.

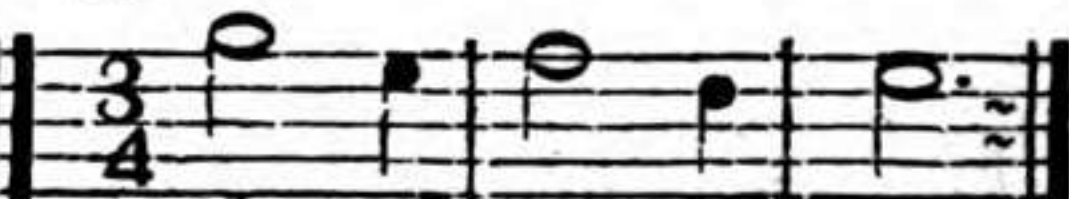
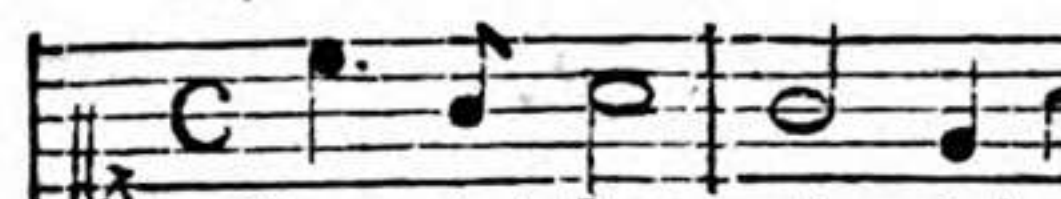
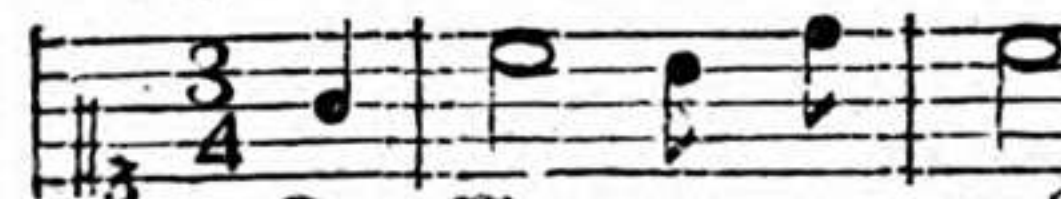
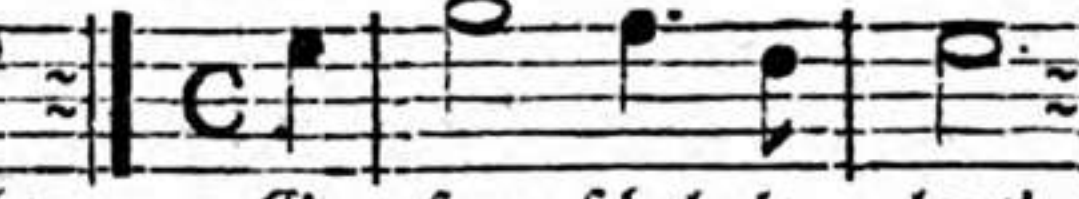
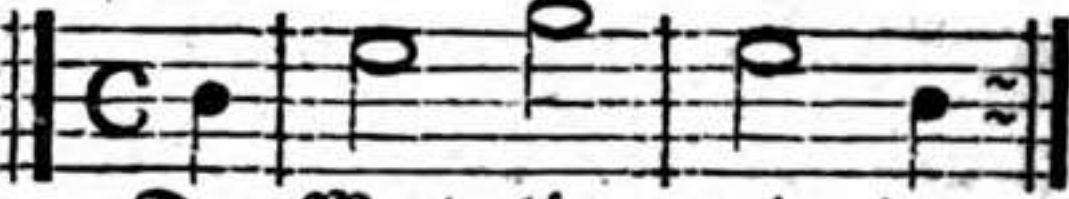
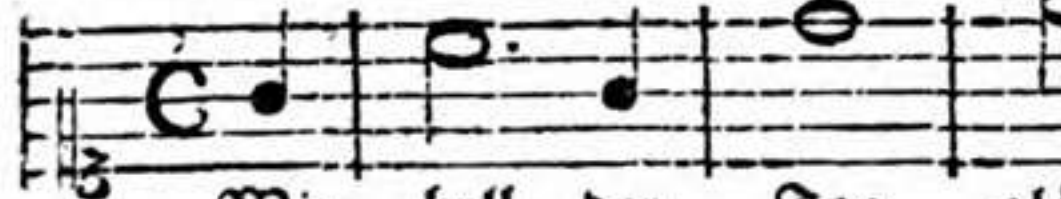
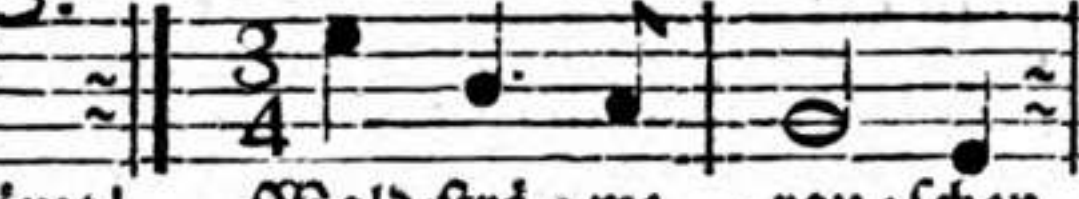
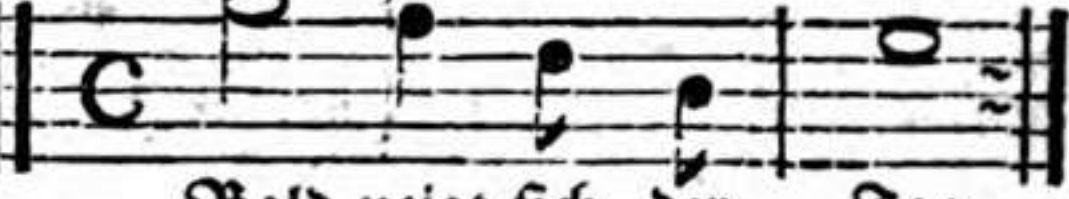
Nun folgt die Zusammensetzung von fünf Sylben, mithin die Zusammensetzung eines zweysylbigen Fußes mit einem dreysylbigen.

Bei den fünf ersten Uebungen beginnen je die zwei ersten Sylben mit einem Trochäus, bei den Nummern VI — X. mit einem Jambus; bei XI und XII. ist der Spondaus vorgesetzt; bei XIII und XIV. bilden die zwei ersten Sylben einen Pyrrichius. Absichtlich wollen wir die dynamische Sylbenconstruction in diesem Umfange nicht erschöpfen; wir vermieden diejenigen, die, so isolirt, etwas gefühlwidriges haben, das sie nur in einer weitem Verbindung (größern Sylbenreihe) verlieren: die Zusammenstellung von fünf Sylben, worunter vier schwer und eine leicht, oder vier leicht und eine schwer sind (die Verbindung des Spondaus mit dem Antibachius, Bachius oder Creticus, oder des Pyrrichius mit dem Amphibrachys, Daktylus oder Anapäst). Aus dem gleichen Grunde vermieden wir die Erzeugung des Pyrrichius am Ende (mithin den Daktylus als Schlußfall).

Den Tonsüßen ist ein vielfacher Text unterlegt, damit die Kinder zugleich eine Vorübung im Mundiren der Worte (Wortfügung und Wortwechsel) erhalten. Um Inhalt ist es uns auf dieser Stufe noch gar nicht zu thun; genug, wenn die Worte nur Sinn haben, diesen aber müssen sie haben, um als Phrasen leicht aufgefaßt zu werden. Damit indeß die Kinder dadurch nicht von der Aufgabe ab- und auf die Gedanken:

folge (Verfolgung des Inhalts) hingeleitet werden, sind die Phrasen so eingerichtet (gegliedert), daß meistens eine Zeile einen geschlossenen Sinn bildet; nur mitunter bilden zwei zusammen einen geschlossenen Sinn. Zuerst kann der Lehrer eine Zeile oder zwei zusammen mehrmals wiederholen, und erst nachher alle sechs nach einander abzingen lassen.

Eben so wenig, als es uns hier um Inhalt zu thun ist, suchen wir den Gehalt der Melodien manigfaltig und anziehend zu machen; vielmehr vermeiden wir auch dies, damit die Aufmerksamkeit der Kinder wesentlich auf das, was die Hauptsache ist, die Verbindung des Tongewichts mit dem Wortgewicht fixirt (hingehalten) bleibe. Wir stellen dem Lehrer frey, einige dieser Sätze um ein Paar Töne tiefer abzingen zu lassen.

I.  Hoch im Ge : san : ge Schwe : bet die Freu : de. Ha : schet die Freu : de! Pflü cket euch Ro : sen! Krän : zet die Haa : re! Hü : pfet im Tan : ze!	II.  Lieb : li : ches Ge : tön Lö : net in dem Hain; Wür : zi : ges Ge : düst' Wal : let in der Luft. Wei : het der Na : tur Prei : sen : den Ge : sang!	III.  Seht! der Herbst be : ginnt, Ne : bel walt am Berg, Trü : ber strömt der Bach, Laub ent : weht dem Baum. Fer : ne zeucht der Storch. Hain : ge : sang ver : stummt.
IV.  Freun : de! singt al : le! Lacht und scherzt trau : lich! Ei : lig pflückt Blu : men! Kränzt das Haar fest : lich! Singt im Chor fröh : lich! E : cho halt's wie : der.	V.  Sin : get im Volks : ton! Sin : get im Ein : klang! Pflan : zet den Froh : sinn! Mei : det den Trüb : sinn! Lie : bet den Wohl : laut! Wan : delst in Ein : tracht!	VI.  Die Ne : bel wal : len, Der Herbst er : schei : net, Die Win : zer jauch : zen, Sie sam : meln Trau : ben, Die Eho : re schal : len Ins Thal vom Hü : gel.
VII.  Der Mor : gen er : wacht, Die Schat : ten ent : fliehn, Wie glän : zet der Thau! Wie wal : let der See! Wie tönt es im Hain! Wie dam : pfet die Flur!	VIII.  Ge : sang schal : le laut! Ent : weich, Sor : gen : schwarm! Der Blick klärt sich auf, Die Brust hebt sich frey, Das Blut wal : let leicht, Das Herz po : chet laut.	IX.  Der Mond glänzt wie : der, Der Quell schwätzt lei : se, Die Nacht webt Schat : ten, Der Wald steht dü : ster, Die Luft weht schau : rig, Die Ruh' schwebt nie : der.
X.  Wie hell der Tag glänzt! Wie Gras und Laub grünt! Wie schön der Baum blüht! Wie sanft der West kühlt! Wie Thal und Berg prangt! Wie froh Ge : sang schallt!	XI.  Wald : strö : me rau : schen, Sturm wol : fen zie : hen, Wind : wir : bel sau : sen, Meer : stür : me to : ben, Seht! Bli : ke leuch : ten, Hört! Don : ner rol : len!	XII.  Bald neigt sich der Tag, Kühl ath : met die Luft, Fern rauschet der Bach, Stumm ste : het der Wald, Nacht wal : tet so hehr, Dort wandelt der Mond.

XIII. XIV.

Es er : scheint der Lenz Das Ge : büsch schat : tet,
 Und ver : schön't die Welt; Und der Bach küß : let;
 Er ent : wölft die Luft Die Na : tur spen : det
 Und ent : eist den Bach, Dem Ge : schöpf La : bung.
 Er be : lebt den Wald O ge : nießt freu : dig
 Und be : blümt die Au. Der Na : tur Ga : ben!

Fünftes Kapitel.

Wir sprachen in der Einleitung zu dieser Abtheilung von Wörtern, die verschiedener Bedeutung fähig sind (in verschiedener Bedeutung vorkommen). Diese müssen wir allernächst von den übrigen mittelzeitigen Wörtern (Sylben), wovon das folgende Kap. handelt, ausnehmen. Bekanntlich giebt es nämlich einsylbige Wörter, die z. B. bald als Adverbien, bald als Conjunctionen gebraucht werden; die Präpositionen und Pronomina, die gewöhnlich leicht sind, können durch Nachdruck, der ihnen nach dem Inhalt der Phrase zufällt, schwer werden, u. s. f. So faßlich dies im Gesang ist, und so selten hier der dynamische Ausdruck verfehlt wird — wenn nicht der Componist selbst durch seine Betonung das Verhältniß im Voraus entstellt oder gar umgekehrt hat — so muß doch die Sache in einigen Beispielen den Kindern zum Bewußtseyn gebracht werden; was aber, seiner Faßlichkeit wegen, ganz kurz abgethan werden kann.

§. 23.

„Ihr habt nun unterscheiden gelernt, was in der Aussprache und im Gesange leicht oder schwer ist. Nun sollt ihr aber auch wissen, daß es Sylben (und einsylbige Wörter) giebt, die, weil sie eine verschiedene Bedeutung haben, und also auf verschiedene Weise gebraucht werden können, entweder (das eine Mal) schwer, oder (ein ander Mal) leicht sind.“

Wir setzen unten einige Beispiele über die Wörter da, so, noch, für, wir, sie einander so entgegen. Der Lehrer lasse je zwey und zwey absingen, und spreche dann: „Wir nennen solche Sylben relative (veränderliche) Sylben, weil sie, beziehungsweise, bald leicht bald schwer erscheinen. Gewöhnlich ist die Betonung der Worte, und die Stellung der Noten im Takt so beschaffen, daß es sich leicht ergibt, ob sie schwer oder leicht sind; aber nicht immer ist es so. Schon deswegen ist es nothwendig, daß man auf den Sinn der Worte, die man zu singen hat, genau achte.“

I.

Nun ist er da — da entschwand er.

II.

Brüder! so stehts! Hört ihrs, so folgt.

III.

Es klingt noch schöner. Wir leben noch.

IV.



V.



§. 24.

„Wir wollen nun ferner zur Uebung mehrere solcher relativen (veränderlichen) Sylben zusammenstellen.“
Er schreibt auf die Tafel:

Er hat uns erfreut.

„Denkt euch nun den Fall, daß diese Phrase eine Antwort enthalten müßte auf die Frage: Wer hat euch erfreut? Welches von diesen dreyn einsylbigen Wörtern, die alle relativ (veränderlicher) Art sind, müßte dann als schwer gesungen werden?“ „Er.“ — „Getroffen! denkt euch ferner die Frage so: Hat er euch wirklich erfreut? Welches Wörtchen müßte nunmehr als schwer erscheinen?“ — „Hat.“ — „Recht so; denkt euch endlich die Frage auch so: Wen hat er erfreut? Welcher Sylbe fällt nun hier das Gewicht zu?“ — „Uns.“

Erst nachdem er die Kinder so am Text geprüft hat, lasse er sie nachstehende dreifache Betonung absingen.



S e c h s t e s K a p i t e l.

§. 25.

„Wenn man die Sylben nach ihrer verschiedenen Bedeutung gegen einander genau abwägt, so finden sich solche, die man nicht eigentlich zu den schweren und nicht eigentlich zu den leichten zählen kann (die an Bedeutung oder Gewicht zu gering sind, als daß man sie den schweren, aber doch nicht ganz leer von Bedeutung sind, daß man sie den leichten würde beordnen können.)“ Er schreibt und läßt singen:



Ei : gen : thum.

„Hier habt ihr ein solches Wort; dessen erste Sylbe ist entschieden schwer, die zweite entschieden leicht, die dritte aber leichter als die erste, und doch schwerer als die zweite.“ Er läßt auf gleiche Weise singen: Heiterkeit — Wanderschaft — wunderbar — mancherley — himmelwärts. Hierauf spricht er: „Wir wollen solche Sylben, wie die dritte in allen diesen Wörtern, halbschwer nennen. Im Gesange muß ihnen immer ein leichter Druckton beigelegt werden, so daß sie gleichsam zwischen schwer und leicht schwebend erscheinen.“

§. 26.

Er führt hierauf den Kindern auch folgende fünf Füße (oder Sylbenfügungen) vor, in denen das

Verhältniß (die Stellung) der halbschweren Sylbe zu den übrigen jedesmal ein andres ist. Er lasse sich bey jedem Fuß, nachdem sie gesungen haben, beantworten, welches die halbschwere Sylbe sey.

I. II. III. IV. V.

Hir : tin : nen. Durch den Wald. Um : fas : sen. Die Freund : schaft. Es um : giebt.

§. 27.

Zweysylbige Substantiva, woben die zweite Sylbe halbschwer ist, sind den Kindern vorzuführen, weil sie sehr häufig vorkommen, z. B.

Freundschaft.

ferner: Hoffnung — Trübsal — Fremdling — Zeugniß — Schönheit — fühlbar — schmerzhaft — einsam.

§. 28.

Biersylbige Wörter (oder Zusammensetzungen von vier Sylben), worin eine halbschwere Sylbe enthalten ist, führen wir in mehrerley Beispielen vor:

a). Die halbschwere Sylbe als zweite zwischen einer schweren und einer leichten:

Schönheits : ge : fühl.

Ferner: Tröstungen kommt — Schrecknisse fliehn — Täuschung entweicht — furchtsames Kind — sieghafter Held.

b.) Die Halbschwere als dritte zwischen einer schweren und einer leichten:

Die Hoff : nun : gen.

Ferner. Die Arbeiten — die Weichlinge — die Scherzhaften — empfindsame — vertilgbare.

c.) Die Halbschwere als dritte zwischen zwey leichten.

Hul : di : gun : gen.

Ferner: Fröhlichkeiten — Herrscherinnen — Leidenschaften — tugendhafter — wunderbarer —

d). Die Halbschwere als zweite zwischen zwey schweren:

Bal : sam hei : let.

Ferner: Elend schwindet — Lämmlein weidet. — Dickicht schattet — Harnisch schützt — Schwächling zittert —
e). Die Halbschwere als vierte:

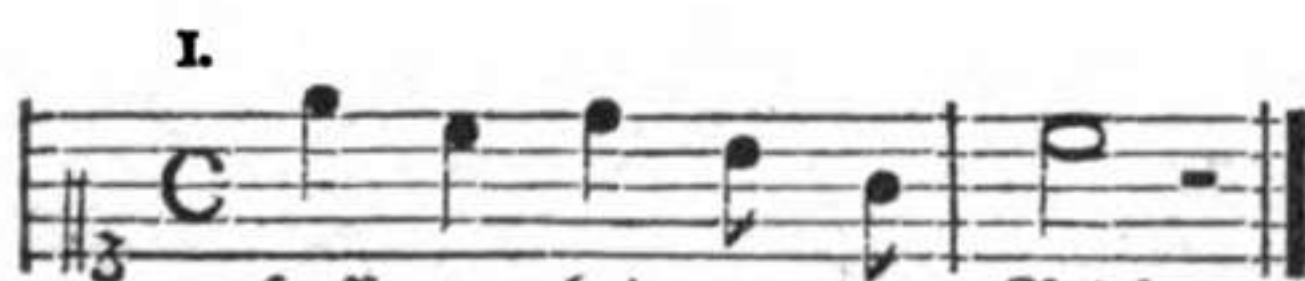


Lob der Freundschaft.

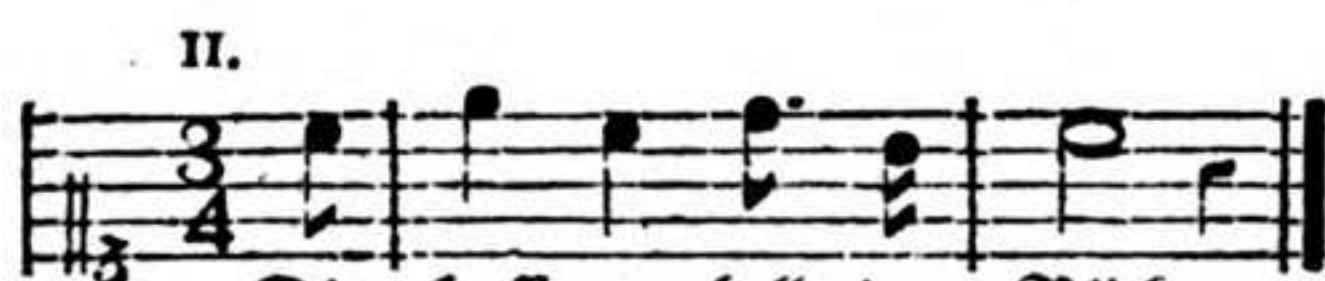
Ferner: Wort der Weisheit — handelt duldsam — prüfet vielfach — strebet aufwärts.

§. 29.

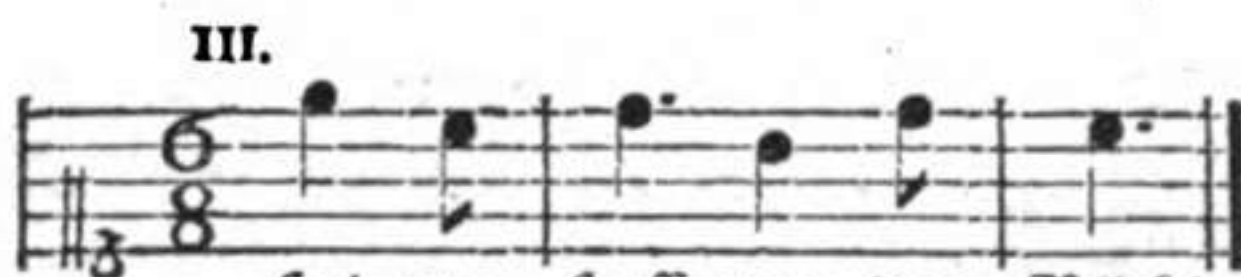
Endlich führen wir auch eine Reihenfolge von sechs Sylben vor, worunter immer eine halbschwere Sylbe, als zweite, dann als dritte u. s. f. enthalten ist. Wir vermeiden dabei die Aufeinanderfolgen von drei gleichen zwengliedrigen oder von zwei gleichen drengliedrigen Füßen; denn es ist zweckmäßig, diese (die wirkliche Etablierung eines Metrums) auf die förmlichen Singsätze zu versparen:



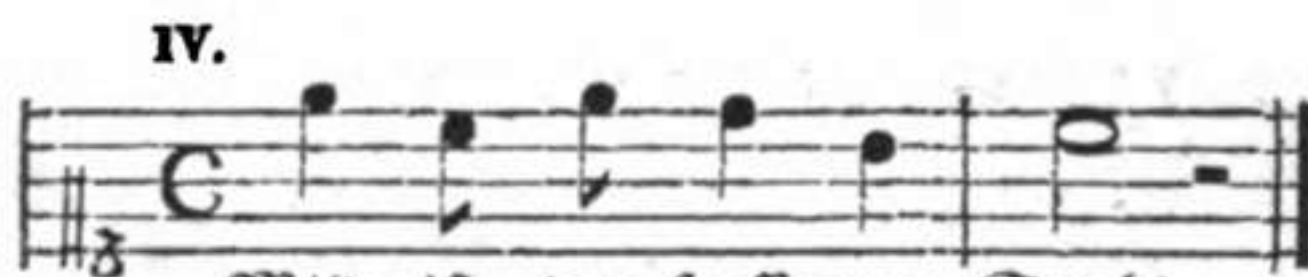
Heff:nung hei:tert den Blick.
Frey:heit he:bet den Muth.
Freundschaft stár:ket das Herz.



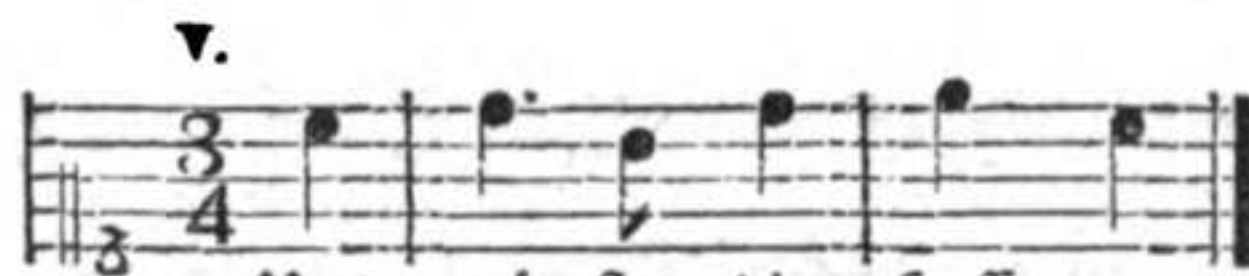
Die Hoff:nung hellt den Blick.
Die Frey:heit hebt den Muth.
Die Freundschaft stárkt das Herz.



Hei:tre, Hoff:nung, den Blick!
He:be, Frey:heit, den Muth!
Stár:ke, Freundschaft, das Herz!



Mild ist der Hoff:nung Strahl.
Mu:thig! die Frey:heit winkt.
Stark ist der Freundschaft Band.



Uns tró:stet die Hoff:nung,
Be:gei:stert die Frey:heit,
Wer:ei:net die Freundschaft.

* * *

Der Lehrer muß nun aus dem Gang dieses Curses wahrgenommen haben, daß wir nach den Worten, die wir ihm in den Mund legen, durchaus vermieden, den Kindern eine förmliche Lehre der Accentuationskunst zu ertheilen. Wir wollen den Kindern die Sylbenclassification, und die Regeln des Accentuierens nach derselben, nicht vorgeführt wissen; denn es giebt der Ausnahmen zu viele, und dieser Theil der Elementarlehre würde sonach viel zu weitläufig. Wir müssen daher, der Kürze wegen, zugeben, daß er in vorkommenden Fällen alle Sylbenarten, welche die Metriker zu den mittelzeitigen zu zählen pflegen, als halbschwer behandle, und geben ihm nur den Fingerzeig, daß:

- a.) die Adverbien, sowohl unter sich verglichen, als in sprachförmlicher Anwendung, sehr verschiedenes Gewicht haben, und oft allerdings als schwer zu nehmen sind, und:
- b.) das Hülfswort unter den mannigfaltigsten Sprachformen gleichfalls das verschiedenste Gewicht annimmt.

D r i t t e A b t h e i l u n g .

Elementarische Verbindung der Tonkunst und Dichtkunst.

Tonkunst und Wortkunst ist nun den Kindern bekannt als gebunden an ein gemeinsames Gesetz des Ausdrucks (der Ausübung), das Gesetz der Dynamik. Unser Stufengang führt uns jetzt von Sylbensfügungen weiter zu Wortfügungen. Diesen Worten müssen wir einen bestimmten Inhalt geben; die Wahl dieses Inhalts müssen wir nach einem pädagogischen Gesetze vornehmen. Wir können aber nicht fehlen, wenn wir dieses Gesetz aus der Kindernatur selbst herholen. Wirklich besingt das Kind am liebsten, was es um und an sich hat, sein Daseyn, seine Umgebungen, und zwar dies mit einer kindlichen, gemüthlichen Beschränkung. Je einfacher, je specieller ein Gesang ist, der ihm sein Daseyn an seine Umgebungen, seine Umgebungen an sein Daseyn knüpft, je willkommener ist sie ihm. Daraus ergiebt sich von selbst die wahre Theorie des Kinderliedes. Das ächte, Elementar-Kinderlied soll nichts anders seyn, als ein momentanes (augenblickliches) Lautwerden des Gedankens und Gefühls in einer speciellen Richtung, ein durch Kunst geregeltes Ausbrechen in Wort und Ton. Es kann und darf also nicht anders als kurz seyn. Dem Texte nach muß es auf einen Satz (Perioden) von möglichster Kürze reducirt werden, der durch die musikalische Betonung gewöhnlich nicht, und nie so erweitert werden darf, daß es der Kunstanschauung des angehenden Sängers unmöglich fallen müßte, das Ganze als eine Einheit zu umfassen.

Nur des Raumes wegen reduciren wir hier die so höchst wichtige Theorie des Kinderliedes auf einige Einleitungs-Sätze; diese halten wir darzulegen für nothwendig; schon deswegen, damit ja kein Lehrer die Liederchen, die wir hier mittheilen, für bloße Tandeleien halte. Noch mehr aber liegt uns daran, auf diesem Wege, ja gerade an dieser Stelle (auf dieser Stufe des Lehrurses) dem Lehrer die wahre Ansicht des Gesangs wesens und der Gesangscultur bezubringen. Diese kann nur durch die Liederkunst begründet werden. Unsere Zubereitungen wären ungereimt, zum Theil unnütz, wenn wir den bisherigen Stufengang hier verlassen würden. Demnach versteht es sich, daß die Liederkunst anfangs gerade so elementarisch beschaffen seyn muß, wie wir sie hier beschreiben und in den Verspielen selbst geben. Solche kleinen Gesänge sind daher für die Kunstbildung keine Kleinigkeiten, sondern eben in ihrer Kleinheit (Kürze, Einfachheit) besteht ihr eigenthümlicher Werth; in ihren Wirkungen sind sie für die Kinder die Erstlingsblüthen der Gesangkunst, das einzig wahre Mittel, die Kinder ins Gebiet des Kunstschönen ohne Uebereilung (Uebertreibung, Ueberfüllung) einzuführen und einzuweihen. Auch gewähren sie den unendlichen Vortheil, daß sie als geründete Kunstganze vom kleinsten Umfange sich dem Gedächtniße schon bey der ersten Einübung (beym bloßen Erlernen) einprägen, ohne es im mindesten zu belasten; das Auswendiglernen braucht nicht einmal veranstaltet zu werden; ein solches Kunstganze lebt im Innern des aufblühenden Sängers und reproducirt (vergegenwärtigt) sich auf Veranlassung leicht wieder.

Freylich bedarf der Lehrer solcher Liederstücke in weit größerer Menge, als wir sie hier, des Raumes wegen, liefern können. Indessen enthalten auch die dreißig diesem Werke beigeordneten Stücke, bis auf einen gewissen Grad von Schwierigkeit, die wesentlichen Singaufgaben, womit jeder Sänger, mithin jeder Lehrer

mit seinem Sngerpersonal gleich anfangs aufs Reine kommen muß, wenn es darum zu thun ist, wirklichen Gesang (Wort- und Tonreihen in künstlichem Zusammenhang) auszuführen.

Indem wir aber von den wesentlichen Singaufgaben sprechen, haben wir zugleich die eben so wesentliche Obliegenheit, dem Lehrer zu einer hinlänglichen theoretischen Ansicht zu verhelfen, wonach er sich den vorkommenden Stoff einer jeden Singaufgabe als Lehraufgabe zu eigen macht.

Erstes Kapitel.

§. 1.

Tonreihen werden mit Wortreihen auf zweierley Weise verbunden: Es kann eine Sylbe (genau gesprochen der Vocal einer Sylbe) entweder bloß mit einem Ton oder mehreren verbunden werden, jene Verbindungsart heißt syllabisch, diese melismatisch. Syllabischer und melismatischer Gesang kann in eben demselben Tonstück in mannigfaltiger Vermengung und Vermischung vorkommen, es können groere Melismata mit kleinern abwechseln und öfter oder seltener den syllabischen Gesang unterbrechen. Dies kann für die Ausübung besondrer Schwierigkeiten darbieten. Ueberhaupt erfordert es schon als künstlich: mannigfaltige Verbindung von Ton und Wort ein Fixiren (Festhalten) der Aufmerksamkeit.

Nach unserm Lehrkurs haben die Zöglinge zwar vermittelt der Solseggien schon eine wesentliche Vorübung auf den melismatischen Gesang erhalten. Nun aber ist es darum zu thun, daß nach einem Melisma das Wiedereintreten, so zu sagen, das Einschieben des Lautes (der Consonanten) den Kindern beigebracht, und zur äußersten Geläufigkeit erhoben werde. Dazu sind eben die kleinen, kurzen Melismata von zwey, drey, vier Tönen gut, so wie sie sich in diesen Gesangsaufgaben eingestreut finden.

Eine Vorübung ist indeß nothwendig, ehe der Lehrer zur Ausführung der Gesänge schreitet, damit den Kindern das Wesen der Melismatik zum Bewußtseyn gebracht werde.

