

Article

Die Kunst des Gesanges

Garcia, Manuel

in: Caecilia Mainz | Caecilia Mainz : eine Zeitschrift für die musikalische Welt - 26 | Caecilia Mainz : eine Zeitschrift für die musikalische Welt - 104

17 Page(s) (225 - 241)



Nutzungsbedingungen

DigiZeitschriften e.V. gewährt ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht kommerziellen Gebrauch bestimmt. Das Copyright bleibt bei den Herausgebern oder sonstigen Rechteinhabern. Als Nutzer sind Sie nicht dazu berechtigt, eine Lizenz zu übertragen, zu transferieren oder an Dritte weiter zu geben.

Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen:

Sie müssen auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten; und Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgend einer Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen; es sei denn, es liegt Ihnen eine schriftliche Genehmigung von DigiZeitschriften e.V. und vom Herausgeber oder sonstigen Rechteinhaber vor.

Mit dem Gebrauch von DigiZeitschriften e.V. und der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

DigiZeitschriften e.V. grants the non-exclusive, non-transferable, personal and restricted right of using this document. This document is intended for the personal, non-commercial use. The copyright belongs to the publisher or to other copyright holders. You do not have the right to transfer a licence or to give it to a third party.

Use does not represent a transfer of the copyright of this document, and the following restrictions apply:

You must abide by all notices of copyright or other legal protection for all copies taken from this document; and You may not change this document in any way, nor may you duplicate, exhibit, display, distribute or use this document for public or commercial reasons unless you have the written permission of DigiZeitschriften e.V. and the publisher or other copyright holders.

By using DigiZeitschriften e.V. and this document you agree to the conditions of use.

Kontakt / Contact

[DigiZeitschriften e.V.](#)

Papendiek 14

37073 Goettingen

Email: info@digizeitschriften.de

Die Kunst des Gesanges

von
Garcia.

Zweiter Theil. *)

(Gleichzeitig wie zu Paris erscheint dieses Werk mit deutscher Uebersetzung in Mainz bei B. Schott's Söhnen.)

Manuel Garcia, Professor am königl. Conservatorium der Musik zu Paris, hat der Redaction der *critique musicale* einige Auszüge seines gediegenen, bald erscheinenden Werkes: „Die Kunst des Gesanges, zweiter Theil“ mitgetheilt. Als Erbe und Verbreiter der grossen von Vater Garcia gegründeten Schule hat dieser kenntnissreiche Gesanglehrer dieselbe noch mit seinen eignen Erfahrungen bereichert. Er ist der erste, der in Frankreich die Theorie der Klangfarben aufstellt und die Kunst lehrt, sie auf naturgemässe Weise mit einander so zu verbinden, dass dem Gesange hiermit die Mittel zu Gebote stehen, jene wirkungsvolle Contraste hervorzubringen, die einem sinnigen und wahren Ausdruck sein Colorit verleihen.

Die hier mitgetheilten Abhandlungen über die Aussprache und den Accent sind sowohl in melodischer als auch rhythmischer und grammatikalischer Beziehung gleich beachtenswerth. —

In dem ersten Theil dieses Werks haben wir die verschiedenen Elemente des Gesanges kennen gelernt: die Stimmgebung, die Vokalisation und die Werkzeuge, welche diese Wunder hervorzubringen im Stande sind. In dem zweiten wollen wir uns nun mit dem eigentlichen Gesang beschäftigen, d. h. mit der Vereinigung des Wortes und der Melodie und dabei die Wahl der verschiedenen Kunstmittel bezeichnen, welche einem jeden melodischen Gedan-

*) Vergl. Bd. XXII. Heft 85.

ken seinen ihm eigenthümlichen Charakter zu geben im Stande ist.

Von der Aussprache.

„Die Deutlichkeit der Aussprache ist für den Gesang von der höchsten Wichtigkeit. Ein Sänger, der sie nicht besitzt, versetzt seine Zuhörer in eine peinliche Lage und zerstört ihnen, durch die beständige Anstrengung, den Sinn der Worte zu erfassen, beinahe die ganze Wirkung des Gesangs*)“.

Bis hierher haben wir die Vokale nur als Mittel untersucht, den Gesangton herzugeben; nun wollen wir auch ihre Verbindung mit den Consonanten betrachten. Bei der Untersuchung der beiden Bestandtheile des Wortes (der Consonanten und der Vokale) werden wir uns aber nur auf ihre Beziehung zu dem Gesange und auf die Betrachtung des für uns besonderen Gesichtspunktes beschränken.

Hat der Sänger den Mechanismus, welcher die Vokale und die Consonanten hervorbringt, nicht mit Aufmerksamkeit zergliedert, so fehlt seiner Aussprache die Leichtigkeit und die Kraft, er kennt das Geheimniss nicht, seiner Stimme die Entwicklung und die Gleichheit zu bewahren, welche er durch die einfache Vokalisation erhalten würde, und er kann sich für den Ausdruck der Leidenschaft der erforderlichen Klangfarbe nicht nach seinem Belieben bedienen.

