Universität der Künste Berlin

Universitätsbibliothek
Abt. Musik und Darstellende Kunst

Signatur: UE 0191/3

DIE KUNST DES GESANGES

VON

MANUEL GARCIA.

L

GARCIAS SCHULE

ODER

Die Kunst des Gesanges

in allen ihren Theilen vollständig abgehandelt

VON

MANUEL GARCIA, SOHN

Der Deutsche Text, von

C. WERLY

Professor am Königl. Musik-Institute in Paris

Erster Theil

3239.

N°6193 Eigenthum der Verleger. Eingetragen in das Archiv der Union Fr. 7 fl. 12 kr.

MAINZ

Paris, bei dem Autor. ANTWERPEN UND BRÜSSEL London, bei Cramer, Addison und Beale

bei B. Schott's Söhnen.

Vollständige Auslieferungslager unserer Verlagswerke, in Leipzig, bei Wm Hartel, in Wien, bei H. F. Müller.

Bibliothek der Königl. Akad. Hochschule für Musik zu BERLIN

Table des matières.

Pages

PRÉFACE III
Rapport de l'Académie des Sciences sur le Mémoire de M. GARCIA . V
Description abrégée de l'appareil vocal X

Chapitre I.

Observations générales 1
Dispositions de l'élève 1
Excès 3
Précautions 4
Observations sur la manière d'étudier 5

Chapitre II.

Classifications des voix cultivées 8
Voix de contralto 8
Voix de mezzo soprano 9
Voix de soprano 10
Voix de basse-taille 10
Voix de baryton 11
Voix de ténor 11
Voix de haute-contre 11
Tableau de la classification des voix 12

Chapitre III.

Des timbres 13
Timbre clair 13
Timbre sombre 13

Chapitre IV.

Respiration 14

Chapitre V.

Emission de la voix 15
Manière de disposer la bouche 16
Coup de la glotte 16
Tableau général pour l'émission des sons 20

Chapitre VI.

Union des registres 21

Chapitre VII.

De la vocalisation 23
Port de voix 23
Vocalisation portée 23
Vocalisation liée 24
Vocalisation marquée 24
Vocalisation piquée 25
Exercices sur les ports de voix 26
Exercices sur les gammes 27
Dessins de deux notes 33
Dessins de trois notes 33
Dessins de quatre Notes 34
Dessins de six notes 35
Dessins de huit notes 36
Dessins de douze notes 39
Dessins de seize notes 40
Dessins de trente-deux notes 40
Dessins divers 42

Inhaltsverzeichniss.

Seite

Vorrede III
Bericht der Academie der Wissenschaften über H. GARCIA's Abhandlung V
Beschreibung der Stimmwerkzeuge X

Erstes Kapitel.

Allgemeine Bemerkungen 1
Anlagen des Schülers 1
Uebermass, Unregelmässigkeiten, Ausschweifungen 3
Vorsichtsmassregeln 4
Bemerkungen über die Art, wie man studiren soll 5

Zweites Kapitel.

Classeneintheilung gebildeter Stimmen 8
Altstimme, (*Contralto*) 8
Mittelsopran, (*Mezzo Soprano*) 9
Diskant, oder hoher Sopran 10
Bassstimme 10
Bariton 11
Tenor 11
Höchste Männerstimme (*haute-contre*) 11
Tabellarische Uebersicht der Classeneintheilung gebildeter Stimmen . 12

Drittes Kapitel.

Klanggepräge. Stimmmetall 13
Helles Klanggepräge 13
Dunkles Klanggepräge 13

Viertes Kapitel.

Athemholen 14

Fünftes Kapitel.

Stimmansatz und möglichst schöner Ton 15
Mundstellung 16
Anschlag der Stimmritze 16
Allgemeine Tabelle für Stimmansatz 20

Sechstes Kapitel.

Verbindung der Register 21

Siebentes Kapitel.

Von der Vocalisation 23
Tragen der Stimme, (*Portamento di voce*) 23
Getragene Vocalisation 23
Gebundene Vocalisation 24
Markirte Vocalisation 24
Abgestossene Vocalisation 25
Uebungen für Portamento 26
Uebungen für Skalen, Läufe, Rouladen 27
Gruppen von zwei Noten 33
Gruppen von drei Noten 33
Gruppen von vier Noten 34
Gruppen von sechs Noten 35
Gruppen von acht Noten 36
Gruppen von zwölf Noten 39
Gruppen von sechzehn Noten 40
Gruppen von zweiunddreissig Noten 40
Verschiedene andere Notengruppen 42

	Pages
Temps d'arrêt	43
Inflexions	43
Arpèges	45
Gammes mineurs	49
Gammes et traits du genre chromatique	49
Tenue de la voix	54
Sons soutenus d'une force égale	54
Sons filés	54
Sons filés par inflexions	56
Martellement ou répétition du même son	56
Exercices pour filer les sons	57
Exercices pour le martellement	58
Exercices pour les sons répétés	59
Appoggiatures	62
Mordant (grupetto)	63
Trille	67
Trille isolé	69
Trille en progression du genre diatonique	70
Trille en succession de degrés disjoints	71
Port de voix trillé	71
Gamme chromatique trillée	71
Trille mordant	71
Trille redoublé	72
Trille mou	72
Défauts du trille	72
Exercices pour ces différentes espèces de trille	73
— *id.*	73
— *id.*	74
— *id.*	76
Exercices pour le mezzo respiro	77
Petites notes	78
Exercices sur l'accord de neuvième majeure	79
Résumé de l'agilité	81
Manière de composer des exercices	82

	Seite
Haltpunkte	43
Biegungen, Accente	43
Harpeggien	45
Mollskalen	49
Skalen und Läufe chromatischer Art	49
Haltung der Stimme	54
Aushalten des Tons während der ganzen Dauer des Athems	54
Tonziehen, Tonschwellen	54
Gezogene Echo- oder Flötentöne mit Biegungen	56
Wiederholung desselben Tones *(Martellement)*	56
Uebungen für Tonziehen	57
Uebungen für wiederholte, gleichsam gehämmerte Noten	58
Uebungen für wiederholte Noten, gehauchte Vocalisation	59
Vorschläge und kleine Verzierungsnoten	62
Doppelschlag, *(grupetto)* Mordent	63
Triller	67
Einzelner Triller	69
Triller in diatonischer Fortschreitungsart	70
Sprungweise Triller	71
Chromatische Tonleiter in Trillern	71
Geschleifter Triller	71
Mordenttriller	71
Doppeltriller	72
Weicher, langsamer Triller	72
Fehler des Trillers	72
Uebungen taktmässiger Triller	73
Uebungen des Mordenttrillers	73
Uebungen chromatischer Triller	74
Vorbereitung und Schluss des freien Trillers	76
Uebungen für augenblicklich kurzes Athemholen	77
Kleine Noten	78
Uebungen über den grossen Nonenaccord	79
Recapitulation des über Geläufigkeit Gesagten	81
Anweisung zum Selbsterfinden und Componiren der Gesangsübungen.	82

PREFACE.

Il serait curieux de connaître la marche qu'a suivie l'art du chant, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours. On voudrait surtout pouvoir étudier en détail l'enseignement professé aux XVIIe et XVIIIe siècles, dans les écoles si fécondes en brillants résultats des FEDI, de PISTOCCHI, de PORPORA, de BERNACCHI, D'EGIZIO, etc. [1]).

Malheureusement, cette époque ne nous a légué sur ses traditions que des documents vagues et incomplets. Les ouvrages de TOSI, de MANCINI, les travaux de HERBST, D'AGRICOLA; quelques passages épars dans les histoires de BONTEMPI, de BURNEY, de HAWKINS, de BAINI, ne nous donnent des méthodes, alors suivies, qu'une idée approximative et confuse.

Fils d'un artiste généralement apprécié comme chanteur, et que recommande comme maître la réputation méritée de plusieurs de ses élèves [2]), j'ai recueilli ses instructions, fruits d'une longue expérience et du goût musical le plus cultivé.

C'est sa méthode que j'ai voulu reproduire, en essayant seulement de la ramener à une forme plus théorique, et de rattacher les résultats aux causes.

Comme tous les effets du chant sont, en dernière analyse, le produit de l'organe vocal, j'en ai soumis l'étude à des considérations physiologiques. Ce procédé m'a permis de reconnaître le nombre précis des registres et la véritable étendue de chacun d'eux; j'ai pu déterminer les timbres fondamentaux de la voix, leur mécanisme et leurs caractères distinctifs, les divers modes d'exécuter les traits, la nature et le mécanisme du trille, etc.

Cette manière d'envisager l'enseignement peut, je crois, le rendre, tout ensemble, plus précis et plus complet. Tous les effets du chant, soit qu'ils appartiennent à une exécution particulière de la mélodie, soit qu'ils dépendent du timbre spécial imprimé à la voix par la passion, soit enfin qu'ils résultent d'un accent quelconque, peuvent être analysés et transmis sous une forme saisissable.

Pour appliquer d'une manière rationnelle la théorie ainsi conçue, on doit, selon nous, isoler les difficultés et faire de chacune d'elles l'objet d'un travail spécial. Les exercices propres à former et à développer la voix sont indiqués dans la première partie de cet ouvrage. Dans la deuxième, j'aborderai l'application de cette première étude, à la prononciation, à l'art de phraser, à la couleur des passions, aux différents styles, etc.

Peut-être s'attendrait-on à rencontrer des vocalises dans cet ouvrage; l'usage, nous le savons, en est à la fois très ancien et presque général aujourd'hui. Si pourtant nous les avons exclues de cette méthode, c'est qu'elles n'ont plus, pour nous, les avantages qu'elles présentaient autrefois, et qu'elles

[1]) De ces écoles sortirent les chanteurs illustres, FERRI, PASI, FARINELLI, RAFF, GIZZIELLO, etc.

[2]) MARIA MALIBRAN, ADOLPHE NOURRIT, etc.

Vorwort.

Die verschiedenen Phasen, welche die Singkunst von den ältesten Zeiten bis auf unsere Tage durchlaufen hat, zu kennen, und namentlich die Unterrichtsweise der an glänzenden Resultaten so fruchtbaren Schulen der FEDI, PISTOCHI, PORPORA, BERNACHI, EGIZIO u. s. w. [1]) in allen ihren Einzelnheiten zu studiren, würde eben so anziehend als von hohem Interesse sein.

Allein, leider hat uns diese Epoche hierüber nur unbestimmte, unvollständige Documente und Materialien hinterlassen. TOSI's, MANCINI's Werke, HERBST's und AGRICOLA's Arbeiten, einzelne Stellen in BONTEMPI's, BURNEY's, HAWKIN's und BAINI's Geschichten der Musik, geben uns von der damals befolgten Lehrart nur einen dunkeln Begriff, eine kaum annäherndo Vorstellung.

Sohn eines als Sänger allgemein geschätzten Künstlers, welchen ausserdem der verdiente Ruhm mehrerer seiner Schüler [2]) als Meister empfiehlt, habe ich seine Vorschriften, die Frucht einer langen Erfahrung und des ausgebildetsten musikalischen Geschmacks, gesammelt.

Seine Methode, seine Schule habe ich liefern wollen, und nur versucht, ihr eine mehr theoretische Form, und dem Resultate, der Wirkung, ihre wahre Ursache zu geben.

Da in letzter Analyse alle Gesangseffecte ein Product des Stimmorgans sind, so habe ich deren Studium physiologischen Erwägungen und Beweggründen unterworfen. Dieses Verfahren hat mir erlaubt, die genaue Zahl der Register und den wahren Umfang, das eigentliche Gebiet jedes derselben zu erkennen, und ferner das Grundklanggepräge der Stimme, seinen Mechanismus und unterscheidenden Charakter, die verschiedenen Arten Läufe vorzutragen, die Natur, Wesenheit, das Mechanische des Trillers u. s. w. fest bestimmen zu können.

Der Unterricht, so behandelt, dünkt mich, kann nur kürzer, deutlicher, und zu gleicher Zeit vollständiger werden. Jeder Gesangseffect, sei es, dass er der eigenthümlichen, ganz besondern Art eine Melodie vorzutragen angehöre, oder dass er von dem der Stimme durch die Leidenschaft aufgedrückten besondern Klanggepräge abhänge, oder endlich das Resultat irgend eines Accents sei, kann zergliedert und unter einer fasslichen Form dargestellt werden.

Um die so begriffene Theorie auf eine rationelle Art in Anwendung zu bringen, muss man, unserer Meinung nach, die Schwierigkeiten trennen, d. h. von jeder derselben den Gegenstand eines besondern Studiums machen. Zweckmässige Uebungen für Stimmbildung und Entwickelung finden sich in der ersten Abtheilung dieses Werkes. Die zweite Abtheilung handelt von der Anwendung des im ersten Theile Erlernten; von der Aussprache, von singemässem, ausdrucksvollem Vortrage, von den verschiedenen leidenschaftlichen Farben und Colorit, welche man dem Tongemälde geben kann, von den verschiedenen Stylarten u. s. w.

Vielleicht hoffte man Vocalisen, deren Gebrauch eben so alt als allgemein ist, in diesem Werke zu finden. Wir haben sie von dieser Methode ausgeschlossen, weil sie für uns nicht

[1]) Aus diesen Schulen gingen die berühmten Sänger: FERRI, PASI, FARINELLI, RAFF, GIZZIELLO u. s. w. hervor.

[2]) MARIA MALIBRAN, ADOLPH NOURRIT u. a. m.

entraînent des inconvénients que les méthodes anciennes savaient prévenir [1]).

Les vocalises sont des mélodies sans paroles, offrant à l'élève la réunion de toutes les difficultés du chant. Cette étude suppose que l'élève sait déjà poser la voix, la rendre pure, égale, intense, unir les registres, en varier le timbre, commander à l'émission de l'air, exécuter les gammes, les arpèges, les trilles, les mordants, en un mot, qu'il possède toutes les ressources du chanteur, une seule exceptée, la prononciation. Toutes ces difficultés particulières, se combinant dans les vocalises, troublent et retiennent longtemps l'élève. Il peut, dira-t-on, il est vrai, insister isolément sur tous les détails qui l'arrêtent; mais chacun de ces détails se rattache à un ensemble de difficultés de même nature qui auraient dû être d'avance, et à part, l'objet d'un exercice spécial. Le trille, par exemple, au lieu d'être étudié dans une phrase particulière, devrait l'être d'abord en soi, et dans toutes ses formes diverses. Ce travail en préparerait sûrement l'application à tous les passages où il viendrait à s'offrir. Il y aurait économie de temps à commencer ainsi, et on arriverait à des résultats plus étendus et plus complets.

Tels sont les motifs qui nous ont fait préférer la méthode analytique au système contraire plus généralement adopté.

[1]) Ceci se rattache à des détails curieux de l'histoire musicale. Aux XVIe, XVIIe, et XVIIIe siècles, on n'étudiait la musique qu'à l'aide de la voix. Les élèves destinés spécialement au chant étaient dirigés, dans cette étude, par le même maître qui leur avait enseigné le solfége. Quelquefois, et pour échapper aux difficultés que présentait, dans la nomenclature des notes, le système des MUANCES, alors en vigueur, on remplaçait le nom des notes par une voyelle. De ce procédé employé accidentellement, est né l'usage, aujourd'hui si commun, d'enseigner indistinctement par la vocalise, et la musique et le chant spécial. Le système actuel semble, au premier abord, n'être que la continuation du système ancien, et pourtant l'application en est essentiellement différente. Autrefois, dans l'enseignement du solfége (la solmisation) le maître, par des précautions attentives, prévenait d'avance toutes les habitudes vicieuses qui auraient pu nuire aux études futures du chanteur. Il le surveillait dans l'émission de la voix, dans l'articulation du nom des notes, dans la manière de respirer; il l'habituait à un sentiment correct et pur de la musique, etc. Plus tard, on abordait, au moyen des exercices spéciaux et vocalisés, le développement complet des ressources de la voix. On avait recours à la *messa di voce*, au *portamento*, au *trillo*, au *groppolo*, aux *diminutioni*, etc. Aujourd'hui l'étude de la musique et celle du chant ne sont plus confiées au même maître, et la première de ces études n'est souvent que la préparation incomplète ou vicieuse de la deuxième. D'ailleurs, les difficultés de la nomenclature ancienne ayant complétement disparu, rien n'oblige désormais à supprimer le nom de chaque note, et à se priver ainsi du moyen le plus efficace de s'instruire dans la lecture musicale. Enfin la vocalise, employée comme exercice unique pour l'étude des difficultés matérielles du chant, présente des inconvénients que nous développons ici.

mehr die Vortheile haben, welche sie ehemals darboten, und überdiess Hindernisse und Nachtheile erzeugen, welchen die alten Methoden vorzubeugen wussten [1]).

Vocalisen sind Melodieen ohne Worte und bieten dem Schüler einen Verein aller Schwierigkeiten des Gesanges dar. Dieses Studium setzt voraus, dass der Schüler schon Herr seines Stimmansatzes und Athmens sei; dass er seiner Stimme gleiche Stärke, gleiche Reinheit und Tonfülle zu geben wisse, Skalen, Harpeggien, Triller und Mordente ausführen könne, mit einem Worte, alle dem Sänger nöthigen Hülfsquellen besitze, eine ausgenommen, die Aussprache. Alle diese einzelnen Schwierigkeiten in den Vocalisen vereinigt, verwirren den Schüler und hemmen seine Fortschritte. Er kann, wird man vielleicht sagen, diese Schwierigkeiten, da wo sie ihm aufstossen, mit besonderem Fleisse üben, allein jede dieser Einzelheiten ist an ein Ganzes von Schwierigkeiten derselben Natur geknüpft, welche vorher, und abgesondert, den Gegenstand einer besondern Uebung hätten bilden müssen. Der Triller z. B., anstatt ihn in der Phrase wo er sich eben findet, zu üben, muss vorher für sich allein, und unter allen seinen verschiedenen Formen geübt werden. Durch diese Arbeit trefflich vorbereitet, würde man ihn alsdann überall mit Sicherheit ausführen können, und ausser einem grossen Zeitgewinne, noch auf einen schönern Erfolg zählen können.

Dies sind die Beweggründe, welche uns veranlasst haben, die analytische Methode dem allgemeiner angenommenen entgegengesetzten Systeme vorzuziehen.

[1]) Dieses knüpft sich an anziehende Umstände in der Geschichte der Musik. Im sechzehnten, siebenzehnten und achtzehnten Jahrhundert lernte man die Musik nur vermittelst der Stimme. Die Schüler welche ausschliesslich dem Gesange sich widmeten, wurden durch denselben Lehrer, welcher sie im Solmisiren unterrichtet hatte, geleitet. Damals war das System der Tonveränderungen (MUANCES) in vollem Gange, und manchmal, um die Schwierigkeiten, welche die Nomenclatur dieses Systems darbot, zu vermindern, ersetzte man durch einen Vocal den Namen der Note. Dieses nur zufälligerweise angewandte Verfahren veranlasste den heutiges Tages so allgemeinen Gebrauch, vermittelst der Vocalisation ohne Unterschied sowohl die Musik, als wie den Gesang im eigentlichen Sinne des Worts zu lehren. Die heutige Art scheint im ersten Augenblicke nur die Fortsetzung des alten Systems zu sein, allein in der Ausübung ist sie sehr wesentlich verschieden. Ehemals beim Unterrichten des Solfegg's, suchte der Lehrer mit äusserster Vorsicht den fehlerhaften Angewohnheiten, welche den künftigen Studien des Sängers hätten schädlich sein können, vorzubeugen. Er wachte über das Angeben, das Ausströmen, Aushallen der Stimme in der Articulation des Namens der Note, über das Athemholen; er suchte ihm ein richtiges reines Gefühl der Musik u. s. w. beizubringen; später vermittelst besonderer Vocalisations-Uebungen den Hülfsquellen der Stimme eine vollständige Entwickelung zu geben, Tontragen (*Portamento*), Stimmaushall (*messa di voce*), Triller, *groppole* und *diminutioni* u. s. w. in Anwendung zu bringen. Heutiges Tages ist das Studium der Musik und jenes des Gesanges nicht einem und demselben Lehrer übertragen, und nur zu oft ist Ersteres nur eine fehlerhafte oder unvollständige Vorbereitung zum zweiten. Ausserdem, da die Schwierigkeiten der alten Nomenclatur gänzlich verschwunden sind, so hindert nichts, den Namen jeder Note auszulassen und sich so des sichersten Mittels, gut lesen oder treffen zu lernen, zu berauben. Schliesslich sagen wir noch, dass Vocalisiren als einzige Uebung zum Studium der materiellen Schwierigkeiten des Gesanges, Nachtheile hat, welche wir hier auseinandersetzen.

RAPPORT

SUR LE

MÉMOIRE SUR LA VOIX HUMAINE,

Présenté à l'Académie des Sciences,

PAR

M. MANUEL GARCIA.

(Commissaires, MM. Magendie, Savary, Dutrochet Rapporteur.)

(Extrait des Comptes rendus des séances de l'Académie des Sciences séance du 12. avril 1841.)

„L'Académie nous a chargés, MM. Magendie, Savary et moi, de lui faire un rapport sur un Mémoire qui lui a été présenté par M. Manuel Garcia, et qui est intitulé: *Mémoire sur la voix humaine.* L'état de santé de M. Savary ne lui a pas permis de se joindre à la Commission; un autre confrère, dont nous avons à déplorer la perte récente, M. Savart, auquel l'acoustique doit tant de recherches originales, nous avait aussi été adjoint; il a été comme nous témoin des faits dont nous allons avoir l'honneur d'entretenir l'Académie."

„La théorie de la formation et de la variation des sons par l'organe vocal humain est loin d'être complète; on n'est même pas d'accord sur le genre d'instrument auquel l'organe vocal humain doit être comparé. Presque tous les physiciens l'ont considéré comme étant du genre des instruments à vent dans lesquels le son est engendré par les vibrations de certains corps solides et élastiques; M. Savart, au contraire, a comparé l'organe vocal à l'un de ces instruments dont se servent les chasseurs pour imiter le chant de certains oiseaux, instrument du genre des flûtes et dans lequel le son est engendré exclusivement par les vibrations de l'air qui heurte sur les parois d'une cavité ou qui se brise sur le tranchant d'un biseau."

„Malgré l'autorité qu'avait nécessairement notre confrère en matière d'acoustique, il faut bien le dire, sa théorie de la voix a réuni peu de partisans; aussi nous disait-il lui-même, peu de jours avant sa mort, qu'il allait la modifier et la compléter. Espérons que l'on trouvera dans ses papiers quelques traces de ce travail, qui ne peut manquer d'être d'un haut intérêt."

„Quoi qu'il en soit, l'organe vocal est si parfait, il a des résultats si merveilleux et si divers, qu'on serait tenté de croire qu'il n'est point un instrument unique et qu'il jouit de l'admirable privilége de se transformer incessamment en une multitude d'instruments différents. Voyez-le agir, par exemple, dans la voix de poitrine; voyez-le s'exercer dans la voix de fausset; ne dirait-on pas que ces deux espèces de registres sont produits par deux instruments qui se sont substitués l'un à l'autre? On n'est point encore cependant parvenu à déterminer quelle est la différence qui existe, sans doute, dans le mécanisme de la production de ces deux sortes de voix, dont les

BERICHT

über den der Academie der Wissenschaften

von Herrn

MANUEL GARCIA

vorgelegten Aufsatz

über die menschliche Stimme.

(Commissäre die Hrn. Magendie, Savary, Dutrochet, Berichterstatter.)

(Auszug aus den Acten der Academie der Wissenschaften. Sitzung vom 12. April 1841.)

„Die Academie hat Herrn Magendie, Savary und mich beauftragt, ihr über den von Herrn Garcia vorgelegten Aufsatz „über die menschliche Stimme," einen Bericht abzustatten. Herr Savary konnte seines krankhaften Zustandes wegen, sich der Commission nicht anschliessen; ein anderer College, Herr Savart, dessen Verlust wir seitdem zu bedauern haben, und welchem die Akustik so viele neue und treffliche Nachforschungen verdankt, war, uns beigeordnet, Zeuge folgender Thatsachen, die wir der Academie mitzutheilen die Ehre haben."

„Die Theorie der Erzeugung und mannigfaltigen Veränderung der Töne durch das menschliche Stimmorgan ist bei weitem nicht befriedigend und vollständig; man ist selbst noch nicht einig, welcher Gattung von Instrument das Organ der menschlichen Stimme verglichen werden darf. Beinahe alle Physiker haben es wie einer Gattung von Blasinstrument angehörend, in welchem der Ton durch die Schwingungen gewisser, fester und elastischer Körper erzeugt wird, betrachtet; Herr Savart, im Gegentheile, hat das Stimmorgan einem jener Instrumente, deren Jäger sich bedienen, um den Gesang mancher Vögel nachzuahmen, ein flötenartiges Instrument, wo der Ton ausschliesslich durch die Vibrationen der Luft, welche gegen die Seitenwände einer Höhlung anstossend, sich bricht, oder wie an der Schneide des Deckel- oder Seitenbarts einer Orgelpfeife abprallend, u. s. w. verglichen."

„Ungeachtet der Autorität und Competenz unsers Collegen in Allem, was Akustik angeht, müssen wir eingestehen, dass seine Theorie der Stimme wenig Anhänger gefunden hat; auch sagte er uns selbst wenige Tage vor seinem Tode, sie müsse eine Veränderung erleiden und vervollständigt werden. Wir wollen hoffen, dass man in seinen nachgelassenen Schriften von dieser so interessanten Arbeit einige Spuren finden wird *)."

„Wie dem auch immer sein mag, das menschliche Stimmorgan ist so vollkommen, in seinen Wirkungen so bewundernswürdig und mannigfaltig, dass man glauben möchte, es sei nicht ein einziges Instrument, sondern es besässe das herrliche Privilegium, sich unverzüglich in eine Menge verschiedenartiger Instrumente umzuformen. Man betrachte z. B. das Organ in

*) Ein Bruder des Herrn Savart (ausgezeichnet als Violoncellist, und tiefe akustische Kenntnisse besitzend), dessen Umgang ich seit mehreren Jahren mit grosser Freude genossen, hat einer glänzenden militärischen Laufbahn (er war Oberst im dritten Genie-Regimente) entsagt, um die bedeutenden und schon ziemlich vorgerückten hinterlassenen Arbeiten seines Bruders zu vollenden, und dem Drucke zu überliefern. G. W.

qualités offrent des différences si tranchées; toutefois on a acquis la certitude qu'elles sont parfaitement distinctes et qu'elles ne sont point la continuation immédiate l'une de l'autre. En effet, dans le voisinage du point de jonction de ces deux voix ou *registres*, là où les notes les plus graves de la voix de fausset succèdent aux notes les plus élevées de la voix pleine, il y a plusieurs de ces notes que l'on peut produire également en employant chacune de ces deux voix. Ce fait, connu des artistes, n'a été introduit que depuis un petit nombre d'années dans la science physiologique; on le trouve exposé, pour la première fois, dans l'ouvrage du docteur Rusch, intitulé: *Philosophie de la voix humaine*, ouvrage dont une partie a été traduite de l'anglais en français par le docteur Bennati. *Il ne faut pas s'imaginer, dit Rusch, que l'échelle particulière à ce mode de voix* (le fausset) *soit comprise entre la dernière note de la voix naturelle* (la voix de poitrine) *et la plus élevée qu'on puisse effectuer. On peut encore former une sorte de fausset un peu au-dessous du point qui lie la voix naturelle à ce genre d'intonation.* Les faits qui nous ont été soumis par M. Manuel Garcia ont pleinement confirmé cette assertion. Cet habile professeur de chant a formé des élèves auxquels il a enseigné l'art de manoeuvrer avec assez de facilité leur organe vocal, pour séparer nettement et à volonté les uns des autres, les sons qui dérivent de la voix pleine et ceux qui dérivent de la voix de fausset. Ainsi nous avons entendu des voix d'homme et des voix de femme, après avoir suivi jusqu'à leur limite la plus élevée les sons diatoniques qui appartiennent à la voix pleine, prendre la voix de fausset pour s'élever plus haut, puis descendre diatoniquement, en conservant toujours le fausset, jusqu'à une certaine distance au-dessous de la limite à laquelle s'était arrêtée la voix pleine, en sorte que les mêmes sons diatoniques qui avaient été produits en montant par la voix pleine, se trouvaient produits en descendant par la voix de fausset. Bien plus, nous avons entendu le même chanteur produire à volonté et alternativement la même note avec la voix pleine et avec la voix de fausset, en sorte que les sons produits par les deux voix se trouvaient ainsi mis en parallèle. L'étendue de la portion commune aux deux voix ou *registres* de poitrine et de fausset est variable suivant les sujets et suivant l'habitude qui leur a rendu plus ou moins facile l'usage facultatif de l'un et de l'autre de ces deux registres dans le *medium* de la voix. Le plus communément cette étendue est d'une sixte à une octave, et elle s'étend quelquefois à une dixième. Selon M. Garcia, cette partie commune aux deux registres est placée sur les mêmes notes pour les voix d'homme et pour les voix de femme."

„Il n'est pas douteux, d'après ces faits, que la voix pleine ou de poitrine, et la voix de fausset, ne soient produites chacune par une modification particulière et importante dans le mecanisme de l'instrument vocal. Cette conclusion est encore confirmée par une observation de M. Garcia, observation dont avait été particulièrement frappé notre confrère Savart, qui en fut témoin comme nous. La voix pleine et la voix de fausset, pour produire la même note dans la partie de l'échelle diatonique qui leur est commune, emploient une quantité d'air ou de souffle qui n'est point, à beaucoup près, la même; c'est ce que M. Garcia nous a démontré par l'expérience suivante. Un

der Brauststimme wirkend und dann im Falsett; möchte man nicht sagen, diese beiden Registerarten seien durch zwei verschiedene Instrumente, wovon eines dem andern untergeschoben worden, hervorgebracht? Man ist jedoch noch nicht dahingekommen, um den Unterschied, welcher ohne Zweifel in dem Mechanism der Erzeugung dieser beiden Stimmarten existirt und welche von so abstechender Qualität sind, genau bestimmen zu können; jedoch hat man die Gewissheit erlangt, dass sie durchaus verschieden sind, und die eine nicht die Fortsetzung der andern ist. In der That, da wo der Verbindungspunkt, die Nachbarschaft der beiden Stimmen oder Register stattfindet, da wo die tiefen Noten des Falsetts *(ital. falsetto)* den höchsten Noten der Brauststimme folgen, kann man mehrere dieser Noten mit dem einen, so wie mit dem andern Register hervorbringen. Diese, Künstlern bekannte Thatsache, hat nur erst seit wenigen Jahren in der Physiologie Eingang gefunden; die erste Erwähnung davon findet man in Dr. Rusch's „Philosophie der menschlichen Stimme"; ein Theil dieses Werks ist von Dr. Bennati aus dem Engl. ins Französ. übersetzt worden. „Man „bilde sich nicht ein, sagt Rusch, dass die dieser Stimmgattung „(Falsett) eigene Leiter zwischen der letzten Note der Brust-„stimme und der höchsten, welche man hervorbringen kann, „einbegriffen sei. Man kann ebenfalls noch eine Art Falsett „bilden, ein wenig unter dem Punkte, welcher die natürliche „Stimme (Brauststimme) an jenes bindet." Hr. Manuel Garcia hat uns durch seine Versuche diese Thatsache völlig bestätigt. Dieser so ausgezeichnete Gesanglehrer hat den durch ihn gebildeten Schülern gelehrt, ihr Organ mit solcher Leichtigkeit zu handhaben, dass sie die Töne, gleichviel, der Brust- oder Falsettstimme angehörend, deutlich und rein von einander absondern können. Wir haben Männer- und Weiberstimmen gehört, welche, nachdem sie diatonisch bis zur äussersten Grenze der dem Brauststimmenregister angehörigen Töne gegangen, das Falsett nahmen, um noch höher zu gehen, und alsdann diatonisch herunterstiegen, das Falsett immer beibehaltend, bis zu einer gewissen Grenze unter dem Punkte, wo sich die volle (Brust) Stimme festgehalten, dergestalt, dass dieselben diatonischen Töne, welche aufwärts in Brauststimme hervorgebracht, absteigend vermittelst des Falsetts erzeugt wurden *). Der Umfang des den beiden Stimmen oder Registern besonders angehörigen Theils ist verschieden, je nach den Individuen und der Gewohnheit, welche ihnen den willkührlichen Gebrauch der beiden Register im Medium der Stimme mehr oder weniger leicht gemacht hat. Im Allgemeinen begreift dieses Gebiet eine Sexte oder Octave, manchmal eine Decime. Herrn Garcia's Meinung nach, fällt dieser beiden Registern gemeinschaftliche Theil für Weiber- so wie für Männerstimmen auf dieselben Noten."

„Nach Allem diesem ist es keinem Zweifel unterworfen, dass die volle oder Brauststimme und die Falsettstimme, jede durch eine besondere und wichtige Modification in dem Mechanism des Organs, erzeugt werden. Diese Folgerung ist durch eine Beobachtung Herrn Garcia's, wovon Herr Savart, unser Collega, Zeuge war, völlig bestätigt. Die Brust- und Falsettstimme wenden, um eine und dieselbe Note in dem ihnen gemeinschaftlichen Theile der diatonischen Leiter hervorzubringen,

*) Ja, noch mehr, wir haben denselben Sänger nach Willkühr dieselbe Note abwechselnd mit Brust- und Falsettstimme angeben hören, und die durch beide Register erzeugten Töne lieferten so die beste Vergleichung.

chanteur ayant sa poitrine aussi remplie d'air qu'elle pouvait l'être, produisit, avec la voix pleine, une note déterminée, prise dans la partie commune aux deux registres, et il prolongea ce son vocal jusqu'à l'épuisement de l'air contenu dans ses poumons. Le pendule d'un *métronome* servait par ses oscillations à indiquer le temps pendant lequel durait ce son vocal; ensuite, ayant rempli de nouveau ses poumons d'air, le chanteur produisit la même note avec la voix de fausset, et il la soutint autant que cela lui fut possible. Or nous avons vu, dans ces deux expériences comparatives répétées plusieurs fois, que le pendule offrit 24 à 26 oscillations pendant la durée du son de voix pleine, tandis qu'il n'en offrit que 16 à 18 pendant la durée du même son de voix de fausset."

„Cette expérience prouve que, dans un temps donné, et pour la production du même son diatonique, l'instrument vocal, en produisant la voix de fausset, dépense plus d'air qu'en produisant la voix pleine ou de poitrine."

„D'après l'opinion commune des artistes, la voix de fausset forme un registre particulier qui diffère à la fois du registre appartenant à la voix de poitrine qui lui est inférieur, et du registre de la *voix de tête* qui lui est supérieur. M. Garcia n'admet point cette opinion; il considère la voix de fausset et la voix de tête comme appartenant à un seul et même registre, offrant, dans toute son étendue, le même mécanisme pour la production des sons. Il appuie son opinion à cet égard sur ce que la voix de fausset et la voix de tête offrent une continuité parfaite et constante; il n'y a point là de sons limitrophes qui puissent être produits alternativement par l'une ou par l'autre de ces deux voix, ainsi que cela vient de se voir relativement à la transition de la voix de poitrine à la voix de fausset. Cette dernière voix et la voix de tête appartiendraient donc à un seul et même registre, que M. Garcia désigne sous le nom de registre de *fausset-tête*.

„On sait généralement que lorsque la voix humaine monte du grave à l'aigu, tant dans la voix de poitrine que dans la voix de *fausset-tête*, le larynx monte graduellement. Cette ascension graduelle du larynx a été considérée comme influant sur l'augmentation progressive de l'acuité des sons, en cela que cette ascension opère le raccourcissement progressif du tuyau vocal. Quelques physiologistes ont douté que ce raccourcissement du tuyau vocal eût l'influence qui lui était ainsi attribuée sur le degré de l'acuité des sons vocaux. Nous n'avons point ici à nous occuper de ces questions théoriques; notre tâche est de constater des faits, et ici l'art du chant nous en présente de nouveaux. Voici ce en quoi ils consistent:

„La voix pleine et la voix de fausset, en semblant conserver chacune son mode particulier de production, peuvent offrir deux variétés principales dans leur timbre, variétés que M. Garcia désigne sous les noms de *timbre clair* et de *timbre sombre*. Ces deux timbres de la voix sont ordinairement désignés par les artistes, le premier sous le nom de *voix blanche*, et le second sous le nom de *voix sombrée*. Or, dans la production de la voix de poitrine et de *fausset-tête*, soit avec le timbre clair, soit avec le timbre sombre, il se manifeste dans la position du larynx et dans celle du voile du palais des changements très remarquables. Voici les faits dont M. Garcia nous a rendus témoins.

„Dans la production diatonique des sons du grave à l'aigu, tant avec la voix pleine ou de poitrine qu'avec la voix de bei weitem nicht dieselbe Quantität Luft an; Herr Garcia bewies uns dies durch folgenden Versuch: Ein Sänger, nachdem er so lange und so viel wie möglich Athem geschöpft hatte, gab mit voller Stimme eine gewisse Note in dem beiden Registern gemeinschaftlichen Gebiete an, und hielt diesen Ton so lange aus, als er nur Luft in den Lungen hatte; das Pendel eines Metronoms zeigte durch seine Schwingungen genau die Dauer dieses Tones an; hierauf, nachdem der Sänger seine Lungen von Neuem mit Luft angefüllt hatte, gab er dieselbe Note mit Falsettstimme an, und hielt sie so lange wie möglich aus. Nun aber haben wir beobachtet, dass in diesen beiden vergleichenden und mehrmals wiederholten Versuchen das Pendel während der Dauer des Brusttones 24 bis 26 Schwingungen machte, und nur 16 bis 18 für dieselbe Note mit Falsett genommen, darbot."

„Hieraus erhellt, dass das Stimmorgan zur Erzeugung eines und desselben diatonischen Tones in einer bestimmten Zeit bei Anwendung des Falsetts mehr Luft verbraucht, als wie bei Anwendung der Bruststimme."

„Die gewöhnliche Meinung der Künstler ist, dass das Falsett ein besonderes Register ausmache, verschieden von jenem der Bruststimme, welches unter ihm, und verschieden von dem Register der Kopfstimme, welches über ihm gelegen ist. Herr Garcia verwirft diese Meinung; er betrachtet die Falsett- so wie die Kopfstimme als einem und demselben Register angehörend, und in seinem ganzen Umfange für die Hervorbringung der Töne denselben Mechanism darbietend. Er stützt seine Meinung in diesem Betreffe darauf, dass die Falsett- und Kopfstimme einen vollkommenen und beständigen Zusammenhang haben; es gibt hier keine angrenzenden Töne, welche abwechselnd durch ein oder das andere Register hervorgebracht werden können, wie dies beim Uebergange der Bruststimme ins Falsett stattfindet. Das Falsett und die Kopfstimme würden demnach einem und demselben Register angehören, welche Herr Garcia mit dem Namen Kopffalsett bezeichnet."

„Man weiss im Allgemeinen, dass im Aufsteigen sowohl mit Brust- als mit Kopfstimme der Kehlkopf sich stufenweise erhebt; diesem stufenweisen Steigen des Kehlkopfs wurde der Einfluss der allmähligen Höhe oder Spitze der Töne, in so fern als dieses Erheben eine allmählige Verkürzung der Vocalröhre bewerkstelligt, zugeschrieben. Einige Naturforscher haben dies in Zweifel gezogen; allein unsere Pflicht ist, Thatsachen zu liefern und die Kunst des Gesanges bietet uns folgende neue:

„Die volle Stimme (Brust) so wie das Falsett können, obgleich jede seine besondere Erzeugungsart beizubehalten scheint, zwei wesentliche Verschiedenheiten in ihrem Klange darbieten, welche Hr. Garcia helles und dunkeles Klanggepräge nennt. (Französische Künstler nennen im Allgemeinen ersteres *„voix blanche"* und letzteres *„voix sombrée."*) Bei Hervorbringung der Brust- so wie der Falsetttöne, mit hellem oder dunkelem Klanggepräge, zeigen sich merkwürdige Veränderungen in der Stellung des Kehlkopfs und der Gaumendecke. Herr Garcia in unserer Gegenwart, bewies uns folgende Thatsache:

„Wenn man diatonisch von Unten nach Oben, sowohl mit Brust- als Falsettstimme und in hellem Klanggepräge geht, bemerkt man ein beständiges stufenweises Erheben des Kehlkopfs; der Gaumendeckel ist alsdann immer niedergedrückt,

fausset-tête et avec le *timbre clair*, on observe une ascension continuelle et graduelle du larynx; le voile du palais est alors constamment abaissé. Il n'en est pas de même lorsque la voix passe au *timbre sombre*."

„Dans la voix pleine ou de poitrine produite avec ce *timbre sombre*, et en montant des sons les plus graves de ce registre aux sons les plus élevés qui lui sont propres, le larynx demeure constamment fixé dans sa position la plus basse, et le voile du palais est relevé. Il en est de même dans la production en *timbre sombre* de la partie la plus basse de la voix de fausset, ou de celle dont les notes peuvent être également produites avec la voix pleine; mais lorsque le chanteur passe, toujours en *timbre sombre*, à la partie la plus élevée de la voix de fausset, à celle qui est spécialement désignée par les artistes sous le nom de *voix de tête*, alors le larynx monte un peu, mais bien moins qu'il ne le fait lorsque cette même voix de tête est produite avec le *timbre clair*. Pour faire sentir cette différence à vos Commissaires, des élèves de M. Garcia, bien exercés à donner à volonté à leur voix le *timbre clair* ou le *timbre sombre*, nous ont fait entendre, en voix de fausset, des gammes dans lesquelles chaque note était donnée alternativement en voix de fausset timbre clair et en voix de fausset timbre sombre. On distinguait alors parfaitement la différence de ces deux timbres, l'un éclatant et l'autre un peu sourd; et, quoique ce fût la même note de voix de fausset qui fût produite, nous voyions le larynx fixé dans une position élevée pour la production de cette note en timbre clair, descendre considérablement pour la production de cette même note en timbre sombre; nous pouvions suivre de l'oeil et du doigt cette ascension et cette descente alternative du larynx."

„Ces observations ne sont point complétement neuves pour la physiologie de la voix."

„En effet, il a été présenté à l'Académie des Sciences, le 1er juin 1840 [1]), par MM. Diday et Pétrequin, un Mémoire qui a pour objet l'étude physiologique de la *voix sombrée*, voix particulière qui n'était alors connue que depuis trois ans en France, où elle a été importée d'Italie par un artiste célèbre attaché à notre première scène lyrique. Dans ce mémoire se trouve consigné le fait physiologique de la position basse et fixe du larynx dans la production diatonique de tous les sons de la voix de poitrine *sombrée*, mais ces auteurs n'ont point suivi ce même *timbre sombre* dans les phénomènes qu'il présente lorsqu'il revêt la voix de fausset de son caractère particulier. Ils paraissent même avoir pensé que ce timbre sombre ne pouvait affecter que la seule voix de poitrine. M. Garcia peut donc revendiquer une part dans l'observation du mécanisme qui préside à la formation de la *voix sombrée* [2]). Ce mécanisme fait voir qu'avec la voix pleine ou de poitrine, comme avec la voix de fausset ou de tête, l'organe vocal humain peut donner les mêmes gammes avec des longueurs très différentes du tuyau vocal, ce qui entraîne seulement alors un changement dans le

[1]) Le mémoire de M. Garcia n'a été présenté à l'Académie des Sciences que le 16 novembre 1840.

[2]) Dans une lettre qui a été lue à l'Académie des Sciences, le 19 avril 1841, M. Garcia a établi que la position basse et fixe du larynx lui était connue dès 1832, et que depuis cette époque il n'a cessé de propager ce fait en l'enseignant à tous ses élèves.

welches nicht stattfindet, wenn die Stimme zum dunkelen Klanggepräge übergeht."

„Bei der Brststimme mit dunkelem Klanggepräge, und von den tiefsten bis zu den höchsten ihr eigenen Tönen gehend, bleibt der Kehlkopf beständig in seiner tiefsten Stellung, und die Gaumendecke ist erhaben. Dasselbe findet statt beim Erzeugen mit dunkelem Klanggepräge, oder in jenem, wo dieselben Noten gleichfalls mit Brststimmen angegeben werden können; allein, wenn der Sänger immer in dunkelem Klanggepräge in die höhere Region des Falsetts übergeht, (gewöhnlich unter dem Namen Kopfstimme bekannt) dann steigt der Kehlkopf ein wenig, allein nicht so viel, als wenn dieselbe Kopfstimme mit hellem Klanggepräge erzeugt wird. Um den Commissären diesen Unterschied fühlbar zu machen, haben Schüler des Hrn. Garcia's, welche hinlänglich geübt waren, um ihrer Stimme nach Willkühr das helle oder dunkele Klanggepräge zu geben, uns im Falsett Scalen hören lassen, bei welchen jede Note abwechselnd in Falsett und hellen Klanggepräge, und im Falsett, dunkelen Klanggepräge angegeben wurde. Die Verschiedenheit der beiden Klanggepräge wovon das eine hell, durchdringend, das andere etwas dumpf war, konnte man alsdann vollkommen wahrnehmen; und, obgleich man ganz dieselbe Note im Falsett hören liess, so sahen wir den Kehlkopf, welcher für das Hervorbringen der Falsettnote in hellem Klanggepräge hochgestellt war, sich bedeutend senken, um dieselbe Note in dunkelem Klanggepräge zu erzeugen. Wir konnten mit Auge und Finger diesem Heben und Sinken des Kehlkopfs folgen."

„Diese Beobachtungen sind für die Physiologie der Stimme nicht durchaus neu."

„In der That, die Herren Diday und Pétrequin haben den 1. Juni 1840 [1]) der Academie der Wissenschaften eine Abhandlung über die Physiologie der sogenannten *voix sombrée* (verdunkelte Stimme) vorgelegt; diese in Frankreich nur erst seit drei Jahren bekannte Stimmgattung wurde durch einen berühmten Künstler, jetzt an der grossen Oper angestellt, aus Italien eingeführt. In dem genannten Aufsatze ist die physiologische Thatsache der tiefen Stellung des Kehlkopfs bei diatonischem Angeben aller Töne der Brststimme in dunkeler Klangfarbe dargethan; allein, diese Autoren haben dasselbe dunkele Klanggepräge nicht in allen seinen Phänomenen, und in dem besondern Character, welchen die Falsettstimme bietet, verfolgt. Sie scheinen selbst geglaubt zu haben, dass das dunkele Klanggepräge nur die Brststimme anginge. Herr Garcia kann desshalb einen Theil der Beobachtungen, den Mechanism dieses Klanggepräges betreffend, mit vollem Rechte als sein Eigenthum erklären [2]). Dieser Mechanism zeigt, dass das menschliche Stimmorgan dieselben Scalen, allein mit sehr verschiedenen Längen der Stimmröhre, sowohl mit Brust-, als mit Falsett- oder Kopfstimme, angeben könne, und dies alsdann nur eine Veränderung im Klanggepräge zur Folge hat. Daraus erhellt,

[1]) Herrn Garcia's Memoire wurde der Academie der Wissenschaften erst den 16. November 1840 vorgelegt.

[2]) In einem Schreiben, welches der Academie der Wissenschaften den 19 April 1841 vorgelesen wurde, hat Herr Garcia bewiesen, dass die tiefe und feste Stellung des Kehlkopfs ihm schon seit 1832 bekannt war, und dass er von diesem Zeitpunkte an diese Thatsache allen seinen Schülern mitgetheilt habe.

timbre de la voix. Il résulte de là que les différentes longueurs de ce tuyau n'ont pas nécessairement sur la détermination des tons toute l'influence qui leur a été attribuée, et que ces mêmes différences dans la longueur du tuyau vocal sont constamment en rapport avec l'existence ou du timbre clair ou du timbre sombre de la voix."

„Outre les deux timbres principaux désignés sous les noms de *timbre clair* et de *timbre sombre*, il y a plusieurs autres timbres secondaires; tels sont, par exemple, le *timbre guttural*, le *timbre nasal*, etc. M. Garcia essaie de déterminer les conditions mécaniques de ces timbres; nous ne dirons rien à cet égard, n'ayant point vérifié les assertions de M. Garcia."

„Il existe quelquefois dans la voix humaine un registre inférieur, pour la gravité des sons, aux notes les plus basses qui peuvent être données, en voix de poitrine, par les basses-tailles. Ce registre, appelé *registre de contre-basse* par M. Garcia, n'a encore été observé dans son plein développement que chez quelques chanteurs employés en Russie pour le chant religieux. C'est le docteur Bennati qui le premier l'a signalé aux physiologistes. Les sons de ce registre appartiennent indubitablement à un instrument vocal *sui generis*, très différent de celui auquel sont dus les sons de la voix de poitrine. Dans les sons les plus graves de cette dernière voix, ou de ce dernier registre, le larynx s'abaisse au-dessous de sa position de repos; dans les sons bien plus graves du registre de contre-basse, le larynx, au contraire, est porté à sa plus grande élévation possible. M. Garcia n'a pu nous faire entendre, dans ce registre, qu'un son très grave et très rauque, qui ressemblait plutôt à un grognement d'animal qu'à un son de voix humaine. Mais l'un de nous a pu étudier, sur le chanteur russe Yvanoff, la voix de contre-basse que possède cet artiste, et qui descend jusqu'au *sol* de l'octave au-dessous des basses-tailles ordinaires; bien que cette note fût infiniment supérieure en qualité au son, ou plutôt au bruit que M. Garcia nous a fait entendre, elle serait difficilement entrée dans le chant."

„On comprend facilement, d'après cet exposé, qu'un seul et même mécanisme ne saurait expliquer la formation de tous les sons musicaux que peut produire l'organe vocal humain. Cet organe peut véritablement être considéré comme pouvant, à lui seul, représenter un assemblage d'instruments différents les uns des autres; modifications mystérieuses qui surviennent et s'établissent avec une célérité admirable, selon la volonté du chanteur exercé. Si ensuite, cessant de considérer l'organe vocal comme instrument musical, nous entrons dans la considération de tous les sons non musicaux que peut produire cet organe par la variété des sons de la parole, par l'imitation de certains bruits, ou des cris de certains animaux, etc., on ne pourra qu'être profondément étonné de la multiplicité des changements de mécanisme dont est susceptible cet organe en apparence si simple dans sa structure."

„En résumé, nous pensons que M. Garcia, par sa sagacité et par la justesse de ses études, comme professeur de chant, a observé et décrit dans son Mémoire plusieurs faits intéressants, dont il faudra désormais tenir compte dans la théorie physique de la voix humaine. Nous avons l'honneur de proposer à l'Académie de lui témoigner sa satisfaction."

„Les conclusions de ce Rapport ont été adoptées."

dass die verschiedenen Längen dieser Röhre nicht nothwendigerweise oder absolut den Einfluss haben, welchen man ihnen zugeschrieben, und dass eben dieselben Verschiedenheiten in der Länge der Stimmröhre beständig im Verhältniss mit dem Dasein des hellen oder dunkelen Klanggepräges der Stimme stehen."

„Ausser den zwei Hauptklanggeprägen, dem hellen und dunkelen, gibt es noch untergeordnete, z. B. Gaumen- und Nasentongepräge u. s. w. Herr Garcia sucht die verschiedenen mechanischen Bedingungen derselben festzustellen; wir können darüber nichts bestimmen, da wir seine Behauptungen nicht untersucht haben."

„Die menschliche Stimme bietet zuweilen das Beispiel eines unteren Registers, noch tiefer als jenes der tiefen Bassstimmen. Herr Garcia nennt es Contrebassregister. Selbiges wurde bis jetzt (bei einigen russischen Sängern in Kirchen angestellt, ausgenommen) noch nicht in seiner völligen Entwickelung zergliedert. Den Physiologen wurde es durch Dr. Bennati zuerst bemerkbar gemacht. Die Töne dieses Registers gehören ohne allen Zweifel einem Stimmwerkzeuge *sui generis*, und sehr verschieden von jenem, welches die Bruststimmentöne erzeugt, an. Bei den tiefsten Tönen des Brustregisters stellt sich der Kehlkopf niedriger, als in dem gewöhnlichen Ruhezustande; bei den weit tiefern Tönen des Contrebassregisters hat der Kehlkopf im Gegentheile seine höchste Stellung. Herr Garcia konnte uns in diesem Register nur einen sehr tiefen, rauhen Ton vernehmen lassen, welcher eher einem Thiergrunzen als einem Tone der menschlichen Stimme glich. Allein wir haben mit dem russischen Sänger Yvanoff Versuche und Studien über die Contrebassstimme, welche dieser Künstler besitzt, angestellt; seine Stimme geht eine Octave tiefer, als das gewöhnliche tiefe *g* der Bassisten; obgleich diese Note als Ton bei weitem dem Klange oder besser Geräusch des Herrn Garcia vorzuziehen war, so würde sie dennoch schwerlich im Gesange anzuwenden sein."

„Aus dem oben Gesagten geht hervor, dass ein und derselbe Mechanism die Erzeugung aller musikalischen Töne, welche das menschliche Stimmorgan hervorzubringen im Stande ist, nicht erklären könne. Dieses Organ kann in Wahrheit als ein Verein ganz verschiedenartiger Instrumente betrachtet werden; es sind dieses geheimnissvolle Modificationen, welche unvermuthet und je nach Willen des geübten Sängers mit bewunderungswürdiger Schnelligkeit sich kund thun. Wenn man ferner jetzt das Stimmorgan nicht als Toninstrument ansehend, alle die nicht musikalischen Klänge, deren Erzeugung ihm möglich ist, betrachtet, wie z. B. die Verschiedenheit der Sprachlaute, die Nachahmung so manches Geräusches, des Geschreies vieler Thiere u. s. w., dann kann man sich über die so mannigfaltigen Veränderungen des Mechanism, deren dieses Organ bei einer scheinbar so einfachen Bauart fähig ist, nicht genug verwundern."

„Schliesslich denken wir, dass Herr Garcia durch seine scharfsinnigen und gründlichen Studien als Gesanglehrer in seiner Abhandlung mehrere sehr interessante Thatsachen beobachtet und niedergeschrieben hat, welche in der physischen Theorie der menschlichen Stimme von nun an ihren Rang einnehmen werden. Wir haben die Ehre der Academie vorzuschlagen, ihm ihre ganze Zufriedenheit auszudrücken."

„Der Beschluss dieses Berichtes wurde genehmigt."

Description abrégée

DE L'APPAREIL VOCAL.

Nous croyons devoir placer, au début de cette méthode, une description abrégée de l'appareil vocal. Il nous semble impossible de bien comprendre le mécanisme d'un instrument, si l'on n'a d'abord quelque notion des différentes parties qui le composent.

Cet exposé anatomique s'adresse, non pas aux physiologistes, mais aux chanteurs. Aussi, n'emprunterons-nous à la science que les détails rigoureusement nécessaires pour l'intelligence de nos théories, et quelques expressions techniques, qu'il faudra bien accepter telles que l'anatomie les présente; que nos lecteurs ne s'en effraient point, ces termes peu nombreux leur deviendront aisément familiers et ne peuvent être l'occasion d'une difficulté réelle.

L'appareil vocal, assez compliqué dans son ensemble, est sous la dépendance immédiate de l'appareil respiratoire, et ces deux fonctions, la respiration et la voix, sont intimement liées entre elles et appartiennent à un ensemble commun d'organes. Ainsi, pour qu'un son se produise, il faut que l'air ait été d'abord accumulé dans la poitrine, et c'est lorsqu'il en est chassé, que par suite d'une action réciproque entre lui et certaines parties du tuyau qu'il parcourt, la voix se trouve formée. Nous allons décrire les organes vocaux, en suivant la marche que parcourt l'air pendant le phénomène de l'expiration.

Il faut considérer d'abord les deux poumons, masses spongieuses éminemment élastiques, qui occupent chaque côté de la poitrine et en suivent les mouvements. Organes essentiels de la respiration, les poumons font les fonctions d'un soufflet d'orgue qui fournit l'air nécessaire aux vibrations sonores. Les poumons, pour recevoir l'air extérieur, ont besoin que les parois de la poitrine, en s'écartant, leur offrent une capacité où ils puissent se dilater librement. A cette augmentation de capacité, concourt, en s'abaissant, le diaphragme, muscle large et convexe du côté de la poitrine, qui sert de base à celle-ci et la sépare de l'abdomen. L'air pénètre dans les poumons et en sort par une multitude de tubes appelés bronches qui, disposés à la manière des branches d'arbres, sont très déliés à leur naissance, puis augmentent de volume en se réunissant et, en dernier lieu, finissent par ne plus former qu'un conduit unique qui prend le nom de trachée-artère et monte verticalement à la partie antérieure du cou.

Cette trachée est un tuyau légèrement mobile et extensible, formé de cerceaux cartilagineux superposés. Le diamètre de ce conduit est environ de huit à dix lignes. Il est, en général, proportionné au volume des poumons. Au-dessus de la trachée-artère, est placé le larynx avec lequel elle communique. Cet organe se compose de plusieurs pièces se mouvant les unes sur les autres, et dont l'ensemble peut aussi se mouvoir par rapport aux autres parties environnantes et principalement dans le sens de l'abaissement et de l'élévation.

Les pièces qui composent le larynx et que l'on appelle cartilages, sont au nombre de quatre, savoir: le thyroïde, le cricoïde, et les deux arythénoïdes. Le larynx est situé à la partie antérieure du cou, où il forme une saillie sensible à la vue et au toucher *(la pomme d'Adam)*. Les dimensions du larynx

Kurzgefasste Beschreibung

der Stimmwerkzeuge.

Wir halten für zweckmässig, dieser Methode eine kurze Beschreibung der Stimmwerkzeuge vorausgehen zu lassen, denn es ist nicht wohl möglich, den Mechanismus eines Instrumentes verstehen zu können, wenn man von den verschiedenen ihn bildenden Theilen keine richtigen Begriffe hat.

Diese anatomische Schilderung jedoch ist nicht für Physiologen, sondern für Sänger. Auch entlehnen wir der Wissenschaft nur die zum Verständniss unserer Theorie durchaus nöthigen technischen Ausdrücke, vor welchen unsere Leser im Uebrigen nicht erschrecken wollen, denn sie werden bald damit vertraut sein.

Die Stimmwerkzeuge hängen unmittelbar von den Athemwerkzeugen ab, und beide Verrichtungen, Athem und Stimme, denselben gemeinschaftlichen Organen angehörend, sind innig verbunden.

Zur Erzeugung eines Tones muss vorerst die Luft sich in der Brust sammeln, und nachdem sie vermittelst einer Wechselwirkung zwischen ihr und gewissen Theilen der Röhre, welche sie durchläuft, ausströmt, bildet sich der Ton. Bei Beschreibung der Stimmorgane folgen wir dem Gange der Luft, während dem Phänomene des Ausathmens.

Die Lungen, eine schwammigte und äusserst elastische, die beiden Seiten der Brust einnehmende Masse, wesentliche Organe des Athems, sind, wenn wir uns so ausdrücken dürfen, die Bälge, welche den Tonwellen Luft geben. Um den Lungen das Auffassen der äussern Luft leicht zu machen, ist es nöthig, dass die Seitenwände der Brust hinlänglichen Raum darbieten, um sich nach Willkühr ausdehnen zu können. Das Zwergfell, ein starker breiter Muskel, convex nach der Brust zu, welcher er zur Stütze dient, und die Scheidewand zwischen ihr und dem Magen, trägt durch sein Sinken viel zur Erweiterung dieses Raumes bei. Die Luft, während dem Eindringen in die Lungen, so wie bei ihrem Ausströmen aus denselben, durchzieht eine Menge Röhren, Aeste genannt, (hinsichtlich ihrer Stellung den Aesten eines Baumes ähnlich) welche im Entstehen sehr dünne sind, dann an Umfang zunehmen und zuletzt sich vereinigend, nur einen einzigen Kanal bilden, welcher Luftröhre heisst, und vertical am Vordertheile des Halses heraufgeht.

Diese, durch übereinandergesetzte knorpelige Reife gebildete Röhre ist leicht beweglich und ausdehnbar; ihr Durchmesser beträgt acht bis zehn Linien, und ist im Allgemeinen dem Umfange der Lungen angemessen. Ueber der Luftröhre liegt der Kehlkopf, ihr Oberthell. Dieses Organ besteht aus verschiedenen Theilen, welche sich alle einzeln, so wie auch in Rücksicht auf die umgebenden Theile, was steigen und sinken anbetrifft, im Ganzen oder vereint bewegen können.

Die verschiedenen knorpligen Theile, welche den Kehlkopf bilden, sind folgende vier: Der Schildknorpel *(Thyroïde)*, der Ringknorpel *(Cricoïde)*, und die beiden *Arythenoïden*. Der Kehlkopf liegt am Vordertheile des Halses, wo er einen sichtlichen und fühlbaren Vorsprung (den Adamsapfel) bildet. Der Umfang, die Ausdehnung des Kehlkopfs ist je nach den Individuen verschieden, steht nicht immer mit der Körpergrösse

varient chez les divers individus dans des proportions qui ne suivent pas toujours celles de la taille; seulement on observe que d'ordinaire il est plus développé et situé plus bas chez l'homme que chez la femme et chez l'enfant. Dans son ensemble il a, en quelque sorte, la forme d'un cône dont la base est renversée. Sa cavité se rétrécit beaucoup vers le milieu, où elle présente deux membranes horizontales, placées l'une à droit, l'autre à gauche, et qu'on appelle CORDES VOCALES ou TENDONS VOCAUX.

L'ouverture comprise entre ces membranes est nommée *glotte*, c'est pourquoi les cordes vocales prennent aussi le nom de *lèvres de la glotte*. Cet intervalle seul livre passage à l'air qui entre dans les poumons ou qui en sort. La forme en est à peu près triangulaire; large à peine de quelques lignes à la partie postérieure, elle se rétrécit beaucoup à la partie antérieure.

Au-dessus des cordes vocales sont deux enfoncements allongés qu'on nomme les *ventricules du larynx*, et qui sont surmontés chacun par un repli parallèle aux cordes vocales. Ces replis laissent entre eux un espace qui est la *glotte supérieure*.

Les mouvements des cartilages arythénoïdes peuvent rapprocher les extrémités postérieures de la glotte et, en la rétrécissant graduellement, lui faire prendre depuis la forme triangulaire que nous venons de décrire, jusqu'à celle d'une fissure très rétrécie qui même se fermera complétement si les lèvres de la glotte se collent l'une contre l'autre. Ces resserrements de l'ouverture, qui s'opérent, surtout pendant la production de la voix, ont la propriété de rendre les sons de plus en plus élevés. La même chose a lieu pour la glotte supérieure et même pour tout le larynx, dont la capacité diminue sensiblement dans les mêmes circonstances.

Le larynx se termine par une ouverture assez large que forment latéralement deux replis de la membrane muqueuse unis antérieurement à la base de la langue et postérieurement aux cartilages arythénoïdes. Ces membranes reçoivent le nom de membranes ou replis *arythéno-épiglottiques*. L'ouverture qu'elles laissent entre elles libre pendant l'acte de l'inspiration, est complétement recouverte pendant les mouvements de la déglutition par une sorte de languette nommée *épiglotte* et située derrière la langue.

La voix, en s'échappant de la glotte, va retentir, au-dessus du larynx, dans le *pharynx*, cavité irrégulière et très extensible qui comprend depuis la paroi postérieure que l'on aperçoit au fond de la bouche en abaissant la langue, jusqu'à l'arcade qui forme le pourtour vertical du gosier. La paroi du fond est formée par les muscles appelés *constricteurs*.

Le pharynx communique en haut avec les fosses nasales. Celles-ci sont deux cavités situées au-dessus de la cloison de la bouche et qui s'étendent du pharynx jusqu'aux narines.

Il est inutile de dire que la bouche est circonscrite en arrière par le pharynx et par le voile du palais, en haut par la voûte palatine, en bas par la langue, sur les côtés par les joues.

On appelle *palais*, la partie supérieure de la bouche, et *voile du palais*, la cloison large et flottante qui termine postérieurement la voûte du palais. Le bord de cette cloison offre un prolongement charnu qu'on nomme *luette* et semble former une arcade à double cintre. A partir de la luette on voit se détacher deux filets qui descendent en formant le bord libre de

in genauem Verhältnisse, ist jedoch bei Männern gewöhnlich ausgedehnter und tief liegender, als bei Frauen und Kindern. In seinem Ganzen hat er die Form eines an seiner Grundfläche umgekehrten Kegels. Seine Höhlung gegen die Mitte zu verengt sich sehr, und zeigt hier zwei horizontale Häutchen, das eine rechts, das andere links liegend, welche man Vocalsaiten oder Vocalsehnen nennt.