§. 2.

Der Lehrer setzt folgendes Beispiel an die Tafel:



Er frägt: „Wie viele Sylben seht ihr hier?“ — „Sechs.“ — „Wie viele Noten?“ — „Acht.“ — „Recht so; es sind also hier mehr Noten als Sylben; ihr seht hier zwey Sylben, über deren jede (er zeigt mit dem Stab) zwey Noten gestellt sind. Versucht es, die Noten so abzusingen, wie sie über den Sylben stehen.“ Nachdem es geschehen, spricht er: „Es wird im Gesange nicht immer mit einer Sylbe bloß ein Ton verbunden, sondern man kann mehrere, ja eine ganze Reihe von Tönen mit einer einzigen Sylbe verbinden. Jene einfachere Art des Gesanges, wo auf eine Sylbe nur ein Ton fällt, heißt der syllabische Gesang, hingegen die künstlichere Art, wo mehrere Töne auf eine Sylbe fallen, heißt der melismatische Gesang; eine Mehrheit von Tönen, seien es bloß zwey oder viele, heißt ein Melisma. In den meisten Gesängen von einiger Länge sind beyde Gesangsarten verbunden; syllabischer Gesang kann mit melismatischem benahe Sylbe für Sylbe abwechseln, oder stellenweise, so daß, öfter oder seltener, zwischen syllabischen Stellen (Szen) bald kleinere bald groere Melismata abwechselnd vorkommen.“

§. 3.

Wir machen dem Lehrer den schwierigsten Punkt der Melismatik mit folgendem deutlich: Wenn die melismatisirte Sylbe mit Consonanten endet, so lassen die Sänger entweder den Consonanten — oder wenn

mehrere sind, den ersten — zu früh eintreten, so daß der letzte Ton des Melisma entfällt, wenigstens verkürzt oder geschwächt wird, oder sie lautiren ihn zu nachlässig, verschlucken ihn auch wohl ganz. Daher sind die kürzesten Melismata, diejenigen von zwey, und zwar kurzen Noten in geschwindem Tempo schwerer auszuüben und an mittelmäßigen Sängern unangenehmer zu hören, als längere; der zweite Ton wird nämlich meistens durch den Consonant halb erstickt. Ist noch dazu die zweite Note von kürzerer Geltung, als die erste, so macht dies die Aufgabe um so schwieriger, vollends bey sprungweiser Fortscheidung (wenn in den geschwinden kurzen Ton hinein und wieder heraus gesprungen wird.) Daher ist äußerst wichtig, wenn es auch nicht ohnehin pädagogisch zweckmäßig wäre, daß man anfangs häufig kleine Melismata von wenigen und kurzen Tönen einübe, und die Kinder mit möglichster Genauigkeit dazu anhalte, die Consonanten hinten am Melisma bis auf den äußersten Zeitmoment zu versparen. Uebungen, wie nachstehende, sind hiezu dienlich.



Mehrere Beispiele setzen wir nicht her, weil solche melismatischen Figuren und Sätze in den Gesängen selbst häufig und in mannigfaltiger Stellung und Verbindung vorkommen.

Zweytes Kapitel.

§. 4.

In diesem Kap. geben wir dem Lehrer eine detaillirte, auf unsre bisherigen Lehren und Regeln gegründete Anweisung, wie er sich bey jeder Lehraufgabe eines Singstücks gehörig orientiren soll, bevor er die Einübung wirklich vornimmt. Eine solche vorherige Betrachtungsweise (Beaugenscheinigung) muß er sich zur Norm (zur Richtschnur) machen, und bey jedem neu vorzunehmenden Singstück wiederholen, bis sie ihm endlich zur Fertigkeit wird. Diese Prüfung vermittelt der Reflexion ist etwas ganz anderes als das Probiren (Versuchen, Kosten) nach dem ästhetischen Wohlgefallen, bey welchem letztern sich Reiz einmischen kann, der die Einsicht schwächt, wo nicht verfälscht, überhaupt aber zu einem solchen Vorbereitungsgeschäft gar nicht hingehört. Und eben damit er seinen Prüfungsgeist rein erhalte, singe oder spiele er sich das Stück nicht gleich vor, sondern er sehe es zuerst auf dem Papier an, um sich somit an eine ideale Beschauung (ein inneres Hören) zu gewöhnen, und dadurch, so weit es ihm Bedürfniß ist, sich zum theoretischen (pädagogisch: theoretischen) Beurtheiler zu qualificiren.

Der Lehrer hat das Tonstück nach zwey Hauptgesichtspunkten zu durchschauen, wornach er sich selbst fragen und Bescheid geben muß:

- a. Was bietet das Stück als Uebungsstoff für die Beschulung wesentlich dar?
- b. Was enthält es als Bildungstoff für die Entwicklung (Belebung, Erhöhung) des Kunstsinnes?

Er hat vorerst jene Hauptansicht durchzuführen, dann aber seine Untersuchung nach der letztern zu vervollständigen.

§. 5.

Erste Ansicht, betreffend den rhythmischen Gehalt.

- a.) Wie ist das Specielle des Rhythmus beschaffen?
- b.) Herrscht eine Notengattung vor, Viertel, Achtel od. a.?
- c.) Alterniren zweyerley Notengattungen (wie z. B. im Sechachteltakt öfters Viertel mit Achteln)?
- d.) Sind die Notengattungen manigfaltig vermischt?

- e.) Herrscht irgend eine Notenfigur vor (z. B. in einem punktirten Gesange)?
- f.) Wie ist das Stück stellenweise, nach seiner Eurhythmie beschaffen?
- g.) Ist es mit Pausen durchmischt? (woran zunächst und am leichtesten die Eurhythmie seiner Theile zu erkennen ist.)
- h.) Kommen öfter oder seltener Wiederholungen vor?
- i.) Sind es Wiederholungen kleinerer Tonreihen (einzelner Figuren, wie bey den drey ersten Takten von N°. IV.), oder:
- k.) Größerer Stellen (wie bey N°. III. der erste und zweite Takt, zusammen im Verhältniß zum fünften und sechsten), oder:
- l.) Ganzer Satz (wie N°. I., wo die zweite Hälfte des Ganzen rhythmisch nichts anders ist, als Wiederholung der ersten Hälfte)?

Zweite Ansicht. Das Melodische.

- a.) Bewegt sich die Melodie in einem engen Umfange von Tönen?
- b.) Bewegt sie sich meistens in stufenweisen Fortschreitungen?
- c.) Kommen Versetzungen (Kreuze und Beenen) vor, die die Intonation erschweren?
- d.) Enthält sie chromatische Sätze, drey oder mehr halbe Töne nacheinander?
- e.) Breitet sie sich weit in die Höhe und in die Tiefe aus?
- f.) Geht sie so hoch (oder etwa auch so tief) daß nicht das ganze Schulpersonal sie mitsingen kann?
- g.) Kommen große, weite Sprünge, Sexten oder noch weitere vor?
- h.) Sogar Sprünge in dissonirende Intervalle?
- i.) Kommen öfter Wiederholungen vor, größere oder kleinere? Kommen häufig Versetzungen vor? (Versetzungen sind Wiederholungen einer melodischen Figur oder Tonreihe in verschiedene Höhe. Sie kommen in allen längern Stücken vor; und auch die kürzern, in denen sie gar nicht vorkommen, gehören zu den Seltenheiten. So sind die Nummern VII. X. und XXIV. beschaffen; einige andre haben nur eine einzige kleine Wiederholung, wie XXV. und XXX.)

Dritte Ansicht. Das Dynamische.

- a.) Kommen Gradationszeichen, p. f. o. a. vor?
- b.) Wechseln die Gradationen oft ab?
- c.) Kommen Schwellzeichen vor?
- d.) Kommen Gradationszeichen mit Schwellzeichen vermischt vor?
- e.) Kommt auch das Diminuendo und das Abschwelzeichen vor (als die schwerern Aufgaben der Dynamik).
- f.) Ist es durchaus ein Piano: (oder Pianissimo:) Stück, das nicht vom ganzen Personal eingeübt werden kann? (wovon weiter unten.)

Vierte Ansicht. Vergleichung des rhythmischen Gehalts mit dem melodischen.

- a.) Ist der Rhythmus einförmig (wenigförmig), die Melodie mehrförmig (vielförmig)?
- b.) Oder ist umgekehrt der rhythmische Gehalt vorherrschend?
- c.) Coincidiren Rhythmus und Melodie in der Einförmigkeit (wie z. B. im ersten, zweiten und dritten Takt von N°. IV.)? oder:
- d.) Coincidiren sie in der Vielförmigkeit (wie N°. VII. mit Ausnahme des zweiten Takts, der rhythmische Ähnlichkeit hat mit dem ersten, aber keine melodische; oder wie N°. X. mit Ausnahme des zweiten Takts, der im Rhythmus dem ersten gleich ist)?
- e.) Ist stellenweise da, wo der Rhythmus einförmig ist, die Melodie vielförmig (wie z. B. in den drey ersten Takten von N°. IV., die aus lauter Vierteln bestehen, oder in den drey ersten und den drey letzten Takten von N°. XX. die aus lauter Sechszehnteln bestehen)?

f.) Ist, umgekehrt, da, wo der Rhythmus vielförmig ist, die Melodie einförmig (wie gleich in N°. 1. beim Aufsteigen durch die Tonleiter viererley Notengattungen vorkommen)?

Fünfte Ansicht. Beziehung des dynamischen Gehalts auf den rhythmischen und melodischen. (Findet nur dann Statt, wenn in dem Stück dynamische Zeichen vorkommen).

- a.) Wird die Ausübung durch die dynamischen Vorschriften (Zeichen) erschwert?
- b.) Sind langsame Noten und langsam fortschreitende Tonreihen forte zu singen (so daß der Athem öfter ausgeht, und die Kinder eher ermüden)?
- c.) Sind geschwinde Noten forte zu singen, und zwar Sprünge (die in der Geschwindigkeit schwerer zu treffen sind)?
- d.) Sollen hohe Stellen forte oder piano gesungen werden?
- e.) Kommen Schwellzeichen vor bey sehr langsamen Noten?

Sechste Ansicht. Der Text.

- a.) Sind darin einzelne schwere Lautfügungen (Articulationen, Häufungen von Consonanten), oder andre Lautirschwierigkeiten enthalten?
- b.) Beruht der Text auf einem bestimmten Metrum (einer bestimmten Sylbenordnung)?
- c.) Sind die Versfüße zweytheilig oder dreytheilig, oder:
- d.) Sind sie künstlich vermischt?
- e.) Liegt zwar eine bestimmte Sylbenordnung zum Grunde, aber kommen Abweichungen (metrische Fehler) vor?

Siebente Ansicht. Der Text in Verbindung mit der Musik betrachtet.

- a.) Ist das Stück ein bloß syllabischer Gesang (wie N°. 1.)?
- b.) Enthält es kleine Melismata?
- c.) Enthält es größere Melismata?
- d.) Enthält es mehrerley Melismata?
- e.) Enthält es Melismata in geschwinden Notengattungen? Treffen die Interpunctionen des Textes mit den Einschnitten (Absätzen) so zusammen, daß für das Athemholen keine Schwierigkeit entsteht (wie bey N°. XXI. wo bey jedem Comma auch eine Pause steht; oder wie bey XXVII. wo bey den Commaten zwar keine Pausen stehen, doch aber bey jedem ein schneller Athem gezogen werden kann, ohne daß das Stück entstellt wird)? oder:
- f.) Findet in einer langen oder langsam zu singenden Wortreihe keine Interpunction und auch kein Einschnitt (Absatz) in der Tonreihe Statt (so daß den Kindern gesagt werden muß, wo sie Athem zu holen haben, um das Stück nicht zu entstellen, wie z. B. bey N°. VI. vom fünften Takt an bis zu Ende, oder in N°. XVII. vom zweyten Takt an)?
- g.) Sind schwere Sylben in die schlechte Zeit gestellt (wie bey N°. XXVII. das Wort ziehn im zweyten und vierten Takt)? oder:
- h.) Sind leichte Sylben in die gute Zeit gestellt (wie die letzte Sylbe des Wortes Gleise am Schlusse der N°. V.)?

§. 6.

Nachdem der Lehrer so auf vorbeschriebene Weise sich mit dem speciellen Inhalt des Stücks bekannt gemacht hat, suche er sich nach dem zweyten Gesichtspunkt ein Resultat zu ziehen, ob es einen mehr oder minder bedeutenden (reichhaltigen, fruchtbaren) Bildungstoff für den Kunstsinne enthalte; oder in welcher einzelnen Hauptrücksicht es vorzüglich bildend sey. Er werfe also in jeder dieser Rücksichten noch einmal einen Blick darauf.

Erster Ueberblick. Ist das Stück rhythmisch reichhaltig? steht es in einer zusammengesetzten Taktart und kommen darin mitunter geschwinde Notengattungen vor?

§. 8.

Zweites Geschäft. Er setzt die Melodie auf die Tafel:



Er läßt auf die Sylbe *la* absingen; er zeigt mit dem Stab hin, und rückt so geschwind von Note zu Note fort, als er gesungen haben will. Ist die Aufgabe, so wie die gegenwärtige, ganz leicht, so fertigt er das Geschäft geschwind ab, allenfalls mit Achtelbewegung im Tempo moderato; ist sie schwer, so lasse er sie, allenfalls nur die schweren Stellen, langsamer singen. Kommen wirkliche Fehler (Verfehlungen des Intervalls) vor, so berichtige er diese zuerst, und erst nachher reinige er, wo es nöthig ist, die Intonation.

§. 9.

Drittes Geschäft. Er setzt Rhythmus und Melodie verbunden auf die Tafel:



Er läßt es auf die Sylbe *la* solfeggiren. Sollten die Kinder jetzt bey Vertheilung der Aufmerksamkeit auf das Rhythmische und das Melodische wieder gegen den Rhythmus fehlen, und bey der ersten Wiederholung sich nicht zurecht finden, so lasse er sie die Aufgabe bloß wieder rhythmisiren; er sage: „Rhythmisirt das Stück, denkt euch die Tonhöhe (Melodie und Tonleiter) weg.“ Sobald sie es richtig rhythmisiren, verbindet er den Rhythmus wieder mit der Melodie. Würden sie bloß an einer einzigen Stelle fehlen, so müßte er sie bloß diese Stelle rhythmisiren, den übrigen Theil des Stücks aber übergehen.

Fehlen sie gegen das Melodische, so lasse er die Töne, wo gefehlt wird, ohne eigentliche Rücksicht auf Notengestaltung, üben, er sage also: „Melodisirt mir die Stelle, wo ich zeige, denkt euch Rhythmus und Takt weg.“ Hier ist wohl zu bemerken, daß es selten zweckmäßig wäre, eine ganze Aufgabe von einiger Länge wieder bloß melodisiren zu lassen; denn meistens erleichtert und verdeutlicht der Rhythmus die Melodie; Fälle ausgenommen, wo die Melodie durch die Geschwindigkeit erschwert wird. Sobald dann auch die einzelnen melodisch: fehlerhaften Töne berichtigt sind, verbindet er wieder die Melodie mit dem Rhythmus.

Nun ist es aber denn doch möglich, daß die Fehler von Neuem zum Vorschein kommen; woraus sich schließen läßt, daß die Aufgabe den Kindern nicht wegen Vertheilung der Aufmerksamkeit, sondern daß sie ihnen eben als Verbindung schwer sey. Hier also muß dann die Aufgabe eben als rhythmisch: melodische geübt, nöthigen Falls zergliedert, nachher wieder ganz geübt werden, bis sie im Reinen ist.

§. 10.

Viertes Geschäft. Kommen dynamische Zeichen vor, so werden sie jetzt hinzugesetzt, und die Uebung wird nun mit Beobachtung dieser Zeichen (der dynamischen Gradationen oder Schwellungen) durchgemacht. Vorher, bis zu diesem vierten Geschäft, werden alle Uebungen *mezzo* gemacht. Kommt eine *Pianostelle*, oder gar eine *Pianissimostelle* vor, oder soll sogar das ganze Singstück vorschriftsmäßig *piano* oder *pianissimo* vorgetragen werden, so ist eine mehrfache Wiederholung meistens zweckmäßig; denn zum feinen Gesange müssen die Kinder mit mehr Herrschaft, beynahe mit einigem Zwang, angehalten werden als zum starken. Zu diesem treibt sie ihre Jugendkraft und das momentane Wahrnehmen des Effekts (Erfolgs) an; hingegen müssen sie beim Pianogesang die Kraft an sich halten, und diese Art der Selbstbeherrschung, wo die Kraftäußerung durch Zurückhaltung bedingt ist, doch aber fortdauernd laut werden soll, fällt nicht nur Kindern, sondern überhaupt in der Tonkunst jedermann schwer; fällt auch hier schwerer, als wo man bloß die Organe übt, wie bey den Elementarübungen des dynamischen Curses, und noch nicht die Anreizung fühlt, Dynamisch schönes zu erzeugen, was nunmehr bey der Ausführung von Gesängen der Fall ist.

Kommen Schwellzeichen vor, so sey der Lehrer in der Behandlung immer möglichst genau. Zunächst ist die Allmähligkeit des Schwellens nicht außer Acht zu lassen; denn ohne diese verliert es seine Schönheit, ja es wird im Chorgesange oft widrig, zumal bey zarten (Piano:) Stücken. Der Lehrer vergesse nicht, daß das Abschwellen, weil es schwerer ist, als das Anschwellen, weit öfter und sorgfamer geübt werden muß, als dieses. Wesentlich ist auch zu bemerken, daß in Stücken (Sätzen) von zartem, feinem Ausdruck, das Anschwellen nie bis zum Forte getrieben werden darf, so wie das Abschwellen eben so wenig beim Forte begonnen werden soll. Immer hat auch der Lehrer zu verhüten, daß mit dem Schwellen kein Mißbrauch getrieben werde, wozu die Sänger in folgenden dreyn Fällen vorzüglich geneigt sind: Erstens, wenn sie zwischen Schwelltönen lange Orgeltöne auszuhalten haben, bey denen kein Schwellzeichen steht (die mithin als Orgeltöne ausgehalten werden sollen); zweitens: wenn überhaupt nach einer Reihe geschwinder Notengattungen, besonders bey syllabischem Gesang, mit einem Mal eine langsame Note (ein auszuhaltender Ton) vorkommt, z. B. nach einigen Achteln eine Halbe oder Ganze; drittens: wenn eine Note aus der schlechten Zeit in die gute hinüber auszuhalten ist oder gebunden erscheint.

§. II.

Fünftes Geschäft. Er schreibt den Text unter die Noten, so daß nun das Singstück nach Ton- und Schriftzeichen vollständig erscheint.



Er läßt den Text Sylbe für Sylbe ablesen, indem er mit dem Stab, jedoch nicht stark, auf die Tafel schlägt, und von Sylbe zu Sylbe fortrückt; beim Fortrücken beobachtet er Länge und Kürze der Sylben, ohne sich steif ans Metrum zu halten. Dann fragt er nach der Beschaffenheit des Metrums. — Hier müssen wir ihm aber voraus folgende theoretische Regeln den Kindern mitzutheilen geben:

„Ihr werdet häufig solche Texte zu singen bekommen, denen eine bestimmte Sylbenordnung (regelmäßige Wiederkehr von schwer und leicht) zum Grunde liegt. Solche Texte nennt man Verse, und die jedesmal herrschende Sylbenordnung heißt Metrum. In einem jeden Verse, oder einer Reihe von Versen, kommt meistens — wo die Sylbenordnung nicht etwa sehr künstlich ist — irgend ein Fuß am häufigsten, oder durchaus vor, den man gleich anfangs am dynamischen Verhältniß einiger wenigen Sylben wahrnimmt.“

„Aber nicht alle Füße können in einer langen Reihe von Versen ununterbrochen vorkommen. Von den zweitheiligen sind es nur der Trochäus und der Jambus; von den dreigliedrigen nur diejenigen dreyn, die aus zwey leichten und einer schweren Sylbe bestehen: Der Amphibrachys, der Daktylus und der Anapäst. Dies sind die gewöhnlichen Füße, aus denen unsre Verse und Lieder zusammengesetzt sind. Die übrigen kommen nur mitunter als Ausnahmen vor.“

Die Fragen sind nun so zu stellen:

„Erkennet ihr im Text ein bestimmtes Metrum“?

„Ist es zweitheilig oder dreitheilig“?

Falls es zweitheilig ist: „Besteht es aus Trochäen oder Jamben“?

Falls es dreitheilig ist: „Liegt der Amphibrachys, der Daktylus oder der Anapäst zum Grunde“?

Bei einem künstlichen, verwickelten Metrum fragt er: „Was herrscht vor, Zweitheiliges oder Dreitheiliges“? ferner: „Welcher Fuß herrscht vor“?

Auf das Ablesen und die Erörterung der metrischen Beschaffenheit des Gedichts folgt das wirkliche Absingen.

Dabei ist zu beobachten:

- a.) Ob richtig vocalisirt, ob kein Vocal (Hauptvocal, Nebenvocal oder Diphthong) entfärbt, oder gar mit einem andern vertauscht, oder sogar (bey Diphthongen) ganz weggelassen werde.

b.) Ob richtig lautirt, nichts verschluckt und nichts übertrieben (gegurgelt, gelallt, geknurr, gezischt) werde.

§. 12.

Sechstes Geschäft. Er läßt nun den Gesang wirklich vollständig ausführen. Dabei hat er sein Hauptaugenmerk auf die Conformität (Uebereinstimmung) des Ton- und Wortgewichts zu richten. Zuerst läßt er das Stück einmal ohne specielle Rücksicht auf die Worte oder das Sylbengewicht so absingen, wie die bloße Tondynamik es mit sich bringt; sodann läßt er das Stück, mit Beobachtung der Wortdynamik, wiederholen. Findet es sich, daß schwere Sylben auf der schlechten Zeit stehen, so heißt er die Kinder dieselben durch Accent herausheben; findet er umgekehrt, daß leichte Sylben auf der guten Zeit stehen, so heißt er sie den eigentlich darauf fallenden Druckton mildern. Er merke sich hier überhaupt folgenden Unterschied: Wenn in einem Singstück durchaus nur ein Fuß in einen Takt gestellt ist, so wird die Richtigkeit der Dynamik sich leicht ergeben; sind aber meistens oder durchaus zwei (mitunter sogar drei) Füße in einen Takt gestellt, so ist die Accentuation in dem Grade schwieriger, und um so eher zu verfehlen, als dabei die Notengebung in mannigfaltiger Vermischung vorkommt.

Findet er hin und wieder eine mittelzeitige Sylbe nach der Composition, oder in der Ausübung zu sehr aufgehoben oder vernachlässigt, so berichtigt er die Accentuation. Nur hüte er sich, feinere Distinktionen (Unterscheidungen) zu fordern, als das Chorpersonal im Allgemeinen zu leisten vermag.

Er hat darauf zu sehen, daß die Consonanten, wenn sie auch richtig lautirt werden, genau zeit- und tongemäß placirt, daß sie nie auf den vorgehenden oder nachfolgenden Ton hinüber oder herüber gezogen werden.

Er hat durch Uebung, Berichtigung, Wiederholung darauf hinzuwirken, daß der syllabische Gesang mit dem melismatischen deutlich contrastirt werde, so daß bei stellenweiser Vermengung des Syllabischen mit dem Melismatischen, die Melismata die Wortreihen gleichsam umfließen, und umgekehrt die Wortreihen die Melismata gleichsam umspringen.

Viertes Kapitel.

§. 13.

Wir theilen hier die Regeln des Athemholens in Beziehung auf den Text mit, die der Lehrer den Kindern bei vorkommenden Fällen beizubringen und von Zeit zu Zeit in Erinnerung zu bringen hat.

Im Allgemeinen soll der Zusammenhang der Worte durch das Athemholen so wenig als möglich getrennt werden. Im Speciellen geben wir den Regeln des Athemholens folgende Rangordnung:

1. Man soll bei einer eintretenden Pause frisch Athem schöpfen, wenn man auch dessen noch nicht bedarf. (Die Fälle sind selten, wo diese Regel wegen der Kürze der Phrase und der Geschwindigkeit des Tempo und der Noten eine Ausnahme leidet).

2. Man soll — und dies, so wie alles folgende, betrifft lauter Fälle, wo keine Pausen stehen — einen schnellen Athemzug thun nach jeder Interpunction, die mehr trennt als das Comma.

3. Kommt in einer langen Wortreihe keine andre Interpunction vor als das Comma, so fällt der schnelle Athemzug auch auf dasselbe.

4. Bedarf man beim Absingen einer Phrase eines frischen Athemzugs, ehe selbst ein Comma eintritt, so soll man wenigstens so viele Worte zusammenfassen, als zusammen einen Sinn bilden; daraus folgt:

5. Ein einzelnes Adjektivum darf nur im äußersten Nothfalle von seinem Substantivum getrennt werden, wenn etwa das erstere ein langes Melisma, und das letztere eine langauszuhaltende Note hat. Kommen zwei Adjektiva vor, so darf das zweite nicht vom Substantivum getrennt werden.

6. Der Artikel darf nie vom Substantivum, noch dem einem solchen vorgehenden Adjektivum getrennt werden, eben so wenig die Präposition von dem ihr nachfolgenden Wort, auch nicht das Pronomen vom Verbum, und nicht das Hilfsverbum vom Participium und Infinitiv.

7. Entsteht bey langsamem Tempo und langsamen Notengattungen (Bindungen) sogar das Bedürfniß, ein mehrsyllbiges Wort zu trennen — welches meistens ein zusammengesetztes Wort seyn wird — so muß dieses dann durch den Athemzug in die einzelnen Wörter zertrennt werden, aus denen es eigentlich besteht.

Wir machen die hier festgesetzten Regeln an folgenden Beispielen deutlich:

Bey der stillen [4] Mondeshelle [3] treiben wir [2] mit frohem Sinn [1]
auf dem Bächlein [4] ohne Welle [3] hin und her [2] und her und hin.

Reicht der Athemzug zur Umfassung des Ganzen nicht hin, so wird Athem geholt nach 1, reicht er auch nicht so weit hin, nach 2 — dann nach 3 — endlich nach 4. Bey der ersten Stelle aber, wo 4 steht, nur im höchsten Nothfall, weil das Adjektivum von seinem Substantivum getrennt wird. Nach folgenden Wörtern wäre der Athemzug falsch angebracht: Bey — der — treiben — mit — frohem — auf — dem — ohne — und — und — und; einzig wäre es erlaubt bey dem ersten hin und bey dem letzten her.

Bey folgender Phrase läßt sich der Athem an allen denjenigen Stellen anbringen, wo wir einen Strich hinsetzen.

Es lehret | der Frühling | mit lächelndem Blick | verjüngend | und schaffend | zur Erde | zurück.

Hingegen bey nachstehenden darf er nur an zwey Stellen angebracht werden:

In des Ostens dunkler Ferne | löscht das helle Licht der Sterne | schon der junge Tag.

§. 14.

Die allgemeine Hauptregel die für alle Fälle gilt, ist diese, daß der Zeitmoment, dessen man zum Athemzug bedarf, dem Tone, hinter welchem, nicht demjenigen, vor welchem er geschieht, soll abgebrochen werden; denn in letzterm Falle würde das Markiren der Zeit verrückt, mithin die Dynamik verlegt.

* * *

Hiermit ist nun der Lehrer in den Stand gesetzt, den Curs in den einstimmigen Gesängen vorzunehmen; indeß verweisen wir ihn noch auf die folgende Hauptabtheilung hauptsächlich wegen der Regeln, die wir dort für den Gebrauch des Instrumentes ertheilen. — Damit er das Tempo nie verfehlen könne, bestimmen wir die Dauer einer jeden Nummer nach der Anzahl von Sekunden: Die Nummer I. soll 9. Sekunden dauern, II. 8. — III. 6. — IV. 5. — V. 12. — VI. 9. — VII. 8. — VIII. 9. — IX. 9. — X. 10. — XI. 6. — XII. 8. — XIII. 20. — XIV. 7. — XV. 8. — XVI. 10. — XVII. 10. — XVIII. 6. — XIX. 6. — XX. 6. — XXI. 9. — XXII. 10. — XXIII. 6. — XXIV. 6. — XXV. 24. — XXVI. 14. — XXVII. 12. — XXVIII. 12. — XXIX. 11. — XXX. 10.

V i e r t e A b t h e i l u n g .

Elementaranleitung zur Ausführung musikalischer Kunstwerke

oder

Organisation der Schule zum Kunstinstitut.

So lange die Kinder singen, um an demjenigen, was sie zu singen haben, etwas zu lernen; so lange überhaupt immer alle mit einander zu gleicher Zeit durch die gleichen speciellen Mittel gebildet (unterrichtet und geübt) werden, mithin das Können jedesmal Endzweck ist, so ist die Schule unmittelbar auch nichts weiter als Schule.

So wie aber einzelne unter ihnen zu besondern künstlerischen Leistungen ausgehoben, so wie sie überhaupt, nach ihren im Schulcurs entwickelten und dem Lehrer durch die Entwicklung näher bekannt gewordenen Eigenschaften, zum Behuf der Kunstausübung verschiedentlich classificirt werden; so wie sie verschiedene Singrollen erhalten, mitunter diese Rollen mit einander zu vertauschen haben; so wie endlich auch der Lehrer eine eigne Rolle als Sänger übernimmt (seine eigne Parthie singt), und vollends in die Schule ein Instrument eingeführt wird; (welches — wenn auch auf noch so beschränkte Weise — ein künstliches Band (ein Kunstband) ist, das den Sängerverein zusammen hält); überhaupt aber die jedesmalige Singaufgabe keineswegs als beseitigt betrachtet wird, so bald man sie kann, mithin das Können nicht Endzweck ist, sondern Mittel, um eben zur freien Ausübung der Aufgabe als derjenigen eines Kunstwerks zu gelangen, und sich so gemeinsam bildend zu ergötzen: so ist die Schule nicht mehr bloß Schule, sie ist eine kleine in sich geschlossene Welt, eine Kunstakademie im Kleinen. Hierzu muß es mit der Schulbildung kommen, die wahre Kunstbildung seyn soll, und der Lehrer muß sich mit dieser Ansicht der Gesangsmethode, als Cultursache, durchaus vertraut machen; er muß erkennen lernen, daß eben dies ihr Endzweck ist, die Lernschule zur freien Kunstschule zu erheben. Keineswegs soll der Schulcurs als vollführt betrachtet, und sonach die Schule abgethan (vom Kinde verlassen) werden, so bald die bloße Formbildung, so solid und umfassend sie auch bewerkstelligt worden seyn mag — vollzogen ist. Der wichtige pädagogische Grundsatz, daß das Menschenkind für die menschliche Gesellschaft eben auch in Gesellschaft gebildet werden soll — so weit nämlich die Natur eines jeden einzelnen Bildungsfaches es zuläßt — findet hier seine vollgültige Anwendung. Ist unsre Behauptung wahr, daß hier in diesem Fache schon bei der bloßen Formbildung das Kind in der ganzen Kindergesellschaft leichter und besser zu beschulen ist, als durch individuelle Behandlung, so wird und muß nunmehr auch die ästhetische Bildung in vollem Maaße erzielt werden, wenn die Kinder, die nämlichen Kinder, sich so begesellschaftet bleiben; es muß je mehr und mehr belebend und erhebend seyn, wenn das Kind seine Mitschüler allmählig zu Mitkünstlern heranwachsen sieht, und endlich der Lehrer selbst sich als singendes Individuum ihnen beordnet.

Erstes Kapitel.

§. 1.