Diese Bemerkungen wollen wir in nachfolgender Ordnung näher darlegen.

Vokale;

Consonanten;

Prosodischer Accent (Zeitmaass der Vokale);

Betonung der Aussprache (Zeitmaass der Consonanten);

Breite oder Halten der Stimme auf den Worten.

Von den Vokalen.

Der Gesangton so wie der Sprachton wird durch das Zusammenwirken der nämlichen Organe erzeugt, und durch-

*) *Burja. Mémoire des sciences sur le rapport qui existe entre la musique et la déclamation. Berlin 1803. p. 34.*

läuft bis zu seinem Ausströmen dieselben zwei Höhlungen, den Mund und die Nasenhöhlen.

Die erste dieser Höhlungen ist die wichtigste, weil ihre Wände und die darin befindlichen Organe die hauptsächlich wirkende Kraft für die Aussprache des Wortes sind. In der That tragen zu der Aussprache der verschiedenen Elemente des Wortes bei, theils vereint, theils wechselseitig, die Zunge, das Gaumsegel, die Muskeln, welche bis in den Bau der Stimmröhre laufen, die Zähne und die Lippen; bei dieser Verrichtung übernimmt ebenso die sehr veränderliche Entfernung der Kinnbacken eine bedeutende Rolle. Auf diese Weise kann der Mund, mittelst der Beweglichkeit eines Theils seiner Wände, nach Erforderniss seinen Durchmesser, seine Länge und seine innere Stellung verändern; jede dieser angenommenen Gestaltungen wird so eine verschiedene Form, in welcher die Stimme bei ihrem Durchgang eine bestimmte Klangfarbe erhält. Die Vokale sind also das Ergebniss der Veränderungen, welche der Klang bei seinem Durchgang durch die Stimmröhre erhält.

„Der daraus hervorgehende einfache Klang (*Charles de Brosses, traité de la formation mécanique des langues, t. I. p. 77, an IX.*) versinnlicht dem Ohr die der Stimmröhre durch das Einblasen des Athems gegebene Gestalt. „Die Verschiedenheit des einfachen Klanges verhält sich „wie die Verschiedenheit dieser Gestalt und weil nun eine „biegsame Röhre durch unmerkliche Abstufungen von ihrem „weitesten Durchmesser und ihrer grössten Länge in den „engsten und verkürzten Zustand versetzt werden kann, „so folgt hieraus seine grosse Mannigfaltigkeit.“ Folglich muss die Zahl der Vokalen nothwendigerweise von dem Bau und der Beweglichkeit der Organe abhängen und man findet daher auch deren Zahl auf sehr verschiedene Weise von den verschiedenen Schriftstellern angegeben.

Für die französische Sprache wurde sie nach und nach von den verschiedenen Grammatikern von sieben bis zu neunzehn vermehrt.

Die Italiener anerkennen gewöhnlich nur sieben Vokale: *A, E, È, I, O, O, U*. Man könnte jedoch deren zehn und mehr annehmen, da jeder der fünf Vokale wenigstens zwei verschiedene Klänge darbietet.

Die Behauptung von *de Broses* wird durch den Gebrauch der Sprachen vollkommen gerechtfertigt, da dieser beweist, dass die Zahl der Vokale in ihrer Schattirung unbegrenzt ist. Denn wenn auch die Schrift uns die Vokale mittelst unveränderlicher Zeichen darstellt, so ergibt sich doch bei jedem derselben eine leicht wahrzunehmende Verschiedenheit, sobald wir ihn von verschiedenen Individuen aussprechen hören. Noch mehr, dieselbe Person, dasselbe Wort aussprechend giebt den darin enthaltenen Vokalen nicht immer weder den gleichen Klang, noch den gleichen Werth. Sobald irgend eine Leidenschaft den Sprechenden bewegt, erleiden die Vokale den unwillkürlichen Einfluss dieser inneren Bewegung und ertönen unserem Ohr bald in hellerem bald in dunklerem Klang. Bei dem Wort *amour* z. B. wird das *a* nicht dieselbe Farbe erhalten bei dem Ausdruck der Zärtlichkeit, des Zornes, des Scherzes, der Bitte oder der Drohung. Obgleich nun jeder Vokal eine Menge Verschiedenheiten erleidet, so scheint er dennoch keiner unterworfen zu sein und sich immer nur auf eine unveränderliche Grundfarbe zu beziehen. Diese Täuschung findet ihre Erklärung aber leicht bei dem Aussprechen eines Gedankens; alle Vokale verändern sich nämlich in demselben Verhältniss, ihre Beziehungen bleiben aber dieselben und ihre Gesamtwirkung nur nimmt eine der besonderen Leidenschaft des Sprechenden oder Singenden angemessene und übereinstimmende Farbe an.