Die zwischen diesen Häutchen liegende ovale Oeffnung heisst Stimmritze, und desshalb nennt man die Vocalsaiten auch Lippen der Stimmritze. Diese Ritze allein liefert der Luft freien Eingang in die Lungen und freies Ausströmen aus denselben. Ihre Form ist fast dreieckig; hinterwärts kaum einige Linien breit und nach vorn zu, sich sehr verengend.

Ueber den Vocalsaiten liegen zwei längliche Vertiefungen, welche Kehlkopfskammern heissen, und wovon jede mit einer den Vocalsaiten parallelen Falte umzogen ist. Zwischen diesen Falten ist ein gewisser Raum, die obere Stimmritze.

Die Bewegungen der Arythenoïden können die äussersten hintern Endpunkte der Stimmritze nähern und sie stufenweise verengen, von der Triangelform an, welche wir beschrieben, jene eines sehr engen Knochenspaltes annehmen lassen, welcher sich selbst völlig schliessen wird, wenn die Lippen der Stimmritze fest aufeinander gedrückt sind. Dieses Zusammenziehen der Oeffnung, welches namentlich beim Tonerzeugen stattfindet, macht die Töne immer und immer höher. Dasselbe bewerkstelligt sich bei der obern Stimmritze und selbst am ganzen Kehlkopfe, dessen Raum unter denselben Umständen bedeutend vermindert.

Der Kehlkopf ist durch eine ziemlich breite Oeffnung, seitwärts von zwei Falten der Schleimhaut gebildet, und von vorn an den untern Theil der Zunge, hinterwärts an die Arythenoïden sich anschliessend, begrenzt. Diese Häutchen oder Falten *(arythéno-épiglottiques)* lassen während dem Akte des Einathmens eine Oeffnung frei, welche, wenn die Bewegungen des Verschluckens statthaben, durch eine Art Klappe, Kehldeckel genannt und hinter der Zunge liegend, gänzlich bedeckt ist.

Der Ton, aus der Stimmritze entwischend, hat einen Wiederhall über dem Kehlkopfe, in dem Schlunde *(Pharynx)* eine ungleichförmige, sehr biegsame Höhlung, welche von der hintern Seitenwand, die man beim Zungenniederdrücken tief im Hintermunde bemerkt, bis zur Bogenwölbung der Kehle geht, d. h. hinter den Nasenhöhlen und über der Speiseröhre liegt. Die tiefere Seitenwand wird durch die Schliessmuskeln gebildet.

Der Pharynx (Schlund) steht mit den Nasenhöhlen (welche über der Scheidewand des Mundes liegen und von dem Pharynx an bis zu den Nasenlöchern gehen,) in Verbindung.

Es ist überflüssig zu bemerken, dass der Mund nach hinten von dem Pharynx und der Gaumendecke, nach oben von der Gaumenwölbung, von unten durch die Zunge, von den Seiten durch die Wangen, umgrenzt ist.

Man nennt Gaumen den obern Theil des Mundes, und Gaumendecke die breite wellenförmige Scheidewand, welche hinterwärts die Gaumenwölbung beschliesst. Der Rand dieser Scheidewand zeigt uns eine fleischige Verlängerung, in vieler Hinsicht einer Weinbeere ähnlich, das Zäpfchen genannt. Von da gehen zwei Fäserchen abwärts, welche den freien Rand

l'arcade palatine. Ce sont les *piliers postérieurs* au-devant desquels se trouvent deux autres moins saillants qui partent du même point, la luette, et qui, en descendant, s'écartent des premiers et laissent entre eux un espace triangulaire où sont logées les *glandes tonsillaires* ou *amygdales*. L'ouverture comprise entre les deux piliers postérieurs et la base de la langue se nomme l'*isthme du gosier*, et encore, l'ouverture postérieure, ou *gutturale* de la bouche.

Le pharynx ainsi que la bouche sont susceptibles de recevoir les dimensions les plus variées: le pharynx, en raison des mouvements du voile du palais, des constricteurs et de la base de la langue; la bouche, en raison des mouvements de la mâchoire inférieure.

La description des autres parties de l'instrument a été exclue de cette esquisse. Elles étaient ou trop éloignées de notre plan, au point de vue où nous sommes placés, ou trop connues pour être detaillées ici.

EXTRAIT DU MÉMOIRE.

PRÉSENTÉ A L'ACADÉMIE DES SCIENCES.

Chapitre premier.

Des différentes espèces de sons vocaux.

La voix humaine soumise à l'influence des âges, des sexes, des constitutions, subit des modifications innombrables. Indépendamment des différences tranchées qui distinguent les voix des divers individus, il y a aussi un nombre illimité de nuances appartenant à l'organe d'un même individu. En effet, chaque voix peut se plier aux inflexions des passions les plus variées; elle peut imiter les cris des animaux et presque tous les bruits que perçoit notre oreille.

Nous avons reconnu qu'à l'exception des bruits et la voix inspiratoire, toutes les modifications possibles, le cri, l'exclamation, la voix parlée haute ou basse, la voix chantante dans toute son étendue, l'intensité du son, découlent d'un petit nombre de principes primitifs et fondamentaux; en classant tous les faits semblables sous une même dénomination, on peut établir que la voix humaine, dans l'acception la plus large, se compose des différents registres:

De poitrine;
De fausset-tête [1];
De contre-basse;

[1]) L'étendue désignée sous le nom de fausset-tête comme appartenant à un seul registre, est considérée par les musiciens comme formée par deux registres contigus, dont le plus grave prend le nom de *fausset* ou de *medium* et le plus élevé le nom de *tête*. Pour être plus facilement compris, nous nous servirons provisoirement de cette division, nous réservant d'en démontrer plus tard l'inconsistance.

des Gaumenbogens bilden. Diess sind die hintern Gaumensäulen, vor welchen sich zwei andere weniger hervorragende befinden, ebenfalls von dem Zäpfchen ausgehen, im Herabsteigen von ersterem sich entfernend, einen dreieckigen Zwischenraum lassen, wo die Halsmandeln liegen. Die zwischen den beiden hintern Säulen und der Zungenstütze begriffene Oeffnung, bildet die enge Scheidung des Schlundes (*Pharynx*) von dem Kehlkopfe.

Der Pharynx, so wie der Mund, sind fähig, die mannigfaltigsten Veränderungen der Ausdehnung und Zusammenziehung zu erleiden; der erstere durch die Bewegung der Gaumendecke, der Schliessmuskeln und der Zungenstütze, letztere durch die Beweglichkeit der untern Kinnlade.

Die Beschreibung anderer Theile des Vocalinstruments haben wir von dieser Skizze ausgeschlossen; theils hätten sie uns von dem beabsichtigten Plane zu sehr entfernt, theils sind sie zu bekannt, um hier eine besondere Schilderung zu finden.

Auszug

aus der

der Academie der Wissenschaften vorgelegten Abhandlung.

Erstes Kapitel.

Von den verschiedenen Tongattungen oder Tonqualitäten.

Die menschliche Stimme, dem Einflusse des Alters, des Geschlechts und der Körperconstitution unterworfen, erleidet unzählige Modificationen. Ohne Rücksicht auf den grell abstechenden Unterschied der Stimme bei verschiedenen Individuen gibt es unzählige Schattirungen, zarte Abstufungen, dem Organe eines und desselben Individuums angehörend. In der That, jede Stimme kann die Accente der verschiedenartigsten Leidenschaften annehmen; das Geschrei der Thiere und beinahe jede Art von Geräusch, Getöse, Gemurmel, Gesumse u. s. w. unserm Ohre empfänglich, nachahmen.

Wir haben erkannt, dass mit Ausnahme des blossen Geräuschs und der einathmenden Stimme alle nur möglichen Modificationen, der Schrei, Ausruf, die laute oder leise Sprachstimme, die Singstimme in ihrem ganzen Umfange, die innere Kraft (Intensität) der Stimme, von einer kleinen Anzahl ursprünglicher Grundprincipien abzuleiten sind. Wir behaupten und stellen fest, (alle sich ähnlichen Fälle in eine Categorie ordnend) dass die menschliche Stimme im weitesten Sinne des Worts, aus folgenden verschiedenen Registern besteht:

Bruststimmenregister;
Kopffalsett [1];
Contrebassregister;

[1]) Das einem und demselben Register angehörige, und mit dem Namen Kopffalsett bezeichnete Gebiet, wird von Musikern betrachtet, als wäre es von zwei angrenzenden Registern gebildet; das tiefere nennen sie Falsett, (italienisch *Falsetto*) das höhere Kopfstimme. Um uns leichter verständlich zu machen, wollen wir vorläufig diese Eintheilung, deren Unhaltbarkeit wir später darthun werden, beibehalten.

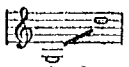
De deux timbres principaux,
Le timbre clair;
Et le timbre sombre;
Enfin de divers degrés d'intensité et de volume.

Des registres.

Par le mot registre, nous entendons une série de sons consécutifs et homogènes allant du grave à l'aigu, produits par le développement du même principe mécanique et dont la nature diffère essentiellement d'une autre série de sons également consécutifs et homogènes produits par un autre principe mécanique. Tous les sons appartenant au même registre sont par conséquent de la même nature, quelles que soient d'ailleurs les modifications de timbre ou de force qu'on leur fasse subir.

Dans tout ce qui va suivre nous ne comprendrons pas les registres de contre-basse, ni la voix inspiratoire, deux sortes de voix dont nous nous occuperons dans un paragraphe séparé.

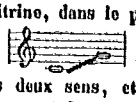
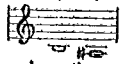
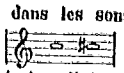
Les registres coïncident dans une partie de leur étendue et se succèdent dans l'autre. Les sons compris dans une étendue donnée peuvent appartenir à la fois à deux registres différents, et ces sons, la voix peut les parcourir soit en parlant, soit en chantant, sans les confondre.

Cela a lieu pour les notes de poitrine et de fausset qui se rencontrent dans l'étendue de 12e, comprise entre le *sol*$_2$  et le *ré*$_3$ [1]).

Au-dessous et au-dessus de cette étendue, chacun des deux registres s'étend isolément. L'échelle totale de sons que peut parcourir la voix d'un même individu est toujours composée des registres, poitrine et fausset-tête, ayant chacun une étendue qui varie, non pas chez le même individu, mais d'un individu à un autre.

Voix des Enfants.

Dans l'enfance, depuis le bas-âge jusqu'à l'époque de la puberté, la voix humaine, identique chez les filles et les garçons, présente la distinction complète des registres de poitrine, de fausset et de tête.

Le registre de poitrine, dans le principe, ne s'étend guère au-delà de cette quinte  mais, fortifié par l'âge, il la dépasse dans les deux sens, et, si rarement il descend au-dessous du *si*$_2$ ou du *la*$_2$  en revanche, il peut atteindre dans les sons aigus jusqu'à ses limites extrêmes *do*$_3$ et *do* ♯$_4$  Mais aussi, il faut le dire, ces notes sont le résultat d'efforts violents.

Cette observation est facile à vérifier sur les enfants de chœur. Forcés de chanter à l'âge de sept à douze ans, dans de vastes édifices et souvent au milieu de masses de voix for-

[1]) La désignation qui consiste à accompagner d'un chiffre le nom de chaque note est celle qu'ont adoptée les physiciens; le chiffre représente l'octave à laquelle appartient la note indiquée, par exemple: la gamme qui s'étend depuis l'*ut* que donnent les tuyaux ouverts de 8 pieds et les tuyaux fermés de 4 pieds, ou bien l'*ut* grave des violoncelles jusqu'à la septième supérieure *si*, porte le chiffre 1, l'octave suivante, à partir de l'*ut* jusqu'au *si*, le chiffre 2, et ainsi de suite pour chaque octave.

Aus zwei Hauptklanggepräger:
Das helle,
und das dunkele;
Endlich aus verschiedenen Graden innerer Stärke und Dicke, d. h. Intensität und Volum.

Von den Registern.

Unter dem Worte Register verstehen wir eine Reihenfolge gleichartiger Töne durch die Entwickelung desselben mechanischen Princips erzeugt und deren Natur von einer andern homogenen Tonreihe, durch ein anderes mechanisches Princip erzeugt, sehr wesentlich verschieden ist. Alle demselben Register angehörigen Töne sind folglich von einerlei Natur, gleichviel, welche Modificationen sie hinsichtlich des Klanggepräges oder der Stärke erleiden können.

Wir werden in einem besondern Paragraphen von dem Register der Contrebassstimme und von jenem der einathmend erzeugten Töne sprechen; von diesen beiden ist hier keine Rede.

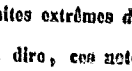
Die Register treffen in einem Theile ihres Gebiets zusammen, in dem andern folgen sie sich einander nach. Die in einer gewissen Region begriffenen Töne können zu gleicher Zeit zwei verschiedenen Registern angehören, und die Stimme kann selbige sprech- oder singweise angeben, ohne sie zu verwechseln.

Dies findet für die Brust- und Falsettöne im Umfange der Duodecime zwischen G_2 und D_4 [1]) statt.

Unter und über diesem Gebiet dehnt sich jedes dieser beiden Register auf seine eigene, besondere Weise aus. Die ganze Tonreihe, welche die Stimme eines Individuums durchlaufen kann, besteht immer aus Brust- und Kopffalsettregister, von verschiedenem Umfange, nicht bei demselben Individuum, sondern verschieden von einem zum andern.

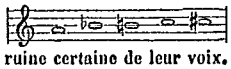
Kinderstimmen.

Die menschliche Stimme in der Kindheit, vom frühen Alter an bis zur Epoche der Mannbarkeit, bei Knaben und Mädchen identisch, d. h. von einerlei Natur, zeigt uns deutlich die Verschiedenheit des Brust-, Kopf- und Falsettregisters.

Ersteres umfasst selten mehr als die Quinte, allein mit vorrückendem Alter wird dieses Gebiet überschritten, und wenn, was die Tiefe anbetrifft, dies Register selten unter a_2 oder das a_2  geht, so kann es dagegen in der Höhe die äussersten Grenzen e_3, und cis_4 erreichen. Allein diese Töne sind das Resultat heftiger Anstrengungen.

Chorschüler, genöthigt, im Alter von sieben bis zwölf Jahren in sehr grossen Localen und oft in der Mitte ausserordentlicher Stimmmassen zu singen, bestätigen obige Bemerkung;

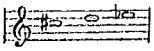
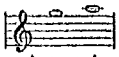
[1]) Diese Bemerkungsart, dem Namen der Note eine Ziffer anzuhängen, ist die, welche Physiker angenommen haben. Die Ziffer bezeichnet die Octave, welcher die Note angehört, z. B. das achtfüssige grosse *C*, oder auch das tiefe *C* des Violoncells bis zur grossen Septime *H*, wird mit 1 beziffert, die folgende Octave mit 2, u. s. f. für jede Octave.

midables, ils crient sans ménager ni leurs poumons ni leur gosier. C'est alors que l'on entend former violement ces sons *la*$_3$, *si* $\flat_3$, *si* $\natural_3$, *do*$_4$ et *do* $\#_4$  de poitrine, et que l'on peut prédire la ruine certaine de leur voix.

A cette époque de la vie, l'organe vocal étant mince, grêle, très souple, peu développé, le registre de poitrine se ressent de cet état. Il est clair, criard, glapisant, d'ailleurs bien connu sous la dénomination de voix d'enfant de choeur.

Le registre de fausset, beaucoup plus terne, beaucoup plus faible que celui de poitrine, suit ce dernier dans une étendue identique à la sienne.

Les enfants parlent généralement en voix de fausset.

A ces deux registres vient s'ajouter le dernier, ou la voix de tête, qui n'est autre chose que la continuation de la voix de fausset. La voix de tête commence au *do* $\#_4$, au *ré*$_4$, ou au *mi* $\flat_4$  et en s'élevant, devient ronde, douce, argentine; elle s'étend jusqu'au *sol*$_4$, ou au *la*$_4$. 

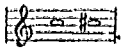
Une différence essentielle, qui distingue à tout âge ce registre des deux précédents, c'est que les deux premiers coïncident, et se superposent, tandis que celui-ci les touche bout à bout, les continue, mais ne les croise pas.

De la Mue.

A mesure que l'âge vient renforcer l'organe, la voix perd sa nature faible et grêle. La puberté arrive. Alors s'opère en peu d'années un travail que l'on nomme la *mue*. Les voix d'enfant deviennent des voix de femme, d'homme. Pendant ce temps de crise, il faut laisser agir la nature, unique dispensatrice des forces de l'individu. A cette époque de régénération, le sujet ne saurait être trop économe de ces forces, ni ménager trop sa constitution. Si l'on appauvrit l'organe vocale par l'exercice du chant, ou par des excès quelconques, on épuise la plante avant qu'elle soit apte à donner des fruits; on fait succéder la caducité à l'enfance: on tue la virilité.

C'est seulement après la mue que doivent commencer les études sérieuses du chant. Pour les filles, à l'âge de 14 à 16 ans; pour les garçons, à l'âge de 17 à 19 ans, selon la constitution des individus et l'influence des climats. Alors chez les filles la voix a pris du corps, de la rondeur, de l'étendue; elle a subi un changement plus complet encore chez l'homme; elle a acquis la puissance masculine; elle a baissé d'une octave.

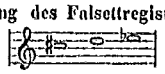
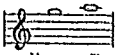
Femme. — Voix de poitrine.

Le registre de poitrine est la base essentielle de la voix de la femme comme de celle de l'homme et de l'enfant. Ce registre est mordant, plein d'éclat; il suit une marche parallèle au registre de fausset; mais, dans ses notes graves, il peut le dépasser de beaucoup, puisque celui-ci s'éteint toujours au *si* $\flat_2$ ou au *la*$_2$ tandis que les sons de poitrine peuvent descendre jusqu'au *mi* $\flat_2$ A l'aigu, l'étendue dépend de la souplesse du phonateur. Parfois même elle atteint, comme chez les enfants, les limites extrêmes  . Quelques *contralti* seuls arrivent à ces limites.

übermässig schreiend, ohne Schonung für Kehle und Lungen, hört man die Töne *a*$_3$, *b*$_3$, *h*$_3$, *c*$_4$, *cis*$_4$ so heftig angeben, dass man den Verlust der Stimme sicher voraussehen kann.

In dieser Periode ist das Organ dünn, schneidend, grell; das Brustregister, welches bei diesem Zustande leidet, ist hell, schreiend, klüffend, und unter dem Namen Chorschüler-stimme hinlänglich bekannt *).

Das Falsettregister, viel matter und farbloser als jenes der Brust, folgt ihm in demselben Gebiete.

Kinder sprechen gewöhnlich in Falsettstimme. Diesen beiden Registern schliesst sich das letzte, die Kopfstimme, eine Fortsetzung des Falsettregisters an. Sie beginnt bei *cis*$_4$, *d*$_4$, oder *es*$_4$,  und wird aufwärts rund, sanft, silberhellklingend; sie geht bis *g*$_4$, oder *a*$_4$. 

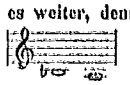
Ein sehr wesentlicher Unterschied zwischen diesem Register und den beiden vorigen, in jedem Alter, ist: dass erstere zusammentreffen, eines sich über das andere setzt, während letzteres sie mit beiden Enden berührt, sie fortsetzt, aber nicht durchkreuzt.

Von der Stimmänderung (Mutation).

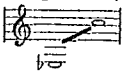
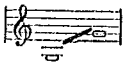
Mit herannahender Mannbarkeit verliert das Organ seinen schwachen, dünnen Character; die Stimmwandlung beginnt, und im Verlaufe weniger Jahre werden Kinderstimmen zu Männer- und Weiberstimmen. Während dieser Krise, wo man die Natur allein wirken lassen soll, können wir nicht genug empfehlen, Gesundheit und Kräfte zu schonen. Wenn durch übermässige Uebung oder durch Ausschweifungen das Organ geschwächt wird, dann kann man auf die Hoffnung eines fruchtbaren Resultats Verzicht leisten.

Nur nach völlig abgelaufenem Stimmwechsel dürfen ernstliche Gesangstudien beginnen. Bei Mädchen im Alter von 14 bis 16 Jahren, bei Knaben von 17 bis 19, je nach der Constitution der Individuen und dem Einflusse des Klimas. Mädchenstimmen gewinnen alsdann an Körper, Rundung und Umfang; bei Knaben ist der Wechsel auffallender und vollständiger; die Stimme sinkt eine Octave und wird wahre Männerstimme.

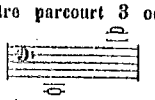
Weiberstimme. Brustst imme.

Das Register der Brust ist die wesentliche Grundstütze der Kinder-, Weiber- und Männerstimme. Es ist einschneidend, durchdringend und parallel mit dem Falsettregister, allein in der Tiefe geht es weiter, denn das Falsett verlischt fast immer bei *b*$_2$ oder *a*$_2$  während die Brusttöne bis *es*$_2$ heruntergehen. Sein Umfang in der Höhe, von der Geschmeidigkeit des Kehlkopfs abhängend, erreicht wie bei Kindern manchmal . Diese Grenzen jedoch, sind nur einigen Contralti's zugänglich.

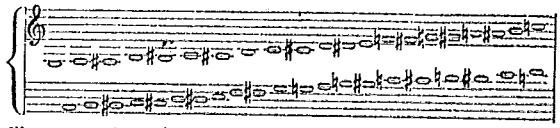
*) Bemerken wir hier, dass Herr Garcia Frankreich und französische Chorsänger oder Chorschüler im Auge hat. C. W.

Dans les cas exceptionnels, l'étendue possible de ce registre est d'une 13e [1]).  Les voix ordinaires ne dépassent pas cette octave. 

Homme. — Voix de poitrine.

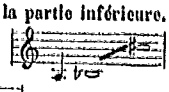
La voix de poitrine est la partie fondamentale de la voix de l'homme; elle est forte, ronde, claire, et embrasse ordinairement une 15e d'étendue. En réunissant dans une même échelle les extrémités atteintes par divers individus (basse et ténore remarquablement organisés), ce registre parcourt 3 octaves comprises entre les sons ut_1, et ut_4 [2]). 

Un fait curieux et intéressant à constater, c'est que, chez l'homme et chez la femme, le registre de poitrine coïncide dans les sons suivants:



l'homme parle toujours dans ce registre, la femme rarement.

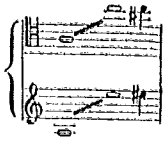
Femme. — Fausset.

Le fausset appartient plus particulièrement à la femme et à l'enfant. Ce registre est faible, couvert, et ressemble assez aux sons bas de la flûte, principalement dans la partie inférieure. L'étendue entière est d'une 10e environ.  Plus les sons descendent après le $ré_3$ et plus ils vont s'éteignant; au-dessous du la_2 ils cessent de se produire.

Remarquons ici que cette même étendue appartient à deux registres, puisque, comme nous l'avons dit, on peut en articuler tous les sons en voix de poitrine ou en voix de fausset indistinctement. Les femmes parlent généralement en voix de fausset.

Homme. — Fausset.

Le fausset, chez l'homme, est de la même nature, et placé sur les mêmes cordes que celui de la femme.

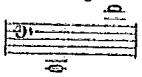


Mais seulement les sons bas sont difficiles à articuler, et échappent au larynx masculin, bien mieux

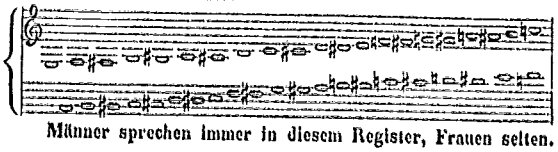
[1]) Madame Malibran, madame Pisaroni.
[2]) Ténors, Haitzinger, Rubini, Duprez; Bass Porto.

Ausnahmsweise, und in seltenen Fällen begreift der mögliche Umfang dieses Registers eine Terzdecime oder Tredecime [1]) bei gewöhnlichen Stimmen aber nur eine Octave.

Männerstimme. Brustregister.

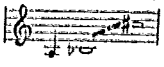
Die Brusttöne machen den wichtigsten Theil der Männerstimmen aus; sie sind hell, stark, haben Fülle und Rundung; ihr Gebiet begreift gewöhnlich eine Quintdecime. Vereinigt man in derselben Leiter die Grenzpunkte, welche besonders begünstigte Bässe und Tenoristen erreichen können, dann umfasst dieses Register 3 Octaven, zwischen c_1 und c_4 eingeschlossen [2]). 

Eine merkwürdige und interessante Thatsache ist, dass das Brustregister bei männlichen und weiblichen Stimmen in folgenden Tönen zusammentrifft:



Männer sprechen immer in diesem Register, Frauen selten.

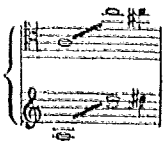
Weiberstimme. Falsett.

Dieses Register gehört insbesondere Frauen- und Kinderstimmen an; es ist schwach, bedeckt, und gleicht so ziemlich in seiner untern Sphäre den tiefern Flötentönen. Sein Gebiet umfasst ohngefähr eine Decime.  Die Töne unter d_3 werden abwärts immer schwächer, und verschwinden unter a_2 gänzlich.

Wir bemerken hier, dass dasselbe Gebiet zwei Registern angehört, weil man wie gesagt, alle Töne ohne Unterschied in Brust- oder in Falsettstimme angeben kann. Frauen sprechen gewöhnlich in Falsettstimme.

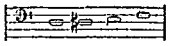
Männliches Falsett.

Es hat dieselbe Natur und fällt auf dieselben Noten, wie jenes der Frauen.

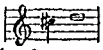
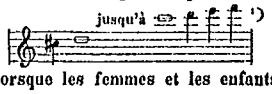


Allein nur die tiefen Töne sind schwierig anzugeben, und der männliche Kehlkopf hat weit leichter

[1]) Madame Malibran, Madame Pisaroni.
[2]) Tenoristen, Haitzinger, Rubini, Duprez; Bass. Porto.

exercé à produire les mêmes sons en voix de poitrine. (Quelquefois il peut commencer aux 

Femme. — Voix de tête.

La voix de tête, partie distinctive et brillante de la voix de la femme, marque, à partir du 1er son  , les limites des deux registres précédents. Son étendue comprend depuis 

[1])

Lorsque les femmes et les enfants poussent des cris aigus, ils font usage de la voix de tête.

Homme. — Voix de tête.

Les hommes perdent la voix de tête par la mue; cependant quelques individus en conservent la première tierce majeure.

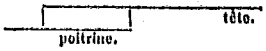
RÉSUMÉ.

La voix de poitrine chez l'homme dépasse par les sons graves celle de la femme.

La voix de fausset leur est commune.

La voix de tête excède chez la femme celle de l'homme.

Voix d'homme

Voix de femme et d'enfant 

Registre de contre-basse.

Par ce nom, je désigne une série de sons graves et rauques, assez semblables au tremolo de l'orgue ou à un ronflement fort et soutenu. Cette espèce de voix comprend les sons les plus graves de la contre-basse et peut s'étendre depuis le *mi* $\flat_1$, jusqu'à la quinte inférieure.

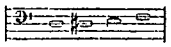
Pour former cette étendue, il faut remonter complétement le larynx et gonfler la cavité pharyngienne. Les premiers essais dessèchent le gosier, ce qui détermine des mouvements de toux.

En comparant ce registre au registre de poitrine, on voit non-seulement que les sons qui le composent diffèrent par leur nature des premiers; mais encore qu'ils se tiennent dans une région beaucoup plus basse.

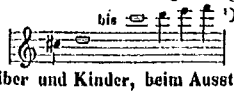
A ma connaissance, ce registre n'a été employé jusqu'à présent que par quelques basses-tailles russes. Ce registre, bien qu'il soit chez ces basses-tailles d'un usage admirable pour accompagner les autres voix, ne me semble pas applicable en général à l'art du chanteur, et cela par deux motifs. D'abord il existe, au moins pour les voix ordinaires, une lacune entre les notes de poitrine les plus graves et les sons de *contre-basse*. Cette lacune pourrait, il est vrai, disparaître dans les voix de basse-taille profonde. A celles-là il serait possible non-seulement de réunir ces deux parties de la voix, mais même de former des sons communs aux deux registres.

Le deuxième inconvénient, et le plus fâcheux, consiste dans la détérioration des autres registres qu'occasione infailliblement l'usage fréquent et prolongé de celui-ci. Les basses russes justifient elle-mêmes cette observation; après un certain laps

[1]) Persiani. Demeric.

selbige in Bruststimme zu erzeugen; manchmal kann er bei  beginnen.

Weibliche Kopfstimme.

Selbige macht den unterscheidenden und glänzenden Theil der Weiberstimme aus, und bezeichnet von der ersten Note an die Grenzen der beiden vorigen Register. Ihr Umfang erstreckt sich von 

[1])

Weiber und Kinder, beim Ausstossen eines durchdringenden hohen Schreis, wenden die Kopfstimme an.

Männliche Kopfstimme.

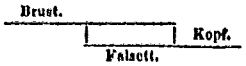
Sie verliert sich bei der Stimmänderung; einige Individuen jedoch bewahren die erste grosse Terze davon.

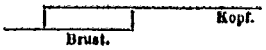
Aus allem diesem erhellt:

Dass die männliche Brustst imme an tiefen Tönen jene der Weiber überschreitet;

Dass das Falsett ihnen gemeinschaftlich ist;

Dass die weibliche Kopfstimme die männliche überschreitet.

Männerstimme 

Weiber- und Kinderstimme 

Contrebassregister.

Mit diesem Namen bezeichne ich eine Reihe tiefer rauher Töne, einem starken anhaltenden Gebrumme oder einem tiefen Orgeltone ähnlich. Diese Art Stimme begreift die tiefsten Contrebasstöne, und kann von *es*$_1$, bis zu seiner Unterquinte gehen.

Um diesen Umfang zu bilden, muss man den Kehlkopf ganz hoch stellen und die Höhlung des Pharynx anschwellen. Die ersten Versuche machen die Kehle trocken, und erzeugen eine Art Husten.

Vergleicht man dieses Register mit jenem der Brustst imme, dann wird man ersehen, dass die Töne, welche letzteres bilden, nicht allein von ganz verschiedener Natur sind, sondern sich auch in einer weit tiefern Sphäre halten.

So viel mir bekannt ist, haben nur einige russische Bassisten dieses Register angewandt, und obgleich es als Begleitung der andern Stimmen von guter Wirkung ist, so scheint mir aus zwei Ursachen dieses Register in der Singkunst nicht anwendbar. Erstens existirt wenigstens bei gewöhnlichen Stimmen zwischen den tiefsten Tönen der Brustst imme und den Contrebasstönen eine Lücke; selbige könnte freilich bei sehr tiefen Basstimmen verschwinden, und es wäre solchen nicht allein möglich, diese zwei Theile der Stimme zu vereinen, sondern auch beiden Registern gemeinschaftliche Töne zu bilden.

Die zweite und nachtheiligste Unannehmlichkeit ist das Verschlimmern, das Verderben der andern Register, eine unvermeidliche Folge der häufigen dauernden Anwendung des Contrebassregisters. Die russischen Bässe liefern den Beweis

[1]) Persiani, Demeric.

de temps il ne leur reste que la voix de contre-basse et une faible étendue de la voix de poitrine.

Voix inspiratoire.

On sait que la voix peut être formée non-seulement lors de la sortie de l'air renfermé dans la poitrine, mais aussi au moment où l'air traverse le larynx pour pénétrer dans les poumons. Cette voix inspiratoire est rauque et inégale; mais pourtant assez étendue, surtout dans les sons élevés qui peuvent surpasser les sons les plus aigus de la voix de tête, et cela également chez l'homme et chez la femme. Cette espèce de voix ne saurait trouver place dans le chant proprement dit; réservée exclusivement à la déclamation, elle peut servir à exprimer certains mouvements de la passion extrême, tels que les gémissements, les sanglots comprimés, etc. Mais l'usage qu'on peut faire de cette ressource doit être réglé par le goût le plus sévère.

Tableau général

de l'étendue possible du phonateur humain et de chaque registre, la voix inspiratoire exceptée.

On voit que nous avons toujours posé deux ou trois sons pour limites de chaque registre, parce que les organes, étant élastiques, offrent constamment cette fluctuation.

La voix humaine, considérée comme elle vient de l'être dans tous les registres et dans toute l'étendue possible de chacun d'eux, nous offre un développement intéressant pour le physiologiste; mais l'application est ici bien plus restreinte que la théorie, et des différents registres que nous avons reconnus, ceux de poitrine, de fausset et de tête sont les seuls dont le chanteur doive faire usage, encore ne sont-ils pas tous d'un emploi également naturel pour toutes les voix indistinctement, et les limites extrêmes de chacun sont d'un usage toujours fatigant, et abordables à peine pour quelques artistes.

Selon les physiologistes, les sons se produisent lors de la sortie de l'air contenu dans les poumons, par le résultat de son action sur les ligaments inférieurs de la glotte. Du resserrement, de la tension progressive de ces ligaments s'approprie l'amoindrissement des ventricules, la diminution de capacité du larynx et la tension des parois du tuyau vocal. Jusqu'à présent, on n'a expliqué par ces principes que la production du registre de poitrine. Le registre de fausset-tête n'a été traité qu'imparfaitement, celui de contre-basse n'a pas encore été étudié.

Des timbres.

De même que la voix est soumise à la distinction des registres, de même elle l'est encore à l'action inévitable des timbres. Nous appelons TIMBRE le caractère propre et variable

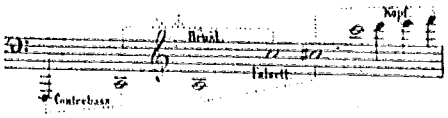
hiervon, denn nach einem gewissen Zeitraum bleibt ihnen nur die Contrebassstimme und ein sehr kleines Gebiet Bruststimme.

Einathmende Stimme.

Wie bekannt, bilden sich die Töne nicht allein beim Ausströmen der in der Brust eingeschlossenen Luft, sondern auch im Augenblicke des Durchzugs der Luft durch den Kehlkopf, um in die Lungen zu dringen. Diese Stimmgattung ist rauh und ungleich, allein doch von ziemlichem Umfange, namentlich in der obern Region, welche die höchsten Töne der männlichen und weiblichen Kopfstimme überschreiten kann. Ausschliesslich der Declamation vorbehalten, und zum Malen gewisser äusserst leidenschaftlichen Bewegungen, wie unterdrücktes Schluchzen, Aechzen u. s. w. dienend, kann diese Stimmgattung im eigentlichen Gesange keinen Rang einnehmen; guter Geschmack, im strengsten Sinne, richtiges Gefühl, können allein die Anwendung, den Gebrauch dieser Hülfsquelle bedingen.

Allgemeine Uebersicht

des möglichen Umfangs des menschlichen Tonerzeugers und jedes Registers, die einathmende Stimme ausgenommen.



Wir haben, wie man ersehen wird, immer zwei oder drei Grenztöne für jedes Register angedeutet, weil die so elastischen Stimmorgane beständig dieses Schwanken darbieten.

Betrachtet man die menschliche Stimme in allen Registern und im ganzen möglichen Umfange jedes derselben, dann liefert sie dem Physiologen eine äusserst anziehende Entwickelung; allein die Praxis ist hier weit beschränkter als die Theorie, und von den verschiedenen uns bekannten Registern, sind das Brust-, Falsett- und Kopfregister die einzigen, von denen der Sänger Gebrauch machen soll; überdiess erlauben sie nicht allen Stimmen eine gleichnatürliche Anwendung, und die fernsten Grenzpunkte, immer sehr ermüdend, sind nur für wenige Künstler erreichbar.

Den Physiologen nach, erzeugen sich die Töne bei dem Ausströmen der in den Lungen enthaltenen Luft durch die Wirkung derselben auf die untern Stimmritzenbänder. Die Verringerung der Kehlkopfskammern und die Verminderung der Weite des Kehlkopfs, die Spannung der Seitenwände der Stimmröhre, hängen von dem Zusammenziehen, von der allmähligen Spannung dieser Bänder ab. Bis jetzt hat man vermittelst dieser Grundsätze nur die Erzeugung des Bruststimmenregisters dargethan; jene des Kopffalsetts nur unvollkommen abgehandelt, und das Contrebassregister gar noch nicht ergründet.

Klanggepräge.

Eben so wie die Stimme sich durch verschiedene Register unterscheidet, ist sie auch der unvermeidlichen Wirkung des Klanggepräges unterworfen. Wir heissen Klanggepräge den

à l'infini que peut prendre chaque registre, chaque son, abstraction faite de l'intensité.

Lorsque le larynx produit un son, le pharynx s'en empare dès qu'il est émis et le modifie.

Deux sortes de conditions président à la formation du timbre: 1° les conditions fixes qui caractérisent chaque individu, telles que la forme, le volume, la consistance, l'état de santé ou de maladie de l'appareil vocal de chacun; 2° les conditions mobiles, telles que la direction que prend le son dans le tuyau vocal pendant son écoulement, soit par le nez, soit par la bouche; la conformation et le degré de capacité de ce même tuyau, le degré de tension de ses parois, l'action des constricteurs, celle du voile du palais, la séparation des mâchoires et des dents, la disposition des lèvres, et les dimensions de l'ouverture qu'elles donnent à la bouche, enfin le gonflement ou la dépression de la langue, etc.

Dans nos considérations, nous n'aurons pas égard aux différents timbres qui caractérisent et différencient la voix selon les individus, mais seulement aux divers timbres que présente la voix du même individu.

Les modifications de timbre se produisant toutes par deux moyens opposés, peuvent, en dernière analyse, se réduire à deux principales, le timbre *clair* et le timbre *sombre*.

L'appareil vocal ne peut produire un son sans le revêtir de l'un ou de l'autre timbre, et chaque timbre imprime son caractère à toute l'étendue de la voix.

Timbre clair, registre de poitrine.

Le timbre clair communique au registre de poitrine beaucoup d'éclat et de brillant. En France, on exprime ce caractère par le nom impropre de voix blanche [1]); il serait mieux de dire *timbre blanc*. Pour fixer nos idées sur le timbre clair, sur l'éclat et la puissance qu'il peut admettre, je ne citerai que des exemples connus de tous. Le *ré* de M. Lablache dans le final du Mariage secret: „*Andiam subito à vedere*"; les notes *ré, mi, fa, sol, la,* de M. Levasseur dans cette phrase de Robert-le-Diable: „*Eh quoi! tu tremblos déjà!*"; le *fa* de M. Rubini dans: „*Il mio tesoro*"; le *fa* de Garcia à la rentrée du motif: „*Fin che dal vino*"; enfin l'*ut* de M. Duprez dans Guillaume Tell; ces notes prises dans différentes parties de la voix, chez différents chanteurs, sont toutes du registre de poitrine en timbre clair. Ce timbre porté à l'exagération rend la voix criarde et glapissante.

[1]) Ce mot signifiait, pour les Italiens, à qui on l'a emprunté, la voix des femmes et des enfants. Par une fausse idée des timbres, en France, on appelle *voix blanche* le timbre clair, comme on appelle *voix mixte* le timbre sombre.

besondern, eigenthümlichen und unendlich veränderlichen Charakter, welchen jedes Register, jeder Ton annehmen, oder womit er bekleidet werden kann, abstrahirt von der Intensität des Tones.

Sobald der Kehlkopf einen Ton erzeugt, bemächtigt sich der Pharynx desselben und modificirt ihn, d. h. er gibt ihm eine nähere Bestimmung.

Zweierlei Bedingungen stehen der Bildung des Klanggepräges vor: 1) Die jedes Individuum charakterisirenden fixen Bedingungen, wie die Form, der körperliche Umfang, die Festigkeit, der Gesund- oder Krankheitszustand der Stimmwerkzeuge eines Jeden; 2) die veränderlichen Bedingungen, wie z. B. die Richtung, welche der Ton in der Vocalröhre, bei seinem Ausströmen nimmt, entweder durch die Nase oder durch den Mund; die Bildung, Beschaffenheit und der mehr oder mindere Grad von Geräumigkeit dieser Röhre, der Grad der Spannung ihrer Scheidewände, die Wirkung der Schliessmuskeln, der Gaumendecke, die Trennung der Kinnbacken und Zähne, die Stellung der Lippen und die Ausdehnung, welche sie der Oeffnung des Mundes geben, endlich das Anschwellen, Blähen oder Niederdrücken der Zunge, u. s. w.

Bei diesen Erwägungen nehmen wir keine Rücksicht auf die verschiedenen Klanggepräge, welche die Stimme je dem Individuum nach characterisiren, sondern nur auf die verschiedenen Klanggepräge der Stimme eines und desselben Individuums.

Da alle Modificationen des Klanggepräges durch zwei ganz entgegengesetzte Mittel entstehen, so kann man sie in letzter Analyse auf zwei Hauptklanggepräge, das helle und das dunkele, beschränken.

Die Stimmwerkzeuge können keinen Ton hervorbringen, ohne ihn mit dem einen oder andern Klanggepräge zu bekleiden, und jedes Klanggepräge drückt dem ganzen Stimmumfang seinen Character auf.

Helles Klanggepräge, Brustregister.

Das helle Klanggepräge gibt dem Register der Brststimme etwas glänzend Durchdringendes; in Frankreich drückt man diesen Charakter durch das sehr uneigentliche Wort: *voix blanche* [1]) (weisse Stimme) aus; richtiger wäre: weisses Klanggepräge. Um von der glänzenden Wirkung des hellen Klanggepräges einen Begriff zu geben, will ich, als allgemein bekannt, nur folgende Beispiele anführen: Das *d* des Herrn Lablach im Finale „der heimlichen Ehe" „*andiam subito à vedere*"; die Noten *d, e, f, g, a* Herrn Levasseur's in der Phrase „*eh quoi! tu tremblos déjà!*" (in Robert der Teufel); das *f* Rubini's in „*il mio tesoro*" („indess eilt zur Geliebten." Don Juan); das *f* des Herrn Garcia in: „*Fin ch'han dal vino*" („treibt der Champagner"); und endlich das hohe *C* des Herrn Duprez in „Wilhelm Tell"; diese Noten, bei verschiedenen Sängern, und in verschiedenen Theilen der Stimme genommen, gehören alle dem Brustregister in hellem Klanggepräge an. Uebertreibt man dasselbe, dann wird die Stimme schreiend, klirrend.

[1]) Diese Bezeichnungsart wurde den Italienern entlehnt, und *voce bianca* bedeutete Weiber- und Kinderstimmen *). Irrthümlich hat man in Frankreich das helle Klanggepräge *voix blanche*, und das dunkele *voix mixte* genannt.

*) So wie den Character gewisser Instrumente, z. B. die Flöte, Violine, Clarinette, die Oboe, sind Instrumente à *voix blanches*. C. W.

Timbre sombre, registre de poitrine.

Le timbre sombre, au contraire, donne dans ce registre du mordant et de la rondeur au son. C'est à l'aide de ce timbre seulement que le chanteur peut communiquer à sa voix tout le volume dont elle est susceptible (remarquons que je parle du volume et non pas de la force et de l'éclat). Ce timbre porté à l'exagération couvre les sons, les étouffe, les rend sourds et rauques.

L'action des timbres est moins saillante dans le grave que dans l'aigu d'un registre.

Les sons compris entre le mi_3 et le si_3 lorsqu'on les donne de poitrine en pleine vigueur dans le timbre sombre, acquièrent, chez l'homme et chez la femme, un caractère dramatique, qui a induit en erreur dans l'appréciation même de leur nature; au lieu d'y reconnaître l'influence du timbre sombre, réuni à l'intensité, dans des conditions d'effet plus favorables que partout ailleurs, on y a vu un cas exceptionnel, et on les a désignés par le nom de *sons mixtes*, ou *voix mixte, sombrée*. La chanterelle du violoncelle, quoique plus faible, reproduit assez bien le même effet.

Timbre clair et sombre, registre de fausset.

Dans ce registre, l'effet des timbres, quoique aussi absolu, est cependant moins frappant que dans le registre précédent.

Timbre clair et sombre, registre de tête.

Bien que ce registre ne soit que la continuation de celui de fausset, il change de nom. La cause de ce changement est la même que nous venons de désigner pour les mêmes sons, pris une octave au-dessous dans le registre de poitrine. Le timbre sombre les modifie d'une manière plus frappante, et l'on a cru voir un fait nouveau là où il n'y avait que l'extension du même fait.

Le timbre sombre a sur quelques voix de tête un effet des plus remarquables; il rend ce registre pur et limpide comme les sons d'un harmonica.

Après avoir présenté une description complète de la voix, nous allons passer à l'étude des moyens mécaniques qui servent à produire les timbres.

Différentes positions du larynx.

Il n'est nullement douteux, d'après nos observations, que les formes, les diamètres, la tension des parois, les diverses longueurs qu'affecte le tube vocal sont indispensables pour la production des timbres; ces conditions sont elles-mêmes déterminées: 1° par les différentes positions du larynx; 2° par les mouvements correspondants du voile du palais. En effet le larynx servant de base au tube vocal doit nécessairement s'élever ou s'abaisser pour permettre à ce tube de se raccourcir ou

Dunkeles Klanggepräge, Brustregister.

Das dunkele Klanggepräge, im Gegentheil, gibt dem Tone Fülle und Rundung, und der Sänger kann vermittelst dessen seiner Stimme das ganze Volum, d. h. die Breite und Dicke, deren sie nur immer fähig ist, mittheilen. (Man bemerke wohl, dass wir hier von dicker, voller Stimme, und nicht von kräftig durchdringender, sprechen.) Bis zur Uebertreibung gesteigert, macht dieses Klanggepräge die Töne bedeckt, rauh und dumpf.

Die Wirkung der Klanggepräge ist in der Tiefe eines Registers weniger hervorstechend, als wie in der Höhe.

Die zwischen e_3 und h_3 eingeschlossenen Töne, mit Bruststimme in voller Kraft und in dunkelem Klanggepräge angegeben, erlangen bei Männer- und Frauenstimmen einen ganz dramatischen Charakter, und dieses hat hinsichtlich der Natur und Herstammung dieser Töne zu einem Irrthum Veranlassung gegeben; anstatt sie dem Einflusse des dunkelen Klanggepräges mit innerer Kraft vereint, und unter den möglichst günstigsten Effektbedingungen zuzuschreiben, hat man nur eine Ausnahme darin gesehen, und diese Töne *voix mixte* (gemischte Stimme) genannt. Die Saite des Violoncell's, obgleich schwächer, bringt so ziemlich denselben Effect hervor.

Helles und dunkeles Klanggepräge, Falsettregister.

Die Wirkung der Klanggepräge, obgleich eben so unabhängig und absolut, ist dennoch weniger auffallend als in dem vorigen Register.

Helles und dunkeles Klanggepräge, Kopfregister.

Obgleich dieses Register nichts anders als die Fortsetzung des Falsettregisters ist, so hat es doch einen andern Namen. Die Ursache ist dieselbe, welche wir für dieselben Töne eine Octave tiefer im Brustregister genommen, angegeben haben. Das dunkele Klanggepräge ändert und mildert sie auffallender, und man glaubte eine neue Thatsache bezeichnen zu müssen, da, wo nur Ausdehnung, Entwickelung desselben Falles Statt fand.

Das dunkele Klanggepräge hat auf manche Kopfstimmen eine sehr merkwürdige Wirkung; es macht dieses Register rein und hell wie Harmonikatöne.

Nach dieser vollständigen Zergliederung und Beschreibung der Stimme, gehen wir zum Studium der mechanischen Mittel, welche zur Erzeugung der Klanggepräge dienen, über.

Verschiedene Stellungen des Kehlkopfs.

Es bleibt nach unsern Beobachtungen keinem Zweifel unterworfen, dass die Form, der Durchmesser, die Spannung der Seitenwände, die verschiedenen Längen, welche die Vocalröhre annimmt, zur Erzeugung der Klanggepräge unumgänglich nöthig sind; diese Bedingungen selbst werden bestimmt: 1) durch die verschiedenen Stellungen des Kehlkopfs; 2) durch die mit ihnen in symmetrischem Verhältnisse stehenden Bewegungen der Gaumendecke. In der That, der Kehlkopf, der Stimmröhre zur Grundstütze dienend, muss nothwendigerweise sich erheben

de s'allonger, et de varier sa forme, son diamètre et la tension de ses parois.

Nous avons observé que lorsque la voix parcourt en totalité chaque registre, le larynx se comporte très différemment dans ses mouvements suivant que la série des sons appartient au timbre clair ou au timbre sombre.

Lorsque dans le registre de poitrine la voix s'élève graduellement du son le plus grave au son le plus aigu, si le timbre est clair, le larynx occupe, dans le premier moment, une position un peu plus basse que celle du repos; puis, par des mouvements ascensionnels réguliers, il suit la voix dans son élévation en se portant légèrement en avant. Lorsque la voix atteint l'extrémité possible du registre, le larynx remonte contre la mâchoire en recevant un mouvement de bascule très prononcé, ce que l'on peut vérifier au toucher. Les notes produites dans cette dernière période de l'ascension du larynx sont maigres et étranglées; aux dernières limites de l'étendue, la tête se renverse un peu en arrière pour faciliter l'élévation du larynx.

La même marche se reproduit lorsque la voix parcourt les registres de fausset et tête en timbre clair; le larynx prend d'abord son point de départ à la même position basse que pour le premier son grave de fausset, puis il remonte par des mouvements très légers, resserrés, peu étendus, qui correspondent à l'élévation des sons. Dès que la voix parvient aux sons de tête le larynx s'élève rapidement à la position de la déglutition. Dans cette dernière période les notes sont maigres et criardes.

Mais si la voix, en parcourant le registre de poitrine, conserve le timbre sombre pour toutes les notes, le larynx demeure fixé un peu au-dessous de la position du repos. L'abaissement devient surtout manifeste, lorsque le sujet cherche, par un dernier effort, à exagérer le timbre et à donner à sa voix tout le *volume* dont elle est susceptible; dans cette dernière hypothèse, le larynx reste inébranlablement fixé dans la position la plus basse pour toute l'étendue du registre. On est obligé pour faciliter cette position de pencher la tête un peu en avant. La distinction des timbres ne commence à devenir sensible que vers le $ré_2$.

Lorsque le larynx produit le registre de fausset en timbre sombre, il prend encore la même position basse que ci-dessus, et la garde invariablement, si l'on essaie surtout d'augmenter le volume de la voix. Quant aux sons de tête, le larynx les produit presque toujours en remontant avec rapidité. On ne pourrait empêcher ces mouvements, qu'en faisant, pour grossir la voix, des efforts dangereux et souvent inutiles.

La plus légère modification dans le timbre amène nécessairement un changement dans la position du larynx. On peut s'en convaincre en essayant de passer sur tous les tons alternativement, depuis le timbre le plus ouvert jusqu'au plus sombre, et l'on verra le larynx prendre des positions progressivement plus hautes ou plus basses, en raison de la clarté ou de l'obscurité du timbre.

oder sinken, damit diese Röhre sich verkürzen oder verlängern, und ihre Form, ihren Durchmesser und die Spannung ihrer Seitenwände nach Willkühr ändern könne.

Wir haben bemerkt, dass, wenn die Stimme das ganze Gebiet jedes Registers durchläuft, der Kehlkopf sich auf sehr verschiedene Weise anstellt, je nachdem eine Tonreihe dem hellen oder dunkelen Klanggepräge angehört.

Wenn im Brustregister die Stimme stufenweise von der tiefsten Note an bis zur höchsten geht, und das Klanggepräge hell ist, dann nimmt der Kehlkopf anfangs eine etwas tiefere Stellung als jene des Ruhestandes ein; hierauf, und durch regelmässig aufsteigende Bewegungen folgt er, sich etwas vorwärts haltend, der Stimme in ihrem Erheben. Wenn die Stimme die äusserste Grenze des Registers erreicht hat, dann empfängt der Kehlkopf, gegen die Kinnlade steigend, eine Art Schwung oder Ruck, wovon man sich beim Berühren leicht überzeugen kann. Die in dieser letzten Periode während dem Aufsteigen des Kehlkopfs hervorgebrachten Noten, sind mager, dünn und gleichsam erstickt; bei dem äussersten Grenzpunkte dieses Gebiets wirft sich der Kopf etwas hinterwärts, um das Erheben des Kehlkopfes zu erleichtern.

Derselbe Gang findet Statt, wann die Stimme das Falsett- und Kopfregister in hellem Klanggepräge durchläuft; der Kehlkopf hat im Anfange seine tiefe Stellung, wie für die erste tiefe Falsettnote, dann steigt er allmählig in leichten gedrängten Bewegungen, welche mit der Höhe der Noten in genauem Verhältnisse stehen. So wie die Stimme das Gebiet des Kopfregisters erreicht, erhebt sich der Kehlkopf sehr rasch, bis zur Stellung des Verschluckens. In dieser letzten Periode sind die Töne dünn und kreischend.

Allein, wenn die Stimme, das Brustregister durchlaufend, für alle Noten das dunkele Klanggepräge beibehält, dann bleibt der Kehlkopf etwas weniges unter der Lage des Ruhestandes fixirt. Das Niedrigerwerden oder Sinken des Kehlkopfs wird besonders augenscheinlich, wenn man, eine letzte Anstrengung machend, das Klanggepräge zu übertreiben und seiner Stimme das ganze Volum, d. h. die ihr nur mögliche Dicke und Breite zu geben sucht. Um diese Stellung zu erleichtern, ist man genöthigt, den Kopf etwas vorwärts zu neigen. Der Unterschied der Klanggepräge fängt nur gegen d_2 an fühlbar zu werden.

Wenn der Kehlkopf das Falsettregister in dunkelem Klanggepräge erzeugt, nimmt er dieselbe tiefe Stellung wie oben an, und bewahrt selbige, namentlich wenn man versucht, das Volumen seiner Stimme zu vermehren. Was die Kopftöne angeht, so erzeugt sie der Kehlkopf fast immer während seinem raschen Heraufsteigen. Gefährliche und oft ganz nutzlose Anstrengungen, seine Stimme dicker, breiter zu machen, wären allein im Stande, diese Bewegungen zu verhindern.

Die geringste Modification im Klanggepräge bringt unfehlbar eine Veränderung in der Stellung des Kehlkopfs mit sich. Man kann sich hiervon überzeugen, wenn man sucht von der hellsten, offensten, bis zur dunkelsten Klangfarbe alle Töne zu durchgehen, und wird alsdann sehen, dass der Kehlkopf verhältnissmässig höhere oder tiefere Stellungen annimmt, je nachdem die Klangfarbe, das Klanggepräge, heller oder dunkeler ist.

Aux différentes positions du larynx correspondent les mouvements suivants du pharynx.

Comme le pharynx est de tous les points du tube vocal celui qui réunit les organes les plus importants, c'est lui aussi qui peut principalement remplir dans son ensemble l'office d'une cavité destinée à modifier les sons émis par le larynx. Les changements de forme que le pharynx peut recevoir étant dus à l'action du voile du palais et de la langue, c'est sur les mouvements de ces deux organes que doit surtout se porter l'attention du chanteur.

Et d'abord, le voile du palais, placé entre la bouche et les fosses nasales, peut faire varier les dimensions et la forme de ces ouvertures par ses différentes positions. Il peut, en se présentant sous forme de biseau au-devant de la colonne d'air, la briser et la partager en deux courants d'air (dont l'un pourra prendre du retentissement dans le nez, et l'autre s'écoulera par la bouche). Ces deux courants auront une importance diverse suivant l'angle d'inclinaison du voile du palais. Si celui-ci se relève jusqu'à la position horizontale, il bouche l'ouverture postérieure des fosses nasales, alors la colonne d'air vient frapper contre la voûte palatine qui se présente recourbée à angle droit, et la bouche seule constitue le tuyau sonore. Si l'abaissement du voile du palais est complet, la colonne d'air glisse immédiatement derrière lui et monte dans les fosses nasales qui seules offrent une issue au son. Pendant que s'opèrent ces mouvements du voile palatin, la langue de son côté suit toujours l'action du larynx auquel elle est attachée. Ces mouvements ainsi que ceux du larynx s'exécutent toujours en sens inverse de ceux du voile du palais; ainsi lorsque le voile du palais se voûte, la langue sous l'influence du larynx qui la tire se creuse profondément par la ligne médiane de la partie postérieure, et l'isthme du gosier présente la forme d'un ovale. Si le voile du palais s'abaisse, la langue se relève et se gonfle par sa base, et ces deux organes peuvent se rapprocher au point de se mettre en contact. La forme qui graduellement résulte de ce rapprochement est assez semblable à celle d'un croissant.

Nous venons de considérer les formes sous lesquelles le corps de l'instrument peut s'offrir à la colonne d'air; examinons maintenant les points du tuyau que la colonne d'air peut aller frapper, suivant que le larynx, en raison de son élévation et des mouvements de bascule qu'il a reçus, lui imprime une direction verticale ou inclinée en avant.

Lorsque le larynx est abaissé, il dirige la colonne d'air verticalement; lorsqu'il est remonté, il peut, en raison du mouvement de bascule plus ou moins prononcé qu'il a reçu, diriger la colonne d'air ou contre l'arc du palais, ou au-devant de son voile, ou enfin tout-à-fait en avant contre la partie osseuse de la cloison buccale.

Ce tuyau que le son parcourt, pouvant s'allonger et se raccourcir, devenir plus large ou plus étroit, pouvant se dessiner en ellipse ou se briser à angle droit, pouvant enfin se tenir dans une des nombreuses formes intermédiaires, remplit à merveille les fonctions de réflecteur ou de porte-voix.

Mit den verschiedenen Stellungen des Kehlkopfs stehen folgende Bewegungen des Pharynx in inniger Verbindung.

Unter allen Theilen der Vocalröhre ist der Pharynx (der Schlund), ein muskelig häutiger Kanal zwischen der Gaumendecke und Speiseröhre und über dem Kehlkopf liegend, derjenige, welcher die wichtigsten Organe vereinigt, und seine Hauptverrichtung ist, die durch den Kehlkopf hervorgebrachten Töne zu modificiren, d. h. näher zu bestimmen. Da die Veränderungen der Form, deren der Pharynx fähig ist, der Wirkung der Gaumendecke und Zunge zuzuschreiben sind, so muss die Aufmerksamkeit des Sängers hauptsächlich auf die Bewegungen dieser zwei Organe gerichtet sein.

Die Gaumendecke, zwischen dem Munde und den Nasenhöhlen befindlich, kann durch ihre verschiedenen Stellungen die Form und Ausdehnung dieser Oeffnungen vermannigfaltigen. Sie kann vor der Luftsäule, die Form einer Schneide annehmend, selbige brechen und in zwei Luftzüge theilen, (wovon der eine in der Nase wiederhallen kann, der andere aber durch den Mund ausströmt). Diese beiden Luftzüge können einen besonderen wichtigen Einfluss haben, je nach der Winkelneigung der Gaumendecke; wenn diese sich bis zur horizontalen Lage erhebt, dann verstopft sie die hintere Nasenhöhlenöffnung, und die Luftsäule prallt alsdann gegen die Gaumenwölbung (deren rechter Winkel eingebogen erscheint) an, und der Mund allein bildet die Tonröhre. Bei völligem Sinken der Gaumendecke gleitet die Luftsäule augenblicklich hinter ihr ab, und steigt in die Nasenhöhlen, einzig möglicher Ausgang für den Ton. Während diese Bewegungen der Gaumendecke Statt finden, folgt die Zunge ihrerseits der Wirkung des Kehlkopfs, welchem sie anhängt. Diese Bewegungen, so wie jene des Kehlkopfs, finden immer im Vergleiche jener der Gaumendecke in umgekehrtem Verhältnisse Statt; d. h. wenn die Gaumendecke sich wölbt, dann höhlt sich die Zunge unter dem Einflusse des Kehlkopfs, welcher sie zieht, tief in der Mittellinie des hintern Theiles, und die enge Scheidung zwischen dem Kehlkopfe und Pharynx hat die Form eines Ovals. Wenn die Gaumendecke sinkt, dann erhebt sich die Zunge, und ihr tieferer Theil schwillt an, so, dass diese zwei Organe sich dergestalt nähern können, dass sie sich berühren; diese stufenweise Annäherung ist fast sichelförmig.

Wir haben so eben die verschiedenen Formen, unter welchen sich der Körper des Instruments, der Luftsäule darbieten kann, betrachtet; untersuchen wir jetzt die Punkte der Röhre, welche die Luftsäule treffen kann, je nachdem der Kehlkopf höher oder tiefer steht, und je nachdem die schaukelnde Bewegung, welche er empfangen hat, ihm eine verticale oder vorwärtsgeneigte Richtung gibt.

Ist der Kehlkopf tief gestellt, dann leitet er die Luftsäule vertical (senkrecht); ist er hoch gestellt, dann kann er im Verhältnisse der mehr oder minder entschiedenen schaukelnden Bewegung die er empfing, die Luftsäule entweder gegen den Gaumenbogen oder vor die Gaumendecke leiten, oder selbst ganz vorwärts gegen den knochichten Theil der Mundscheidewand.

Diese Röhre, welche der Ton durchläuft, kann sich ausdehnen oder zusammenziehen, breiter oder enger werden, als Ellipse erscheinend, oder gegen den rechten Winkel sich scheitelnd, endlich unzählige Zwischenformen annehmen, und ist desshalb ganz vortrefflich geeignet, die Stelle eines Sprachrohres zu vertreten und die Tonstrahlen zurückzuwerfen.

Maintenant, comment faut-il employer ces divers mouvements (du larynx et du gosier) pour communiquer à la voix les différents timbres?

Timbre clair.

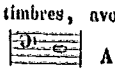
Lorsqu'on veut produire le timbre clair en commençant par le premier son grave, le pharynx se développe plus qu'à l'état de repos; mais dès que la voix abandonne ce premier son pour s'élever jusqu'aux dernières limites du registre, en timbre clair, toutes les parties qui constituent l'isthme du gosier tendent à se rapprocher, en suivant une marche progressive de resserrement qui correspond à l'ascension graduelle du larynx et de la voix. En effet, le voile du palais s'abaisse et la langue, bien qu'elle se déprime par la ligne médiane vers la partie postérieure, se soulève sur les côtés et se rapproche du voile du palais. La forme que communiquent graduellement au tube sonore ces mouvements est celle d'une voûte surbaissée, dont l'ouverture étroite se présente immédiatement au-dessus du larynx; ce tube est d'ailleurs assez court et légèrement arrondi dans sa longueur. L'ouverture postérieure des fosses nasales se trouve libre en ce moment en raison de l'abaissement du voile du palais, abaissement qui se maintient pour toute l'étendue du registre tant que règne le timbre clair.

Cependant, la colonne sonore, par la direction inclinée qu'elle a reçue du larynx se trouve acheminée vers la partie osseuse et antérieure du palais, et la voix, sans aller frapper dans les fosses nasales, doit sortir comme poussée par le voile du palais, éclatante et pure. Il faut dans ce moment écarter les coins de la bouche.

Les voyelles *a, e, o, ouvertes à l'italienne* sont des modifications du timbre clair qui amènent cette conformation de l'organe.

La disposition générale des organes, analysée ci-dessus, se reproduit encore pour les registres de fausset et de tête; cependant l'espace que présente l'isthme du gosier est d'ordinaire moindre que pour le registre de poitrine, ce qu'il faut attribuer en partie à la position de la langue qui ne commence à se déprimer par la ligne médiane que pour les sons de tête en même temps qu'elle se gonfle par les côtés au point de ne laisser qu'à peine entrevoir la luette.

Timbre sombre.

La distinction des timbres, avons-nous dit, ne devient sensible que vers le *ré*$_3$.  A partir de cette note, le voile du palais se relève, pour le timbre sombre, jusqu'à fermer complétement l'ouverture postérieure des fosses nasales. La langue, dont la base est entraînée par l'abaissement du larynx représente une voûte allongée et le corps sonore a reçu une forme longue recourbée à angle droit et assez resserrée. La colonne d'air qui s'élève verticalement frappe contre l'arcade palatine. Le son se fait entendre rond, plein et couvert; c'est ce que l'on appelle la voix mixte, ou la voix sombrée. Les voyelles *e, o, fermées à l'italienne* et la voyelle *u* prononcée

Jetzt fragt es sich, wie soll man diese verschiedenen Bewegungen des Kehlkopfes und Schlundes anwenden, um der Stimme die verschiedenen Klanggepräge mitzutheilen?