Zuvörderst geben wir die Anweisung zur Behandlung des Instruments. Zwar findet die eigentliche Organisation der Schule erst von da an Statt, wo die Harmonie, der mehrstimmige Gesang, eingeführt wird. Aber auch schon bey dem Curs im einstimmigen Gesange wollen wir das Instrument, in so fern der Lehrer dessen bedarf, zweckmäßig gebraucht wissen. Daher geben wir hier die Anweisung zu dessen pädagogischem und kunstgemäßen Gebrauch überhaupt. Dasselbe kann bey der Ausübung gebraucht werden, entweder:

- a.) Zur vollständigen Begleitung eines Singstücks (zum förmlichen Mitspielen), oder:
- b.) Zur theilweisen (stellenweisen) Leitung, da wo sie gerade nöthig ist, oder auch:
- c.) Zu pädagogischen Kunstgriffen.

Nothwendig ist die vollständige Begleitung nur in dem Falle, wo das Instrument obligat gesetzt ist, wo es Tonreihen hat, die in den Singstimmen nicht vorkommen, oder vollends Vor-; Zwischen-; oder Nachspiele enthält, während welcher die Sänger zu pausiren haben. Natürlich gehören solche Compositionen nicht in den Elementarcurs, daher versparen wir auch die Anweisung zum obligaten Accompagnement auf diejenige Hauptabtheilung des Werkes, wo wir wirklich Gesänge mit obligater Instrumentation (wenn auch blos mit Klavier oder Orgel auszuführen) aufzunehmen haben, worin theils das Spiel den Gesang im eigentlichen Sinn umspielt, theils Stimme mit Instrument in Contrast gesetzt wird (contrastirt). Indeß wenn der Gebrauch des Instrumentes auch nicht musikalisch nothwendig ist, so kann er nichts desto weniger häufig executorisch zweckmäßig seyn (die Execution erleichtern, oder vollkommen bewerkstelligen helfen); und das ist er in der That. Er hält überhaupt den Gesang zusammen und bringt da, wo das Zusammensingen verschiedener Stimmen (von Discant und Alt) schwierig ist, mehr Einheit hinein.

Wer den Gesang — er mag ein noch so guter Schullehrer, ein noch so guter Sänger seyn — ohne Instrument ertheilt, muß nicht nur sich und seine Kinder oft plagen, wo das Instrument die Sache erleichtern würde, sondern er schreitet überhaupt im Curs langsamer fort, und kommt früher oder später zu Singaufgaben, die er, ohne Instrument, nie recht ins Reine zu bringen vermag. Wir wollen damit nicht sagen, daß ein Schullehrer, der gar nicht Klavier spielen, oder sonst kein Instrument in der Schule haben kann, nicht auch ohne Instrument es mit seinen Kindern immerhin auf einen namhaften Grad der Gesangsbildung bringen kann. Ein kräftig; schöner Volksgesang wird, wenn er sich mit Ausdauer an unser Buch hält, in jedem Falle die Frucht seiner Bemühungen seyn. Allein da die Sache so wichtig ist, so müssen wir ohne Rückhalt umständlich davon sprechen.

Ein Instrument, und zwar ein Pianoforte, ist demnach Bedürfniß einer Singschule, und die Klavierspielkunst ist Bedürfniß des Lehrers. Keineswegs wollen wir aber hierin unsere Forderungen hoch spannen, damit ja dadurch kein tüchtiger Lehrer zurückgeschreckt werde. Auch ein mittelmäßiger Spieler mag sich mit einem mittelmäßigen Instrument aushelfen; genug, wenn er als Spieler auch nur im Stand ist, vermittelt einer Vorbereitung, die diesem Werk integrirenden ein-; zwey-; und drey- stimmigen Singsätze und Gesänge, Ton für Ton, vor- und mitzuspielen; ja wenn er nur auch mit jeder Hand eine Stimme spielen kann — so daß er freylich genöthigt ist, bey den dreystimmigen Gesängen entweder die Mittelstimme oder den Baß wegzulassen, — so hilft ihm auch dieses Wenige schon viel. Die Kunst des Accompagnateurs in ausgedehntem Sinne können wir ihm, nach obigen Aeufferungen, in Hinsicht auf die Elementarbildung erlassen; er bedarf dieser Kunst nur da, wo er sich zum obligaten Begleiter nach obigem Sinne und sonach zum Leiter eines Singinstituts qualificiren will — ein Ziel, wohin wir freylich die Gesanglehrer überhaupt systematisch gefördert wissen möchten.

Wir sehen ferner auch ein, daß die Schulen nicht überall mit guten Pianofortes versehen werden können. Derjenige also, der kein flügel förmiges Pianoforte — die, im allgemeinen gesprochen, die vorzüglichsten sind,

weil sie stärkern Ton, besonders stärkere Bässe und überhaupt längere Resonanz haben, als die tafelförmigen — haben kann, der begnüge sich mit einem ganz gemeinen der letztern Art, wenn es nur nichts bleibend unreines hat, und im Chorton (gewöhnlicher Tonhöhe) die Stimmung hält. Auch ein Orgelwerk der gemeinsten Art (ein Positiv) kann in Ermangelung eines Pianoforte dienen; wir ziehen aber, wenn der Lehrer ziemlich gut singen kann, und eine auch nur leidlich starke Stimme hat, um singend das Distoniren, hauptsächlich das Sinken zu verhindern, ein Pianoforte vor, weil man bey diesem den Ton dynamisch (den Grad der Stärke) in seiner Gewalt hat, und schon hierin ein augenblickliches Belebungs- (Aufregungsmittel) liegt, das man bey der Orgel entbehrt, die darin, daß man die Zeiten (Zeittheile) im Takt nicht dynamisch ausheben kann, etwas schleppendes (gefühlhemmendes), ja einen wirklichen unerseßlichen Mangel hat. Nur wenn der Lehrer nicht genug Stimme und Geschicklichkeit besitzt, um da, wo es nöthig ist, vorzusingen und durchzudringen, ziehen wir das Orgelwerk einem mittelmäßigen Pianoforte, nicht aber einem guten (f. len) vor.²

Angenommen nun, der Lehrer habe ein Pianoforte in der Schule, so ergeben sich aus dem pädagogischen Grundsatz, daß das Instrument nicht zum Obligatspiel, sondern blos zur momentanen Hülfsleistung für die Sänger und zum Zusammenhalten dienen soll, nachstehende Regeln des Gebrauchs.

§. 2.

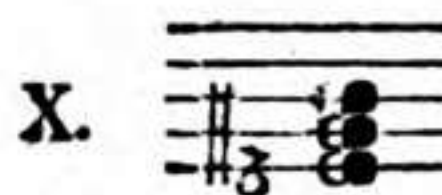
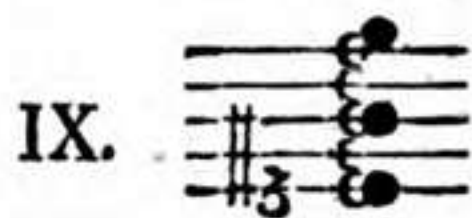
Das Instrument muß immer, das ganze Jahr hindurch, in der gleichen Tonhöhe gestimmt seyn. Weiß der Lehrer, als Musiker, daß man an seinem Orte für das Stimmen der Instrumente überhaupt einen sehr hohen Chorton anzunehmen pflegt, so nehme er für die Schule die Stimmung etwa um einen Viertelton tiefer an.

§. 3.

Beym Vornehmen eines Singstücks für die Einübung suche der Lehrer die Tonhöhe auf dem Instrument, indem er den Grundton des Stücks anschlägt.

Fängt das Stück (der erste Ton) wirklich mit der Prime an (also, wenn das Stück aus c geht, mit c,) so kann er diesen Ton lediglich so anschlagen.

Ist hingegen der erste Ton (der Anfangston) nicht die Prime, sondern die Terz oder die Quinte (also, wenn das Stück aus c geht, e oder g,) so spiele er einen ganzen Accord, den Dreyklang, (also, wenn das Stück aus c geht, c. e. g., oder auch c. g. e. in zerstreuter Harmonie) um so das Vorgefühl der Tonart (des Modus) zu erwecken. Er breche den Accord, und breche ihn so, daß das Intervall, welches die Kinder als ersten Ton des Stücks zu singen haben, oben liegt. Ist es die Terz, so wird der Accord in der zerstreuten Harmonie angegeben, ist es die Quinte, in der engen. Demnach wird z. B. bey Nummer IX. und X. deren erstere in der Terz, letztere in der Quinte anhebt, der Accord so angeschlagen:



§. 4.

Bringt er die Einübung ohne große Mühe und häufige Wiederholung zu Stande, so braucht er das Instrument gar nicht weiter. Sind häufige Wiederholungen nöthig, so klinge er von Zeit zu Zeit seinen Ton oder Accord auf dem Instrumente wieder an, um zu untersuchen, ob man ein wenig gesunken sey, und sonach in der gehörigen Tonhöhe wieder anzufangen.

§. 5.

Beym Vornehmen eines zweinstimmigen Gesanges, giebt der Lehrer sowohl dem Discant als dem Alt den ersten Ton an. Damit beyde Töne herausgehört werden, so kann er auch alternirend so anklingen: (z. B. bey N°. 1.)



Doch spiele er sie nicht genau eingetheilt, damit nicht das Gefühl eines bestimmten Takts oder Tempos erweckt werde. Nach einer kleinen Pause wird dann erst das Tempo angegeben.

§. 6.

Bei den dreistimmigen Gesängen (überhaupt künftig bei allen, die vollständige Harmonie, oder doch einen begründenden Baß haben), schlage er den vollen Accord der Tonart an, aus welcher das Stück geht; entweder in zerstreuter Harmonie oder durch alle Intervalle, die im Umfange von zwei Oktaven liegen; immer aber so, daß das Intervall des Discant (der erste Ton, den der Discant zu singen hat) oben liegt. Beispiele:



§. 7.

Ist die Einübung rhythmisch: schwierig, so daß die verschiedenen Längenverhältnisse von den Kindern nicht gehörig beobachtet werden, oder begehen sie wirklich Fehler gegen die Eintheilung, so spielt der Lehrer das Stück, oder die Stelle, wo gefehlt wurde, erst allein vor, heißt die Kinder auf die rhythmischen Verhältnisse genau aufmerken; dann spielt er es mit ihnen (sörmlich accompagnirend), und glaubt er dann endlich, sie vermögen ohne Instrument auszuführen, so läßt ers geschehen.

§. 8.

Ist die Einübung melodisch: schwierig, so kann er die Uebung ebenfalls zuerst vor-, dann mitspielen. Je mehr aber der Lehrer selbst Sänger und Meister der Intonation ist, je öfter und je leichter wird er einzelne melodische Fehler mit der Stimme berichtigen.

§. 9.

Wird dynamisch, nämlich gegen die dynamischen Gradationen gefehlt, so berichtigt er dies mit Worten.

Wird dynamisch gegen das Schwellen gefehlt, so macht er es, wies seyn soll, singend vor. Getraut er sich aber nicht, die Schwelltöne den Kindern schön vorzusingen, so muß er auch dies mit Worten berichtigen; denn auf dem Klavier ist es, gleichwie auf der Orgel, unmöglich. (Eigentlich dient hinzu, wie schon bemerkt, die Violine.)

§. 10.

Hat der Lehrer eine entschiedene Baßstimme, und dabei fast keine Kopfstöne, so vermeide er das Vorsingen, wenn er auch sonst guter Sänger ist, so viel als möglich, besonders das Vorsingen ganzer Stücke; der Tenorist mit einem ansehnlichen Umfang schöner Kopfstöne darf sich dieß eher erlauben, weil durch eine männliche Kopfstimme ein Singstück, das um ein Tonfach (eine Oktave) höher klingen soll, das Gefühl weniger beleidigt, und die zarte Melodie eines Kinderliedes nicht so entstellt wird, wie die derbere Baßstimme.

§. 11.

Endlich müssen wir auch noch von den pädagogischen Kunstgriffen sprechen, deren sich der Lehrer als Accompagnateur (Behandler des Instruments) mit wesentlichem Vortheil bedienen kann. Gesezt, es sey ein Stück auffallend schwer, und komme auch nach mehreren Wiederholungen gar nicht ins Reine, so spielt der Lehrer es ganz deutlich, und wenn auch kein Fortezeichen da steht, stärker als mezzo mit. Bei neuer Wiederholung spielt er es schwächer mit; er hebt allenfalls nur die schwierigern Stellen durch stärkeres Spiel aus. Bei nochmaliger

Wiederholung spielt er es nicht mehr ganz mit. Später fängt er es nur noch an, spielt nur einige Töne; endlich unterläßt er das Spiel ganz.

Bei zweistimmigen Gesängen kann der Lehrer in kürzern oder längern Tonreihen nur den Discant oder nur den Alt spielen, er kann oft von jenem zu diesem, von diesem zu jenem überspringen.

Bei dreistimmigen Gesängen kann er oft beyde, Discant und Alt verlassen, und nur den Bass spielen (wenn er auch dessen zur Unterstützung seiner eignen Stimme nicht bedarf).

Ueberhaupt halte der Lehrer bisweilen mit dem Spiel unerwartet inne, und überlasse die Kinder ihrem Schicksal; dann greife er wieder unerwartet zu u. s. f. Er übe sie so, daß sie sich nicht sklavisch, überhaupt nicht ängstlich ans Klavier halten, sondern im Lauf des Curses allmählig selbstständiger werden. — Ob übrigens der Lehrer seiner Zuflucht zum Instrumente, um ein Singstück ins Reine zu bringen, mehr oder minder bedürfe, hängt vom Grade der Geschicklichkeit theils seines Personals überhaupt, theils seiner Vorsänger ab; welches alles er vermittelst der Erfahrung selbst beurtheilen muß.

Z w e y t e s K a p i t e l .

Je weiter der Curs vorrückt, die Entwicklung gedeiht, und das Kunstvermögen der Kinder sich vermehrt, je mehr werden auch die fähigen Individuen sich hervorthun, und die Individualitäten sich charakteristisch ausscheiden. Einzelne werden zu Cornphäen (Vorsängern) reifen, und es tritt die Aufgabe für den Lehrer ein, sie für den Schulgesang zu benutzen. Gesezt auch, der Lehrer habe selbst Tenorstimme, sey dabei selbst fertiger und geschickter Sänger; nichts desto weniger hat er die Schulpflicht auf sich, einzelne Kinder — für den Anfang wenigstens eines — hervorzuziehen, und zum Vorsänger voraus zu bilden.

Unter den vorzüglich geschickten Kindern, mit den vorzüglichsten und auch stärksten Stimmen, wähle er sich dasjenige, das die volltönendste, und dabei leicht in die Höhe gehende Kopfstimme hat, mithin einen entschiedenen Discant; übrigens von möglichst großem Umfang auch gegen die Tiefe zu. Mit diesem Kinde studire er außer der Schule jedes neue Stück vorher ein, ehe er es in der Schule vornimmt, mit Ausnahme derjenigen Stücke, wovon er voraus wissen kann, daß sie in der Chorübung keine große Schwierigkeit leiden. Diese Einrichtung, die Musterbildung eines Vorsängers müssen wir unter allen Umständen fordern; welches übrigens den Lehrer keinen beträchtlichen Zeitaufwand kosten kann, da er mit einem ausgewählten, geschickten Kinde die Vorbildung immer nur um einen Schritt weiter voranzuführen hat.

§. 12.

Ein zweytes Kind mit starker Bruststimme hat er sich nebenher zu wählen, um die tiefer gehenden meistens in Brusttönen vorzutragenden Stücke (und künftig bei mehrstimmigen Gesängen die Altparthie) vorzusingen. Durchaus nothwendig ist diese Vorbildung eines zweiten Kindes vor der Hand nicht. Denn bei leichten mehrstimmigen Gesängen, kann jenes erste Kind, das als der Hauptsänger, überhaupt als die Hülfsperson zu betrachten ist, wenn es auch keine starken Brusttöne hat, dennoch zur Abwechselung auch eine Altparthie einstudiren helfen, und so abwechselnd bald den Discant bald den Alt bei der Wiederholung vor- oder mitsingen. Erst bei schwierigen und ausführlichen mehrstimmigen Gesängen soll jeder Stimme, dem Alt so wie dem Discant ein Vorsänger beystehen.

§. 13.

Ein drittes Kind, mit einer Stimme von feinem zartem Klang, ist zum Vorsingen der Pianostücke zu wählen. Indes ist auch dies nicht immer, sondern nur in dem Falle nöthig, wo das erste und zweyte Kind mit jener Haupteigenschaft der Tonstärke ein feines Piano nicht vereinigt besitzt, oder für einmal noch nicht zu vereinen vermag. Bei diesem dritten Kinde muß Leichtigkeit und Nettigkeit der Aussprache, die an Allegrosätzen in

geschwindem syllabischem Gesange zu erproben ist, sich mit der Haupteigenschaft, der Tonseinheit, beisammen finden.

§. 14.

Besitzt das erste Kind bey seiner starken Stimme vergleichungsweise geringes Kehlvermögen, so daß es also zum Vorsingen geschwinder Melismaten nicht taugt, so sehe er, ob sein drittes dazu taue — welches öfter der Fall seyn wird, da im Allgemeinen sich eine geläufige Kehle häufiger bey einer schwachen und feinen, als bey einer starken und vollen Stimme findet. — Sollte aber auch dieses dritte nicht vorzüglich taugen, so muß er sich ein viertes Kind wählen, das er zum Mustersänger der geschwinden melismatisirten Stücke, oder der einzelnen melismatischen Figuren vorzubilden hat.

§. 15.

Kann der Lehrer privatim sich mit den Kindern so ziemlich einlassen, und hat er überhaupt ein glückliches Personal, so ist es gut, wenn er sich mehrere Kinder zu Vorsängern wählt, und dann oft bald dieses, bald jenes hervorzieht. Kinder, die nicht zu den lebhaften gehören, lasse er weg, auch wenn sie ziemlich gute Stimmen haben.

§. 16.

Außer den zu Vorsängern bestimmten Kindern wähle er sich unter den übrigen, die ihnen an Tonvermögen und Geschicklichkeit am nächsten kommen, wenigstens vier, zwey Discante und zwey Alte; um diese zur Ausführung von Wechselgesängen — wovon weiter unten das Nähere — zu gebrauchen. Kann er nicht vier tüchtige Kinder herausfinden, so braucht er die beyden Hauptvorsänger, nach obiger Vorschrift das erste und zweite Kind, auch dazu.

§. 17.

So wie der Lehrer in der Schule des Vorsängers bedarf, läßt er ihn vortreten und stellt ihn (bey den einstimmigen Gesängen) sich zur Rechten, zur Discantseite des Klaviers, das in der Schule unweit der Stelle, wo die Wandtafel hängt, so angebracht werden muß, daß der Vorsänger an dem nämlichen Orte steht, wo sonst der Lehrer zu stehen pflegt.

§. 18.

Bey durchgeführten Pianostücken bedarf er des Vorsängers im Voraus; eben so bey sehr melismatisirten Stücken, die geschwinde Melismata enthalten. Ein solches Stück läßt er immer zuerst einmal vom Vorsänger allein vortragen. Er heißt ihn also gleich anfangs vortreten.

§. 19.

Bey den übrigen Singstücken ruft er den Vorsänger erst hervor, wenn er nach mehreren Wiederholungen findet, er bringe die Einübung ohne denselben kaum gehörig zu Stande. Es ist auch erlaubt, ein Stück, das man kurz vor Ablauf der Singstunde noch vornimmt, und ohne Zuziehung des Vorsängers nicht mehr ins Reine zu bringen vermöchte, mit demselben durchzusetzen.

§. 20.

Der Lehrer giebt dem Vorsänger nach oben beschriebener Weise auf dem Klavier den Ton an, der zugleich das Signal zum Anfangen des Vorsängers und zum Aufmerken der Kinder ist.

§. 21.

Der Vorsänger muß, so wie er den Ton (Alford) auf dem Klavier anschlagen hört, nicht gleich einfallen, damit nicht unrichtig das Gefühl eines Taktes erzeugt werde, sondern er darf nach Belieben (nach seinem augenblicklichen Trieb oder Behagen) 4—6 Sekunden nach dem Tonanschlag beginnen. Auch läßt ihn der Lehrer, nun am Klaviere sitzend, den Takt in die Luft als Vorzeichen so schlagen, wie er, der Lehrer, es sonst zu thun pflegt. Diese Kleinigkeiten sind psychologisch wichtig genug um beobachtet zu werden, damit der junge Vorsänger seine Selbstständigkeit in diesem Sinne, eigentlich seine Vorständigkeit, fühle.

§. 22.

Uebrigens gehört auch der Wink für die psychologische Behandlung hieher, daß ja der Lehrer die Vorsänger in gehöriger Bescheidenheit erhalte, und nicht ermangle, sie bei vorkommendem Anlaß selbst vor den übrigen zu tadeln; wobei er etwa auch die Bemerkung hinwerfen kann, daß ohnehin die Stärke der Stimme nicht sein, des Vorsängers, Verdienst sey. Ueberhaupt hat der Lehrer die Kinder in dieser Hinsicht so zu behandeln, daß bei keinem sich etwas von Beneidung des Vorsängers oder von Gefühl der Hintansetzung sich rege, noch auch eine Geringerschätzung des Chorsingens dadurch erzeugt werde. Das Beste ist freylich, wenn die Vorsänger gerollten, unter mehreren vertheilt, oft abwechseln, und nebenher so viel verschiedene Kinder als immer möglich abwechselnd zum Wechselgesange gebraucht werden.

D r i t t e s K a p i t e l.

§. 23.

Im vorigen Kap. sprachen wir vom Gebrauch der Vorsänger zum Behuf der Einübung; aber nicht blos zum Bedürfniß wollen wir sie gebraucht wissen.

In einer kunst- und bildungsgemäß organisirten Singschule müssen nicht immer Alle Alles singen. Der Styl der drey zu diesem Elementarwerk gehörigen Sammlungen ein-; zwey-; und dreystimmiger Gesänge ist zwar durchgehends so beschaffen, daß sie, mit vervielfachten Stimmen (im Chor) ausgeführt, wesentlich gewinnen, und durch die Besetzung nie entstellt werden können, da alle melodischen Wendungen und Verzierungen, die theils chormäßig kaum egal (von allen Stimmen gleichförmig) heraus gebracht werden können, theils, dem Chorstyl zuwider, den Effect zerstören würden, sorgfältig vermieden sind. Allein es ist für die Kunstbildung durchaus erforderlich, daß mitunter in der Schule zum Gegensatz des Chorgesanges auch Solo gesungen werde; es ist der Gefühlbildung des Individuums als eines solchen zuträglich, daß der Gesang mitunter — und zwar hier im Elementarcurs zunächst der bloßen Form, nicht dem Kunst-Ausdruck nach — individualisirt erscheine. Vereinzlung und Totalisirung, Feinheit und GröÙe muß der Kunstanschauung des Zöglings oft und vielfach im Contrast vorgehalten werden; und dies wird eben seinem Gefühle ganz nahe gelegt, wenn er in jeder Singstunde mehrmals abwechselnd theils Solo zu singen (oder auch pausirend auf Sologesang zu hören) theils in den Chor einzustimmen hat. — Nebenher wird mit dieser ohnehin kunstgemäßen Schuleinrichtung zugleich auch die Deconomie der physischen Kräfte, so wie die Singlust, bedacht, welche letztere sich im Lauf der Stunde weniger verliert, wenn die Kinder sich nicht völlig satt singen können.

§. 24.

Ein Singstück kann entweder:

- a.) Als Solo (wenn es ein mehrstimmiges Singstück ist, mit einzelnen Solostimmen), oder:
- b.) Als Wechselgesang (wenn es nämlich ein Lied oder ein Strophengesang ist) oder:
- c.) Im Chor gesungen werden.

Unter Wechselgesang verstehen wir hier übrigens nicht eine eigne Kunstgattung von besondrer Form und mannigfaltigem stellenweisen Alterniren der Stimmen, sondern wir verstehen darunter das strophenweise: abwechselnde Singen eines Liedes, wo die eine Person die erste und dritte Strophe, die andre die zweyte und vierte zu singen hat u. s. f. So wollen wir zum Theil die zweystimmigen Lieder als Wechselgesänge ausgeführt wissen; wozu mithin zwey Discante und zwey Alte erfordert werden.

§. 25.

In jeder Singstunde soll Solo: oder Wechselgesang mit dem Chorgesang vermischt werden. Die Zeit ist so zu vertheilen, daß gewöhnlich während drey Viertheilen derselben, höchstens während vier Fünftheilen, mindestens

während zwey Dritttheilen der Stunde, Chor gesungen wird. Genau binde sich indeß der Lehrer nicht an diese Regel, denn das leichtere oder schwerere Gelingen eines Solo oder eines Chors kann ihn etwa einmal nöthigen, mehr oder weniger Zeit auf dieses oder auf jenes zu verwenden.

Sind die Kinder einmal dahin gekommen, etwas neues mit Leichtigkeit, mithin ohne großen Zeitaufwand einzuüben, so treffe der Lehrer die Einrichtung, daß in jeder Stunde ungefähr dreymal im Chor und dazwischen in verhältnißmäßigen Zeitabtheilungen zweymal Solo gesungen wird.

§. 26.

Unter den einstimmigen Gesängen sind vorzüglich die Piano: (und Pianissimo:) Stücke XVIII — XXIII. zunächst für Solo berechnet; wenigstens ist es zweckmäßig, sie anfangs solo ausüben zu lassen, um sie dem Gefühl der Kinder eben nach ihrer Eigenthümlichkeit (als Stücke von feinem Ausdruck) einzuprägen. Vom ganzen Chor, besonders bey einem starken Personal, darf der Lehrer sie nur in dem Fall ausführen lassen, wenn wirklich alle Kinder sich durch Übung ein feines Piano angeeignet haben. Kagen nur einzelne mit ihren vielleicht unbezwinglich grellen Stimmen hervor, so heiße der Lehrer sie bey solchen Stücken pausiren und lasse nur die übrigen mitsingen. Es kann etwa auch angehen, daß man einige Kinder z. B. 6 — 10. zusammen eine solche Nummer absingen läßt; aber auch nur in solchen einzelnen Fällen; sonst muß die partielle Bildung eines schwachen Chores, aus dem die einzelnen Stimmen herausgehört werden, als gefühlwidrig und der Idee des Chores widersprechend, vermieden werden.

§. 27.

Von den zweystimmigen Gesängen bestimmen wir für Wechselgesang vorzüglich die geschwinden Stücke von leichter Fortschreitung, die ihren Effekt bey beträchtlich langsamerer Ausführung verlieren würden. Diese sind vor allen andern die Nummern X. XVII. XXII. XXIV. Die übrigen Allegro verlieren minder, wenn sie nicht geschwind genug ausgeführt werden, sind also eher im Chor einzuüben.

Ferner sind auch die Stücke von mannigfaltigen und schwierigen rhythmischen Fortschreitungen, wenn sie im Chor nicht mit gänzlicher Genauigkeit ausgeführt werden, als Wechselgesänge zu gebrauchen. Hieher gehören vorzüglich die Nummern VII. XV. XVIII. (Schwierige melodische Fortschreitungen durch halbe Töne, in dissonirende Intervalle u. a. kommen hier selten vor; weil sie mit der Einfachheit des zweystimmigen Gesanges unvereinbar sind, und weil dadurch denn auch die Elementarbildung des Sinnes für harmonische Verhältnisse nicht gehörig von unten herauf den Kindern würde beigebracht werden können.)

§. 28.

Unter den dreystimmigen Gesängen wollen wir, ohne Rücksicht auf die verschiedene Form der Stücke unter einander, diejenigen für Sologesang bestimmt wissen, die, als die schwierigsten und künstlichsten, im Chor nicht schön genug herausgebracht werden können. Hieher gehört wesentlich folgende Bemerkung: In einer für pädagogische Zwecke bestimmten Sammlung von Übungsstücken und Gesängen müssen immer auch einige Nummern von so schwierigem und künstlichem Inhalt seyn, als man annehmen kann, daß ein guter Lehrer mit einem glücklichen Personal ohne übertriebene Anstrengung dazu gelangen werde, sie schön genug auszuführen; die Cultur auch der Cultivirbarsten muß so weit als immer möglich ihren Vorschub erhalten. Dies glauben wir bey Auswahl und Zusammenordnung der Gesänge berücksichtigt zu haben, ohne den minder guten Lehrer mit einem minder glücklichen Personal aus den Augen zu verlieren.

Daher lasse kein Lehrer den Muth sinken, wenn ihm seine Kinder einige dieser dreystimmigen Gesänge nicht zur Befriedigung ausführen, z. B.

VIII. Declamatorisches Stück in punktirtem Gesang.

IX. Allegrostück für raschen, feurigen Vortrag.

X. Allerley verwickelte Aufgaben des Tonschwellens und Ueberbiegens.

XVIII. Ein melismatisirtes Neunachtelstück.

XXIX. Für die Kunstanschauung schwer zu fassen wegen der Aufeinanderfolge der Harmonien (Modulation.)

XXX. Geschwind und mit Leichtigkeit auszuführende Melismata.

Mit den meisten übrigen Nummern wird jeder, der den Cours richtig bis hieher geführt hat, zurecht kommen.

Benläufig müssen wir bemerken, daß auch in speciellen Beziehungen auf besonders glückliche Schulen Rücksicht genommen ist. So müssen z. B. dem Tonumfang nach auch einige Stücke vorkommen, wo der Discant großen Theils in vorzüglicher Höhe, und andre, wo der Alt großen Theils in vorzüglicher Tiefe sich bewegt, oder wo etwa einmal der Discant sehr in die Tiefe, der Alt sehr in die Höhe geht. Hat ein Lehrer in seiner Schule einzelne Stimmen, die nicht gehörig in die Höhe, oder — welches seltener ist — nicht genug in die Tiefe reichen, so versteht es sich, daß er sie bei solchen Stücken pausiren läßt.

§. 29.

Gelingt dem Lehrer die Einübung aller dreinstimmigen Gesänge im Chor, so lasse er mitunter von den zweistimmigen Stücken als Wechselgesänge dazwischen singen. Da es aber unschicklich wäre, weltliche Gesänge, wenn sie auch mitunter moralische Züge enthalten, mit geistlichen Stück für Stück zu vermischen, so können von den zweistimmigen Gesängen nur die Nummern I. VI. VII. XI. XXV. XXVI. XXVII. XXVIII. XXX. die mehr oder minder religiösen Inhalt haben, so gebraucht werden. Unbedenklich kann aber der Lehrer von den übrigen zweistimmigen Gesängen zu Anfang oder am Ende der Singstunde mehrere nacheinander singen lassen, wenn er durch eine Pause von einigen Minuten die eine Gattung von der andern trennt.

Viertes Kapitel.

Nachdem der Lehrer die dreißig einstimmigen Gesänge mit den Kindern eingeübt hat, schreitet er zum zweistimmigen Gesang, mithin zur Harmonie.

Natürlich ist dies in jeder Hinsicht eine wichtige Stufe. Neue Voranstalten müssen hier getroffen werden; die Kinder sind nun in Discantisten und Altisten auszuscheiden, und dies macht sogar eine neue Einrichtung der Schule (neue Localisation) nothwendig.

Der Lehrer hat zunächst folgendes zu thun:

Er untersucht und prüft nun noch einmal individuell jede einzelne Stimme nach ihrer Natur und zeitherigen Entwicklung oder Veränderung. Bei Knaben, die das eilfte Jahr zurück gelegt haben, untersucht er, ob nicht etwa schon die Merkmale des Stimmbruchs eintreten, ob sie wirklich in der Höhe Töne verloren haben, die sie früher in ihrer Gewalt hatten, oder ob sie wirklich Gefahr laufen, von oben her Töne zu verlieren. Ehe die Töne wirklich verloren gehen (gar nicht mehr ansprechen), werden sie allmählig dünner (matter); oft klingen sie auch etwas heiser, oder roh. Darauf kann der Stimmbruch bald erfolgen, oder erst ein oder zwei Jahre später. Bei gesunden Knaben tritt der Stimmbruch wohl zwei bis drei Jahre später ein, als bei schwachnervigen, kränkenden oder verzärtelten; und die vorhergehenden Merkmale treten bei gesunden noch mehr als um so viel später ein; so wie überhaupt die bei ganz gesunden später eintretende Mutations-Periode auch schneller vorübergeht. Auch tritt der Stimmbruch im Allgemeinen bei Landleuten später ein als bei Städtern, und unter gleichen Umständen (Gesundheit u. a.) in nördlichen Gegenden später als in südlichen (vielleicht an der Grenze von Norddeutschland um ein Jahr später als an der Grenze von Süddeutschland), in der Schweiz fällt die Mutations-Periode ungefähr ins sechzehnte, bei Städtern eher ins fünfzehnte, bei Landleuten eher ins siebzehnte Jahr.