Das Zusammenhalten des Vorhergehenden mit dem, was wir über den Mechanismus der Klangfarben gesagt, lässt die grosse Aehnlichkeit der Hervorbringung der Vokale und der Klangfarben erkennen. Aus diesem gleichen Mechanismus entspringt nothwendigerweise ein Verhältniss wechselseitiger Abhängigkeit des Vokalen und der

Klangfarbe; man kann diesen ohne die andere nicht verändern. Diese Bemerkung ist ein wichtiges und reichhaltiges Ergebniss für den Sänger; sie setzt ihn in den Stand, bei dem Gebrauch eines jeden Vokalen demselben die der beabsichtigten Wirkung entsprechendste Klangfarbe zu geben und zu gleicher Zeit in dem ganzen Umfang seiner Stimme eine vollkommene Gleichheit zu erhalten. Die Wahl der Klangfarbe für jeden Vokalen wird daher von zwei verschiedenen Dingen abhängig, dem logischen oder declamatorischen Accent und der Nothwendigkeit, dem Instrument in seinem ganzen Umfang eine untadelhafte Gleichheit und Reinheit zu erhalten. Einige Beispiele werden hier wohl nothwendig, um unsere Ansicht näher zu beleuchten.

1) Der Klang der Stimme muss, sowie und soviel es die Leidenschaften erfordern, sich verändern.

Sollen Melodie und Worte einen tiefen Schmerz ausdrücken, so wird ein der Stimme Glanz verleihender Klang den Ausdruck entstellen. Zum Beispiel, der für den Auftritt Figaro's passende hell strahlende Ton:

„*Largo al factotum della citta.*“

oder für Don Juan's Lied:

„*Fin che han dal vino.*“

würde schreiend und nicht an seiner Stelle sein in der Arie Joseph's:

„*champs paternels*“

oder in dem Andante von Wilhelm Tell:

„*Sois immobile et vers la terre.*“

Drückt dagegen die Melodie heitere und dabei erregte Empfindungen aus, so kann ein heller Klang nicht allein der Leidenschaft Colorit, sondern auch dem Ausströmen der Stimme Glanz verleihen. Ein bedeckter dunkler Klang würde die Wirkung der Heiserkeit hervorbringen.

2) Bei dem Wechsel des Stimmklanges, soviel dies die Leidenschaft erfordert, muss jedoch eine vollkommene Gleichheit aller Töne erhalten werden und hierfür geben wir eine wichtige Regel.

Der Sänger muss, um dem Ohr die Gleichheit der Stimme fühlbar zu machen, mit gewandter Anwendung der stimmerzeugenden Organe unmerklich den Vokalen verändern; für die hohen Töne hat er ihn gemässigt und in fortschreitender Schattirung abzurunden, für die tiefen ihn ebenso zu erhellen, so dass die nur scheinbare Gleichheit der Stimme nur das Ergebniss einer wirklichen, aber durch den Vokalen gemilderten Ungleichheit wird. Dieses auf die verschiedenen Vokale angewendete Verfahren liefert uns folgende Abstufungen.

1. Das *A* nähert sich dem *O*.
2. Das offene *É* dem *E*, nach diesem dem *EU*.
3. Das *I* dem *Ü* ohne Hülfe der Lippen.
4. Das *O* dem *OU*.

Die Anwendung dieser Regel umfasst jedes Register in seinem ganzen Umfang. Blicke der Vokal immer offen, wie z. B. das *A* in dem Wort *Armée*, so würde er den tiefen und mittleren Tönen Glanz verleihen, aber die höheren würden schreiend; blicke im Gegentheil der Vokal unverändert bedeckt, wie das *O* in dem Wort *Apotre*, so erhielten die höheren Töne ein volles und rundes, die tieferen ein trübes und dumpfes Colorit.

Jeder sich erhellende Vokal folgt in umgekehrter Weise den oben bezeichneten Abstufungen; z. B. das *OU* nähert sich dem *O*, das *O* dem *A*.

Hierbei ist noch zu bemerken, dass die zu spitzen Vokale wie *Ü* und *I* der Italiener und das *Û* der Franzosen die Stimmorgane zusammenziehen und ihnen in allen ihren Theilen hinderlich sein würden; der Sänger muss daher, um diesen Hindernissen zu begegnen, diese Vokale sorgfältig ein wenig mehr offen nehmen, als dies die Aussprache des Wortes verträgt.