Helles Klanggepräge.

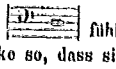
Wenn man, mit dem ersten tiefen Tone beginnend, das helle Klanggepräge hervorbringen will, dann dehnt sich der Pharynx (Schlund) etwas mehr aus, als wie im gewöhnlichen Ruhezustande; allein, sobald als die Stimme diesen ersten Ton verlässt, um sich in hellem Klanggepräge bis zu den äussersten Grenzen des Registers zu erheben, dann suchen alle die Theile, welche die enge Scheidung zwischen Kehlkopf und Schlund bilden, sich vermittelst eines allmähligen Zusammenziehens, welches mit dem stufenweisen Steigen des Kehlkopfs und der Stimme in symmetrischem Verhältnisse steht, zu nähern. In der That, die Gaumendecke senkt sich, und die Zunge, obgleich sie sich an der Mittellinie nach hinten etwas niederdrückt, hebt sich auf den Seiten, und nähert sich der Gaumendecke. Die Gestalt, welche diese Bewegungen nach und nach der Stimmröhre geben, ist gleichsam die einer gedrückten Wölbung, deren enge Oeffnung sich unmittelbar über dem Kehlkopfe zeigt. Diese ausserdem ziemlich kurze Röhre ist in ihrer Länge leicht gerundet. Die hintere Nasenhöhlenöffnung ist in diesem Augenblicke vermittelst des Sinkens der Gaumendecke völlig frei; dieses Sinken erhält sich beim ganzen Umfang des Registers, so lange das helle Klanggepräge herrscht.

Die Luftsäule, durch die etwas gesenkte Richtung, welche sie durch den Kehlkopf empfangen, findet sich gegen den knochichten und vordern Theil des Gaumens geleitet, und die Stimme, ohne in den Nasenhöhlen anzuprallen, muss wie von der Gaumendecke gleichsam gestossen, rein und tönend erschallen. In diesem Augenblicke muss man die Mundwinkel entfernen.

Die Vocale *a, e, o,* nach italienisch offener Manier, sind Modificationen des hellen Klanggepräges, und selbige bringen diese Zusammenstellung des Organs mit sich.

Die hier zergliederte Stellung der Organe ist für das Falsett- und Kopfregister dieselbe; dennoch ist der Raum, die Weite der Kehlkopfsscheidung im Allgemeinen geringer, als wie für das Brustregister; welches man theilweise der Lage der Zunge zuschreiben muss, denn sie senkt sich an der Mittellinie nur für die Kopftöne, und bläht sich in derselben Zeit auf den Seiten, (am Rande) so dass sie kaum das Zäpfchen sehen lässt.

Dunkeles Klanggepräge.

Der Unterschied zwischen den Klanggepägen wird, wie schon gesagt, nur gegen *d*$_3$  fühlbar; von dieser Note an hebt sich die Gaumendecke so, dass sie die hintere Oeffnung der Nasenhöhlen fast gänzlich schliesst; die Grundfläche der Zunge, durch das Senken oder Niedrigerwerden des Kehlkopfes gezwungen, ist länglich ausgehöhlt; der Pharynx bildet alsdann eine verlängerte Wölbung, und der Tonkörper empfängt eine längliche, am rechten Winkel eingebogene und ziemlich enge Form. Die Luftsäule, sich senkrecht erhebend, prallt gegen die Gaumenwölbung, und der Ton erscheint rund, voll, etwas bedeckt, was die Franzosen *voix mixte,* oder auch *voix sombrée,* (gemischte, dunkele Stimme) nennen. Die Vocale *e, o,* nach italienisch geschlossener Art, so wie der Selbstlauter *u,*

ou, sont des modifications du timbre sombre qui communiquent ces dispositions à l'organe [1]).

Observons que, dans les deux timbres qui nous occupent, les différents degrés de force ajoutés aux sons n'amènent aucune modification sensible dans les mouvements des organes. L'effet contraire se manifeste dès que le chanteur essaie d'altérer tant soit peu la nuance du timbre; à l'instant même le voile du palais s'abaisse pour le timbre clair, tandis que le timbre sombre produit l'élévation du voile du palais et l'agrandissement du pharynx. Cet agrandissement devient surtout sensible lorsque le chanteur donne à sa voix tout *le volume* qu'elle peut comporter, bien que les sons soient d'ailleurs très faibles; ce qui mérite d'être constaté. Cette exagération de volume ne peut avoir lieu que dans les conditions du timbre sombre et avec des efforts violents.

Il faut considérer ces timbres comme les deux principaux, indépendamment desquels il en existe une très grande quantité d'autres qui, pour les produire, empruntent les uns au timbre clair, les autres au timbre sombre, ce que ces timbres ont d'essentiel dans leur mécanisme. En effet, on observe que la voix peut revêtir des caractères très variés, soit que l'on forme les diverses voyelles et les modifications dont chacune est susceptible, soit que l'on produise des sons sous l'influence des passions. Il n'est aucun de ces nombreux caractères que l'on ne parvienne, après un long exercice, à reproduire à volonté.

Nous allons étudier ceux qui, en raison de leurs qualités ou de leurs défauts, doivent être connus principalement du chanteur.

Timbre guttural.

Lorsque la langue se gonfle par la base, elle refoule l'épiglotte sur la colonne d'air et la voix sort comme écrasée. On peut vérifier cette disposition de la langue en appuyant extérieurement sur l'os hyoïde avec les doigts. Cette dernière circonstance fait prendre au son un timbre guttural qui ne se présenterait pas, même sous la pression des doigts, si la langue n'était pas gonflée par sa base.

On voit déjà que, pour corriger la défectuosité de ce timbre, il faut creuser la langue par sa base, et cette disposition doit être conservée, à différents degrés, dans l'émission de toutes les voyelles italiennes afin de les rendre toutes sonores. Par conséquent, la langue qui est principalement chargée par ses mouvements de transformer la voix en voyelles, devra se mouvoir surtout par les bords latéraux, faiblement par le milieu et nullement par la base. Ajoutons que la séparation des mâchoires doit être à peu près uniforme pour toutes les voyelles. Ces conditions remplies, elles se produiront toutes pures et égales de teinte.

Timbre nasal.

Lorsque l'appareil vocal se dispose dans les conditions qui produisent le timbre clair, la voix peut recevoir un caractère

[1]) La voyelle *i*, n'ayant pas de caractère propre, peut également recevoir les deux timbres.

sind Modificationen des dunkelen Klanggepräges, welche dem Organe diese Stellung anpassen oder mittheilen [1]).

Wir bemerken, dass bei den zwei Klanggepräges, welche uns beschäftigen, die verschiedenen Grade von Stärke, welche man den Tönen gibt, keine sehr fühlbare Veränderung in den Bewegungen der Organe nach sich ziehen. Die entgegengesetzte Wirkung hat statt, sobald der Sänger versucht, die Farbe des Klanggepräges im Geringsten zu verändern; augenblicklich senkt sich alsdann die Gaumendecke beim hellen Klanggepräge, während das dunkele ein Erheben oder Steigen der Gaumendecke und eine Erweiterung des Pharynx erzeugt. Diese Erweiterung wird besonders bemerkbar, wenn der Sänger seiner Stimme das ganze Volum, (Breite und Dicke) dessen sie fähig ist, zu geben versucht, obgleich die Töne übrigens äusserst schwach sein können, was hier sehr wohl zu bemerken ist. Diese Uebertreibung des Volums kann nur in den Bedingungen des dunkelen Klanggepräges, und mit heftigen Anstrengungen Statt finden.

Ausser diesen beiden Hauptklanggeprägen gibt es noch eine grosse Anzahl anderer, welche Alle mehr oder weniger dem hellen oder dunkelen Klanggepräge, das was selbige Eigenthümliches in ihrem Mechanismus haben, entlehnen. Man bemerkt wirklich, dass die Stimme im Bilden der verschiedenen Vocale und Modificationen, deren jeder fähig ist, so wie im Erzeugen der Töne unter dem Einflusse der Leidenschaften, gar mannigfaltige Charaktere annehmen kann. Eine lange Uebung macht es möglich, jede dieser zahlreichen Klangschattirungen nach Willkühr hervorzubringen.

Studiren wir jetzt jene, welche in Rücksicht ihrer guten Eigenschaften oder ihrer Fehler, dem Sänger vorzüglich bekannt sein müssen.

Gurgelton.

Wenn die Zunge an ihrer Grundfläche anschwillt, drückt sie den Kehldeckel auf die Luftsäule, und der Ton kommt wie erdrückt, erwürgt, hervor. Diese Stellung der Zunge ist leicht augenscheinlich zu machen, wenn man mit den Fingern äusserlich auf das Zungenbein drückt. Dieser letztere Umstand gibt dem Tone einen Gurgelklang, welcher sich selbst unter dem Fingerdrucke nicht darbieten würde, wenn die Grundfläche der Zunge nicht aufgeschwollen wäre.

Um das Fehlerhafte dieses Klanggepräges zu verbessern, muss man die Zunge unten tief halten, gleichsam höhlen, und diese Stellung bei Angaben aller italienischen Vocale beibehalten, damit selbige klangvoll hervorkommen. Die Zunge, deren Hauptverrichtung ist, die Stimme in Vocale umzubilden, muss folglich hauptsächlich sich am Rande, oder von der Seite bewegen, sehr wenig gegen die Mitte und gar nicht an der Grundfläche. Die Trennung der Kinnbacken muss für alle Vocale fast gleichförmig sein. Wenn man dieses streng beobachtet, werden sich alle Vocale rein und in gleicher Klangfarbe erzeugen.

Nasenton.

Wenn die Stimmwerkzeuge so wie beim hellen Klanggepräge gestellt sind, dann kann ein Nasenton entstehen,

[1]) Der Vocal *i*, welcher keinen eigenthümlichen Character hat, kann sowohl das helle wie das dunkele Klanggepräge annehmen.

nasal, si la colonne d'air sonore va directement prendre son retentissement dans les fosses nasales avant de s'écouler par la bouche. C'est en pinçant les narines qu'on peut reconnaître si la colonne d'air, dès qu'elle sort du larynx, se dirige vers les fosses nasales avant de traverser la bouche, ou si elle s'achemine immédiatement vers cette dernière cavité. Dans ce cas le son sera clair et pur; dans le cas précédent, la voix sera complétement nasillarde.

Timbre rond.

Lorsque le larynx prend une position un peu plus basse que pour le timbre clair, et que le voile du palais se soulève médiocrement, la colonne sonore se redresse un peu et va frapper contre le milieu du palais. Alors la voix sort éclatante, mais plus arrondie que dans le timbr clair.

La voix perdra de l'éclat et gagnera de la rondeur, si le voile du palais se relève davantage encore, de façon à ne laisser qu'une légère communication avec les fosses nasales. Dans cette circonstance la colonne d'air, qui est à peine inclinée, va frapper au-devant de l'arcade palatine.

Timbre rauque.

La voix peut devenir rauque, caverneuse, si au moment où le voile du palais est relevé, on augmente l'écartement des piliers.

La teinte sombre de la voix s'augmentera toujours si l'on présente un obstacle aux ondes sonores. C'est ainsi que la langue relevée par sa pointe, ou le rapprochement des lèvres, suffisent pour produire cet effet.

L'hypertrophie des amygdales peut encore assourdir la voix en agissant comme obstacle. Les jeunes personnes présentent souvent l'exemple de ce fait. Il est accompagné chez elles de la difficulté de former et d'étendre la voix de tête. Au reste, cette difficulté est commune à tous les organes de femme dans l'état de fatigue.

On peut aussi assourdir la voix en dépensant l'air outre mesure. Les sons suffoqués, les soupirs profonds en sont des exemples. L'air excédant frotte les parois de l'instrument et occasionne un bruit qui contribue à ternir les sons.

On conçoit qu'il y aura autant de nuances dans les timbres que de variétés dans la combinaison des conditions mécaniques que nous venons de décrire.

Intensité, volume.

Quoique l'intensité et le volume se trouvent souvent réunis, il ne faut pas les confondre. L'accroissement de force n'entraine pas l'augmentation de volume: un son peut être faible et gros tout à la fois.

L'intensité de la voix dépend d'abord de la présence d'un corps sonore. L'on sait, en effet, que les vibrations d'une corde, d'une embouchure, isolées, produisent toujours un son grêle, et que, pour le renfler, il faut réunir l'embouchure ou la corde à un corps d'instrument qui vibre, avec la masse d'air

wenn die Luftsäule, bevor sie durch den Mund ausströmt, in den Nasenhöhlen wiederhallt. Hält man die Nasenlöcher zu, dann kann man erkennen, ob die Luftsäule, so wie sie den Kehlkopf verlässt, sich nach den Nasenhöhlen leitet, ehe sie durch den Mund geht, oder ob sie unmittelbar gegen letztere Oeffnung strömt. In diesem Falle entsteht ein heller, reiner Klang, in ersterem aber ein Nasenton.

Rundes Klanggepräge.

Wenn der Kehlkopf eine etwas tiefere Stellung als wie beim hellen Klanggepräge annimmt, und die Gaumendecke sich ein wenig erhebt, dann richtet sich die Luftsäule aufwärts und prallt gegen die Mitte des Gaumens an; die Stimme ist alsdann tönend, durchdringend, hat aber mehr Rundung, als wie im hellen Klanggepräge.

Die Stimme verliert an Schall, gewinnt aber an Rundung und Fülle, wenn die Gaumendecke sich noch mehr erhebt, so dass nur noch eine geringe Verbindung mit den Nasenhöhlen stattfindet. Unter diesen Umständen schlägt die kaum geneigte Luftsäule vor der Gaumenwölbung an.

Rauhes Klanggepräge.

Die Stimme kann rauh, hohl werden, wenn man im Augenblicke, wo die Gaumendecke erhaben ist, die Gaumensäulen noch mehr entfernt.

Bietet sich den Tonwellen irgend ein Hinderniss dar, dann wird die Klangfarbe immer dunkler; so z. B. ist es hinlänglich, die Zungenspitze zu erheben, oder die Lippen zu nähern, um diese Wirkung hervorzubringen.

Die Anschwellung der Halsmandeln u. s. w., ist ebenfalls ein Hinderniss, und im Stande, die Stimme zu dämpfen; junge Frauenzimmer leiden oft hieran, und haben alsdann Mühe, die Kopfstimme zu bilden und auszudehnen. Im Uebrigen ist diese Schwierigkeit allen weiblichen Organen im Zustande der Ermüdung eigen.

Man kann auch die Stimme dämpfen, wenn man übermässig Luft verschwendet; ersticktes Schluchzen, tiefes Seufzen u. s. w., bestätigen dies. Die überschiessende Luft stösst an die Seitenwände des Instruments an, und verursacht ein die Reinheit der Töne trübendes Geräusch.

Man wird jetzt begreifen, dass es ebensoviel Schattirungen in den Klanggeprägen gibt, als Mannigfaltigkeiten in der Zusammenstellung der mechanischen Bedingungen, welche wir beschrieben haben.

Höchster Grad innerer Wirksamkeit, d. h. Stärke der Stimme (Intensität), Dicke und Breite der Stimme, (Volum).

Man verwechsele nicht die Stärke mit der Dicke der Stimme, obgleich beide sich oft vereint finden. Ein Zuwachs von Stärke bringt nicht immer eine Vermehrung des Volums, der Dicke mit sich; ein Klang kann schwach und dick zu gleicher Zeit sein.

Die Intensität der Stimme wird vor Allem durch die Gegenwart eines vibrirenden Körpers bedingt. Es ist bekannt, dass die Schwingungen einer Saite, eines Mundstückes u. s. w. abgesondert, immer nur einen dünnen Ton hervorbringen, und dass, um ihn anzuschwellen, man die Saite oder das Mundstück

qu'il contient, à l'unisson du vibrateur. De même le larynx, séparé du pharynx, ne produirait que des sons maigres et criards. L'aptitude à vibrer des cordes vocales, les dimensions du larynx, du thorax, des poumons, des cavités pharyngiennes, buccales, nasales, la disposition de ces mêmes cavités à résonner, constituent la puissance absolue de la voix d'un individu.

Les physiciens attribuent l'intensité aux compressions plus ou moins fortes que l'air a reçues du corps sonore. Or, plus l'air sortant de la poitrine sera chassé avec force, plus les vibrations des cordes vocales aurons d'étendue.

Le volume du son requiert toujours, quel que soit le degré d'intensité, une grande capacité du pharynx et la position abaissée du larynx, c'est-à-dire, les conditions du timbre sombre.

Ainsi donc, l'intensité et le volume diffèrent en ce que la première dépend de l'émission d'air plus ou moins grande et de l'amplitude des vibrations qu'elle peut communiquer aux cordes vocales; le second, de la capacité du corps sonore. Pour résumer en peu de mots ces idées sur la voix et ses modifications, nous dirons que l'instrument où se produit la voix humaine est formé de trois parties dont chacune a son mode d'action particulier, savoir:

Un soufflet ou porte-vent (poumons et trachée);

Un vibrateur (larynx);

Et un réflecteur ou modificateur du son (pharynx et cavités nasales et buccales).

Le chanteur, pour dominer les difficultés matérielles de son art, doit posséder le mécanisme de toutes ces pièces au point d'en isoler ou d'en combiner l'action, suivant le besoin.

mit einem vibrirenden Körper und mit der ganzen Masse Luft, welche er enthält, im Einklange des Vibrateurs (Schwingers) vereinen muss. Der Kehlkopf allein, ohne den Pharynx, würde auch nur magere, schreiende Töne hervorbringen. Die mehr oder mindere Schwingungsfähigkeit der Vocalsaiten, der Umfang des Kehlkopfs, der Brust, Lungen, der hintern Mund- und Nasenhöhlen, die zum Schalle nöthigen Stellungen derselben, bedingen die absolute Macht oder Kraft der Stimme eines Individuums.

Die Physiker schreiben die Intensität der Stimme dem mehr oder minder starken Druck, welche die Luft von dem Tonkörper empfangen hat, zu; nun dann, mit jemehr Kraft die Luft aus der Brust strömt, desto umfangsreicher sind die Schwingungen der Vocalsaiten.

Das Volum, d. h. die Dicke des Tones, erheischt immer ohne Rücksicht auf den Grad der Stärke eine grosse Höhlung des Schlundes (Pharynx), und die gesenkte, niedrige Stellung des Kehlkopfs, mit andern Worten, die Bedingungen des dunkelen Klanggepräges.

Also, die Stärke eines Klanges unterscheidet sich von der Dicke dadurch, dass erstere von dem mehr oder minder grossen Luftausfluss, und von der Weite, welche derselbe den Vocalsaiten mittheilen kann, abhängt; und letztere, die Dicke und Breite, von der Geräumigkeit des Tonkörpers. Um unsere Ideen über die Stimme und ihre Modificationen gedrängt zu wiederholen und in wenige Worte einzuschliessen, sagen wir: das Werkzeug der menschlichen Stimme besteht aus drei Theilen, wovon jeder seine besondere, eigene Verrichtung hat, nämlich:

Eine Art von Balg oder Windröhre, (die Lungen und Luftröhre);

Ein Schwinger (Vibrateur der Kehlkopf, und

Ein Ton- oder Klangbestimmer, (Modificateur) der Pharynx; (Schlund, und die Mund- und Nasenhöhlungen.)

Der Sänger muss, um die materiellen Schwierigkeiten seiner Kunst zu beherrschen, den Mechanismus aller dieser Theile, je nach Bedürfniss, einzeln, so wie in ihrer Gesammtwirkung besitzen.

3239.

ÉCOLE DE GARCIA

TRAITÉ COMPLET

DE

L'ART DU CHANT.

DE L'EDUCATION DU PHONATEUR.

CHAPITRE PREMIER.

OBSERVATIONS GÉNÉRALES.

Dispositions de l'élève.

Dans l'examen que nous allons tracer des qualités les plus nécessaires à l'élève, nous avons eu vue le chanteur qui se destine au théâtre. Il doit non-seulement réunir les avantages intellectuels qui lui permettront de satisfaire à toutes les exigences d'une critique sévère, mais encore sa constitution doit le mettre à même de soutenir les fatigues qui l'attendent dans l'exercice de son art.

Les conditions intellectuelles les plus heureuses sont: Une passion vraie pour la musique, l'aptitude à saisir nettement et à se graver dans la mémoire les mélodies et les combinaisons harmoniques, une âme expansive jointe à un esprit vif et observateur. A l'égard des dispositions physiques, nous mettrons en première ligne la voix, qui doit être franche, sympathique, étendue et forte; en deuxième ligne la vigeur de la constitution, d'ordinaire alliée aux qualités de l'organe que nous venons d'indiquer.

C'est ainsi que devrait être organisé tout sujet qui voudrait s'élever au rang d'artiste distingué; mais qu'on ne s'y méprenne pas, la réunion de tous ces dons naturels, quelque rare qu'elle puisse être, ne suffirait pas seule à constituer le vrai talent. Les dispositions les plus heureuses ont besoin d'être cultivées et dirigées dans leur application par un travail soutenu et rationnel. Le chanteur qui ignore les sources des effets et les secrets de l'art n'est qu'un talent incomplet, un esclave de la routine.

Il ne suffit pas de prendre à la hâte quelques no-

TONBILDUNG. SÄNGERBILDUNG.

ERSTES KAPITEL.

ALLGEMEINE BEMERKUNGEN.

Anlagen des Schülers.

Bei Untersuchung und Prüfung der Eigenschaften welche dem Schüler am nöthigsten sind, haben wir den Sänger im Auge, der sich der Bühne widmen will. Er muss nicht allein jene geistigen Vorzüge vereinen, welche ihm erlauben allen Anforderungen einer strengen Kritik zu genügen, sondern auch durch seine physische Natur oder Körperconstitution im Stande sein, die Ermüdungen, oft Anstrengungen, welche ihn in der Ausübung seiner Kunst erwarten, aushalten zu können.

Die glücklichsten Eigenschaften in geistiger Hinsicht sind: eine wahre, tiefe, wir möchten sagen leidenschaftliche Liebe für Musik, die Fähigkeit Melodieen und harmonische Zusammenstellungen leicht auffassen und im Gedächtnisse behalten zu können, eine sich gern ergiessende Seele, ein lebhafter und beobachtender Geist. In Betreff der physischen Anlagen nimmt eine schöne starke Stimme, von hinlänglichem Umfange, die klar, rund, metallreich, ausdrucksvoll rührend ist, und gleichsam ein natürlich edles Gepräge, Ton oder Klangfarbe hat, den ersten Rang ein; in zweiter Linie kommt eine starke, kräftige Körperbildung, welche mit den Eigenschaften des Organs harmonirt und in genauem Verhältnisse steht.

So sollte Jeder, der sich zum Range eines ausgezeichneten Künstlers erheben will, organisirt sein; allein man täusche sich nicht, alle diese Naturgaben vereint, so selten dies auch Statt finden möge, sind doch noch nicht hinreichend um das wahre Talent auszumachen. Die glücklichsten Anlagen müssen gepflegt, gebildet und ausgebildet werden, was man nur durch anhaltende Arbeit und eine vernunftgemässe Richtung derselben bewerkstelligen kann. Der Schüler wel-

tions de la musique; les artistes ne s'improvisent pas ; ils se forment de longue main; il faut que leur talent soit développé de bonne heure par une éducation soignée et par des études spéciales. Nous ne dirons qu'un mot de l'avantage d'une instruction distinguée : l'artiste dont l'esprit ne serait pas cultivé pourrait difficilement saisir l'ensemble d'un rôle, en comprendre la portée et y découvrir les traits caractéristiques qui impriment un cachet original et vrai au personnage du drame.

L'éducation spéciale du chanteur se compose de l'étude du solfège, de celle d'un instrument, et enfin de l'étude du chant et de l'harmonie; cette dernière science est pour le musicien une ressource indispensable. C'est avec son secours que, sans l'aide d'un maître, le chanteur peut adapter les rôles à sa voix, les orner, en faire ressortir les beautés, tout en respectant le caractère qui leur est propre, et ajouter son génie à celui du compositeur. La connaissance de l'harmonie peut seule le mettre en état de varier ses chants sans préparation, soit pour en rajeunir l'effet, soit pour esquiver avec art la difficulté d'un passage lorsqu'une indisposition subite le prive d'une partie de l'étendue de sa voix.

Cette dernière épreuve, qui se présente assez fréquemment dans la carrière théâtrale, fait juger à nu le savoir d'un chanteur et n'est défavorable qu'à l'ignorance. En effet, le simple orecchiante, privé d'une partie de ses moyens, dans une occasion si pressante, ne rend qu'incomplètement la pensée du compositeur ou la défigure en voulant la changer, et dans l'un et l'autre cas il s'expose à la risée de son auditoire.

Souvent on a besoin d'un discernement exercé pour reconnaître dans l'organe de l'élève les qualités même dont il possède le germe. Le plus généralement ces qualités ne sont qu'à l'état rudimentaire, ou bien voilées par des défauts nombreux dont il faut les dégager.

Le point essentiel est d'abord d'en constater l'existence; on arrive ensuite par des études patientes et rationnelles à en compléter le développement.

Les voix à l'état naturel sont presque toujours rudes, inégales, mal assurées, chevrotantes même, enfin lourdes et peu étendues; l'étude seule, mais une étude éclairée et opiniâtre, peut fixer l'intonation, épurer les timbres, perfectionner l'intensité et l'élasticité du son. Par l'étude, on nivelle les aspérités, les incohérences des registres, et, en réunissant ceux-ci l'un à l'autre, on étend les dimensions de la voix. L'étude nous fera conquérir l'agilité, qualité généralement trop négligée, surtout en Italie. Il faut soumettre à des exercices sévères, non-seulement les organes rebelles, mais aussi ceux qui, entraînés par une facilité dangereuse, ne peuvent maîtriser leurs mouvements. Cette souplesse apparente s'allie au défaut de netteté, de tenue, d'aplomb et de largeur, c'est-à-dire à l'absence de tous les éléments de l'accent et du style.

chem die Quellen des Effekts so wie die Kunstgeheimnisse fremd bleiben, ist nie ein wahrer Künstler, bleibt immer der Routine, einem blossen Gewohnheitsinstinkte überlassen.

Es ist nicht genug nur in der Eile sich einige musikalischen Kenntnisse zu verschaffen; ächte Künstlerbildung erwirbt sich nicht in Augenblicken und wie aus dem Stegreife; das Talent muss zeitig durch sorgfältige Pflege und besondere Studien entwickelt werden. Nur ein Wort über wissenschaftliche Bildung: Ausserdem dass ein Künstler ohne solche, auf den Namen eines Sängers in höherem, geistigem Sinne keinen Anspruch machen darf, so ist gewiss, dass bei ungebildetem Geiste er nie das Ganze einer Rolle auffassen, begreifen, fühlen und die charakteristischen Züge entdecken kann, welche seiner Rolle ein eigenthümliches Gepräge, einen Originalstempel aufdrücken.

Die musikalische Bildung des Sängers besteht im Studium des Solfegs, im Erlernen eines Instruments und endlich im Gesange im weitesten Sinne, und im Studium der Harmonie; diese letztere ist für den Musiker unentbehrlich; der Sänger kann mit ihrer Hülfe seine Rollen der Stimme anpassen, sie verzieren, ihre Schönheiten wiedergeben und vortheilend machen, indem er nichts destoweniger den wahren, eigenthümlichen Charakter der Rolle achtet und gleichsam sein eigenes Genie, dem des Komponisten eint. Die Kenntniss der Harmonie kann allein ihn in Stand setzen, seinen Gesang ohne Vorbereitung zu vermannigfaltigen, sei es, um ihn in gewisser Hinsicht zu verjüngen, sei es um die Schwierigkeiten mancher Passagen zu vermeiden da, wo eine augenblickliche Unpässlichkeit ihn eines Theils seiner Mittel beraubt oder seinen Stimmumfang beschränkt.

Dieser letzte Umstand, in der theatralischen Laufbahn ziemlich gewöhnlich, zeigt das Wissen des Sängers in seiner ganzen Nacktheit, und ist nur dem Unwissenden ungünstig; denn in einer so dringenden Gelegenheit seine Mittel nicht völlig besitzend, kann er den Gedanken des Komponisten nur sehr unvollständig wiedergeben, er entstellt, verdirbt da wo er ändern will, und ist in beiden Fällen dem Gelächter und Mitleiden des Publikums ausgesetzt.

Es gehört eine geübte Unterscheidungskraft dazu, um im Organe des Schülers die Eigenschaften deren Keim er in sich trägt zu entdecken. Im Allgemeinen sind selbige noch in unbearbeitetem rohem Zustande, oder sie sind auch durch viele Mängel, von denen man sie frei machen muss, verborgen.

Der wesentlichste Punkt ist vor Allem das Dasein dieser Anlagen zu bestätigen, es darf hierüber kein Zweifel herrschen um dan durch anhaltende, vernunftgemässe Studien zu einer vollständigen Entwickelung zu gelangen.

Die Stimmen im natürlichen Zustande sind fast alle hart, ungleich, unsicher, selbst meckernd, endlich schwerfällig oder träge und von geringem Umfange. Ausdauernde, gute Uebung, gründliche Studien allein, führen zu einem sichern Angeben der Töne, d.h. zu einer reinen Intonation. Durch die Uebung werden Rauhigkeit und Härte abgeschliffen, das Ungleiche, Unzusammenhängende der Register verschwindet, die Stimme gewinnt bedeutend an Umfang, die Töne werden klangvoller, reiner, veredelter; gute Studien geben endlich Gewandtheit und Leichtigkeit, Eigenschaften welche fast allgemein vernachlässigt sind, namentlich in Italien. Nicht nur hartnäckige, rebellische Organe müssen sich strengen Uebungen unterwerfen, sondern auch solche, welche durch eine gefährliche Leichtigkeit hingerissen sich nicht beherrschen können. Diese scheinbare Biegsamkeit ist im-

Il faut se garder de juger trop sévèrement les élèves, même ceux qui se présentent sous de fâcheux auspices au début. Les seuls défauts qui doivent faire désespérer de leur avenir sont :

Une intelligence bornée ;

Une voix et une oreille fausse (1) ;

La voix en partie ou en totalité rauque ou tremblante.

Que cette dernière disposition soit normale ou qu'elle se révèle après un court exercice, le sujet qui la présente laisse peu d'espérances à fonder sur lui.

L'élève dont la voix demeure grêle, entrecoupée et débile, même après que l'opération de la mue est complétement terminée, doit renoncer à la profession de chanteur. Nous en dirons autant des personnes dont le gosier est constamment enflammé. On reconnaît assez souvent dans cette partie une hypertrophie considérable des amigdales, et la voix se ressent toujours de cet état maladif, bien que le larynx et les poumons restent parfaitement sains ; car c'est une erreur de penser, comme on le fait généralement, qu'une poitrine forte comporte toujours une voix ferme et pleine ; les organes de la phonation doivent être tous également vigoureux.

Il faut encore renoncer au succès pour les personnes dont la constitution est faible et valétudinaire ; une santé délicate ne permet point à l'artiste de communiquer au chant l'énergie, premier caractère de la passion.

Excès.

De tous les instruments, la voix humaine est le plus délicat et le plus fragile. Les organes qui servent a la produire, étant soumis à la double influence, et des causes générales de santé ou de maladie, et de toutes les passions diverses qui nous agitent, sont exposés à mille atteintes différentes. Les chanteurs, si puissamment intéressés à la conservation de leur instrument, comprendront la nécessité des soins délicats qui doivent en prévenir les altérations ou la perte totale.

Et d'abord, ils doivent éviter les excès de tous genres ; il n'en est aucun qui n'exerce immédiatement une action funeste sur les organes de la voix. Pour nous borner ici à l'abus que le chanteur peut faire de ses moyens dans le chant même, nous signalerons comme dangereux : 1° l'emploi trop fréquent des sons aigus dans les registres de poitrine et de tête ; 2° la force immodérée que l'on communiquerait à la voix ; 3° l'exagération des timbres, principalement dans les chants exécutés en pleine voix et dans les sons élevés. Des deux timbres, celui dont l'exagération

(1) Cette imperfection ne prouve ni l'impuissance de former des sons justes ni une conformation vicieuse de l'oreille qui ne permettrait point de percevoir distinctement les sons ; elle dénote seulement une intelligence musicale insuffisante. Il est évident que l'on ne doit pas concevoir de prévention défavorable contre l'élève qui chante faux dans l'étude des premiers exercices. On ne doit déclarer ce défaut incorrigible qu'après quelques mois de tentatives.

mer mit Mangel an Deutlichkeit, Haltung, Sicherheit u.s.w., alles Elemente ohne welche man weder Geschmack noch Styl erlangen kan, verbunden.

Man hüte sich Schüler, selbst solche welche sich anfangs auf wenig günstige Weise anlassen, zu strenge zu beurtheilen. Die einzigen Fehler welche an ihrer Zukunft verzweifeln machen, sind :

Ein sehr beschränkter Verstand ;

Falsches Ohr und falsche Stimme (1)

Eine theilweis oder gänzlich rauhe oder zitternde Stimme.

Dieser letzte Zustand, sei er gewöhnlich (normal) oder zeige er sich nach einer kurzen Uebung, erlaubt nicht grosse Hoffnungen auf den, der ihm unterworfen, zu bauen.

Der Schüler dessen Stimme selbst nach völlig abgelaufenem Stimmwechsel (Mutation) dünne, schwach, fast gebrochen, matt und kraftlos ist, entsage der Sängerlaufbahn. Dasselbe gilt für Jene welche Hals- oder Kehlentzündungen, Anschwellung der Halsmandeln u. d. gl. unterworfen sind, die Stimme leidet sehr bei diesem krankhaften Zustande, obgleich Lunge und Luftröhre vollkommen gesund sein können ; denn man irrt sehr, wenn man wie es so häufig statt findet, glaubt dass bei einer gesunden starken Brust, man auch immer eine volle, starke Stimme habe ; es müssen alle Organe die zur Tönbildung beitragen gleich gesund und stark sein.

Personen von schwacher, kränklicher Constitution müssen ebenfalls auf grossen Erfolg Verzicht leisten ; eine schwächliche Gesundheit erlaubt dem Künstler nicht seinem Gesange jene Kraft, jenen Nachdruck zu geben, welche nicht allein das wesentliche Kennzeichen, der Charakter leidenschaftlichen Ausdrucks, sondern die Leidenschaft selbst sind.

Uebermass, Unregelmässigkeiten, Ausschweifungen.

Unter allen Instrumenten ist die menschliche Stimme das vorzüglichste aber auch gebrechlichste. Die Stimmorgane sind einem doppelten Einflusse unterworfen : den allgemeinen Gesundheits- und Krankheitsursachen und allen den verschiedenen uns heftig bewegenden Leidenschaften, sie ist folglich tausend verschiedenen Anfällen und Verletzungen ausgesetzt. Der Sänger, welchem die Erhaltung seiner Stimme so sehr am Herzen liegen muss, wird, um sie von nachtheiligen Zufällen zu bewahren, oder ihren gänzlichen Verlust zu verhüten, die Wichtigkeit folgender Vorschriften nie aus dem Auge verlieren.

Man vermeide Uebermass ; unregelmässige Lebensweise, Ausschweifungen jeder Art ; es ist keine welche nicht augenblicklich ihre schädliche Wirkung auf die Stimmwerkzeuge ausübe. Im Gesange selbst, findet oft Missbrauch Statt, z. B. 1° durch zu anhaltend-häufige Uebung der höchsten Töne im Register der Brust- und Kopfstimme ; 2° durch die übermässige Kraft die man seiner Stimme geben will, 3° durch die Uebertreibung, Veranstaltung des wahrhaft natürlichen Klanggepräges des Organs, namentlich in der Höhe, mit voller Stimme. Unter diesen ist das dunkele, dumpfe Klanggepräge das schädlichste, weil es den Muskeln des Kehlkopfs

(1) Diese Unvollkommenheit beweist weder das Unvermögen reine Töne angeben zu können, noch einen fehlerhaften Bau des Ohres welcher das deutliche Auffassen der Töne verhindert ; allein sie ist das Zeichen einer unzureichenden musikalischen Anlage. Es versteht sich von selbst, dass man kein ungünstiges Vorurtheil fassen soll, da wo ein Schüler bei den ersten Uebungen falsch singt. In keinem Falle erkläre man diesen Fehler für unverbesserlich als nach mehrmonatlich fruchtlosen Versuchen.

entraîne les effets les plus fâcheux, c'est le timbre sombre, en raison des efforts qu'il impose aux muscles du pharynx; 4.° enfin, le rire à gorge déployée, la parole soutenue longtemps et avec chaleur, les cris, les vociférations. Tous ces excès fatiguent l'organe, l'enrouent momentanément, et, souvent renouvelés, ne manqueraient pas de le detruire (1). Ce résultat serait infaillible si les mêmes imprudences étaient commises au grand air, surtout sous l'influence de l'air froid et humide du soir.

La fraîcheur et la spontanéité sont les qualités les plus précieuses de la voix, mais elles sont aussi les plus fragiles. La voix qui les perd ne les retrouve jamais; le timbre en reste félé sans retour. On appelle voix cassée celle qui se trouve réduite à cet épuisement.

Il suffit souvent, pour être exposé à des consequences non moins graves, du simple défaut de modération dans le travail mal dirigé.

Précautions.

Quelques chanteurs distingués ont l'habitude de s'exercer sur un piano dont le diapason est inférieur à celui que les facteurs d'instruments emploient d'ordinaire, et que l'usage a introduit dans les orchestres. Un passage que l'on répéterait souvent deviendrait trop fatiguant sans cette précaution; les élèves qui n'adopteraient pas ce procédé feront bien d'avoir recours à la transposition.

L'étude prolongée d'un istrument quelconque, aussi bien que les exercices corporels trop violents, épuisent la voix.

Le chanteur évitera les transitions brusques de température et surtout l'humidité, qui occasionneraient pour lui des rhumes et des enrouments.

L'exercice du chant à des heures trop rapprochées du repas nuit à la digestion, et altère la santé.

Chanter dans un appartement sourd, ou en face d'un obstacle, tel qu'un piano vertical, une tapisserie, un mur, etc. c'est s'exposer en pure perte à une grande fatigue des poumons et du gosier.

Les mets irritants, les huiles contenues dans certains fruits secs, les boissons échauffantes, sont contraires à l'organe. La nourriture du chanteur doit être saine et simple. Il est évident que l'on doit suspendre le travail dès l'instant où l'on éprouve la plus légère souffrance à la gorge.

Comme il importe que le chanteur conserve à sa physionomie toute la liberté de mouvement qui lui permet d'exprimer les nuances diverses de la passion, aucune contorsion, aucune habitude fâcheuse contractée dans les études ne doit gêner chez lui cette faculté; nous l'engageons donc à se placer devant une glace afin d'éviter les mouvements du corps, des sourcils, des paupières, du front, de la tête,

(1) Les avocats, les predicateurs, les orateurs, les commandants militaires, les enfants à la suite de leurs jeux, offrent tous une preuve fréquente de ces dernieres observations.

ausserordentliche und zwecklose Anstrengung verursacht; 4.° unmässiges Lachen aus vollem Halse, anhaltend, heftiges Reden, Schreien u. s. w. Alle diese Uebertreibungen ermüden sehr die Stimmwerkzeuge, erzeugen Heiserkeit, und oft wiederholt, zerstören sie zuletzt das Organ (1). Dieses wird unvermeidlich erfolgen wenn man dergleichen Unbesonnenheiten im Freien begeht, namentlich bei kalter und feuchter Abendluft.

Die köstlichsten aber auch gebrechlichsten Eigenschaften der Stimme sind: Frische, und natürlich leichte Freiwilligkeit. Einmal verloren, findet man sie nie wieder; das Klanggepräge ist unwiederbringlich dahin, die Stimme gebrochen.

Oft selbst hat der blosse Mangel an Mässigung bei schlecht geleitetem Studium, dieselben schlimmen Folgen.

Vorsichtsmassregeln.

Verschiedene ausgezeichnete Sänger haben die Gewohnheit sich auf einem Claviere zu üben, welches etwas tiefer ist als die gewöhnliche Orchesterstimmung. Oft wiederholte Passagen würden ohne diese Vorsicht zu sehr ermüden. Schüler, welche dies Verfahren nicht in Anwendung bringen, müssen transponiren.

Anhaltendes Ueben oder Spielen eines Instrumentes, so wie heftige Körperübungen ermatten die Stimme.

Der Sänger vermeide plötzlichen Witterungswechsel und namentlich Feuchtigkeit, sie verursachen Schnupfen und Heiserkeit.

Gesangübungen bald nach dem Essen, hemmen die Verdauung und sind folglich der Gesundheit nachtheilig.

In einem dumpfen Zimmer oder Lokale singen, oder da wo andere Hindernisse einem freien Ausströmen des Tons entgegen sind, z. B. vor einem aufrechtstehenden Claviere, gegen Wand und Tapeten singen, ermüdet zwecklos Brust und Kehlkopf.

Reitzende, erhitzende Speisen und Getränke, das Oehl was manche getrockneten Früchte enthalten, sind der Stimme schädlich. Die Nahrung des Sängers sei gesund, aber einfach. Es versteht sich von selbst dass man seine Uebungen unterbrechen muss, sobald Kehle oder Brust leidend sind.

Da es sehr wichtig ist, dass der Sänger seiner Gesichtsbildung (Physionomie) eine völlig freie Beweglichkeit, welche ihm erlaubt alle verschiedenen Schattirungen der Leidenschaft auszudrücken, bewahre, und keine Verzerrung oder sonstige üble Angewohnheit bei seinen Uebungen sich einschleiche, so rathen wir einen Spiegel vor sich zu haben, sich sehr zu beobachten u. die Bewegungen des Körpers, der Augenbraunen und Augenwimpern, der Stirne, des Kopfs, des Mundes, und im Allgemeinen jede Geberde, Grimasse, die selbst bei grossem Talent im-

(1) Advocaten, Redner, Prediger, milit. Befehlshaber, Kinder in ihren ausgelassenen Spielen, liefern häufig den Beweis dieser letzten Bemerkungen.

de la bouche, et en général tout geste et toute grimace involontaire qui entacherait son talent.

Observations générales sur la manière d'étudier.

Comme l'élève doit s'attacher, avant tout, à acquérir une justesse irréprochable d'intonation, c'est-à-dire à atteindre le rapport exact entre les sons qui forment un intervalle quelconque, il importe que le piano sur lequel il s'exercera ne laisse rien à désirer du côté de la perfection de l'accord; nous insistons sur cette nécessité généralement trop peu sentie. L'élève doit trouver un guide assuré dans l'instrument qui l'accompagne et ne doit pas exercer sa voix sans le consulter (1).

Un instrumentiste appliqué étudie son instrument pendant quatre, six, huit heures chaque jour, et si des principes sûrs et méthodiques président à son travail, il ne tarde pas à le voir couronné par de prompts succès. Si le chanteur suivait un pareil système, son instrument, incomparablement plus fragile, succomberait sous un tel effort, et s'épuiserait promptement. Le musicien change son instrument usé, mais le chanteur qui perd la voix la perd pour toujours.

Il faut donc s'exercer modérément, et faire précéder le travail matériel par le travail mental, afin d'éviter des tâtonnements qui au lieu d'être une occasion de progrès, ne serviraient qu'à fatiguer l'organe, même le plus robuste.

Dans les premiers jours, les élèves ne devront pas se livrer à leurs exercices pendant plus de cinq minutes consécutives; seulement, les études ainsi mesurées pourront se renouveler chaque jour à quatre ou cinq reprises, séparées par de grands intervalles. Puis, le temps consacré au travail pourra, en s'augmentant par cinq minutes à la fois, être porté à une demi-heure; limite qu'on ne devra pas dépasser. Au bout de cinq à six mois on pourra porter jusqu'à quatre le nombre des demi-heures d'exercice, mais on se gardera d'aller au-delà; encore est-il bien entendu qu'elles seront espacées par de grands repos.

On commencera l'étude journalière par l'émission de la voix. Nous renvoyons sur ce point à l'article qui en traite d'une manière spéciale.

Nous ne nous occuperons point d'abord des sons filés, dont nous croyons ne devoir traiter que dans un des chapitres avancés de cette première partie.

Filer les sons, c'est les polir, c'est leur donner le dernier vernis. Pour y réussir, il faut être maître du jeu des poumons, de l'action du pharynx. L'étude des sons filés, si

(1) « Un fameux chanteur que j'ai vu à Rome, (dit Grétry, Essais sur « la Musique, tome I, page 268.) Gizziello, envoyait son accordeur dans les « maisons où il voulait montrer ses talents, non-seulement de crainte que le « clavecin ne fût trop haut, mais aussi pour la perfection de l'accord. » Gioacchino Conti qui s'était surnommé lui-même Gizziello, en témoignage de gratitude pour les soins qu'il avait reçu de son maître Dominico Gizzi, était un des plus grand chanteurs du XVIIIe siècle, et le rival de Farinelli.

mer Flecken sind, zu vermeiden.

Bemerkungen über die Art wie man studiren soll.

Da der Schüler vor Allem trachten muss, ein streng richtiges Angeben der Töne, d.h. eine reine Intonation zu erlangen, so ist es wichtig dass das Instrument auf welchem er sich übt vollkommen rein gestimmt sei. Dieses ist eine unumgängliche Nothwendigkeit welche wir nicht dringend genug empfehlen können, denn leider wird sie gar oft vernachlässigt. Der Schüler muss in dem Instrumente das ihn begleitet einen sichern Führer finden, und er darf keine Stimmübungen anstellen ohne ihn zu Rathe zu ziehen (1).

Mancher Instrumentist übt vier, sechs, acht Stunden täglich, und durch gute Anfangsgründe und eine treffliche Methode geleitet, sieht er bald seine Arbeit mit dem glücklichsten Erfolg gekrönt. Wenn der Sänger ein solches System befolgen wollte, so würde sein Instrument, die Stimme, ohne Vergleich weit empfindlicher, solcher Anstrengung bald unterliegen, und gänzlich verloren gehen. Der Musiker vertauscht sein Instrument wenn es abgenutzt ist, gegen ein neues, besseres; der Sänger welcher seine Stimme verliert, verliert sie für immer.

Man übe sich also mässig und lasse der materiellen Arbeit die geistige vorangehen, um unsicheres, selbst die stärkste Stimme ermüdendes Herumsuchen, was überdies gar keine Fortschritte bewirkt, zu vermeiden.

In den ersten Tagen dürfen die Schüler nicht länger als fünf Minuten hintereinander üben, allein diese Uebungen so abgemessen, können täglich nach einer grossen Zwischenzeit vier bis fünfmal wiederholt werden; alsdann kann die der Arbeit geweihte Zeit, indem man jedesmal mit fünf Minuten steigt, bis zu einer halben Stunde ausgedehnt werden; diese Grenze sollte man aber nicht überschreiten; nach Verlauf von fünf, sechs Monaten kann man die Zahl dieser halben Stunden auf viere festsetzen, nicht mehr, und immer vorausgesetzt, dass grosse Ruhepunkte Statt finden.

Man beginne seine täglichen Uebungen mit dem Stimmansatze, und wir verweisen in dieser Hinsicht auf das Kapitel welches besonders hiervon handelt.

Wir werden uns anfänglich nicht mit Tontragen, Tonziehen, leise beginnend, anschwellend bis zur höchsten Stärke, dann vermindernd und in leisestem Aushauchen sich verlierend, beschäftigen; wir glauben dies erst in spätern Kapiteln dieses ersten Theils thun zu müssen. Um dergleichen Uebungen mit Nutzen anstellen zu können, muss man schon Herr seines Lungenspieles und Kehlkopfes sein; der Anfänger würde sich nur ermüden,

(1) « Ein berühmter Sänger den ich in Rom gesehen (Gretry, Essais sur la Musique, Versuche über die Musik, 1^r^ Thl. S. 268) Gizziello, schickte seinen Clavierstimmer in die Häuser wo er sich hören lassen wollte, nicht allein aus Furcht das « Clavier möchte zu hoch gestimmt sein, sondern um einer äusserst reinen Stimmung « versichert zu sein? » Gioacchino Conti, der sich den Beinamen Gizziello gegeben, aus Erkenntlichkeit für den von seinem Meister Dominico Gizzi erhaltenen Unterricht war zu gleicher Zeit Farinelli's Nebenbuhler und einer der grössten Sänger des 18ten Jahrhunderts.

on s'y livrait dans les commencements, n'aboutirait qu'à fatiguer l'élève sans l'instruire. La faculté de filer les sons doit être en quelque sorte le résultat de toutes les autres études; bien filer les sons, c'est être chanteur.

Les exercices doivent habituellement être étudiés en voix pleine, car il est plus difficile de développer l'intensité des sons que de la comprimer. Est-il nécessaire d'avertir qu'en communiquant de la plénitude à la voix, on ne doit ni la grossir, ni la forcer, ni la rendre rude et criarde?

Les sons hauts du registre de tête chez les femmes, et du registre de poitrine chez les hommes, doivent être d'ordinaire doux et arrondis.

Toutes les voix ne peuvent atteindre au même degré d'agilité. On se contentera de donner à l'instrument de l'élève son dernier développement de célérité relative. Plus les voix sont claires, blanches, minces, déliées, plus elles peuvent devenir agiles, et vice versâ.

Les soprani devront atteindre le degrés 𝅗𝅥 = 32 du métronome de Maëlzel.

Dès que la voix de poitrine sera développée, et que l'élève pourra passer de ce registre à celui de fausset en accusant bien distinctement le passage, il faudra aborder les exercices.

Quoique ces exercices soient écrits en do, il faudra les transposer par demi-tons, en se gardant toujours de faire dépasser à la voix le son le plus grave ou le plus aigu qu'elle pourra atteindre sans effort.

Lorsqu'un exercice sera compliqué pour l'élève, celui-ci le développera par écrit dans les différents tons que l'étendue de sa voix lui permet de parcourir. Ce travail évite de longs tâtonnements, et familiarise promptement avec les formes des traits.

Le maître fera bien de varier l'harmonie des accompagnements, afin d'affermir l'intonation du commençant.

En faisant étudier un élève, il ne faut, ni lui jouer sa partie sur le piano, ni étouffer sa voix par la force des accompagnements. Il sera bien de les suspendre de temps à autre; ce procédé rend les défauts de l'exécution plus frappants et plus faciles à signaler.

Tous les exercices s'exécutent régulièrement en mesure; mais lorsque le développement en est continu, l'élève, à chaque respiration, doit s'arrêter après la première note de la mesure et en employer le reste à aspirer; puis il reprend par le son qu'il a quitté. Ainsi les exemples:

ohne vorwärts zu kommen, denn sie sind das Resultat aller andern Studien; Kehlkopf und Stimme so in der Gewalt zu haben, alle Töne rein in der strengsten Bestimmung und rund in höchster Stärke und leisester Schwäche zu besitzen, heisst Sänger sein.

Die Uebungen müssen in der Regel mit voller Stimme studirt werden, denn es ist schwieriger einen hohen Grad von Tonstärke und Tonfülle zu entwickeln als einen mindern. Es versteht sich von selbst, dass, wenn man mit voller Stimme übt, man nicht suchen soll ihr eine übermässige Stärke zu geben, und die Töne weder hart, rauh, noch schreiend sein dürfen.

Die hohen Töne im Register der weiblichen Kopfstimme, so wie der Bruststimme der Männer müssen rund und sanft sein.

Nicht alle Stimmen können denselben Grad von Geläufigkeit erlangen; man begnüge sich bei jedem Schüler den höchsten Grad relativer, ihm eigener Schnelligkeit, zu entwickeln. Je heller, dünner, bleicher (z. B. bei manchen Tenoristen, deren Töne in der Höhe fast weiblichen Charakter haben,) die Stimmen sind, desto mehr Geläufigkeit können sie erlangen, und vice versa (umgekehrt.)

Die Sopranstimmen müssen trachten 𝅗𝅥 = 32 Grade von Mälzels Metronom zu erreichen.

Sobald die Bruststimme entwickelt ist, und der Schüler aus diesem Register deutlich und leicht in jenes der Kopfstimme übergeht, dann nehme man die Uebungen vor.

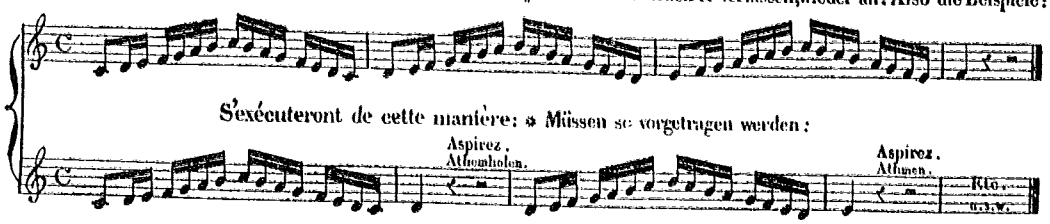
Obgleich selbige in der Tonart C notirt sind, so suche man zweckgemäss, sie immer einen halben Ton höher oder tiefer zu transponiren; allein man hüte sich den höchsten oder tiefsten Ton welchen die Stimme ohne Anstrengung noch erreichen kann, zu überschreiten.

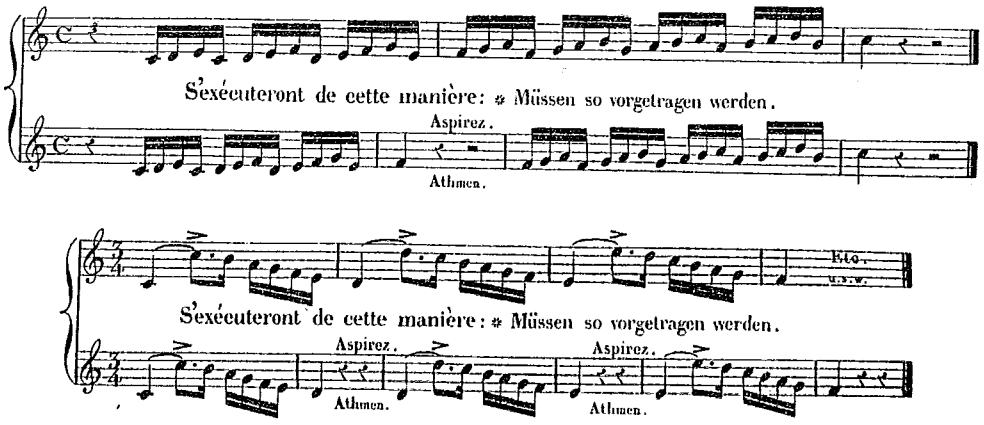
Wenn der Schüler eine Uebung schwer oder etwas dunkel findet, so muss er sich selbige schriftlich deutlich zu machen suchen, in all'den verschiedenen Tonarten, so weit sein Stimmumfang es erlaubt. Diese Arbeit wird ihm nutzloses Hin- und Hersuchen ersparen, und ihn bald mit allen Arten von Läufen vertraut machen.

Der Lehrer thut wohl, die Harmonie der Begleitung oft zu wechseln, damit der Anfänger in der Intonation Festigkeit und Sicherheit erlange.

Man vermeide, dem Schüler seine Partie auf dem Claviere zu spielen, so wie durch eine zu starke Begleitung seine Stimme zu dämpfen, zu ersticken. Von Zeit zu Zeit kann man selbst die Begleitung ganz weglassen, denn auf diese Art werden die Fehler auffallend bemerkbarer.

Alle Uebungen müssen gut im Takte ausgeführt werden; allein, wenn selbige in ihrer Entwickelung ununterbrochen sind, dann verweile der Schüler beim Athmen etwas auf der ersten Note jedes Taktes, benutze die Zwischenzeit zum Einathmen, und fange dann mit dem Tone welchen er verlassen, wieder an. Also die Beispiele:





Les respirations deviendront moins frequentes en proportion des progrès de l'élève; mais, dans aucun cas, il n'étendra la durée du souffle au-delà de la limite naturelle.

J'exige qu'il s'attache à ce procédé pour se familiariser avec la grande aspiration, qui est la plus importante. L'omission de cette étude rendrait l'aspiration précipitée, bruyante, courte et saccadée. L'élève ne doit pas non plus laisser échapper sur la note qu'il quitte la quantité surabondante d'air contenue dans ses poumons. Le jeu de la poitrine doit toujours être élastique et léger.

Bien que nous ayons adopté, dans le classement des matières de cette première partie, l'ordre qui nous a semblé le plus rationnel, cet ordre pourra être interverti par le maître, qui changera la disposition des exercices, ou en supprimera quelques-uns en raison de l'aptitude et des besoins de l'élève.

Dans tous les exercices, on doit exiger les qualités suivantes:

On attaquera les sons purement et par un coup de glotte proportionné à l'intensité du son.

L'intonation sera parfaite, invariable, pendante toute la durée du son.

On conservera rigoureusement à toutes les notes une force et une valeur égales.

La voyelle adoptée sera maintenue purement et sans altération.

Le timbre dépendra de la voyelle; c'est au maître à choisir celui qui convient à l'élève. Le son devant être plein et timbré, les voyelles ouvertes et légèrement arrondies doivent être en général adoptées de préférence.

Pour les sons du troisième registre on choisira le timbre sombre.

L'agilité sera en même temps liée et distincte; c'est la nature propre de la vocalisation; les autres modes ne sont que des moyens de coloris.

Les premières difficultés vaincues, on s'exercera sur les sept voyelles italiennes,

a, e, è, i, o, ò, u,

et de préférence sur les voyelles a, e, è, o, ò.

Bei wachsendem Fortschreiten des Schülers, wird das Athemholen seltener; in keinem Falle aber überschreite man hinsichtlich des Athemnehmens, des Athemanhaltens und Ausströmens die natürliche Grenze; d.h. man vermeide jeden Zwang, jede Anstrengung.

Der Schüler befleisse sich sehr dieser Art des vollen Einathmens denn sie ist äusserst wichtig. Die Vernachlässigung derselben erzeugt ein übereilt kurzes, geräuschvolles Einathmen, mit einem gewissen heftigen Schnappen, Schluchzen oder unangenehmen Aechzen verbunden. Beim Ausathmen sei der Schüler sparsam mit der in den Lungen sich befindenden Luft, und lasse nicht auf der Note die er verlässt, eine überflüssige Menge Luft abfliessen; auch nicht stossend und die Brust erschütternd, sondern leicht, langsam und sanft.

Obgleich wir, was die Eintheilung und Folge der in dieser ersten Abtheilung enthaltenen Gegenstände betrifft, den Stufengang angenommen haben, der uns am zweckmässigsten schien, so bleibt es doch dem Lehrer überlassen, je nach dem die Bedürfnisse und Fähigkeiten des Schülers es erheischen, manches hinsichtlich der Reihenfolge der Uebungen nach Gutdünken zu ändern.

Bei allen Uebungen erfordern wir Folgendes:

Die Töne müssen frei und rein, vermittelst eines, der Stärke des Tones angemessenen, einschneidenden Anschlags der Stimmritze, angegeben werden; die Intonation sei unveränderlich rein, nicht wankend, so lange der Ton dauert.

Man gebe allen Noten strenge ihren Werth und gleiche Stärke.

Der einmal angenommene Vocal werde ebenfalls rein und ohne die geringste Verfälschung beibehalten.

Die Klangfarbe, das Klanggepräge hängt vom Vocale ab; der Lehrer wähle den aus, welcher für den Schüler am passendsten ist; für vollen, klangreichen Ton, wähle man offene und leicht gerundete Vocale, als die allgemein vorzüglichern.

Für die Töne des dritten Registers, wähle man das dunkele Klanggepräge.

Die Geläufigkeit muss gebunden und deutlich zu gleicher Zeit sein; dies ist eine Grundeigenschaft der Vocalisation; die übrigen Arten dienen nur als Mittel für Schattirungen.

Sobald man die ersten Schwierigkeiten überwunden hat, übe man auf den sieben italienischen Vocalen:

a, e, è, i, o, ò, u,

und vorzugsweise auf a, e, è, o, ò.

En général les ténors et les femmes lieront la vocalisation; les basses-tailles, les voix sombres et couvertes auront soin de la marquer.

Pour conserver une régularité parfaite dans la mesure et dans les valeurs, on se servira du métronome de Maël-zel (1). On l'emploiera aussitôt après avoir triomphé des premières difficultés. Cet instrument sert à la fois à rendre l'exécution plus rapide et plus régulière. On commencera lentement, et on n'accélérera le mouvement que lorsque le trait sera pur et correct.

Quelque trait que l'on exécute, on se gardera de négliger ou d'éviter le passage hardi et prononcé du registre de poitrine au registre de fausset, et vice versâ. C'est en abordant franchement cette difficulté toutes les fois qu'elle se présentera, qu'on parviendra à se la rendre familière, et à la vaincre avec aisance. Je conseillerai ici de choisir de préférence le timbre clair, en évitant cependant de le rendre guttural, danger auquel on est immédiatement exposé.

CHAPITRE II.

CLASSIFICATION DES VOIX CULTIVÉES.

VOIX DE FEMME.

La voix de la femme, plus belle et plus souple que celle de l'homme, est, par excellence, l'interprète de la mélodie.

L'étendue, la force, le caractère des voix de femmes, varient suivant la conformation des individus; on les a rangées d'après ces considérations en trois classes:

Les contralti, qui occupent le bas de l'étendue;

Les mezzi-soprani, qui en occupent le milieu, une tierce audessus des premiers;

Les soprani, qui sont placés au sommet, une tierce au-dessus des mezzi-soprani.

Toutes les voix de femmes régulièrement formées possèdent les trois registres.

Contralto.

Les voix de contralto sont, pour l'ordinaire, mâles et énergiques dans le registre de poitrine. La puissance, la rondeur de ce registre sont leurs qualités distinctives.

Le registre de poitrine (di petto) est la base essentielle de la voix de la femme, comme de celle de l'homme et de l'enfant. Ce registre, négligé ou peut-être méconnu par quelques maîtres, surtout en France, demeure ignoré de beaucoup d'élèves. C'est ainsi que l'on se prive d'une des ressources les plus précieuses de la voix.

Ce registre s'étend (2)

(1) Les divisions de cet instrument son basées sur la durée de la minute. Chaque numéro indique le nombre d'oscillations que doit exécuter le balancier pendant ce laps de temps; par exemple, lorsque le poids est fixé au n° 60, chaque oscillation du balancier équivaut à une seconde.

(2) Madame Pisaroni.

Tenoristen und Sopranisten binden im Allgemeinen die Vocalisation, Bassisten, dumpfe, bedeckte Stimmen mögen sich befleissen sie mehr zu markiren.

Sobald die ersten Schwierigkeiten überwunden sind, bediene man sich, um eine vollkommene Regelmässigkeit im Takte und im Werthe der Noten zu beobachten, Mälzel's Metronom (1). Vermittelst dieses Instrumentes erhält man nicht nur einen raschern sondern auch regelmässigern Vortrag. Gleichviel welchen Lauf man zu machen habe, so hüte man sich den freien, kühnen Uebergang von dem Register der Bruststimme ins Falsett, und umgekehrt, zu vernachlässigen oder gar zu vermeiden. Man gehe dieser Schwierigkeit frisch entgegen, greife ohne Zaudern an so oft sie sich zeigt, u. man wird sich selbige bald vertraut gemacht und mit Gemächlichkeit überwunden haben. Hier würde ich dann rathen vorzugsweise das helle Klanggepräge zu wählen, man suche aber Gurgel- oder Gaumentöne zu vermeiden, eine Gefahr der man unmittelbar ausgesetzt ist.

ZWEITES KAPITEL.

KLASSENEINTHEILUNG GEBILDETER STIMMEN.

WEIBERSTIMMEN.

Die Stimme der Frauen, angenehmer und biegsamer als die Männerstimme, ist der vorzüglichste Dollmetscher der Melodie.

Umfang, Stärke, u. der ihr eigenthümliche Charakter, hängen von der Organisation der Individuen ab; man theilt sie in drei Klassen:

Tiefe Weiberstimme, Alt, Contralto genannt.

Mittel Sopran, mezzo Soprano, weil er zwischen dem Contralto und dem hohen Sopran die Mitte hält (eine Terze höher als die erste)

Hohe Weiberstimme, Sopran auch Diskant genannt, eine Terze höher als der Mezzo Sopran.