Auch die Mädchen verlieren bisweilen in der Periode ihrer Naturveränderung, deren Merkmale aber sich bei gesunden nicht so, wie bei gesunden Knaben, lange vorher zeigen, in der Höhe etwa ein Paar Töne; oder wenn sie diese nicht ganz verlieren, so verlieren sie wenigstens die Fülle und Lauterkeit des Klangs.

Indem nun der Lehrer seine Kinder so in Discantisten und Altisten ausscheidet, beobachtet er, mit Benutzung der hier gegebenen Notizen, ob nicht unter den Kindern, vorzüglich Knaben, die ihm ihrem Organe nach als Discantisten bekannt sind, sich welche befinden, die, schon der Mutations-Periode nahe, für Discantrollen unbrauchbar wären, oder bald es würden, die er mithin nothgedrungen dem Altpersonal beizuordnen hat, wenn sie auch schwache Brusttöne haben.

Zeigt sich eine Stimme, die wirklich schon im Brechen ist, welches daran zu erkennen, wenn sie entweder in ihrem ganzen Tonumfang auffallend rohheiser geworden, oder wirklich in der Tiefe weiter hinab Brusttöne vorkommen, die sie vorher nicht hatte, und die auch nicht das nämliche helle Material der Knabenbrusttöne haben, so wird der Knabe fortan für die Kinderschule untüchtig, und kann nur als Zuhörer der Schule beywohnen, bis sich endlich sein Organ zu einer bestimmten hellen Tenor- oder Bassstimme umgebildet hat.

§. 30.

Der Lehrer sucht sich alle Kinder, die Stimme von großem Umfang (ziemlich volle Töne von $\bar{c}$. bis $\bar{g}$.) haben, heraus. Diese alle sind bestimmt, sowohl nach dem Bedürfniß der Schule als zu ihrer eignen Bildung, beydes abwechselnd, bald Discant bald Alt, zu singen.

§. 31.

Das Verhältniß der Tonmaße des Discants zur Tonmaße des Alts im Chor muß so beschaffen seyn, daß der Discant merklich (allenfalls um ein Viertel oder Fünftheil der Tonmaße) stärker ist; nie darf der Alt dem Discant völlig gleichkommen, vielweniger über denselben hervorragen.

Dieses Verhältniß ist nicht etwa blos durch Zahl heraus zu bringen. Gewöhnlich sind die Discantstimmen im Durchschnitt schwächer, als die Altstimmen, so daß der Zahl nach wohl um ein Drittheil Discantisten mehr seyn müssen, als Altisten, mithin auf 16 Alte wenigstens 24 Discante. Sind Knaben und Mädchen in eben derselben Schule beisammen, und trägt es sich zu, daß die Knaben — die im Durchschnitt stärkere Stimmen haben, als die Mädchen — großen Theils Altorgane besitzen, so möchten vielleicht für die Aufwiegung des festgesetzten Verhältnisses 12 Alte auf 24 Discante hinreichen.

§. 32.

Die Localisation muß für den zweystimmigen Gesang so eingerichtet werden, daß das Discantpersonal und das Altpersonal einander gegenüber gestellt sind. Diese Einrichtung ist schon deshalb nothwendig, damit sie sich einander, der Discant den Alt, und dieser jenen, besser hören — noch mehr aber aus psychologischen und ästhetischen Gründen: Es ist wichtig, daß der Discant das verschiedene Material der Altmasse und den verschiedenen Charakter der Altrolle, als Theil des Kunstwerks, leicht heraushöre und genau wahrnehme; eben so wichtig ist es, daß den Kindern so zugleich das Constituiren (erste Erzeugen) der Harmonie auf die einfachste Art (elementarisch) versinnlicht und zum Bewußtseyn gebracht werde.

§. 33.

In dem Zimmer, das kein Viereck bildet, müssen die Discante zur einen, die Alte zur andern schmalen Seite an die Wand hin gestellt werden. Je länger das Zimmer ist, je weiter mithin Discant und Alt auseinander gestellt werden können, desto besser. Die Regeln der Abstufung bleiben, wie bisher.

§. 34.

Der Lehrer nimmt, mit dem Instrument, seinen Platz, in gleicher Entfernung von Discant und Alt an einer der längern Seitenwände, so daß er mit Seitenwendung des Blicks und einiger Wendung des Kopfes bald gegen Discant bald gegen Alt hinhlicken kann.

§. 35.

Bei dieser neuen Localisation soll gewöhnlich nicht mehr von der Tafel gesungen werden; es wäre zu un bequem, wenn man zweyerley Sätze, einen für den Discant und einen für den Alt, würde hinsetzen wollen. Ueberhaupt wollen wir das Singen von der Tafel beim mehrstimmigen Gesange, wo nunmehr an die Stelle der bloßen Beschulung die eigentliche Kunstausübung tritt, verworfen wissen. Höchstens finden wir es zulässig für

das allererste Ueben eines besonders schwierigen Stücks. Für diejenigen Schulen also, wo man wegen öconomischer Beschränktheit keine gedruckten Stimmenblätter anschaffen kann, lasse man vorher außer der Schule, nur in dem Falle aber, wo es nicht in der Macht des Lehrers steht, diese Verfügung zu treffen, in der Schule jedes Kind seine Stimme copiren, ohne sie ihnen als Aufgaben der Notirungskunst erst unmittelbar vor der wirklichen Einübung vorzusingen. Ob der Lehrer bisweilen, öfter oder seltener, ihnen ein Stück von einer Stelle zu andern so vorsingen, und nachher zum Benutzen den Text diktiren wolle, überlassen wir seinem Gutdünken. Eine solche Uebung ist allerdings zweckmäßig, damit kein Kind seine Fertigkeit in der Notirungskunst (und damit einigermaßen sein inneres Anschauungsvermögen) verliere.

§. 36.

Bei den zweinstimmigen Gesängen kann nunmehr die Mehrstimmigkeit als solche, auch die Zweinstimmigkeit nach ihrer besondern Beschaffenheit, die Ausübung erschweren; überhaupt aber muß sie der Kunstanschauung einen ungleich reichern Stoff darbieten. Es ist notwendig, darauf einzugehen.

Eben weil die Mehrstimmigkeit eine größere Menge von Kunstausdrücken und Combinationen darbietet, und in der allereinfachsten Harmonie, als Zusammenklang, eine Fülle von Wirkungen liegt, die in der Einstimmigkeit unmöglich Statt finden kann, so ist es nicht nur pädagogisch zweckmäßig, einen besondern Cours im zweinstimmigen Gesange vorzunehmen, sondern es ist in der That eine der wichtigsten pädagogischen Aufgaben, diese zweinstimmigen Gesänge so einfach als möglich einzurichten, weil die Zöglinge eben an diesem Leitfaden ins Gebiet der Harmonie eingeführt werden sollen. Wirklich sind die diesem Elementarwerk bengeordneten dreißig zweinstimmigen Gesänge, wenn man nämlich den Discant, oder den Alt, für sich allein betrachtet, nicht schwerer auszuüben, als die einstimmigen. Diese Leichtigkeit ist zum Theil beabsichtigt, zum Theil liegt sie aber schon wesentlich im Wesen des gewählten Styls. Die möglichste Einfachheit im Styl des zweinstimmigen Satzes besteht nämlich darin, daß:

- a.) Rhythmisch betrachtet, die Stimmen fast durchgehends in gleicher Bewegung (Notengeltung) mit einander fortlaufen;
- b.) Melodisch betrachtet, beyde fast durchgehends mit einander steigen und fallen (wenn auch nicht immer in den gleichen Verhältnissen).
- c.) Harmonisch betrachtet, die Tonverhältnisse auf consonirenden Intervallen der faßlichsten Art (Terzen und Sexten) beruhen.

Daraus ergibt es sich denn auch von selbst, welches hauptsächlich die schwierigen Fälle sind, die theils die Ausübung erschweren, theils die Kunstanschauung des Neulings im Gebiete der Harmonie einigermaßen verwirren können; worauf also der Lehrer wesentlich sein Augenmerk zu richten hat, um die Aufgabe als harmonische Lehr- und Bildungsaufgabe zu beurtheilen, nämlich:

- a.) Wo Discant und Alt in der Bewegung von einander abweichen (nicht ganz den gleichen Rhythmus haben);
- b.) wo Discant und Alt melodisch einander entgegen oder auseinander schreiten (wo die sogenannte Kunst der Gegenbewegung, melodisch betrachtet, angebracht ist);
- c.) wo die beyden Stimmen nicht blos in Terzen oder Sexten reihenweise fortschreiten, sondern oft andre, auch dissonirende Intervalle bilden (wie z. B. in der Nummer XIII. der dritte und fünfte Takt.)

Solche Abweichungen finden sich aber in diesen zweinstimmigen Elementargesängen nur auf eine so leichte Weise angebracht, daß für die Ausübung die Schwierigkeit nie groß seyn kann. Nur auf einen Fall müssen wir den Lehrer aufmerksam machen: Wenn die Stimmen sich einander melodisch entgegenschreiben, so kann etwa auch der Alt den Discant überschreiten (höher zu stehen kommen). Hier werden dann die Intervalle von Anfängern nicht so sicher getroffen, oder nicht mit gehöriger Dreistigkeit angegeben (intonirt). Die Nummer XX. dient hiezu als besondres Uebungsstück.

§. 37.

Nachdem der Lehrer die Kinder auf vorbeschriebene Weise in Discantisten und Altisten ausgeschieden und einander gegenüber gestellt hat, giebt er jedem Altisten ein Blättchen — das schon in hinlänglichen Abschriften vorrätig seyn muß — von unten stehendem Singstück. Dieses muß ihnen vorher unter den einstimmigen Gesängen bekannt gemacht worden seyn. Nur die letzte Note ist dabei verändert, um in Verbindung mit dem Discant einen harmonischen Schluß zu bilden.

Horch! Wald: ge: sang im Wie: der: klang am Fel: : sen: hang! — Wald: ge: sang!

sang! Horch! Wald: ge: sang im Wie: der: klang am Fel: : sen: hang! — Wald: ge: sang!

Nachdem die Altisten es so gesungen haben, giebt er auch den Discantisten ähnliche Blättchen, worauf der nämliche Text auf folgende Weise betont erscheint:

Horch! Wald: ge: sang im Wie: der: klang am Fel: : sen: hang! — Wald: ge: sang, Horch!

Wald: ge: sang im Wie: der: klang am Fel: : sen: hang! — Wald: ge: sang!

Nachdem auch die Discantisten ihre Melodie abgesungen haben, spricht er: „Ihr seht, daß der nämliche Text auf verschiedene Weise betont werden kann. Sogar kann man diese verschiedene Betonung zu gleicher Zeit absingen, und es muß richtig und gut zusammen klingen.“ Er läßt es nun mehrmals zweistimmig so im Chor absingen und spricht weiter: „Ein Gesang, wo verschiedene Personen verschiedene Tonreihen zu gleicher Zeit absingen können, heißt ein harmonischer Gesang; harmonisch heißen nämlich solche Töne oder Tonreihen, die auf eine leicht faßliche Art zusammen klingen, nämlich so, daß man während des Zusammenklings immer den einen Ton vom andern deutlich unterscheiden kann. Bei solchem harmonischem Gesang, wo mehrere Tonreihen gleichzeitig mit einander verbunden werden, geht gewöhnlich die eine Tonreihe um einige Töne höher als die andre, nur bisweilen treffen sie in einzelnen Tönen melodisch zusammen, und selten steigt die tiefere über die höhere hinauf, oder umgekehrt. Die höhere Parthie eines solchen harmonischen Gesanges heißt Discant, oder die Discantstimme; ihr (er wendet sich zu den Discantisten) habt also den Discant oder die Discantstimme gesungen, ihr heißt nach der Kunstsprache Discantsänger oder Discantisten. Die tiefere Parthie heißt Alt oder Altstimme; ihr andern (er wendet sich zu den Altisten) habt also den Alt oder die Altstimme gesungen, ihr heißt Altsänger oder Altisten.“

§. 38.

Wenn der Lehrer, am Klavier sitzend, keinen Vorsänger neben sich hat, der auch den Taktschläger macht, so kann er, statt den Vortakt in die Luft zu schlagen, die ganzen oder halben Zeiten zählend bezeichnen. Beim Sechsaachteltakt zähle er, gleichwie bei den halbirten (verkürzten) Taktarten halbe Zeiten. Bei der ersten Nummer der zweistimmigen Gesänge, hat er also auszurufen: „Eins, zwei, drei, vier, fünf“ — und

auf den Moment, wo er „sechs“ zu zählen hätte, fallen die Kinder ein. Bei solchem Ausrufen hebe er die gute Zeit, oder das gute Zeitheil vor dem schlechten durch Druck aus, wie wenn er schwere und leichte Sylben auszusprechen hätte.

§. 39.

Nachdem ein Stück dem Tempo nach bekannt ist, darf der Lehrer nicht eben bei jeder Wiederholung den Vortakt in die Luft schlagen; er kann statt dessen fordern, daß sie genau einfallen, so wie sie sein Instrument hören. Läßt der Lehrer ein Stück durch einen Vorsänger erst allein singen, so fällt der Chor dann unmittelbar nach dem Schluß mit dem da capo singenden Vorsänger wieder ein. Sonst ist das Vorzeichen des Taktes (Schlagen des Taktes in die Luft) bei geschwinden Stücken und bei einem großen Personal fast unentbehrlich. Ueberhaupt ist es belebend und erhöht die Wirkung ungemein, wenn der Chor gleich mit dem ersten Moment, selbst auf einer Achtel in geschwindem Tempo mächtig, wie man zu sagen pflegt, Knall und Fall, eintritt.

§. 40.

Das Taktschlagen der Kinder selbst wollen wir nicht fortgesetzt wissen, wenn sie wirklich ein Kunstwerk oder Kunststück ausführen. Eine solche mechanische Verrichtung müßte das ästhetische Selbstgefühl (die Selbstanschauung) gewissermaßen stören. Wohl aber ist dieses Taktschlagen beim Anfangen der Einübung eines jeden rhythmisch schwierigen Stücks gut, bis man sich zurecht gefunden hat; auch sind diejenigen Kinder, die geneigt sind zu schleppen (rallentando zu singen), vorzüglich dazu anzuhalten.

Dieses Taktschlagen wird beim Absingen eines Stücks vom Blatt so ausgeübt: Man hält das Blatt mit der linken Hand gerade vor sich, und macht die Taktbewegung mit der Rechten unter dem Blatt, indem man den Vorderarm an den Leib anschließt.

§. 41.

Bei diesen zweistimmigen Gesängen übt der Lehrer zuerst den Discant allein ein, dann den Alt allein, oder, eben so oft, umgekehrt; wenigstens verfährt er anfangs so mit einigen Nummern; späterhin kann er bei leichtern Stücken immer Discant und Alt zusammen anfangen lassen.

§. 42.

Die Einübung der Musik wird immer an der ersten Textstrophe, die unter den Noten steht, ganz ins Reine gebracht; erst nachher werden die übrigen Strophen gesungen. Wir fordern nicht, daß der Lehrer von allen Gedichten immer alle Strophen nach einander absingen lasse. Nur ende er nie bei einer solchen Strophe, wo das Gedicht unmöglich würde enden können (wo der Sinn des Gedichts auffallend abgebrochen wäre).

§. 43.

Vom Anfange her lasse der Lehrer oft ein Gedicht vorlesen, bevor es gesungen wird. So wie aber die Kinder späterhin dazu gekommen sind, ein leichtes Stück vom Blatt zu singen, so ist es auch der wahren Kunstbildung gemäß, daß ein solches Produkt auf einmal als ganz der Kunstanschauung vorgeführt (der Kunstausübung hingegeben werde). Kommt indeß ein Gedicht von vorzüglich reichem Inhalt vor, wie z. B. die Nummern XII. und XXIII. der zweistimmigen Gesänge (oder von erhabenem Inhalt, wie N°. XIV. der dreistimmigen Gesänge), so werde es zuerst vorgelesen. Diese Regel geben wir ebenfalls nach den Grundsätzen echter Kunstbildung, damit nämlich das Produkt für die Kunstanschauung der Kinder nicht zu überschwenglich (überfüllend) sey.

Fünftes Kapitel.

§. 44.

Nach Durchführung des Curses im zweistimmigen Gesange schreitet der Lehrer zu einem neuen Curs in der Dreistimmigkeit. Es ist indeß unsre Meinung, daß in diesen Übungsstunden mitunter auch ein zweistimmiges Stück, das die Kinder nun schon können, bald als Wechselgesang, bald als Chor gesungen werde.

In diesem Curs übernimmt nun der Lehrer seine eigne Rolle als singendes Individuum, dadurch nähert sich die Schule wieder um einen wesentlichen Schritt ihrer Organisation als Singinstitut.

Für die Kunstbildung (Kunstanschauung, Bildung des innern Sinnes) ist diese Stufe schon deshalb von großer Wichtigkeit, weil durch Hinzukommen einer dritten Stimme die Kunst gesteigert wird, wesentlich aber, weil durch diese dritte Stimme als Baß- oder Grundstimme die Harmonie ihr Fundament erhält.

Wir bemerken hier, was sowohl für die Einübung als die Kunstbildung bey der Drenstimmigkeit hauptsächlich zu beobachten ist.

Bey den zweinstimmigen Gesängen schritten Discant und Alt, harmonisch betrachtet, immer oder meistens in Terzen- und Sexten-Intervallen reihenweise fort. Nun aber kommen die harmonischen Verhältnisse zwischen diesen beyden Stimmen weit mannigfaltiger zum Vorschein. Terzenreihen könnten nicht mehr so häufig vorkommen, weil die dritte begründende Stimme davon harmonisch zu weit (in der Tiefe) entlegen wäre, und auf solche Weise minder faßliche (klare, einleuchtende) Harmonien (Akcorde) gebildet würden. Häufiger hingegen müssen Sextenreihen vorkommen, weil so in Verbindung mit dem Baß diejenigen (gleichzeitigen) Tonverhältnisse gebildet werden, die man zerstreute Harmonie nennt, welches eben für die Kunstanschauung am einleuchtendsten, überhaupt am schönsten ist.

Zunächst hat also der Lehrer bey diesen drenstimmigen Gesängen zu untersuchen, ob Discant und Alt zusammen häufig in Sexten- (mitunter auch Terzen-) Reihen fortschreiten. Die ersten sechs Nummern sind so beschaffen. Daher sind sie auch, harmonisch betrachtet, ziemlich leicht und faßlich. Und wenn auch bisweilen, der Mannigfaltigkeit des drenstimmigen Sanges gemäß, diese Tonverhältnisse mit allerley andern stellenweise oder blos in einzelnen Tönen abwechseln, so wird das Gefühl immer wieder durch einen Sextengang befriedigt. Von der Nummer VII. an bis zur Nummer XIX. sind die Sextengänge nicht mehr so vorherrschend, mit Ausnahme von N°. X. und XV. wo sie wieder vorherrschen, und eben dadurch die Besiegung andrer Schwierigkeiten erleichtert wird.

Da also, wo von Sexten- (und Terzen-) Gängen zwischen Discant und Alt abgewichen wird, können sich für die Anschauung und Ausübung Schwierigkeiten ergeben, die aus der nothwendig vermehrten Mischung der Intervalle (der gleichzeitigen Intervalle; der Akcorde) entspringen.

Sollte also der Lehrer die Einübung der Stücke nach ihrer Aufeinanderfolge von N°. VII. an schwierig finden, so springe er zu N°. XX. über, wo wieder sieben leichtere Nummern (das Morgen- und Abendlied und die Jahreszeiten- Lieder) aufeinanderfolgen. Wir wollten sie nicht durchgehends nach pädagogischem Stufengang, sondern nach dem Inhalt der Gedichte ordnen, weil wir die Gesänge in keinem Sinn als eine Reihe von Schulübungen, sondern als reine Kunstwerke betrachtet wissen wollen, die nicht etwa nach diesem und jenem pädagogischen Bedürfniß gemodelt sind, und wo die ästhetische Wirkung nach Umständen allenfalls hinzukommen kann, oder auch nicht. In mancher andern Hinsicht, besonders auf Melismatik und Eurythmie sind sie allerdings pädagogisch geordnet, und darauf berechnet, daß ein geschickter Lehrer mit einem glücklichen Personal sie ohne Verlegenheit — ohne daß die Einübung eines Stückes scheitert — sie der Reihe nach durchmachen kann. Für ihn selbst könnte die Nummer XVII. wegen der geschwinden Baßläufe schwierig seyn. Er kann diese Nummer nur spielen ohne sie zu singen, oder er kann sie, um vor den Kindern keine Blöße zu geben, ganz weglassen, oder seine Stimme, um sie ein wenig zu decken, in verdoppeltem Baß (mit der linken Hand eine Oktave tiefer, mit der rechten die Singtöne spielend, also mit Weglassung von Discant und Alt) begleiten.

§. 45.

Welches die schwierigsten Nummern seyen, haben wir schon vorläufig im dritten Kap. §. 28. bemerkt. Hauptsächlich hat der Lehrer bey melismatischen Stücken zu beobachten, ob Discant und Alt zusammen das gleiche Melisma haben (in welchem Fall es fast immer in Sexten oder Terzen fortlaufen wird), oder ob etwa

nur die eine der beiden Stimmen ein Melisma hat, während die andre etwa einen Ton anhält, oder langsamer fortschreitet, oder Sylben zu singen hat. Die letztern Fälle sind natürlich für die Ausübung schwieriger, für die Kunstanschauung bedeutender; sie kommen auch in diesen Gesängen häufig vor.

§. 45.

Wichtig ist folgende Bemerkung. So wie das Kind, indem seine Stimme überhaupt durch die Kunstübungen gestärkt wird, auch physisch heranwächst, erweitert (verlängert) sich nothwendig auch sein Athem. Hierauf muß der Singskurs im Ganzen (die cursorische Vorführung und Einübung der Gesänge) theils in Hinsicht der Deconomie (Stärkung der Kräfte mit Schonung) theils als Bildungsmittel des Kindes, das mit seinem physischen Wachsthum zugleich auch zum Kunstmenschen heranreift, wesentlich berechnet seyn. Auch aus diesem Gesichtspunkt hat der Lehrer die dreifache Reihenfolge der ein-, zwey- und dreystimmigen Gesänge zu betrachten: Die einstimmigen bestehen größtentheils nicht nur aus kleinen leichten Sätzen, sondern diese Sätze sind meistens auch jeder unter sich in kleinere Glieder getheilt, die mit einem Athem, so zu sagen, umfaßt werden können, nie aber eine beträchtliche Consumtion (Erschöpfung, Ausschöpfung) nach sich ziehen; die zweystimmigen, zwar von größerem Umfange, beruhen großen Theils auf leicht fortlaufenden Rhythmen, und zwey Dritttheile davon gehen geschwinder als moderato, oder wenn sie auch langsamer (andante oder andantino) gehen, so enthalten sie geschwindere Notengattungen, wenigstens keine langsamern als Viertel. Hingegen finden sich in den dreystimmigen die Singaufgaben in allen wesentlichen Beziehungen, z. B. durch zusammengesetzte Taktarten $\frac{3}{2}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$, durch häufig angebrachte Melismata u. a. m. erweitert. Hauptsächlich aber ist zu bemerken, daß hier die langsamern Notengattungen, vorzüglich Halbe, und (in den folgenden Takt hinüber) gebundene Noten häufig vorkommen, wodurch bisweilen die Eurythmie der Theile über das gewöhnliche Maaß ausgebreitet wird; und endlich darf nicht außer Acht gelassen werden, daß in vielen Nummern rhythmische Glieder von ungewöhnlicher Länge, von mehr als vier, ja in einigen Nummern von sechs und sogar von acht Takten vorkommen — welches alles Mittel sind das Singvermögen und den Kunstsinne zugleich zu erhöhen.

§. 47.

In diesen dreystimmigen Gesängen haben wir nun auch die Kunst des Ueberbiegens (mit diesem Zeichen $\frown$) angebracht, und zwar bey solchen Stücken und an solchen Stellen, wo es dem Tonausfluß mehr Ründung giebt und so den Gesang weicher, schmelzender macht. Meistens steht da, wo wir das Ueberbiegen angebracht haben, die Note (der Ton), zu welcher übergebogen wird, auf einer Sylbe, die mit Consonant anhebt; so fällt das Ueberbiegen leichter, hingegen schwerer, wenn die folgende Sylbe mit Vocal anhebt.

Bey denjenigen Stellen, wo wir das Ueberbiegen mit dem Schwellen verbunden haben, wird der Lehrer sich die genaueste Einübung aneignen lassen.

§. 48.

Der Ambitus (Tonhöhe und Tonumfang) der Grundstimme ist bey den meisten Gesängen so eingerichtet, daß sie im Nothfall auch von einer Tenorstimme ausgeführt werden kann. Da, wo kleine und große Noten in der Oktave über einander stehen, singt der Lehrer diejenige Tonreihe, die er volltönender und ungezwungener heraus bringt.

* * *

Am Ziel dieser Elementarlehre dürfte es dem Lehrer erwünscht seyn, von uns einige Anweisung zu erhalten, wie er sich fortan zu benehmen habe, und zwar:

- a.) Was er mit den Kindern pädagogisch weiter vorzunehmen, und:
- b.) Welcherley Gesänge er, nachdem die Kinder die diesem Werke beigeordneten oft genug durchgesungen haben, hierauf zweckmäßig in der Schule zu gebrauchen habe.

Rücksichtlich der pädagogischen Leitung ist folgendes das Allerwesentlichste: Die Melismatik, das Solfeggiren, soll continuirlich und in allen Fällen oft geübt, ja bis zur Zeit des Stimmbruchs, mithin von der Stufe des

Singkurses an, wo die Solfeggien angehen — das Kind mag älter oder jünger seyn — soll durch den Rest der Kinderjahre hindurch das Kehlvermögen unausgesetzt cultivirt werden; denn je mehr Kehlvermögen das Kind als Kind schon gewonnen hat, je mehr trägt es die Anlage zur Virtuosität in sich. Auch auf die Präcision der Aussprache hat der Lehrer immerfort sowohl beim Ensemble (pünktlichen Zusammentreffen im Chor) als bei den Solosängern hinzuwirken. Eben so wesentlich hat er auf Genauigkeit des dynamischen Ton- und Wortausdrucks (das Markiren der Zeiten) zu dringen. — Uebrigens müssen wir wünschen, daß der Lehrer sich nicht zu voreilig mit den Individuen einlasse, um ihnen höhere Vortragsregeln, die er sich etwa aus unserm System oder aus einzelnen Aeußerungen abstrahirt haben möchte, beizubringen; er könnte sich leicht versteigen und in wesentlichen Beziehungen unsre Intention verfehlen. Eben damit für die höhere Bildung nichts halb gethan werde, wollten wir bei der wirklichen Vorführung des Gesanges nicht mehr — wie wir bei der bloßen Tonbildung thaten — besondere Anweisung zur individuellen Purifikation u. s. f. geben; welches auch nicht möglich wäre, ohne von den Vortragsregeln selbst etwas zur Sprache und in Anwendung zu bringen.

Rücksichtlich des fernern Singstoffs verweisen wir den Lehrer auf die Kunstgattung des Rundgesanges. Keine Singanstalt kann diese Kunstgattung entbehren. Nothwendig zieht unser Kurs ihre Einführung in die Schule nach sich. Denn die Consequenz der Gesangsbildung erheischt es so, daß, nachdem einen gewissen Zeitraum hindurch geschlossene Sologesänge und geschlossene Chorgesänge gleichförmig abwechselten, weiterhin Solo mit Chor mannigfaltiger, ja in dem nämlichen Singstück, oft sogar in ebendenselben mehrmals contrastirt werden. Auf diese Weise bieten dann die vielerley Kunstformen, die durch mannigfaltige Contrastirung das Solo und Tutti in längern und kürzern Stellen, in leichtern und schwerern Sätzen erzeugt werden, vielfachen Stoff zur Beschäftigung des Chores und der geschicktern und minder geschickten Solosänger dar, und die darauf beruhende ästhetische Entgegensetzung und Wiederverbindung des Individuellen und Allgemeinen bringt so ein regeres, organisches Leben in die Anstalt hinein.

Wir können hier auf der Stufe, wohin die Kinder durch den Elementarcurs müssen geführt worden seyn, von den bisher in der Teutonia erschienenen Rundgesängen besonders folgende Nummern empfehlen: I. II. III. IV. V. VI. VII. VIII. XII. XIII. XIV. XV. XVI. XXI. XXIV. XXV. XXIX. XXXII. LI. Die Nummern XVII. XXVIII. XXXIII. sind zwar leicht genug für den Gesang, aber schwierig für die Begleitung. Die übrigen können wegen größerer Ausführlichkeit und größerer Schwierigkeit für Gesang (und Spiel) erst später vorgenommen werden. Bei vollgriffigen Sätzen darf sich der Lehrer erlauben, die mittlere Stimme wegzulassen und mithin nur die Oberstimme und den Baß zu spielen.

Es ist ferner zur vollständigen Ausführung dieser Rundgesänge, da die Chorstellen vierstimmig gesetzt sind, eine Tenorstimme erforderlich. Natürlich muß zur completen Organisirung der Schule auch eine Tenorrolle hinzukommen, und es versteht sich, daß jeder Lehrer die ersten Knaben, denen die Stimme gebrochen ist, so fern sie Tenororgane haben, für die Schule anbilden wird. Diese werden auch, nachdem eine solche Art von Verwandlung mit ihnen vorgegangen ist, sich in diesem neuen Verhältniß, als mündig gewordene männliche Sänger, wohl gefallen, und neues Leben in die Schule hineinbringen.

Sollte der Lehrer mit einer sehr jungen Classe von Kindern den Kurs angefangen haben, so daß diese um mehrere Jahre früher zu Kunstängern (für die Ausübung von Kunstwerken) heranreifen, als Tenoristen aus der Schule hervorgehen können, so ist es hiefür — so wie überhaupt für Mädchenschulen — erforderlich, daß der Lehrer sich einen erwachsenen Menschen zum Tenoristen — oder falls er, der Lehrer, selbst Tenorstimme hat, zum Bassisten für die Schule anbilde. Dieser darf eben bei der Einübung der Gesänge nicht immer nothwendig zugegen seyn; sondern er findet sich nach Abrede mit dem Lehrer nur zu derjenigen Zeit in der Schule ein, wo schon eingeübte vierstimmige Gesänge, oder Rundgesänge mit vierst. Chorstellen ausgeführt werden sollen. —

Weiter können wir hier mit unsrer Anweisung nicht gehen; wir müßten entweder zu kurz und unbestimmt sprechen, oder in dem festgesetzten Plane uns selbst vorgreifen. Wir begnügen uns also, den Lehrer auf die Fortsetzung des Werks zu vertrösten, und empfehlen jedem, daß er seines Orts auch das Seinige zur Beförderung der Unternehmung schon deshalb beitrage, damit die Fortsetzung um so eher erscheinen könne, und dann wirklich erschienen sey, wann er den Elementarcurs durchgeführt haben wird.

A n h a n g.