Nur ein ausgebildeter feiner Geschmack kann die verschiedenen, von uns hier besprochenen Veränderungen bestimmen und ihre Anwendung muss durch unbestreitbare Zweckmässigkeit gerechtfertigt werden; die Erfahrung allein dient hierbei als Leitfaden. Die Nothwendigkeit,

alle Klangfarben der Stimme in seiner Gewalt zu haben, hat uns eine Uebung erfinden lassen, welche wir als eine der nützlichsten von unserer praktischen Erfahrung uns gelieferten betrachten. Nämlich „Einen Ton in einem Athem durch alle Abstufungen der Klangfarben von der hellsten bis zur dunkelsten und hinauf wieder in einem Athem von der dunkelsten zur hellsten zu führen und zwar so, dass er während der ganzen Uebung gleichen Grad der Stärke behält.“

Wie schon oben bemerkt, bewerkstelligt sich das Hervorbringen der Stimme durch zwei Höhlungen, deren zweite die Nase ist. Ihre Verrichtung besteht darin, zu dem Klange der Stimme bei offenem Munde beizutragen und bei geschlossenem ihn durch ein näselndes Nachklingen vollständig zu mildern, theils mit der Zunge für das *N*, theils mit den Lippen für das *M*. Die Italiener kennen keine eigentlichen Nasen-Vokale; in ihrer Sprache theilt die Nase ihr Nachklingen dem *M* und *N* nur dann mit, wenn einer dieser beiden Consonanten eine Sylbe beginnt oder schliesst, aber nie bei dem Aushalten eines Vokalen, z. B.

A... ngelo. Te... mpo. N... e... mbo. M... a... nto.

Die Franzosen lassen dagegen das näselnde Nachklingen hören, nicht allein nach den Vokalen, sondern auch während sie ihn hervorbringen. Diese in dem Ton der Rede und Deklamation ganz gewöhnliche Art scheint uns jedoch mit der Anmuth des Gesangtons unvereinbar, und wir wagen um so mehr sie ganz zu verwerfen, als sie schon früher von französischen Musik- und Sprachgelehrten verbannt wurde; von diesen erwähnen wir nur der uns unverwerflich scheinenden Autorität eines *Brossard*, *Berard*, *de Brosses*.

Von den Consonanten.

„Die Consonanten entstehen durch den gegenseitigen Druck der beiden Theile des Stimmwerkzeuges und aus der Erschütterung der Luft, welchen man in dem Augen-

blick, wo sich beide Theile wieder von einander trennen, vernimmt.“ (*Court de Gébélín, histoire naturelle de la parole. Paris, chap. V, page 85.*)

Will man z. B. den Consonanten *M* aussprechen, so legen sich die Lippen die eine gegen die andere fest zusammen und nach einigen Augenblicken des Drucks trennen sie sich wieder und theilen der Luft den Laut des Consonanten mit. Bei der Aussprache des Consonanten *D* stützt die Spitze der Zunge sich zuerst gegen die Wurzel der Zähne und trennt sich hierauf wieder von ihr. Alle übrige Consonanten ergeben die Anwendung des nämlichen Principis.

Diese zwei entgegengesetzten und unerlässlichen Bewegungen wurden, ohne sie so genau beschrieben zu haben, nicht desto weniger schon vollkommen von *Berard* und *Blanchet* begriffen; sie nannten die erste dieser Bewegungen, mit welcher sich ein Organ auf das andere stützt, die Vorbereitung (*préparation*) und die andere, mit welcher sich dasselbe wieder von dem andern trennt, die Ausführung (*exécution*). Das von Gébélín für die Bezeichnung dieser Bewegung gebrauchte Wort „Erschütterung“ (*explosion*) scheint uns den Vorzug zu verdienen; wir werden es beibehalten und nöthigenfalls in Erinnerung bringen.

Das Ohr unterscheidet ohne Mühe, von welchen Organen eine jede Bewegung ausgegangen, auf welchen Punkten diese in Berührung gekommen, und welchen Grad der Kraft sie bei dem Druck und in dem Augenblick ihrer Trennung entwickelt haben.

Diese beiden Bewegungen erzeugen, nach dem Bedürfniss einer jeden Sprache, eine grosse Zahl von Consonanten, welche man nach dem Namen der Organe unterscheidet, die ihnen ihren besonderen Charakter verleihen.

Betrachtet man diese allein nach ihrer Dauer in der Rede, so theilt man sie in lang- und kurzdauernde ein.

Die ersteren sind: *B*, weiches *C*, *D*, *F*, *G* ausgesprochen wie in dem Wort *génie*, hartes *G*; französisches *I*, spanisches *I*, *L*, *M*, *N*, *R*, *S*, *V*, *X*, *Z*.

Die letzteren (d. h. die kurzdauernden Consonanten) sind: hartes *C* und italienisches *C*, *K*, *P*, *Q*, *T*.