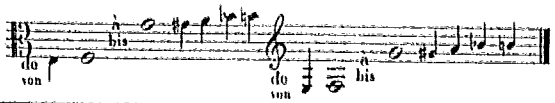
Alle regelmässig gebildeten Weiberstimmen besitzen die drei Register.

Contralto. (Altstimme.)

Diese Stimmen haben in der Regel etwas männlich kraftvolles im Brustregister; Stärke und Fülle sind ihre charakteristischen Merkmale.

Das Register der Bruststimme ist die Grundstütze der Weiber- Männer- und Knabenstimme. Dieses entweder vernachlässigte, oder auch wohl von einigen Meistern namentlich in Frankreich verkannte Register, ist vielen Schülern ganz fremd. Auf diese Weise sind sie einer der köstlichsten Hülfsquellen der Stimme beraubt.

Dieses Register erstreckt sich (2)



(1) Die Eintheilungen dieses Instruments sind auf die Dauer der Minute gegründet. Jede Nummer zeigt die Zahl der Schläge an, welche während diesem Zeitraume statt finden; z. B. auf N° 60 gerichtet, gilt jede Schwingung eine Sekunde.

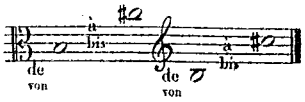
(2) Madame Pisaroni.

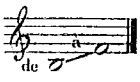
Les sons indiqués en caractères plus fins, dans cet exemple, se produisent avec peine et sont dangereux à essayer; peu de personnes ont l'organe assez docile pour les former, et le jugement assez sûr pour ne les placer qu'à propos Il serait imprudent de prétendre les obtenir malgré la nature.

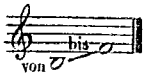
Le Fausset (falsetto) s'étend:

Die Töne, welche in kleinern Noten hier angedeutet sind, erhält man mit Mühe, und sind solche nicht leicht zu versuchen; selten findet man ein hinlänglich folgsames Organ um sie zu bilden, und eben so selten richtiges Gefühl und guten Geschmack um sie zu rechter Zeit anzuwenden.

Das Falsett erstreckt sich:



mais la portion de cette étendue  est faible,

allein der Theil  ist schwach u. kann sich nicht auf

et ne peut se soutenir au même degré de force que l'étendue correspondante en voix de poitrine. C'est pourquoi nous substituerons celle-ci à l'autre, comme on le verra plus loin.

Les sons suivants:

demselben Grade von Stärke erhalten als jener ihm gegenüberstehende der Bruststimme. Desshalb wird diese jenem untergeschoben wie man später sehen wird.

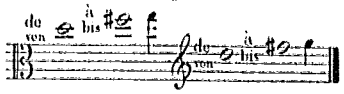
Die folgenden Töne:

ont de l'intensité et du caractère, si on les exerce tout d'abord, avant que l'étude forcée des mêmes sons dans le registre de poitrine ne les ait étouffés dans ce registre.

Le registre de tête (di testa) s'étend:

haben Stärke und Charkter wenn man sie gleich anfangs übt, bevor erzwungenes Studium derselben Töne im Register der Bruststimme sie darin nicht erstickt haben.

Das Register der Kopfstimme erstreckt sich:



Ce dernier registre est très fatigant pour les contralti; on n'en doit aborder les sons qu'en les effleurant dans les traits. Tous les chants qui s'y fixeraient d'une manière soutenue deviendraient inexécutables.

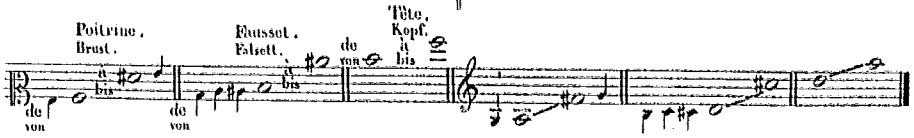
Dieses letzte Register ist für die Contralti sehr ermüdend; solche Töne kann man in Läufen nur im Vorbeigehen berühren; gehaltener Gesang wäre da unausführbar.

Mezzo-Soprano.

Les trois registres s'étendent comme l'indique l'exemple suivant:

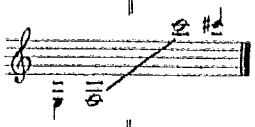
Mittel Sopran. (Mezzo-Soprano.)

Folgendes Beispiel zeigt den Umfang der drei Register:



quelquefois ils montent et descendent davantage;

zuweilen gehen sie noch höher, wohl auch tiefer;

par exemple: zum Beispiel: 

mais la tierce grave aussi bien que les sons aigus sont en quelque sorte exceptionnels (1)

Allein die tiefe Terz, so wie die hohen Töne gehören zu den seltenen Ausnahmen. (1)

(1) Madame Malibran.

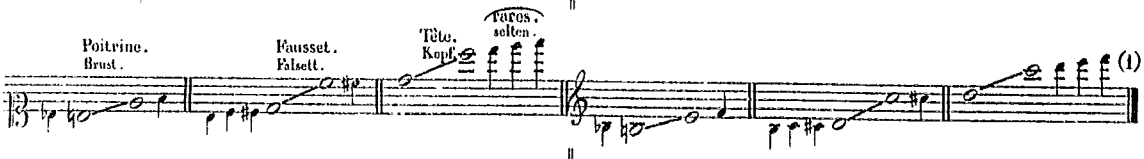
(1) Madame Malibran.

Cette espèce de voix offre de grandes ressources pour le coloris musical; car si elle n'a pas toute la puissance du contralto ni autant de spontanéité dans l'aigu que le soprano, elle a plus de plénitude que ce dernier dans le milieu et le grave, et bien plus de facilité dans l'aigu que le premier. Les voix de mezzo-soprano sont, ou peuvent devenir égales et pleines dans toute leur étendue par l'emploi des trois registres.

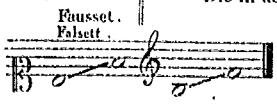
Soprano.

Les voix de soprano brillent principalement par la facilité, la spontanéité du dernier registre. Ces voix sont brillantes, déliées, éclatantes; leur puissance est dans les sons élevés; elles sont faibles dans le bas.

Elles s'étendent ainsi qu'il suit:



Les sons compris dans cette quinte inférieure



sont ternes et d'une faiblesse extrême; il faut donc absolument leur substituer les sons correspondants en voix de poitrine, qui, sans avoir beaucoup de puissance, ne manquent pas de mordant. Les sons de fausset supérieurs sont faibles, mais purs. On a déjà vu que toutes les voix de femme ont une partie semblable, le registre de fausset, identique pour les dimensions, différent pour l'intensité et la beauté.

VOIX D'HOMME.

Eu égard à l'étendue, au caractère et à la force des voix, on les a classées dans l'ordre suivant:

La basse-taille (basso), qui occupe le bas de l'étendue;

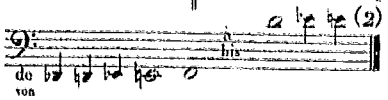
Le baryton (baritono), qui se place une tierce au-dessus de la basse-taille;

Le ténor (tenore), qui commence à une tierce au-dessus du baryton;

La haute-contre (contraltino), qui occupe le sommet de l'échelle, une tierce au-dessus du ténor.

Basse taille.

Les basses peuvent se contenter du registre de poitrine. La voix de basse-taille sonore et volumineuse s'étend(2)



(1) Les sons ré, mi, fa, sont rares. J'ai entendu mademoiselle Sontag et madame Persiani produire le ré, le mi ♭; mais je n'ai entendu le fa que dans la voix de madame Domeric, lors de ses débuts, en 1816. La voix de cette artiste était, comme on sait, un instrument d'une beauté et d'une pureté sans égales.

(2) M. Porto, aux Italiens, et M. Levasseur à l'Opéra.

Diese Stimmgattung bietet was musikalisches Colorit angeht, grosse Hülfsquellen; denn wenn sie gleich nicht die Stärke des Contraltos hat, noch in der Höhe das frei Leichte des Soprans, so hat sie mehr Fülle als wie letzterer in der Tiefe und in den Mittel-tönen, so wie mehr Leichtigkeit in der Höhe als wie die erstere. Bei zweckmässiger Anwendung der drei Register können die Mezzo Sopranstimmen in ihrem ganzen Umfange völlig gleich, rund und voll werden.

Soprano, hoher Sopran oder Diskant.

Die Sopranstimmen zeichnen sich vorzüglich durch ihre Biegsamkeit und freiwillig natürliche Leichtigkeit des letzten Registers aus; sie sind hellklingend, durchdringend, von glänzendem Effekt, und haben ihre Stärke in den hohen Tönen, in der Tiefe sind sie schwach; ihr Umfang ist:

Die in der unteren Quinte

begriffenen Töne sind matt, glanzlos, und äusserst schwach; man muss sie desshalb durch Brusttöne, welche obgleich nicht ausserordentlich kräftig, dennoch einschneidend sind, ersetzen. Die oberen Falsettöne sind schwach, aber rein. Man wird schon bemerkt haben dass alle Weiberstimmen ein ähnliches Falsettregister haben, von einerlei Umfang, aber verschieden hinsichtlich innerer Kraft und Schönheit.

MÄNNERSTIMMEN.

Ihren Umfang, Charakter und ihre Stärke berücksichtigend, theilen wir diese Stimmen folgendermassen ein:

1. Die tiefe Manns- oder Bassstimme, (ital. Basso.)

2. Der Bariton, die hohe Bass- oder die tiefe Tenorstimme, liegt in der Mitte dieser beiden, eine Terze höher als der tiefe Bass.

3. Der Tenor, eine Terze über dem Bariton;

4. Die höchste Männerstimme, (ital. Contraltino, französ. haute-contre genannt) noch eine Terze höher als der Tenor.

Tiefe Bassstimme.

Die Bassisten können sich mit dem Register der Bruststimme begnügen. Eine klangvolle umfangreiche Bassstimme erstreckt sich(2)

(1) Die Töne D, E, F sind gar selten; ich habe von Mlle Sontag und Madam Persiani das D, und ES (re und mi ♭ mol) gehört, allein das hohe F, (fa) nur von Madame Domeric bei Gelegenheit ihrer Antrittsrollen 1816. Diese Künstlerin hatte, wie bekannt, eine Stimme von seltener Reinheit und Schönheit.

(2) H. Porto, am ital. Theater H. Levasseur an der grossen Oper.

Les basses profondes ont de la peine à attaquer le fausset; les sons de tête leur manquent complétement. La mode, qui règle tout, les a aujourd'hui, par un déplorable caprice, à peu près exclues des théâtres. On les remplace par le baryton.

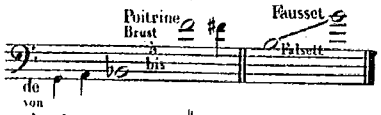
Baryton.

Cette voix, moins volumineuse que la précédente, est pleine et timbrée. Elle s'étend:

Die tiefen Bässe welchen die wahre Kopfstimme gänzlich fehlt, können sich nur mit vieler Mühe des Falsetts bedienen. Die alles regierende Mode hat durch eine bedauernswürdige Laune selbige heut zu Tage fast vom Theater verbannt, und durch den Bariton ersetzt.

Bariton.

Diese Stimmgattung, obgleich nicht so stark und voll wie die vorhergehende, hat ein treffliches Klanggepräge, und erstreckt sich:



Tous les barytons, ainsi que les ténors et les hautes-contres (Voyez produits du phonateur), ont la faculté de former les sons du fausset. Il a chez eux la même étendue que chez la femme. Pourtant peu de barytons s'en serviront avec succès.

Ténor.

Ces voix, moins volumineuses que les précédentes, ont plus de rondeur, et sont plus timbrées, plus faciles dans la partie haute. Leur étendue est rarement de deux octaves.

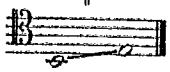
Alle Contraltisten (höchste Männerstimme) so wie alle Tenoristen und Baritonisten haben die Fähigkeit Falsett-Töne zu bilden; ihr Falsett hat denselben Umfang wie jenes der Weiber: aber wenige Baritonisten bedienen sich dessen mit Erfolg. (Siehe Ergebnisse des Phonateurs)

Tenor.

Diese Stimmen haben weniger Umfang als die vorhergehenden, aber mehr Rundung, sind heller, klangvoller und besitzen mehr Gewandtheit in der Höhe; ihr Umfang erstreckt sich selten auf 2 Oktaven.

Les sons compris dans cette distance:

Die Töne von:



sont faibles, tandis que les sons correspondants de la voix de mezzo soprano et de contralto sont éclatans et pleins.

Le fausset uni au registre de poitrine est, pour les ténors, plus que pour les barytons, une ressource heureuse et naturelle. Le diapason beaucoup trop élevé de la musique composée aujourd'hui pour les ténors ne leur permet pas de se passer du registre de fausset. Mais l'emploi de cette ressource doit pourtant être déterminé par l'aptitude de l'organe à fondre ensemble le métal des deux registres; sinon, quelque bien dissimulée que soit la transition d'un registre à l'autre, la disparité des sons choque l'oreille et anéantit l'unité d'effet; on croirait entendre deux individus différents chanter alternativement dans la même phrase.

La voix de tête, offrant un contraste encore plus frappant avec la voix de poitrine, sera employée aussi avec plus de réserve.

Haute-contre.

Voix aiguë de l'homme. Ces voix claires et déliées, dont l'étendue est la même que celle des voix de contralto et se compose des mêmes cordes, s'étendent (1)

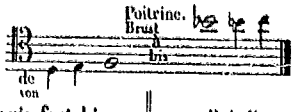
sind schwach, während jene welche sich dem Mittel Sopran oder Alt nähern, voll und von glänzendem Effekte sind.

Für Tenoristen weit mehr, als für Baritonisten ist das Falsett, dem Register der Bruststimme vereint, eine natürliche und herrliche Hülfsquelle, und überdies, wenn man den Umfang der heutigen Tenor Partien berücksichtigt, unumgänglich nothwendig; allein seine zweckmässige Anwendung kann nur durch die Fähigkeit des Organs das Metall der beiden Register in eins zu verschmelzen, bedingt werden; sonst wird, so verstellt auch der Uebergang aus einem Register ins andere sei, die Ungleichheit, das Abstechende der Töne, das Ohr verletzen, und die Einheit des Effektes stören; man glaubt zwei verschiedene Personen dieselbe Phrase vortragen zu hören.

Die Kopfstimme, welche mit der Bruststimme einen noch stärkern Contrast bildet, muss mit äusserster Behutsamkeit angewandt werden.

Höchste Männerstimme (haute-Contre)

Diese Stimmen sind klar, dünne, durchdringend. Ihr Umfang ist derselbe wie jener der Altstimmen, und geht (1)



Dans ces voix, le registre de poitrine se marie fort bien avec la voix de fausset; mais, quoique plus mince et plus efféminé que dans toutes les autres voix masculines, il forme une disparate avec le registre de la voix de tête exclusivement réservé à la femme.

Bei diesen Stimmen eint sich sehr gut Brustregister mit Falsett; und obgleich dünner, weibischer als alle anderen Männerstimmen, so findet doch zwischen ihm, und der den Weibern ausschliesslich vorbehaltenen Kopfstimme, ein grosser Unterschied Statt.

(1) M. Rubini. — M. Haitzinger.

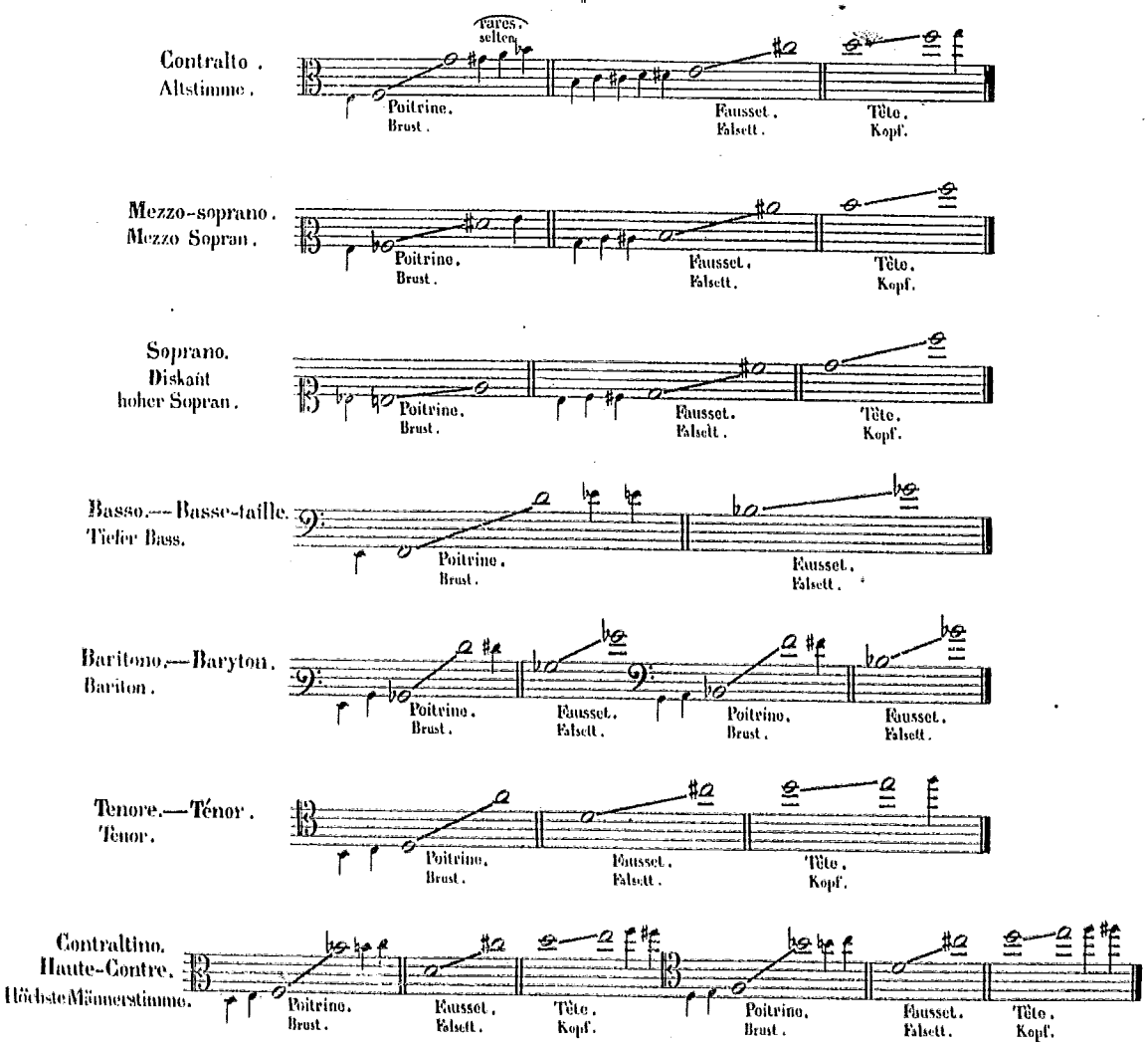
(1) H. Rubini. — H. Haitzinger.

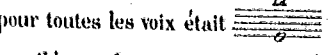
TABLEAU

DE LA CLASSIFICATION DES VOIX.

TABELLARISCHE ÜBERSICHT

DER KLASSENEINTHEILUNG GEBILDETER STIMMEN.



L'étendue classique admise dans les écoles d'Italie pour toutes les voix était  Le reste de l'étendue possible, au-dessous et au-dessus, était abandonné au chanteur.

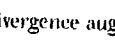
L'on voit dans le tableau ci-dessus, deux ou trois sons pour limite de chaque registre, parce que la voix humaine offre toujours cette marge de fluctuation.

Der in den Singakademien Italiens als klassisch angenommene Umfang, war für alle Stimmen , der möglichst weitere Umfang in der Höhe oder in der Tiefe, blieb dem Sänger überlassen.

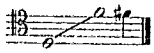
Man ersieht aus obiger Tabelle zwei oder drei Grenztöne, welche die Unbestimmtheit der menschlichen Stimme, von besondern Umständen abhängend, immer darbietet.

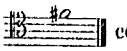
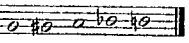
CHAPITRE III.

TIMBRES.

Les timbres ne deviennent bien distincts qu'à partir du  leur divergence augmente dans les sons suivants.

Timbre clair.

Le timbre clair est le seule qui rende la voix déliée et pénétrante. Quoiqu'il puisse communiquer son caractère à toute l'étendue de la voix, c'est surtout dans cette dixième du registre de poitrine  qu'il exerce le plus d'action. Les basses-tailles doivent l'abandonner au exclusivement (1).

Passé le fa ♯,  ce timbre devient désagréable, et, quelle que soit l'habileté du chanteur ou de la cantatrice, les sons  paraissent criards, et rappellent la voix d'enfant de chœur lors même qu'ils seraient entendus dans un vaste local.

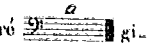
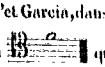
Porté jusqu'à l'exagération, ce timbre rend la voix aigre, criarde, glapissante.

On obtient plus facilement les sons aigus du registre de poitrine en timbre clair qu'en timbre sombre. Ce premier timbre laisse au gosier toute la souplesse, toute la liberté possible.

Timbre sombre.

Le timbre sombre rend la voix de poitrine ronde, pleine et douce. Chaque registre admet dans ce timbre tout le volume que l'individu peut communiquer à son organe. Les sons surtout acquièrent chez les deux sexes un mordant admirable. C'est en ce timbre qu'il faut les employer dans les passages de grande énergie, lorsque les mêmes sons en fausset seraient faibles et sans couleur. Peu de ténors ou de contralti peuvent tenter impunément les sons qui dépassent le la naturel.

La distinction des registres et des timbres n'ayant jamais été bien établie, ni bien analysée, on a mal apprécié la vigueur mâle et sombre qu'acquièrent les sons élevés de poitrine dans le timbre qui nous occupe. Elle a donné lieu à mille discussions et à des dénominations bizarres qui ont égaré les maîtres et les élèves.

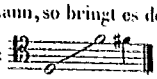
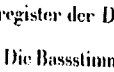
(1) Il rend la voix de quelques chanteurs cuivrée, métallique, puissante, par exemple, celle de M. Levasseur dans cette phrase: «Eh quoi! tu trembles déjà?" De même M. Lablache, dans ces mots du final du Matrimonio segreto: «Andiam subito a vedere," fait entendre un ré  gigantesque. M. Rubini, dans «Il mio tesoro intanto," et Garcia, dans sa rentrée du motif «Fin ch' han dal vino," ont donné un fa  qui ne s'effacera pas de la mémoire des dilettanti.

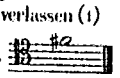
DRITTES KAPITEL.

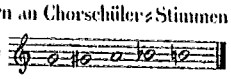
KLANGGEPRÄGE. STIMM-METALL.

Selbiges wird nur vom an vernehmlich, und immer wachsend in den folgenden Tönen.

Helles Klanggepräge.

Das helle Klanggepräge allein macht die Stime klar, vernehmlich und durchdringend; obgleich es den ihm eigenthümlichen Charakter dem ganzen Stimmumfange mittheilen kann, so bringt es doch hauptsächlich im Brustregister der Dezime:  die meiste Wirkung hervor. Die Bassstimmen müssen es bei  ausschliesslich verlassen (1)

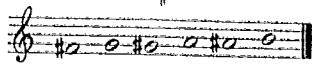
Weiter als  wird dieses Klanggepräge unangenehm; und gleichviel welchen Grad von Geschicklichkeit der Sänger besitze, die Töne scheinen schreiend, selbst in einem grossen Lokale und erinnern an Chorschüler-Stimmen.

Die Töne  bis zur Uebertreibung gesteigert, werden mit diesem Klanggepräge schneidend hart, kreischend, kläffend.

Man erhält leichter die hohen Töne des Bruststimmen-Registers in hellem als in dunkelem Klanggepräge; Ersteres lässt dem Kehlkopfe seine ganze Biegsamkeit und alle mögliche Freiheit.

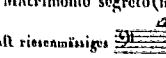
Dunkeles Klanggepräge.

Dasselbe gibt der Bruststimme etwas rundes, volles, liebliches; Es ist jedem Register eigen, und man kann seinem Organe so viel Kraft mittheilen als man nur immer besitzt. Die Töne:



erlangen ein ganz vorzügliches Einschneiden. Bei Passagen welche einen besondern Nachdruck und energischen Ausdruck verlangen, und namentlich wenn die Falsett Töne zu schwach oder farblos wären, wende man dieses Klanggepräge an. Wenige Tenor- oder Altstimmen dürfen das a, (la) überschreiten.

Die Unterscheidung der Register, so wie des Klanggepräges war bis jetzt weder gut festgestellt, noch richtig zergliedert. Die hohen Brusttöne erhalten dadurch einen männlich kräftigen Nachdruck welchen man nicht genug gewürdigt hat. Ueberdies gab dieses Unterscheiden zu tausend seltsamen Grübeleien und Benennungen Anlass, welche Lehrer und Schüler verwirrten.

(1) Es gibt den Stimmen mancher Sänger etwas ausserordentlich mächtig Kräftiges, z. B. der des H. Levasseur in der Phrase: «Eh quoi! tu trembles déjà?" Eben so H. Lablche im Finale der Matrimonio segreto (heiml. Ehe) «Andiam subito a vedere," wo er ein wahrhaft riesenmässiges  hören lässt. H. Rubini in der Arie: «Il mio tesoro intanto" (insdess eilt zur Geliebten) und Garcia beim Wiedereintritte des Themas «Fin ch' han dal vino" (treibt der Champagner) haben ein angegeben, dessen sich Kenner immer erinnern werden.

On a nommé la quarte notée ci-dessus voix mixte, c'est-à-dire de poitrine et de fausset tout à la fois; on l'a nommée voix de medium, empruntant ce nom à sa position dans l'étendue. Il fallait la nommer voix de poitrine en timbre sombre, et l'on aurait compris qu'il était imprudent de s'efforcer de l'obtenir à tout prix.

Les timbres clair et sombre conviennent au fausset lorsqu'ils sont purs et francs: le premier lui donne de l'éclat, le second, du corps et de la rondeur. L'action du timbre sombre sur la voix de tête est bien marquée, et préférable à celle du timbre clair; mais l'exagération du même timbre alourdit la voix et la rend cotonneuse et rauque.

Les timbres se tempèrent et se corrigent l'un par l'autre, en faisant prendre mécaniquement au pharynx celle des conformations moyennes entre les deux extrêmes qui donne à ce son toutes les qualités qu'il doit réunir. Nous nous en occuperons particulièrement à l'article Emission de la voix.

Les timbres, tels que nous venons de les désigner, sont absolus dans la même voix, relatifs dans des voix différentes.

CHAPITRE IV.

RESPIRATION.

On ne saurait être habile chanteur si l'on ne possède l'art de maîtriser sa respiration.

Le phénomène de la respiration se compose d'une double action: la première est l'inspiration, action par laquelle les poumons attirent l'air extérieur; la seconde est l'expiration, qui leur fait rendre l'air reçu.

Pour inspirer facilement, ayez la tête droite, les épaules effacées sans roideur, et la poitrine libre. Soulevez la poitrine par un mouvement lent et régulier, et rentrez le creux de l'estomac. Dès l'instant où vous commencerez à exécuter ces deux mouvements, les poumons iront se dilatant jusqu'à ce qu'ils soient remplis d'air.

Les poumons qui se sont remplis graduellement et sans secousse gardent l'air sans fatigue et longtemps. Cette inspiration lente et complète est ce que les Italiens appellent respiro, par opposition à une inspiration légère, instantanée, qui ne donne aux poumons qu'un petit supplément d'air pour le besoin du moment. Cette inspiration, ils l'appellent mezzo-respiro.

Dans l'un et l'autre cas, le passage de l'air par le gosier ne doit être accompagné d'aucun bruit, sous peine de nuire à l'effet du chant et d'introduire la sécheresse et la roideur dans le gosier.

Le mecanisme de l'expiration est l'inverse de celui de l'inspiration. Il consiste à opérer par le thorax et le diaphragme une pression lente et graduelle sur les poumons chargés d'air. Les secousses, les coups de poitrine, la chute précipitée des côtes et le relâchement brusque du diaphragme feraient échapper l'air à l'instant même.

En effet, les poumons, masses spongieuses et inertes, sont enveloppés dans une espèce de cône (le thorax) dont la base (le diaphragme) est convexe du côté de la poitrine. Une seule fissure de quelques lignes de longueur (la glotte), placée au sommet du cône, sert de passage à l'air.

Obige Quarte hat man gemischte Stimme genannt, d. h. Brust und Falsett zu gleicher Zeit; auch hat man sie ihrer Lage wegen Mittelstimme genannt; man hätte sie: Bruststimme in dunkelem Klanggepräge nennen sollen, und würde alsdann eingesehen haben, wie unklug es wäre, sie erzwingen zu wollen.

Das helle so wie das dunkele Klanggepräge sind dem Falsett anpassend, wenn sie rein und frei sind; ersteres, das helle, gibt ihm etwas durchdringend Glänzendes, letzteres gibt ihm Rundung, Fülle, Körper. Die Wirkung des dunkeln Klanggepräges auf die Kopfstimme ist sehr bezeichnend, und dem hellen vorzuziehen; allein übertrieben, macht es die Stimme schwerfällig, pelzigt und rauh.

Helles und dunkeles Klanggepräge mildern und verbessern sich oft ein's durch das andere, indem sie gleichsam mechanisch den Kehlkopf jene Bildung und Zusammenstellung annehmen lassen, welche zwischen beiden Extremen die Mitte hält und alle Eigenschaften eines schönen Ton's vereint. Wir werden uns damit bei dem Artikel Stimmansatz, besonders beschäftigen.

Diese beiden Gepräge so wie wir sie bezeichneten sind absolut in derselben Stimme, relatif in den verschiedenen Stimmen.

VIERTES KAPITEL.

ATHEMHOLEN.

Wer seinen Athem nicht zu schonen und zu beherrschen weiss, wer nicht die Kunst des Athmens besitzt, kann kein guter Sänger sein.

Das Athmen besteht in zwei Verrichtungen: die erste ist das Einathmen, wo die Lungen die äussere Luft in sich ziehen, die zweite das Ausathmen, wo sie die eingezogene Luft langsam und schonend ausströmen lassen.

Um leicht einzuathmen, halte man den Kopf grade, die Schultern etwas ein- oder zurückgezogen, aber nicht steif, die Brust frei heraus. Man hebe vermittelst einer langsamen und regelmässigen Bewegung die Brust auf, und ziehe den Bauch (die Herzgrube) ein; sobald diese beiden Bewegungen ausgeführt sind, erweitern sich die Lungen, und füllen sich mit Luft an.

Wenn dieses Anfüllen, stufenweise, schonend, ohne Brusterschüttern, sich bewerkstelligt, dann kann man den Athem ohne Ermüdung lange anhalten. Dieses lange vollständige Athemnehmen (von den Italienern respiro genannt) ist dem kurzen augenblicklichen Athmen, welches den Lungen nur einen kleinen Zuschuss von Luft mittheilt (ital. mezzo respiro genannt,) entgegengesetzt.

In beiden Fällen, d. h. beim vollen, ganzen, so wie bei dem halben Athmen darf kein Geräusch vernommen werden bei dem Durchgange der Luft durch den Kehlkopf, es würde die Wirkung des Gesanges stören, Trockenheit und Steifo im Kehlkopfe erzeugen.

Der Mechanismus des Ausathmens besteht in einem leichten, stufenweisen Drucke der Brust und des Zwerchfells auf die mit Luft angefüllten Lungen. Das Stossen oder Erschüttern der Brust, das plötzlich schnelle Erschlaffen des Zwerchfells, würde die Luft augenblicklich entweichen lassen; denn die Lungen, eine schwammichte in der Brusthöhle eingeschlossene Masse, stützen sich auf das Zwerchfell. Ein kleiner Knochenspalt, einige Linien lang, (die Stimmritze) dient zum Durchzuge der Luft, damit selbige in die Lungen eindringen könne, müssen sich die Rippen ausdehnen, und das Zwerchfell etwas niederdrücken, die Lungen füllen sich alsdann mit Luft; wenn in diesem Falle

Pour que l'air puisse pénétrer dans les poumons, il faut que les côtes s'écartent et que le diaphragme s'abaisse; l'air remplit alors les poumons. Si, dans cet état de choses, on laisse retomber les côtes et se soulever le diaphragme, les poumons, pressés de tous côtés comme une éponge sous la main, abandonnent à l'instant l'air qu'ils avaient inspiré.

Il faut donc ne laisser retomber les côtes et ne relâcher le diaphragme qu'autant qu'il est nécessaire pour alimenter les sons.

C'est le moyen physique d'obtenir la tenue de la voix dont il sera parlé plus loin.

CHAPITRE V.

ÉMISSION ET QUALITÉ DE LA VOIX.

Par cette première étude, nous préparons le son, base du talent de l'élève. La qualité de la voix, nous ne saurions trop l'affirmer, est l'élément le plus précieux du chant. Mon père disait souvent que la beauté de la voix constituait les quatre-vingt-dix-neuf centièmes de la puissance d'un chanteur. Toutes les voix non cultivées sont, sans exception entachées de quelques défauts, ou moins développées sous certains rapports que ne le comporte leur nature souvent heureuse. Certaines voix sont chevrotantes, d'autres nasales, d'autres gutturales, voilées, dures, criardes, etc.; plusieurs manquent de puissance, d'étendue, de fermeté de tenue, d'élasticité, de moëlleux. Le maître doit non-seulement faire disparaître tous les défauts naturels ou contractés, et, en combattant ces défauts, prévenir les habitudes vicieuses qui pourraient les remplacer, mais aussi discerner et développer, parmi toutes les qualités de son qui se rencontrent dans la voix de l'élève, celle qui réunit au plus haut degré toutes les conditions désirables.

Pour corriger les défauts de la voix aussi bien que pour en perfectionner la qualité, il faut partir de ce fait capital: que toute modification produite dans le timbre d'un son a son origine dans une variété analogue de la disposition intérieure du tube que parcourt la voix. Chaque nuance du son qui sort représente donc à l'oreille la position où on a maintenu le tube. Les différences de son répondant aux différences de cette position, puisqu'un tuyau flexible peut subir graduellement un nombre infini de modifications, il suit de là que les différences de son se multiplient à l'infini. C'est entre toutes ces nuances que l'élève choisira celle qui convient de tout point à sa voix. Le son qu'il doit chercher à s'approprier, comme préférable en tant que beauté d'instrument, est celui qui sort rond, vibrant, moëlleux; c'est là le résultat important que le maître et l'élève, doivent rechercher ensemble.

Les autres qualités de son, utiles à leur place, serviront à exprimer les passions, et nous en traiterons à l'article Style.

Le son le plus pur s'obtient: 1° en aplatissant la langue dans toute la longueur, 2° en soulevant médiocrement le voile du palais, 3° en écartant les piliers par leur base. Alors l'orifice du larynx se découvre, et le pharynx réfléchit une première fois la colonne sonore de manière à l'acheminer vers la partie antérieure du palais. La voix étant de nouveau réfléchie par cette partie, qui est consistante et voisine de l'ou-

die Rippen rückfallen, und das Zwerchfell sich hebt, so lassen die von allen Seiten gl chsam wie ein Schwamm gepressten Lungen, augenblicklich die Luft entweichen.

Man ziehe also die Rippen, nur so viel als es nöthig ist um die Töne zu unterhalten, zusammen, und lasse ebenfalls das Zwerchfell sich nicht zu sehr erschlaffen.

Dies ist das physische Mittel der Stimme Haltung und Festigkeit zu geben, wovon wir weiter unten sprechen werden.

FÜNFTES KAPITEL.

STIMMANSATZ UND MÖGLICHST SCHÖNER TON.

Durch das Studium des Ansatzes, bereitet der Schüler die Grundstütze seines Talentes, den Ton, vor. Schöner Ton, ist das kostbarste Element eines Sängers. Die Macht des Gesanges im höchsten edelsten Sinne ist ausserordentlich, unwiderstehlich; „ in der „Schönheit der Stimme, sagte mein Vater oft, liegen die neun und „neunzig Hunderttheile, dieser Macht." Alle nicht gebildeten Stimmen ohne Ausnahme, haben irgend einen Fehler, oder sind in manchem Betrachte weniger entwickelt als es ihre oft glückliche Natur mit sich bringt. Manche Stimmen sind meckernd, nasentönig, andere gargel- oder gaumentönig, bedeckt, hart, kreischend, u. s. w. vielen fehlt es an Stärke, Umfang, Festigkeit, Schnellkraft, Fülle und Lieblichkeit; Der Lehrer muss nicht nur alle Fehler, sie seien natürlich oder angewöhnt, verschwinden machen, sondern auch unter allen Qualitäten des Tones welche sich in der Stimme des Schülers finden, jene welche im höchsten Grade alle zu wünschenden Eigenschaften vereint, unterscheiden, aussuchen und entwickeln.

Um die Fehler der Stimme zu verbessern, gehe man von diesem Hauptpunkte aus: Jede Aenderung oder Modification welche in dem Klange eines Tons erscheint, hat seinen Grund in einer ähnlichen Milderung der innern Stellung der Röhre, des Canals, welchen die Stimme durchläuft. Jede Schattirung welche sich im Klange erzeugt, gibt dem Ohre einen Begriff von der augenblicklichen Lage oder Stellung dieser Röhre. Die Verschiedenheiten des Klanges entsprechen den Verschiedenheiten der Stellung; da eine biegsame Röhre stufenweise unendliche Modifikationen zulässt, so folgt daraus dass die Verschiedenheiten des Tones ebenfalls unendlich sind. Unter allen diesen feinen Schattirungen, muss der Schüler die wählen, welche seiner Stimme am meisten zusagen. Der Klang welchen er sich (die Stimme als schönes Instrument betrachtet) vorzugsweise eigen zu machen suchen soll, ist derjenige welcher metallreich schwingend, rund und angenehm hervorkommt; dies ist das wichtige Ziel nach welchem Lehrer und Schüler vereint streben müssen.

Andere Toneigenschaften, nützlich an Ort und Stelle, dienen zum Malen leidenschaftlicher Situationen, und wir werden im Artikel Styl davon sprechen.

Den reinsten Klang erhält man: 1° wenn man die Zunge in ihrer ganzen Länge niederdrückt, d. h. platt macht; 2° wenn man die Gaumendecke, die Säulen oder Stützen des Gaumendeckels entfernt, ausdehnt, alsdann deckt sich die Mündung des Kehlkopfs auf und lässt eine Tonsäule zurückprallen, welche er gegen den vordern Theil des Gaumens führt; (der Mundöffnung sehr nahe liegend,) hier prallt der Ton

verture de la bouche sort avec éclat et rondeur. Le chanteur doit donc conformer l'instrument, depuis la glotte jusqu'aux lèvres, en modifiant le pharynx, les piliers, la voûte du palais, la langue, la séparation des mâchoires, celle des lèvres, de manière à diriger les rayons sonores contre la partie osseuse du palais et à les réfléchir dans la direction de l'axe de la bouche, ce qui accroît le son et en favorise l'émission. Si des rayons étaient refoulés par une disposition défavorable du réflecteur, la voix perdrait de son intensité et de sa pureté. Nous ne saurions trop recommander l'extrême souplesse du pharynx et de la région sus-hyoïdienne, car de cette souplesse seule dépend l'élasticité et le moëlleux du son. Si les parois du pharynx étaient rigides, si la partie antérieure du cou était roidie, le son sortirait dur ou étranglé. En enseignant comment on produit les timbres guttural, nasal, rauque, etc. nous avons appris à les reconnaitre et à les éviter (voy. Physiologie.)

Manière de disposer la bouche.

Les anciens maîtres attachaient une grande importance à la manière dont leurs élèves plaçaient la bouche. Le tuyau d'écoulement du son ne se terminant qu'aux lèvres, la disposition la plus heureuse de ce tuyau perdrait tout son effet si l'élève disposait mal sa bouche. Les bouches ouvertes en forme ovale, comme celle des poissons, produisent des sons d'un caractère triste et grondeur; celles dont les lèvres avancent en forme d'entonnoir donnent une voix lourde et aboyante; les bouches trop fendues, qui découvrent trop les râteliers, rendent le son âpre; celles dont les dents sont serrées forment des sons grésillants. Il n'y a qu'une manière raisonnable de mouvoir les lèvres: c'est d'en rapprocher ou d'en éloigner les extrémités. Tant que la séparation des dents est invariable, il est évident qu'on ne peut agrandir l'issue présentée au son qu'en éloignant les coins de la bouche; dans ce cas les lèvres sont pressées contre les dents et la voix y gagne sensiblement. Si l'on cherchait à opérer l'agrandissement par l'éloignement des lèvres en hauteur, on produirait au contraire le rapprochement des coins, et, partant, on amoindrirait, en l'arrondissant, l'ouverture buccale. Cette disposition a l'inconvénient d'assourdir la voix, d'assimiler l'une à l'autre toutes les voyelles, d'empêcher l'articulation, de rendre la physionomie dure, etc.

Tosi, (1) d'abord, en 1723, et après lui Mancini, (2) nous disent «que tout chanteur doit placer sa bouche comme il a coutume de le faire lorsqu'il sourit naturellement, c'est-à-dire «de manière que les dents supérieures soient séparées perpendiculairement et médiocrement de celles d'en bas (3)."

Passons à l'étude des sons.

§ 1.er — Coup de la glotte.

Ayez le corps droit, tranquille, d'aplomb sur les deux jambes, éloigné de tout point d'appui (4); ouvrez la bouche, non dans la forme ovale O, mais en écartant la mâchoire inférieure de la supérieure, dont elle doit se séparer en retombant

(1) Opinioni di cantori antichi e moderni.
(2) Osservazioni pratiche sopra il canto figurato.
(3) Ne confondons pas la position plus ou moins ouverte de la bouche et la physionomie riante.
(4) V. Respiration. Je fais porter les bras en arrière afin de ne pas gêner le jeu de la poitrine.

von Neuem ab und erschallt dann rund und voll. Der Sänger muss also sein Instrument von der Stimmritze an, bis zu den Lippen gleichförmig und übereinstimmend machen; ab- und zuzugeben wissen, damit der Kehlkopf, die Säulen, die Wölbung des Gaumens, die Zunge, die Trennung der Kinnlade, der Lippen, sich vereinen die Klangstrahlen gegen den knochichten Theil des Gaumens zu leiten, und sie in der Richtung der Mundaxe abprallen zu lassen, welches den Ton verstärkt, und das Ausströmen begünstigt. Wenn im Gegentheil durch eine unvortheilhafte Stellung die Strahlen auf entgegengesetzte Weise anprallen, so verliert die Stimme an Kraft und Reinheit. Wir können die ausserordentliche Biegsamkeit des Kehlkopfs und des obern Zungenbeins nicht genug empfehlen, denn von dieser Geschmeidigkeit allein hängt die Schnellkraft und das Markichte des Tones ab. Wenn die Seitenwände der Kehlkopfsmündung sowie wen der vordere Theil des Halses gespannt u. steif sind, dann kommen die Töne hart und gleichsam erwürgt heraus. Wir haben beim Unterrichten wie man solches Klanggepräge, z. B. rauhe Töne, Gaumen- und Nasentöne u.s.w. hervorbringt, sie erkennen und vermeiden gelernt. (Siehe Physiologie.)

Mundstellung.

Die alten Meister hielten die Art den Mund zu öffnen für äusserst wichtig; die Tonröhre endigt auf den Lippen, allein die günstigste Stellung dieses Rohres würde ohne Wirkung sein wenn der Schüler eine schlechte Mundstellung hat. Der oval geöffnete Mund (wie Fischmäuler) gibt den Tönen einen traurigen Charakter. Da wo die Lippen wie ein Trichter sich vorstreken, wird die Stimme schwerfällig, bellend; der sehr gespaltene Mund, welcher das Gebiss zu sehr entblösst, macht den Ton rauh; zu sehr geschlossene Zähne machen ihn zusammengeschrumpft. Es gibt nur eine wahrhaft vernünftige Art die Lippen zu bewegen, diese ist: deren äusserstes Ende entweder zu nähern, oder zu entfernen. Es ist klar, dass so lange die Trennung der Zähne unveränderlich bleibt, der Ausgang für den Ton nicht anders vergrössert werden kann, als wenn man die Ecken oder Winkel des Mundes entfernt; in diesem Falle werden die Lippen gegen die Zähne gedrückt, und die Stimme gewinnt fühlbar. Wollte man suchen diese Erweiterung durch das Entfernen der Lippen nach der Höhe zu bewerkstelligen, so würde man im Gegentheile die Näherung der Mundwinkel verursachen und folglich die Mundöffnung verkleinern. Diese Stellung hat den Nachtheil, die Stimme zu betäuben, einen Vokal dem andern ähnlich zu machen, die deutliche Aussprache zu verhindern, und der Gesichtsbildung etwas Hartes, Unangenehmes zu geben.

Tosi (1) 1723 zuerst, und nach ihm Mancini (2) sagen uns: ««dass jeder Sänger seinen Mund so öffnen soll, als wie er gewöhnlich natürlich lächelt, d. h. so dass die Oberzähne senkrecht «und mässig von den Unterzähnen getrennt seien (3)."

Gehen wir jetzt zur Tonbildung über.

§ 1.— Anschlag der Stimmritze.

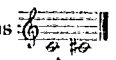
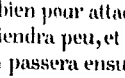
Man halte den Körper gerade, ruhig, sei aufrechtstehend, u. lehne sich nirgends an (4); man öffne den Mund nicht in der ovalen Form O, sondern indem man die untere Kinnlade von der obern trennt; die Mundwinkel dürfen sich kaum zurück ziehen und nicht

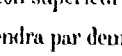
(1) Opinioni di cantori antichi e moderni.
(2) Osservazioni pratiche sopra il canto figurato.
(3) Man verwechsle nicht eine breite, mehr oder weniger offene Mundstellung mit einer freundlich lächelnden Physionomie.
(4) Siehe Athemholen. Man halte die Arme etwas rückwärts damit die Brust frei und auf keine Weise gedrängt sei.

par son propre poids, les coins de la bouche se retirant à peine, sans arriver au sourire. Ce mouvement, qui tient les lèvres mollement pressées contre les dents, ouvre la bouche dans de justes proportions et lui donne une forme agréable. Tenez la langue relâchée et immobile (sans la relever ni par la racine ni par sa pointe); écartez enfin la base des piliers, et assouplissez tout le gosier. Dans cette disposition, aspirez lentement et longtemps. Après vous être ainsi préparé, et quand les poumons seront pleins d'air, sans roidir ni le phonateur ni aucune partie du corps, mais avec calme et aisance, attaquez les sons très nettement par un petit coup sec de la glotte, et sur la voyelle A très claire. Cet A sera pris bien au fond du gosier, pour qu'aucun obstacle ne s'oppose à la sortie du son.

Il faut préparer ce coup de la glotte en la fermant, ce qui arrête et accumule momentanément l'air à ce passage; puis, comme s'il s'opérait une rupture au moyen d'une détente, on l'ouvre par un coup sec et vigoureux, semblable à l'action des lèvres prononçant énergiquement le p. Ce coup de gosier ressemble aussi à l'action de l'arcade palatine exécutant le mouvement nécessaire pour articuler la lettre k.

§ II.—Registre de poitrine (VOIX DE FEMME.)

Les femmes s'exerceront d'abord sur les sons  que nous choisissons comme généralement faciles. Si l'on s'y prend bien pour attaquer le son, il doit sortir pur et timbré. On le tiendra peu, et on recommencera l'épreuve plusieurs fois. On passera ensuite au demi-ton supérieur, et ainsi jusqu'au  ; puis on descendra par demi-tons aussi bas qu'on pourra le faire sans effort.

Plus on montera, à partir du  , plus il faudra ouvrir le fond du gosier. La voyelle a sera aussi ouverte que possible, sans que la bouche se fende par trop, ce qui rendrait le son guttural. (Une expression triviale, mais consacrée, désigne ce son par l'épithète de canard.)

Si un son du registre de poitrine refuse de sortir, on prendra le son dont on est maître, et avec l'a clair on fera un port de voix vigoureux jusqu'au son rebelle, qu'il faudra contenir énergiquement afin de l'établir; et procédant ainsi du connu à l'inconnu, on développera la voix de poitrine en timbre clair. Il est bien entendu que, dans cet exercice, comme dans tout autre, on sera rigoureux sur la justesse de l'intonation.

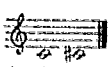
L'on doit insister sur cette première leçon, qui est la base de l'enseignement. Je recommande de nouveau le coup de glotte comme le seul moyen d'attaquer les sons avec pureté et sans tâtonnement. Lorsqu'ils sont graves, on ne doit pas les attaquer avec force.

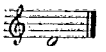
Il faut bien se garder de confondre le coup de la glotte avec le coup de poitrine qui ressemble à la toux, ou à l'effort que l'on fait pour expulser du gosier quelque chose qui le gêne. Le coup de poitrine fait perdre une très grande partie de la respiration; il fait sortir la voix aspirée, suffoquée, incertaine d'intonation. La poitrine n'a d'autre fonction que d'alimenter d'air les sons, et non de les pousser et de les heurter.

bis zum Lächeln gehen. Diese Bewegung welche die Lippen leicht und weich gegen die Zähne gedrückt hält, öffnet den Mund in sehr richtigem Verhältnisse, und gibt ihm eine angenehme Form. Man halte die Zunge schlaff, und unbeweglich ohne sie weder an der Wurzel noch an der Spitze zu erheben; man erweitere die Grundstütze der Gaumensäulen, und mache die ganze Kehle geschmeidiger; in dieser Stellung athme man lange und langsam ein. Nachdem man so vorbereitet ist, und die Lungen mit Luft angefüllt sind, gebe man, ohne Steife oder Spannung irgend eines Gliedes des Tonerzeugers, die Töne deutlich vermittelst eines kleinen kurzen Anschlages der Stimmritze an, und zwar auf einem hellen A; dieses A, muss etwas tief im Kehlkopfe genommen werden, damit der Ton in seiner ganzen Fülle hervor komme.

Man muss diesen Anschlag der Stimmritze vorbereiten, indem man sie schliesst, welches augenblicklich die Luft in diesem Durchzuge anhäuft und festhält, hierauf öffne man sie vermittelst eines kurzen kräftigen Druckes, dem der Lippen ähnlich um nachdrücklich, kraftvoll ein p auszusprechen. Dieser Druck gleicht ebenfalls der Bewegung des Gaumenbogens, um den Buchstaben k deutlich zu articuliren.

§ II.—Register der Brststimme. (WEIBERSTIMMEN.)

Man übe sie anfänglich auf  als die allgemein leichtesten. Wenn man sich gut dabei benimmt, dann muss der Ton rein und klangvoll hervorkommen. Man halte ihn nicht lange an, wiederhole aber diesen Versuch öfter dann gehe man einen halben Ton höher, und so fort bis zum ; hernach abwärts steigend in halben Tönen, so tief als man es ohne Anstrengung thun kann.

Je mehr man von  an aufwärts geht, desto mehr wird man den Hintergrund des Kehlkopfs öffnen müssen. Der Vocal a sei so offen wie möglich, ohne dass der Mund sich zu sehr in die Breite ziehe denn sonst entsteht Gurgelton.

Wenn ein Ton des Brustregisters nicht frei herauskommen will, dann nehme man den Ton welchen man schon beherrscht, wende auf einem hellen A ein kräftiges Portamento an, d.h. Schleifen und Tragen dieses Tones bis zum rebellischen, halte ihn mit Festigkeit und Sicherheit; Auf diese Weise vom Bekannten zum Unbekannten schreitend, einen Ton nach dem andern erringend, entwickelt man die Brststimme in hellem vollem Klanggepräge. Es versteht sich von selbst, dass bei dieser Uebung so wie bei jeder andern die Reinheit der Intonation strenge beobachtet werden muss.

Man halte sehr auf diese erste Lehrstunde, denn sie ist die Basis des ganzen Unterrichts. Ich empfehle nochmals den Anschlag der Stimmritze, als das einzige Mittel eines reinen, frischen Ergreifens der Töne. In der Tiefe hüte man sich zu stark anzugreifen.

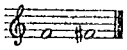
Man verwechsle den kurzen Druck, Anschlag der Stimmritze, nicht mit einem gewissen Erschüttern oder Stossen der Brust, wie beim Husten oder sonst einer Anstrengung wenn man etwas in der Kehle hat. Das Erschüttern der Brust verursacht grossen Athemverlust, und die Stimme erscheint unsicher, unrein und wie erstickt. Die Brust hat keine andere Verrichtung als die, den Tönen Luft zu geben, nicht aber sie heraus zu stossen.

On aura soin de ne pas trainer les sons avant d'arriver à l'intonation, que d'ailleurs on ne doit jamais chercher avec la voix, mais aborder toujours hardiment. On attaquera le ton juste, sec, pur et timbré, avec le coup de la glotte et sur la voyelle a, après s'être bien préparé. C'est au pharynx à se disposer convenablement en écartant les piliers et en baissant le voile du palais.

On ne saurait s'attacher trop scrupuleusement à l'observation de ces préceptes; la justesse et la pureté des sons en dépendent.

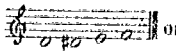
Il ne faut point que la base de la langue se gonfle et aille retrouver l'arc du palais; cette disposition rend la voix gutturale, étranglée. Il faut aussi éviter de relever la pointe de la langue, si on veut conserver au son toute sa netteté.

Les observations qui précèdent s'étendent à tous les registres, à toute vocalisation.

Que la voix se prête ou non à monter dans le registre de poitrine, l'expérience m'a enseigné à ne pas faire dépasser le  dans le cours des études. Plus tard, et quand l'élève sera très avancé, s'il aborde aisément les sons élevés, on pourra lui faire dépasser ces limites dans des phrases de grande vigueur. J'en donnerai des exemples dans la partie qui traite du style.

§ III. — Registre de fausset. (VOIX DE FEMME.)

On passera ensuite à l'étude du fausset.

Parfois il arrive que les sons  ont de la peine à s'établir, en raison de leur extrême faiblesse; dans ce cas, comme précédemment, il faudra avoir recours à un son spontané du même registre, et arriver sur le son indécis par des ports de voix bien prononcés. On negligera comme inutiles tous les sons placés au dessous du ré ♭.

Le maître insistera pour que les sons sortent en fausset pur et pour qu'on les attaque par le coup de la glotte.

La qualité des sons est assez souvent enfantine; d'autres fois elle est voilée. On corrigera le premier de ces défauts par le timbre sombre, avec la voyelle a demi o; on combattra le second par le timbre clair, en se servant de la voyelle a bien ouverte. Ce registre épuise promptement la respiration; le temps seul et l'exercice remédient à cet inconvenient.

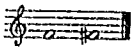
Assez souvent les notes extrêmes du registre de fausset sont maigres, niaises, tandis que les notes qui sont les premières du registre de tête, se présentent rondes et pures. Comme cette rondeur ne provient que de la disposition du pharynx, on la commu-

Bevor man zur wahren Höhe des Tones gelangt ist, vermeide man alles Ziehen oder Schleifen; überdies soll man nie mit der Stime herum suchen, sondern iner dreist angreifen. Man übe auf dem Vocale a; der Ton sei rein, klangvoll u. metallreich; Man gebe desshalb dem Pharynx (der obern Kehlkopfsmündung) die beste Stellung.

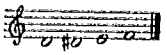
Diese Vorschriften von welchen die Reinheit und Schönheit der Töne abhängt, kann man nicht gewissenhaft genug beobachten.

Der untere, tiefe Theil der Zunge darf nicht aufschwellen und den Gaumenbogen berühren, denn diese Stellung erzeugt den unangenehmen, erwürgten Gurgelton. Man hebe auch die Zungenspitze nicht auf, denn der Ton würde nicht rein, nicht deutlich sein.

Obige Bemerkungen betreffen alle Register so wie jede Art von Vocalisation.

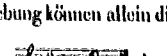
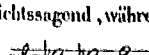
Ob sich die Stimme, mehr oder weniger anschicke im Register der Brust höher zu gehen, so bemerke ich, dass die Erfahrung mich gelehrt hat, das  im Laufe der Studien nicht zu übersteigen. Später, wenn der Schüler weiter vorgerücket ist, und mit Leichtigkeit die hohen Töne angibt, kann man ihn in Phrasen welche Stärke erheischen, diese Grenze überschreiten lassen. In der Abtheilung vom Style, werde ich Beispiele hiervon geben.

§ III. — Falsettregister. (WEIBERSTIMMEN.)

Manchmal können die Töne  ihrer grossen Schwäche wegen, nur mit Mühe fest und sicher werden. Man verfahre dann wie schon früher bemerkt, d. h. man nehme den Ton welchen man in demselben Register schon natürlich besitzt, und trachte durch ein sehr entschiedenes Tragen (Portamento) den unsichern Ton zu erreichen, und ihn gleich zu machen. Man lasse alle Töne unter Des (re ♭) bei Seite.

Der Lehrer bestehe darauf dass alle Falsett-Töne rein seien, und dass man sie, wie oben gesagt, durch den Stimmritzen-Anschlag hervorbringe.

Diese Töne haben oft etwas Kindisches, und sind gewöhnlich bedeckt. Den ersten Fehler verbessert man durch Anwendung des dunkeln Klanggepräges mit den Vocalen a, halb o, den zweiten mit dem hellen Klanggepräge und einem offenen a. Dieses Register erschöpft bald den Athem; Zeit und Uebung können allein diesem Mangel abhelfen.

Sehr oft sind die Noten  des Falsettregisters gar mager und nichtssagend, während die ersten Noten des Kopfstimmenregisters  sich rund und rein zeigen. Diese Rundung komt von der Stellung der Kehlkopfsmündung her; man theile sie den vorhergehenden Noten mit, indem man den Gaumendeckel

niquera aux notes précédentes en arquant le voile du palais. C'est donc par la position qu'adopte le pharynx dans le timbre sombre que ces deux registres s'égalisent.

§ IV.—Registre de tête (VOIX DE FEMME.)

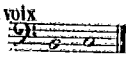
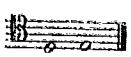
Le caractère du registre de tête est la rondeur. Quelquefois ce registre est maigre en raison de la jeunesse de l'élève: il faut, dans ce cas, attendre que l'âge, en fortifiant la voix, lui ait communiqué la plénitude qui lui manque; d'autres fois il faut attribuer cette maigreur à l'inhabileté du sujet: on opérera la même corection sur l'organe en dirigeant la voix sur le sommet du pharynx, comme il vient d'être dit. Dans aucun cas on ne dépassera le sol; l'abus des sons aigus a détruit bien plus de voix que la vieillesse.

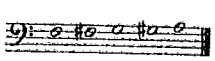
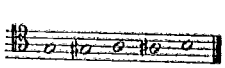
On croit généralement que les sons aigus se perdent faute d'être exercés; ils doivent au contraire être ménagés, et même par les voix dont le diapason est naturellement très élevé.

C'est seulement lorsque le gosier aura acquis de la flexibilité, qu'on cherchera à reculer les bornes que nous posons maintenant; mais, pour y parvenir, on ne fera jamais usage des sons filés. Il faudra s'essayer au moyen des traits; il est toujours plus facile d'atteindre dans l'élan d'une roulade un son qui, attaqué isolément, refuserait de se produire, et c'est ainsi qu'on peut gagner, de proche en proche, les dernières limites de la voix. Il faut ici procéder avec modération, et donner à chacune de nos conquêtes le temps de s'affermir. La conformation du gosier doit nécessairement subir, en raison de nos progrès, des modifications qui ont besoin de temps pour devenir stables et normales.

§ V.—Voix d'homme.

Ce que nous venons de dire relativement aux trois registres de la voix de femme, on peut l'appliquer aux mêmes registres chez l'homme, en ayant égard toutefois aux observations qui suivent.

Les basses-tailles et les ténors attaqueront les sons de la même manière que les femmes. Les basses-tailles commenceront en voix de poitrine au  et les ténors au 

Les sons  des basses-tailles et les sons  des ténors présentent un phénomène digne d'attention. Si l'on n'y prend garde, il devient très difficile de les faire sortir en timbre clair; le pharynx tend toujours à les sombrer. Ces notes, dans ce cas, manquent d'énergie et d'éclat; elles deviennent gênantes pour

biegt; denn nur durch zweckmässige Stellung des Kehlkopfes in dunkelem Klanggepräge kann man die beiden Register einen, verschmelzen.

§ IV.—Register der Kopfstimme. (WEIBERSTIMMEN.)

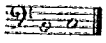
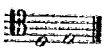
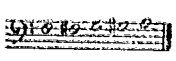
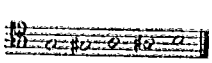
Das Charakteristische dieses Registers ist eine gewisse Rundung; manchmal jedoch sind die Töne dünn, was seinen Grund in der Jugend des Schülers hat; in diesem Falle erlangt die Stimme mit dem Alter mehr Körper. Manchmal kann man auch diese Dünne, diese Magerkeit dem Mangel an Geschicklichkeit zuschreiben; alsdann verfahre man wie wir weiter oben gesagt haben, d.h. man leite die Stimme nach dem Gipfel der Kehlkopfsmündung (Pharynx.)

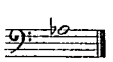
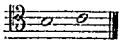
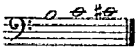
Man glaubt im Allgemeinen dass die hohen Töne sich verlieren würden, wenn man sie nicht beständig übe; dies ist ein Irrthum, man schone sie im Gegentheil, (selbst solche Stimmen, deren Umfang von Natur sehr hoch ist), überschreite nie das G, denn der Missbrauch der hohen Töne zerstört weit mehr Stimmen, als das Alter.

Nur dann, wenn der Kehlkopf Biegsamkeit erlangt hat, erweitere man die Grenzen welche wir jetzt festsetzen. Allein um dies zu bewerkstelligen mache man vor der Hand keinen Gebrauch von langgezogenen, getragenen Tönen. Man übe sich in Läufen; denn im Schwunge eines Laufes (einer Roulade) erreicht man leichter einen Ton, welchen man allein angegriffen, nicht hervorgebracht haben würde. Auf diese Weise erreicht man nach und nach die äussersten Grenzen der Stimme. Man muss sehr mässig zu Werke gehen und jedem errungenen Tone Zeit lassen sich fest zu setzen. Die Bildung unsers Kehlkopfes erleidet nothwendigerweise Aenderungen oder Modifikationen im Verhältniss unserer Fortschritte, welche nur mit der Zeit beständig oder normal werden können.

§ V.— Männerstimmen.

Was wir so eben hinsichtlich der drei Register der Weiberstimmen gesagt haben, betrifft auch die drei Register der Männerstimmen; wir machen jedoch folgende Bemerkungen:

Die Bass- und Tenorstimmen müssen die Töne auf dieselbe Art ergreifen und angeben wie die Weiberstimmen. Die Bassisten fangen mit Bruststimme bei  und die Tenoristen bei  an. Die Töne der Bassisten  und die Töne der Tenoristen  bieten eine merkwürdige Erscheinung dar; wenn man nicht sehr Acht hat, so wird es äusserst schwer sie in hellem Klanggepräge anzugeben; fast immer ist man geneigt sie zu verdunkeln, und in diesem Falle sind sie nicht kraftvoll und durchdringend genug; sie werden

l'exécutant. Il faudra donc lutter contre cette tendance, et faire usage du seul moyen qui puisse consolider cette partie de l'étendue, c'est-à-dire employer le timbre clair en rendant l'a de plus en plus ouvert. Il faut commencer à arrondir légèrement au la ♭  pour les basses, aux  pour les ténors; (le timbre clair absolu serait trop mince.) On continuera d'arrondir (remarquez que je dis d'arrondir et non de sombrer) les sons 

A partir du ré, les deux timbres conviennent; mais on ne doit pas travailler le timbre sombre dans ces derniers sons tant que l'on ne s'est pas rendu maître du timbre clair, le plus difficile à obtenir dans cette partie de l'étendue, et le seul qui donne de l'éclat aux sons. Si l'on négligeait cette recommandation, on s'exposerait à voiler et à étouffer sa voix.