Um die Uebersicht, und für gewisse Fälle den Gebrauch des Werks zu erleichtern, um ferner die Einsicht in das Wesen der Kunst und der Kunstbildung zu befördern, fügen wir noch eine Reihe verschiedenartiger Reflexionen (Ansichten, Bemerkungen, Weisungen) bey. Ihre Verschiedenartigkeit bringt es mit sich, daß nicht Alles für Alle, und Einiges nur für Wenige verständlich und brauchbar ist. Auf umständliche philosophische oder pädagogische Erörterungen lassen wir uns nicht ein; in Hinsicht auf erstere verweisen wir auf die besonders gedruckte „Darstellung der Gesangbildungslehre“, rücksichtlich der letztern auf die Pestalozzischen Schriften.

A l l g e m e i n e R e f l e x i o n e n.

Eine Gesangsmethode ist eine Anleitung zur Kunstbildung vermittelt der Kunstausübung. Das einfachste Criterium einer solchen Kunstmethode besteht darin, daß sie durchgehends und durchgreifend den Geist durch das Organ, das Organ durch den Geist bilde. Hier wird jede Verrichtung des Organs an das Bewußtseyn geknüpft, durch den Verstand bewerkstelligt. Auf dieser Stufe ist die Kunst ein bewußtes Können, nicht aber ein Spiel des Organismus in seiner Ganzheit, oder eine Bespiegelung der Kunstanschauung in ihrer Einheit.

Die Methode der Kunstausübung geht darauf aus, die Kunst als ein bewußtes Können zu specialisiren, und erzeugt so in ihrem Elementargang eine specielle Formbildung. Das Criterium der Richtigkeit der Formbildung besteht eben darin, daß vermittelt derselben der Bildungstoff durch und durch specialisirt erscheine. Alle einzelnen Funktionen der Organe, die so oder anders, richtig oder fehlerhaft, besser oder schlechter gemacht werden können, müssen, so wie auch jedes Ineinandergreifen organischer Verrichtungen, dem Kinde zum Bewußtseyn gebracht werden. Ohne dieses Verfahren ist eine richtige Kunstausübung nicht einmal möglich, vielweniger exekutorische Vollkommenheit (Richtigkeit im strengsten Sinne).

Die Formbildung ist demnach nicht allein Grundlage, sondern Bedingung der Gemüthsbildung; denn Niemand wird das Gemüth durch unrichtige Ausübung der Kunst (fehlerhafte Ausführung der Kunstwerke) bilden wollen.

Man unterscheide wesentlich zwischen Formbildung und Gemüthsbildung. Formbildung giebt die Methode (in ihrem Elementargange), Gemüthsbildung geben die Kunstwerke. Jenes heiße von nun an Beschulung, dieses Befruchtung. Beides kann nicht zugleich und in gleichem Verhältniß (Grade) gegeben werden. Die Beschulung ist nur die Anbahnung, sie soll das Feld urbar machen zur Befruchtung, indem sie das Organ befähigt und den Sinn aufschließt. Eben so wenig kann die Befruchtung gedeihen, so fern die Beschulung damit verbunden werden muß; das Lehren und Lernen an den Kunstwerken selbst ist nicht Bethätigung der Kunstanschauung in ihrer Einheit, sondern ein störendes Spalten der Natur in die Funktionen des Wissens und Könnens. Dieses Spalten muß eben in der Beschulung so oft und vielfach (so vielseitig und vieltheilig) als möglich vorgenommen werden, damit nachher die Befruchtung desto ungehinderter gedeihen könne, damit die Ausführung der Kunstwerke so wenig als möglich durch Stockung oder Störung gehemmt oder unterbrochen werde, damit auch das Gefühl der Verlegenheit niemals die Kunstanschauung des singenden Individuums trübe, und so die Gemüthsbildung schwäche. Auch kann der Befruchtungstoff niemals in die Beschulungsformen gezwängt —

Kunstwerke können nicht pädagogisch gemacht, sondern nur pädagogisch geordnet werden, mithin können sie nur zufällig und beiläufig Stoff zur Beschulung (zum Weiterführen in der Formbildung, der Organenbefähigung u. s. f.) enthalten.

Dieses Alles wird demjenigen, der nun das nach diesen Grundsätzen verfertigte Elementarwerk durchgelesen hat, um so einleuchtender seyn. Man sollte auch in der That glauben, solche ganz nahe liegenden Wahrheiten wären längst allgemein anerkannt und angewandt. Allein es verhält sich nicht so.

Weil der Kunstinstinkt so viel thut, so lernte man die Wahrheit, Unerläßlichkeit und Unverletzlichkeit dieser besondern Bildungsgesetze für die Kunstausübung nie eigentlich von Grund aus kennen.

Weil das Nachahmungstalent so viel vermag, so setzten die gewandten Sangmeister (besonders Kehl- virtuoson) viel zu viel Werth auf das Dressiren (bilden vermittelt des Vorsingens), und viel zu wenig auf begriffsmäßigen Unterricht.

Weil das Genie bewußtlos auch in der Kunstausübung oft im Einzelnen und Kleinen Genauigkeit zeigt und selbst das Schöne darstellt, so glaubte man wohl gar, ihm das Rationelle der Kunst als etwas beschränkendes vorenthalten zu müssen.

Weil man, abstrahirt von besondern Anlagen, so leicht ein Kind mit guter Stimme dazu bringen kann, ein Lied, das man ihm vorsingt, leidlich, ja angenehm und interessant nachzusingen — weil überhaupt der Gesang vermöge der an sich reizenden, sympathetisch wirkenden Ergießung der Menschenstimme so leicht einigermaßen schön ist, so begnügte man sich auch meistens gern damit, und verwechselte dann, was bloße Naturschönheit ist, mit Kunstschönheit; und weil man sich mit dem vergleichungsweise Bessern auch leichter befriedigen läßt, so wurden die guten Organe wohl mehr vernachlässigt als die mittelmäßigen.

Hat es mit dem Zustande der Gesangscultur wirklich diese Bewandniß, so muß es nicht nur in den Kirchen und Schulen auf eine grelle Weise wahrgenommen werden, sondern auch da, wo man künstlichere Musik auführt, in Concerten und Theatern, bemerkbar seyn. Selbst Kunsfsänger, die dafür gelten, einen geschmackvollen und gewandten Vortrag zu haben, werden ihren Mangel an vollständiger Beschulung an jedem Singstück auffallend genug verrathen; sie werden z. B. durch bewußtlosen Mechanismus oder Unbeholfenheit des Athemzugs die Theile, die zusammengehören, zerreißen; sie werden durch Mißbrauch dessen, was man Portamento nennt, nach einem ungeläuterten Instinkt den Gesang parikiren; die Worte werden sie im Zusammenfügen der Töne, die Töne im Aneinanderreihen der Worte geniren; sie werden die Laute (Consonanten) oft verschieben; ja oft werden sie mehrere Fehler zugleich machen, selten aber mit einer deutlichen Aussprache fließenden Gesang, und noch weit seltener declamatorische Kraft mit schmelzendem Tonausfluß verbinden; und daß dabei vollends an kunstgemäße Verbindung der Wort- und Tondynamik nicht zu denken sey, versteht sich von selbst.

Ist es ausgemacht, daß die Beschulung der Befruchtung systematisch vorhergehen muß, so ist damit auch schon geboten, daß man dem Kind das Kunstschöne in seiner Vollendung so lange vorzuenthalten hat (es ihm zu eigner Kunstausübung nicht hingeben darf), bis der Weg der Formbildung zurückgelegt ist. Läßt man es gleich anfangs Schönes produciren, Lieder singen, so verdirbt man es mehr oder minder für die ächte Kunstbildung. Man bringt ihm nur allzuleicht ein eitles, schädliches Wohlgefallen an sich selbst bey. Es will dann immer nur den Genuß haben, den es sich so leicht schafft, und sein Gefühl sträubt sich gegen jede Vereinzelnung, (die isolirte Uebung der Elemente). Wenigstens bringt man es nachher nie anders als mit Zwang zum Hinhalten an den Elementargang und zur Ausdauer in demselben.

Beginnt und verweilt man hingegen so bey der Beschulung, wie die Methode es vorschreibt, so gewinnt man das Kind für die Sache in ihrer Reinheit; es findet die Entwicklung seiner Kräfte an sich interessant; ja es ist vielfach bewährte Thatsache, es ist der Triumph der Pestalozzischen Methode, daß das Kind an seinem Thun, als solchem, ohne Bedürfniß eines materiellen Inhalts, Behagen findet, und diese Thatsache hat sich selbst in solchen Fächern (der Mathematik) bewährt, die gar nichts Materielles mit sich führen.

Der Lehrer wird nun einsehen, warum unser Elementarwerk eine solche, von allen andern musikalischen Lehrbüchern weit abweichende Einrichtung, und eine so bedeutende Erweiterung erhalten mußte. Wir waren befugt, ja verpflichtet, dasselbe als eine neue Erfindung anzukündigen, weil Jeder, der sich damit befaßt, sich entschließen muß, einen neuen ihm fremden Gang zu gehen. Wenn wir aber von einer neuen Lehre der Kunst sprachen, so hätte dies Niemand so verstehen sollen, als ob wir gesagt hätten: Lehre einer neuen Kunst. Die Erfindung einer Methode nach Pestalozzischen Grundsätzen ist nichts anders, als ein Herausfinden der einfachen, wahren Bildungsgesetze der menschlichen Natur, und eine diesen angemessene Ordnung des Bildungstoffes zu den Zwecken der Beschulung und Befruchtung.

Natürlich wird dazu auch ein beträchtlicherer Zeitaufwand erfordert, als man bisher, im Allgemeinen gesprochen, in den Schulen der Musik widmete. Man unterscheide aber wohl! Dieser Zeitaufwand wird hauptsächlich erfordert für das längere Verweilen bey den Elementen. Dieses Hinhalten der Kinder an den Elementargang ist aber, im Ganzen genommen, keineswegs ein Hinterhalten ihrer Kunsterziehung. Gerade das Gegentheil! Jedermann weiß, daß sichs auf einem guten Fundament gut fortbauen läßt; eben das Hinhalten an den Elementargang macht die Kinder früher mündig, früher selbstständig, bringt sie früher zum Bewußtseyn, zur Beurtheilung, zur Bemeisterung des neuen Singstoffs, als die bisherige Lehrart. Sie kommen immerhin dazu, große Kunstwerke, sogar Werke des doppelten Contrapunkts (der Fugenkunst) auszuführen, während sie noch Kinder sind. Dann haben sie auch dasjenige gewonnen, was bey übereilem Bildungsgang nie erreicht wird — die Fertigkeit vom Blatt zu singen. Auch die indirekten Vortheile sollen hier in Erwägung genommen werden: Das Kind, welches an einem festen Elementargange geleitet wird, bekommt Hochachtung für die Wissenschaft, und lernt den Lehrer als Pfleger der Kunst verehren; es erwacht in ihm bey der ästhetischen Entfaltung seiner Natur auch der Sinn für Menschenwürde und für den Werth des Lebens, und durch die Weihe der Kunst fühlt es sich sympathetisch hingezogen und gebunden an die Menschheit.

Wir wissen aber wohl, daß es in den bestehenden Schulen und Instituten nicht überall dem Lehrer frey steht, diesem Fache die gehörige Zeit zu widmen. Die civilen Anstalten haben ihrer Natur nach mehr oder minder beschränkte Zwecke; der Lehrer kann vorsehen, daß seine Kinder kaum jemals in ihrem Leben zur gesellschaftlichen oder öffentlichen Ausführung großer Kunstwerke gelangen werden. Er kann auf eine einzige Stunde wöchentlich eingeschränkt seyn, und man fodert höchstens von ihm, daß er außer dem Choral die Kinder eine kleine Anzahl leichter Mensuralgesänge singen lehre. In solcher Lage wäre es zweckwidrig, das Elementarwerk ganz durchzumachen, schon deshalb, weil es zu lange dauern müßte, bis man zum wirklichen Singen (zur Ausführung von Gesängen) gelangen würde.

Dem so beschränkten Lehrer geben wir hiermit die Anweisung, wie er sein Lehrgeschäft zu reduciren hat.

a.) Er führe den rhythmischen Cours nur bis zum neunten Kapitel (inclus.). Die verlangsamten und verschnellerten Taktarten mache er den Kindern blos der Benennung nach und durch Hinschreiben der Taktzahlen und Noten auf die Tafel bekannt, ohne sie darin zu üben; oder er kann dieses Vorführen auch ganz unterlassen, und die Kinder erst dann, wann ihnen diese Taktarten vorkommen, damit als mit einer Verlangsamung oder Verschnellerung einer schon bekannten Taktgattung bekannt machen.

Weiterhin macht er sie nur noch mit den im fünfzehnten Kapitel vorgeführten Triolen bekannt.

b.) Im melodischen Cours übt er die Kinder so lange bis sie ihm die sieben Töne fertig treffen und leidlich rein intoniren. Er braucht eben nicht alle schwerern Uebungen des Kap. V. VI. u. VII. durchzumachen.

Findet er, er verliere in seiner beschränkten Lage zu viel Zeit, so nehme er seine Zuflucht desto öfter zum Vorsingen der schwerern Intervalle, oder zum augenblicklichen Einfallen mit seiner Stimme, da wo dissonirt wird.

Mit den im neunten Kap. enthaltenen chromatischen Uebungen plage er die Kinder nicht. Er mache ihnen nur das Fortschreiten durch drey halbe Töne nach einander, nach S. 46. vermittelt einiger Uebungen bekannt.

Eine individuelle Purifikation u. s. f., wie es am Schluß der Melodik (und späterhin) gefodert wird, müssen wir ihm natürlich erlassen.

c.) In der Dynamik können die schwerern Uebungen des Kap. III. wegfallen.

d.) Die Verbindung der Tonelemente wird den Kindern zwar begriffsmäßig genau vorgeführt. Hingegen versteht es sich, daß das Solleggiren auf sehr Weniges zurückzuführen ist; weil es eben, um zum Hauptzweck, zum Geschwind-singen zu führen, den meisten Zeitaufwand erfordert. Der Lehrer beschränke sich auf die Stimmübungen des Kap. II. Er überspringe das Kap. III. IV. V. Vom Kap. VI. bringe er ihnen nur das Theoretische bey, von den darin enthaltenen Stimmübungen nur etwa die vier ersten.

e.) Da die Notirungskunst beträchtlichen Zeitaufwand erfordert, so kann auch diese bey beschränkten Zwecken nicht vorgenommen werden. Wie weit der Lehrer sich mitunter etwa damit befassen könne, müssen wir seiner Beurtheilung überlassen. In Jedem Falle führe er den Kindern von der fünften Abtheilung der allg. Tonlehre dasjenige vor, was Begriffssache ist. Das Auswendiglernen dieser Begriffssachen, z. B. der Intervallentabelle, darf auch nicht durchgehends gefodert werden. Dabey versteht es sich auch, daß der Lehrer dasjenige, was (nach den S. 145. eingestreuten Anmerkungen) selbst bey vollständiger durchführung des ganzen Curses wegge lassen werden darf oder soll, übergeht, und erst bey vorkommendem Anlaß vorführt oder erklärt.

f.) Von der „besondern Tonlehre“ mache er zwar durchgehends Gebrauch, ohne mit den schweren Sylbenfügungen viel Zeit zu verlieren; welches um so weniger vonnöthen ist, da die Kinder der Schnelligkeit und Leichtigkeit im Lautiren nicht in so hohem Grade bedürfen, weil sie es auch im Geschwind-singen, wo das Lautiren eben schwerer fällt, nicht so weit bringen können. Die griechischen Benennungen der Füße kann er allenfalls weglassen.

Die zweite Abtheilung behandle er ja nicht zu flüchtig; denn die Unterscheidung von schwer und leicht verwahrt auch bey dem bloßen Choralgesang (wo in der Composition kein künstliches Tongewicht Statt findet) wenigstens vor Unarten.

g.) Von den einstimmigen Gesängen lasse er die Pianostücke weg, die noch dazu geschwind gehen, von zweinstimmigen die Allegrostücke in Sechszehntel : Bewegung, von den dreinstimmigen die schwierigsten — er beschränke sich für den Schulgebrauch auf eine größere oder geringere Anzahl je nach den Umständen.

So sehr wir übrigens wünschen, daß das Werk so allgemein als möglich in seiner geschlossenen Form (Ganzheit) gebraucht werde, so müssen wir doch für verschiedene Fälle beschränkende Regeln des Gebrauchs geben.

A. Für Schulen, oder Classen, die schon nach bisheriger Lehrart singen gelernt, und wirklich den Gesang schon eine Weile ausgeübt haben. Hier ist nicht zu fodern, daß man zum Elementargang zurückschreite und das Singen für so lange aussehe, bis man ihn durchgeführt hat. Der Lehrer rette in solchen Fällen die Hauptsache! Er bringe den Kindern die Elemente gesondert zum Bewußtseyn. Er treibe eine Viertelstunde lang die Rhythmik, eine Viertelstunde lang die Melodik, einige Minuten die Dynamik; den Rest der Singstunde aber fülle er aus mit Gesang. Er lehre sie ferner das Colorit der Vocale singend besser unterscheiden, er bringe ihnen die Regeln des Lautirens zum Bewußtseyn, er übe sie in schweren Sylbenfügungen; auch dieses treibe er nie eine ganze Stunde nacheinander, ohne die Kinder etwas singen zu lassen. Er mache ihnen endlich die Verbindung der Tonelemente, und nachher die Verbindung der Ton- und Wortdynamik durch Unterricht und Uebung deutlich, und leite sie an, die neu erworbenen Kunstausübungsregeln auch auf die bisher gesungenen Stücke anzuwenden. Natürlich haben solcherley Accomodationen, man mag sie noch so consequent einrichten, immer etwas schiefes; denn, indem man die Kinder nach einer schlechtern Methode fortsingen läßt, während man ihnen eine bessere beybringt, läßt man sie in der spätern halben Stunde die neuen und bessern Regeln zum Theil wieder verlegen, die man ihnen in der frühern beygebracht hat, und die Verbesserung wird nur durch theilweise Verminderung und successive Abgewöhnung der Fehler allmählig zu Stande gebracht. Der Lehrer lasse daher während eines solchen Rektifikations : Curses gerade nur einen so wenig beträchtlichen Theil der Singstunde mit Ausübung schon

bekannter Gesänge zubringen, als nach seinen sorgfältigen Wahrnehmungen erforderlich ist, damit die Kinder, schon an den Genuß des Gesanges gewöhnt, die Singlust nicht verlieren.

B. Mit Kindern, die bisher zwar singen gelernt haben, aber nichts anders als Choral, muß der Kurs wieder von vorne angefangen werden, und es gilt gleichviel, sie mögen den Choral bloß Monate oder schon Jahre lang ausgeübt haben; sie haben dabei nur an Tonfülle und im Treffen der leichtern Intervalle etwas gewinnen können, sonst aber nichts. Im Gegentheil, je länger sie schon Choral gesungen haben, je mehr Mühe wird es den Lehrer kosten, ihnen schwerfälliges, schleppendes Wesen abzugewöhnen, und ihnen dagegen Genauigkeit und Leichtigkeit der Production sowohl in individueller Beziehung als im Zusammentreffen beizubringen. Außerst nachtheilig — wir müssen fast sagen verderblich ist das Choralsingen, wenn es ausschließlich getrieben wird, für das Lautiren (die Behandlung der Consonanten). Steht es nicht in der Macht des Lehrers, den Choralgesang bei der Einführung unsers Elementarwerks auf einige Zeit ganz auszusetzen, so treffe er die Einrichtung wenigstens so, daß nicht in jeder Stunde und nie eine ganze Stunde hindurch Choral gesungen werde.

Ueber den Choralgesang müssen wir uns in pädagogischer und kunstphilosophischer Hinsicht noch verschiedene Bemerkungen erlauben, denn es herrschen hierüber hin und wieder Vorurtheile, die der ächten Kunstbildung zu sehr im Wege stehen.

Anhaltend langsam fortschreitender Gesang ist der Kindernatur durchaus unangemessen. Das Kind hat schon in der Kürze des Athems ein physisches Hinderniß, die Kunst lebendig in seine organische Natur aufzunehmen, indem es immerfort genöthigt ist, die Worte, ja oft die Sylben ebendesselben Wortes, durch den Athemzug zu trennen.

Taktloser Gesang ist der Kindernatur eben so unangemessen. Man beobachte das Kind bei gymnastischen Spielen jeder Art, oder bei seinen bloß animalischen Kraftäusserungen durch Stimme, Hände oder Füße: es wird, sobald es solche ein Weilchen fortsetzt, immer ein dynamisches Schwer und Leicht, Hin und Her, auffallend hörbar hineinbringen. Der ästhetischen Natur der Erwachsenen ist der Choral aus zwey Gründen eher angemessen, einerseits, weil sie bei ihrem weit größern Athemvermögen am Schwellen des einzelnen Tones einen Ersatz haben für die Dynamik des Taktes, anderseits, weil in der Zeileneinrichtung und im Reim eines Choralliedes immerhin einige Anklänge der Eurythmie liegen (welches letztere beim Kinde nicht in Anschlag gebracht werden kann, weil es die Theile eines so langsam fortschreitenden (ausgedehnten) Kunstwerks nicht ästhetisch zu umfassen vermag).

Der Choral, als mehrstimmiger Gesang zur pädagogischen Grundlage gemacht, gleich ehe die Bildung im einstimmigen vorhergieng, ist der ästhetischen Natur des werdenden Kunstmenschen unangemessen, weil ihm so die Kunst nie eigentlich individualisirt wird.

Auf keiner Stufe kann er wahrhaft bildend seyn, weil da, wo Melodie nicht mit Rhythmus verbunden erscheint, das eigentliche Kunstband mangelt, und eben weil es mangelt, auch kein eigentlich cursorisches Weiterführen in der Melodie möglich ist, da eine auch nur einigermaßen künstliche Melodie, langsam taktlos fortschreitend, die Kunstanschauung verwirren müßte.

Daß er für die Kehlbildung zum Behuf der Melismatik (Geschwindigkeit) nichts leisten kann, ist zu erweisen überflüssig.

Wenn auch der Choral für die höhere Bildung derjenigen, die schon elementarisch gebildet sind, beförderlich wäre — was wir aber nicht zugeben — so wäre er dennoch nicht für die Schulbildung geeignet, weil eine Menge ohne Takt nie genau zusammentreffen kann, Genauigkeit aber die erste Regel des Zusammensingens ist.

Einstimmig gesungener Choral, wo nicht wenigstens die Orgel die Harmonie mitführt, ist keine ächte Kunst, sondern, von einer Volksmenge so ausgeübt, eine ihrer grellsten Entartungen.

Warum der Choral ungeachtet seiner Mängel so hoch geschätzt wird, ist zunächst daraus zu erklären, daß die volle vierstimmige Harmonie auch schon in der Einfachheit (in Reihen consonirender Akkorde) etwas schönes, gemüthergreifendes, wohlthuendes hat, und man sonst beim dormaligen Zustande der Gesangcultur einfachen

viestimmigen Mensuralgesang selten in starker Besetzung zu hören bekommt; noch mehr aber wirken hiebei humane und religiöse Gefühle und Gesinnungen: Durch das Zusammensingen einer ganzen Gemeinde wird das gesellige Verhältniß auf eine geistigschöne Art (in den harmonischen Ergießungen der Stimmen) versinnlicht; so wie auch dasjenige Achtung einflößen muß, was dem Gottesdienst so wesentlich bengeordnet ist, ihn sogar eröffnet und beschließt.

Auch wir ehren den Choralgesang als etwas seit Jahrhunderten kirchlich bestehendes. Als Volksgesang, darf er dem Volk nicht entzogen werden, bis man etwas besseres an seine Stelle zu setzen hat, bis er zum Theil von selbst entbehrlich wird. Ganz soll und wird er nie untergehen. Auch aus der höhern Kunst wollen wir ihn durchaus nicht verbannt wissen. Erst dann thut er seine besondre Wirkung, wenn er mit andern Kunstgattungen oder musikalischen Sätzen theilweise vermengt wird, (wie in Grauns allbekanntem Passions-Oratorium) oder stellenweise, als *cantus firmus*, vermischt wird (wie z. B. in C. P. E. Bachs „Heilig“). Allerdings aber müssen wir zu verhüten trachten, daß er hinfort nicht mehr auf eine so nachtheilige Weise pädagogisch betrieben und auch in der Kunstphilosophie nicht so übertrieben erhoben werde. Man hat ältere Kunstgelehrte und neuere Kunstlehrer sprechen gehört: Der Choral ist das Einfachste und Höchste der Kunst. Allein das Einfachste ist er nicht; das Einfachste liegt nur in der Einstimmigkeit. Und wäre er das Einfachste, so könnte er nicht das Höchste seyn. Es giebt keine ungereimtere Verwirrung der Begriffe, als diese. Das Höchste kann in der Tonkunst nur da gesucht werden, wo Ausbreitung, Mannigfaltigkeit, Reichthum, ja eine fast unendliche Menge rhythmischer, melodischer und dynamischer Tonverhältnisse in vervielfachten Tonreihen (*polyphonisch*) zu einem Kunstganzen verbunden sind.

Wer durch den Choral schon so begeistert wird, dem ist nur zu wünschen, daß er von einer eben so großen Menge von Stimmen einen populären Chorgesang im Takt — nicht aber den Choral in ganzen und halben Noten, denn das erzeugt rhythmische Mißverhältnisse — ausführen höre. Er wird dann unfehlbar von seiner Ueberschätzung zurückkommen.

C. Erwachsenen Personen, die nach unsrer Methode erst noch singen lernen wollen, sollten wir eigentlich zumuthen dürfen, daß sie sich, gleichwie die Kinder, beschulen lassen. So unterhaltend werden sie freylich den Elementargang nicht finden, wie die Kinder; sie werden vielleicht über lästige Weitläufigkeit klagen, wenn es auch nichts anders ist, als das Gefühl verspäteter Bildung, was sie drückt. Dieses kann nur bezwungen werden durch die Uebermacht des Willens, durch Beharren auf dem freyen Entschluß, das Versäumte einzuholen. Immerhin ist es ihnen nach unsrer Lehrart leichter, zur Klarheit hindurch zu dringen, als es den bisherigen jungen Lehrlingen der Tonkunst nach der bisherigen war, wo immer mehr oder minder durch unnatürliche realistische Ueberfüllung der Bildungstrieb erstickt und der Kunstsinne betäubt wurde.

In einer Rücksicht ist das Versäumte nicht mehr ganz einzuholen, weil da ein Naturgesetz entgegensteht. Die muskulösen Theile der Kehle sind bey denjenigen Personen, die vor der Mutations-Periode nie sangen, oder doch die Kehle nie eigentlich geübt hatten, schon etwas zu steif (*spröde* oder *compakt*) geworden. Selten bringt man es von da an noch zum sogenannten Bravoursingen (zur Ausübungen geschwinder Tonreihen im melismatischen Gesange); männliche Personen bringen es noch weniger dazu als weibliche, unter den männlichen haben es die Bassisten schwerer als die Tenoristen, unter den weiblichen die Altisten schwerer als die Discantisten. Indes treibe es jeder, so weit es noch gehen mag. Man hat Beispiele von Kehlvirtuosen, die erst nach der Mutations-Periode zu singen anfangen. Nur für den Schulcurs möchten wir nicht anrathen, das geschwinde Solfeggiren mit einer großen Anzahl erwachsener Anfänger zu treiben, denn da würde es zu plump und unsauber klingen, und so selbst der Gefühlsbildung nachtheilig seyn.

Männliche und weibliche Personen können auf solche Art von der „allgemeinen Tonlehre“ nur die Rhythmik und die Dynamik, von der „besondern“ nur die erste Abtheilung zusammen singend durchmachen. Für das wirkliche Solfeggiren und das wirkliche Singen (auch nur einiger Töne oder Sylben) müssen sie getrennt

gehalten werden, weil das Singen (der weiblichen und männlichen Stimmen zusammen) in Oktavengängen gefühlwidrig, und in langen Tonreihen wirklich häßlich ist.

Wir werden kaum bemerken dürfen, daß von den ein- und zweistimmigen Gesängen nicht alle die gehörige Wirkung thun, wenn sie von erwachsenen Personen gesungen werden, und einige, von Männerstimmen, besonders Bässen, vorgetragen, ihre Wirkung ganz verfehlen würden. (Was für Männerstimme besonders zu leisten ist, wird die zweite Abtheilung des Werks enthalten). Um einstweilen auch diesem Bedürfniß, so gut es sich hier thun läßt, zu begegnen, haben wir die Mittelstimme der dreistimmigen Gesänge für Tenor arrangirt, die denn auch in Instituten, wo man junge Tenorsänger, und in Verhältniß zu den weiblichen Stimmen viele männliche hat, zu einiger Uebung dienen können. Dabey darf aber denn der Alt nicht etwa zugleich auch mitgesungen werden; und der Baß hat da, wo doppelte Noten stehen, immer die tiefere Reihe zu singen.

D. Wollen erwachsene Personen, die schon singen können, sich mit der neuen Gesangbildungsweise bekannt machen, und sich sogar zu einem Kurs zusammenfinden, so ist ihnen natürlich, je nachdem sie mehr oder weniger können, mehreres oder vieles bloß begriffsmäßig bezubringen, oder allenfalls nur ein Mal zu versinnlichen; die Uebungen aber, als solche, fallen weg. Vor allen Dingen sind sie im Athemzug gehörig zu beschulen. Im Allgemeinen müssen sie fortan bey jedem Tonstück, das sie singen, das Rhythmische vom Melodischen unterscheiden lernen, müssen angewiesen werden, daß sie bey dem ersten Singen vom Blatt immer den Rhythmus erst als dasjenige zu betrachten haben, an dem die Melodie fortläuft. Am leichtesten dürften sie zu gewinnen seyn durch die Lehre von der Verbindung des Ton- und Wortgewichts und ihre Anwendung auf die Gesänge des Werks. Sie werden selbst fühlen, wie sie durch dieses Mittel Licht und Schatten, Ebenmaaß und Schönheit in den Gesang hineinbringen; sie werden den Tonausfluß leichter regieren, werden sich besser beherrschen lernen; sie werden die Worte besser vortragen, weil sie sie besser auffassen; und weil ihnen auf diesem Wege auch der Sinn für poetischen Rhythmus aufgeschlossen wird, so erhält auch ihre Kunstanschauung eine bestimmtere Richtung und es schwebt ihnen ein höheres Ideal von Dichtungs- und Gesangseinheit vor.

E. Der einzelne Sänger oder Gesangsfreund, der hinlängliche wissenschaftliche Bildung hat, um mit Leichtigkeit aus einem Buche eine Lehre zu empfangen, thut natürlich am besten, wenn er das Buch zuerst für sich liest, und dann nur in so fern anderswo Erläuterung oder Nachhülfe sucht, als er etwas nicht versteht, oder nicht zu seiner eigenen Befriedigung auszuführen vermag. (Würde jemand, der noch nichts, oder fast nichts von Musik versteht, sich allein durch das Buch zum Sänger bilden wollen, in der Meinung, an einem ächt Pestalozzischen Elementarwerk müsse jeder sich auch für sich allein bilden können, so müssen wir ihm sagen, daß dies gerade in der Musik nicht angeht; denn er kann sich nicht in allen Fällen selbst beurtheilen, er kann unrein singen, fehlerhaft oder nicht genau genug eintheilen, eilen oder schleppen u. s. f. ohne es zu wissen.)

F. Der Aufmerksamkeit des Kunstjägers empfehlen wir dasjenige, was wir am Schluß der Stimmübungen (S. 115.) von den „besondern Kunstmitteln“ sagen. Es muß ihm interessant seyn, dies noch näher erläutert zu wissen.