Die Vorbereitung der ersteren erzeugt ein anhaltendes Lauten, die der letzteren ein abgebrochenes oder stummes. Diese Betrachtung ist von grosser Wichtigkeit für den Sänger.

Der angehende Sänger muss sich genaue Rechenschaft ablegen können, an welchem Punkte die Organe sich in Berührung setzen, und welche Art ihrer Thätigkeit dazu dient, die Consonanten zu bilden. Mit dieser Kenntniss wird er seine Bewegungen auf die nothwendigen Organe zu beschränken und diese der einfachsten und natürlichsten Thätigkeit zu unterwerfen wissen.

Der Mangel, diesem Studium die gehörige Sorgfalt gewidmet zu haben, veranlasst manche Sänger, mit den nothwendigen Bewegungen die Thätigkeit nicht nothwendiger Organe zu verbinden und z. B. die Lippen und die Kinnbacken in Bewegung zu setzen, wenn die Zunge allein thätig sein sollte.

Andere bringen die Consonanten durch einen schlecht geleiteten Mechanismus hervor; sie nehmen die Betonung entweder auf einem zu breiten Punkt oder versetzen den Betonungspunkt wie bei dem *D* und *T*.

Von den Accenten.

In jeder Sprache lassen sich leicht verschiedene Arten der Accente unterscheiden.

Der prosodische Accent, welcher die Dauer der langen und kurzen Vokale unterscheidet, d. h. ihr Zeitmass bezeichnet.

Der grammatikalische Accent, welcher den offenen oder geschlossenen Klang der Vokale angiebt.

Der geschriebene Accent oder die bildlichen Zeichen des grammatikalischen Accents.

Der logische Accent, durch welchen der Sinn der Rede und die sich beziehende Wichtigkeit der verschiedenen Gedanken und Sätze, welche den Bau einer Periode be-

gründen, hervortritt. Die Interpunktion unserer Sprachen dient zum Theil dazu, diesen Accent zu bestimmen.

Der pathetische Accent, welcher sich durch den Ausdruck ankündigt, den die Herrschaft heftiger Leidenschaften der Stimme verleiht.

Endlich der nationale Accent.

Die Unterscheidung dieser Accente, alle unzertrennlich von dem menschlichen Wort, ist für die Kenntniss und das Studium der mit einem jeden derselben verbundenen Eigenthümlichkeit und für die Bedeutung, welche ihnen bei dem Gesange zukommt, nicht zu umgehen.

Von dem prosodischen Accent. (*Accent tonico.*)

Der Geist, fortgezogen von der Schnelligkeit der Auffassung, verweilt in der Sprache bei dem einzelnen Worte nur auf einem Punkt, auf einer Sylbe, für welche er die Thätigkeit der Organe entwickelt, indem er die anderen Sylben, so zu sagen, auszusprechen vernachlässigt. Dieses Hervortreten, welches die Wichtigkeit der bevorzugten Sylbe bestimmt, bildet den prosodischen Accent. Dieser Accent befindet sich beinahe in allen Sprachen nur auf einer Sylbe des Wortes, so ausgedehnt diess auch sein möge, und wird durch die Verlängerung der Dauer erzeugt.

A priori kann man behaupten, dass alle Sprachen ein Zeitmaass haben. Das Bedürfniss, unsere Empfindungen in ihrer ganzen Kraft auszudrücken, nöthigt uns die Stimme zu betonen und die Worte, welche wir hervortreten lassen wollen, zu verlängern; wir verweilen auf dem wichtigsten Vokal des Wortes. Mit dieser Verlängerung verbindet sich öfters noch die Hebung und das Anschwellen der Stimme, sowie der besondere Klang des Vokalen. Diese vier verschiedenen Elemente sind aber, wenn auch gewöhnlich vereinigt, nichts destoweniger von einander zu unterscheiden. Die erste allein bezeichnet den prosodischen Accent oder das Zeitmass. Diese vier so verschiedenen Elemente: die Verlängerung, der Klang, die Stärke und

die Hebung, werden im Allgemeinen unter der Benennung „grammatikalische Accente“ mit einander verwechselt.

Die zwei erstern dieser Thätigkeiten sind die einzigen Bestandtheile der grammatikalischen Accente und sie wären demnach allein den Zeichen des scharfen, schweren und gedehnten Accentus zu unterwerfen.

In Bezug der Stärke und Hebung sind unserem Dafürhalten nach die Accente nur als rhetorische zu betrachten.

Auf diese Weise den grammatikalischen Charakter beleuchtend, wird es leicht, zu zeigen, dass die bildlichen Zeichen, welche diesen Charakter darstellen, einem geregelten System nicht unterworfen waren; denn bei dem ersten Hinblick gewahrt man, dass die Charaktere für die grammatikalischen Accente nur zweifach: „die Dauer und der Klang des Vokalen,“ während die Zeichen, die sie darstellen sollen, dreifach sind.