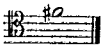
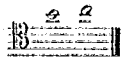
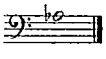
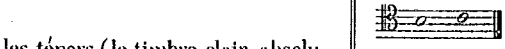
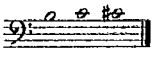
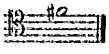
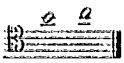
Les ténors ne dépasseront pas, dans les exercices, le  de poitrine. Le plus souvent, ils prendront le fausset au ré et le continueront jusqu'au 

TABLEAU GÉNÉRAL POUR L'ÉMISSION DES SONS.

Chaque espèce de voix s'abstiendra de dépasser les limites qui lui sont propres.

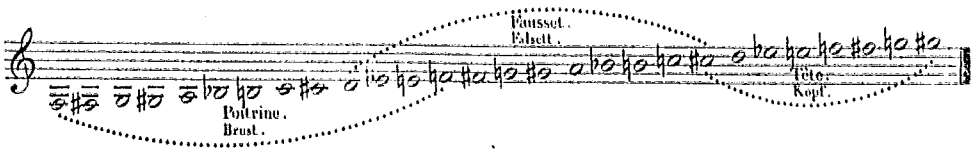
selbst sehr unbequem für den Sänger. Man muss diese Richtung bekämpfen, und das einzige sich darbietende Mittel ergreifen, d. h. das helle Klanggepräge mit so viel als möglich offenem a, anwenden. Anfangs runde man unmerklich, für Bässe das  und  für Tenore; (die durchaus helle Klangfarbe würde zu dünn sein.) Man fahre fort so zu runden (wohlbemerkt, und nicht zu verdunkeln) bis  einschliesslich; von D an sind die beiden Klanggepräge passend; allein so lange man nicht Herr des hellen Klanggepräges ist, wende man das dunkele nicht an; Ersteres ist das schwierigste und das einzige, welches dem Tone durchdringenden Glanz gibt. Wenn man dies vernachlässigt, ist man ausgesetzt seine Stimme zu bedecken und zu dämpfen.

Tenoristen dürfen in diesen Uebungen das  der Brust nicht überschreiten; meistens ändern sie das Falsett bei D und gehen so fort bis 

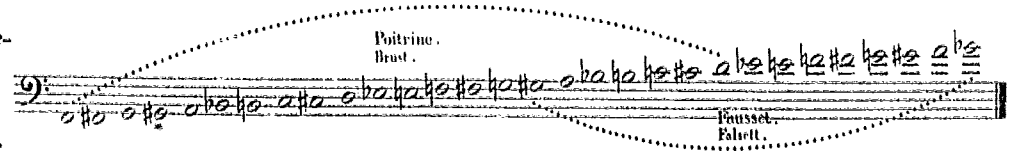
ALLGEMEINE TABELLE FÜR STIMMANSATZ.

Jede Stimmgattung enthalte sich, die ihr eigenen Grenzen zu überschreiten.

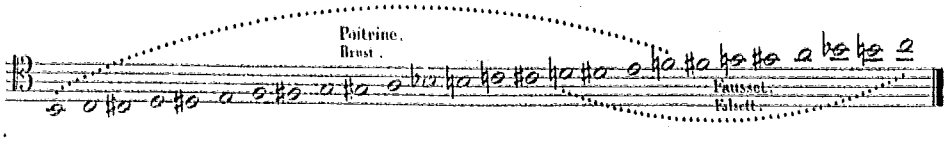
Voix de Contralto, Mezzo-Soprano, et Soprano.
Contralto Mezzo-Soprano, und Soprano.



Voix de Basse-Taille et Baryton.
Bass und Baryton.



Voix de Tenor et Haute-contre.
Tenor, (Haute-contre.) höchste Männerstimme.

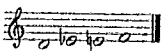


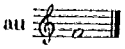
CHAPITRE VI.

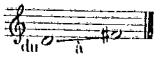
UNION DES REGISTRES.

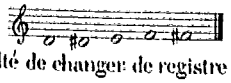
§ I.— Voix de femme.

Ainsi que nous l'avons dit, le registre de poitrine est généralement nié ou rejeté par les maîtres, non que l'on ne puisse tirer de son application un immense partie, non que la suppression de l'étendue qu'il embrasse ne prive le chanteur des plus beaux effets dramatiques, des contrastes les plus heureux, mais parce que l'on ne peut aborder l'étude de ce registre qu'avec le secours de profondes connaissances, sous peine de ruiner l'organe de l'élève; parce que l'union de ce registre et de celui de fausset ne peut s'obtenir que par un travail long et habilement conduit. On a donc jugé plus simple et plus naturel de s'affranchir de la difficulté en l'éludant.

Quand on aura bien établi la voix de poitrine, ce qui doit se faire en peu de jours, il faudra immédiatement chercher à réunir ce registre au registre suivant. Quelquefois la nature s'est elle même chargée d'avance de ce travail, mais les voix qu'elle a ainsi favorisées sont rares. Cette étude nécessaire rebute presque toujours l'élève; c'est au maître à la diriger habilement, et à ménager avec soin la voix qu'on lui confie. On l'exercera en passant alternativement d'un registre à l'autre sur chacun de ces sons  , sans interruption et sans aspirer dans le passage. Cette succession s'opérera d'une même respiration; elle sera d'abord peu multipliée et exécutée lentement, en accusant fortement le passage; puis on augmentera la vitesse et le nombre des successions. Le premier son sera, tantôt de poitrine, tantôt de fausset. Il ne faut pas craindre de bien accuser l'espèce de hoquet qui sert de passage d'un registre à l'autre: l'exercice continu peut seul l'adoucir d'abord, et le faire disparaître ensuite.

Les sons de poitrine s'arrêteront au 

Lorsqu'on aura acquis une certaine facilité, on pourra s'étendre 

Il faut bien se garder d'amoindrir l'éclat et la force des sons de poitrine, de même qu'il faut donner au fausset toute l'énergie dont il est susceptible. On est tenté de penser qu'il serait mieux de réduire la puissance du plus fort aux proportions de celle du plus faible; c'est une erreur; l'expérience prouve que l'emploi d'un tel procédé aurait pour résultat d'appauvrir la voix. L'élève ne cédera pas au penchant qui le porte à aspirer les sons de fausset au moment où il quitte le registre de poitrine, soit qu'il l'exerce sur deux sons, soit sur un seul. Je fais coïncider le registre de poitrine et de fausset sur les cinq sons  parce qu'il faut se ménager la faculté de changer de registre sur l'une de ces notes.

§ II.— Voix d'homme.

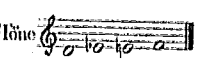
Les règles que nous venons d'exposer conviennent aussi bien aux voix de ténor qu'aux voix de femme. Si les basses-tailles et les barytons veulent réunir les registres de poitrine et de fausset, ils feront la même étude, mais à une tierce mineure au-dessous.

SECHSTES KAPITEL.

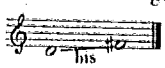
VERBINDUNG DER REGISTER.

§ I.— Weiberstimmen.

Wie schon bemerkt, ist das Register der Brust, theils verkannt, theils verworfen; nicht weil seine Anwendung wenig Nutzen bietet, nicht weil die Auslassung des Umfanges welchen es begreift den Sänger so manches schönen dramatischen Effekts, so manches herrlichen Contrastes beraubt, sondern weil man das Studium dieses Registers nur mit Hülfe tiefer Kenntnisse unternehmen kann, (sonst geht das Organ des Schülers verloren) und weil die Verbindung dieses Registers, mit dem Falsett, nur durch langwierige und sehr vorsichtig geleitete Arbeit sich erhalten lässt. Anstatt die Schwierigkeit zu besiegen, hat man für einfacher und natürlicher gehalten sie zu vermeiden.

Wenn die Bruststimme einmal feststeht, was sich in wenigen Tagen bewerkstelligt, dann suche man augenblicklich dieses Register mit dem folgenden zu verbinden. Manchmal hat die Natur selbst, schon im Voraus diese Arbeit übernommen; allein die Stimmen welche sie so begünstigt, sind selten. Dieses so nothwendige Studium schreckt fast immer den Schüler ab; es ist des Lehrers Pflicht, ihn geschikt zu leiten, u. die ihm anvertraute Stimme zu schonen. Man übe sich, um abwechselnd aus einem Register ins andere überzugehen, auf jedem der Töne  ohne Unterbrechung, d. h. ohne im Laufe dieser Stelle Athem zu schöpfen; ein einziger voller Athemzug ist hinlänglich; dieser sei anfangs langsam, und nicht oft wiederholt; Man lasse deutlich und kräftig den Satz hervortreten, dann gehe man geschwinder, und wiederhole öfter. Der erste Ton kann bald Brust- bald Falsettstimme sein; man fürchte nicht ein gewisses Schlucken oder Schluchzen beim Uebergang aus einem Register ins andere, hören zu lassen; anhaltende Uebung werden es bald mindern, und endlich ganz verschwinden machen.

Die Brusttöne gehen nicht weiter als

Wenn man eine gewisse Fertigkeit erlangt hat, gehe man von 

Man hüte sich die Stärke der Brusttöne vermindern zu wollen; ebenso lasse man dem Falsett seine ganze Kraft. Man ist geneigt die Stärke der ersteren der verhältnissmässigen Schwäche der Falsett-Töne anzupassen; dies ist ein Irrthum; die Erfahrung lehrt dass ein solches System die Stimme nur ärmer macht. Der Schüler lasse sich nicht hinreissen, da wo er das Register der Bruststimme verlässt, die Falsett-Töne hauchend anzugeben, gleichviel, ob er auf einer oder zwei Noten übt. Ich lasse das Brust- so wie das Falsettregister auf folgenden fünf Noten zusammentreffen damit man immer auf einem dieser fünf Töne, das Register wechseln könne.

§ II.— Männerstimmen.

Für Tenorstimmen ist dasselbe Verfahren anwendbar. Bass- und Barytonstimmen, welche beide Register verbinden wollen, müssen sich denselben Uebungen unterwerfen, aber eine kleine Terze tiefer.

EXERCICE SPECIAL

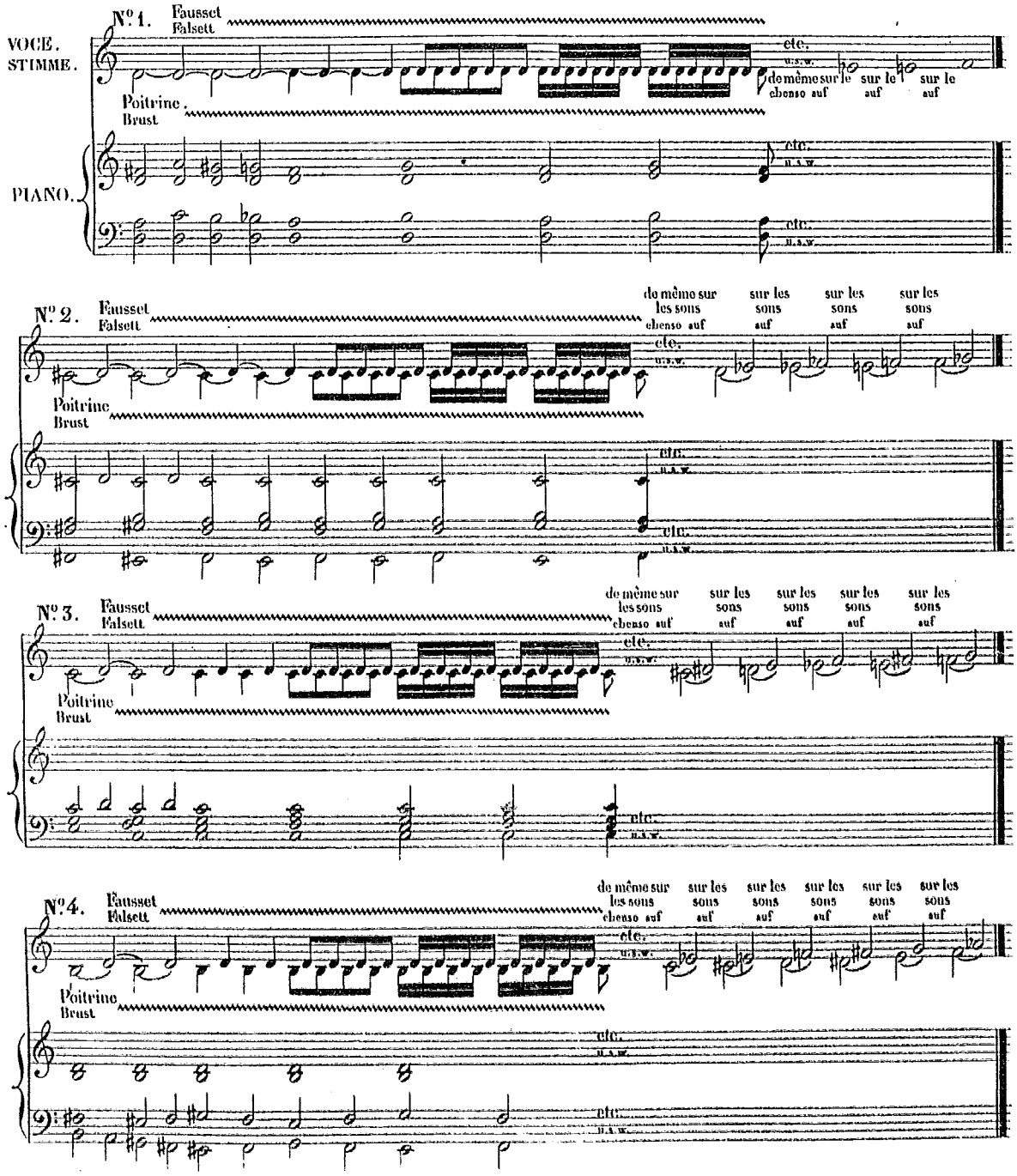
POUR

L'UNION DES REGISTRES DE POITRINE ET DE FAUSSET.

BESONDERE ÜBUNG

UM

DAS BRUST- UND FALSETTSTIMMENREGISTER ZU VERBINDEN.



CHAPITRE VII.

DE LA VOCALISATION (Agilita.)

Vocaliser signifie chanter sur des voyelles. Nous restreindrons la signification vague du mot vocalisation pour le remplacer par le mot précis d'agilité de la voix, et nous envisagerons cette faculté sous tous ses rapports.

Ainsi, vocaliser signifiera pour nous :

Exécuter avec la voix, sur toutes les voyelles tour à tour,
- Dans les deux timbres ;
- Dans les trois registres ;
- Dans toute l'étendue de la voix ;
- Dans tous les degrés de force ;
- Dans tous les degrés de vitesse ;

Toutes sortes de traits ;
- En les portant ;
- En les liant ;
- En les marquant ;
- En les piquant ;
- En les aspirant (manière exceptionnelle) ;
- En marquant toutes les inflexions différentes ;
- En y faisant des suspensions ;
- En combinant tous ces moyens (1).

Cette étude très complexe n'a pas seulement l'avantage de fournir au chanteur tous les matériaux qu'il doit employer plus tard ; elle est la seule qui forme l'organe à passer avec promptitude et facilité par toutes les intonations ; c'est la seule, comme je l'ai dit, qui égalise le clavier de la voix et rende familières toutes les parties de l'étendue ; enfin cette étude offre seule le moyen de développer toute l'extension haute de la voix sans forcer l'organe.

§ I. — Port de voix (Portamento di voce.)

Porter la voix, c'est la conduire d'un son à un autre en passant par tous les sons intermédiaires possibles. Le port de voix peut embrasser depuis le demi-ton jusqu'à la plus grande étendue de la voix. Il prend sa durée sur la dernière portion de la note que l'on quitte. La vitesse dépend du mouvement du trait auquel il appartient.

Il peut aller du faible au fort.

Il peut aller du fort au faible.

Il peut être absolument, ou faible, ou fort.

Il peut être exécuté de ces différentes manières, soit en montant, soit en descendant.

Le port de voix aidera à égaliser les registres, les timbres et la force de la voix.

La voix ne fera qu'effleurer la note reelle en exagérant le port lui-même.

Les gammes N° 32 à 37 sont d'excellents exercices pour lui faire acquérir de la hardiesse et de la promptitude.

Nous l'indiquons par ce signe : ⁀⁀⁀ .

§ II. — Vocalisation portée (Agilita di portamento.)

On appelle vocalisation portée une suite de sons liés par des ports de voix. Cette manière est exceptionnelle ; c'est la dernière que l'on doive étudier. Il faut se garder surtout d'attaquer les sons avec un port de voix inférieur. Ce défaut est

(1) Martini, en 1780, appelle, non sans raison, les variétés de coloris, les accents de la voix.

SIEBENTES KAPITEL.

VON DER VOCALISATION (ital. Agilita.)

Vocalisiren heisst auf Vocalen singen. Wir möchten die etwas unbestimmte weitsinnige Bedeutung des Wortes : Vocalisation durch das bestimmtere Wort : Gewandtheit, Geläufigkeit der Stimme ersetzen, und wollen dieselbe in allen ihren Verhältnissen einzeln, so wie in ihrem Zusammenhange betrachten.

Vocalisiren, heisst bei uns :

Auf allen Vocalen der Reihe nach singen,
- In beiden Klanggeprägen ;
- In den drei Registern ;
- Im ganzen Umfange der Stimme ;
- In allen Graden von Stärke ;
- In allen Graden von Geschwindigkeit ;

Alle Arten von Läufen,
- Tragend,
- Bindend,
- Markirt, (sehr deutlich, entschieden bezeichnet)
- Abstossend,
- Hauchend (Ausnahmsweise)
- Alle verschiedenen Biegungen markirend,
- Unterbrechend oder Verschiebend, und endlich
- Alle diese Mittel und Arten verbindend (1)

Dieses sehr umfassende Studium bietet nicht allein den Vortheil, dem Sänger alle Materialien zu liefern deren er später nöthig hat, sondern das Organ bildet sich auch, um schnell und leicht alle Intonationen aufzufassen. Es ist das einzige Mittel alle Theile der Stimmclaviatur gleich zu machen, zu verschmelzen, und endlich, ist dieses Studium das einzige welches erlaubt einen möglichst grossen Umfang in der Höhe zu entwickeln, ohne der Stimme Gewalt anzuthun.

§ I. — Tragen der Stimme (Portamento di voce.)

Die Stimme tragen heisst, sie von einem Tone zu einen andern leiten, alle möglichen zwischenliegenden Töne durchgehend. Das Portamento kann vom ersten halben Tone an, bis zur äussersten Grenze des Stimmumfangs gehen ; seine Dauer beginnt auf dem letzten Theile der Note welche man verlässt. Die Geschwindigkeit hängt vom Tempo und vom Charakter der Stelle ab.

Das Portamento lässt sich auf verschiedene Weise anwenden :

Vom Schwachen zum Starken.

Vom Starken zum Schwachen.

Es kann durchaus stark, oder durchaus schwach sein, aufsteigend wie absteigend ;

Es erleichtert sehr die Register und das Klanggepräge gleich zu machen, so wie der Stimme denselben Grad von Stärke zu geben.

Die Stimme berühre nur leicht die Hauptnote, verstärke aber sehr das Portamento.

Die Scalen N° 32 bis 37 sind herrliche Uebungen um Sicherheit und Schnelligkeit zu erlangen.

Das Portamento wird durch das Zeichen ⁀⁀⁀ angedeutet.

§ II. — Getragene Vocalisation.

Wir nennen getragene Vocalisation, eine Folge von Tönen, welche vermittelst des Portamento innig gebunden sind ; diese ganz ausnahmsweise Art, ist die, welche man zuletzt üben muss. Man hüte sich, die Töne mit Portamento unterwärts zu ergreifen, ein in

(1) Martini, 1780 nennt sehr richtig alle die Mannigfaltigkeiten des Coloris Stimmaccente.

dominant en France. On peut le rapprocher du coup de poi-trine. Cette double habitude détruit la plus belle mélodie, et révolte l'homme de goût.

La vocalisation portée se représente par le même signe que le port de voix ⌒.

§ III.—Vocalisation liée (Agilita legata e granita.)

Lier les sons, c'est passer d'un son à un autre d'une manière nette, subite, spontanée, sans que la voix s'interrompe ou se traîne sur aucun son intermédiaire.

On peut citer en exemple l'orgue et les instruments à vent, qui enchaînent les sons sans les traîner ni les interrompre. C'est à ce résultat qu'il faut arriver par l'étude de la vocalisation. Il forme la qualité prédominante de l'agilité; les autres manières lui sont subordonnées, et ne représentent que des variétés employées pour la colorer.

Pour que l'agilité liée réunisse tous les caractères de perfection, il faut que l'intonation soit d'une justesse irreprochable; il faut qu'entre toutes les notes, il règne une égalité parfaite dans la valeur, la force et le timbre; il faut enfin que tous les sons soient liés entre eux au même degré. On ne peut guère atteindre ce but qu'après une année et demie de bonnes études.

Il n'est pas toujours possible d'obtenir directement l'agilité liée, surtout si le gosier de l'élève a quelques tendances vicieuses, naturelles ou contractées, qui le portent à rendre l'exécution pesante, cotonneuse, confuse, glissée. On combattra ces défauts en marquant chacune des notes (voy. Vocalisation marquée.) Si, après deux ou trois mois de travail, ce moyen était insuffisant, il faudrait avoir recours aux sons piqués (voy. Vocalisation piquée), puis revenir aux précédents, et alterner.

Lorsque l'instrument aura acquis une élasticité suffisante, on reprendra le lié.

Si l'exécution était saccadée, aspirée, comme par exemple (1) le trait:

Au lieu de:

Alors on est obligé d'avoir recours aux sons portés comme moyen de corriger ce nouveau défaut.

La qualité la plus constante de toute vocalisation étant le lié, on ne doit avoir recours à aucun signe pour l'indiquer, et l'on se tiendra toujours pour averti d'éviter également de porter, de marquer, de piquer les traits.

§ IV.—Vocalisation marquée (Martellata.)

Marquer les sons, c'est rendre tous les sons distincts en les lançant, en les appuyant chacun à part, sans les détacher ni les quitter. On y réussira en supposant que l'on a à faire comprendre une même voyelle autant de fois différentes qu'il y a de notes dans le trait, mais cela sans discontinuer le son par l'aspiration ou autrement. En même temps on fera une faible pression de l'estomac pour chaque voyelle; le pharynx éprou-

(1) L'élève connaîtra qu'il aspire si, en présentant une bougie allumée devant sa bouche, il l'éteint par sa vocalisation.

Frankreich sehr vorherrschender Fehler; er ähnelt dem Bruster-schüttern, und beides zerstört oder verdirbt die schönste Melodie und ist dem guten Geschmacke gänzlich zuwider.

Wir bezeichnen die getragene Vocalisation so wie das Porta-mento durch ⌒.

§ III.—Gebundene (körnigte) Vocalisation (ital. Agilita granita.)

Töne binden, heisst von einem Tone zum andern übergehen, schnell, deutlich, nett, ohne Unterbrechung oder ein Ziehen auf einem zwischenliegenden Tone.

Man nehme die Orgel oder Blasinstrumente zum Muster, denn sie binden die Töne ohne selbige zu ziehen oder zu unterbrechen. Man suche durch das Studium der Vocalisation dieses Resultat zu erhalten; es ist die wesentliche Eigenschaft und Grundbedingung der Geläufigkeit; die andern Arten sind untergeordnet und stellen nur Mannigfaltigkeiten des Colorits dar.

Um der gebundenen Geläufigkeit den Stempel der Vollkommenheit aufzudrücken, muss die Intonation äusserst rein sein, eine völlige Gleichheit hinsichtlich der Dauer, Stärke und des Klanggepräges unter den Noten herrschen, und endlich alle Töne in demselben Grade gebunden sein. Dieses Ziel kann man nur nach anderthalb Jahren guter Studien erreichen.

Nicht immer erhält man unmittelbar die gebundene Geläufigkeit, besonders wenn der Kehlkopf des Schülers fehlerhafte Richtungen hat, sie seien natürlich oder angewöhnt, welche verursachen dass sein Vortrag schwerfällig, verworren oder schleifend wird; Man bekämpfe diese Fehler durch die markirte Vocalisation. Wenn nach zwei- oder dreimonatlicher Arbeit dieses Mittel unzureichend ist, dann wende man die abstossende Vocalisation an, und kehre dann abwechselnd zu den vorhergehenden zurück.

Hat man eine hinlängliche Biegsamkeit erlangt, dann nehme man das Binden von Neuem vor.

Ist der Vortrag stossweise, hauchend, (1) wie z. B.

Anstatt:

Dann ist man genöthigt getragene Töne anzuwenden, um diesen Fehler zu verbessern.

Die beständigste Eigenschaft aller Art von Vocalisation ist das Binden; man sollte, um selbige anzudeuten, zu keinem Zeichen seine Zuflucht nehmen, und vermeide die Läufe nicht zu tragen, zu markiren und abzustossen.

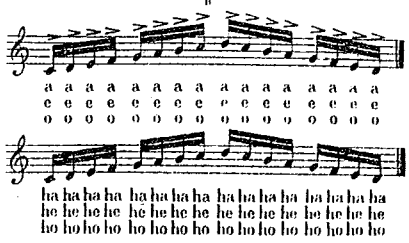
§ IV.—Markirte Vocalisation (Martellata.)

Töne markiren heisst, selbige, indem man auf jeden einen besondern Nachdruck legt, sehr entschieden deutlich angeben, ohne sie abzustossen, oder zu verlassen. Man bilde sich ein, dass man denselben Vocal so oft verschiedenmale hören lassen müsse, als der Lauf, Noten enthält, ohne den Ton durch Hauchen oder auf andere Art zu unterbrechen; zu gleicher Zeit gebe man für jeden Vocal dem Magen einen leichten Druck; der Schlund wird sich

(1) Der Schüler wird leicht erkennen dass er haucht, wenn er im Vocalisiren ein brennendes Wachslicht was man ihm vor den Mund hält, auslöscht.

vera une légère dilatation pour chaque son. Exemple:

bei jedem Töne unmerklich erweitern. Beispiel:



et non:
und nicht:

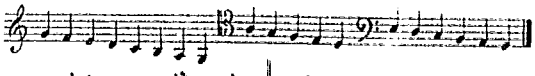
La vocalisation marquée a le double avantage de corriger l'habitude de glisser les sons, et de contribuer à faire sortir la voix; les basses-tailles et les voix sourdes n'ont pas de meilleur moyen d'accuser la vocalisation; c'est d'ailleurs une des principales ressources de coloris dans les traits. Cette manière convient surtout aux passages diatoniques, aux roulades par conséquent. C'est au maître à juger l'instant où il doit mêler alternativement cette manière avec l'autre. Plus tard on emploiera le lié et le marqué comme deux moyens distincts qui ne doivent plus avoir rien de commun, excepté dans les gammes descendantes, qu'il convient toujours d'appuyer un peu vers la fin dans les sons.

Die markirte Vocalisation verbessert die fehlerhafte Gewohnheit die Töne zu gleiten, und lässt die Stimme besser heraustreten; für Bassisten, und dumpfe Stimmen ist dies ein sicheres Mittel, und ausserdem eine treffliche Hülfsquelle für Colorit.

Diese Manier ist vorzüglich für diatonische Passagen, Rouladen, u.s.w. passend.

Es bleibt dem Lehrer überlassen, den Zeitpunkt zu beurtheilen wann der Schüler diese beiden Arten abwechselnd verbinden soll. Später, wende man das Binden und Markiren als zwei sehr unterschiedene Mittel an, ausgenommen in absteigenden Scalen, wo man gegen das Ende die Töne immer etwas unterstützen muss.

Il faut se garder de confondre



les sons marqués, martelés, avec les coups de poitrine. Les premiers se produisent par l'impulsion donnée à la première onde sonore de chaque son pour les mieux faire ressortir, sans que les vibrations de l'air soient un seul instant interrompues, sans que la moindre parcelle d'air insonore s'échappe; les coups de poitrine, au contraire, ne sont que des aspirations vicieuses qui précèdent le son et ôtent à l'attaque sa pureté; ils font perdre la respiration et donnent aux chants l'apparence d'un rire sérieux, également étrange et insupportable.

Man hüte sich die markirten Töne mit dem Brustst0ssen zu verwechseln; erstere erzeugen sich durch einen Druck welchen man der ersten Klangswelle jedes Tones gibt, um die Töne besser hervortreten zu lassen, ohne dass die Schwingungen der Luft einen einzigen Augenblick unterbrochen sind, oder das geringste Theilchen klangloser Luft entweiche; das Brustst0ssen im Gegentheil ist ein dem Tone vorangehendes Hauchen, durch welches man den Athem verliert; das reine Ergreifen des Tones wird verhindert und solches Hauchen gibt dem Gesange einen Anschein von ernsthaftem Lachen, was eben so seltsam als unerträglich ist.

Les sons marqués s'indiquent par des points et une liaison:

Die markirten Töne bezeichnet man durch Punkte und eine Bindung:

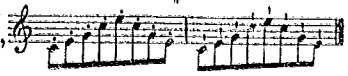
§ V.—Vocalisation piquée (Pichettata, staccata.)

§ V.—Abgestossene Vocalisation (ital. pichettata, staccata.)

Piquer les sons, c'est attaquer individuellement les sons par un coup de glotte qui les détache les uns des autres. Si, au lieu de les attaquer par le coup de glotte et de les quitter aussitôt, on leur donne une légère inflexion qui en prolonge la durée, ils sont flûtés, à écho.

Die Töne abstossen heisst sie einzeln vermittelst eines Anschlages der Stimmritze, wodurch einer von dem andern getrennt wird, angeben. Wenn man, statt sie so anzugreifen und gleich zu verlassen, ihnen eine kleine Biegung gibt, welche ihre Dauer verlängert, dann werden es Flötentöne, Echotöne.

On indique les premiers par des points, les seconds par des virgules placées sur les notes, ce qui équivaut à



Erstere bezeichnet man durch Punkte, letztere durch Kommas welche so vorgetragen werden:

Outre l'éclat qu'ils répandent dans un morceau, lorsqu'ils sont employés avec goût, ils servent à donner de l'élasticité aux gosiers paresseux.

S'il était possible de représenter aux yeux les différentes manières d'exécuter un trait, nous le ferions ainsi:

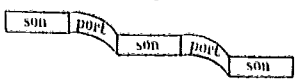
Sie haben den Vortheil langsamen, und trägen Kehlen Schnellkraft zu geben, ohne von dem glänzenden Effekt zu sprechen, welchen sie geschmackvoll angebracht, in einem Gesangstücke hervorbringen.

Wenn es möglich wäre die verschiedenen Arten einen Lauf vorzutragen, dem Auge deutlich zu machen, daß würden wir es folgendermassen thun:

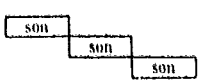
Vocalisation aspirée.

Gehauchte Vocalisation.

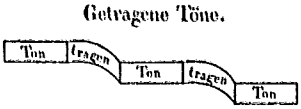
Sons portés:



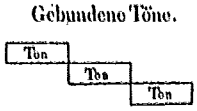
Sons liés:



Getragene Töne.



Gebundene Töne.



Sons marqués:

Sons piqués:

Markirte Töne.

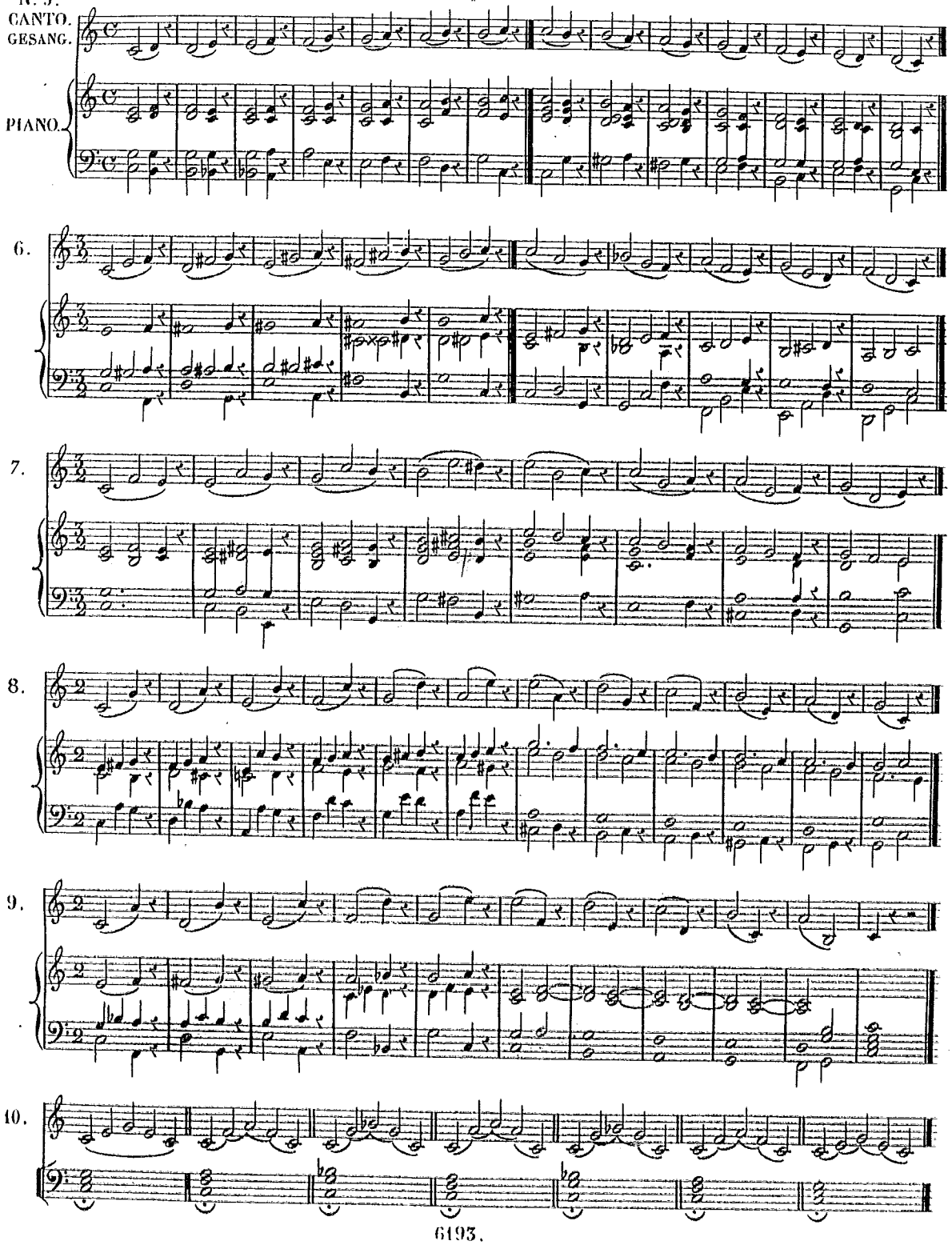
Abgestossene Töne.

PORT DE VOIX. | PORTAMENTO, TONTRAGEN.

N° 5.

CANTO. GESANG.

PIANO.



GAMMES, ROULADES, (SCALE, VOLATE, VOLATINE)

Celui qui voudrait arriver à vocaliser la Roulade sans s'être exercé d'abord sur deux notes, puis sur trois etc, courrait le risque de ne jamais bien faire aucune espèce de trait. De l'exécution pure de deux notes dépend celle de trois, quatre, cinq et d'un plus grand nombre. Aussi faut il s'y attacher avec la plus scrupuleuse attention.

L'agilité ascendante est plus difficile que l'agilité descendante. La voix rallentit les sons en montant; en descendant, au contraire, elle les précipite. On corrigera ces deux défauts en donnant une force égale à toutes les notes qui devront, d'ailleurs, être parfaitement liées et distinctes. — Dans le N° 11 on évitera avec soin d'abaisser la note la plus haute et d'élever la plus basse; double danger, auquel nous expose la tendance naturelle de l'organe à diminuer les distances.

L'EXERCICE N° 11 ne doit pas être pointé.

SCALEN, LÄUFE, ROULADEN.

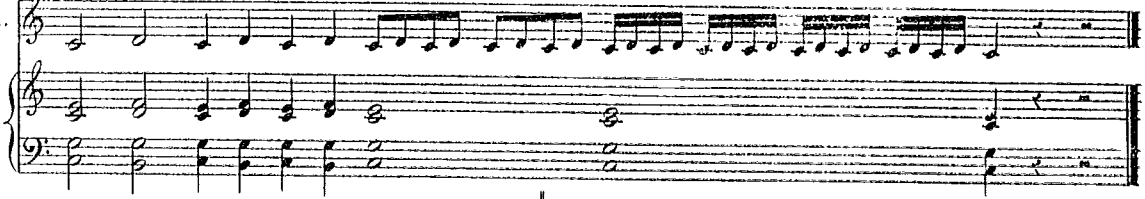
Man übe zuerst auf zwei Noten, dann drei u.s.w. von der reinen Ausführung der zwei Noten hängt jene von drei, vier, fünf und mehr, ab. Man sei hier gewissenhaft aufmerksam sonst wird man immer Läufe u.d.gl. verfehlen.

Die aufsteigende Vocalisation ist schwerer als die absteigende; die Stimme hemmt die Töne aufwärts und beschleunigt, sie abwärts. Man bemühe sich jeder Note gleiche Stärke zu geben, recht deutlich und gebunden vorzutragen, alsdann werden diese zwei Fehler bald verschwinden. — Bei N° 11, eine Uebung welche nicht punktirt werden darf, vermeide man sorgfältig die höchste Note etwas tief zu nehmen, und die tiefste etwas hoch.

Die Uebung N° 11 darf nicht punktirt werden.

Lent. * Langsam.

N° 11.

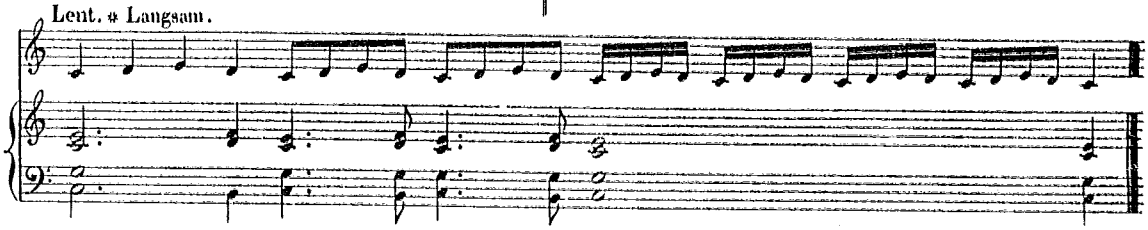


L'exercice qui suit exige une attention particulière. Lorsqu'on le répète plusieurs fois de suite, la tierce majeure baisse, ou la tonique monte; souvent chacune des deux notes tend à se rapprocher de l'autre.

Die folgende Uebung erheischt besondere Aufmerksamkeit. Wenn man mehremal nach einander wiederholt, so wird die grosse Terze tiefer und die Tonika steigt; beide Noten sind geneigt sich zu nähern.

Lent. * Langsam.

12.

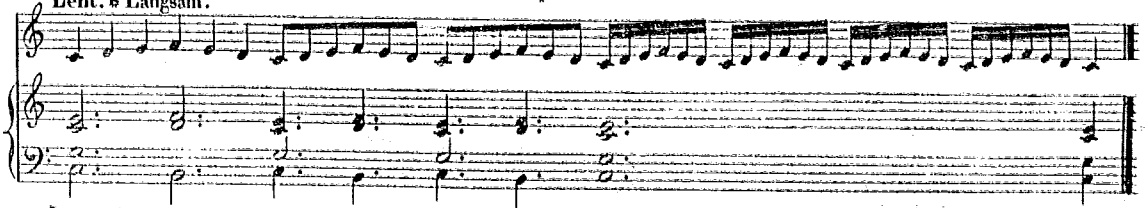


Il faudra donner rigoureusement la même valeur aux notes descendantes et aux notes montantes, si non il arrivera dans la répétition du trait, que les sons FA, MI, RE, DO, seront à la fois glissés et précipités, et qu'au contraire les sons DO, RE, MI, FA, seront rallentis.

Man gebe den Noten auf- oder abwärts gehend, streng ihren Werth; sonst würden beim Wiederholen des Laufes, die Töne FA, MI, RE, DO, übereilt und gleitend, die andern DO, RE, MI, FA, im Gegentheile zu langsam werden.

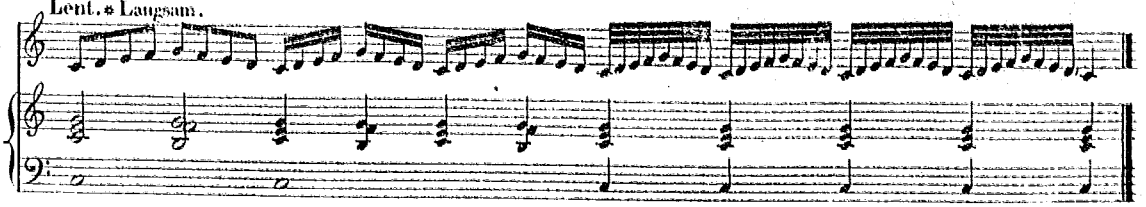
Lent. * Langsam.

13.



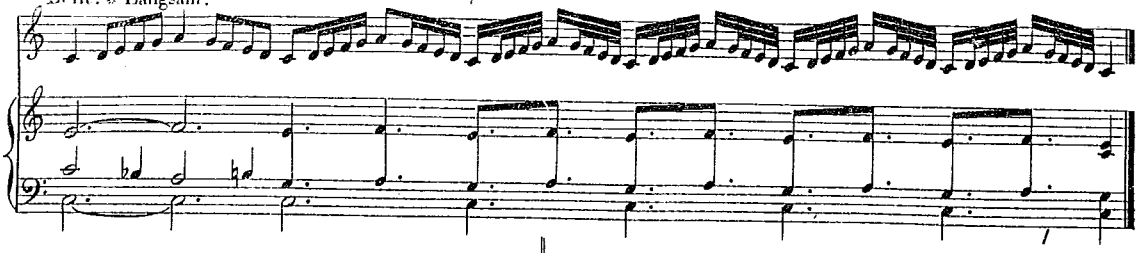
Lent. * Langsam.

14.



Lent. ♯ Langsam.

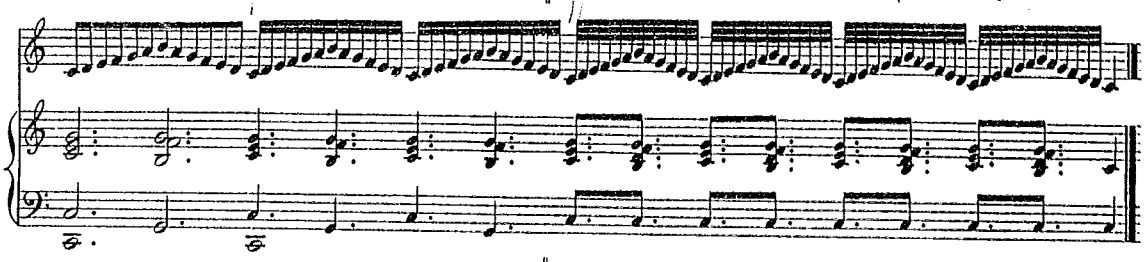
15.



La sensible est presque toujours basse, soit que l'on monte, soit que l'on descende, si l'on n'affermit avec soin l'intonation.

Die grosse Septime ist fast immer tief, auf- oder abwärts gehend, wenn man die Intonation nicht sorgfältig zu befestigen sucht.

16.

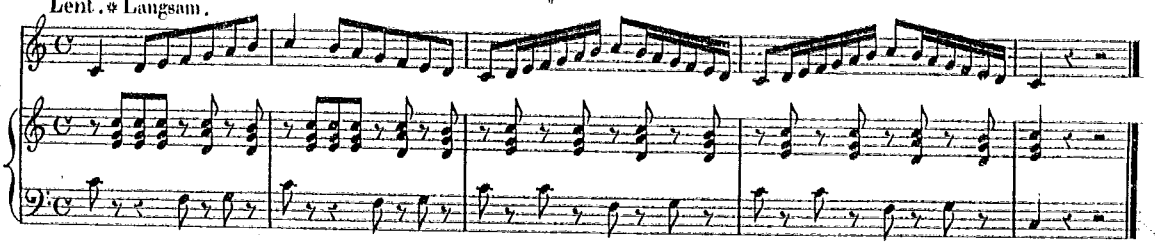


Le demi-ton du 3.e au 4.e dégré, et du 7.e au 8.e sera juste si l'on a le soin de hausser le 3.e et le 7.e dégré c'est-à-dire la mediante et la sensible. Dans ces intonations, et principalement sur le 7.e dégré, on péchera moins par l'excès que par de défaut d'élévation. Le contraire aurait lieu sur le 4.e dégré. Quand une gamme descendante est fausse, on peut être assuré que les demi-tons sont trop grands, c'est-à-dire que le 3.e et le 7.e degrés sont trop bas.

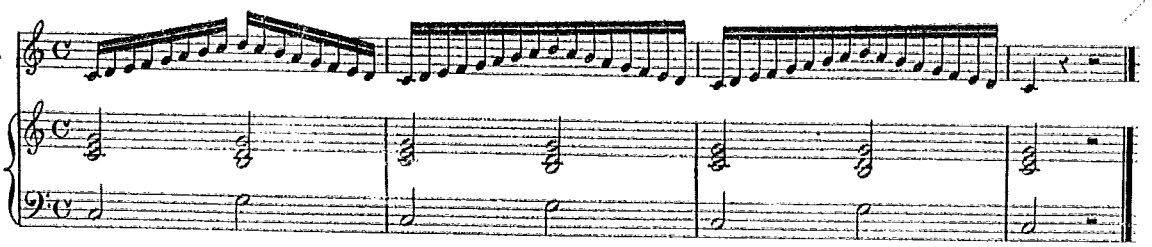
Der halbe Ton von der 3.ten zur 4.ten Stufe, so wie von der 7.ten zur 8.ten wird rein sein, wenn man die 3.te und 7.te Stufe (Mediante und grosse Septime) erhöht. Bei diesen Intonationen ist etwas zu hoch weniger fehlerhaft, als etwas zu tief. Das Gegentheil findet statt in Betreff der 4.ten Stufe. Wenn eine absteigende Scala falsch ist, sei man überzeugt dass die halben Töne 3.te und 7.te Stufe zu tief sind.

Lent. ♯ Langsam.

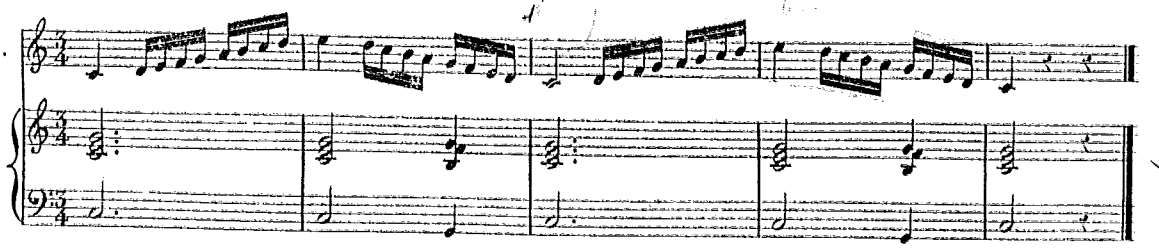
17.

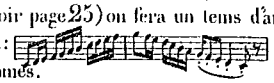


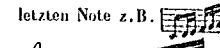
18.



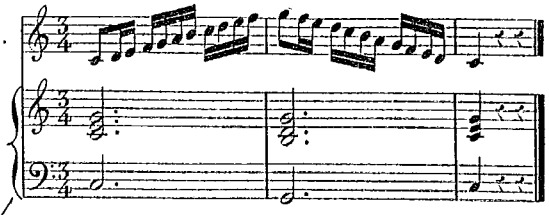
19.

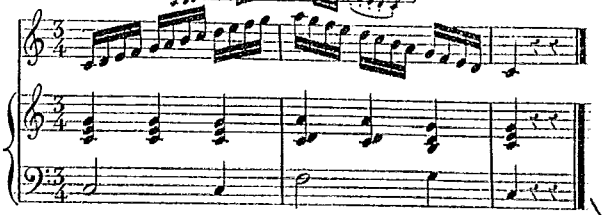


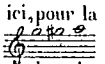
Si les premières notes de la gamme descendante glissent, il faudra les assurer sans élargir le gosier, ni grossir la voix. Si la même chose arrivait pour les derniers sons de la même gamme il faudrait les rallentir, en les renforçant et en les marquant; (voir page 25) on fera un tems d'arrêt sur l'avant dernière note EX:  et ainsi de toutes les autres gammes.

Wenn die ersten Noten einer Scala im Absteigen gleiten, dann suche man selbige sicher zu stellen, allein ohne den Kehlkopf zu erweitern oder die Stimme zu verstärken. Wenn dasselbe bei den letzten Tönen der Tonleiter Statt fände, dann gehe man nachlassend, langsamer (rallentando) indem man sie verstärkt, und sehr entschieden markirt siehe Seite 25) und verweile hier, so wie für alle anderen Tonleitern, auf der vorletzten Note z.B. 

20.

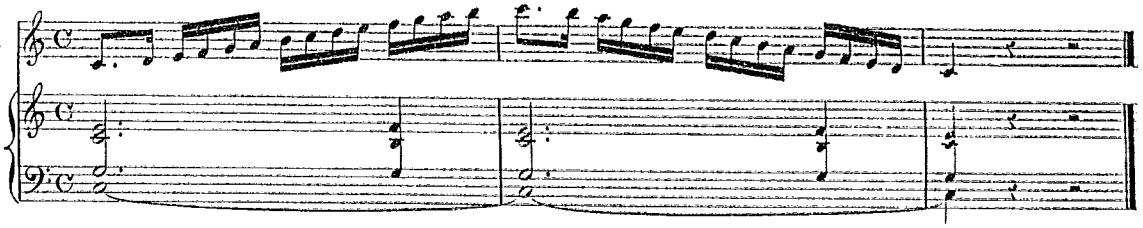




Je conseillerai ici, pour la seconde fois, de ne pas monter plus haut que les notes  Cette défense s'applique même à tous les exercices qui dans leur développement écrit, dépasseraient ces notes. Il faut en conséquence, transposer ces exercices dans tous les tons qui permettent à la voix de ne pas franchir cette limite. Les Ténors et les Basses se guideront d'après les instructions contenues dans les pages 19 et 20.

Ich rathe hier nochmals nicht höher als zu gehen; dieses Verbot erstreckt sich selbst auf alle andern Uebungen; man muss folglich selbige in alle die Tonarten transponiren, welche der Stimme erlauben diese Grenze nicht zu überschreiten. Tenoristen und Bassisten müssen sich nach den Vorschriften Seite 19 und 20 bequemen.

21.

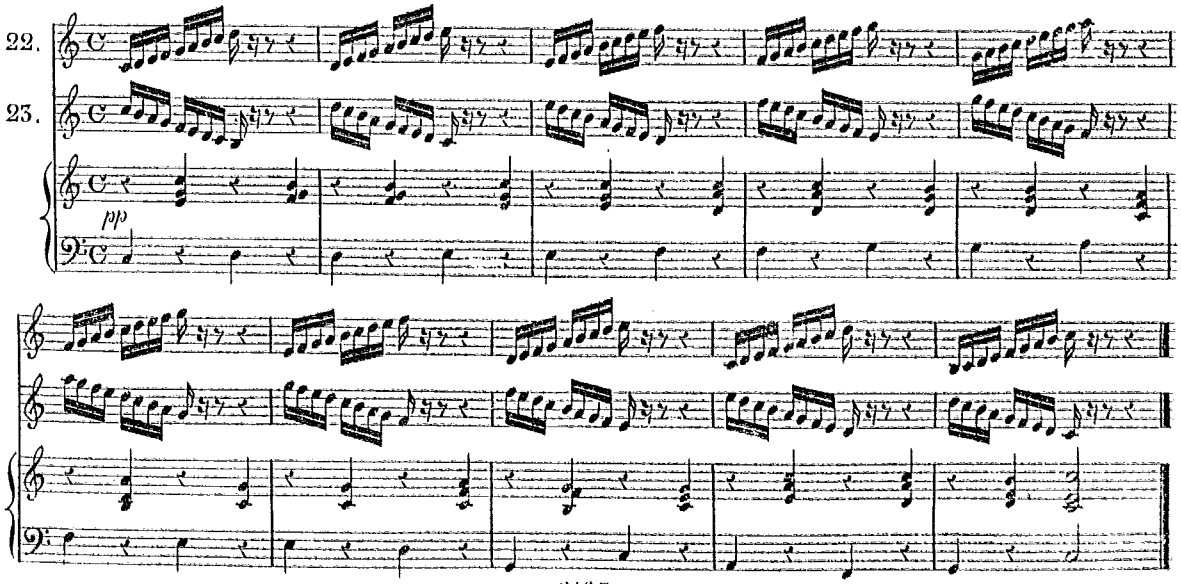


En indiquant la dernière note de chaque gamme comme aussi courte que les autres, nous avons en vue de la faire quitter instantanément; si en étudiant les exercices, l'on a contracté le défaut de traîner le dernier son en faisant ce qu'on appelle vulgairement des queues, ce défaut se reproduira infailliblement dans les morceaux.

Die letzte Note jeder Scale, ist hier eben so kurz angedeutet, als die übrigen, in der Absicht dass man sie augenblicklich verlasse; beim Studium dieser Uebungen die üble Gewohnheit nehmen, den letzten Ton träge und verlängert wiederzugeben, wäre ein Verstoss, der unfehlbar in allen andern Gesangstücken zum Vorschein kommen würde.

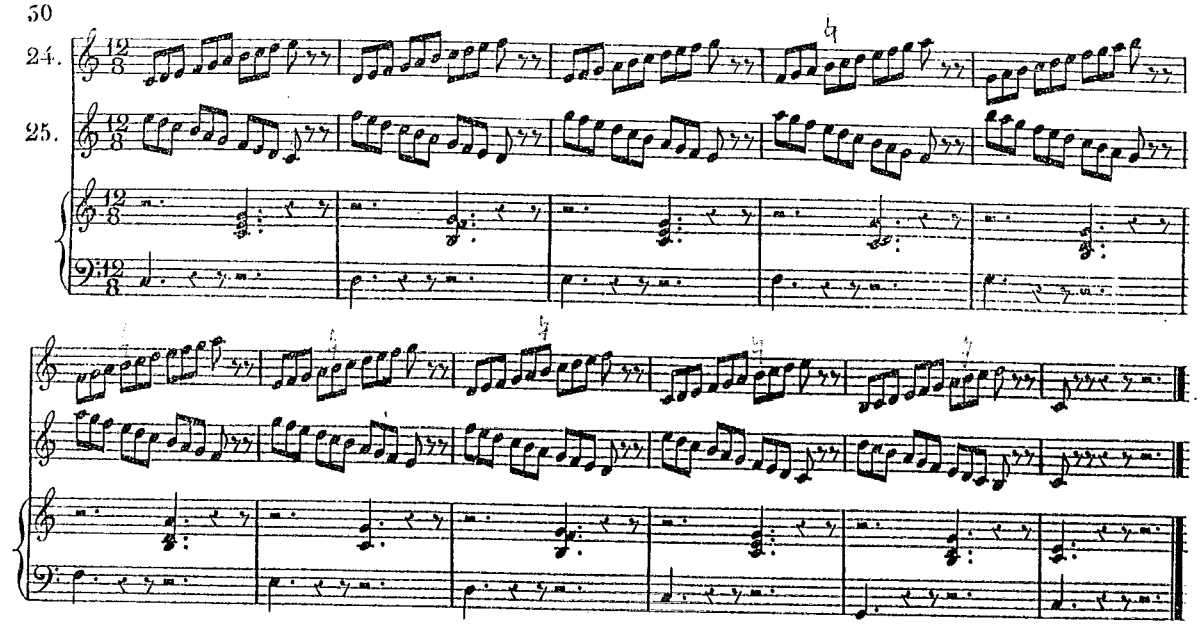
22.

23.



24.

25.



Pour peu que l'on accélère le mouvement des gammes dont la 1re note est tenue comme aux Nº 26,30,37,38, etc. il est difficile de se détacher de cette première note à l'instant précis, et l'on en exagère presque toujours la valeur. Ce défaut rallentit le mouvement des gammes, il vaut mieux que l'élan s'annonce dès la 1re note.

Bei etwas schnellerem Tempo der Tonleitern Nº 26,30,37,38 u.s.w. wo man auf der ersten Note verweilt, ist es schwer diese erste Note genau im richtigen Augenblicke zu verlassen, und fast immer gibt man ihr mehr Werth; dies ist ein Fehler, und man trachte, dass das frische Ergreifen, ein gewisser Schwung, gleich mit der ersten Note beginne.

Respirez longuement et doucement.

Man athme lang und sanft, leise

Respirez. Man athme.

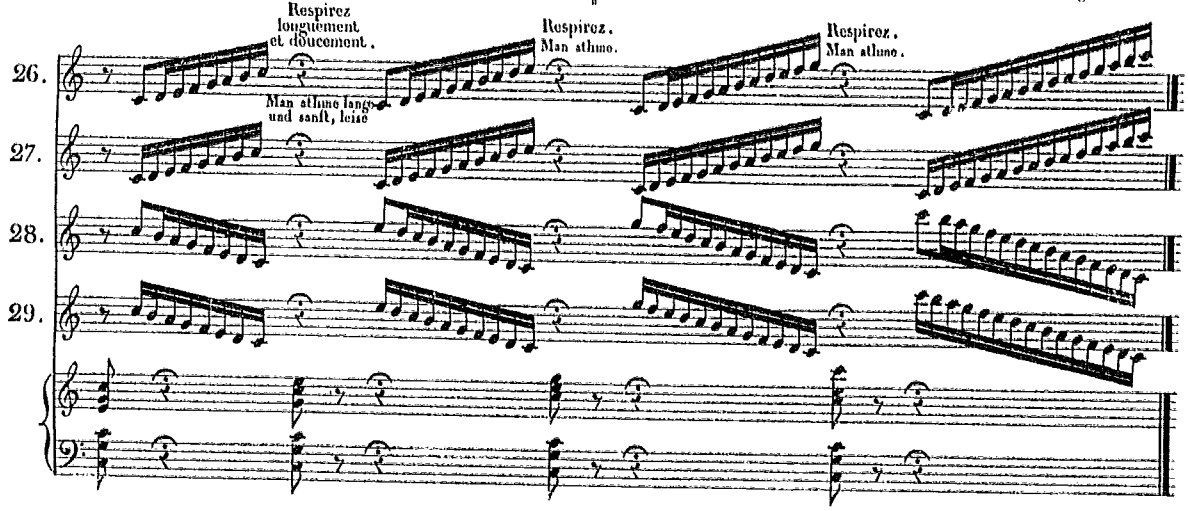
Respirez. Man athme.

26.

27.

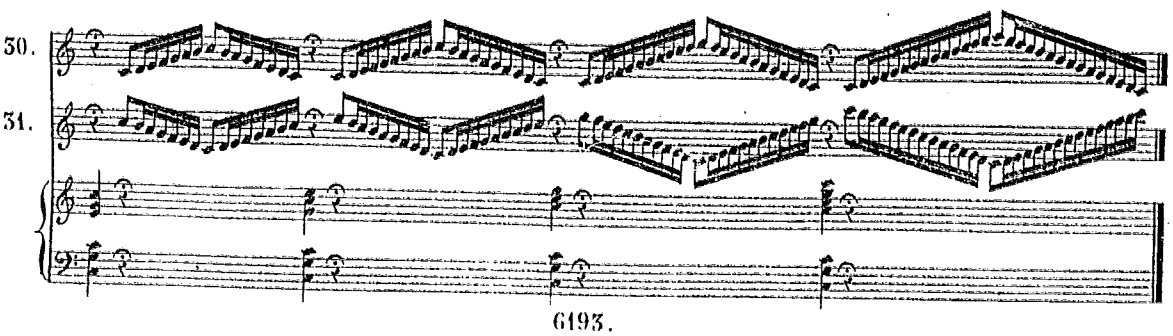
28.

29.



30.

31.

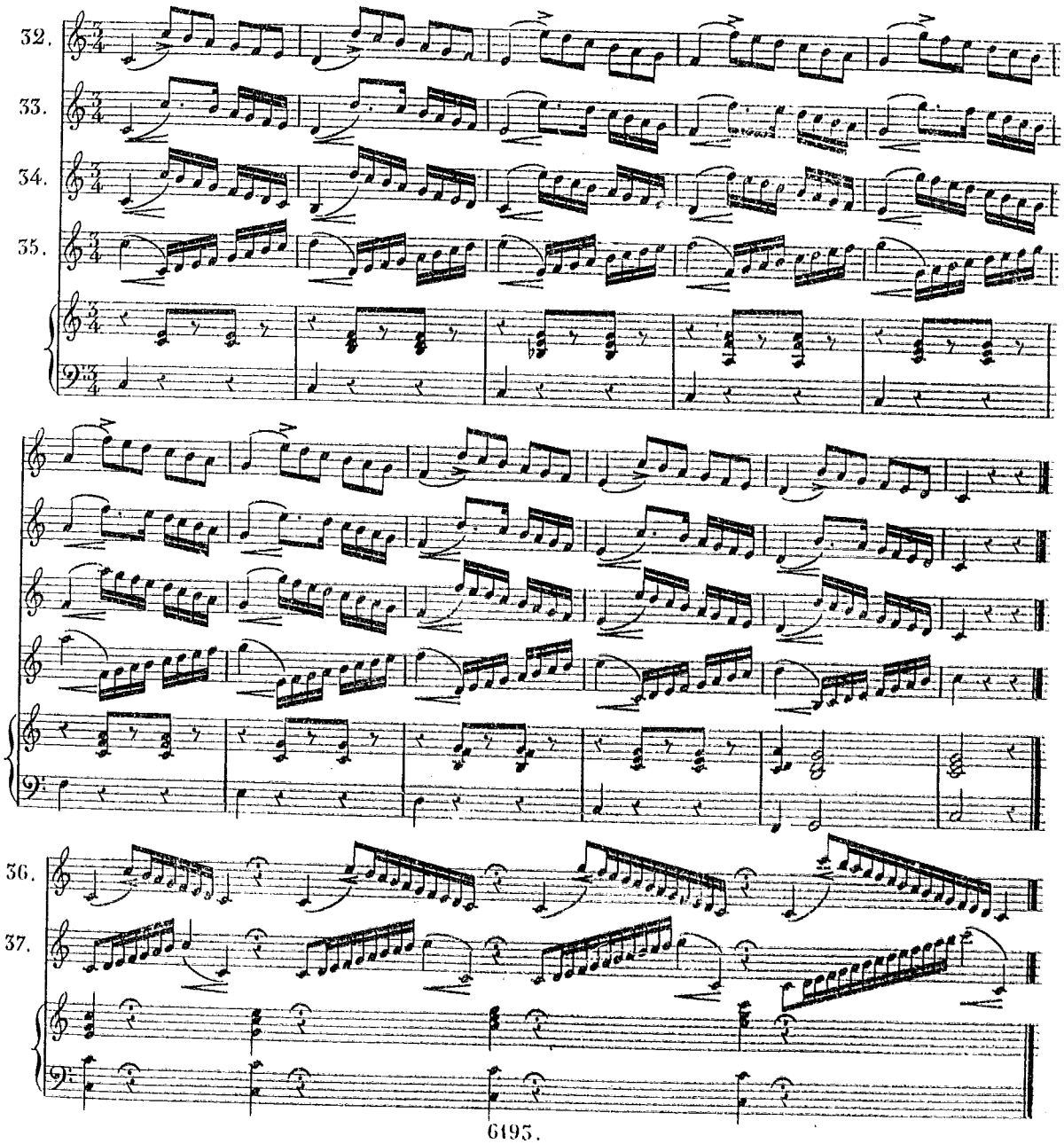


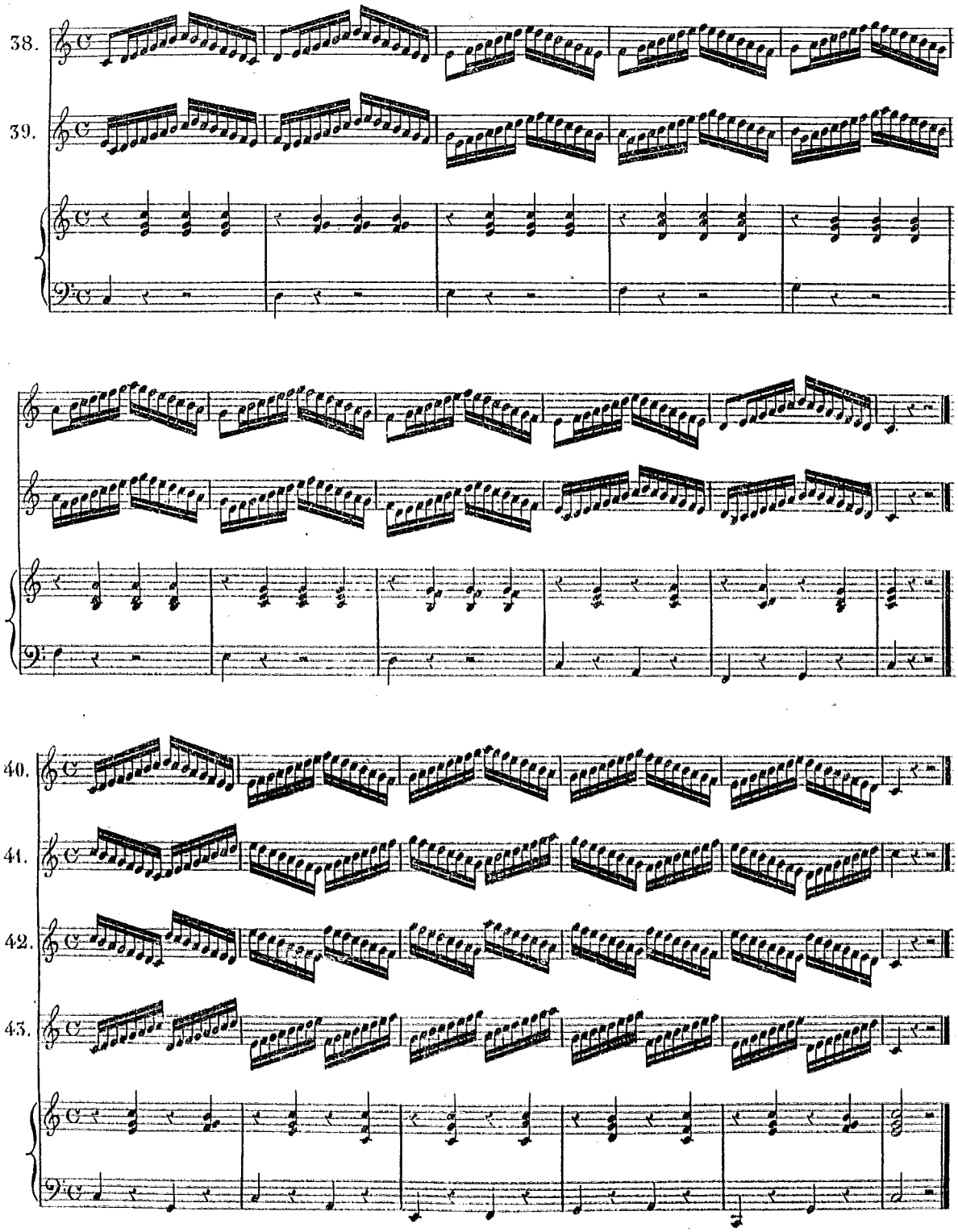
Les distances montantes d'octave, de dixième, sont généralement basses. Les mêmes distances descendantes, sont au contraire le plus souvent hautes. On éviterait le dernier écueil si on avait la précaution d'assouplir le gosier, cette disposition rendrait l'intonation plus aisée, et faciliterait en même temps le passage du registre de fausset au régistre de poitrine en timbre clair.