Man hört etwa (im Konzert oder Theater) Jemanden singen, von dem man nicht sagen kann, er singe schlecht, oder er spreche die Worte nicht aus, von dem man auch nicht behaupten kann, er singe ohne Gefühl oder Geschmack, dabey kann er eine gute Stimme haben, und doch macht sein Gesang wenig Effekt; man findet, er habe keine rechte Methode, Kenner aber sagen, er habe kein Portamento — hinwieder hört man eine Sängerin, die man kaum die Worte aussprechen, die man ohne Haltung, manchmal mit geringer Kraft, überhaupt mit schwacher Stimme singen hört, und dennoch macht ihr Gesang mehr Effekt; man findet, sie singe mit Seele, die Kenner aber sagen, sie habe ein gutes Portamento. Sollte denn im Portamento diese Zauberkraft liegen? — Ja wahrlich! es liegt ein geheimer Zauber darin! und es ist begreiflich und verzeihlich, wenn die italienischen Sangmeister früherer Zeit aus der Stimmbildungs-kunst zum Theil ein Geheimniß machten, und gewisse

Vortheile eines kunstästhetischen Vortrags nicht gleich Jedem beibringen wollten. Wir getrauen uns aber, das geheimnißvolle oder tiefer liegende dieser Sache mit folgendem aufzudecken.

Alle Kunst der Ausübung muß etwas Täuschendes (Illusorisches) haben, das zu der fixen Form, in die das Kunstwerk von seinem Urheber gestaltet ist, einen fortlaufenden lebendigen Contrast bildet. Der Künstler muß durch mannigfaltige Illusionsmittel den Hörer täuschen; aber immer nur augenblicklich muß diese Täuschung seyn, und augenblicklich darauf muß Befriedigung (Enttäuschung) folgen, damit wieder eine neue Täuschung beginnen könne u. s. w. Nun liegen eben im Portamento diese Täuschungsmittel, und die Täuschungsweise ist specifisch nicht mehr und nicht weniger als dreifach, weil die Tonelemente eben auch dreifach sind.

1. Im Ueberbiegen liegt eine rhythmische Illusion: Durch das Ueberbiegungstönchen wird das Gesetz des Rhythmus für den Moment aufgehoben, der Ton, von welchem man überbiegt, wird um einen Moment früher verlassen, als sein eigentlicher Zeitwerth erheischt, und derjenige, zu welchem man überbiegt, wird um einen Moment früher ergriffen, obschon er in seiner Bestimmtheit (Förmlichkeit) nicht früher eintritt, weil er im Ueberbiegungsmoment nur fein berührt wird. Der Hörer wird demnach durch das Ueberbiegen rhythmisch getäuscht.

2. Im Durchziehen liegt eine melodische Illusion: So wie der Durchzug des Tones beginnt, wird die bestimmte Tonhöhe, also das Gesetz des Melos, aufgehoben, und bleibt aufgehoben, bis der folgende Ton, zu welchem man durchzieht, eintritt. Der Hörer wird also vermittelst des Durchziehens melodisch getäuscht.

3. Im Schwellen liegt eine dynamische Illusion: Der Ton hat, indem er geschwellt wird, er mag an- oder abgeschwellt werden, nie momentan fortdauernd den gleichen Grad von Stärke, und so ist auch das Gesetz der Dynamik, als Fixirung der Kraftäußerung, aufgehoben. So wird der Hörer durch das Schwellen dynamisch getäuscht.

Indem der Sänger diese Stimmkünste öfter oder seltener, auffallender oder feiner, vereinzelt oder verbunden, nach Willkühr oder auch nach bloßem Kunstinstinkt ausübt, legt er so seine Individualität hinein; er verändert zwar das Kunstwerk nicht, (ändert nichts an der Geltung der Noten u. s. f.) tingirt es aber dennoch durch und durch mit subjektivem Ausdruck. Und so läßt es sich begreifen, warum derjenige, der diese Kunstmittel entbehrt, ungleich minder wirkt, und nicht für einen ausdrucksvollen Sänger gelten kann.

Diese Erläuterungen mögen hinreichen, um dem Künstler über die Individualisierungsmittel der Singkunst einigen theoretischen Aufschluß zu geben. Damit aber Niemand verleitet werde, darein einen zu großen Werth zu setzen, geben wir kürzlich noch folgende vorläufige Exposition unsrer Theorie der Vortragskunst.

Das Singen, auf der untersten Stufe, physiologisch betrachtet, besteht in Fluß und Abstufung. Es kommt überein mit der Regung der animalischen Kraft im Geblüt, den Herzensergießungen und Pulschlägen. In gesteigerter Kunstausübung offenbart es sich als Undulation und Declamation. Im Kunstwerk selbst erscheint die gesteigerte Undulation (fixirt) als Melismatik, die Declamation als syllabischer (syllabisch geformter, dem Sylbengewicht künstlich angepaßter) Gesang. Dieser Dualismus der Kunstkraftäußerung muß sich in jedem einfachern oder künstlichen Gesang (von der untersten Stufe seiner organischen Gestaltung bis zur höchsten Idealisirung der Ton- und Wortform) im Ganzen durchdringen; im Speciellen der Kunstausübung aber muß Undulation und Declamation sich gegenseitig constituiren und contrastiren.

Jeder ächte Gesangkünstler muß also eben sowohl Declamator seyn, als Undulator. Alle undulatorischen Künste zusammen genommen, und die melismatischen (die Bravourkünste) noch dazu, statten den Virtuosen nur von der einen Seite aus. Er muß von der andern Seite die declamatorischen Künste sich eben so wohl, und zwar von unten herauf, von den Lautirelementen her, angeeignet haben. Erst dadurch wird ihm das Höhere möglich, daß er nämlich in der Ausübung seine Undulation nach der declamatorischen Bedeutung der Worte, seine Declamation nach der undulatorischen Modificirbarkeit der Töne, dem Tonstück text- und tongemäß anzupassen

vermag, ohne das eine noch das andre vorherrschen zu lassen. Nur derjenige, der beides gleich vollkommen leistet, ist ein ganzer Künstler.

G.) Für Schulbehörden und Institut: Vorsteher erlauben wir uns folgende Bemerkungen. Wenn das Höchste geleistet werden soll, so erfordert jedes Fach — und das Musikfach wegen seiner Vielseitigkeit und Größe noch vor manchem andern voraus — seinen eignen Mann. Da also, wo man die pecuniären Hülfsmittel hat, stelle man für das Musikfach einen besondern Lehrer an, wo möglich einen Musiker von Beruf. Doch erkundige man sich, wie er die Musik bisher zu treiben pflegte. Es giebt Musiker, und zwar gute Sänger und dabei geschickte Meister für die individuelle Gesangsbildung, die als Kunstmenschen so sehr mißbildet sind, daß sie immer nur das Individuelle für das Höchste halten, aber für das Allgemeine und Große der Kunst, so wie für Popularität und Gemeinnützigkeit durchaus keinen Sinn haben. Daß diese den Chorgesang mit Eifer betreiben, läßt sich nicht erwarten; und so sind sie auch für die Schulbildung wirklich zu scheuen. Man läuft mit ihnen Gefahr, daß sie sich unter den Kindern ein Paar Günstlinge wählen, die übrigen aber vernachlässigen. Am allerwenigsten darf man von ihnen erwarten, daß sie künftig die Schule zum Singinstitut erweitern, und so die Gesangscultur in ihrer Ortschaft verallgemeinern werden. Lieber möchten wir rathen, das Augenmerk auf Cantoren und Organisten soliderer Art zu richten, wenn sie auch nicht für elegante Sänger gelten können.

Da, wo man, bei gleich empfehlenden Eigenschaften, unter Tenorsängern oder Bassängern zu wählen hat, ist ein Tenorsänger vorzuziehen.

Kann man wegen beschränkter Mittel keinen eignen Mann für dieses Fach anstellen, so halten wir für das zuträglichste, wenn die Sprachlehre das andre Fach ist, das der Gesanglehrer zu treiben hat. In höhern Bildungsanstalten wird schicklich die Poesie (das Vorlesen oder Erklären von Gedichten, die Uebung der Kinder im Schönlernen u. dgl.), besonders die Orthometrie damit verbunden. Der Lehrer, der dieses Alles zusammen behandelt, hat an jedem Gedicht einen um so vielfachern und interessantern Bildungstoff; und der Gesang ist dann immer das letzte, was damit vorgenommen wird.

In Volksschulen, wo ein Lehrer allein Alles zu leisten hat, ist es eine Wohlthat für Lehrer und Kinder, wenn erlaubt wird, die bestimmte Gesanglehrzeit in halbe Stunden zu vertheilen, so daß z. B. statt dreier Stunden wöchentlich, sechs halbe gegeben, und so die Kinder täglich in der Schule mit Musik beschäftigt werden.

Zu wünschen ist auch, daß die Behörden überall die Lehrer ausdrücklich autorisiren, die Kinder in der Behandlung, Hervorziehung zum Sologesang u. s. f. nicht nach Herkunft, sondern lediglich nach Anlagen und Fleiß zu behandeln. Völlends darf nie ein untüchtiges Kind dem Lehrer aufgedrungen werden. —

Jedem Lehrer, der den Beruf hat, unsre Gesanglehre in die Schule einzuführen, oder überhaupt eine Mehrheit von Personen darnach zu bilden, und dabei in einer hinlänglich freien Lage ist, empfehlen wir gelegentlich folgendes: Er wähle sich ein geschicktes, wenigstens lebhaftes und schnellbegreifendes Kind, und mache mit ihm den Cours im Voraus, wenigstens um einige Schritte vor der Schule voraus durch. So kommt er leichter und in kürzerer Zeit aufs Klare, und führt gleich seinen ersten Cours mit mehr Leichtigkeit und Sicherheit durch, ohne das Buch während der Lehrstunde immer oder oft bei der Hand haben zu müssen; welches seine Autorität in den Augen der Kinder gewissermaßen schwächen könnte.

Endlich müssen wir auch vor Mißbräuchen warnen, die auf Veranlassung unsrer Gesanglehre selbst von Pestalozzischen Erziehern, und in Instituten, die sich das Wesen der Pestalozzischen Methode angeeignet zu haben vermeinen, schon verübt worden sind. Es ist möglich, durch pädagogische Spiele die Elementarübungen auf eine besondre Weise interessant zu machen. Diese Spiele können innerhalb der Sphäre der einzelnen Kunst oder vermischt mit fremdartigen Verrichtungen getrieben werden. So kann man z. B. verschiedene Kinder zusammen einen Rhythmus singend construiren lassen, indem man das erste eine Ganze, darauf das zweite zwei Halbe, das dritte vier Viertel, das vierte wieder eine Ganze u. s. f. singen läßt: Dies wäre ein pädagogisches

Spiet innerhalb den Grenzen der Kunst. Ferner kann man die Singübungen z. B. mit Marschirübungen, folglich mit etwas Fremdartigem, das außer den Grenzen der Kunst liegt, verbinden. Allein wir verwerfen solche Spiele für den Schulcurs. Einerseits glauben wir in der That dem Lehrer die Zuflucht dazu, als zu Experimentirmitteln, durch unser Werk überflüssig gemacht zu haben, anderseits dürfen wir von jedem soliden Manne erwarten, daß er weder sich selbst damit amüsiren, noch die Leute in gewissem Sinne damit täuschen wolle, vielweniger durch die Sucht etwas Neues zu erfinden und etwas Eignes zu haben, oder für einen modernen magister ludi zu gelten, sich zu solchen Dingen verleiten lasse. Erst von da an, wo die Kinder zu kunstästhetischen Spielen reif sind, finden wir sie nicht unzweckmäßig. So können wir z. B. gewisse kleine Canons leichterer Art gar wohl für solche Spiele gelten lassen, wenn es einmal an dem ist, den Zöglingen mehrfache Rhythmen gleichzeitig vorzuführen (sie polyphonisch zu bilden); was aber eben nicht in den Elementarcurs gehört. Eben so wohl sehen wir ein, daß es auf der jetzigen Stufe der Erziehungswissenschaft eine der Hauptaufgaben ist, die verschiedenen Bildungs- und Lebenskünste, die ihre gymnastische Seite haben, in Wechselwirkung und Zusammenhang zu bringen. Nur behaupten wir, daß unter allen Umständen das Kind in jedem einzelnen Fache seine Beschulung (durch den Elementarcurs hindurch) vollständig erhalten haben muß, bevor man sich solche Vermengungen erlauben darf, die eine wahre Klippe der Kunstbildung seyn können, wo man in der gutgemeinten Absicht, das Kind vielseitig zu beschäftigen, es in der That zu einer oberflächlichen Geschäftigkeit verleitet, und ihm mit der Klarheit des Bewußtseyns zugleich die Tiefe der Anschauung und so die wahren Mittel der Selbstbeherrschung entzieht.

Besondere Reflexionen.

A. Zu den „Allgemeinen Regeln.“

Nach demjenigen, was wir oben über Formbildung (Beschulung) gesagt haben, können wir nun dem Lehrer, der sich bemüht hat, es ganz zu verstehen, noch einen wichtigen Zusatz zu den „allg. Regeln“ geben.

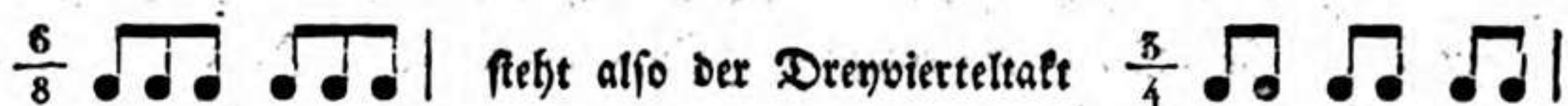
In der Beschulung sind die Aufgaben (Uebungsarten), die, ihrer Natur nach, gewöhnlich entweder fehlerhaft oder richtig gemacht werden, von denjenigen wohl zu unterscheiden, die, ebenfalls ihrer Natur nach, besser oder schlechter, und allmählig annähernd gut geleistet werden. Der Lehrer hat also zu untersuchen, und während der Durchführung des Curses zu beobachten, welcherley und welche Aufgaben dorthin oder hieher gehören. Genau können wir es ihm nicht bestimmen. Wir können nur im Allgemeinen sagen, daß die Aufgaben der erstern Art mehr in der Rhythmik, die der letztern mehr in der Melodik vorkommen; ihren verschiedenen Charakter aber können wir so angeben, daß die erstern wesentlich die Regulirungs-, die letztern wesentlich die Entwicklungsmittel der Kunstkraft sind.

Nun lautet die allgemeine Regel für den Lehrer so: Er verweile in der Durchführung des Curses bey den Regulierungsmitteln (z. B. den leichtern rhythmischen Uebungen, den leichtern melodischen, wo es nur ums Treffen der Intervalle zu thun ist, und den einfachen dynamischen Gradationsübungen) gerade nur so lange, bis die Uebung geleistet wird. Jede überflüssige Wiederholung ist hier nicht nur Zeitverlust, sondern man verliert sich damit in Mechanismus. Hingegen widme er weit die größere Zeit den Entwicklungsmitteln, und namentlich den künstlichen Solseggien. Hier ist die Wiederholung nicht so bald nachtheilig, weil dabey wenigstens der Gewinn für die Kehlbildung ein realer Gewinn ist.

B. Reflexionen zur Rhythmik.

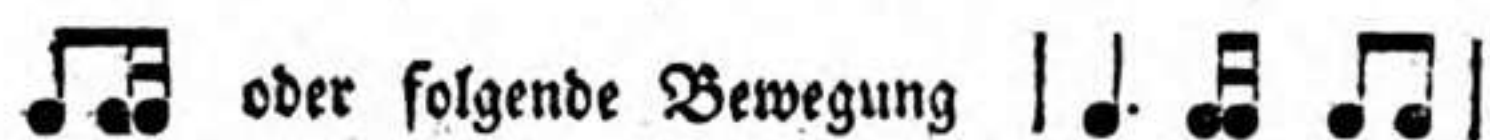
Wir haben dreierley Taktgattungen angenommen, die gerade, die ungerade und die gemischte. Diese Lehre ist auf die positive Tonkunstlehre gegründet, und reicht auch hin, um den Zögling für die Ausübung jeder möglichen Taktart zu befähigen. Sie genügt aber nicht, wenn dadurch die absolute Taktlehre begründet werden sollte. In dieser Beziehung müssen wir die Sache so darstellen:

Es giebt nur zweyerley Taktgattungen, die gerade, und die ungerade. Alle andern Takte können nichts anders seyn als Erweiterungsarten der einen oder der andern Taktgattung, oder aber Vermischungsarten beyder. Von den möglichen Erweiterungen (als Verlangsamungen oder Verdoppelungen, und als Verschnellerungen oder Halbierungen) haben wir erschöpfend gesprochen, nicht aber von den Vermischungen. Es giebt nicht bloß eine Vermischungsweise, sondern zwey. Gleichwie dreytheilige Bewegung in zweytheiliges Grundmaaß, so kann zweytheilige Bewegung in dreytheiliges Grundmaaß aufgenommen werden. Dem Sechsstelstakt



welcher Achtelbewegung enthält, gegenüber. Wirklich nimmt ein in den Dreyvierteltakt gesetztes Tonstück einen ganz andern Charakter an, wenn Achtel (oder geschwindere Notengattungen) darin durchgehends oder meistens vorkommen, als wenn Viertel die geschwindesten sind, oder doch vorherrschen; denn im ersten Falle geht das Stück aus gemischter Taktgattung, im letztern aus ungerader. Bekanntlich hat man aber für beides die Bezeichnung $\frac{3}{4}$. Es ist indeß für die Kunstbildung wichtig, daß man eine verhältnißmäßige Anzahl solcher Tonstücke habe, denen diese gemischte Taktgattung, die dem $\frac{6}{8}$ gegenübersteht, zum Grunde liegt; und eben sowohl bedarf man daneben solcher Tripeltaktstücke, in denen die reine Dreytheiligkeit vorherrscht.

Die Componisten haben dieses Bedürfniß lange gefühlt, bevor es in der Theorie erkannt oder besprochen ward. Daraus ist es zu erklären, warum in der modernen Instrumentalmusik so unverhältnißmäßig viele Stücke vorkommen, die in den Dreyvierteltakt gestellt sind; und weiter erklären sich daraus auch die besondern Phänomene der Kunstgeschichte, die nach diesem Gesichtspunkt in die Augen springen müssen. Es ist nicht etwa Zufall, Mode, oder Künstlerlaune, die nachgeahmt wurde, daß in allen Sinfonien und in den meisten Quartetten, die seit mehrern Decennien erschienen, immer eine Menuette vorkommt; eben so wenig ist es Zufall, daß in der modernen Musik die Polonoise, nicht bloß als für sich bestehende in ihrer Form arrondirte Tanzart, sondern als Bestandtheil großer Kunstwerke, Concerte, Sonaten u. a. m. in mannigfaltiger Ausbreitung eine so bedeutende Rolle spielt. Dort fühlten die Componisten eben das Bedürfniß, im großen Kunstwerk theilweise auch die reine Dreytheiligkeit (ungerade Taktgattung) vorherrschen zu lassen, und so kommt es denn auch daß jene Menuetten fast immer aus Viertelbewegung bestehen (vergl. die Haydn'schen unter einander.) — Und hier empfanden sie das entgegengesetzte Bedürfniß, das Gefühl der gemischten Taktart im Kunstwerk eben auch theilweise, nicht bloß stellenweise, zu erwecken und zu unterhalten, und daher ist in den Polonoisen oder den sogenannten Sätzen alla Polacca eben folgende Notenfigur



die vorherrschende und beliebteste, weil dadurch die Dreytheiligkeit gleichsam eludirt wird.

Wir sprachen von eigenthümlichem Charakter des Neunachtelstakts. Darüber geben wir nähere Erläuterung. Der Neunachteltakt ist als Verdreyfachung der Dreytheiligkeit das Aeußerste, was das dynamische Gefühl zu umfassen, und was der ausübende Künstler (Spieler oder Sänger) mit genauem Markiren durch ein langes Tonstück hindurch zu leisten vermag. Würde man glauben der Zwölfsachteltakt, so fern er im Tonstück wirklich Achtelbewegung vorkommt, wäre, als eine Vervielfachung der Dreytheiligkeit etwas höher liegendes, wodurch die Kunstanschauung und die dynamische Kraftäußerung des Ausübenden sich noch mehr erweitern müßte, so würde man sich irren; denn dieser Takt läßt sich, so wie jede andre zusammengesetzte Taktart, mit Ausnahme des Neunachtel, in der Anschauung oder im dynamischen Gefühl in zwey gleiche Hälften theilen, und der ausübende Sänger markirt dann in der Ausführung das siebente Achtel wie das erste. Der Neunachtel aber, der sich nicht in zwey gleiche Hälften theilen läßt, dringt sich nothwendig dem Gefühl des Anschauenden und Aus-

übenden als Ganzes auf. (Wir werden unten, bey den Refl. über die Verbindung des Ton- und Wortgewichts noch einmal auf diesen Takt zu sprechen kommen).

Da wir sonst den zusammengesetzten Takten keinen eigenthümlichen Charakter beylegen, so könnte es manchem um so mehr auffallen, den rhythmischen Cours durch die Beispiele in den zusammenges. T. $\frac{3}{2}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{12}{8}$ so sehr erweitert zu finden. Wer sich nur mit den Produkten der modernen Vocalmusik beschäftigt, findet sie fast nirgends. Allein wir bemerken ihm zunächst, daß die ältern Componisten J. S. Bach u. a. sich ihrer häufig bedient haben. In neuern Zeiten scheint die theoretische Erkenntniß der Wichtigkeit dieser Taktarten verloren gegangen zu seyn. Aber auch die ältern Componisten erkannten die Wichtigkeit der zusammengesetzten Taktarten bloß in musikalischer Hinsicht, nämlich als Mittel der Ausbreitung (Vereicherung, Vermannigfaltigung der Tonformen); in Hinsicht auf Wortausdruck aber blieb sie unerkannt. (Hierüber das Mehrere weiter unten.)

C. Refl. zur Melodik.

Vermittelst der individuellen Stimmprüfung kann der Lehrer sein Gefühl wesentlich bilden (läutern, verfeinern, schärfen.) Er beobachte die akustische Verschiedenheit der Menschenstimmen so oft sich ihm der Anlaß darbietet, und treibe seine Beobachtungen bey neu vorkommenden Individuen immer weiter und weiter bis zur Unterscheidung der feinsten Nuancen. Er bezeichne (fixire) sich das Unterscheidbare jeder Stimme mit einer besondern adjektivischen Benennung, suche jede besondere Tonqualität mit einem besondern Wort festzuhalten. Die modernen Bezeichnungen des Materials sind nicht zu verwerfen; man hat ihrer immer noch viel zu wenig. Auch von den mehrerley synonymischen Wörtern ist keines überflüssig. Ein nur einigermaßen geübter Beobachter kann z. B. sich bestimmt etwas andres denken unter einem volumineusen Ton, als unter einem fetten, und wieder etwas andres unter einer metallreichen Stimme. Und wenn man es auch hierüber nie zum allgemeinen Verständniß bringen sollte, und davon für unsre in den meisten Beziehungen noch sehr arme Kunstsprache kein bedeutender Gewinn zu hoffen wäre, so zieht der individuelle Beobachter daraus nichts desto weniger seine reellen Vortheile. — Merkwürdig ist hiebei, daß die schlechten (unangenehmen) Stimmen unter einander bey weitem nicht so mannigfaltig und nicht so leicht unterscheidbar sind, wie die guten (angenehmen) unter einander. Auch dies ist besondrer Beobachtungen werth. Man überzeuge sich hievon; man behorche, belausche jede schöne Stimme, man fühle sich ganz in sie hinein — je schöner, je charakteristischer! — Wir besorgen nicht den Gesangsbildner hierin zur Empfinden zu verleiten; gewiß aber sind wir, daß ihm eine solche Beobachtungsweise seinen Beruf zur Jugendbildung noch besonders lieb und werth machen wird. Eine jugendliche Stimme, besonders die Mädchenstimme, in ihrer vollen Blüthe, durch Cultur geläutert und gestärkt, ist der klarste Seelen Spiegel, die feinste irdische Hülle, in welcher sich der Geist offenbart. —

Die Eintheilung der Stimmen in mehr als zweyerley weibliche, und mehr als zweyerley männliche, wie sie einige neuere Gesanglehrer eingeführt haben, ist eigentlich keine Eintheilung der Stimmen, sondern eine Eintheilung der Individualitäten (Classification der Sänger nach ihrem Tonumfang). Es giebt keine Mittelstöne zwischen den Kopf- und Brusttönen, die ihren eignen Charakter hätten. Die Eintheilung in Baß, Bariton, Tenor; in Contralt, Mezzo: Sopran, und hohen Discant (s. die Schule des franz. Conservatoriums) ist offenbar aus einem Theaterbedürfniß entsprungen. Die Wahrnehmung, daß weibliche Stimmen von großem Umfang einen zweyfachen Kehlabsatz, und in so fern drey Register haben, berechtigt nicht zu einer besondern Eintheilung. Man könnte noch mit stärkerm Grund die Stimme in vier Register eintheilen: Kopfstöne, Brusttöne, Fallsatz nach oben, Fallsatz nach unten; so müßten dann drey Kehlabsätze angenommen werden (s. Lofi: Agricola.)

Für die Erweiterung des Tonumfangs können wir noch folgende Anweisung geben, die außer der Schule bey dem individuellen Unterricht zu benutzen ist. Man benutze bey der Stimmübung, nebst dem Clavier, die Violine. Man steige mit Hülfe des Claviers durch die halben Töne bis zum höchsten, den die Stimme zu leisten vermag. Dann nehme man nach einer kleinen Pause die Violine, stimme sie bloß um einen Viertelton (oder noch weniger)

höher oder greife höher, als das Clavier gestimmt ist. So läßt sich die Stimme nach kleinen Graden oder Abstufungen in die Höhe treiben, und wenn man dann nachher das chromatische Aufsteigen am Clavier wieder vornimmt, so hat man vielleicht einen halben Ton gewonnen. Auf gleiche Weise verfährt man auch gegen die Tiefe zu. Daben kann der Lehrer statt der Violine seine Stimme brauchen, da seine höchsten Töne die tiefsten der Oberstimme auch erreichen. Die Violine muß er ohnehin entbehren, wenn die Stimme tiefer zu treiben ist, als bis *g*, dem tiefsten Ton der *B.* — Ein besondres Mittel der Erweiterung des Tonumfangs besteht darin, daß man das Kind spät am Abend nach den äußersten Extremen seiner Tonhöhe und Tontiefe zu solfeggiren läßt; denn das Tonvermögen nimmt gegen Abend, so wie die Lebensgeister steigen, immer merklich zu, die Kehle hat mehr Geschmeidigkeit, die Stimme überhaupt mehr Klang, so daß ihr Töne ansprechen, die sie früher im Tag nicht leistet. Hat die Stimme dann zu verschiedenen Malen an ihren Extremen die Töne öfter, so zu sagen, erhascht, so wird sie sie späterhin auch zu jeder Tageszeit zu leisten vermögen. — Uebrigens verwende man ja auf solche Erweiterungen des Tonumfangs nicht zu viel Zeit und Kraft. Wichtig sind sie nur, einerseits für Stimmen von allzugeringem Umfang, anderseits für Kinder, die zu Kunstängern bestimmt werden sollen. —

Ueber das Ausgleichen der Stimme in ihren Tönen, müssen wir eine Aeusserrung thun, die vielleicht manchen Gesanglehrer befremden wird. Der Lehrer soll nicht durchaus jede Stimme vollkommen so ausgleichen wollen, daß sie alle Töne des gewöhnlichen Stimmumfangs (z. B. bey der Discantstimme *c* — *g*.) gleich stark hat. Es giebt viele, die ihrer Natur nach unmöglich auszugleichen sind, und zwar eben die entschiedensten Kopfstimmen und die entschiedensten Bruststimmen. Diesen raubt man durch unnatürlichen Zwang die Tonfülle in der Gegend (Tonhöhe) wo sie ihren Sitz hat, und gewinnt dagegen, was kein Ersatz ist, für die übrigen Töne eine erzwungene und unangenehme Tonschärfe. Kinder mit solchen unebenen Stimmen können treffliche Chorsänger werden, denn bey einer hinlänglichen Besetzung gleicht sich die Unebenheit in der Tonmasse auch hinlänglich aus, da die eine Person in der Tiefe, die andre in der Mitte, die dritte in der Höhe ihre vollen Töne hat. Will man sie aber vermittlest der Ausgleichung mit Gewalt zu Solosängern vorbilden, so entzieht man ihnen gerade die Hauptvorzüge, die sie als Chorsänger haben, und man schadet der Singanstalt im Ganzen, da sonst eben die Fülle der Naturkraft, die ungehemmt aus solchen Stimmen hervorquillt, den Chorgesang verherrlicht.

Für die Reinigung der Stimmen (der Intonation) haben wir noch eine besondre Anweisung zu geben, die wir nicht in Elementarlehre aufnehmen konnten, weil sie nur für diejenigen Lehrer (die eigentlichen Musiker) brauchbar ist, welche einige Kenntnisse der Harmonik (der Regeln der Sekunst besitzen.) Es haftet nämlich an mancher Stimme, nachdem sie einige Zeit in der Intonation geübt worden ist, doch noch einige Unreinheit, die zwar im Chorgesang nicht mehr wahrgenommen (herausgehört) wird, sich aber zeigt, wenn die Stimme allein zur harmonischen Begleitung des Claviers singt. Dieser Mangel an gänzlicher Reinheit scheint von Mangel an harmonischem Sinn (am Sinn für genaue Proportion des Zusammenklangs) herzurühren; denn die Unreinheit zeigt sich meistens nur an denjenigen Stellen (harmonischen Verhältnissen), wo das Gefühl besonders gereizt wird, oder gereizt werden sollte. Unmöglich können wir alle Tonverhältnisse hier anführen, wo bey solchen Stimmen das Falschsingen, so zu sagen, in der Regel einzutreten pflegt. Wir können aber die Hauptfälle angeben.

a.) Diejenigen dissonirenden Intervalle, welche nach den Satzregeln aufwärts aufzulösen sind, werden ein wenig zu hoch angegeben, und wenn sie sich in die Terz auflösen, so wird oft auch die Terz ein wenig zu hoch angegeben; umgekehrt werden diejenigen Intervalle, die abwärts aufzulösen sind, ein wenig zu tief angegeben.

b.) Noch weit wichtiger aber ist folgende Observation: Bey den nicht ganz reinen oder nicht ganz festen Stimmen wird die Unreinheit am hervorstechendsten wahrgenommen bey der dritten, der sechsten und der siebenten Stufe (der Terz der Tonica, der Terz der Dominante und der Terz der Unterdominante) der natürlichen

Tonordnung (harten Tonart). So wie dann in einem längern Tonstück Ausweichungen vorkommen, so ist es in jeder andern (harten) Tonart eben auch wieder die dritte, sechste und siebente Stufe, die unrein zum Vorschein kommt. Die große Terz ist überhaupt dasjenige Intervall, von dem man sagen kann, es liege darin das Band der Harmonie, sowohl Reiz als Sättigung des harmonischen Gefühls. Daran ist vorzüglich der harmonische Sinn zu bilden, und daher ist auch die Elementarbildung zur Harmonie vermittelt der zweistimmigen Sätze, weil dadurch das Terzengefühl cultivirt wird, ganz naturgemäß und gefühläuternd.