1) Der scharfe Accent; er dient nur, den abgeschlossenen Klang zu bestimmen, und wird ausschliesslich bei dem Vokalen *E* angewendet, z. B. *Bonté*.

2) Der schwere Accent; dieser bestimmt zugleich den Klang und die Dauer der Vokalen *A* und *E*. z. B. *Là*, *fève*; bezüglich des Klanges wirkt er auf gleiche Weise, indem er die beiden Vokale öffnet, aber bezüglich der Dauer ist seine Thätigkeit eine doppelte, da er das *A* kurz und das *E* lang macht.

3) Der gedehnte Accent, welcher gleichfalls den Klang und die Dauer bestimmt; den Vokalen verlängert er allenthalben wie in den Worten *âme, tête, gîte, dôme; flûte*; aber bald öffnet er den Klang (*tête, gîte*), bald bedeckt er ihn (*âme, dôme, flûte*).

Wenige Aufmerksamkeit reicht hin, die betonte Sylbe von allen übrigen des Wortes zu unterscheiden, z. B.:

Entra l'uome allor che nasce.

Champs paternels, Hebron, d'ouce vallée, etc.

Alle Worte haben eine betonte Sylbe, und selbst die einsylbigen machen von dieser Regel keine Ausnahme, aber

die Betonung verträgt verschiedene Schattirungen, welche dem Werthe der die Phrase bildenden Worte angemessen sind; auch erhält das Hauptwort, seiner Wichtigkeit halber, einen stärkeren Accent als die es umgebenden Wörter.

Betonungspunkt der Consonanten.

Ausser dem prosodischen Accent ist bei den Worten noch der Betonungspunkt der Consonanten in Betracht zu nehmen; dieser Punkt besteht in einem stärkeren und länger vorbereiteten Anstoss, welcher vorzüglich einzelnen Consonanten gegeben wird. z. B.:

T..... M..... S..p.. S..c..t.
Toujours, Mechant. Sempre, Seccante, etc.

Diese Betonung der Consonanten entspricht dem Zeitmass der Vokale. Ein Wort kann im Italienischen einen oder mehrere Betonungspunkte oder auch gar keinen haben; dagegen trägt in einem Wort nur immer eine Sylbe und ein Vokal dieser Sylbe den Hauptaccent. z. B.:

At...ten...to, af...fan...no, trop...po, Af...fit...ta,
An...cora, sciagure.
Làre, Soave.

Die vier ersten Wörter enthalten zwei Betonungspunkte, die zwei folgenden einen solchen, und die zwei letzteren gar keinen.

Die stärkste Betonung des Consonanten führt nothwendigerweise zu seiner Verdoppelung; schon *Bacilly*, und später *Berard* und *Blanchet* hatten die Nothwendigkeit dieser Verstärkung eingesehen und die beiden ersteren erwähnen ihrer besonders.

Die Betonungspunkte für die Aussprache könnten stark und schwach bezeichnet und gleich den Accenten, so zu sagen, einer hierarchischen Abstufung unterstellt werden; die genannten Autoren haben diess so wohl gefunden, dass sie die Verstärkung auf folgende Weise bezeichneten:

T'..... F.....
Des Tourments d'un Funeste amour.

Seit jener Zeit wurde diese Bezeichnung theils mit

Zahlen, theils auf andere Weise versucht; aber die Schwierigkeit, den angenommenen Zeichen ihre richtige Auslegung zu geben, hat sie bald wieder der Einsicht des Sängers allein überlassen.

Unter welchen Umständen sind nun die Consonanten zu betonen?

- 1) Um die mechanische Schwierigkeit der Aussprache zu überwinden.
- 2) Um den Ausdruck der Empfindung zu verstärken.
- 3) Um der Aussprache in einem grossen Raum mehr Tragweite zu geben.

1. Die Sylbe muss betont werden, sobald der Widerstand zu besiegen ist, mit welchem die Stellung der Consonanten, theils in ihrer Zahl, theils in ihrer Beschaffenheit, den Organen entgegentritt. Dieses Bestreben verleiht der Aussprache einen angemessenen Grad von Kraft und Deutlichkeit.

Mehr oder weniger streng wird dieses Princip in den verschiedenen Sprachen angewendet. Sobald mehrere Consonanten zu betonen sind, seien diese nun doppelte oder verschiedene, trennt man sie im Italienischen durch eine Betonung, welche dazu dient den zweiten Consonanten vorzubereiten.

Z. Beisp.: *Bella, troppo, andremo, contento, sempre, risplendere,*

müssen ausgesprochen werden: *Bel...la, trop...po, con...ten...to, an...dremo, sem...pre, ris...plendere.*

Im Französischen wird das nämliche Princip angewendet bei dem Consonanten am Anfange eines Wortes, sobald dieser auch den Schluss des vorhergehenden gebildet hat.