On chantera toutes les gammes lentement d'abord, et en respirant par intervalles (voyez pages 6,7); puis la facilité croissante de l'élève lui permettra d'accélérer l'exécution et de respirer moins fréquemment, enfin, de dire les traits dans toute leur vitesse, et d'une seule respiration.

Oktaven und Dezimen aufwärtsgehend, sind gewöhnlich etwas tief, abwärts oft hoch. Man würde diese letzte Klippe vermeiden, wenn man die Vorsicht hätte den Kehlkopf geschmeidiger zu machen; die Intonation, so wie der Uebergang aus dem Falsett- ins Brustregister, in hellem Klanggepräge, würde sehr erleichtert.

Man singe alle Scalen anfangs langsam, und athme in der Zwischenzeit (siehe Seite 6,7;) dann, bei wachsender Fertigkeit des Schülers, kann man das Tempo schneller nehmen; das Athemschöpfen wird weniger häufig, und zuletzt kann man die Läufe in ihrer ganzen Schnelligkeit, in einem einzigen Athemzuge vortragen.




38.
39.
40.
41.
42.
43.

Tous les exercices qui vont suivre présenteront souvent le passage du régistre de poitrine à celui de tête, et vice versa: Loin d'éviter ce passage, il faudra le faire hardiment sentir, autant de fois qu'il s'offrira dans l'exercice. Le tems et la patience feront disparaitre la séparation, d'abord choquante, des deux registres.

Quand on sera en état de chanter, d'une seule respiration, la gamme montante et la gamme descendante, il faudra supprimer les silences qui les séparent. On pourra dans ce cas, accompagner chaque gamme par un seul accord.

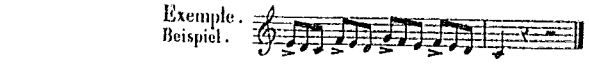
Les notes du triolet doivent être toutes les trois égales en valeur, pour y réussir, il faut donner un accent à la note qui échappe. Généralement c'est la seconde. Le caractère du triolet éxige d'ailleurs que l'on accentue la première note.

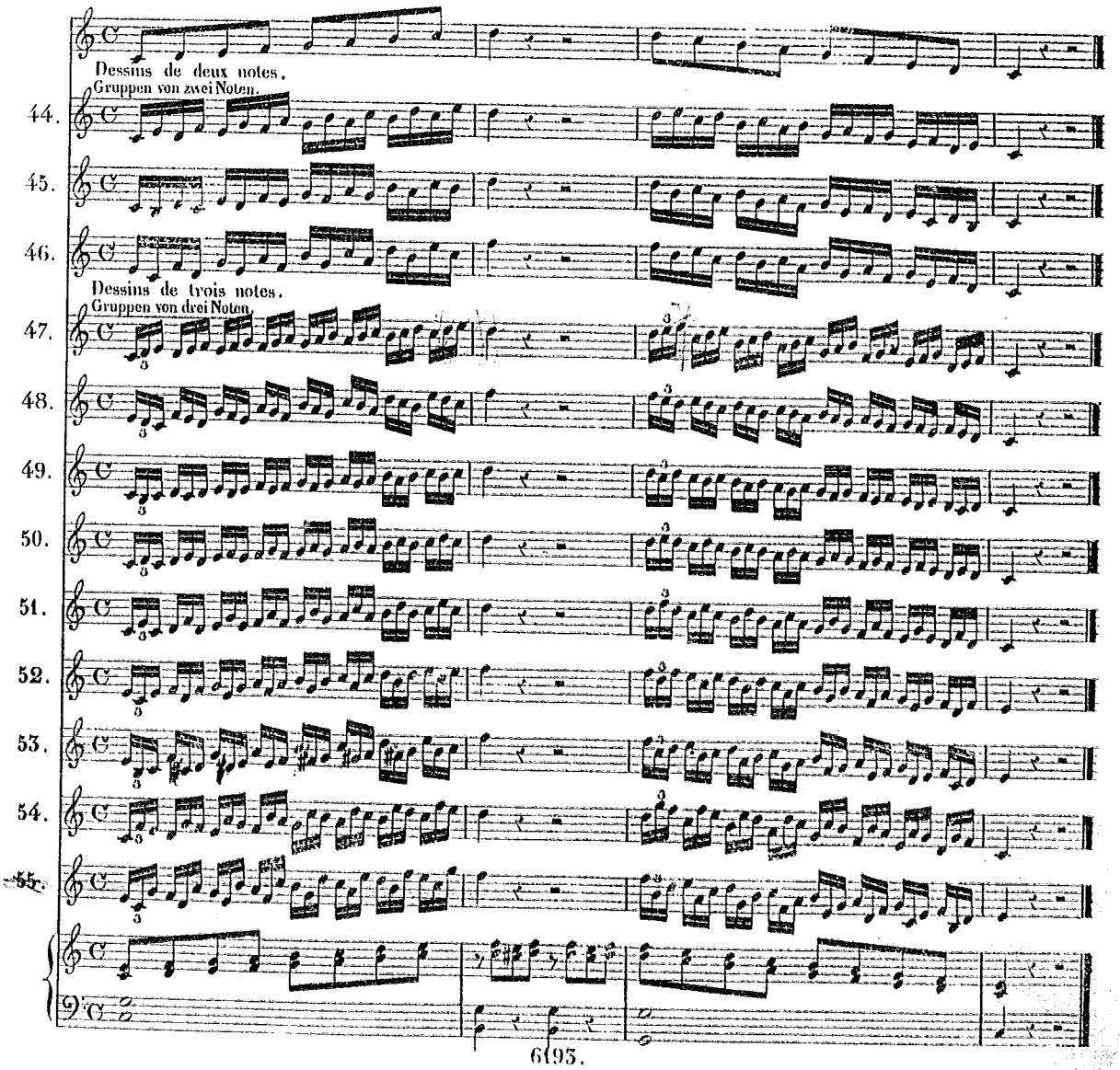
Folgende Uebungen erheischen oft den Uebergang aus dem Register der Brststimme, in jenes der Kopfstimme, und umgekehrt; man vermeide ihn nicht. Zeit und Gedult werden das Abstechende beider Register verschwinden machen.

Sobald man im Stande ist, die Tonleiter auf- und abwärts in einem Athemzuge singen zu können, unterdrücke man die Pausen, und begleite jede Tonleiter mit einem einzigen Akkorde.

Die Noten der Triole haben alle gleichen Werth; man accentuire die zweite Note, obgleich der Charakter der Triole sonst erheischt dass der Accent auf die erste falle.

Exemple.
Beispiel.

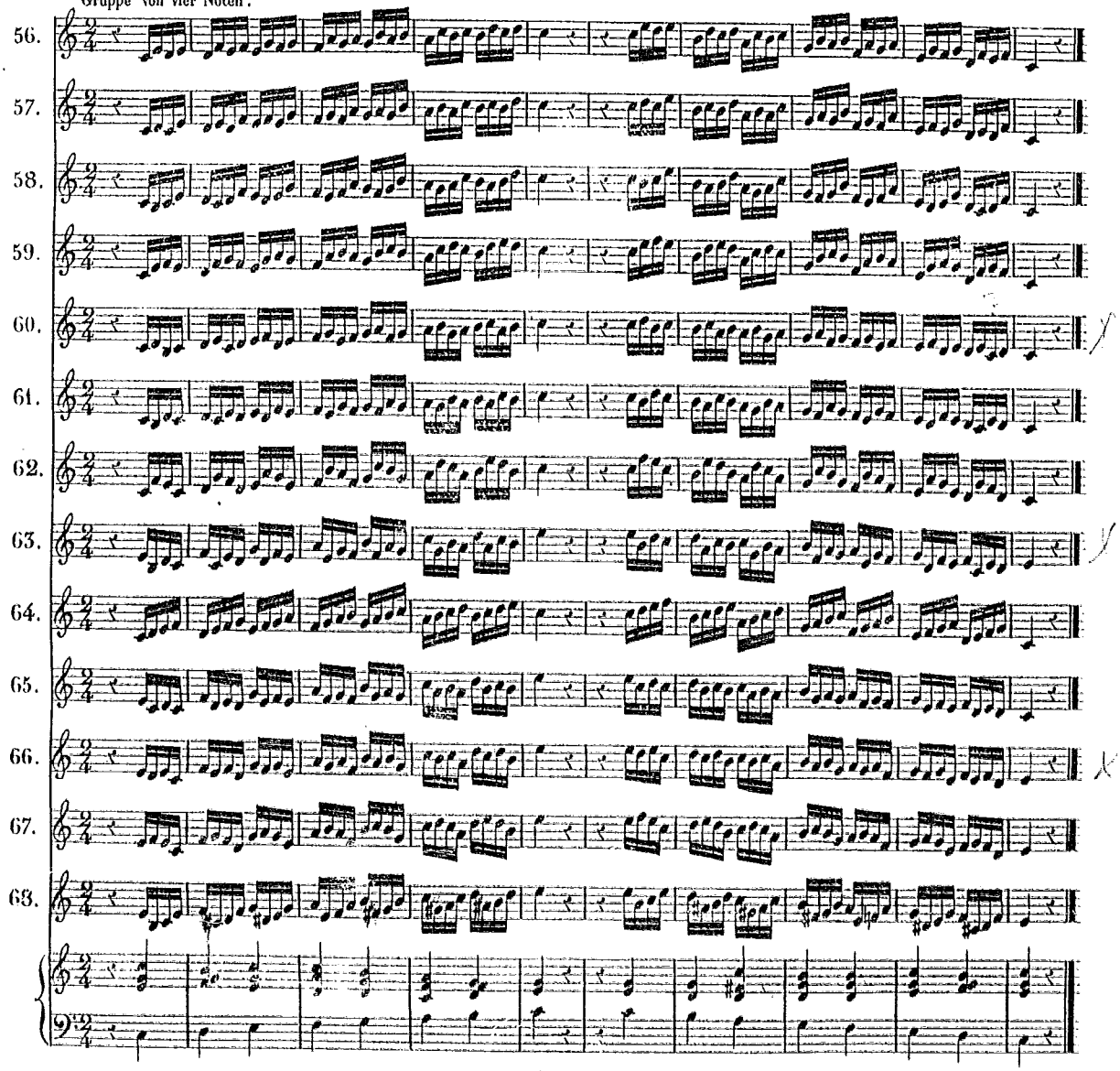




L'exercice N° 52 et tous ceux qui présentent également l'intervalle de triton compris entre le 4me et le 7me dégré, méritent une attention particulière. Les trois tons entiers consécutifs sont durs à l'oreille, et l'on est toujours tenté de baisser d'un demi-ton la quarte augmentée: cet abaissement détermine une modulation que nous voulons éviter partout où elle n'est pas marquée, afin d'habituer l'élève à cette difficulté. En général les quartes et les quintes sont d'un intonation difficile; il convient donc de s'y exercer.

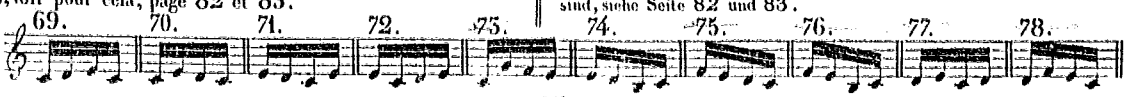
Die Uebung N° 52, so wie Alle welche das Intervall des Tritons (zwischen der 4^{den} und 7ten Stufe) darbieten, verdienen eine besondere Aufmerksamkeit; die drei auf einander folgenden ganzen Töne erscheinen dem Ohre hart, und man ist immer geneigt die grosse (übermässige) Quarte einen halben Ton zu vermindern; dadurch entsteht eine Modulation welche wir immer, da wo sie nicht bemerkt ist, vermeiden wollen, um den Schüler mit dieser Schwierigkeit vertraut zu machen. Im Allgemeinen ist die Intonation der Quarten und Quinten schwierig.

Dessin de quatre notes.
Gruppe von vier Noten.



L'élève développera tous les dessins qui ne sont ici qu'indiqués, voir pour cela, page 82 et 83.

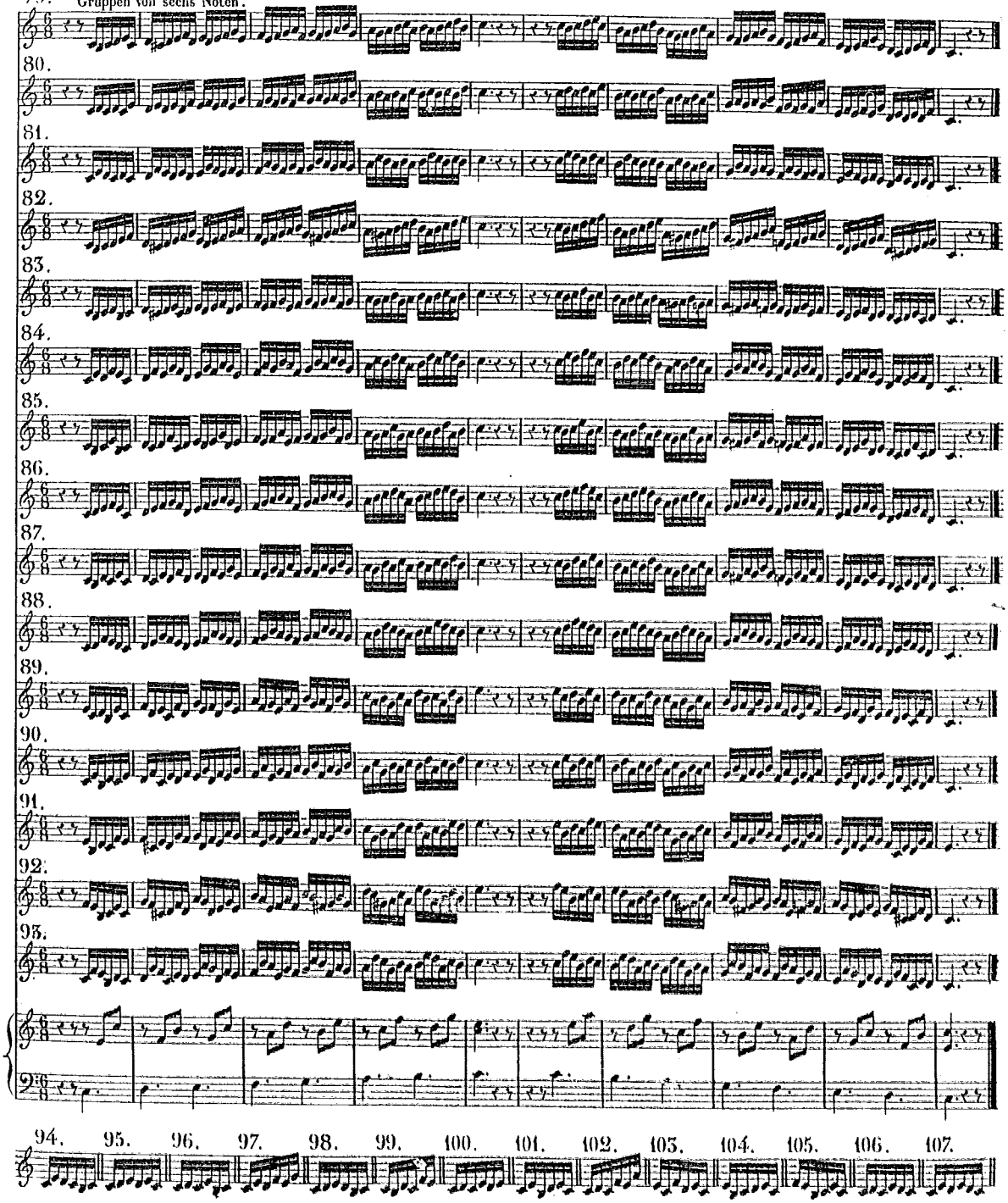
Der Schüler entwickele die Figuren welche hier nur angedeutet sind, siehe Seite 82 und 83.



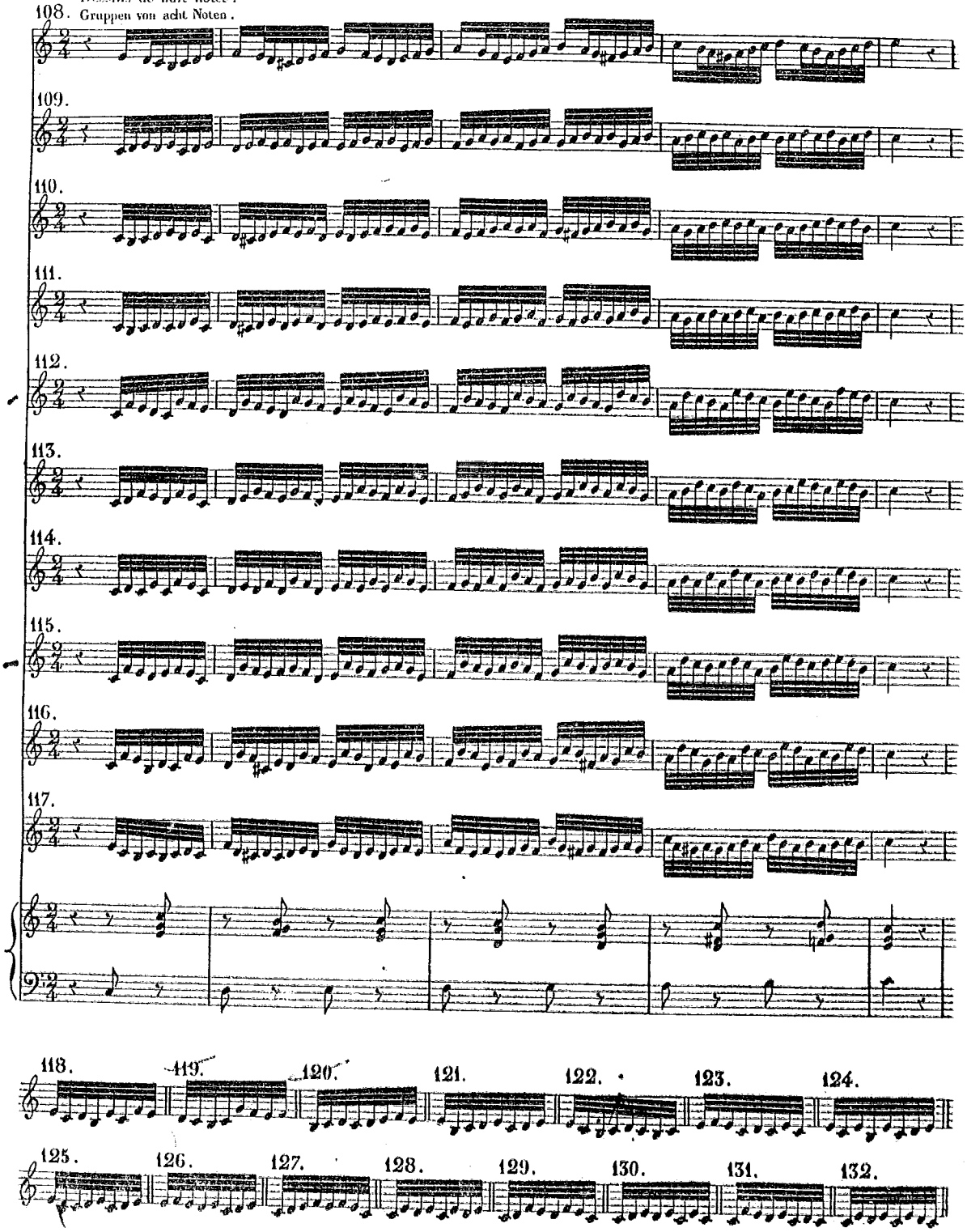
La division par six (sextupla) s'accentue non par trois, ce qui donnerait à ce dessin le caractère du triolet, mais par groupes de deux ou de six notes. En général, pour rythmer d'une manière quelconque, il faut accentuer la prèmiere note du groupe.

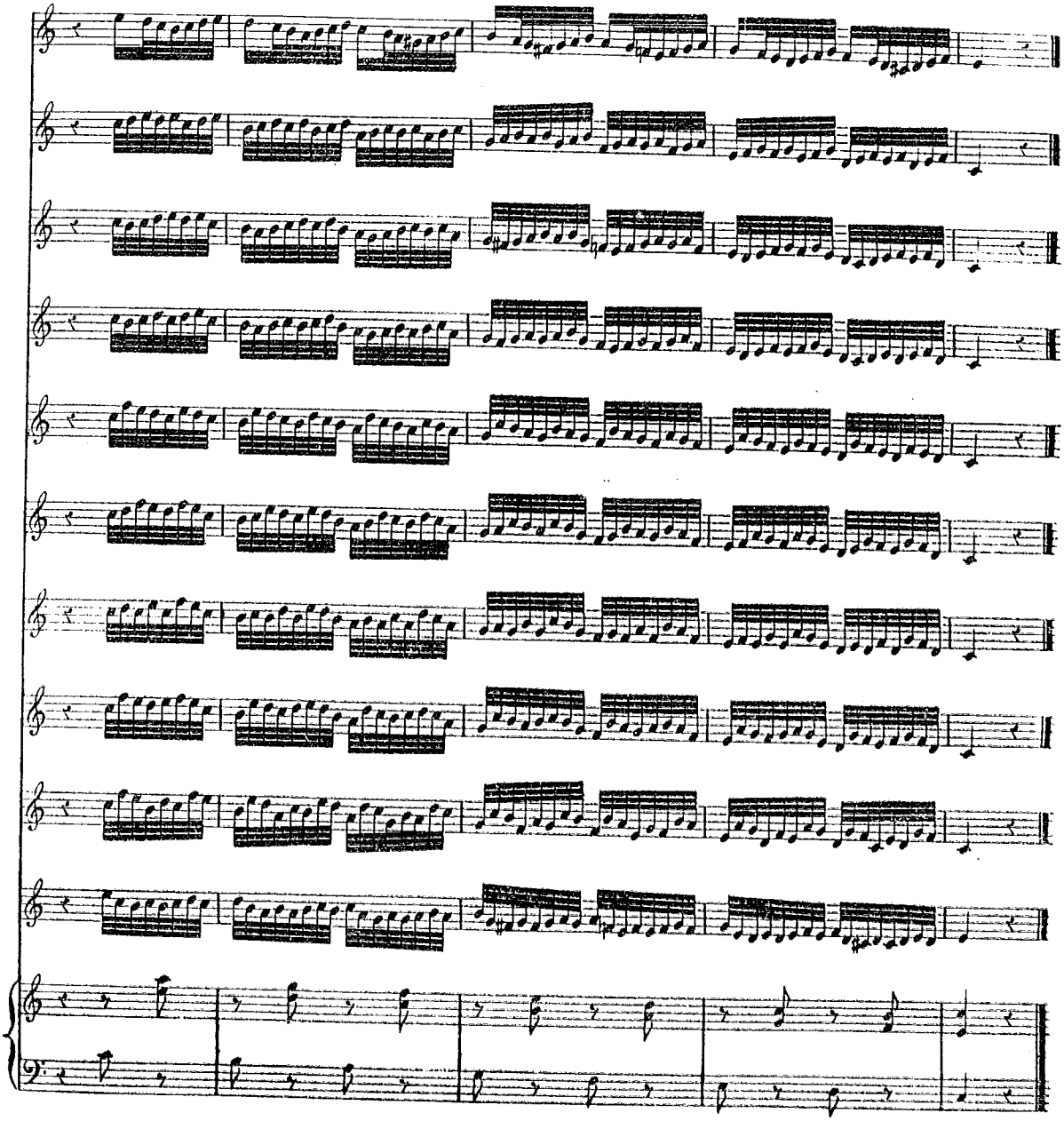
Sextolen, theile man nicht von drei zu dreien ab, sondern von zwei zu zweien. Im Allgemeinen accentuire man bei allen Gattungen von Noten-Gruppen immer die erste Note.

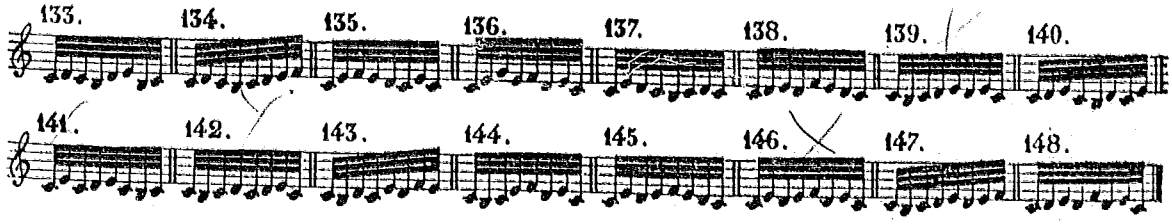
79. Dessins de six notes.
Gruppen von sechs Noten.

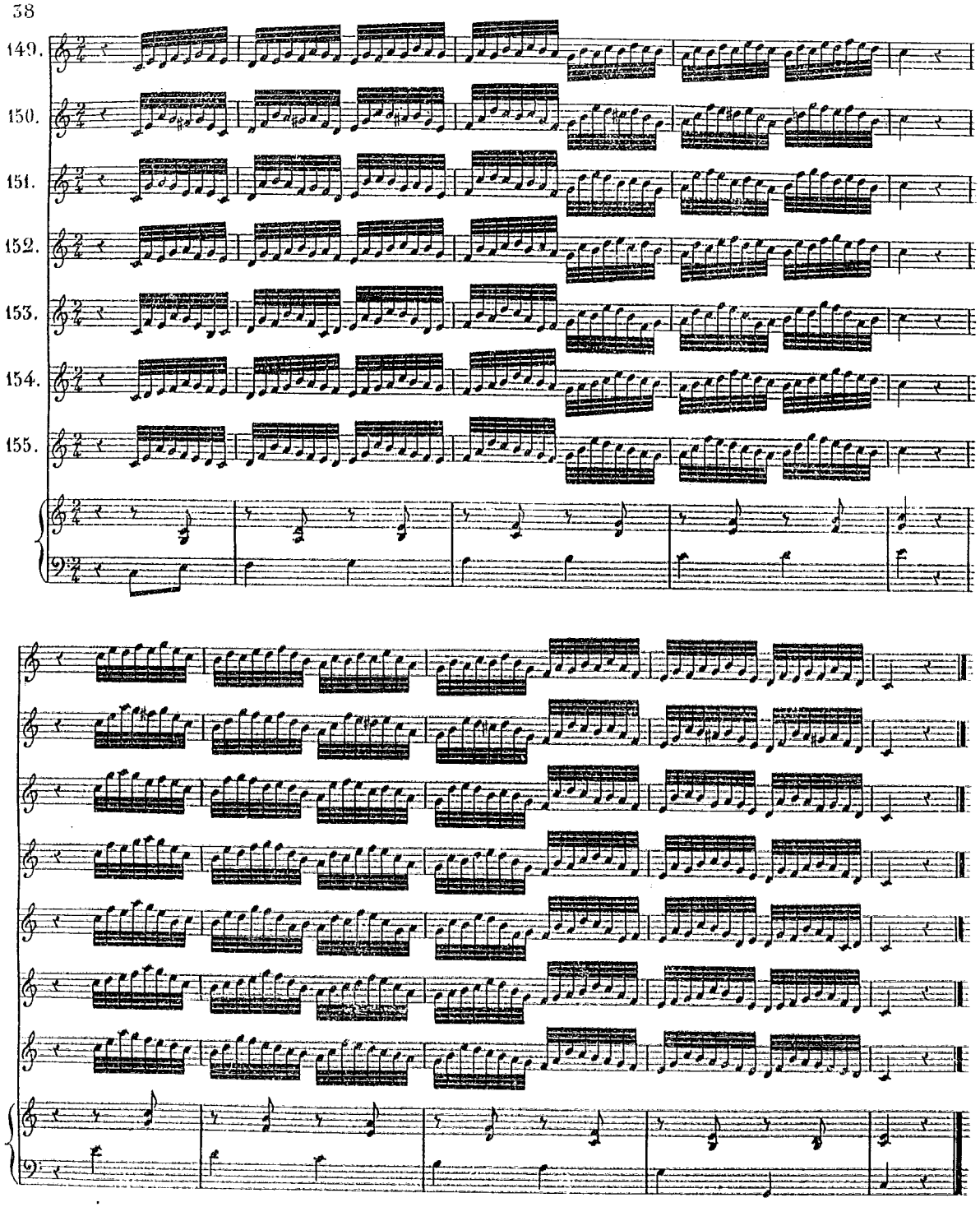


Dessins de huit notes.
Gruppen von acht Noten.





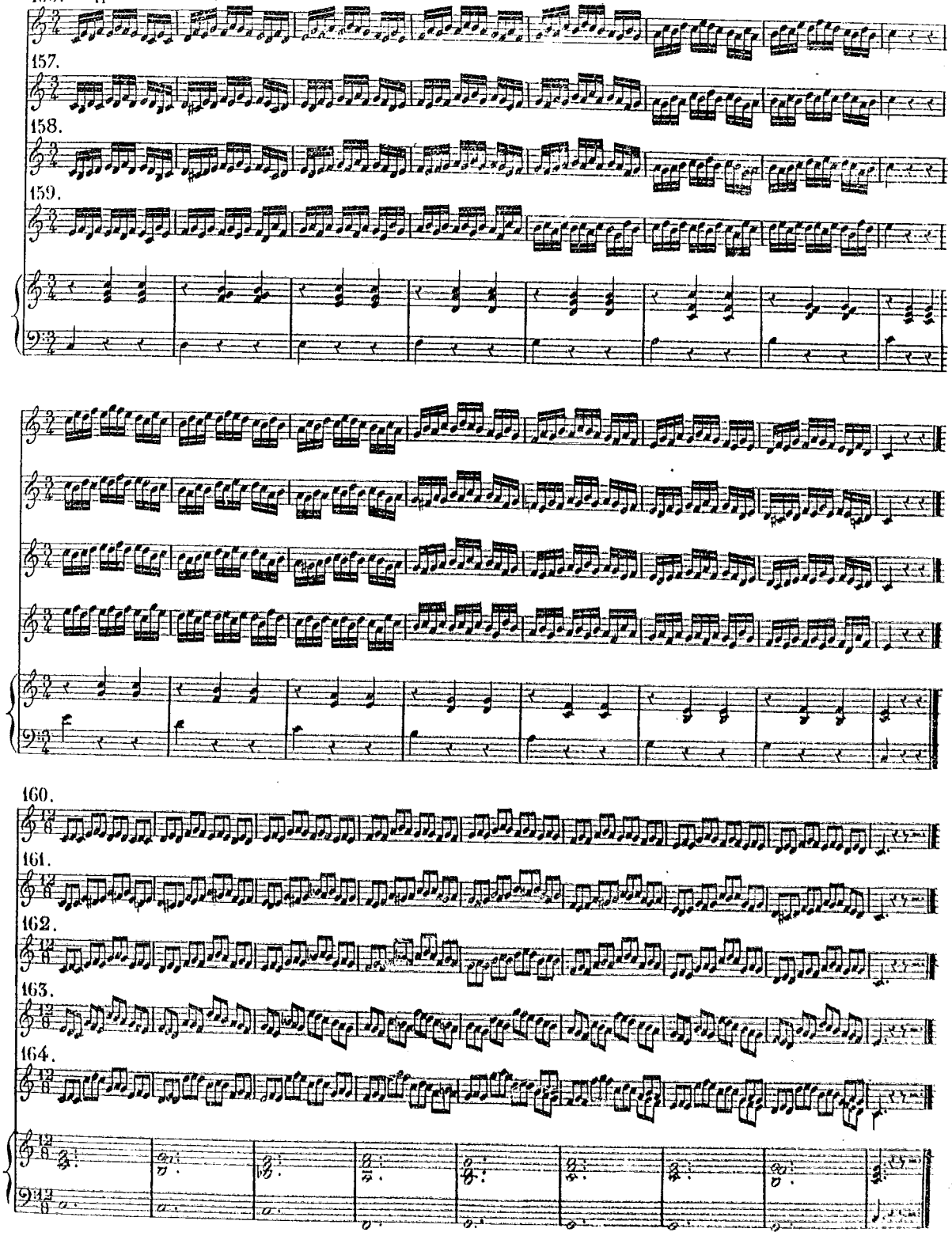

133.
134.
135.
136.
137.
138.
139.
140.
141.
142.
143.
144.
145.
146.
147.
148.



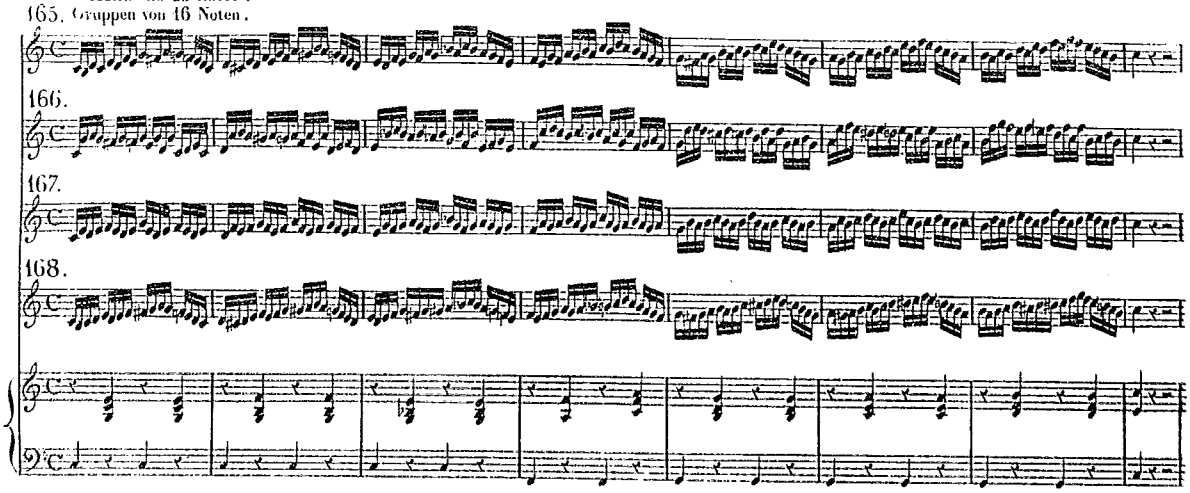
Lorsque la voix se maintiendra inaltérablement pure sur la voyelle A il sera tems de parcourir les autres voyelles E È, O Ò, (voyez prononciation 2e. Partie.) Les voyelles I et U s'étudieront plus tard, et seulement autant qu'il sera nécessaire pour que la voix y soit habituée.

Wenn sich die Stimme fest und rein auf dem Vocale A hält, dann nehme man die andern Vocale vor, E È, O Ò, (siehe Aussprache 2ter Thl.) I und U übe man später, und nur in so fern als es nöthig ist um die Stimme damit vertraut zu machen.

156. Gruppen von 12 Noten.

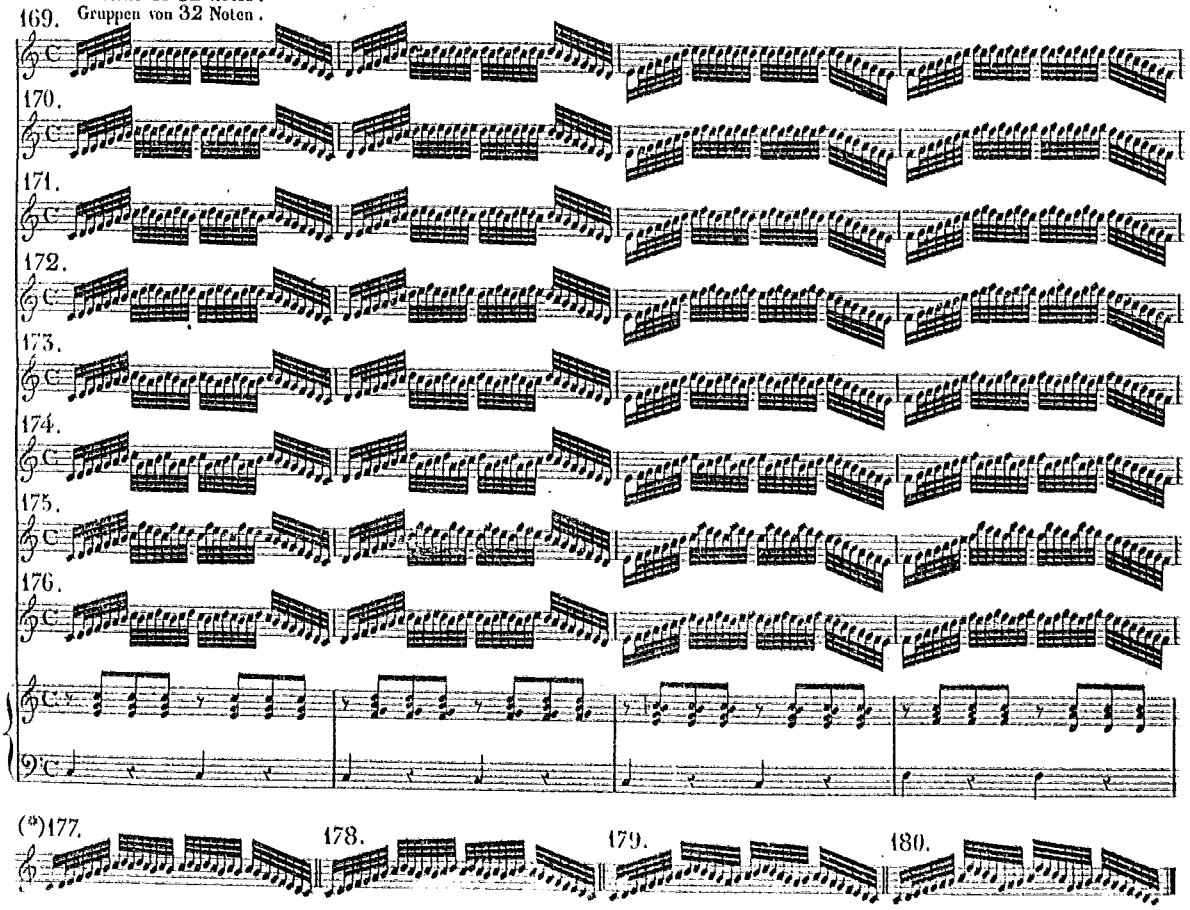


Dessins de 16 notes.
165. Gruppen von 16 Noten.

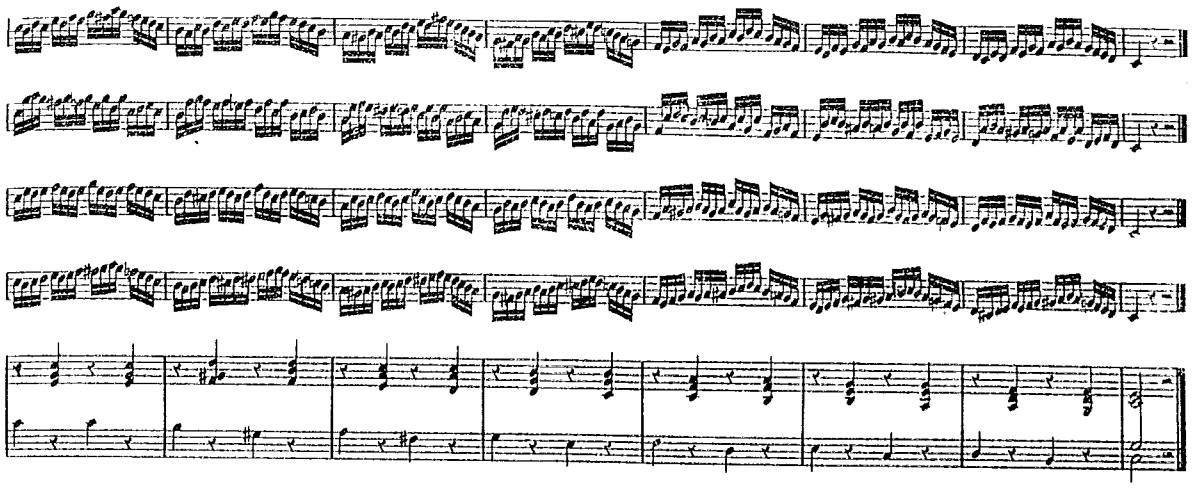


Les huit gammes suivantes et leurs combinaisons (*) sont un excellent exercice pour assouplir le gosier et donner du mordant a l'exécution. Déjà nous avons signalé la tendance du gosier à diminuer les distances; cette tendance se manifeste ici d'autant plus que le même trait se répéte fort souvent.

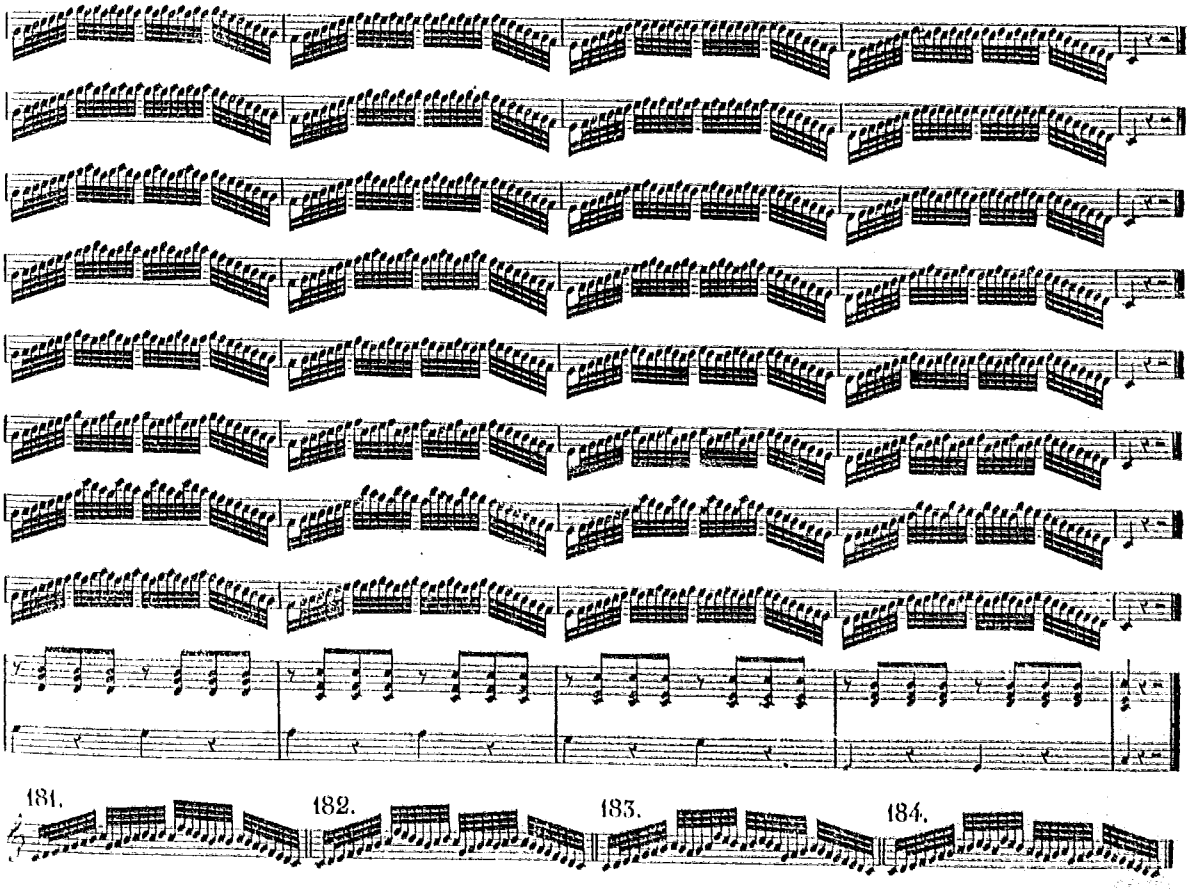
Dessins de 32 notes.
169. Gruppen von 32 Noten.



(*)177. 178. 179. 180.



Die folgenden acht Scalen und ihre Abarten (*) sind eine herrliche Uebung um den Kehlkopf geschmeidig zu machen und dem Vortrage ein gewisses Einschneiden zu geben. Wir haben schon bemerkt, dass man oft geneigt ist die Entfernung der Intervalle zu vermindern; dies ist namentlich hier der Fall, wo sich jeder Lauf öfters wiederholt.



185.

186.

187.

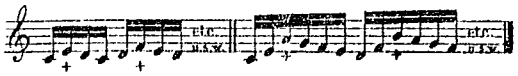
188.

189.

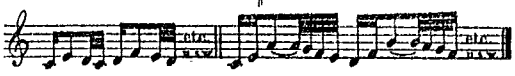
§ VI.— Temps d'arrêt.

Le temps d'arrêt est une prolongation momentanée de valeur donnée à une note prise au hasard dans un trait composé de notes d'égale valeur.

Si, dans les exemples suivants, on veut faire un temps d'arrêt sur les notes marquées par +



Ces traits se trouveront ainsi modifiés :



Le temps d'arrêt en donnant un appui à la voix, lui permet de rendre distinct ce qui aurait manqué de netteté, et les traits y gagnent beaucoup d'effet.

Quand on sera parvenu à exécuter tous les exercices précédents avec les voyelles italiennes a, e, è, o, ò (voy. Prononciation), et dans la vitesse ♩ = 120 métronome Maëlzel, et en conservant la même valeur à toutes les notes, qui seront d'ailleurs d'une pureté et d'une clarté parfaites, on passera aux nuances, aux inflexions.

§ VII.— Inflexions.

Nuancer les traits, c'est en varier la force et la vitesse : ainsi un trait purement vocalisé sous le rapport de l'uniformité de timbre, de l'égalité de valeur et de force des sons entre eux, sera dit d'abord aussi piano que possible, puis un peu plus fort, puis en demi-force, ensuite fort, et enfin dans toute la plénitude du son, mais sans violence. Chaque exercice passera par ces cinq degrés de force.

Nous engageons l'élève à conserver exactement à chaque note pendant toute sa durée le même degré d'intensité en evitant avec soin d'éteindre le son comme une tendence naturelle l'y porterait.

EXEMPLE :

§ VI.— Haltpunkte.

Der Haltpunkt ist eine augenblickliche Verlängerung der Dauer einer Note, gleichviel welcher, in einer Stelle wo alle Noten gleichen Werth haben.

Wenn bei folgenden, zufällig gewählten Beispielen, man auf den mit + bezeichneten Noten einen Haltpunkt anwenden will :

Dann nehmen diese Stellen folgende Gestalt an :

Der Haltpunkt dient der Stimme gewissermassen zur Stütze und mittelst dessen gewinnen die Läufe sehr an Deutlichkeit und Wirkung.

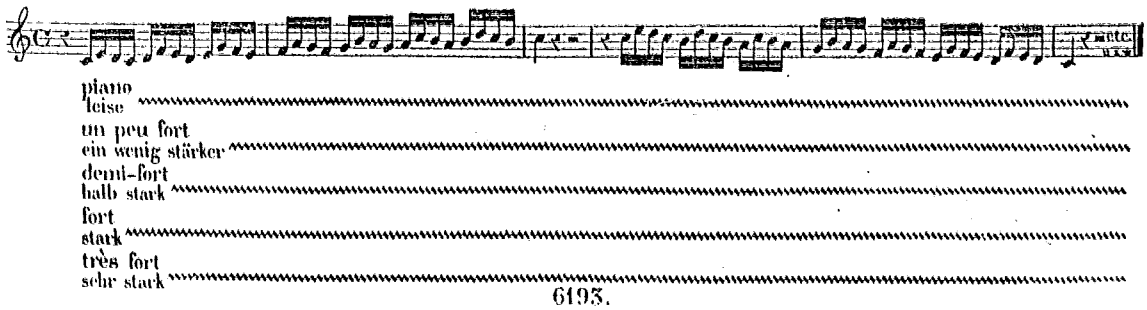
Wenn man jetzt so weit vorgerückt ist, dass man die früheren Uebungen auf den italienischen Vocalen a, e, è, o, ò (Siehe Aussprache) und in der Geschwindigkeit von ♩ = 120 Mälzels Metronom vortragen kann, allen Noten, die übrigens äusserst rein und deutlich sein müssen gleichen Werth zu geben, dann gehe man zu den Schattirungen, zu den Stimmbiegungen (inflexions) über.

§ VII.— Biegungen (inflexions).

Läufe schattiren will sagen : die Grade der Stärke und Geschwindigkeit vermannigfältigen ; d. h. ein, was Gleichheit des Klangepräges so wie jene der Töne betrifft, rein vocalisirter Satz, werde anfangs so leise wie möglich vorgetragen, alsdann ein wenig stärker, hierauf halb stark, dann stark, und endlich in der ganzen Fülle und Stärke des Tones, aber ohne sich Gewalt anzuthun. Bei jeder Uebung beobachte man diese fünf Grade.

Wir empfehlen dem Schüler, jede Note so lange sie dauert, gleichstark, oder gleichschwach zu halten, nicht aber sich verlierend oder verlöschend, wozu man sehr geneigt ist.

BEISPIELE :



Lorsque l'élève saura donner à tout un exercice une teinte unique et bien égale, ce qui n'est pas aisé, il s'étudiera à rompre les teintes, c'est-à-dire que le même exercice sera divisé en groupes égaux ou inégaux de notes qui, alternativement, seront vocalisées piano et forte. On divisera et subdivisera ces groupes de plus en plus, jusqu'à terminer par les inflexions partielles.

Celles-ci sont un renfort que l'on donne à une seule des notes du dessin ou de l'exercice, toutes les autres demeurant égales et plus faibles. Chaque note du trait doit recevoir à son tour cette inflexion.

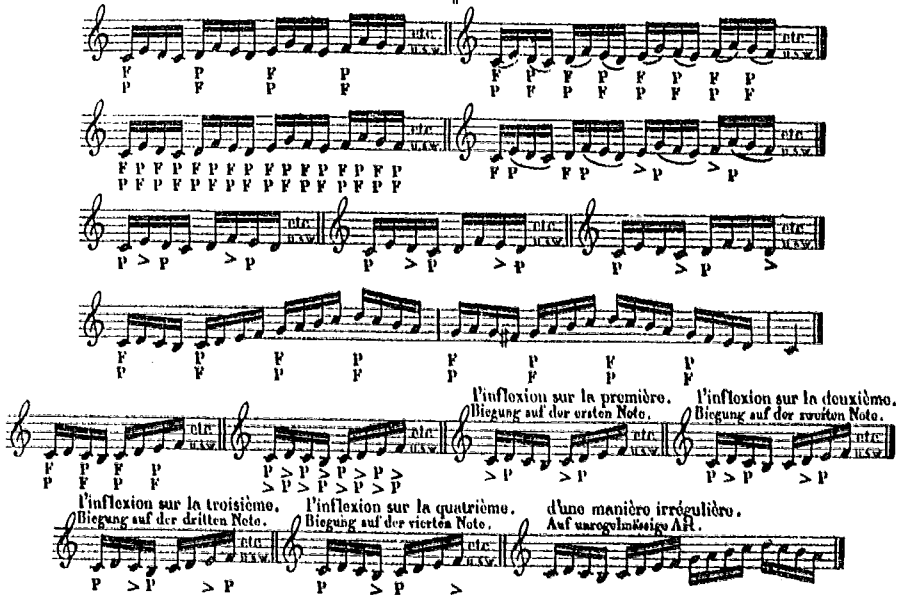
Les inflexions partielles s'indiquent en plaçant sur chaque note le signe >.

Exemples d'inflexions partielles qui doivent être franchement caracterisées.

Wenn der Schüler im Stande ist, der ganzen Uebung eine gleiche, einzige Farbe zu geben, d. h. von der ersten bis zur letzten Note einen gleichen Grad von Stärke oder Schwäche, was nicht leicht ist, dann übe er sich die Abstufungen zu brechen, nämlich dieselbe Uebung in gleiche oder ungleiche Notengruppen zu theilen, und solche abwechselnd schwach (piano) oder stark (forte) zu vocalisiren, und dieses immer in Unterabtheilungen, bis er zuletzt mit ganz einzelnen Biegungen oder Accenten endigt.

Diese letztern bestehen in einem Nachdrucke oder Accent, in einer Verstärkung welche man nur einer einzigen Note der Gruppe gibt, während alle übrigen dieselbe Farbe von geringerer Stärke behalten. Man gebe jeder Note des Lauf's der Reihe nach diese Biegung (inflexion) welche wir durch das Zeichen > andeuten.

Beispiele von Biegungen (inflexionen) welche sehr kräftig charakterisirt werden müssen.

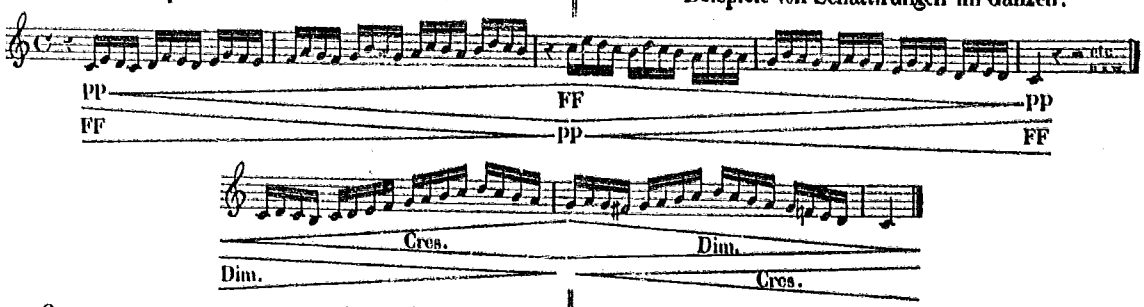


L'élève ne nuancera par masse, c'est-à-dire n'ira crescendo et diminuendo, et vice versâ, dans toute l'étendue du trait, que lorsqu'il saura nuancer par inflexions.

Exemples de nuances d'ensemble:

Der Schüler nehme die Schattirungen in Masse, d. h. einen ganzen Lauf crescendo ——— und diminuendo ——— und umgekehrt, nicht eher vor, als bis er die Schattirungen im Einzelnen besitzt.

Beispiele von Schattirungen im Ganzen.



On passera ensuite aux sons piqués, c'est-à-dire que l'on étudiera en piquant tous les exercices compris entre les N.° 38 et 68.

On pourra encore combiner les sons liés et les sons dé-

Man übe sich jetzt im Abstossen der Noten, und nehme dazu die zwischen N.° 38 und 68 enthaltenen Beispiele.

Alsdann suche man Zusammenstellungen von gebundenen und abgestossenen Noten zu machen, so wie wir es für piano

tachés, comme nous l'avons fait voir pour le piano et le forte, ainsi :

La 1re note de chaque temps sera piquée, les trois autres liées.

La 2e note de chaque temps sera piquée, la 1re, la 3e, la 4e et la 1re du temps suivant liées.

La 3e note de chaque temps sera piquée, la 1re, la 2e, la 4e et la 1re du temps suivant liées.

La 4e note de chaque temps sera piquée, la 1re, la 2e et la 3e du temps suivant liées. Et ainsi de tous les autres dessins.

On pourra ensuite lier deux, et piquer trois.

Puis lier trois, et piquer trois.

Et de même dans toutes les combinaisons possibles.

und forte angedeutet haben. Z. B.

Die 1te Note jedes Takttheils wird abgestossen, die übrigen drei werden gebunden.

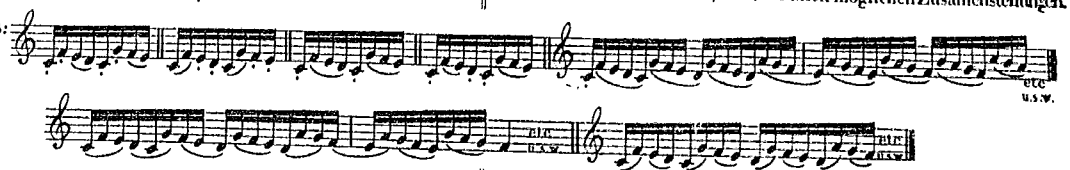
Die 2te Note jedes Takttheils wird abgestossen, die 1te 3te 4te so wie die erste des folgenden Takttheils werden gebunden.

Die 3te Note jedes Takttheils sei abgestossen, die 1te 2te 4te, so wie die erste der folgenden Zeit, seien gebunden.

Die 4te Note des Takttheils wird abgestossen, und die 1te 2te, so wie die dritte des folgenden, gebunden. Ebenso bei allen andern Notengruppen.

Alsdann kann man zwei binden und drei abstossen, hierauf drei binden und drei abstossen, u.s.f. bei allen möglichen Zusammenstellungen.

Exemples:
Beispiele:



Quand on lie deux à deux, trois à trois, quatre à quatre, il faut quitter la 2e, la 3e, la 4e note aussitôt qu'elle à été touchée, soit en montant, soit en descendant.

Les liés et les piqués occupent tellement tous les moyens du gosier qu'il peut rarement ajouter à ces nuances d'exécution les inflexions et les marqués.

Tous ces moyens ou manières de dire les traits, à savoir:

Les ports,
Les marqués,
Les liés,
Les piqués,

en y appliquant toutes les voyelles et leurs timbres;

Les temps d'arrêt,
Le forte,
Le pianissimo,
Le fortissimo,
Le piano,
Les inflexions,
Le mezzo-forte,

et les diverses combinaisons de ces moyens, forment le fonds inépuisable où le chanteur trouve les ressources brillantes qui donnent de la vie à son exécution. Nous nous occuperons de l'emploi de ces moyens à l'article style.

L'étude alternative des exercices contenus dans les paragraphes qui précèdent conduit à surmonter les difficultés l'une par l'autre. Un même trait soumis à tous ces divers procédés d'exécution deviendra la matière d'une longue étude et changera autant de fois de physionomie qu'on l'aura soumis à des combinaisons différentes.

L'application de la méthode à suivre dans le choix et la distribution de ces exercices exige une longue habitude et beaucoup de sagacité de la part du maître. On ne saurait lui tracer d'avance une marche invariable.

§ VIII. — Arpéges (Arpeggi.)

Il faut, dans l'arpége, passer avec précision et fermeté d'un ton à un autre, quelque distance qui les sépare, non pas en détachant les notes ni en les portant, mais en les enchaînant avec spontanéité comme sur le piano. Pour cela il faut éteindre chacun des sons au moment où on l'abandonne, et prendre avec une légère impulsion le son suivant; d'ailleurs, la position du gosier reste bien arrêtée, libre et naturelle, sans relâchement ni raideur.

Les arpéges droits seront lancés légèrement; il faut en les poussant resserrer un peu le gosier.

Wenn man zwei zu zwei, drei zu drei und vier zu vier Noten auf- oder abwärts biudet, so muss man die 2te 3te und 4te Note sobald sie angegeben, verlassen.

Das Binden und Abstossen beschäftigt so sehr den Kehlkopf, dass er selten mit diesen Schattirungen, Biegungen (inflexionen) und markirte Noten vereinen kann.

Alle diese Mittel und Arten einen Lauf oder andere Stellen vorzutragen d. h:

Das Tragen,
Das Markiren,
Das Binden,
Das Abstossen,

alle Vocale und ihr Klanggepräge anwendend;

Die Haltpunkte,
Das Forte,
Das Pianissimo,
Das Fortissimo,
Das Piano,
Die Biegungen (inflexionen), oder Accente,
Das Mezzo-forte,

und die verschiedenen Zusammenstellungen, Verbindungen, aller dieser Mittel, bieten dem Sänger glänzende, unerschöpfliche Hülfsquellen dar, um seinem Vortrage, Leben, Geist und Seele zu geben. Wir werden uns bei dem Artikel Styl damit beschäftigen.

Man studire abwechselnd die Uebungen der vorhergehenden Paragraphen, und man wird alle Schwierigkeiten eine nach der andern überwinden. Derselbe Lauf, allen diesen verschiedenen Vortragsmanieren unterworfen, wird neu und anders erscheinen, je nach den verschiedenen Zusammenstellungen, u.s.w.

Die richtige, zweckmässige Anwendung, Auswahl, und stufenmässige Eintheilung aller dieser Uebungen, verlangt viel Erfahrung, Fertigkeit und Scharfsinn von Seiten des Lehrers. Es ist fast unmöglich ihm einen einzigen absoluten Weg vorzuzeichnen.

§ VIII. — Harpeggien (Arpeggi).

Ihr Vortrag erheischt dass man sehr deutlich und fest, von einem Tone zum andern übergehe, gleichviel die Entfernung; dass man die Töne weder abstosse noch trage oder ziehe, wohl aber leicht und natürlich aneinander kette, wie auf dem Claviere. Um dieses zu bewerkstelligen, muss jeder Ton da wo man ihn verlässt augenblicklich verlöschen und nicht nachklingen; man gebe dann dem nächstfolgenden einen gewissen Nachdruck. Ausserdem muss die Stellung des Kehlkopfes natürlich, frei und fest sein, weder steif noch schlaff.

Bei graden Arpeggis wird der Kehlkopf etwas weniges zusammengezogen, und selbigo werden mit einer gewissen Leichtigkeit gleichsam geworfen, geschleudert.