Der Lehrer hat nun bey den falschsingenden Stimmen zu untersuchen, ob sie geneigt sind die Terzen (die dritte, sechste und siebente Stufe) zu hoch oder zu tief anzugeben (erstere ist öfter der Fall, als letzteres.) Zur Uebung wählt er sich solche Singstücke, wo oft in die dritte, in die sechste und in die siebente Stufe hineingesprungen wird. Im ersten Takt von N°. VI., der einst. Singst. findet sich ein solcher Sprung in die dritte Stufe (als Sextensprung), im vorletzten Takt von N°. VII. kommt ein Sprung in die siebente Stufe vor (als Quintensprung), und in N°. XXX. ein Sprung in die sechste Stufe (als Sextensprung); und zwar sind dies eben solche Fälle, wo die Falschheit der Stimme sich verrathen wird. Soll ein solches Intervall lange gehalten werden, so schwankt die Stimme oft ein wenig hin und her, so daß sie bald etwas höher, bald etwas tiefer wird. Die Aufgabe besteht nun darin, den harmonischen Sinn durch Schärfung des Terzengefühls zu läutern. Der Lehrer schlage also dem Kind bald diesen bald jenen Ton (oder Akkord) an, und heiße es die dritte Stufe (große Terz) dazu anstimmen und lang aushalten. Schwankt es während des Aushaltens hin und her, so läßt er durch Unterschieben eines andern Akkords die Terz zur Quinte, und durch Unterschieben eines dritten die Quinte zur Oktave werden. Die gleiche Uebung wiederholt er mehrmals mit dem gleichen Ton und den gleichen Akkorden, und gewöhnt so das Kind, den Ton als Terz zum Grundton eben so fest zu halten, als es ihn zu halten pflegt als Quinte und als Oktave. Zur Verdeutlichung setzen wir diese Aufgabe in Noten hin. Der Lehrer kann das eine Mal nur die Baßtöne spielen, ein ander Mal die ganzen Akkorde; diese Akkorde kann er nur kurz und brechend angeben, oder er kann sie ganz aushalten, wie wenn keine Pausen dastühnden.



D. Refl. zur Dynamik.

In den neuern Gesangsmethoden wird das Tonschwellen vom Anfange her eingeführt, und die Regel wird ohne Restriktion sogar so gegeben, daß jeder Ton allmählig, vom Piano bis zum Forte und vom Forte wieder bis zum Piano, an- und abgeschwellt werden soll. Unstreitig hat das Gefühl der Wichtigkeit das Portamento, die Empfindung seines reizenden, illusorischen Wesens, dabei die wirkliche Ueberzeugung, daß ohne ein gutes Portamento Niemand für einen guten Sänger gelten kann, die neuern Gesanglehrer zu dieser unsinnigen und verderblichen Irrlehre verleitet.

Indeß ist es wichtig, diesem Phänomen der Culturgeschichte des Gesanges näher nachzuspüren; denn jede Mißbildung, die nicht Stillestellen oder Aufheben der Bildung ist, muß ursprünglich ihren Realgrund gehabt haben.

Das Princip der Dynamik offenbart sich schon beym einfachen (kunsillosen, bewusstlosen) Naturgesang auf zweifache Weise, von regulativer und stimulativer Seite: Schon der Natursänger regulirt ohne es zu wissen seinen Tonausfluß durch Schwer und Leicht, und stimulirt ihn durch Schwellen. So wie aber die positive Kunstbildung eintritt, so muß sie auch die stimulative Kraftäußerung des Natursängers reguliren (und umgekehrt seine regulative Kraftäußerung stimuliren). Wir wenden dies auf vorliegenden Fall an.

Der Naturfänger schwellt den Ton auch ewigermassen, so bald er ihn eine Weile auszuhalten hat. Dies trifft nothwendig ein, denn da er den Athem nicht zu regieren weiß, so strömt ihm auch die den Ton tragende Luft nicht gleichförmig aus; so wenig aber das Ausströmen der Luft gleichförmig ist, so wenig kann der Ton allmählig zunehmen, und eben so wenig allmählig abnehmen. Im Ton des Naturfängers — wir müssen aber immer hinzusehen, wenn er eine Weile, wenigstens mehr als eine Sekunde lang ausgehalten wird — kommt also immer etwas Schwellendes zum Vorschein; es ist aber kein kunstgemäßer Schwellton. Gesezt, der Naturfänger hätte eine ganze Note im Tempo moderato auszuhalten; so wird er den Ton nie bis zur Hälfte seines Zeitwerths anschwellen, sondern er wird schnell und heftig schwellend schon beim dritten, oft beim zweiten, manchmal beim ersten Achtel dem Ton seine höchste Stärke gegeben haben. Ein solcher Gesang kann das höhere Kunstgefühl unmöglich befriedigen, ja er muß es, weil dieses Schwellen auch das kunstgemäße Markiren aufhebt, positiv beleidigen, denn die Töne des Naturfängers kommen, wenn es ganze Noten sind, immer ungefähr — zwar nicht genau — so zum Vorschein:



gegen das Ende zu wird — was wir hier in der Vorzeichnung nicht andeuten können — der Ton immer etwas schwächer, mehr oder minder, je nachdem der Sänger mehr oder minder Kraft (Athemvermögen) hat.

Nun ist es begreiflich, daß die positive Kunstbildung in den Stimulus des Naturgesanges regulirend eingreifen muß. Dies ist auf zweyerley Weise möglich, entweder indem man den Sänger (den Lehrling) volle Töne hervorbringen und fest aushalten (Orgeltöne produciren) läßt, oder indem man ihm die abgemessene Allmähligkeit des An- und Abschwelltons beibringt.

Daß nun die neuern Gesanglehrer sich zum letztern hinneigten und sogar das Schwellen zur Basis des Gesanges machten, ist wesentlich aus folgendem Faktum der Kunstgeschichte zu erklären: Die Theatermusik hat die Kirchenmusik in den neuern Zeiten so sehr überwältigt und verdrängt, daß zugleich auch ob der Bildung fürs Individuelle (den Sologesang) die Bildung fürs Allgemeine (den Chorgesang) vernachlässigt wurde, und werden mußte, denn auf dem Theater herrscht das Individuelle eben so wesentlich vor, als es in der Kirche zurücktritt. So wurde das Schwellen als Individualisierungsmittel zum Hauptbedürfnis, zumal da das Durchziehen und Ueberbiegen einer im Schwellen geübten Stimme auch leichter wird, ja sich oft dem Sänger unbewußt einfindet (indem viele das Durchziehen oder das Ueberbiegen oft mit dem Schwellen verbinden ohne es zu wissen). Die neuern Gesangschulen bekräftigten auch die Wendung, die es mit der Gesangscultur genommen, durch ihren Inhalt. Es ist interessant, sie mit den ältern zu vergleichen. Wir haben z. B. die „Singkunst von Adam Gumpelzhaimer, sechste Auflage 1616.“ vor Augen. Für Bildung zur Mehrstimmigkeit ist da wohl gesorgt, auch die Vicinien „zum Gebrauch der Jugend“ fehlen nicht, und es sind zweistimmige Sätze von Orlando Lassus u. a. darunter, die auch für unsre junge Sängergewelt noch zu benutzen wären. Es wird da freylich Deutsch und Latein unter einander gesungen. Sonst aber enthalten diese Singschulen nichts, was die individuelle Bildung einseitig begünstigen, oder der Nationalbildung im Wege stehen könnte. Anders verhält es sich jetzt. So ist z. B. die große Gesangschule des französischen Conservatoriums, die den italienischen Geschmack zu besitzen behauptet, und in Deutschland durch zwey Uebersetzungen und vielfache Empfehlungen gewissermaßen nationalisirt worden ist, oder es hätte werden sollen, ausschließend darauf angelegt, Theater- und Concertsänger zu bilden — wir sagen ausschließend, denn weder der Lehrtext noch die Beispiele enthalten etwas von der Bildung zum mehrstimmigen Gesang; und an der Sammlung von vierundzwanzig — übrigens wohlgeählten — italienischen Arien sollen auch Franzosen und Deutsche sich für höhere Singkunst bilden lernen. Hier können wir es nun vollkommen erklären und rechtfertigen, daß wir oben das Schwellen, zum Fundament der

Singkunst gemacht, eine ungereimte und verderbliche Irrlehre nannten. Das Schwellen, zum Allgemeinen gemacht, überall angebracht, hindert die Deutlichkeit der Aussprache und ist so der Tod der declamatorischen Kunst. Das Wort kann nie hervortreten. Wie sollte dies möglich seyn? Wie sollten die Worte vom Munde springen können, wenn man sich gewöhnt hat, jeden Ton piano zu intoniren? wie sollte man das Wort, das mit gehäuften Consonanten endet, vernehmlich beschließen können, wenn man den Ton aushallen (*pianissimo* werden) lassen soll? — Kurz! der Sänger, der continuirlich durch das Tonstück hindurch gut Schwellen und zugleich gut declamiren soll, ist mit sich selbst beständig im Widerspruch. Er ist gezwungen, das eine von beiden zu vernachlässigen — und man erläßt es ihm auch; man vernimmt nichts, wenn er in einer Sprache singt, die man nicht versteht, zumal wenn er in derjenigen singt, die für das Lautiren, wodurch etwa die Undulation unterbrochen werden könnte, die geringsten Schwierigkeiten hat. Natürlich sprechen wir hier vom historischen Standpunkt aus. Wir vergessen nicht, daß die Singkunst von den Italienern her zu uns herübergekommen; wir verkennen nicht den Werth des italienischen Gesanges auch für deutsche Sänger, die italienisch verstehen; auch anerkennen wir den relativen Werth (Zeitwerth) der angeführten Singschule des franz. Conf.; sie hat den Vorzug, die Wichtigkeit der Kehlbildung auch den Deutschen näher gelegt zu haben, und es gereicht ihren Verfassern zum Lob, daß sie den Bravourgesang, den sie als Componisten (s. Cherubinis Operetten) vernachlässigten (vielleicht, weil sie am Theater eben keine tüchtigen Bravouristen haben), dennoch durch die reichhaltige Sammlung v. Solfeggien zu cultiviren sich bemühten. Wir aber haben, eben auch vom historischen Standpunkt aus, zu erwägen, daß seit dem Aufblühen der Poesie und Metrick der deutsche Gesang nunmehr höhere Vorzüge behauptet. Die Bahnbrecher der declamatorischen Singkunst: Reichardt, Schulz, Kunzen hätten auch ohne Zweifel besser und allgemeiner durchgedrungen, wenn nicht der italienisirte Geschmack der übrigen Componisten ihrer Zeit, und die Manier der meisten Gesanglehrer und Kunstsänger, an eine undulatorische Verweichlichung gewöhnt, bis auf den heutigen Tag der ächten Gesangscultur hinderlich gewesen wäre.

Folgender Zug der Culturgeschichte der Singkunst verdient hier auch besonders ausgehoben zu werden. In frühern Zeiten, als die Stimmcultur eine hinlängliche Höhe erreicht hatte, die Singkunst aber noch nicht so individualisirt ward, mußte die Undulationskunst selbst in die Kunstwerke aufgenommen werden, und so, zur declamatorischen Kunst immer die Gegenseite bildend, ihre Rolle, immer erweiternder, durchspielen. Auf diese Weise wurde die Melismatik, besonders in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, allmählig (in den ausführlichen Solostücken, Arien u. dgl.) bis zur höchsten Bravourkunst gesteigert. Eine wesentliche Zwischenstufe oder Uebergangs-Periode bezeichnet auch die Einführung der sogenannten Singmanieren. Ein wichtiger Schritt zur Individualisirung des Gesanges! der Sänger gewann damit die Freiheit, Töne nach Geschmack und Gefühl einzustreuen und zu nuanciren; immer aber bestand hier die Kunst in Vermehrung (Vervielfachung) der Töne. Erst von da an, wo man endlich — auch als Frucht der Stimmcultur — den einzelnen Ton künstlich modificiren, und in die Fortschreitung, das Uebergehen von einem Ton zum andern, künstliche Form und so ästhetischen Reiz hineinbringen lernte, wurde die Singkunst eigentlich individualisirt. Von diesem Zeitpunkt an mußte die Bravourkunst zurücktreten, der melismatische Gesang ward geringergeschätzt, ward allmählig vernachlässigt, und in gleichem Verhältniß nahm der Mißbrauch des Portamento überhand. Alles nothwendige Folgen des Culturganges. Wir hoffen demnach mit unserm Zeitalter auf keine Weise in Streit zu gerathen, wenn wir die Culturstufe bezeichnen, auf der es nun steht. Jetzt ist es an der Zeit, die Kunst des Portamento in ihre Schranken zurückzuweisen, dagegen die Bravourkunst in ihre Würde einzusetzen, beides zusammen aber, als die vollständige Gegenseite der Declamationskunst, ebenmäßig zu cultiviren. Die Behauptung, die man heut zu Tage oft hört, man müsse die Stimme nicht zum Instrument erniedrigen, scheint hauptsächlich gegen den Bravourgesang gerichtet zu seyn; allein sie trifft höchstens die schlechten Bravouristen und Componisten bedeutungsloser Kouladen: Singstücke. Auch ist jener Ausdruck überhaupt des Mißverständnisses fähig. Die menschliche Stimme soll nicht zu einem schlechten Instrument erniedrigt, sie soll aber zu einem guten

erhöht werden. Instrument ist wirklich, wo nicht die Stimme, doch die Kehle. Ja die Melismatik ist eigentlich die Instrumentation der Singkunst; und so müssen nothwendig alle Kehlen, auch die der Choristen, zu guten Instrumenten ausgebildet werden; sonst wäre ein großer Theil der deutschen Gesangwerke — nicht blos der Solostücke, Arien u. dgl. sondern auch der Chöre in Cantaten, Oratorien u. a. — unausführbar, oder bey schlechtem (unsauberem) melismatischem Gesang ungenießbar.

E. Refl. zur „Verbindung der Tonelemente.“

Wenn die Dynamik, als Tonelement, minder wichtig scheint als Rhythmus oder Melodie — welches zwar kaum bey Kunstphilosophen, vielleicht aber bey Musikern, die blos nach der positiven Kunstlehre kunstwissenschaftlich gebildet sind — der Fall seyn könnte, dem geben wir, mit Hinsicht auf die Verbindung der Tonelemente, noch nähern Aufschluß. Die historischen Nachweisungen oder Belege aber werden auch hier denjenigen, der nicht eigentlich Kunstphilosoph ist, am leichtesten belehren. Denn, wenn auch die Lehre von der Dynamik bisher nur äußerst fragmentarisch in die Methodik der Tonkunst aufgenommen ward, so bezeugten dennoch einzelne historische Züge in ihrem Culturgange, daß die Wichtigkeit der Dynamik den Kunstbildnern nach einem dunkeln Gefühl einleuchtete. Oben sagten wir, die Kunstbildung habe einerseits die stimulative Kraft des Natursängers zu reguliren, anderseits seine regulative Kraft zu stimuliren. Ersteres haben wir am Schwellen nachgewiesen, letzteres erklären wir nun so: Das Crescendo und Diminuendo ist das Oppositum von jenem, das eigentliche Stimuliren der regulativen Kraft; Denn das dynamische Markiren nach den Zeiten (die Unterscheidung von Schwer und Leicht) wird bey dem auf die Succession der einzelnen Töne angewandten cresc. und dim. aufgehoben. Die Componisten scheinen es wenigstens ganz aufgehoben haben zu wollen, wenn sie das cresc. und dim. im Tonstück oft bey wenigen Tönen alterniren lassen, und oft auch statt des cresc. und dim. das An- und Abschwelzeichen legen. z. B.:



Wie man aber auch die Ausübung des cresc. und dim. im Verhältniß zum Tactgewicht verstehen mag, so werden doch immer die auf die schlechten Zeiten fallenden Töne mehr ausgehoben, wodurch eben die Krafterregung stimulirt wird. Nun merke man sich den hieher gehörigen frappanten historischen Zug: In der gleichen Zeitperiode, wo man, bey dem erwachten Individualisirungs-Bedürfniß der Kunst, das künstliche Schwellen, die Egalisirung des An- und Abschweltons (die Regulirung des stimulativen Princips) einführte, ward auch das künstliche Graduiren, im Gegensatz des Markirens nach dem natürlichen Tactgefühl (die Stimulirung der regulativen Princips) eingeführt. Und so wie jenes künstliche Schwellen, als man anfieng seine Wichtigkeit zu fühlen, übertrieben, sogar zur allgemeinen Ausübungsregel gemacht wurde, so wurde und wird nun auch dieses übertrieben und sogar auch zur allgemeinen Regel erhoben. In vielen neuern Sing- (und Spiel-) Schulen ist wirklich die Regel gegeben, daß die aufsteigenden Tonreihen crescendo, die absteigenden Reihen diminuendo vorgetragen werden müssen. Wir heben aus demjenigen pädagogischen Werk, das vielleicht unter allen die Vortragslehre am umständlichsten behandelt, der Violinschule von Kreutzer, Rode und Baillot, eine Stelle aus, die hiezu der hinreichende historische Beleg ist: „Eine allgemeine Regel, die man nie vergessen muß, ist die, daß man bey allen Passagen, die von den tiefen zu den höhern Tönen hinaufgehen, die Kraft des Tons wachsen, und bey allen, die von den hohen Tönen herabwärts steigen, den Ton abnehmen lassen muß. Dies ist in der Singkunst ein strenges Gesetz; aus ihr ziehen wir es hier herüber.“ Wir überheben uns der Mühe, die Unstarrhaftigkeit der Allgemeinmachung dieser Regel darzuthun. Niemand befolgt sie so, Violinspieler so wenig als Sänger, denn sonst bekäme man ja bey keiner Tonreihe die hohen Töne forte und nie die tiefen piano zu hören.

Wir bemerken nur noch, daß der Mißbrauch des Crescendo und Diminuendo sich auch in die Compositionen einschlich (wenn schon die Zeichen cresc. und dim. nicht so oft hingeschrieben werden). Viele rhythmuslosen, in ganz einkörmiger Bewegung fortlaufenden Piano-Fortestücke sind wesentlich auf ein fast immer wechselndes Crescendo und Diminuendo berechnet, und erhalten ihren, zwar einseitigen Reiz oder Werth von dem darin ebenden und flutenden dynamischen Princip. Beyläufig bemerken wir auch, daß die Benennung Pianoforte als dynamische Charakterisirung eines Instruments in historischer Hinsicht nicht übersehen werden darf, weil es das Auffassen und Festhalten des dynamischen Principes in der Tonkunstgeschichte bezeugt.

Wer die Dynamik, als Tonelement, in ihrer ganzen Wichtigkeit kennen lernen will, um so auch als Sänger aus dieser Erkenntniß Vortheile zu ziehen, dem geben wir den Rath, das Spiel derjenigen Instrumente zu beobachten, deren Natur (Bau und Behandlungsart) der Kraftäußerung des Spielers genau entspricht, noch genauer als das Pianoforte. Diese sind einerseits die Violine (überhaupt die Bogeninstrumente) anderseits die Harfe. Im Violinspiel erscheint das Princip der Dynamik, so zu sagen, verkörpert, im Harfenspiel verflüchtigt. Wenn dort die Sforzato-Striche das dynamische Gefühl fast peitschen, so wird es hier durch das unmerklich bis zum feinsten Piano sich abstuftende Harfengelispel umschmeichelt. Ja die Wirkung des Violin- und Harfenspiels hängt so sehr vom Dynamischen ab, daß eine in Viertel fort schreitende Menuette, wo die Dynamik je auf den dritten Strich concentrirt ist, ihren Effect größtentheils von diesem Element her erhält, und fast jedes Harfenstück, durchaus mezzo vorgetragen, mißfallen müßte. Der Sänger kann nun freylich mit seinem Organ die dynamischen Ausdrücke nicht so mächtig herausbringen, wie der Violinspieler mit der Gewalt des Arms, und kaum so zart, wie der Harfenspieler mit dem tastenden Gefühl der Fingerspitzen; er kann aber doch vermittelst der Schärfung seiner Lautkraft und der Verfeinerung seines Tonhauchs homogene Wirkungen hervorbringen.

Und bey diesem allem erwäge man die Hauptsache: die beyden andern Elemente sind wesentlich in der Macht des Componisten, denn durch den Componisten wird ja sowohl Melodie als Rhythmus vorgeschrieben. (Nur der Rhythmus kann durch die Kunst des Accelerando und Rallentando im einzelnen einigermaßen verändert werden.) Hingegen dieses ist vorzüglich in der Macht des Ausübenden. Wenigstens müßte man erst noch weit mehrere und feiner distinguirende Gradations- und Schwellzeichen einführen, müßte die Vorzeichnung in eben demselben Tonstück oft verändern, müßte bey vorkommender Verlangsamung und Verschnellerung der Tonreihen neue Regeln für die Stellung der Taktstriche einführen u. s. f. auch dann bliebe für die Ausübung immer noch ein weiter Spielraum übrig. — Vollends hat der Vortragskünstler, der das Wesen der Dynamik erkennt, einen großen Gewinn für den pathetischen Worta Ausdruck (worüber das Mehrere weiter unten).

F. Rest. zur Notirungskunst.

Es könnte Manchem auffallen, daß wir hier, indem wir den Bildling in sein Inneres hineinführen, ihn nicht auch einigermaßen zum Componiren anleiten, ihm nicht wenigstens einen leichten Anstoß zum Erfinden geben. Allein, wir sind der Meinung, daß das Erfinden überhaupt nicht in die Zeit der Kindheit falle, und das Produciren in höherm Sinne, wenn man das Kind auch durch bestimmte Kunstaufgaben und eine psychologische Behandlung dazu antreiben könnte, es nur überspannen würde, in keinem Falle aber Genieprodukte aus ihm heraus, und es auch nicht früher zur Vollendung brächte. Sprechend sind hier die Beispiele der Künstlergeschichte: Mozart hat als Kind schon Sonaten u. a. componirt, die so geniallos, und seinen spätern Werken so unähnlich sind, wie die Produkte eines geniallosen Erwachsenen. Unter den Künstlern früherer Zeit war vorzüglich Telemann als frühreifes Genie bewundert. Von seinen Jugend- oder Kinderarbeiten wird kaum mehr etwas vorhanden seyn; merkwürdig ist aber, daß unter den Componisten jener Zeit, die man mit Recht (in Hinsicht auf Harmonik und Kirchenstyl) die Periode der Classicität nennt, bey aller seiner Genialität der einzige war, der in seinem Leben nie correct wurde, wenigstens in Vergleichung mit seinen Zeitgenossen eben so wenig für einen gründlichen Harmoniker gelten kann, als Mozart, in Hinsicht auf Worta Ausdruck, unter die guten Vocalcomponisten gehört.

Wenn man aber auch das Kind schon als solches zum Erfinder würde vorbilden wollen, so wäre immer noch die Frage, ob man nicht in andern Fächern oder Künsten, als im Gebiete der Musik, damit beginnen sollte; die Beantwortung derselben würde uns aber hier zu weit führen. Wir begnügen uns, zu bemerken — was uns aber sehr wichtig ist — daß die Vortragslehre ein wesentliches, vielleicht in der Philosophie der Pädagogik (der pädagogischen Kunsterziehung) eben das wahre Vorbildungsmittel zur Kunsterfindung ist. Denn so wie der ausübende (das Kunstwerk darstellende) Künstler sich subjektiver Ausdrucksmittel bedient, so nähert er sich auch dem erfindenden Künstler (dem Componisten). Auch er stellt — wenigstens zum Theil — seine Individualität, seinen Gemüthszustand und seine Gemüthsstimmung dar, nur nicht erschöpfend als totalen Abdruck seines individuellen Charakters; welches allein an selbstgeschaffnem (aus der Tiefe des eignen Wesens geschöpftem) Stoffe möglich ist. In die Tiefe des eignen Wesens blickt aber der Mensch, so lange er physisch wächst, nie mit Bewußtseyn, sondern nur ahnend; erst nachdem der physische Organismus sich entfaltet hat, wird der geistige ganz lebendig, und das Vermögen der Ideen erwacht. Dann aber bedarf die Kraft, Ideen in ästhetischer Form zu gestalten (in ein Kunstwerk auszuprägen) erst noch der Uebung und Zeitigung. Und so wäre es denn auch nicht schwer, die Stufe zu bestimmen, wo die Vortragskunst dem BILDUNG zweckmäßig beigebracht werden müßte. Die Vortragskunst hätte nämlich, abstrahirt vom besondern Tonkunstbedürfnis, die Bestimmung, dem geistigen Organismus ins Leben zu helfen.

G. Refl. zur „Verbind. d. Gesangs mit dem Wortlaut.“

Wir haben durch die Reflexionen zur Dynamik nachgewiesen, daß das Portamento, eigentlich das Schwellen, als Grundlage des Singens unvermeidlich zur Mißbildung führt, weil dadurch die Declamation der Undulation untergeordnet — man kann sagen, aufgeopfert wird. Diesem wird entgegengewirkt durch die Lautirmethode (die Uebung der Consonanten). Wir bemerken hier, daß die nach guter Lautirmethode beschulten Kinder eine wesentliche Vorbildung zum declamatorischen Gesang erhalten haben. Von der zu hoffenden Verallgemeinerung dieses Culturzweiges erwerben sich Olivier und seine thätigen Nachfolger ein zwar indirektes aber höchst reelles geschichtswürdiges Verdienst um die Gesangsbildung. Die Krug'sche Sprachanalyse schien uns einen vorzüglich bequemen — wir möchten sagen, niedlichen Zuschnitt zu haben, indem sie die Vocalübungen nach dem Tetra-chord fast durchgehends zwanglos zuläßt. Dankbar erkennen wir, daß es uns zum Theil auch durch deren Benutzung gelungen ist, der ersten Abtheilung unserer „besondern Tonlehre“ diese Ausröndung und leichte Ueberschaulichkeit zu geben. In Behandlung der Consonanten gingen wir — wie Kap. IV. schon bemerkt — unsern eignen Weg aus musikalischen Gründen.

Nach allem bisher gesagten, hoffen wir die hohe Wichtigkeit dieser Sache nicht noch besonders darthun und empfehlen zu müssen. Ausgemacht ist, daß der Gesang erst durch genaue, haarscharfe, elementarisch-schöne Lautirkunst Umgrenzung, Umriss und Gestaltung bekommt; und erst wenn der Sänger die Schwierigkeiten der Sprache bezwingen, und ihre Vortheile benutzen gelernt hat, wenn er mit den Consonanten — eigentlich zu sagen, mit seinen Lautirorganen — umzuspringen weiß, wie der Klavierspieler mit den Tasten; erst dann wird die Singkunst in ihm und durch ihn recht lebendig.

Es ist hier auch der Ort auf die Tauglichkeit unsrer Sprache für die Musik einzugehen. Man glaubt fast allgemein, sie stehe sowohl in ihrem Vocalenwesen als im Consonantenwesen der italienischen nach, welche ihren Vorzug einerseits darin haben soll, daß a (und auch o) darin vorherrscht, andernseits, weil die Sylben weniger mit Consonanten beladen sind.

Ueber das Vocalenwesen bemerken wir folgendes: Je mehr Colorit eine Sprache hat, je schöner, reizender, musikalischer ist sie, mithin ist diejenige zur Musik die tauglichste, worin die größte Menge von Vocalen (Neben-vocalen und Diphthongen) in verhältnißmäßiger Mischung vorkommt. Wenn ein Vocal unverhältnißmäßig vorherrscht, so macht dies den Gesang akustisch-reizlos, und in so fern monoton; und wenn, wie bey der italienischen, a vorherrscht, so gewinnt man zwar etwas an Tonsülle, aber man verliert gleichviel an Toncolorit, wie

wenn ein andrer vorherrschen würde. Nur wenn in unsrer Sprache zu wenige *a* (Wörter, und zwar Stammsylben mit *a*) vorkämen, so daß die Componisten verlegen wären, solche für melismatische Sätze herauszufinden, dann läge in ihr ein Hinderniß für die Gesangkunst. Allein sie ist daran reich, und reicher als die Schriftzeichen ausweisen, denn für die Melismatik sind nicht nur alle *au* zu gebrauchen gleichwie *a*, weil der Uebergang zum *u* immer bis auf den letzten Ton des Melisma — eigentlich zu sagen, bis auf den letzten Moment des letzten Tons — verspart wird; sondern die *äu* und *ai* gehören ebenfalls hieher, denn diese beiden Diphthonge beginnen, gleichwie *a*, mit der weiten Mundstellung ohne erhobene Zunge. (s. *Krug*).

Rücksichtlich des Consonantenwesens müssen wir folgende Behauptung aussprechen: Das Zuwenig ist für den Gesang ein weit größerer Nachtheil, als das Zuviel. Wenn viele Wörter (und auch blos einzelne Sylben) vorkommen, die nicht von vorne und von hinten mit Consonanten umgrenzt sind, so hat eine Sprache zu wenig Körper (Gestaltendes), und dies begünstigt zwar die Undulation, ist aber für den Kunstausdruck weit nachtheiliger, als wenn die Sprache mit Consonanten überladen ist, wie man es von der unsrigen behauptet.

Consonantenhäufungen können im Munde des Sängers, der lautiren gelernt hat, selten widrig (effektwidrig) seyn. Denn, weil im Gesange im Durchschnitt alles langsamer procedirt, als beim Sprechen, so stehen auch die Consonanten beim Sangdeclamator nicht so hervor, wie beim Sprachdeclamator. Einzig in einem Allegrosatz von geschwindem syllabischem Gesange können gehäufte Consonanten in mehrern Sylben nacheinander den Sänger geniren, und sonach die Wirkung hemmen, besonders wenn ein solches Stück nach seinem Charakter (Inhalt) leicht und hüpfend vorgetragen werden soll; erheischt hingegen sein Inhalt einen imposanten, kräftigen Vortrag, so kann ein gewandter Sangdeclamator die Energie des Stücks durch seine gesteigerte (geschärfte) Lautirkraft noch ungemein erhöhen.

Aus einem höhern Standpunkte betrachtet, herrscht in der italienischen Sprache das Undulatorische, in der deutschen das Declamatorische vor. Wer daher im Gebiete der Singkunst nach universeller Bildung strebt, muß sich mit den Gesangsweisen, dem Styl, Geschmack beyder Nationen befreunden. Etwas von der Art scheinen die meisten jetzigen deutschen Vocalcomponisten zu empfinden; fast alle componiren mitunter auf italienische Texte. Das ist aber Verirrung, so wie es Entartung ist, wenn sie die undulatorischen Wendungen, die dem italienischen Gesang vorzüglich eigen sind und ihn vorzüglich zieren, auch in die Compositionen deutscher Texte über die Gebühr aufnehmen, damit der Sänger die Künste des Portamento recht oft anbringen könne. So entnationalisirt sich ein Künstler; und wenn er auch wähnt, den italienischen Melodieenfluß auf die beste Weise mit deutscher Poesie vermählt zu haben, so kann es ihm immer noch widerfahren, daß ein glatter Italiener ein solches Produkt eine „porceria tedesca“ nennt. Gewiß würde auch ein gebildeter Gesangsfreund, der von einer dritten Nation herkäme, bey uns die declamatorischen, bey den Italienern aber die undulatorischen Gesänge heraus suchen.

H. Refl. zur „Verbindung des Tongewichts mit dem Wortgewicht.“

Wer die Gesetze der Verbindung der Ton- und Worddynamik erkennt, gewinnt für die Ausübung des Gesanges unendlich viel. Vollständig gelangt aber nur zu dieser Einsicht, wer das Wesen der Worddynamik auch isolirt erkennen gelernt hat. Wir werfen also hiet zuerst einen Blick darauf. Die Rhythmik, auf das Kunstbedürfniß eines regulären Sylbenwechsels nach Länge und Kürze gegründet, giebt, so wie sie von den Meistern der Kunst, Voss und Perschke, gelehrt wird, nicht hinreichenden Aufschluß über das Wesen des Wortausdrucks und kann ihn nicht geben, weil sie die Dynamik nicht zum Grunde legt. Die Dynamik ist das erste: Die Kraft muß da seyn, und sich wiederholt, verschieden äußern, ehe das Maas eintreten kann. In der That überspringt die Dynamik die Metrik immer. So wie die Rhythmik die Sylben in Wechselverhältniß stellt und daraus Füße bildet, so stellt die Dynamik hinwieder die Füße (Paare von Sylben oder auch je drey und drey Sylben) in Wechselverhältniß. Die Dynamik erzeugt so steigende Füße, welche gesteigert eben das sind, was bey den Metrikern ein steigender oder ein fallender Sopndaus ist. Ja es können nie zwey Füße

aufeinander folgen, denen gleiches dynamisches Gewicht zufiele, (wenn sie nicht durch Zeilen getrennt sind,) so wenig als einen Spondäus giebt, der nicht entweder ein steigender oder ein fallender ist. Bey zweythelligem jambischem oder trochäischem Sylbenmaaß können die Füße zweymal nacheinander steigen; das Tripliren des dynamischen Gewichts behagt dem ästhetischen Gefühl. Dieses alles ist am ersten besten Gedicht nachzuweisen z. B. (wir bezeichnen das steigen, steigern des dynamischen Gewichts mit zwey Strichen, und wenns zum zweyten Mal gesteigert wird, mit dreyen):

In Mör genroth geklei det	oder: Wie geht so klar und mun ter
Beginnt sie ih ren Lauf,	Die lie be Son ne un ter!
Die schö ne, gro ße Son ne,	Wie schaut sie uns so freund lich an
Wie herr lich geht sie auf!	Von ih rer ho hen Him melsbahn!