Z. Beisp.: „*Le soc-qui fend la terre.*“

„*Loïn de Vous a languï ma jeunesse exilée, etc.*“

„*L'hymen - n'est pas toujours entouré de flambeaux.*“ (Rac.)

„*Il avait de plant vif-fermé cet ouverture.*“
(La Fontaine.)

„*Pour qui sont ces - serpents qui sifflent sur nos têtes.*“ (Rac.)

2) Die Aussprache muss betont werden, um an dem rechten Orte die Empfindung zu verstärken. Alle kräftig betonte Worte machen eine Wirkung auf die Seele, weil sie als von lebhaftem Eindrücke erzeugt erscheinen; das wichtigste Wort des Satzes muss daher vor allen diese Betonung erhalten. Z. Beisp. der wohlbekannte Satz:

„*Se il padre m'abband'ona.*“ (Otello.)

verdankt die Hälfte seiner Wirkung den Buchstaben *P, B* u. *D*.

Wollte man in dem Verse:

„*Mon père, tu m'as du maudire.*“ (Guill. Tell.)

einen Vokalen als Anfangsbuchstaben des zweiten Wortes setzen und ihn etwa so umbilden:

„*Mon âme est en proie au délire*“

so würde dieser herzerreissende Ausruf sogleich seine Kraft verlieren; man glaube dabei ja nicht, dass ein stärkeres Schreien hinreiche, dem Tone den Werth zu ersetzen, welchen er von dem Consonanten erhalten würde; nein, der grössere Aufwand der Stimme, dieser Betonung beraubt, würde eine eindringende Erschütterung entbehren und den Sänger nur vergeblich abmühen. Der Ansatz des Vokalen vermittelt der Stimmritze kann allein ebenso wirksam sein, allein diese Art würde an mehr als einem Orte sowie in dem uns beschäftigenden Beispiele nicht gut angewendet sein.

Es versteht sich von selbst, dass diese Kraft der Betonung, bei welcher wir so lange verweilen, dem Charakter der Empfindung entsprechen muss; nach Umständen wird ein und dasselbe Wort bei seiner Betonung verschiedene Abstufungen von Kraft erhalten, und ein Wort, welches einen kräftigen Gedanken ausdrückt, enthielte es auch nur einfache oder schwache Consonanten, wird öfters eine stärkere Betonung vertragen als ein anderes, welches doppelte oder harte Consonanten enthält, aber nur untergeordnete Einzelheiten ausdrückt.

3) Da die Betonung das nothwendigste Element einer deutlichen Aussprache ist, so bewirkt das Bedürfniss ver-

standen zu werden, dass man im Allgemeinen die Consonanten nach Massgabe der Stimmstärke oder der Lokalgrösse betont; folglich betont man stärker, wenn man deklamirt, als wenn man spricht, und stärker noch, wenn man singt.

Ohne diese vermehrte Spannkraft der Organe würde sich der Ansatz des Consonanten, das Einschneidende der Sylbe durch die Stärke der Stimme selbst oder durch ihr sich Verlieren in einem grossen Raum verwischen.

Musikalisch vermählen sich die beiden Elemente des Wortes mit den beiden Elementen der Melodie, die Vokale mit dem Ton, die Consonanten mit dem Rhythmus. Der Consonant bietet dem Sänger dieselben Mittel dar, welche der Bogenstrich oder der Zungenstoss dem Instrumentalisten gewährt; in der That dient er dazu, den Takt einschneidend zu machen, die Bewegung zu beschleunigen oder zurückzuhalten und die Rhythmen zu betonen; auch verdeutlicht er nach den *ad libitum*, den Einleitungen oder Cadenzverzierungen dem Orchester oder der Bassbegleitung ihren Eintritt, und mit ihm endlich werden die *stretta* und die Schlusscadenzen fortgezogen. Die Consonanten müssen immer etwas im voraus angesetzt werden, damit sie nicht zu spät und nur so anschlagen, dass dieses Anschlagen jedesmal den Niederschlag des Taktes trifft.

Breite oder Halten der Stimme auf den Worten.

Bei dem Gesang der mit Worten verbundenen Musik erhält das Organ, sobald man die Stimme nicht unabhängig von den Bewegungen der Consonanten herzugeben versteht, eine gewisse Erschütterung, welche die Stärke, die Sicherheit und die Verbindung der Töne zerstört. Zur Vermeidung dieses Fehlers muss man, bei dem Zusammenwirken der für den Gesang nöthigen Bewegungen, die einem jeden der vier Hauptwerkzeuge des Stimmapparats zugetheilte Beschaffenheit ihrer Verrichtungen und die Art ihrer Thätigkeit unterscheiden, nämlich: die Lungen, die Stimmritze, die Schlundhöhle, die Sprechwerkzeuge.