ARPÈGES. | HARPEGGIEN (Arpeggi).

190. Dessins de 4 notes. Gruppe von 4 Noten.

191.

192.

193.

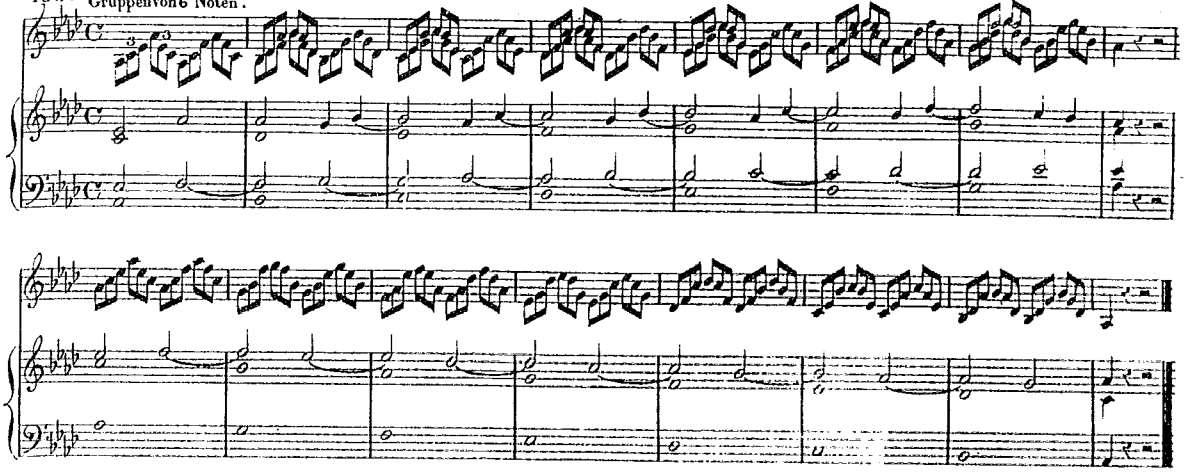
194. Dessins de 6 notes. Gruppe von 6 Noten.

195.

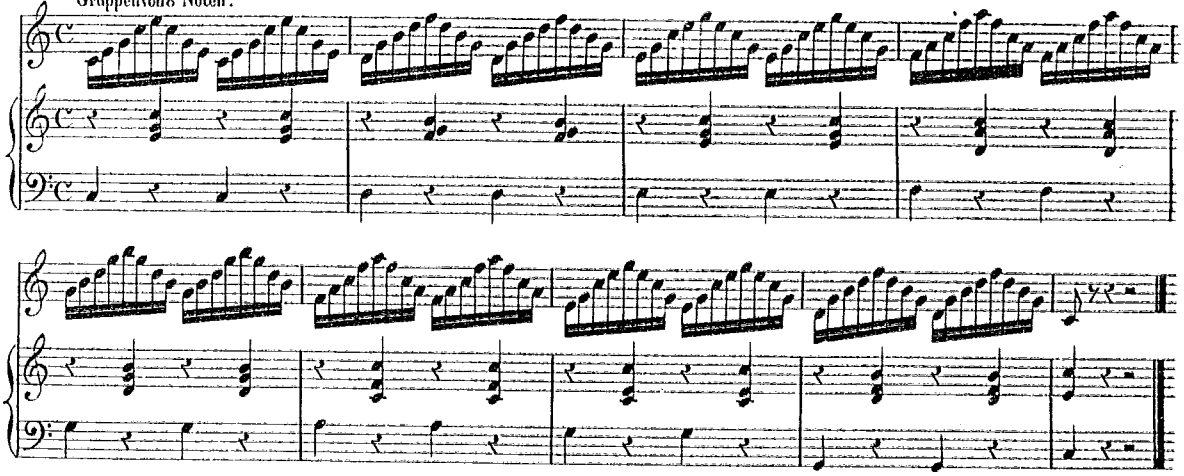
196.

197.

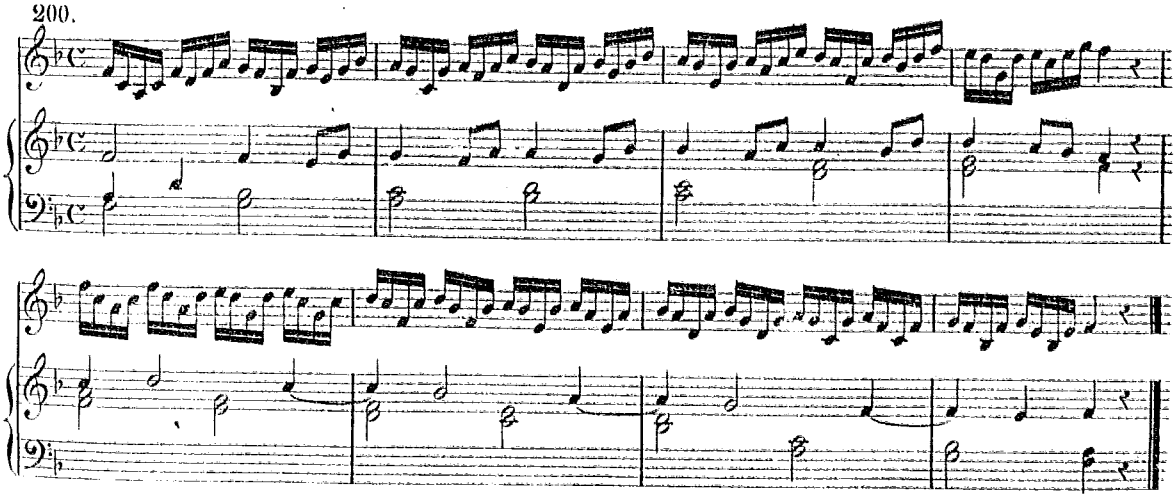
198. Dessins de 6 notes.
Gruppenvon6 Noten.

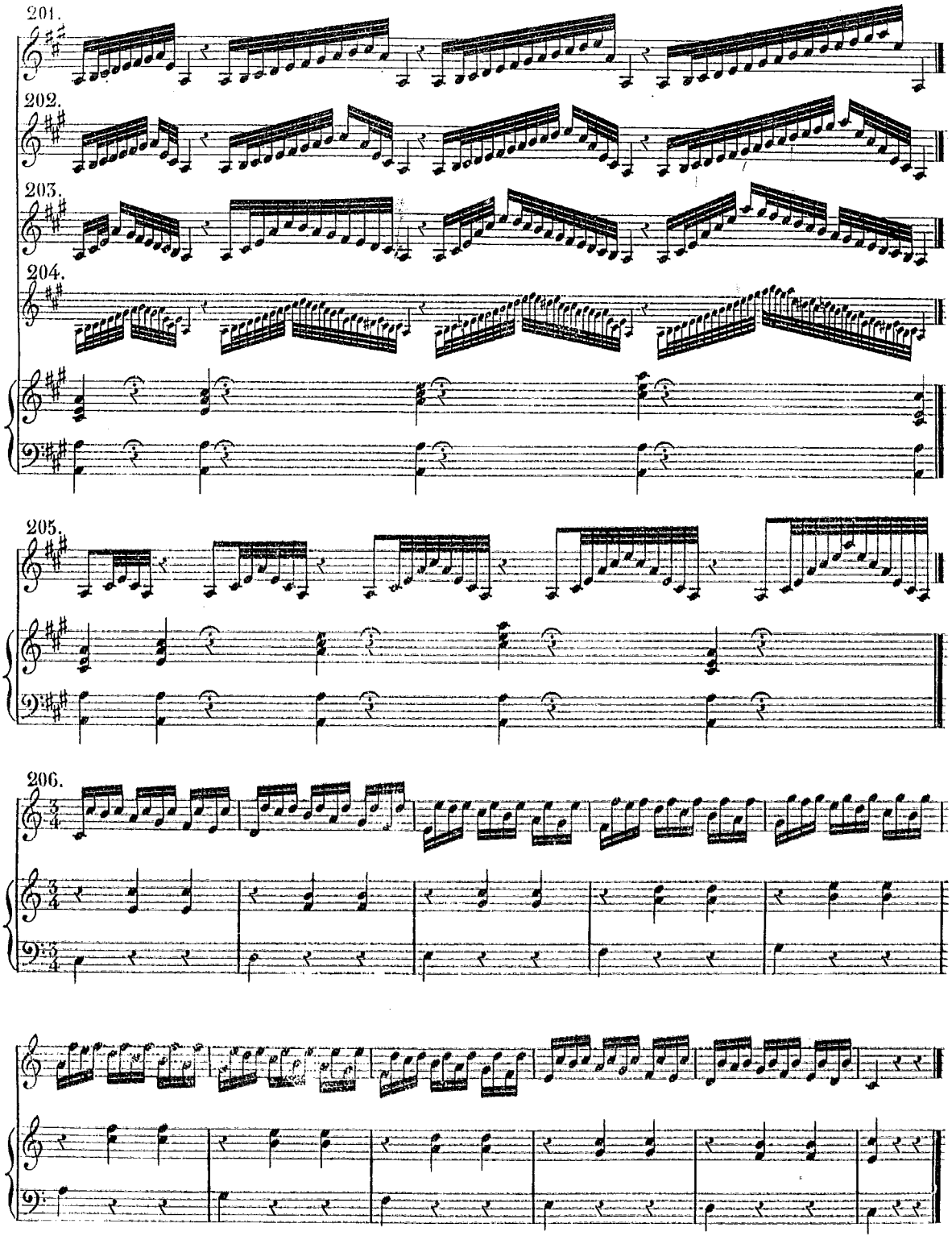


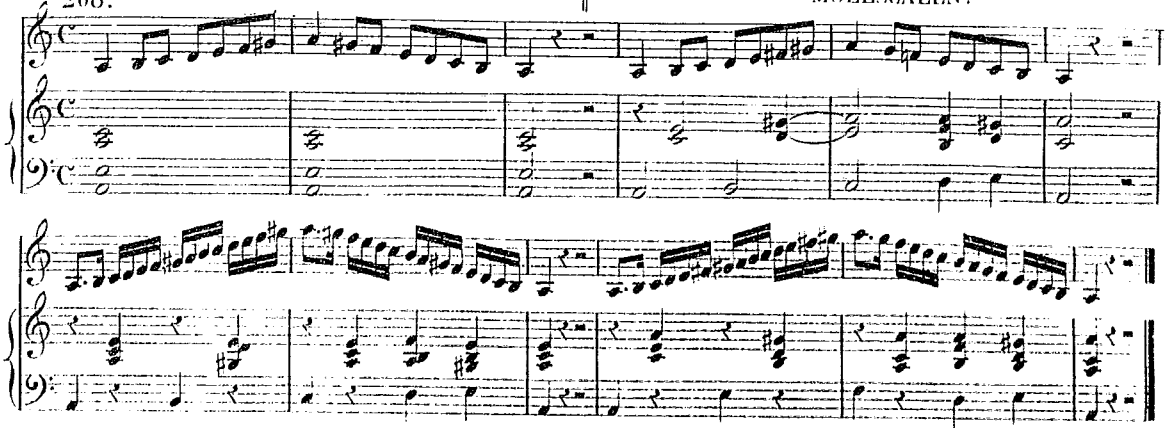
199. Dessins de 8 notes.
Gruppenvon8 Noten.



200.




201.
202.
203.
204.
205.
206.



GAMMES ET TRAITS
DU GENRE CHROMATIQUE.

Si la justesse irréprochable de chaque degré, si l'égalité et la pureté des sons constituent la perfection de tout passage d'agilité, c'est surtout dans les gammes et les traits chromatiques que ces caractères sont indispensables.

Les passages et traits chromatiques, étant les plus difficiles à chanter et à saisir, ne sont par cela même agréables que lorsque l'enchaînement des notes est marqué avec tant de justesse et de pureté que l'on puisse compter successivement chacune d'elles.

Le partage exact d'un intervalle quelconque en demi-tons exige à la fois une grande assurance dans la voix et un sentiment exquis de l'intonation. Pour peu que la mémoire des intonations se trouble, ou que la voix vacille, les intervalles deviennent, ou trop resserrés, ou trop étendus. Dans le premier cas, l'exécutant excédera, dans le second, il n'atteindra pas le nombre des sons renfermés dans la distance qu'il doit parcourir; et, dans l'une ou l'autre circonstance, le trop ou le trop peu a produit un detestable effet, et l'on a chanté faux.

Pour acquérir la délicatesse et l'assurance d'intonation nécessaires, l'élève étudiera les exercices chromatiques dans un mouvement très modéré; il s'aidera en fixant à l'avance, dans son esprit, les notes première et dernière de la gamme déterminée; puis, divisant celle-ci par groupes de deux, trois ou quatre notes, suivant le besoin, il les comptera mentalement, en faisant tomber la première note de chaque groupe sur le frappé de chaque temps.

L'élève ne pressera la mésure que lorsqu'il sera affermi dans une vitesse moindre.

On transposera ces exercices comme les précédents par demi-ton.

Je pense que l'on doit, même dans les morceaux, éviter de donner à l'exécution de ce genre de traits un mouvement très vif, afin de laisser à celui qui écoute le temps de les comprendre.

La gamme chromatique appartenant à tous les tons à la fois, l'oreille de l'élève hésite d'abord à reconnaître le rapport des intonations, et, si sa voix était livrée à elle-même, elle pourrait perdre de sa justesse; aussi nous permettrons-nous ici de déroger momentanément à la règle qui nous défend de doubler la voix par le piano. Pendant les premiers essais l'on jouera la gamme en même temps que l'élève la chante, et, pour rendre ce secours efficace, on veillera à ce que l'instrument soit parfaitement d'accord. Mais aussitôt que l'élève commencera à juger son exécution, on abandonnera sa partie pour revenir à l'accompagnement ordinaire.

SCALEN UND LÄUFE
CHROMATISCHER ART.

Wenn richtige Intonation, Gleichheit und Reinheit der Töne die Vollkommenheit jeder Passage der Vocalisation ausmachen, dann ist es besonders in den chromatischen Stellen wo selbige wesentlich nöthig sind.

Die chromatischen Sätze sind am schwersten zu singen, und eben desshalb nur dann angenehm wenn das Aneinanderketten der Noten so rein und richtig ist, dass man jede derselben zählen kann.

Die genaue Theilung irgend eines Intervalls in halbe Töne erheischt grosse Sicherheit der Stimme, und ein vortreffliches Intonationsgefühl. Wenn die Stimme wankt, oder das Gedächtniss der Intonation sich trübt oder verwirrt, dann werden die Intervalle entweder etwas zu gross, oder zu klein; im ersten Falle überschreitet man die in dem Intervalle eingeschlossenen Töne, im zweiten erreicht man sie nicht; in beiden Fällen macht das **Zuwenig** so wie das **Zuviel** eine gar schlechte Wirkung: man singt falsch.

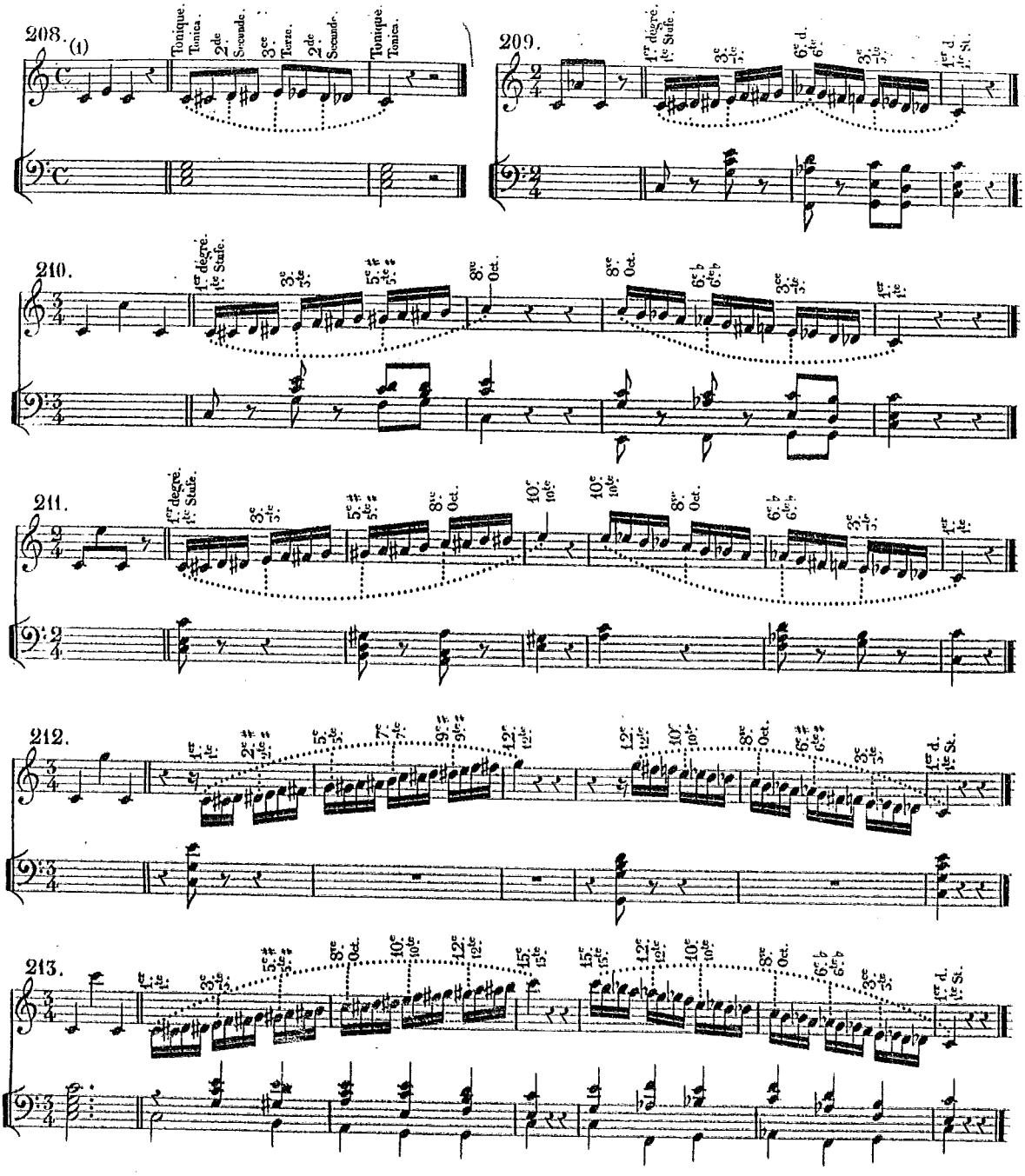
Um **sicher** und **rein** treffen zu lernen übe der Schüler die chromatischen Stellen in einem langsamen Tempo, suche im Voraus die ersten und letzten Noten einer Tonleiter sich fest ins Gedächtniss zu prägen alsdann theile er sie in Gruppen von 2, 3, oder 4 Noten ab, zähle sie innerlich, und lasse die erste Note jeder Gruppe auf den starken Taktheil fallen.

Man gehe nur dann zu einer schnellern Bewegung über, wenn man in einer minder schnellern sicher ist.

Diese, so wie die vorhergehenden Uebungen transponire man einen halben Ton höher oder tiefer.

In Gesangstücken halte ich für rathsam, Stellen dieser Gattung in einem sehr schnellen Tempo zu vermeiden; denn der Zuhörer hat kaum die Zeit sie aufzufassen und zu verstehen.

Da die chromatische Leiter allen Tonarten angehört, so wird es dem Ohre des Schülers oft schwer fallen, die verschiedenen Verbindungen und Verwandschaften der Intonation zu erfassen und seine Stimme, sich selbst überlassen, könnte an Reinheit verlieren. Wir erlauben uns desshalb eine Ausnahme der oben gegebenen Regel: dem Schüler auf dem Claviere **nicht** die Singstimme mitzuspielen. Während den ersten Versuchen spiele man selbige immer mit, und wache darauf dass das Instrument **rein** gestimmt sei. Sobald der Schüler fest ist, kehre man zur gewöhnlichen Begleitung zurück.

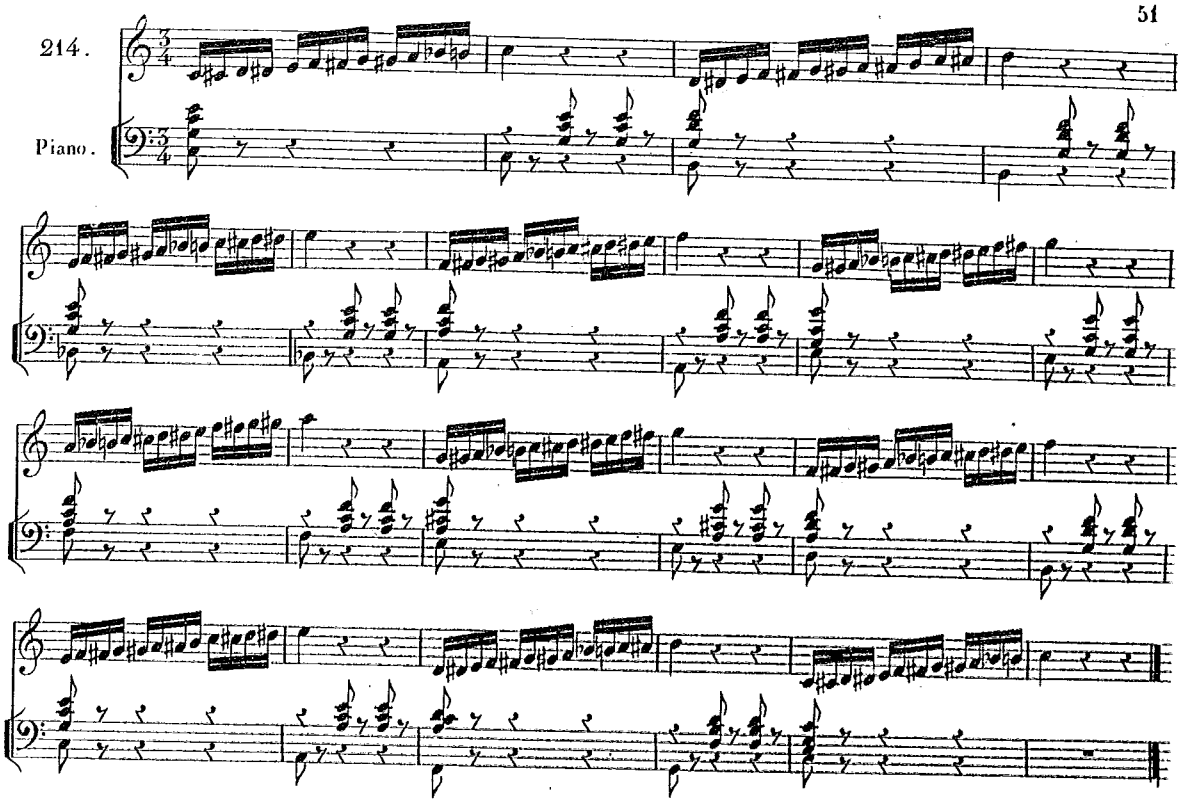


(1) Dans une methode récemment publiée sous le nom de Mr Lablache, on voit en tête de chaque gamme chromatique l'indication des points extrêmes qu'elle parcourt. Cette indication nous ayant paru bonne, nous la reproduisons ici. L'élève abandonnera ce moyen et les pauses qui séparent la gamme montante de la gamme descendante, dès qu'il aura acquis l'assurance nécessaire pour entreprendre les deux gammes d'une seule respiration.

(1) In der kürzlich unter H. Lablache's Namen erschienenen Methode, sind über jeder chromatischen Tonleiter die Stufen welche sie durchläuft angedeutet; dieses schien uns zweckmässig und wir beobachten hier dasselbe. Sobald der Schüler hinlängliche Sicherheit erlangt hat, um die beiden Scalen in einem Athemzuge singen zu können, hat man dieser Bezeichnung so wie der Pausen welche die aufsteigende Scala von der absteigenden trennen, nicht mehr nöthig.

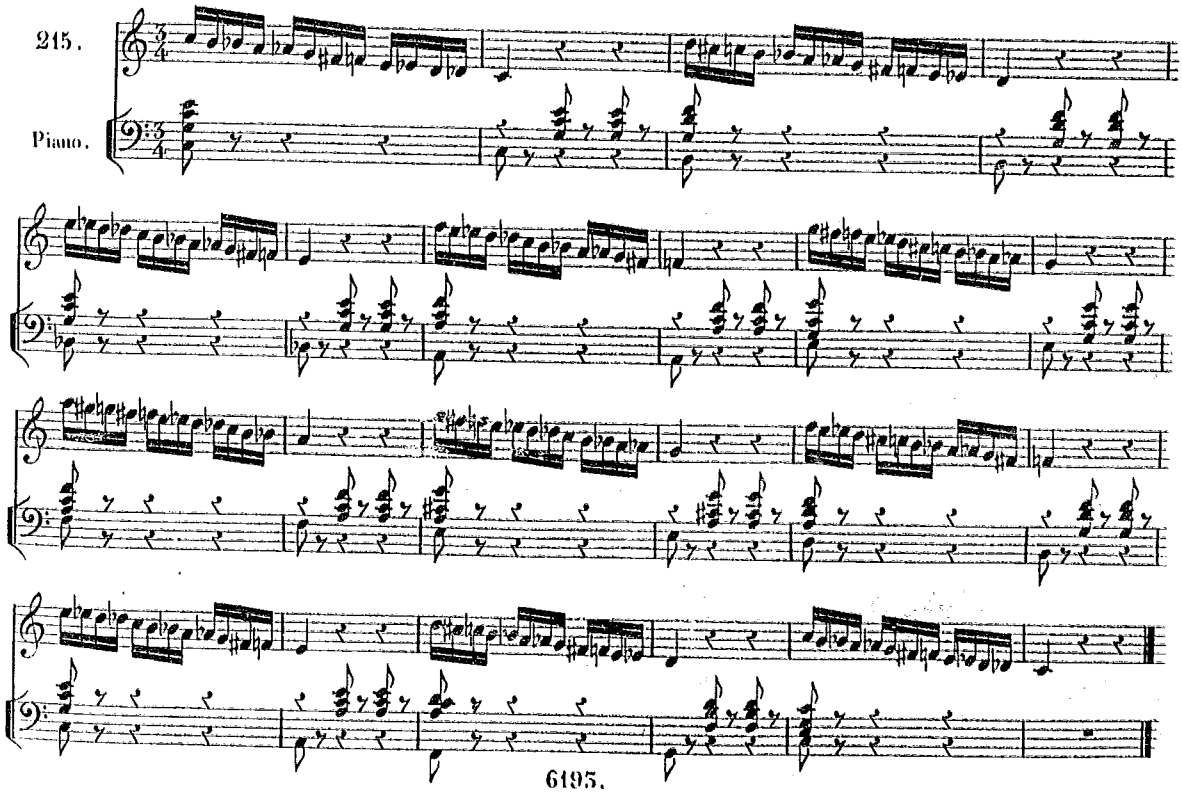
214.

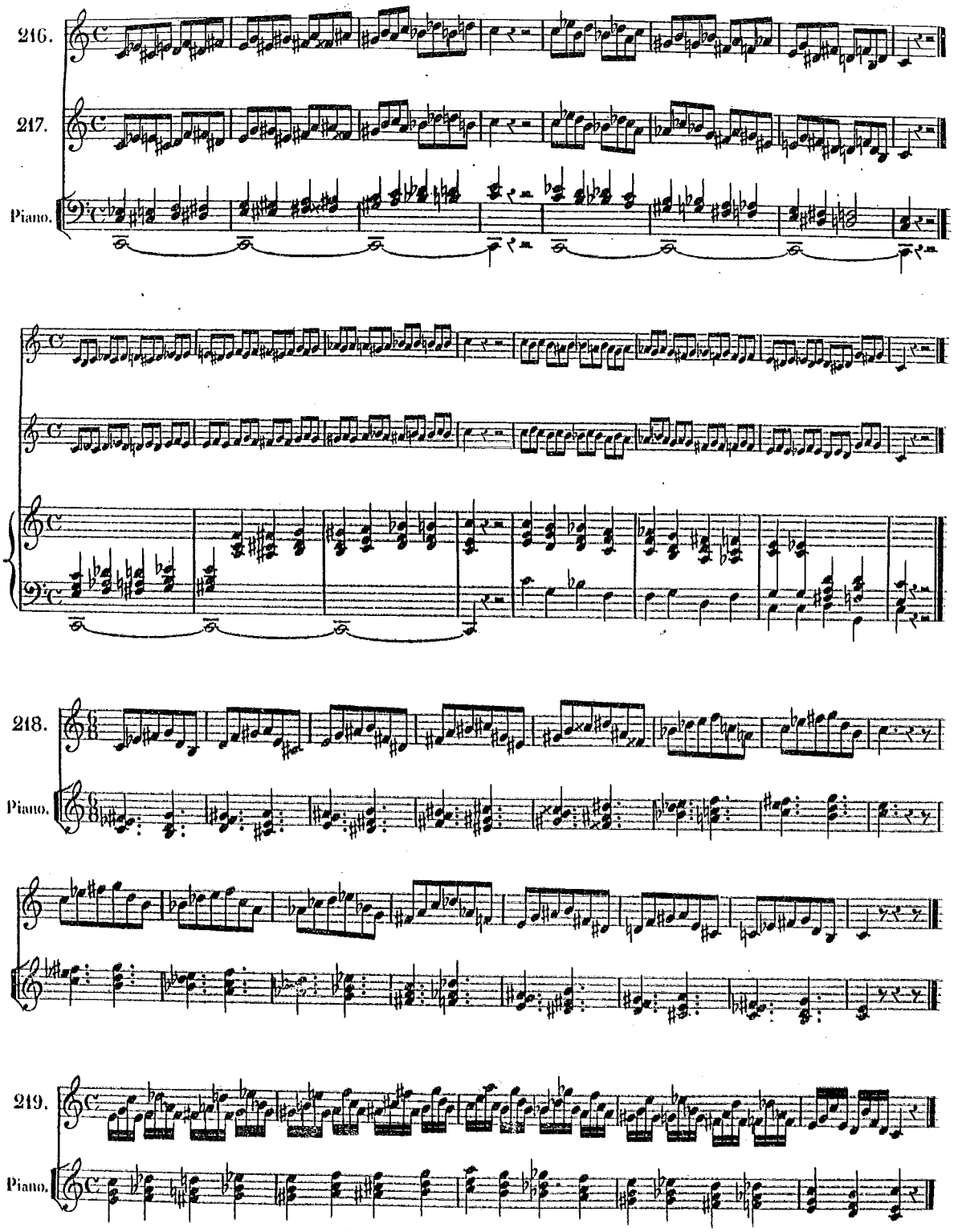
Piano.

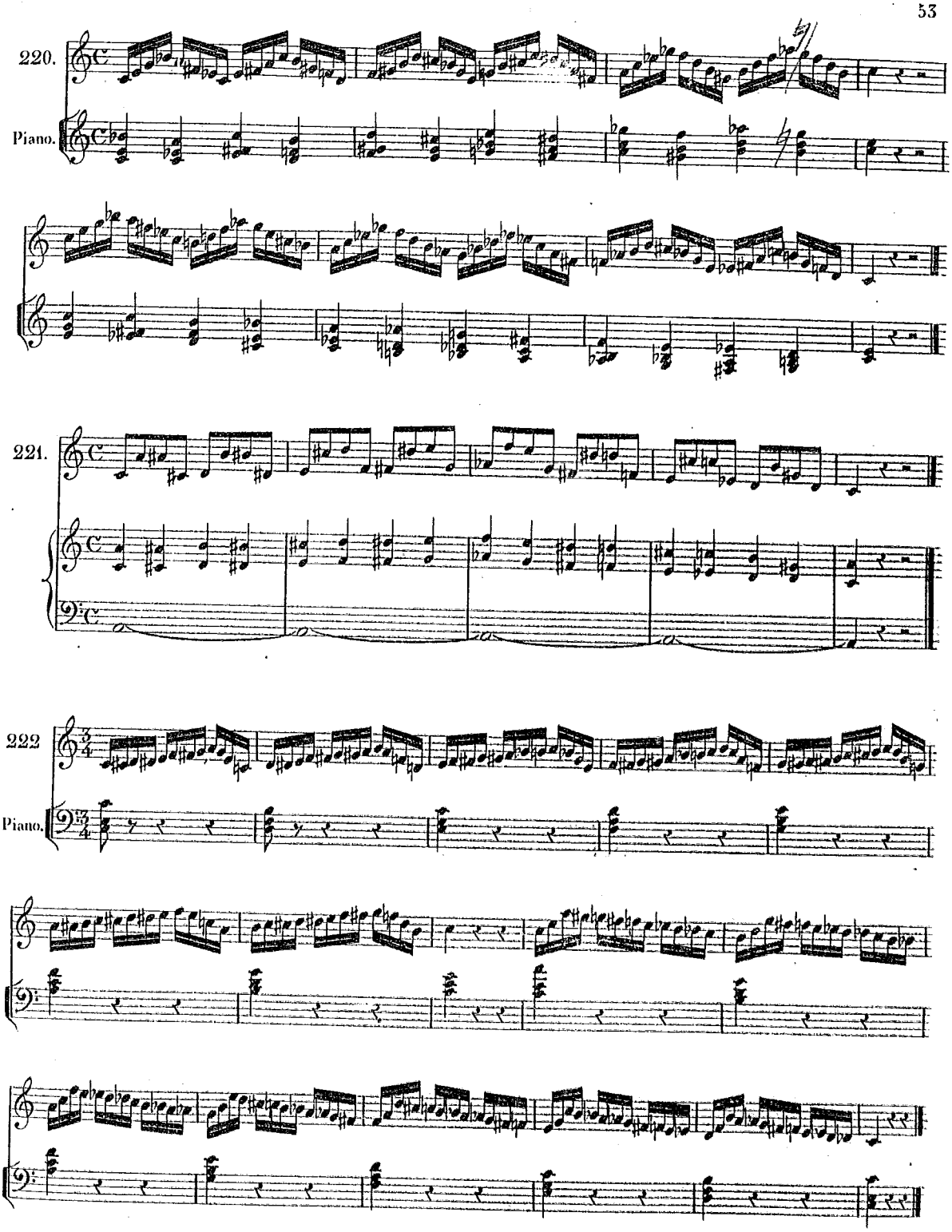


215.

Piano.




216.
217.
Piano.
218.
Piano.
219.
Piano.


220.
Piano.
221.
222
Piano.

TENUE DE LA VOIX.

La parfaite harmonie des timbres, l'assurance continue et l'inaltérable justesse des sons constituent la tenue de la voix. Cette qualité, base d'un bon style, est à la fois des plus utiles et des plus rares. Tous ceux qui poussent la voix par éclats, par soubresauts, qui chantent à coups de poumons, qui morcellent les chants mal à propos, qui quittent et reprennent un timbre hors de saison, manquent de tenue.

Ces différents se rattachent à deux causes principales:

1° La dépense irrégulière de l'air pendant l'émission de la voix, ou l'exécution d'un chant; cette irrégularité produit les secousses, la maigreur, l'inégalité des sons.

2° Les variations fréquentes de timbre qui détruisent l'unité de couleur, et choquent l'oreille.

Le jeu bien soutenu de la respiration, le mécanisme du pharynx déterminé par le besoin des traits et l'unité de timbre, mécanisme qui doit être indépendant de l'action de la poitrine, sont les conditions matérielles qui assurent la tenue dans le chant, les seules qui conduisent à obtenir un calme et une assurance inébranlables dans les morceaux.

SONS SOUTENUS
OU
PROLONGEMENT DU SON PENDANT TOUTE LA DURÉE DE LA RESPIRATION.

L'élève, avant de se livrer à l'étude des sons soutenus doit être assez maître du mécanisme de la voix pour n'avoir plus à craindre de tâtonnements, et pouvoir espérer un progrès de chaque essai nouveau. L'étude de ces sons repose sur les principes posés aux articles Respiration et Tenue de la voix.

Les sons soutenus offrent quatre variétés:

Les sons tenus de force égale;
Les sons filés;
Les sons filés avec inflexions;
Les sons répétés.

§ I.—Sons tenus d'un force égale.

Ainsi que l'indique leur désignation, ces sons se soutiennent avec une invariable intensité, qu'on les attaque, piano, demi-fort ou fort.

§ II.—Sons filés (Messa di voce, Spianata di voce).

Ces sons commencent pianissimo, et reçoivent par degrés une force croissante jusqu'à la plus grande intensité, qui tombe sur la moitié précise de leur durée; puis, suivant une marche rétrograde, le son parcourt en décroissant la même échelle jusqu'à ce qu'il achève de s'éteindre.

On désigne les sons filés par .

Il sera bon de partager d'abord cet exercice. De la même respiration, on ira du pianissimo au forte; puis, d'une seconde respiration, du forte au pianissimo. Cette étude, d'ailleurs, est tout aussi nécessaire que la précédente .

HALTUNG DER STIMME.

Selbige besteht in der vollkommenen Einheit, in der Harmonie des Klanggepräges, oder der Klangfarbe, und in der immer unveränderlichen Richtigkeit und Reinheit der Töne; diese Eigenschaften, die Grundstütze eines guten Styl's, sind äusserst wichtig, aber auch äusserst rar. Allen denen, welche ihre Stimme stoss- oder sprungweise erheben, die Melodieen zerstückeln, ein Klanggepräge verlassen und zu unrechter Zeit wiedernehmen, fehlt es an Haltung der Stimme.

Diese Fehler haben ihren Grund hauptsächlich:

1° In einem unregelmässigen Luftverschwenden bei dem Stimmaushalle, welches Stösse oder Erschütterungen erzeugt, die den Gesang mager und ungleich machen.

2° In dem häufigen Wechsel des Klanggepräges, wodurch die Ruheinheit der Stimme zerstört, und das Ohr beleidigt wird.

Das geschickte Athemholen, der Mechanismus des Pharynx, (von Brustfunktionen unabhängig) je nachdem die verschiedenen Stellen es erheischen, Einheit des Klanggepräges, sind die materiellen Erfordernisse der Haltung der Stimme, und die einzigen wodurch man es dahin bringt, vollkommene Ruhe, unerschütterliche Festigkeit und Sicherheit in Gesangstücken zu erlangen.

GEHALTENE TÖNE
ODER
AUSHALLEN DES TON'S WÄHREND DER GANZEN DAUER DES ATHEMS.

Bevor der Schüler sich mit selbigen beschäftige, muss er hinlänglich Herr des Mechanismus seiner Stimme sein um unsicheres, nutzloses Herumsuchen nicht befürchten zu dürfen. Das Studium dieser Töne beruht auf den in den Artikeln Athemholen und Haltung der Stimme gegebenen Vorschriften.

Das Aushalten der Töne bietet vier Verschiedenheiten dar:

Die in gleicher Stärke gehaltenen Töne;
Die gezogenen Töne;
Die gezogenen Töne mit Biegungen (inflexionen);
Die wiederholten, gleichsam gehämmerten Töne (martellati.)

§ I.—Gehaltene Töne in gleicher Stärke.

Wie es schon ihre Benennung andeutet müssen diese Töne, sie seien schwach, halb stark oder stark angegriffen, in unveränderlich gleichem Grade von Stärke oder Schwäche ausgehalten werden.

§ II.—Ziehen der Töne, (messa dio voce) Aushallen der Stimme.

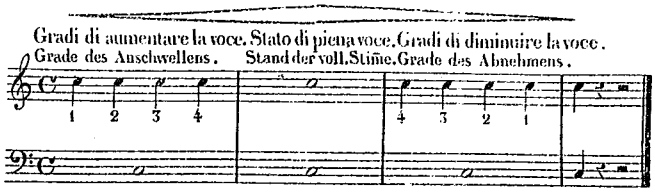
Diese Töne müssen äusserst leise (pianissimo) beginnen, allmählig anschwellen bis zur höchsten Stärke, welche genau auf die Hälfte ihrer Dauer fallen muss; dann gehe man ebenso stufenweise rückwärts bis zum leisen Verlöschen des Tones.

Man bezeichnet die gezogenen Töne mit: .

Anfangs thut man wohl diese Uebung zu theilen, d. h. mit demselben Athemzuge gehe man vom pianissimo zum forte, und dann mit einem zweiten Athemzuge vom forte zum pianissimo zurück. Diese Uebung ist ausserdem eben so nöthig als wie die vorhergehende .

Les meilleurs maîtres de chant figuraient anciennement la MESSA DI VOCE par l'exemple suivant (1).

Die besten Gesanglehrer älterer Zeit (1) stellten das Aushallen der Töne (MESSA DI VOCE) folgendermassen dar:

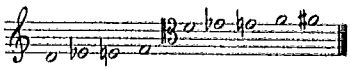


Pendant le pianissimo, le pharynx sera réduit à ses moindres dimensions, et il se dilatera seulement en raison de l'intensité du son; puis, en proportion de l'affaiblissement de la voix, il reviendra par degrés à sa première forme. Il faut éviter de hausser ou de baisser l'intonation en renforçant ou en diminuant les sons. Ces deux tendances sont générales.

La voyelle ne doit pas être altérée.

Nous recommandons encore de ne pas attaquer le son par une traînée inférieure, ni par un coup de poitrine; on doit l'entamer avec limpidité dans la glotte. En le quittant, l'élève n'abandonnera pas non plus ce qui lui reste d'air par la chute de la poitrine et le relâchement du creux de l'estomac; la négligence de cette précaution produirait un gémissement dans les dernières parties du son.

On éprouve une grande difficulté à filer les sons sur les deux registres à la fois, ce qui a lieu pour les femmes et pour les ténors dans cette étendue.



Nous savons que, pour passer d'un timbre à l'autre sur le même son, il ne s'agit que de faire alterner le mécanisme du gosier qui les produit.

L'élève commencera le son piano en fausset et en timbre sombre. Comme on l'a vu, ce procédé fixe le larynx, et resserre le pharynx. Ensuite, sans varier la position, et par conséquent, le timbre, on passera au registre de poitrine, en fixant de plus en plus le larynx, afin de l'empêcher de faire le mouvement brusque qui produit le hoquet au moment de la séparation des deux registres. Une fois entré dans le registre de poitrine, on remontera le larynx, et on dilatera le pharynx pour éclaircir le timbre, de sorte que, vers le milieu de la durée du son, celui-ci ait et tout son éclat, et toute sa force. Pour éteindre le son, l'élève fera l'inverse, c'est-à-dire qu'avant de passer au registre de fausset, lorsque la voix est diminuée, il assombrira le son de poitrine, toujours en fixant le larynx en bas et en resserrant le pharynx, afin de l'appuyer, et d'éviter la saccade du changement de registre. Alors il passera lentement du fausset au registre de poitrine; après quoi, il assouplira le pharynx, et éteindra le son. Je déduis cette règle du fait physiologique que le larynx, étant fixé en bas par le timbre sombre, peut produire les deux registres sans se déplacer. Or, le déplacement entraîne le hoquet qui sépare si désagréablement l'un de l'autre.

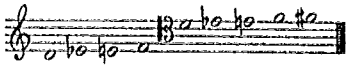
(1) Voy. Grammatica, o sieno regole di ben cantare di Anna Maria Pellegrini Celoni, Roma 1810. 2e Edition 1817.

Während dem Pianissimo dehnt sich der Pharynx (die obere Mündung des Kehlkopfs, der Schlund) nur sehr wenig aus; allein je verhältnissmässig schwächer die Stimme wird, nimmt er stufenweise seine erste Form wieder an. Man vermeide beim Anschwellen und Abnehmen des Tones zwei ziemlich gewöhnliche Klippen: eine zu hohe oder zu tiefe Intonation.

Der Vocal bleibe unveränderlich derselbe.

Wir empfehlen nochmals, den Ton nicht mit einem gewissen Schleifen von unten an, oder mit Bruststossen zu ergreifen; sondern mit vieler Klarheit in der Stimmritze; verlässt man den Ton, dann lasse man die noch übrige Luft nicht mit plötzlichem Erschlaffen des Zwerchfells oder mit Brusterschüttern ausströmen denn dieses würde um den Ton völlig zu enden, ein Aechzen erzeugen.

Für Weiber- und Tenorstimmen ist es schwer, in dem Umfange von



das Tonziehen in beiden Registern zu gleicher Zeit anzuwenden.

Wie schon bekannt, muss man um auf demselben Tone von einem Klanggepräge ins andere überzugehen, bloss den Mechanismus der Kehle, welche sie erzeugt, wechseln.

Der Schüler beginne den Ton leise und in dunkelem Klanggepräge mit Falsett; dieses Verfahren wie wir schon gesehen haben, gibt dem Kehlkopfe eine feste Stellung, und zieht dessen obere Mündung, den Pharynx zusammen. Hierauf gehe man, ohne im Geringsten diese Lage, und folglich die Klangfarbe oder das Klanggepräge zu ändern, ins Brustregister über, indem man dem Kehlkopfe immer mehr seine fest richtige Stellung bewahrt, um die hastige, ungestüme Bewegung welche beim Wechsel der beiden Register das Schluchzen erzeugt, zu verhüten. Einmal in dieses Register eingetreten, dann lasse man den Kehlkopf sich erhöhen und den Pharynx sich ausdehnen, erweitern, um das Klanggepräge zu erhellen, so dass gegen die Mitte der Dauer des Tons, dieser seine völlige Kraft, seinen ganzen Schall habe. Für das Verlieren, das allmählige Verlöschen des Tons verfahre der Schüler umgekehrt, d.h. bevor er ins Falsettregister übergehe und wann die Stimme schon im Abnehmen ist, dann verdunkele man den Brustton, halte den Kehlkopf immer etwas tief, und dessen obere Mündung, den Pharynx, verengt, zusammengezogen, um ihm Festigkeit zu geben und bei dem Registerwechsel einen unangenehmen Ruck zu vermeiden. Alsdann gehe der Schüler langsam aus dem Falsett in das Brustregister über, dehne hierauf den Pharynx aus und lasse den Ton sich verlöschen. Diese Regel gründet sich auf die physiologische Thatsache: dass der Kehlkopf durch das dunkle Klanggepräge etwas tief gestellt, die beiden Register hervorbringen kann, ohne seine Lage zu ändern.

(1) Pellegrini's Grammatik der Singkunst 2te Aufl. Rom 1817.

§ III.—Sons filés par inflexions, à échos (Flautati.)

Ils consistent en une série non discontinuée de petits sons filés de proportions différentes, et aussi multipliés que le permet l'étendue de la respiration.

On peut disposer ces inflexions de différentes manières: elles peuvent être de durée et de force égales (1); elles peuvent suivre une progression croissante ou decroissante, etc. Les grands chanteurs les emploient le plus familièrement dans la disposition suivante: ils filent d'abord, avec le tiers de la respiration, un son soutenu; puis ce son est suivi d'un autre moins fort et moins étendu, puis vient enfin une longue succession d'échos de plus en plus affaiblis et rapprochés, dont le dernier arrive à peine jusqu'à l'oreille. Il faut que le gosier se resserre et se dilate avec souplesse à chaque inflexion (2).

§ IV.—Martellement ou répétition du même son.

Les sons répétés en restant sur la même voyelle sont une variété des tenues de force égale; seulement ici, la voix, sans s'interrompre, subdivise par différentes percussions la note qu'elle aurait soutenue dans le premier cas.

Chacune de ces percussions s'articule par un des mouvements d'abaissement et d'ascension que le pharynx exécute dans le trille. Ces mouvements seront légers, vifs; la note devra être repincée par une sorte d'appogiature de moins d'un quart de ton pour chaque répétition. On évitera avec soin d'aspirer les articulations différentes de la même tenue, et de les exécuter par un tremblement ou un chevrotement de la voix; ces percussions, ne pouvant être senties et offrir quelque charme que lorsque des organes déliés les produisent, ne conviennent guère qu'aux voix de femme. Ces percussions ne devront pas dépasser quatre doubles croches pour chaque temps du numéro 100 = 𝅗𝅥 métronome Maëlzel; leur succession doit toujours être douce et délicate pour produire un bel effet.

On a aujourd'hui le tort de négliger absolument l'étude des sons martelés, employés avec succès aux XVII.e et

(1) Quelques auteurs appellent cela faire vibrer la voix (vibrar la voce.) M. Catruffo, dans sa méthode de vocalisation indique cet effet au moyen des syncopes.

(2) Velluti s'exprime ainsi: L'eco si fà flautato o per riuscirlo si ingrandisce tutto l'arco di dentro.

§ III.—Gezogene Echo oder Flötentöne (flautati) mit Biegungen, (inflexionen).

Sie bestehen in einer ununterbrochenen Folge kleiner gezogenen Töne von verschiedener Stärke, und so vervielfältigt als die Weite des Athems es nur immer erlaubt.

Sie können auf verschiedene Art angewandt werden, von gleicher Dauer, und gleicher Stärke sein (1), zunehmend oder abnehmend, u.s.w. Die grossen Sänger wenden sie meistens folgendermassen an: sie ziehen einen zu haltenden Ton, mit einem drittel des Athems; diesem Tone folgt ein anderer, schwächer und kürzer, dann eine lange Reihe von Echotönen immer schwächer und sich nähernd, wovon der letzte kaum hörbar ist. Der Kehlkopf muss sich bei jeder Inflexion mit vieler Geschmeidigkeit zusammenziehen und erweitern (2).

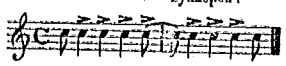
§ IV.—Wiederholung desselben Tones (martellement).

Die auf demselben Vocale wiederholten Töne sind eine Verschiedenheit gehaltener Noten von gleicher Stärke; mit dem Unterschiede dass hier die Stimme die im ersten Falle gehaltenen Noten durch mehrere Schläge abtheilt.

Jeder dieser Schläge wird durch die Bewegungen des Sinkens und Hebens der obern Kehlkopfsmündung, wie beim Trillerschlagen deutlich artikulirt. Diese Bewegungen müssen leicht und rasch sein. Man vermeide sorgfältig die verschiedenen Artikulationen hauchend zu geben, oder mit einem gewissen Zittern, Meckern der Stimme auszuführen. Solche Töne haben nur bei sehr geschmeidigen Organen Reitz und Annehmlichkeit, und sind also fast nür für Weiberstimmen passend. Hinsichtlich des Tempos so dürfen selbige Mälzel 100 = 𝅗𝅥 (vier 16tel) nicht übersteigen; die Aufeinanderfolge muss immer sanft und zart sein um eine schöne Wirkung hervorzubringen.

Diese gleichsam gehämmerten Töne wurden im 17ten und 18ten Jahrhundert mit sehr vielem Erfolg angewandt, werden a-

(1) Einige Autoren heissen dies: Schwingungen oder Vibriren der Stimme (vibrar la voce.) Catruffo in seiner Vocalisations Methode bezeichnet sie durch Synkopen.



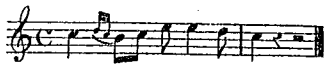
(2) Velluti drückt sich folgendermassen aus: „L'eco si fà flautato e per riuscirlo si ingrandisce tutto l'arco di dentro".

XVIII.e siècles (1).

De nos jours, on se contente de la répétition suivante, dont l'emploi est devenu trivial (2).

ber gegenwärtig vernachlässigt (1).

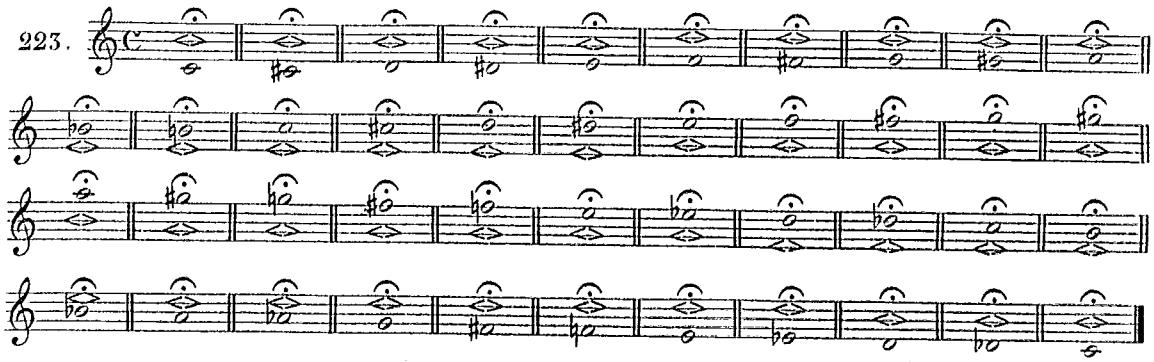
In unsern Tagen begnügt man sich mit folgender sehr gemein gewordenen Wiederholung (2).



EXERCICES POUR LES SONS FILÉS.

ÜBUNGEN DIE TÖNE ZU ZIEHEN.

223.

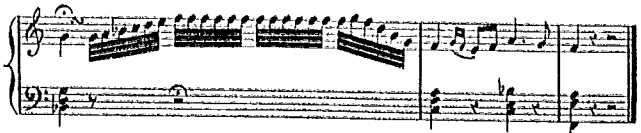


Il est inutile de filer les sons qui descendent au dessous du DO. L'occasion ne se présente jamais de les employer de cette manière. Quant aux notes supérieures au LA, elles ne sont pas plus difficiles, mais plus pénibles à filer que les notes inférieures, et par cette raison, on fera bien de les négliger jusqu'au moment d'en faire l'application dans les morceaux. Le tableau ci dessus fournira aussi matiere à l'étude des tenues égales, des sons filés, et des sons filés à inflexions ou à échos.

Unter DO, (C) ist das Tonziehen unnütz, auch ist die Gelegenheit es anzuwenden gar selten. Was die Noten über LA (A) anbetrifft, so ist das Tonziehen gerade nicht schwerer, wohl aber ermüdender; man lasse also selbiges noch bei Seite bis zum Augenblicke wo dessen Anwendung in Gesangstücken nöthig wird. Obige Uebungen liefern ebenfalls Stoff für das Studium der gleich gehaltenen Töne, der gezogenen, so wie der mit Biegungen (inflexion) oder Echotöne.

(1) Aujourd'hui aucun chanteur, excepté M.me Damoreau, ne serait préparé à l'exécution du trait suivant, quoique bien simple:

(1) Wenige Sänger, würden heutigen Tags vorbereitet sein, Mad. Damoreau ausgenommen, eine Stelle folgender Art, obgleich äusserst einfach, vorzutragen:

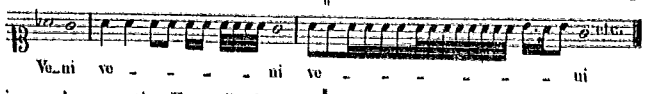


Martini, dans sa Melopée (1790), expliquant les divers accents de la voix, appelle les percussions, dont il est ici question: une même note liée et marquée par des coups de gosier; il ajoute: on pourrait aussi marquer cette note par des mordants; voici l'exemple qu'il donne:

Martini in seiner Melopée (Gesangsprache) 1790 erklärt folgendermassen die verschiedenen Stimmaccente, und nennt die Schläge von welchen hier die Rede ist: eine und dieselbe Note durch Kehlenschwingungen gebunden und artikulirt. Er fügt noch hinzu: man könnte sie auch durch Mordente andeuten, und er gibt fol. Beisp:

Et avant lui, en 1658, J. A. Herbst donne pour exercice le passage suivant:

So wie, vor ihm J. A. Herbst 1658 folgende Stelle, als Uebung gibt:



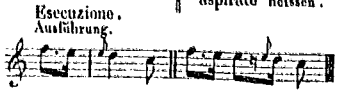
Voy. Joh. Andr. Herbst. Musica moderna pratica. Francofurti, 1658

(2) Cette répétition de l'appoggiature fut introduite, d'après l'opinion de Lichtenthal, par Pacchiarotti. Si potrebbero chiamare, dit-il, appoggiature doppie, ed anche aspirate.

Siehe Joh. Andr. Herbst. Musica moderna pratica. Francofurti, 1658.

(2) Der wiederholte Vorschlag, wurde nach Lichtenthals Meinung durch Pacchiarotti eingeführt; Man könnte, sagt er ihn Appoggiature doppie ed anche aspirate heissen.

Esecuzione.
Ausführung.



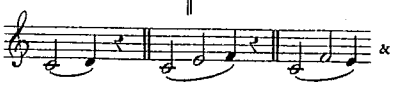
Il faudra reprendre les exercices N° 5, 6, 7, 8, 9, 10,

Et exécuter une messa di voce sur chaque blanche en passant à la note suivante par un port de voix lent et suave. La messa di voce réunie au portamento exige la plus grande régularité dans le jeu de la poitrine.

EXERCICES POUR LE MARTELLEMENT.

Quand l'élève devra respirer il s'arrêtera conformément à ce qui a été dit page 5.

Man nehme von Neuem die Uebungen N° 5, 6, 7, 8, 9, 10 vor,

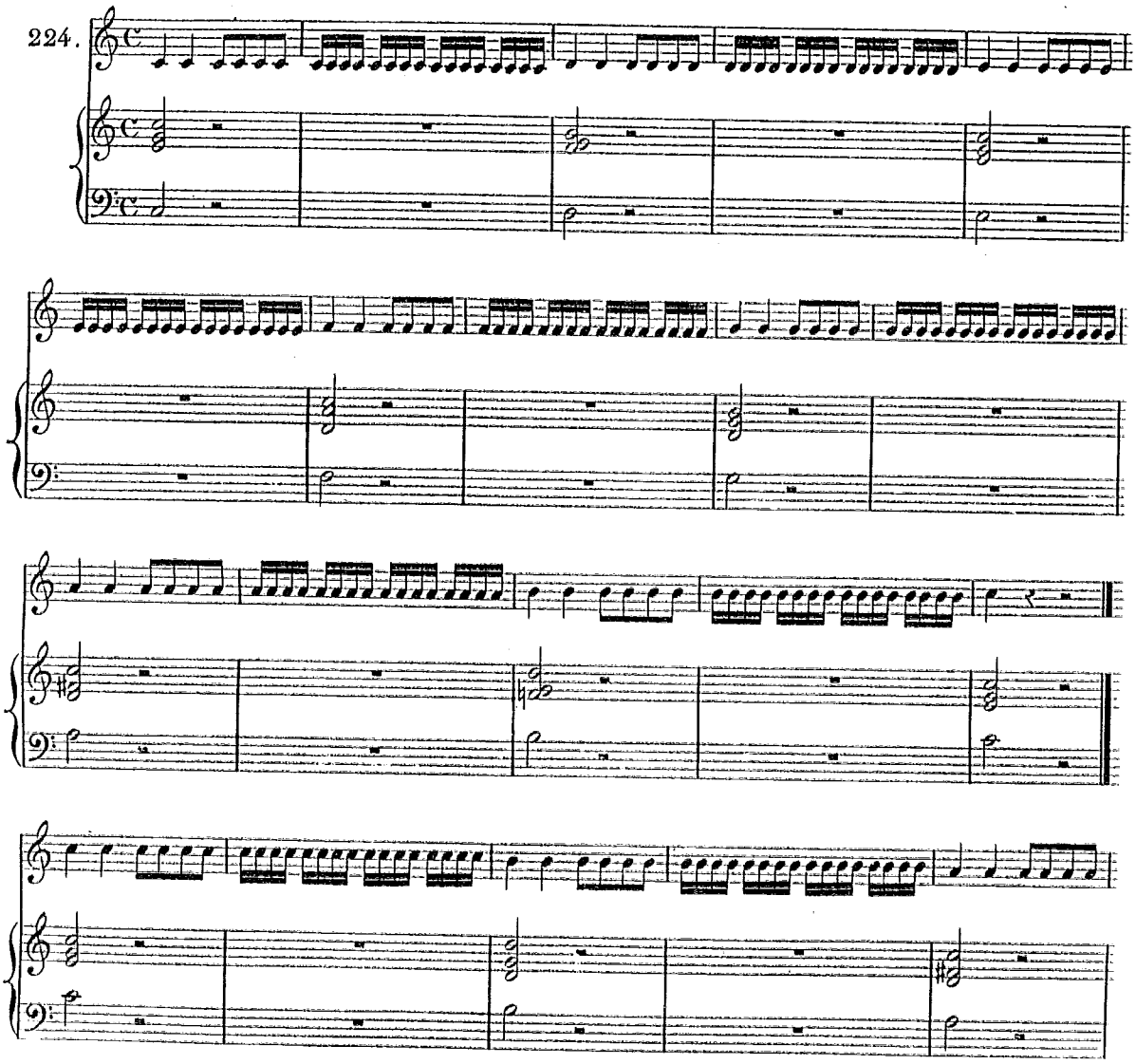


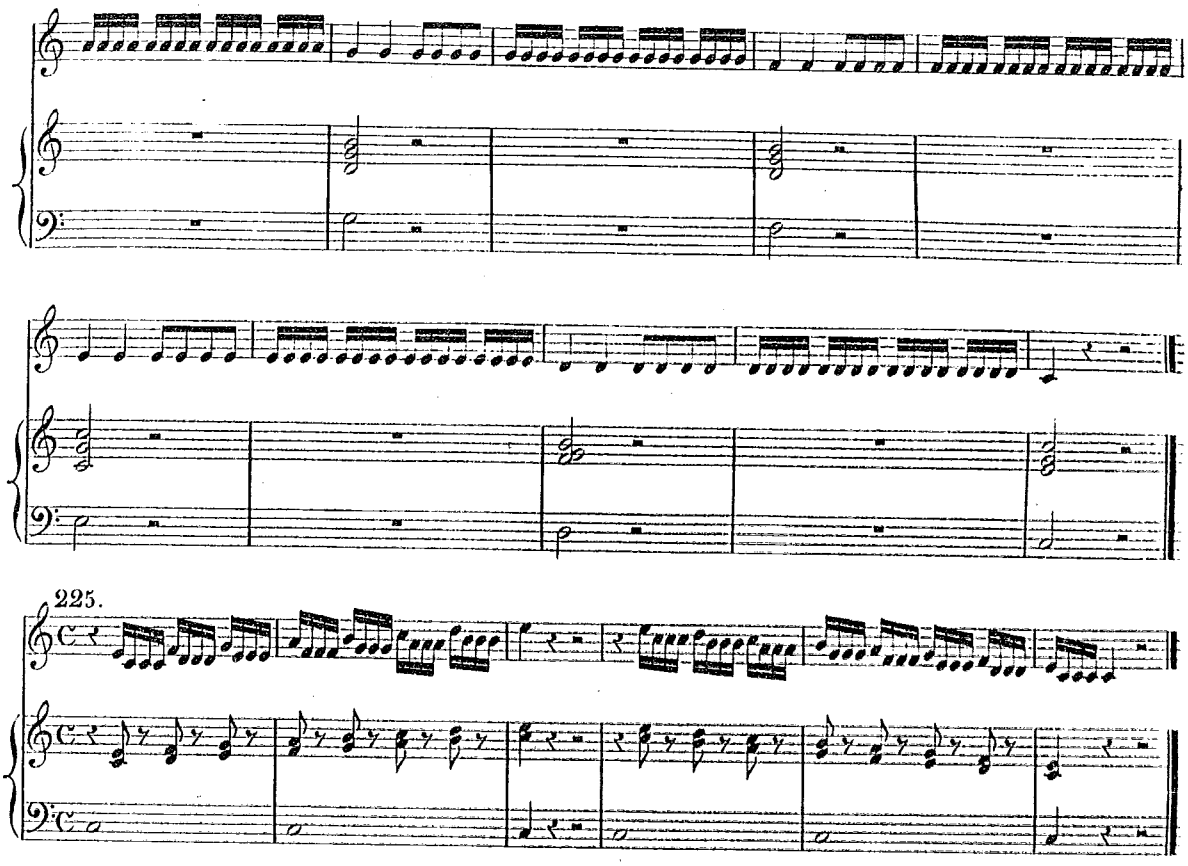
und studire das **Aushallen, Austönen** (messa di voce) auf jeder halben Note bis zur folgenden, vermittelst eines langsamen, zarten Portamentos (Tragen der Töne). Das **Aushallen** dem Tragen vereint, erheischt die grösste Regelmässigkeit des Brustspieles.

ÜBUNGEN FÜR WIEDERHOLTE, GLEICHSAM GEHÄMMERTE NOTEN (martellement).

Was das Athemholen anbetrifft, richte man sich nach dem was Seite 5 über Anhalten u.s.w. gesagt worden ist.

224.