Hier leuchtet nun ein, wie die Poesie ins dynamische Element der Musik aufgenommen werden muß (wie die Füße in den Takt zu stellen sind), und wie der Sänger sie zu behandeln hat, je nachdem er sie in den Takt gestellt findet. Wenn die Tondynamik der Wortdynamik gemäß gesteigert werden soll, so muß beym zweythelligen Sylbenmaaß in der Durchführung eines Tonstücks öfter mehr als ein Fuß in den Takt aufgenommen werden; bey dreytheiligem begnügt sich das Gefühl eher mit einem (aus den oben nachgewiesenen Gründen). Kommt mehrere Takte hindurch nur ein Fuß vor, so weiß der Sänger, daß er die Füße, obschon jede schwere Sylbe eines jeden auf den Niederschlag fällt, je nachdem sie steigen oder fallen, verschiedentlich zu accentuiren hat. (Das Mehrere in der Vortragslehre).

Durch die Erkenntniß der Geseze, nach welchen die Sylben ausdrucksgemäß in den Takt gestellt werden, gelangt man auch zu der Einsicht, warum die zusammengesetzten Taktarten in der Musik von besondrer Wichtigkeit sind. Sie bieten den Vortheil dar, die Füße, nicht blos die Sylben, in ein dynamisches (dynamisch-contrastirendes) Verhältniß zu bringen. Ein Singstück, wo mitunter zwey oder drey Füße in einen Takt aufgenommen sind, wirkt, wenn nicht die Accente nach der Betonung geradezu verkehrt vorkommen, schon dadurch mehr, als durch manchen andern Werth oder Reiz, den ihm der Componist beizulegen weiß. Drey Füße bleiben aber das Höchste, was das dynamische Gefühl für die Ausübung zu umfassen vermag. Vier zweysylbige Füße, mit Achteln in einen Vierteltakt aufgenommen, erweitern das Gefühl nicht, sondern der Sänger ist geneigt, den dritten Fuß zu accentuiren gleichwie den ersten. — Folgende Bemerkung kann über den Gegenstand noch mehr Licht verbreiten. Wenn bey gesteigerter Verskunst die Dynamik auch in gesteigerter Verbindung mit der Rhythmik vorkommen soll, so sind vielleicht die möglichen (die absoluten) Grenzen der Erweiterung eben auch an der erhöhtesten (am meisten combinatorischen) Verskunstform am auffallendsten wahrzunehmen. Wirklich können wir dies nachweisen. Der Hexameter ist anerkannt die am höchsten gesteigerte Verskunstform. Daran nun offenbart sich das dynamische Princip unverkennbar so, daß beym Lesen oder Recitiren immer unwillkürlich ein vorzügliches Gewicht auf den vierten Fuß — genau gesprochen, auf die schwere Sylbe, oder wenn es ein Spondäus ist, auf die erste Sylbe desselben — fällt. Man kann die Probe leicht an sich selbst, oder an jedem im Scandiren einigermaßen geübten Leser machen: das dynamische Gefühl wird ihn immer treiben auf den vierten Fuß etwas mehr zu drücken, als der Gehalt des Wortes, im Verhältniß zu demjenigen des vorhergehenden Wortfußes, sonst erheischen würde. So wird der Hexameter immer dynamisch fühlbar in zwey Hemistichien getheilt. Leicht erklärt es sich auch, warum der Wechsel des Pentameters mit dem Hexameter dem Gefühl so sehr behagt, weil nämlich je im zweyten Vers der rhythmische Einschnitt mit dem dynamischen coincidirt, und dadurch das

Gedicht noch mehr rhythmisch-dynamische Form (Anschaulichkeit) erhält. — Es bewährt auch die Vollständigkeit unsrer Theorie, daß diejenige Taktart, in welcher, bloß musikalisch betrachtet, die Dynamik am höchsten gesteigert erscheint, eben auch diejenige ist, die für die Form des Hexameters am besten paßt. Wenn nämlich im Hexameter viele Daktylen (sogar drey nacheinander, also neun Sylben) vorkommen, so ist der passendste Takt, in den sie gestellt werden können, der Neunachtel (oder, welches in dieser Beziehung gleichviel gilt, der Neunviertel.) Hätten nun die frühern Componisten, die in den zusammengesetzten Taktarten zu setzen gewohnt waren, erkannt, wie viel für die Steigerung des Wortausdrucks gewonnen wird, wenn man drey Füße, als das Maximum der Dynamik, in den Takt stellt, so hätten ihnen auch die hexametrischen und pentametrischen Formen der Gedichte willkommen seyn müssen, und zur Noth wären auch die alexandrinischen Verse auf diese Weise benutzt worden. Die Vocalkunst sieht also von dieser Seite einer namhaften Erweiterung entgegen. —

Statt der griechischen Benennungen der Füße kann man für die Kinder auch, um ihnen die Sache als Gedächtnissache zu erleichtern, die Dichternamen einführen, deren Versche sich in der „Orthometrie“ bedient, nämlich, Trochäus: Höltn. — Jambus: Von Kleist. — Sponäus: Klopstock. — Amphibrachis: Von Haller. — Daktylus: Ossian. — Anapäst: Der Homer. — Ereticus: Sonnenberg. — Antibachus: Blumauer. — Bachius: Von Kleist: Boß.

I. Refl. zur „Element. Verbind. der Tonkunst und Dichtkunst.“

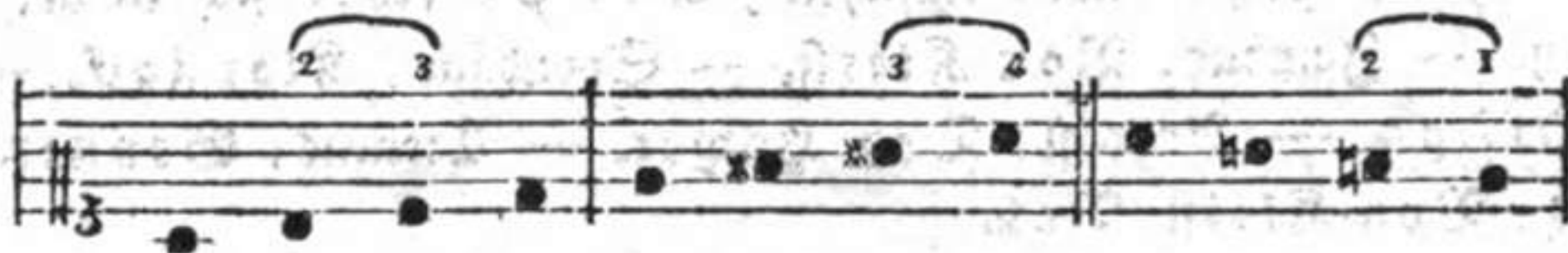
Wir haben in der Norm, die wir im zweiten Kap. dieser Abtheilung dem Lehrer gaben, etwas nicht aufgenommen, das man vielleicht vermissen könnte. Es betrifft das Temponehmen. Viele Musiklehrer sind gewohnt — wie man es bey geschwinden und dabey schwierigen Instrumentalstücken oft genöthigt ist — auch bey dem Einüben von Singstücken das Tempo anfangs beträchtlich langsamer zu nehmen. Dieses Verfahren können wir aber nur als Nothbehelf gutheissen, und nur zugeben für oben besprochene Fälle, wo man unsern Cours nicht ganz durchführen kann. Hingegen bey Kindern, wo man ihn ganz durchgeführt hat, fällt dieser Nothbehelf weg. Es ist bildender, daß jedes Stück gleich anfangs im gehörigen Tempo genommen wird, und so in seinem charakteristischen Geschwindigkeitsverhältniß vor die Anschauung tritt. Manches Allegrostück wäre auch für die Anschauung minder einleuchtend (nicht so faßlich), wenn es beträchtlich langsamer genommen würde.

K. Refl. zur „Elementaranl. zur Ausführung mus. Kunstwerke.“

Der Musiker könnte die Frage aufwerfen, warum wir bey der angenommenen theil- und stückweisen Behandlung des Bildungstoffes nicht auch die Harmonie elementarisch, in vereinzeltten Accorden, vorführen, sondern gleich mit einem Male ein arrondirtes zweystimiges Stück zu singen geben. Wir antworten: Es muß bey Vorführung der Harmonie eben verhütet werden, daß die Kunstanschauung sich nicht in den Tonmassen verliere, sondern immer an den Rhythmen und Melodien fortlaufe; diese müssen, zunächst bey dem zweystimigen Satz, so wohl geordnet, und so leicht harmonisch-beziehbar seyn, daß eben die Anschauung ohne Stocken vom einen aufs andre hingeleitet; es giebt ohnehin in aller Musik genug Stellen (bey gedehnten Schlüssen, Ruhepunkten u. a. m.) wo, ohne Nachtheil für die innere Bildung, die Kunstanschauung an den Tonmassen weilen und sich weiden kann. Ueberhaupt ist hier der Ort zu bemerken, daß gerade im Gebrauch der Harmonie das Unpädagogische der bisherigen Musikbildung liegt. Nicht nur diejenigen, welche ein harmonieführendes Instrument (z. B. Klavier) lernen, werden frühzeitig verleitet, in den Schätzen der Harmonie zu schwelgen, sondern es werden auch in den Elementarunterricht allerley Dinge aufgenommen, die aus der positiven Kunstlehre (der fixen Harmonik) hergenommen sind. So holt man sich die Bildungsgesetze fälschlich von der objectivirten Kunst her, statt sie aus dem allgemeinen ästhetischen Bedürfniß und den besondern Anlagen der Kindernatur selbst herzuholen, und so verfällt man in den schädlichen Realismus, den die Pestalozzische Methode eben in jedem Fache zu vernichten strebt. —

Es muß ferner den Musiker bestreben, daß wir unter die Gesänge so wenige Mollstücke aufnehmen. Allein die Mollstücke beruhen auf verwickeltern Tonverhältnissen, und das Mollwesen führt, harmonisch betrachtet,

bekanntlich das Bedürfnis mannigfaltiger Ausweichungen (die Steigerung der modulatorischen Kunst) herben; dieses Bedürfnis aber darf in einer zweckmäßigen Muskbildung nicht so früh erweckt werden. Hier ist nicht unwichtig zu erklären, warum schon bei einstimmiger Musik eine Mollmelodie verwickelter, für das Gefühl mehr irritierend und minder befriedigend ist, als eine Durmelodie. Es kommt nämlich in einer Mollmelodie die Fortschreitung des halben Tones in mannigfaltigerer Mischung vor, ja es ist eben der Trieb nach mannigfaltiger Versetzung des Tetrachords, was zunächst das Bedürfnis des Moll erzeugt, und so läßt sich auch ein melodischer Realgrund des Moll nachweisen. In der Molltonleiter kommt nämlich der halbe Ton das erste Mal von der zweiten zur dritten, das zweite Mal von der ersten zur zweiten Stufe des Tetrachords vor. Weil nun ferner angenommen ist, daß die sechste und siebente Stufe der weichen Tonleiter beim Aufsteigen erhöht, beim Absteigen erniedrigt werden muß, so wird dem gesteigerten melodischen Bedürfnis vollkommen Genüge geleistet, denn nun kommt der halbe Ton in allen drei Abstufungen (Fortschreitungen) des Tetrachords, von der ersten zur zweiten, von der zweiten zur dritten, und von der dritten zur vierten Stufe vor:



In die harmonische Elementarbildung, die zweistimmigen Gesänge, kann aber das Mollwesen auch deshalb nicht aufgenommen werden, weil die kleine Terz, die häufig vorkommen müßte, das Gefühl bekanntlich nicht so befriedigt, wie die große, und also eher eine Bafsbegründung erheischt. Wir können daher auch wohl zugeben, daß der Lehrer zu jenem einzigen Mollstück, N°. XXVIII. das wir in die Sammlung der zweistimmigen Gesänge aufgenommen haben, Bafstone spiele (wie wir sie in der Ausgabe mit Klavierbegl. ausgesetzt haben), oder wenigstens den ersten und letzten Akkord mit einem Bafstone begründe. —

Auch über die Behandlung der Harmonie in den zweistimmigen Gesängen wollen wir dem sachverständigen Musiker Rechenschaft geben. Er findet gewisse Sakregeln verlegt oder gewisse Lizenzen benützt, wozu der Komponist sonst nur in der Viestimmigkeit, etwa im Gedränge der Stimmführung, seine Zuflucht nimmt. Allein wir anerkennen von den Gesetzen der positiven Kunstlehre, die wir für die Instrumentalcomposition anerkennen, nicht alle für die Vocalcomposition. Die Harmonie muß in gar manchem Sinne zurücktreten, ihre architektonische Seite muß, so zu sagen, applaniert werden, damit der Wortausdruck hervortreten, damit das lebendige Wort Raum gewinnen könne.

Wir können des Raumes wegen hier nur einzelne Fälle dieses Gegenstandes besprechen.

a.) Die Stimmen dürfen, so oft der Wortausdruck dadurch gewinnt, im Einklang zusammentreffen (wie z. B. in den zweist. Ges. N°. I. Takt 4.). Eben so dürfen auch, wenn es darum zu thun ist, den Wortausdruck zu verstärken, ganz kurze Unisoni vorkommen (so kommt z. B. in N°. V. der dreist. Ges. gleich anfangs ein Unisono von drei Tönen, in N°. XXIII. vom vierten zum fünften Takt einer von bloß zwei Tönen vor.)

b.) Verdeckte Oktaven und Quinten (wie z. B. in den zweist. Ges. N°. II. Takt 4. oder in den dreist. Ges. N°. XII. an mehreren Stellen) dürfen vorkommen, so oft die tertgemäße Stimmführung (die Führung jeder einzelnen Stimme) es mit sich bringt. Die Gegenbewegung, wodurch verdeckte Oktaven und Quinten vermieden werden, soll der Vocalcomponist nie suchen, weil dadurch nur allznoft die Accentuation geschwächt oder fehlerhaft wird.

c.) Es dürfen auch im dreistimmigen Satze alle Stimmen in der geraden Bewegung fortschreiten, wenn der Wortausdruck dadurch gewinnt.

d.) Die Akkorde dürfen bei weitem nicht immer gefüllt erscheinen; ja wenn es auch möglich wäre, in einem durchgeführten Tricinium von jedem dreistimmigen Akkord immer jedes der drei Intervalle, und von jedem mehr als dreistimmigen Akkord immer drei verschiedene Intervalle zu gebrauchen, ohne dadurch der Stimmführung

(Melodieführung) Gewalt anzuthun, so würde die Harmonie zu sättigend, und die Kraft des Wortausdrucks würde gehemmt.

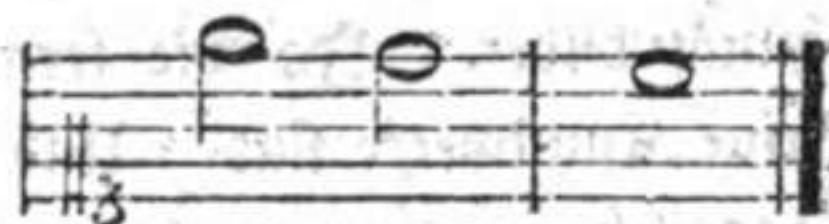
(Diese Behandlungsweise der Harmonie findet sich übrigens schon bey verschiedenen Vocalcomponisten, von denen wir Gluck und Schulz nennen.)

Auch über die Auswahl der Gedichte haben wir Rechenschaft zu geben. Viele haben wir abgeändert, manches fast ganz umgearbeitet — man könnte uns vorwerfen, wir hätten solche wählen sollen, woben keine Abänderung vonnöthen gewesen wäre. Allein von einer Seite hätten auch die ausgesuchtesten Gedichte doch abgeändert werden müssen, nämlich von Seite der Metrik. Die besten Liederdichter, wenn man vielleicht den einzigen Voß ausnimmt, sind eben so metrisch incorrect, wie die mittelmäßigen. (s. Verschle.) Wir haben daher abgeändert, was metrisch unrichtig war, wenigstens in so weit, als der Wortausdruck zu auffallend erschwert oder entstellt worden wäre. Bey langsamern Stücken, wo der Sänger die metrischen Unebenheiten eher auszugleichen vermag, haben wir etwa eine lange Sylbe an der Stelle einer kurzen, oder umgekehrt, stehen lassen. Im ganzen aber können wir mit nicht gar vielen Ausnahmen die Sammlungen für metrisch korrekt ausgeben. Bey der Wahl leitete uns auch das Bedürfniß mannigfaltiger Strophenformen, weil diese Mannigfaltigkeit der Eurythmie u. a. herbeiführen. Da ferner fast alle deutschen Lieder, besonders die geistlichen, kunstlos in Jamben oder Trochäen gestellt sind, dies aber unvermeidlich Eintönigkeit in das Liederwesen hineinbringt, so mußten wir auch Gedichte aussuchen, wo in der ersten Strophe zufällig Spondeen vorkommen; nach diesen haben wir dann die folgenden Strophen umgeändert. Mehrere Gedichte haben umgearbeitet werden müssen, weil es unmöglich gewesen wäre, eine zu allen Strophen passende Melodie zu setzen. — Alle diese Abänderungen erkläre man sich daher aus unserm Bedürfniß höherer Gesangsbildung (genauerer, vollkommenerer Dichtungs- und Gesangseinheit).

Im Uebrigen haben wir dem Kunstrichter und Kunstpädagogen den Maassstab der Beurtheilung dieser Gesänge durch unsre in diesen „Reflexionen“ und in der „Darstellung“ ausgesprochenen Theoreme selbst an die Hand gegeben. Ihre Aechtheit, so wie überhaupt der Werth aller Vocalmusik, muß sich vor dem Forum der Critik wesentlich darin bewähren, daß der undulatorische und declamatorische Gehalt sich gegenseitig aufwiegt, und so durchgehends eine textgemäße Cantabilität bildet. In wie fern sie diese Bedingung erfüllen, in so fern sind sie eben sowohl ächtpädagogisch, als sie reine Kunstwerke sind. Und wenn wir oben sagen: Kunstwerke können nicht pädagogisch gemacht, sondern nur pädagogisch geordnet werden, so ist dies mit gegenwärtiger Aeußerung keineswegs im Widerspruch. Der Künstler kann sich einen Styl wählen, aneignen; er kann sich durch diesen Styl den Grad der Ausbreitung und Beschränkung bestimmen u. s. f. Es muß überhaupt eine Wahrheit (Objektivität) des Styls geben. Der Künstler, der diese erkennt, darf sie auch am eignen Produkt nachweisen, und wenn er als Kunstpädagoge damit auftritt, so soll er es. Demnach geben wir hierüber folgenden Aufschluß: Die Art und Weise, wie der Componist die Melismatik in die Liederform aufzunehmen hat, ist nothwendig so beschaffen, wie die Pädagogik nach Durchführung des Elementarurses ihrer bedarf: Kleine Melismata von zwey, drey und mehreren Tönen, bis zu so vielen, als die Stimme in einem Athem zu umfassen vermag, sind gerade dasjenige, was eben auch in der Liederform ungezwungen seinen Platz findet; größere Melismata entstellen sie fast immer. Auf der andern Seite ist es für die Pädagogik Bedürfniß, daß die Declamation eben so concentrirt erscheine, wie die Liederform, die kleine Glieder und Absätze erfordert, es mit sich bringt. Solchergehalt müssen wir diese Gesänge von dem pädagogischen Kunstrichter geprüft und gewürdigt wünschen; darin besteht hier eben die Wahrheit des Styls. Nach der erstern Ansicht wird es ihm aus den Notenfiguren und Wortstellungen in die Augen springen, daß die Gesänge sehr häufig mit kleinen Melismaten verschiedenartig durchmischt sind; und in den dreystimmigen Gesängen wird er, wo die Stimmen in ihrem Gang von einander abweichen, den Alt und den Bass eben so wesentlich melismatisirt finden, wie die Oberstimme. Nach der zweyten Ansicht ist dem ungeübten Prüfer der declamatorische Gehalt weniger einleuchtend. Wir heben daher Beispiele

aus, woran die Declamation concentrirt erscheint, und zwar an den kurzen Thematen in exclamatorischer Form. In den zweistimmigen Gesängen: IV. Natur! — V. Kommt, Schwestern! — VII. Auf hoher Alp — X. Gleite hinan! — XI. Auf! tapfere Brüder! — XIII. Werdet wach! — XVIII. Der Sommer kam aufs Neue! — XXI. O seht doch, lieben Leute! — XXV. Die Erde ruht! — XXVI. O Sternenglanz! — XXVIII. Schlummere sanft! — In den dreistimmigen Gesängen: II. Groß ist der Herr! — III. Alles was Odem hat — VIII. Der Herr ist Gott — XI. Ihr, die Gott segnete! — XII. Lobet den Herrn! — XVIII. Preist ihn, dankt ihm! — XXVII. Ja, Tag des Herrn — XXX. Gott hat's erfüllt. Alle diese exclamatorischen Sätze nun sind so betont, daß sich daraus zugleich ein rhythmisches Glied bildet; man könnte den Gesang dabei abbrechen, und hätte doch eine geschlossene Idee im Kleinen. Freilich kommt nicht bei allen folgenden Strophen eines jeden dieser Gesänge ein gleich passender Wortausdruck heraus. Allein die musikalische Declamation (declamatorische Betonungskunst) darf dieses Kunstmittel da, wo ein Gedicht mit einer kurzen Ausrufung anhebt, nicht entbehren; der Hörer wird so schon durch das Thema gewonnen; vollends ist dies von hoher Wirkung bei geistlichen Gesängen, wo die Christengemeine — oder die Gottheit selbst angerufen wird. Die kurzen Declamationen (Exclamationen) sind hier für die Kunstbildung gerade so wichtig, wie dort die kleinen Melismata. Wenn dort der undulatorische Tonausfluß das Gefühl durchströmt, so „spricht“ hier der Gesang im wörtlichen Sinne „ans Herz.“

Noch in einer andern Hinsicht ist Objectivität des Stils möglich, nämlich in historischer. Jedes Jahrhundert hat seine Lieblingsformen (Sätze, Wendungen), und wenn diese ausgenossen sind, müssen sie andern weichen; an diesen übersättigt man sich wieder, und so behaupten auch hier Luxus und Mode ihren Einfluß. Leicht läßt sich dies in unsrer Kunst überall nachweisen. Wir wenden — der Kürze wegen — nur einen Blick auf die Melodik, und zwar die melodischen Tonschlüsse (den vortröpfenden Takt der Melodie). So vermeiden z. B. die jetzigen Modecomponisten so weit als möglich alle flachen Tonschlüsse, und suchen dagegen solche, die das Portamento begünstigen. Den einfachsten Tonschluß, der also auch in den Gesängen einfachster Art (den simplen Liedern) am häufigsten vorkommen sollte:

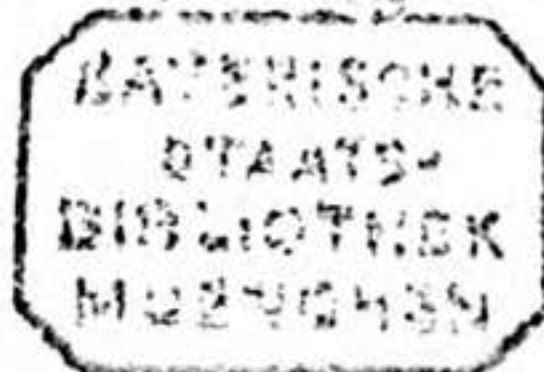


findet man in den neuern Liedercompositionen fast nirgends mehr. Eben so ist dieser veraltet:



der vormalig gebraucht wurde, um dem Sänger zu einer Singmanier (dem Triller) Anlaß zu geben. Allein er ist, auch ohne Singmanier, nicht zu verwerfen. (Er findet sich in N°. VIII. der dreist. Gesänge angebracht). Ueberhaupt soll man von den simplen Tonschlüssen abwechselnd alle gebrauchen, die man hat. Für den Wortausdruck ist jedesmal einer der beste (passendste). Von den Melodien, in ihrer Durchführung betrachtet, sind es von den zweist. Ges. vorzüglich N°. IV. und XVI., von den dreist. VII. und XXVI. die dem jetzigen Zeitgeschmack trivial oder wie veraltet vorkommen müssen. Natürlich soll der Künstler daran sich nicht lehren, zumal in pädagogischer Hinsicht; den Kindern ist jede Geschmacksart gleich neu; vom Zeitgeschmack wissen sie noch nichts, weil sie eben erst in die Zeit kommen. Es ließe sich auch a priori beweisen, daß die Kunst, die ihre Formen nach der Mode wechselt, nie national werden kann.

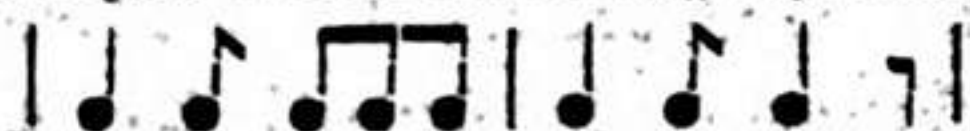
Als Anhang zum Anhang noch folgendes über das Wesen der Didaktik: Wer ein Lehrbuch für Lehrer abfaßt, hat bey der Elementarisirung und Methodisirung des Lehrstoffes immer den Lehrer im Auge zu behalten, und indem er auf Beschulung und Befruchtung der Kinder hinwirkt, zugleich auch den Lehrer auf seinem höhern Standpunkt didaktisch so zu bilden, daß derselbe des Stoffes Meister wird, und die Theoreme der Bildung sich während des Bildungsganges in seinem Bewußtseyn zu einem überschaulichen Ganzen ordnen, worin die wahre Idee der Menschenbildung Wurzel fassen kann, die denn auch, so wie sie im Lehrer auflebt, ihn nothwendig zum bilden antreibt. Ist der Lehrer so gewonnen, so ist dadurch das Gelingen am besten gesichert. Möglich muß es seyn, ihn so zu gewinnen; denn es muß eine ächte Elementar-Didaktik geben; und diese, wahr durchgeführt und klar dargestellt, müßte endlich zu einer Didaktik der Didaktik führen, die nichts weniger als ein Wortspiel oder eine leere Idee ist. Alle Wahrheit ist mittheilbar. Mittheilbarkeit ist der allgemeine Charakter der Wahrheit. Und so müssen auch die Gesetze (Regeln, Maximen, Kunstmittel) ihrer Mittheilung hinwieder mittheilbar, systematisch mittheilbar seyn. Je höher nun die Cultur steigt, je wichtiger wird die Didaktik im allgemeinen; je mehr die einzelnen Wissenschaften und Künste sich erweitern, je mehr hat die Didaktik ihre Benutzung zuzubereiten. Was helfen uns alle Culturschätze, wenn wir das Organ dafür nicht haben — wenn wir uns in der Anschauung vergessen — im Lehren verirren — in der Zeit verrechnen, und so im Leben zu kurz kommen? Vergebens hoffen wir, die höher gesteigerte Cultur mache unsre Kinder glücklicher als unsre Väter waren, wenn wir sie nicht didaktisch unter ihren Einfluß stellen. Falsche Aufklärung ist verderblich, das weiß jedermann — halbe Aufklärung ist es auch, zumal in ästhetischen Dingen. Der Halbgebildete, dem der Sinn fürs Schöne zwar aufgeschlossen, aber nicht geläutert ist, nimmt immer Illusion für Idealität, und nur wo ein Uebergewicht des Illusorischen ist, wird er angezogen; die ästhetische Vollkommenheit aber, das Schöne in seiner Klarheit und Wahrheit, ist für ihn nicht da. Einem solchen ist in unserm Gebiete das Schulzische Volkslied eine Trivialität, die Bachsche Kunstfuge ein gothisches Machwerk. So bleibt der ungeläuterten Kunstanschauung das Einfachste, wie das Höchste, verschlossen. Hier also, wie überall, muß die Didaktik eingreifen. So betrachtet, ist sie, als Pflegerin der allgemeinen Culturangelegenheiten, die allerrealste aller Wissenschaften; in ihr wohnt der „Geist, der in alle Wahrheit leitet.“



Corrigenda.

Seite

- 5 Zeile 8. von unten, ließ Thätigkeit statt: Tathigkeit.
- 22 Notenzeile 2. Takt 1 u. 2. müssen so verändert werden:



- 22 Notenz. 3. Takt 2. fällt der Punkt weg.
- 37 l. Siebzehntes Kapitel st. Sechzehntes Kap.
- 38 Notenz. 3. muß so veränd. werden:



- 43 Z. 19. v. oben, l. diejenigen st. diejenige.
- 64 Z. 3. v. unten, l. des. st. dis.
- 69 Z. 9. v. unten, l. hiezu st. hinzu.
- 85 Z. 13. v. oben, l. und st. oder.
- 92 Notenz. 1. v. unten, l. $\frac{1}{2}$ st. C.
- 93 — — 3. v. oben, l.] st. [
- 95 — — 5. über den zwey vorkommenden Achteltriolen soll die Ziffer 3. stehen.
- 97 Notenz. 4. v. unten, l. C st. $\frac{1}{2}$.
- 115 Z. 17. v. unten, l. verweitemt st. verengert.
- 115 Z. 17. v. unten, l. verengert st. verweitemt.
- 126. Z. 20. v. oben, l. meine st. meinen.
- 136 Notenz. 3. oben No. XXVII. Takt 2. l. st. st.
- 139 fünfte Notenreihe v. unten, l. g. st. ges, mithin fällt das über dem g. stehende b. weg.
- 139 Vierte Notenreihe v. unten, l. g. st. ges, mithin fällt das über dem g. stehende b. weg.
- 139 l. Neuntes Kapitel st. Ahtes Kap., so auch bey den übrigen Kapiteln der fünften Abth. l. Zehntes st. Neuntes u. s. f.
- 140 Z. 3. v. unten, l. des st. daß.
- 150 Z. 7. v. unten, l. überhaupt st. Ueberhaupt.
- 153 muß der erste Ruhpunkt so stehen st. .

Seite

- 156 Z. 5. v. oben, l. Trillers st. Trillens.
- 158 Z. 10. v. oben, l. pausirt st. Pausirt.
- 158 Z. 5. v. unten, l. in der Vorrede st. in Vorrede.
- 161 Z. 21. v. oben, l. Willführ st. willführ.
- 185 Z. 20. v. oben, l. Sylbenfügungen st. Sylbenfügen.
- 187 Z. 19. v. unten, ist das Wort unter auszustreichen.
- 189 Z. 14. v. unten, l. daß st. das.
- 212 Z. 12. v. unten, l. hiezu st. hinzu.
- 257 Z. 16. v. oben, l. c. st. c.
- 257 Z. 19. v. unten, l. in die st. in.
- 245 Z. 2. v. oben, l. als es st. es.

In den zweistimmigen Gesängen.

- 11 Notenzeile 3. Takt 2. l. st. .
- 11 Strophe 2. Z. 1 u. 2. fällt das Comma weg.

In den dreistimmigen Gesängen.

- 23 Notenzeile 9. Takt 3. l. st. .
- 27 Notenz. 2. Takt 2. l. st. .
- 29 Notenz. 3. Takt 3. l. st. .
- 32 Notenz. 4. Takt 1. l. st. .
- 32 Notenz. 7. Takt 6. l. st. .

Minder bedeutende Fehler wird ein genauerer Leser selbst berichtigen.