Den Lungen ist die Verrichtung zugetheilt, mit einem bemessenen und anhaltenden Luftstrahl die Schwingungen der Stimmritze zu erregen und zu unterhalten. Diese muss während der Dauer eines und desselben Tones angespannt und unverändert in ihrer Ausdehnung verbleiben, und sobald ein Ton in einen anderen übergeht, mit Schnelligkeit und Bestimmtheit zu einer anderen Gestaltung übergehen. Die Schlundhöhle bringt ihrerseits durch sichere und wohl bemessene Bewegung, zum Vortheil der Klangfarbe, welche die herrschende Leidenschaft erfordert, die beiden Register, die verschiedenen Theile der Ausdehnung des Instrumentes und die Vokale in Uebereinstimmung. Endlich theilen die Sprechwerkzeuge, gleich der Schnellkraft kräftiger Federn, die Töne von einander durch das Angeben der verschiedenen in einem Worte enthaltenen Consonanten. Versteht der Sänger auf diese Weise ein jedes Stimmwerkzeug in der Sphäre der ihm eigenthümlichen Thätigkeit, ohne die der anderen Werkzeuge zu stören, in Bewegung zu setzen, so vervollkommnet die Stimme alle Theile der Hervorbringung und verbindet die einzelnen Bestandtheile der Melodie zu einem vollen und runden Ganzen, welches die Breite des Gesanges ausmacht. Erfüllt dagegen eines dieser Werkzeuge schlecht seine Verrichtung, nimmt die Brust zu heftig Athem, oder verlässt diesen wieder, entbehrt die Stimmritze der Spannkraft und Bestimmtheit, verräth die Schlundhöhle Ungeschicklichkeit oder Unerfahrenheit, ist das Athemholen schläfrig, und sind die dafür bestimmten Werkzeuge in matte und fehlerhafte Thätigkeit gesetzt, so tritt die Stimme falsch, ungleich und an Beschaffenheit fehlerhaft hervor; die Aussprache ist mangelhaft und bisweilen unverständlich. Man sagt alsdann, der Sänger hat keine Methode.

Ausser diesen Gefahren, welche ein gebildeter Sänger vermeidet, haben wir noch auf eine andere nicht minder wichtige aufmerksam zu machen, den *scrocco di voce*, im französischen *couac*, ein Lachen erregendes Uberschlagen des Tons, welches gewöhnlich im Tenor bei den über dem hohen *f* gelegenen Brusttönen, im Sopran eine Oktave höher

in der Kopfstimme zum Vorschein kommt. Wenn in dem Augenblick, in welchem auf diesen hohen Tönen gewisse Consonanten betont oder gewisse Passagen vokalisirt werden müssen, die Unterhaltung des Athems und die Bewegungen der Schlundmuskeln vernachlässigt werden, so schliessen sich die letzteren und die Stimmritze, welche sich zur Hervorbringung dieser hohen Töne natürlich zusammenziehen müssen, ganz und gar, die Stimme verschwindet auf einen Augenblick und tritt gleich darauf mit diesem gewalt-samen und lächerlichen Ueberschlagen wieder hervor.

Mit diesen allgemeinen Vorschriften wollen wir nun noch einige Bemerkungen für das Einzelne verbinden. Die Stimme muss ohne Stossen und ohne schwächer zu werden von einer Sylbe zur andern, von einer Note zu der darauf folgenden so fortgetragen werden, dass die Verbindung gleichsam nur einen gleichen und angehaltenen Ton bildet.

Dem Vokal muss der grössere Theil der Dauer der auf ihn fallenden Note zugetheilt und nur das Ende dieser Dauer für die Vorbereitung des darauf folgenden Consonanten verwendet werden. Dieses Anhalten des Tons darf dabei von Seiten der fortdauernden Consonanten nicht die mindeste Unterbrechung, so leicht diese auch sein mögte, erleiden. Die abgebrochenen oder stummen Consonanten sind die einzigen, welche die Stimme gänzlich aufhalten; so lassen das *M* und *N* während ihrer Vorbereitung einen Nasenklang vernehmen: *n...ulla m...ourir*; das *L* erzeugt zwei Bewegungen auf den Seiten der Zunge: *l...anguir*, und so weiter für die übrigen Consonanten. Bis zu dem Augenblick, in welchem die Vorbereitung beginnt, darf durchaus kein Lauten der Consonanten mit der Stimme, die ihre ganze Klarheit beibehält, sich vermischen.

Der eine Sylbe schliessende Consonant wird nur in dem Augenblick ausgesprochen, in welchem die Dauer des vorhergehenden Vokals endigt.

Bei der Vorbereitung des *P*, des *K* und *T* wird dieselbe Wirkung nicht wahrgenommen.