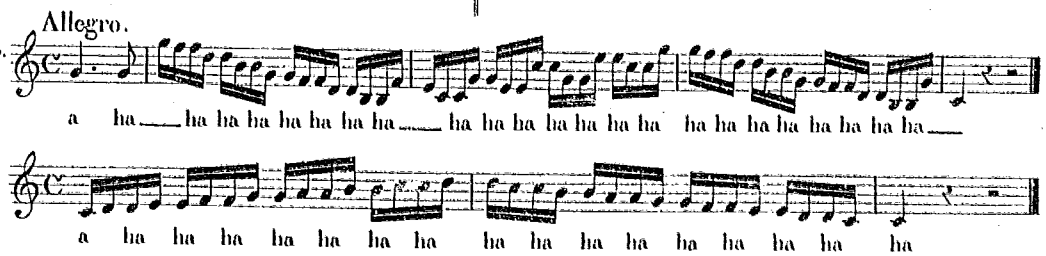




Il existe une autre manière de répéter les sons; elle s'emploie uniquement dans les successions rapides de notes répétées une fois chacune. On peut la dire exceptionnelle. C'est ce que nous avons nommé vocalisation aspirée.

Es gibt eine andere Art wiederholte Noten vorzutragen, allein man wendet sie einzig bei einer schnellen Aufeinanderfolge einmal wiederholter Noten an; sie ist ausnahmsweise, und heisst gehauchte Vocalisation.

EXEMPLES.
BEISPIELE.

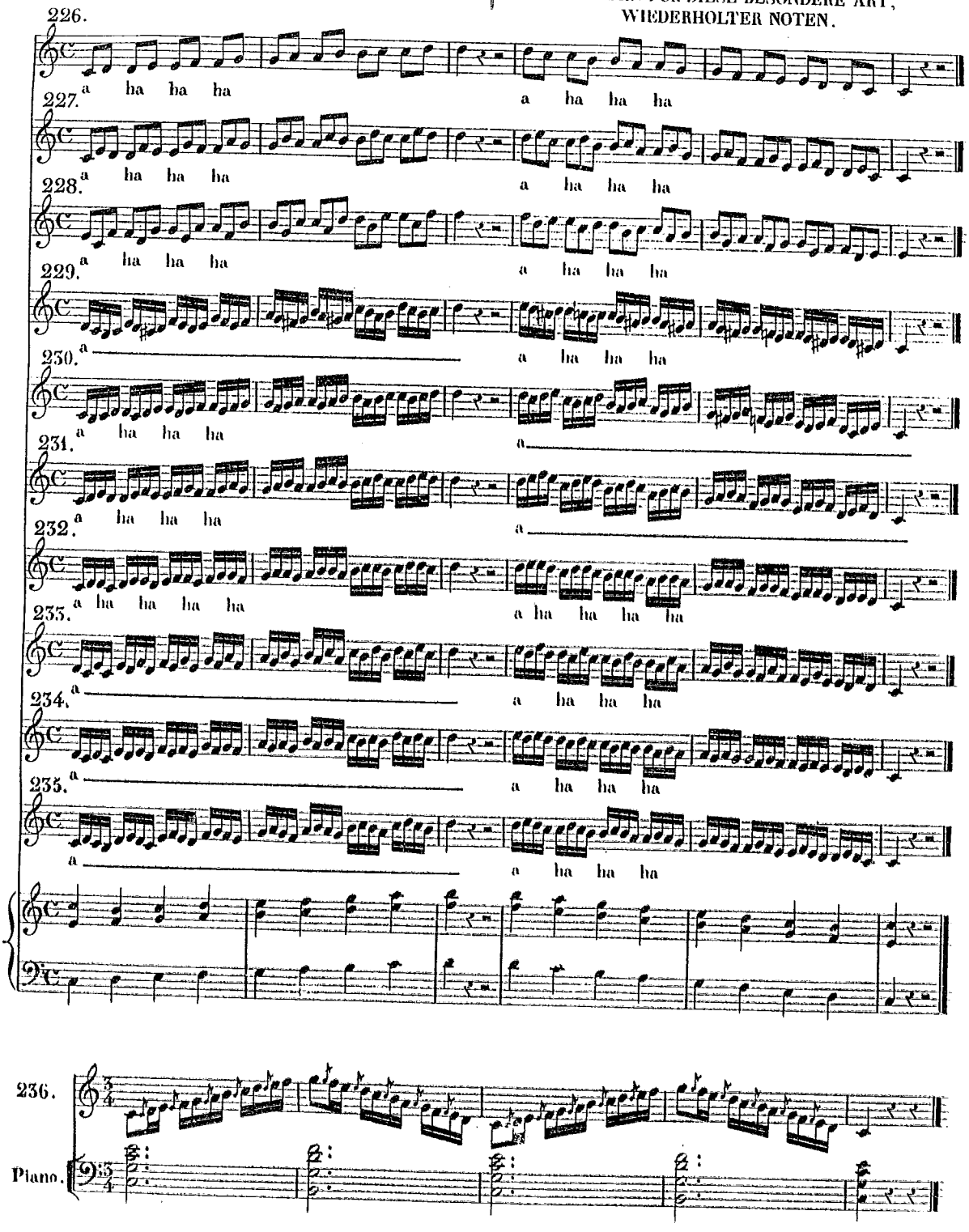


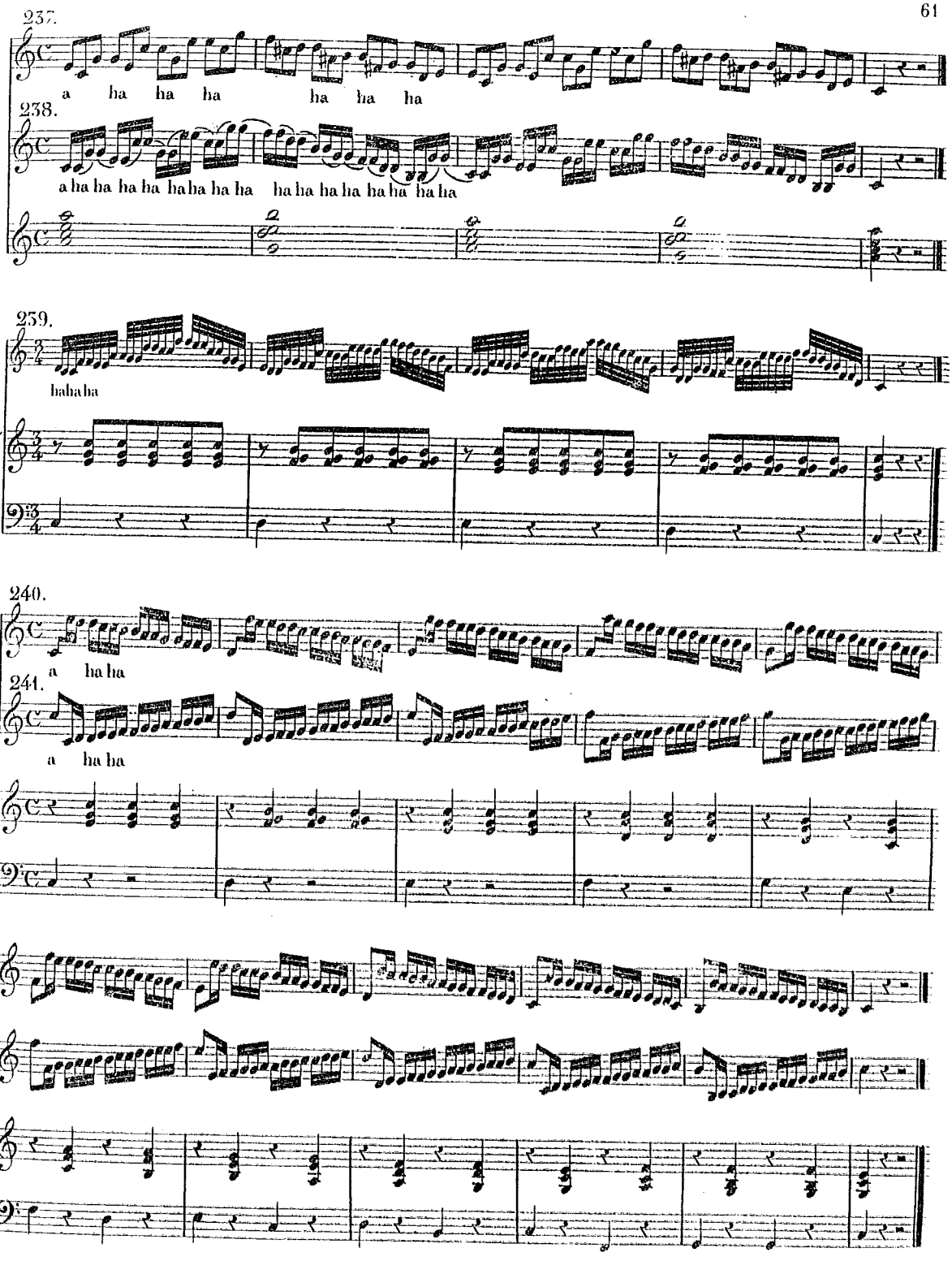
Le moyen d'exécuter ces traits, consiste dans une légère expiration placée devant la répétition de chaque note. Cette expiration part de la glotte, qui laisse échapper une parcelle d'air insonore entre les deux unissons. Ce procédé conduit à les rendre suffisamment distincts; tandis que, dans les traits aussi rapides que ceux qui nous occupent, si l'on employait le moyen que nous avons prescrit plus haut, les répétitions seraient confuses, inintelligibles.

Das Mittel, solche Stellen vorzutragen, besteht in einem leichten Athemabsatze vor jeder wiederholten Note. Dieses Aushauchen geht von der Stimmritze aus welche zwischen beiden Einklängen ein Theilchen lautloser Luft entweichen lässt. Die Töne kommen alsdann hinlänglich deutlich hervor, während, wenn man bei so schnellen Stellen wie jene welche uns beschäftigen, die weiter oben angegebenen Vorschriften befolgen wollte, die Wiederholungen verworren und unverständlich sein würden.

EXERCICES POUR LES SONS RÉPÉTÉS.

ÜBUNGEN FÜR DIESE BESONDERE ART, WIEDERHOLTER NOTEN.




237.
a ha ha ha ha ha ha
238.
a ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha
239.
haha ha
240.
a ha ha
241.
a ha ha

APPOGGIATURES ET PETITES NOTES (Apoggiature)

De tous les ornements du chant, l'appoggiature est le plus facile à exécuter, et en même temps le plus fréquent et le plus nécessaire.

L'appoggiature, ainsi que le nom italien l'exprime, est une note sur laquelle appuie la voix. Cette note est généralement étrangère à l'harmonie; elle précède et sert à attaquer une des notes réelles de l'accord. Elle peut être supérieure ou inférieure; si elle est supérieure, on la prend telle que la donne la gamme, soit à un ton (1), soit à un demi-ton de distance (2); si elle est inférieure, on la fait presque toujours d'un demi-ton (3).

Quelquefois c'est une note de l'harmonie, qui fait l'office d'appoggiature, et alors celle-ci peut être séparée de la note à laquelle elle appartient par un des intervalles quelconques dont se forme l'accord (4), (5).

L'appoggiature peut être donnée encore par le simple retard d'une note réelle de l'harmonie (6). C'est le seul cas où l'appoggiature soit préparée; elle ne l'était pas dans les hypothèses précédentes. Quoique indiquée généralement par une note d'un petit caractère, l'appoggiature s'appuie toujours plus que la note à laquelle elle appartient.

Le passage de l'appoggiature à la note suivante s'opère avec limpidité, en liant la voix sans la traîner.

Voici quelques exemples qui réunissent les différentes appoggiatures dont nous venons de parler:

VORSCHLÄGE (appoggiature) UND ANDERE KLEINE VERZIERUNGSNOTEN.

Unter allen Gesangsverzierungen ist der Vorschlag die leichteste, nöthigste, und häufigst angewandte.

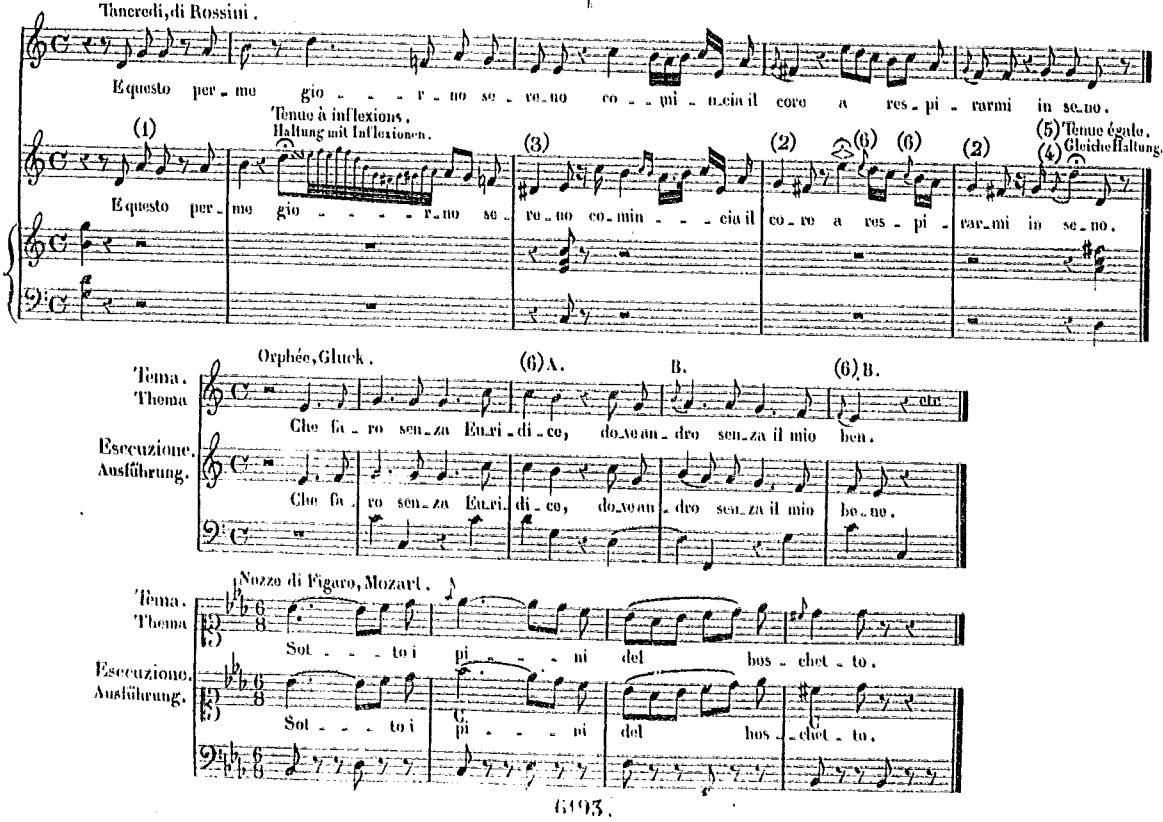
Der Vorschlag, wie es schon das italienische Wort appoggiare, stützen, ausdrückt, ist eine Note auf welche die Stimme sich stützt. Diese Note ist im Allgemeinen der Harmonie fremd, d. h. sie geht ihr voraus und dient zum Angriffe einer der wesentlichen Noten des Akkords. Sie kann oberwärts oder unterwärts sein; von oben nimmt man diese Note so, wie sie sich natürlich in der Tonleiter befindet, in der Entfernung eines ganzen (1) oder halben Tones (2); von unten immer im Intervalle eines halben Tones (3).

Manchmal ist der Vorschlag selbst eine wesentliche Note der Harmonie und alsdann kann selbiger vermittelst irgend eines der Intervalle, welche den Akkord bilden, von der Note welcher er angehört, getrennt werden (4), (5).

Der Vorschlag kann auch durch die Verzögerung einer harmonieeigenen Note gebildet werden (6); dies ist der einzige Fall wo er vorbereitet ist, was bei den vorhergehenden Hypothesen nicht statt findet. Obgleich durch eine kleine Note angedeutet, so wird er doch stärker artikulirt als wie die Hauptnote.

Der Uebergang vom Vorschlage zur Hauptnote muss klar und deutlich sein, gebunden aber nicht schleppend oder schleifend.

Wir geben jetzt einige Beispiele, wo die verschiedenen Vorschläge von denen wir sprachen, sich vereint finden.



La durée de l'appoggiature est très variable. Si la mesure est paire, l'appoggiature s'attribue la moitié de la valeur de la note qu'elle est destinée à orner. Exemple: A

Si la note principale est pointée, ou si la mesure est impaire, l'appoggiature emprunte à la note principale les $\frac{2}{3}$ de de sa valeur. Exemple: B

L'appoggiature absorbe la valeur entière de la note principale lorsque la durée de celle-ci est prolongée par une liaison. Exemple: C

L'appoggiature enfin peut être excessivement rapide. Exemple: 4

Les besoins et la nature de la mélodie détermineront le choix de ces différentes applications plus sûrement que les préceptes ne pourraient le faire.

Parmi les appoggiatures, il faut distinguer l'acciaccatura. Celle-ci est une petite note vive qui précède, à la distance d'un ton ou d'un demi-ton, une seconde note aussi courte qu'elle. La voix précipite et brusque, pour ainsi dire, ces deux notes, et ne s'arrête que sur la troisième.

Die Dauer des Vorschlags ist sehr verschieden, gewöhnlich gilt er die Hälfte der Hauptnote welche er verziert. Beispiel: A

Wenn aber die Hauptnote punktirt ist wie bei B. dann nimmt er ihr $\frac{2\text{tel}}{3}$ ihres Werthes.

Wenn deren Geltung durch eine Bindung wie Beispiel C verlängert ist, dann nimmt er den ganzen Werth der Hauptnote in Anspruch.

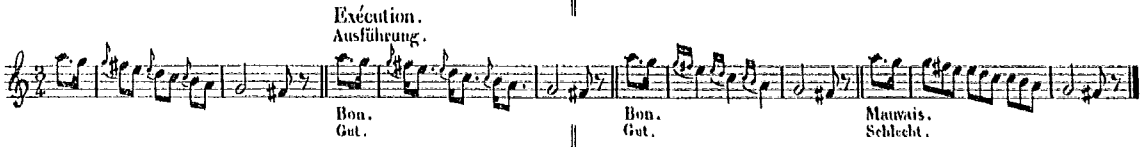
Der Vorschlag kann endlich äusserst schnell sein. Beispiel 4.

Richtiges Gefühl, guter Geschmack, bestimmen besser die Wahl unter diesen verschiedenen Arten, als absolute Regeln es thun können.

Unter den Vorschlägen bemerke man noch l'acciaccatura, d. h. eine kleine rasche Note welche in der Entfernung eines ganzen oder halben Tones, einer zweiten ebenfalls kurzen Note vorgeht; die Stimme wirft oder stürzt so zu sagen diese beiden Noten, und verweilt nur auf der dritten.

EXEMPLE:

BEISPIEL.



La forme présentée dans le dernier exemple ôterait à l'acciaccatura le caractère vif et décidé qui la distingue pour lui donner celui des triolets.

Les appoggiatures peuvent être simples ou doubles. Il n'y a pas lieu à s'exercer séparément sur les premières. Leur exécution matérielle ne présente aucune difficulté. Il suffira de les étudier dans les morceaux; l'art consiste à en saisir les nuances et à les employer avec goût.

Letztere Art würde dieser Verzierung ihren lebhaften entschiedenen Charakter rauben und sie zu gewöhnlichen Triolen umstalten.

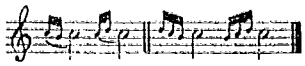
Die Vorschläge sind entweder einfach oder doppelt. Erstere deren materielle Ausführung keine Schwierigkeit darbietet, erheischen keine besondere Uebung. Man übe sie da, wo sie in Tonstücken angebracht sind, suche die Schattirungen aufzufassen und geschmackvoll anzuwenden.

§ 1.—Mordant (Grupetto.)

§ 1.—Doppelschlag (Grupetto) Mordent.

Parmi les diverses combinaisons que présentent les doubles appoggiatures, il faut distinguer celles formées de deux ou de trois notes consécutives descendantes et ascendantes.

Unter den verschiedenen Gesangsverzierungen und Zusammenstellungen kleiner Noten, bemerke man jene von zwei oder dreien auf- oder abwärts sich folgenden Nötchen.

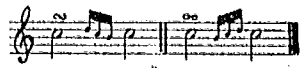


Quelques auteurs nomment les deux premiers exemples mezzi grupetti; les deux autres portent toujours le nom de grupetto et s'indiquent par le signe ∞.

Fr. Domingo Varellas de San-José (1) et Johan Samuel Petris (2), désignent les deux mordants contraires par le renversement du même signe. Exemple:

Einige Autoren nennen die beiden ersten Beispiele mezzi grupetti (halb Doppelschläge), die andern werden immer durch ∞ bezeichnet.

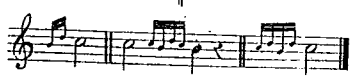
Fr. Domingo Varellas de San-José (1) und Joh. Sam. Petris (2) deuten die verschiedene Ausführungsart dieser Verzierung durch die umgekehrte Stellung des Zeichens an z. B. ∞ und ∞



(1) Compendio de Musica teorica e pratica. Porto, in-4°. 1806.
(2) Introduction à la Musique pratique. Lauban, 1767.

(1) Compendio de Musica teorica e pratica. Porto 1806.
(2) Anleitung zur praktischen Musik. Lauban 1767.

Toutes les autres combinaisons d'appoggiatures, telles que



rentrent dans le domaine des doubles appoggiatures ou petites notes. (Voy. les Exercices, pag. 78.)

Le Grupetto est, après l'appoggiature, l'ornement le plus ordinaire, et par cela même, le plus nécessaire du chant. Comme il se compose uniquement de la réunion des appoggiatures inférieure et supérieure à la note principale, on doit lui appliquer la règle établie pour les appoggiatures, et qui prescrit de mettre toujours un demi-ton de distance entre la petite note en dessous et la grande note; de là il résulte, ainsi que l'observe la Méthode de chant du Conservatoire, que le grupetto ne peut excéder une tierce mineure sans perdre de sa grâce et de sa légèreté.

On doit obtenir le grupetto par un sforzando sur la première des trois notes qui le composent, en l'attaquant librement, avec hardiesse, de manière qu'elle se distingue par-dessus la note qui la précède et celle qui la suit. L'effort donné à cette note doit enlever les deux autres à sa suite. On l'étudiera d'abord lentement, afin d'établir les proportions, la clarté et l'intonation; puis on augmentera graduellement la vitesse.

Le grupetto peut occuper trois places différentes relativement au son qu'il est destiné à orner.

Il peut: 1° attaquer le son, 2° en occuper le milieu, 3° le terminer. Dans le premier cas, on doit lui consacrer le premier instant de la valeur de la note. Exemple:

Für Zusammenstellungen anderer Art, wie z. B.

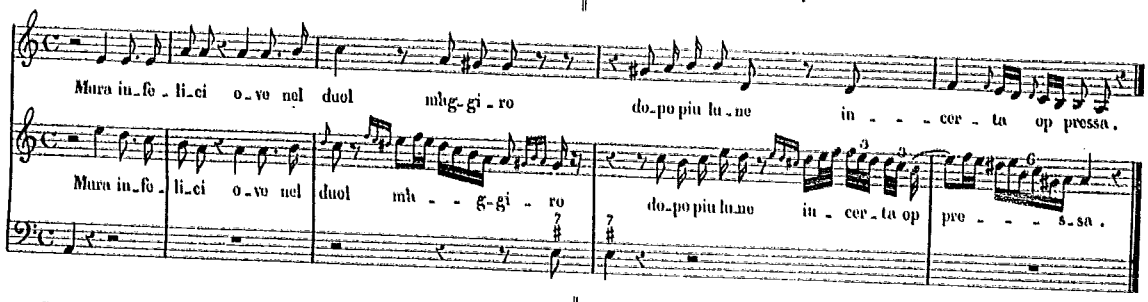
welche in das Gebiet der Doppelvorschläge oder kleinen Noten gehören. (Siehe die Uebungen Seite 78.)

Nach dem Vorschlage (appoggiatura) ist der Doppelschlag (grupetto) die gewöhnlichste und desshalb nöthigste Gesangs-Verzierung. Er bildet sich durch den Verein des Vorschlags von unten und des Vorschlags von oben; folglich ist er derselben Regel unterworfen, d. h. zwischen der Hauptnote und der kleinen Note unterwärts immer ein Intervall von einem halben Tone zu lassen; daraus folgt dass der Doppelschlag eine kleine Terze ausmachen muss, sonst verliert er wie die Methode des Pariser Conservatoriums es bemerkt, seine natürliche Anmuth und wird schwerfällig.

Um diese Verzierung gut und geschmackvoll auszuführen, ergreife man die erste der drei Noten mit einem sforzando (Verstärkung), frei, mit einer gewissen Kühnheit, so dass selbige zwischen der vorhergehenden und der nachfolgenden Note kräftig artikulirt hervortritt; die zwei andern Noten werden dann nicht fehlen. Man übe anfangs langsam, um Klarheit und reine Intonation fest zu stellen, und später immer stufenweise geschwinder.

Der Doppelschlag kann drei verschiedene Stellen einnehmen:

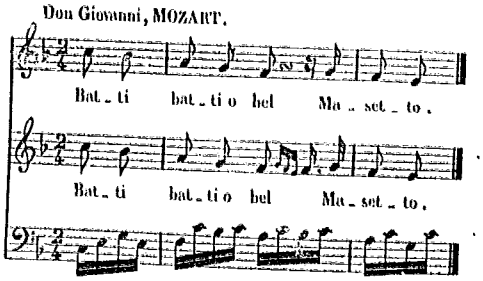
1° Beim Ergreifen des Tones, 2° in der Mitte, und 3° am Ende. Im ersten Falle widme man ihm den ersten Augenblick der Geltung der Note. Beispiel:



Dans le second cas, on posera d'abord la note, et, sur le milieu de sa durée, on exécutera le mordant. Exemple:

Im zweiten Falle vollende man die Dauer der Note mit dem Mordent, gegen die Mitte ihres Werthes. Z. B.

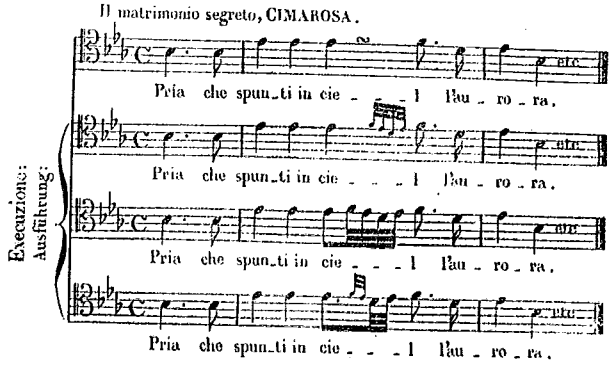
Don Giovanni, MOZART.



Dans le troisième cas, on achévera la valeur de la note par le mordant. Exemple:

Im dritten Falle bringe man den Mordent gegen das Ende der Notendauer an. Z. B.

Il matrimonio segreto, CIMAROSA.



Le caractère spécial du mordant étant d'être rapide et incisif, on doit le resserrer dans la valeur d'une double croche au nº 100 = ♩ métronome Maëlzel. Placé sur une note quelconque des exercices contenues dans les pages 34, 35 et 36, il ne prendra que la valeur de la double croche, ou que la valeur de trois quadruples croches.

Dans ces exercices, toutes les notes doivent se chanter piano, à l'exception des trois qui forment le mordant (grupetto)

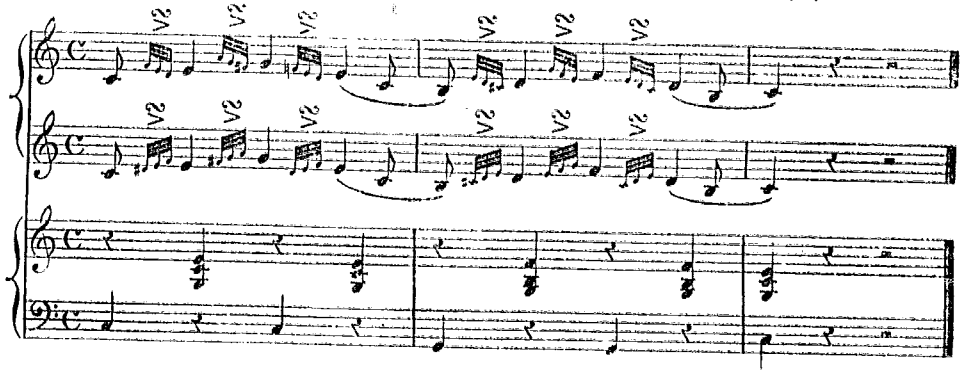
Der besondere Charakter des Mordents ist rasch, einschneidend, und man gebe ihm die Dauer von einem Achtel Mälzel Metronom 100 = ♩. Ist selbiger über irgend einer Note in den Uebungen Seite 34, 35 und 36 angebracht, dann hat er nur die Dauer eines 16tel oder auch von drei 64tel

Bei diesen Uebungen müssen alle Noten leise gesungen werden, ausgenommen die drei welche den Mordent (Grupetto) bilden.

EXERCICES POUR DE MORDANT.

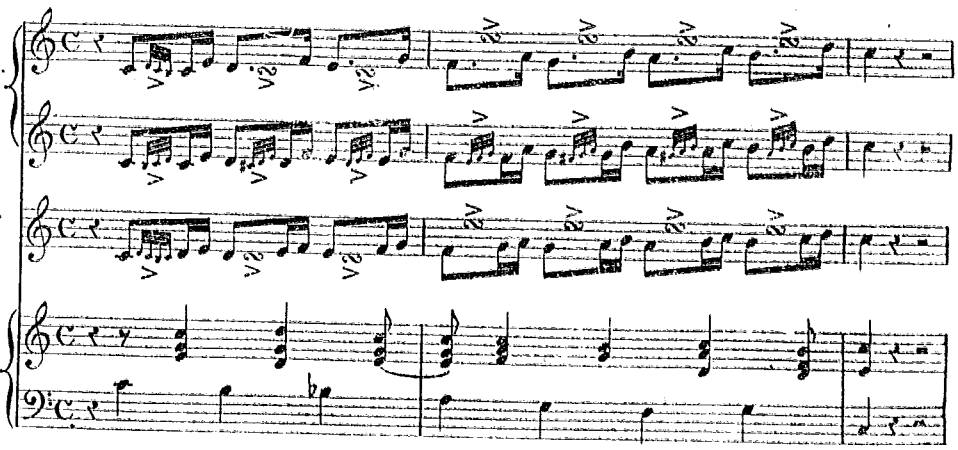
ÜBUNGEN FÜR DEN MORDENT.

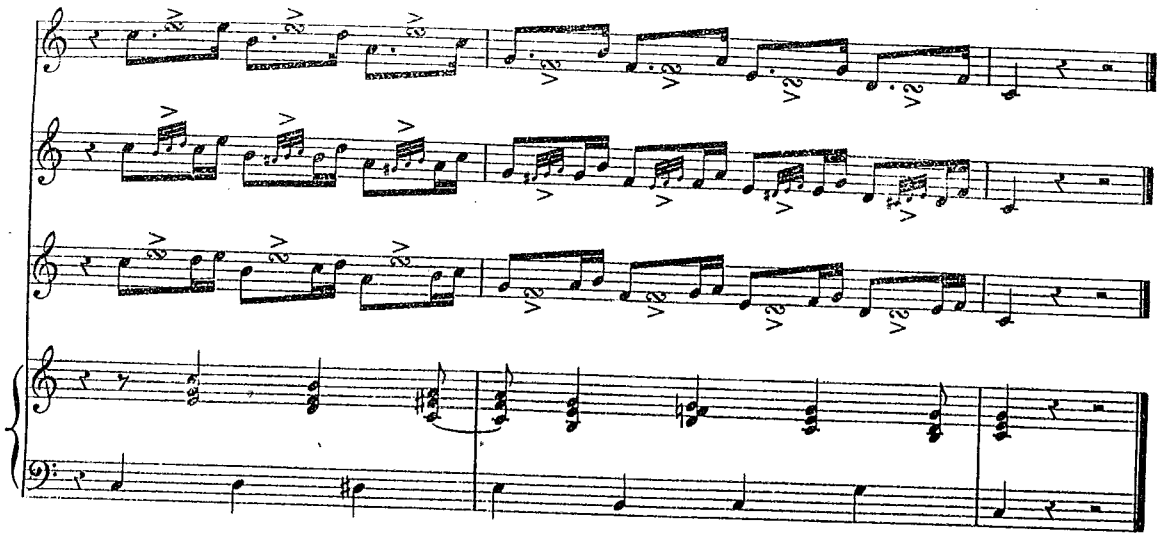
Le Mordant au commencement.
Mordent im Anfange.



Le Mordant au milieu.
Mordent in der Mitte.

Le Mordant à la fin.
Mordent am Ende.

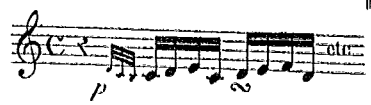




APPLICATION DU MORDANT AU N° 69.

ANWENDUNG DES MORDENTS FÜR N° 69.

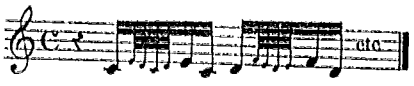
à la première note :
bei der ersten Note :



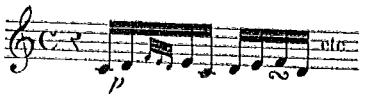
faites
Vortrag

à la seconde note :
bei der zweiten Note :

faites
Vortrag



à la troisième note :
bei der dritten Note :



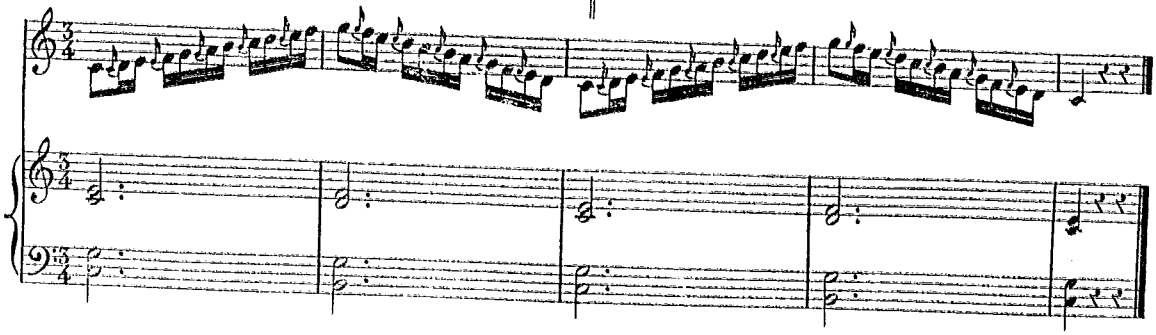
faites
Vortrag

à la quatrième note :
bei der vierten Note :

faites
Vortrag

EXERCICE SUR L'ACCIACCATURA.

ÜBUNG FÜR L'ACCIACCATURA.



TRILLE (Trillo).

Le trille est une succession alternative, martelée, rapide, égale, de deux sons contigus à la distance d'un demi-ton ou d'un ton entier (1).

On l'indique par les initiales *tr*. Lorsque ce signe est placé sur une note, il signifie que le trille doit se composer de cette note et de la note supérieure à un demi-ton ou à un ton de distance, suivant l'accord. La note qui porte les initiales se nomme note principale, et jamais elle ne se combine en succession trillée avec les sons inférieurs. La note supérieure se nomme note auxiliaire.

Le trille n'est qu'une oscillation régulière de bas en haut, et vise versâ, que reçoit le larynx. Cette oscillation convulsive prend naissance dans le pharynx par une oscillation toute pareille des muscles de cet organe. Les vieillards dont la voix est vacillante nous offrent l'exemple d'un trille involontaire. Chez eux le trille est irrégulier par faiblesse; chez les sujets plus jeunes, il doit devenir régulier par flexibilité. Nous allons nous attacher au fait mécanique qui nous donnera pour résultat le fait acoustique.

Il faut imprimer au larynx un mouvement oscillatoire régulier de haut en bas; ce mouvement, pareil à celui du piston jouant dans le corps de pompe, s'opère dans le pharynx qui sert au larynx d'enveloppe (2). On ne saurait trop assouplir le pharynx pour que le raccourcissement et l'allongement des muscles abaisseurs et élévateurs s'opèrent avec aisance et rapidité. On aura une idée approximative de cette opération, si l'on fait de suite et rapidement, en tenant la bouche ouverte, le mouvement de la déglutition; dans ce cas la base de la langue remplit la fonction principale. Dans le trille, le point d'action est placé ailleurs, et la langue cède à l'ébranlement qui lui est transmis. Ces mouvements, appréciables au toucher, s'annoncent plus ou moins à l'extérieur, en proportion de l'embonpoint du cou.

Les rossignols offrent un exemple frappant du phénomène que nous venons de décrire.

(1) Il primo che rinnovo nel canto il trillo incognito affatto alle voci dei cantori dei due secoli 15 e 16, fu Gian Luca Conforti, di Mileto in Calabria, agregato nel collegio dei cantori ponteficii li 4 nov. 1591. Il renouvela le trille, puisque déjà il était connu des anciens sous les noms de vibrissare, vibrare, comme l'attestent Pompeius Festus et Pline le naturaliste (Baini. memori della vita di P. de Palestrina).

(2) On peut obtenir un trille factice en agitant extérieurement le gosier avec les doigts. Nous donnons ce fait comme une preuve de la justesse de notre discription.

La succession du trille est la plus rapide de toutes les vocalisations, mais tellement rapide qu'entre le degré de vitesse 152 = ♩ du métronome Maëlzel, dernier terme que puisse atteindre l'agilité, et celle de la vitesse du trille 200 = ♩ il existe une grande lacune. On peut donc établir ce tremblement convulsif comme limite possible de toute vitesse dans la vocalisation.

TRILLER (ital. Trillo).

Der Triller, diese rasch abwechselnde aber sehr gleiche Aufeinanderfolge zweier benachbarten Töne, in der Entfernung eines ganzen oder halben Tones, d. h. einer kleinen oder grossen Sekunde (1), wird durch die Anfangsbuchstaben *tr* angedeutet. Er besteht aus der Note über welcher dieses Zeichen steht, und der obern, grossen oder kleinen Secunde, dem Akkord gemäss. Die Note welche das Zeichen *tr* trägt, heisst Hauptnote, die andere Hülfsnote; erstere tritt nie in eine Trillerverbindung mit untern Noten.

Der Triller ist nichts anders als eine regelmässige Schwingung von unten nach oben und umgekehrt, welche der Kehlkopf empfängt. Diese zuckende Schwingung entsteht in dem Pharynx durch eine ähnliche Schwingung der Muskeln dieses Organs oder auch der Schliess - Muskeln. Greise, deren Stimme schwankend ist, bieten uns ein Beispiel unwillkührlicher Triller; bei ihnen ist er unregelmässig aus Schwäche, bei jüngern Personen muss er durch Biegsamkeit regelmässig gemacht werden. Wir wollen uns vorerst mit dem mechanischen Theile beschäftigen, welcher uns alsdann die akustische Wirkung als Resultat geben wird.

Man muss dem Kehlkopfe eine regelmässig schwingende Bewegung von oben nach unten mittheilen, diese Bewegung, jener eines Pumpenstocks ähnlich, bewerkstelligt sich in dem Pharynx, der Hülle des Kehlkopfs (2). Man kann sich nicht genug Mühe geben selbigen geschmeidig zu machen und diese Bewegungen leicht und rasch ausführen zu können. Um sich ohngefähr davon einen Begriff zu machen, versuche man, den Mund offen haltend sehr rasch nach einander die Bewegung des Verschluckens auszuführen; in diesem Falle hat die Grundfläche der Zunge die Hauptverrichtung; beim Triller ist der Wirkungspunkt anderweitig angebracht, und die Zunge folgt der ihr mitgetheilten Erschütterung. Diese fühlbaren Bewegungen sind äusserlich mehr oder weniger sichtbar, im Verhältniss der Dicke des Halses.

Die Nachtigallen liefern ein treffendes Beispiel des so eben Gesagten.

(1) Il primo che rinnovo nel canto il trillo, incognito affatto alle voci dei cantori dei due secoli 15 e 16, fu Gian Luca Conforti di Mileto in Calabria, agregato nel collegio dei cantori ponteficii li 4 nov. 1591. Er erneuerte den Triller, denn selbiger war wie Pompeius Festus und Plinius der Nat. bezeugen, den Alten unter dem Namen vibrissare, vibrare, bekannt (Baini memori della vita di P. de Palestrina.)

(2) Man erhält einen falschen oder nachgemachten Triller wenn man den Kehlkopf äusserlich mit den Fingern hin und her bewegt. Wir geben diese Thatsache als Probe des oben Gesagten.

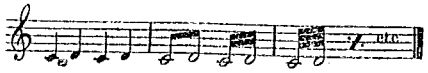
Der Triller erheischt unter allen Vocalisationsübungen die meiste Schnelligkeit, dergestalt, dass zwischen dem höchsten Grade der Geschwindigkeit beim Vocalisiren erreichbar, Mälzel 152 = ♩, und jener des Trillers, Mälzel 200 = ♩, noch ein bedeutender Unterschied Statt findet. Man kann also diese Bebung als die letzte, möglichst erreichbare Grenze der Geschwindigkeit der Vocalisation betrachten.

On a généralement adopté le préjugé que le trille est un don de la nature, et que la voix qu'elle a privée de cette grâce du chant doit y renoncer. Rien n'est plus erroné que cette opinion (1).

Le trille ne résulte pas de deux notes frappées l'une après l'autre et accélérées jusqu'à la plus grande vitesse, comme par exemple :

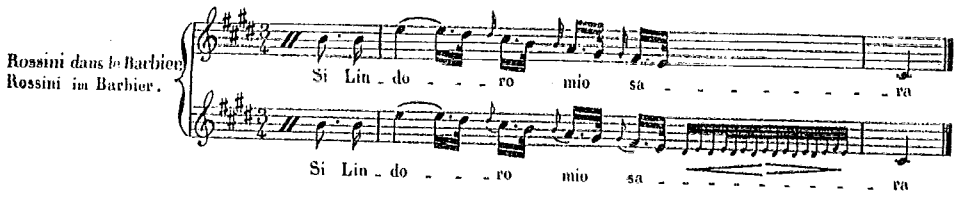
Man hat im Allgemeinen das Vorurtheil dass der Triller eine Naturgabe sei, und solche Stimmen welche ihn nicht von Natur her besitzen, ihm entsagen müssten; diese Meinung ist gänzlich falsch (1).

Zwei Noten abwechselnd angeschlagen, und immer geschwinder bis zur äussersten Schnelligkeit getrieben, wie z. B.



Ce passage ne sera jamais qu'un trait d'agilité qui peut précéder ou suivre le trille; c'est une variété du trille que l'on nomme Trillo molle lorsqu'il est placé comme il suit :

bilden keinen eigentlichen Triller, sondern nur eine Abart des Trillers, ital. Trillo molle genannt, z. B.



Plus ces mouvements réguliers sont égaux et libres, plus la distance des sons est juste.

La voix ainsi ébranlée dans un intervalle de seconde passe par tous les sons intermédiaires; mais, comme elle renferme régulièrement ses excursions entre deux limites invariables, ces deux points extrêmes appellent seuls l'attention.

Le lecteur doit déjà comprendre que plus on donne d'étendue aux oscillations du larynx, et plus le trille embrasse de distance. Ainsi on peut la porter au demi-ton, au ton, au ton et demi, aux deux tons, à la quarte, à la quinte, etc. Ceci surprendra peut-être, car il n'est pas d'usage de faire dépasser au trille une seconde majeure. L'emploi de semblables ornements ne serait sans doute pas de bon goût et je n'en approuve pas l'application dans les morceaux; cependant j'en conseille l'étude, mais seulement jusqu'à ce que l'on comprenne le mouvement oscillatoire. Nous ne pouvons, il est vrai, nous emparer de chacun de ces mouvements en particulier, mais nous pouvons les exciter à volonté, puis fixer les limites de leur étendue, et maintenir leur parfaite isochronéité. Quelquefois, dès le premier essai, on se rend maître de ce mouvement; quelques mois d'études doivent suffire à tout élève doué de dispositions ordinaires.

Je regelmässiger, freier und gleicher diese Bewegungen sind, desto reiner ist die Intonation.

Die Stimme in einem Sekundenintervall so in Schwingung gesetzt, durchläuft alle dazwischenliegenden Töne; allein da dieses Durchgehen zwei unwandelbare Grenzen hat, so ziehen nur diese beiden Grenzpunkte die Aufmerksamkeit an.

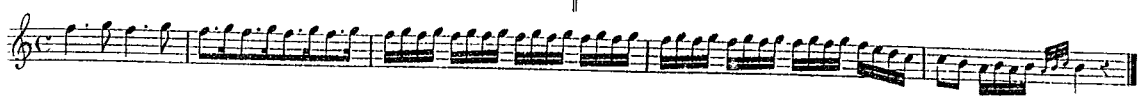
Der Leser wird schon verstanden haben, dass, jemehr man den Schwingungen des Kehlkopfs Umfang gibt, desto grösser ist die Entfernung des Trillers; so dass er einen halben, einen ganzen Ton, anderthalb, zwei Töne, selbst eine Quarte, Quinte u. s. w. umfassen kann. Letzteres wird vielleicht sehr wundern, eben des Ungewöhnlichen wegen. Solches in Gesangstücken anwenden wollen, würde wenig guten Geschmack zeigen, und ist verwerflich; allein als Studium, und um sich die schwingende Bewegung völlig eigen zu machen sehr empfehlenswerth. Wir können uns freilich nicht aller dieser Bewegungen einzeln bemächtigen, wohl aber sie nach Willkühr erregen, hierauf die Grenzen ihres Umfangs feststellen, und ihre vollkommene Gleichzeitigkeit unterhalten. Manchmal ist man gleich im ersten Augenblicke Herr dieser Bewegung; jedenfalls sind einige Monate Studien dem mit gewöhnlichen Anlagen begabten Schüler, hinlänglich.

(1) Je citerai en exemple madame Pasta. La voix de cette célèbre cantatrice était dure et voilée. Une difficulté naturelle ne lui avait jamais permis, malgré l'étude la plus obstinée, d'aborder le trille ni d'exécuter dans un mouvement vif les roulades montantes; son exécution consistait en gammes descendantes et en traits brisés. Les gammes montantes demeurèrent pour elle une difficulté invincible; mais il n'en fut pas de même du trille dont elle arriva enfin à posséder le mécanisme. En effet madame Pasta (15 nov. 1830) après dix années d'une brillante carrière, fit entendre aux Bouffes dans l'air de Tancredi un des plus magnifiques trilles à inflexions dont les dilettanti aient gardé le souvenir. Elle le plaçait au point d'orgue qui précède la reprise du motif: Saro Felice.

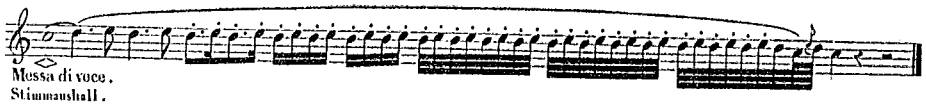
(1) Ich führe als Beispiel Mad. Pasta an. Die Stimme dieser berühmten Sängerin war hart und bedeckt. Trotz dem anhaltendsten Studium war es ihr fast unmöglich zu trillern oder in raschem Tempo Rouladen aufsteigend auszuführen; sie begnügte sich mit dem Vortrage gebrochener Läufe, absteigender Scalen u. s. w. Aufwärtsgehende Tonleitern waren für sie eine unüberwindliche Schwierigkeit. Endlich brachte sie es dahin den Mechanismus des Trillers zu besitzen. In der That, Mad. Pasta hat, nach einer zehnjährigen glänzenden Laufbahn (15 Nov. 1830) einen der herrlichsten Triller mit Biegungen (inflexionen) in der Arie Tancredi's (am ital. Theater) hören lassen, welcher allen Dilettanten unvergesslich bleiben wird. Sie brachte ihn bei dem Orgelpunkte oder der Schlusskadenz des wiederholten Themas: Saro Felice an.

Dans presque toutes les méthodes de chant, et notamment dans celle de Martini, après lui dans celle du Conservatoire, et plus tard enfin, dans un grand nombre d'autres, on recommande d'étudier le trille en pointant la note principale.

Exemple de Martini :

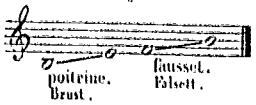


Exemple de la méthode du Conservatoire :



En comparant ce procédé à l'essence même du trille et à l'application que tous les bons chanteurs en ont toujours faite, nous ne pouvons nous empêcher de le déclarer radicalement mauvais.

On fera bien de s'exercer d'abord dans les limites de cette octave, .



dont le diapason exige moins de contraction que les sons plus aigus. Quand le mouvement du trille sera large et facile, il faudra immédiatement en régulariser la forme.

Le trille majeur ou mineur, si l'on tient compte des différentes manières dont les chanteurs célèbres l'ont toujours employé, offre les variétés suivantes :

Ou il peut appartenir à une seule note, ou il peut être employé dans le corps des phrases en succession mesurée; si le trille est isolé il peut prendre le caractère de trillo mordente (trille mordant), de trillo radoppiato (trille redoublé), ou enfin de trillo lento ou molle (trille lent ou mou). S'il est employé en succession mesurée, on peut l'appliquer soit à une succession de degrés disjoints, soit à la gamme diatonique, soit à la gamme chromatique, soit enfin au port de voix.

§ 1.—Trille isolé, majeur ou mineur.

Si le trille est libre, comme on le voit dans les points d'orgue, ou si, étant mesuré, il a une valeur suffisante, tous les bons chanteurs l'attaquent et l'abandonnent par une préparation et une terminaison régulières qui en rendent l'effet très agréable. La préparation consiste à faire précéder par le demi-ton ou le ton inférieur les deux notes dont se compose le trille. Ces deux notes, par une accélération graduelle

In fast allen Singschulen und namentlich der Martinis, nach ihm in jener des Conservatoriums und in einer grossen Zahl anderer, empfiehlt man den Triller zu üben indem man die Hauptnote punktirt.

Beispiel von Martini :

Beispiel der Methode des Conservatoriums.

Wenn wir die Natur, das Wesentliche des Trillers, so wie dessen Anwendung, bei allen grossen Sängern beobachten, dann können wir uns nicht enthalten dieses Verfahren durchaus und von Grund aus für schlecht zu erklären.

Man übe sich anfänglich in den Grenzen dieser Octave :

deren Gebiet mindere Zusammenziehung erheischt, als die höheren Töne. Ist die Bewegung des Trillers gedehnt und leicht, dann gebe man ihm unmittelbar eine regelmässige Form.

Der Triller umfasse ein kleines oder grosses Sekundenintervall, bietet, wenn man die verschiedenen Arten wie berühmte Sänger ihn angewandt haben, betrachtet, folgende Verschiedenheiten dar:

Er kann einer einzigen Note angehören, oder in Mitte musikalischer Phrasen, in abgemessenem Takte angebracht werden, und in diesem Falle wendet man ihn bei der diatonischen Tonleiter, oder bei der chromatischen, bei einer sprungweisen Fortschreitung, und endlich beim Portamento an. Wenn der Triller einzeln od. abgesondert ist, so kann er den Charakter des Mordents (Trillo mordente) des Doppeltrillers (Trillo radoppiato) oder auch jenen des langsamen, weichen Trillers (Trillo lento) haben.

§ 1.—Einzelner Triller, ein grosses oder kleines Sekundenintervall umfassend.

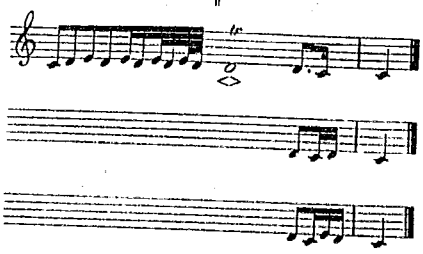
Wenn der Triller frei ist, wie z. B. bei einem Orgelpunkte, oder selbst wenn er in abgemessenem Takte hinlängliche Dauer hat, so beginnen ihn alle guten Sänger mit einer regelmässigen Vorbereitung und verlassen ihn mit einem gleich regelmässigen Schlusse, wodurch derselbe grossen Reiz erhält. Die Vorbereitung besteht darin, dass man die beiden Noten welche den Triller bilden, einen halben oder ganzen Ton unterwärts vorhergehen lässt. Diese beiden Noten von

et de courte durée, conduisent à l'effet de l'oscillation. Le trille ainsi préparé se développe suivant les règles des sons tenus ou messa di voce (voy. page 54). La terminaison se fait piano, ainsi que la préparation, et consiste à placer immédiatement après le trille brusquement arrêté la note inférieure, qui est elle-même suivie d'une dernière note ou d'un trait final.

Exemple:

kurzer Dauer führen allmählig beschleunigt, zur schwingenden Bewegung; der Triller, so vorbereitet, entwickelt, sich den Regeln der gehaltenen Töne oder der messa di voce, Seite 54, gemäss. Der Schluss, welcher wie die Vorbereitung piano sein muss, besteht darin, dass man nach rasch geendetem Triller, die untere Note, welche eine letzte oder Endnote begleitet, gleich folgen lässt.

Beispiel:



Cette préparation et ces terminaisons sont les plus simples; on peut les varier à l'infini; nous donnerons quelques exemples de ces combinaisons pages 82 et 83.

L'élève doit rester maître d'arrêter à son gré le trille, et il l'arrêtera invariablement sur la note principale; sans une attention particulière, il ne pourrait interrompre à temps l'oscillation imprimée au gosier.

Die Vorbereitung so wie der Schluss sind äusserst einfach und man kann sie unendlich vermanigfältigen. Wir werden Seite 82 und 83 einige Beispiele der verschiedenen Zusammenstellungen geben.

Der Schüler muss Herr sein, den Triller nach Belieben aufhören zu lassen, und ohne Ausnahme immer auf der Hauptnote; dieses erheischt jedoch eine ganz besondere Aufmerksamkeit, ohne welche er die dem Kehlkopfe mitgetheilte Schwingung nicht unterbrechen, oder zu rechter Zeit festhalten könnte.

§ II.—Trille en progression du genre diatonique.

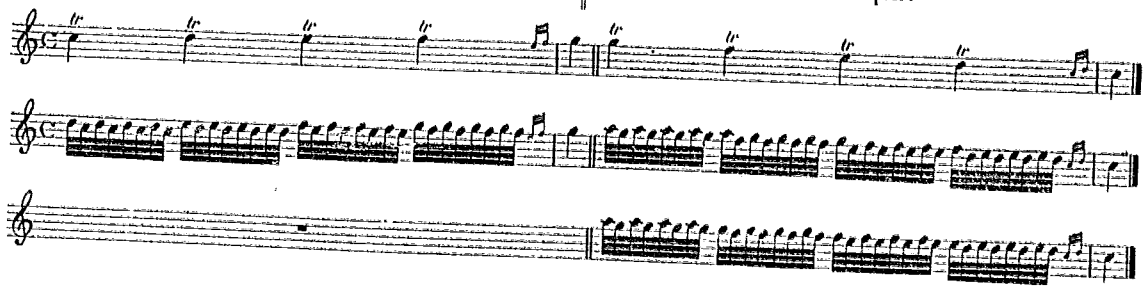
Lorsque les trilles sont placés dans le corps des phrases en succession mesurée ascendante ou descendante, on ne les prépare généralement point, parce qu'on n'en a pas d'ordinaire le temps. Alors on les attaque brusquement par la note supérieure, et le dernier trille seul reçoit la terminaison.

§ II.—Triller in diatonischer Fortschreitungsart.

Wenn die Triller sich in der Mitte auf- oder absteigender und taktmässiger Passagen befinden, dann erleiden sie im Allgemeinen keine Vorbereitung, weil man nicht immer die Zeit dazu hat. Man beginne sie alsdann rasch mit der obern Note und der letzte Triller allein erhält einen Schluss.

Exemple:

Beispiel:



On a à choisir, suivant nous, entre les deux manières indiquées dans la progression descendante.

On ne doit supprimer la terminaison de chaque trille que lorsque le temps manque pour l'exécuter; d'ailleurs la terminaison ravive l'effet.

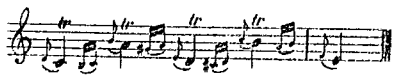
Man hat unseres Erachtens nach, zwischen diesen beiden Manieren absteigender Art, die Wahl.

Der Schluss gibt dem Triller mehr Leben und Wirkung, man darf ihn also nur da auslassen wo die Zeit, ihn anzuwenden, durchaus fehlt.

§ III.—Trille en succession de degrés disjoints.

On attaque les trilles par l'appoggiature supérieure lorsque la succession se fait par degrés disjoints; mais alors chaque trille reçoit sa terminaison.

Exemples:



C'est par ces formes que le gosier se familiarise le plus rapidement avec les difficultés du trille, et se trouve conduit à toutes les autres formes dont nous allons traiter. Elles ont pris naissance dans les différentes applications du trille isolé ou mesuré, faites par d'habiles chanteurs.

§ IV.—Gamme chromatique trillée.

Trille chromatique montant et descendant (Trillo cresciuto, e calato).

Le trille chromatique, soit ascendant, soit descendant, s'attaque également par sa note supérieure avec des intervalles de demi-ton ou de ton entier, en suivant la tonalité de la phrase dans laquelle on l'exécute.

§ III.—Sprungweise Triller.

Man beginne sie mit einem Vorschlage von oben; alsdann erhält jeder Triller seinen Schluss.

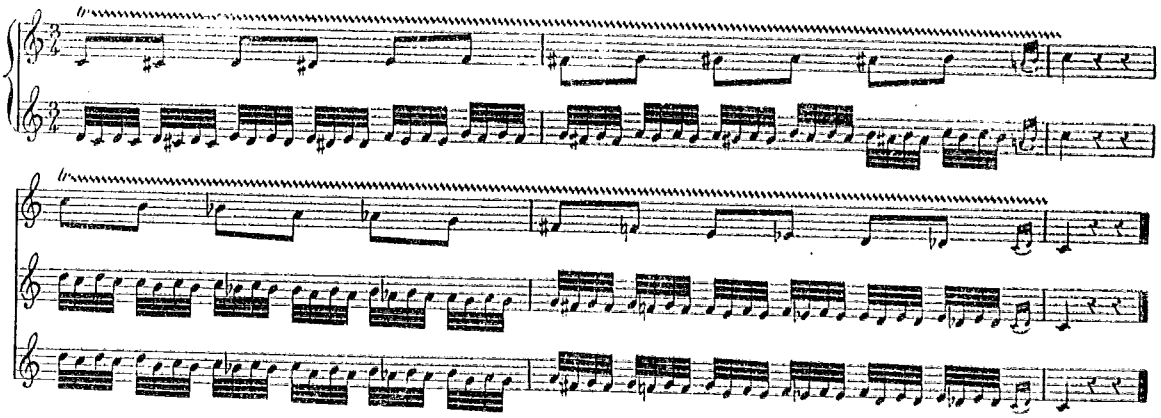
Beispiele:

Durch das Studium dieser verschiedenen Arten wird der Kehlkopf bald mit den Schwierigkeiten des Trillers vertraut werden und sich zu allen andern Formen von denen wir später sprechen, bequemen. Ihre Entstehung ist der mannigfaltigen Anwendung welche talentvolle Sänger vom einzelnen oder taktmässigen Triller gemacht haben, zuzuschreiben.

§ IV.—Chromatische Tonleiter

in Trillern, auf- und absteigend (Trillo cresciuto e calato).

Der chromatische Triller, auf- oder abwärts gehend, beginnt ebenfalls mit der obern Note, in der Entfernung eines ganzen oder halben Tones, was von der Tonalität der vorzutragenden Phrase abhängt.



§ V.—Port de voix trillé.

Ce trille peut être appliqué au port de voix, soit en montant, soit en descendant. Tosi, qui le premier, à ma connaissance, a parlé de cette espèce de trille, dit qu'on l'obtient en faisant monter ou descendre imperceptiblement la voix d'un comma à l'autre par un trille continu, de manière à ce que l'auditeur ne puisse analyser l'élévation ni l'abaissement du son.

Dans ce cas, ce port de voix est fort lent.

§ VI.—Trille mordant (Trillo mordente).

Celui-ci s'attaque avec plus de rapidité que les autres sortes de trilles; mais, à peine attaqué, il cesse immédiatement; sa durée, comme celle du mordant, est instantanée; on l'indique par ce signe ∾.

§ V.—Geschleifter Triller.

Derselbe besteht nach Tosi, der erste welcher meines Wissens nach davon sprach darin, dass man unmerklich die Stimme von einem Comma zum andern vermittelst eines beständigen Trillers auf- oder absteigen lässt, so dass der Zuhörer weder die Höhe noch die Tiefe des Tones zergliedern kann.

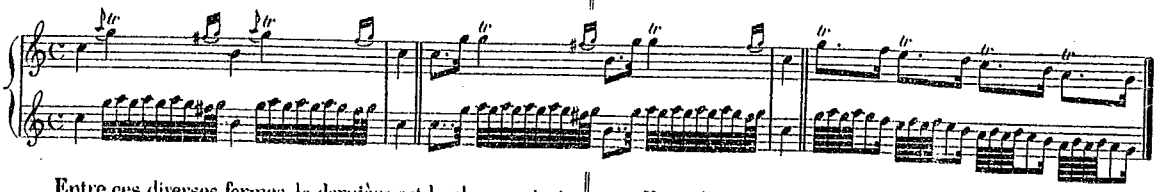
In diesem Falle ist das Schleifen sehr langsam.

§ VI.—Mordenttriller (Trillo mordente.)

Selbiger muss schneller, rascher, als alle übrigen Trillerarten ausgeführt werden; kaum begonnen, endigt er auch. Man deutet ihn durch das Zeichen ∾ an.

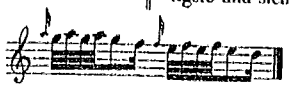
Après Tosi, l'abbé Lacassagne, en 1766, plus tard la méthode du Conservatoire, et beaucoup d'autres, ont noté ce trille à peu près de la même manière, tout en le désignant sous les différents noms de tremblement, martellement, cadence ou trille jété, trille tronqué, etc.

Später als Tosi hat Lacassagne 1766, (und nachher die Singschule des Conservatoriums und Andere) diesen Triller auf dieselbe Weise notirt, obgleich unter verschiedenen Namen, wie z. B. abgekürzter, abgestossener oder geschleuderter Triller, Cadenz u.s.w. bezeichnet.



Entre ces diverses formes, la dernière est la plus exacte et la plus sûre. Celle-ci est la plus brillante:

Unter diesen verschiedenen Gattungen ist die letzte die richtigste und sicherste; folgende die glänzendste:



Le trille mordant bien exécuté conduira au trille redoublé.

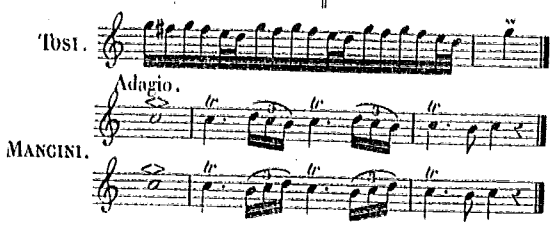
Der Mordenttriller gut ausgeführt führt uns zum Doppeltriller.

§ VII.—Trille redoublé, (Trillo radappiato.)

C'est encore à Tosi que nous empruntons la définition de ce trille. On l'obtient en intercalant quelques notes au milieu du trille majeur ou mineur. Ces notes suffisent à former différents trilles d'un seul. Purement exécuté par une voix suave, cet agrément est d'un bel effet, surtout lorsque les interruptions alternatives sont produites par des notes articulées avec assurance. Ce trille convient en particulier aux sons de tête de la voix de femme. Il s'indique par le signe ∾. EXEMPLE:

§ VII.—Doppeltriller (Trillo radappiato).

Nach Tosi besteht selbiger in einigen Noten welche in der Mitte des grossen oder kleinen Trillers eingeschaltet werden. Statt eines Trillers bilden diese Noten gleichsam mehrere. Von einer lieblichen Stimme vorgetragen ist diese Verzierung von schöner Wirkung, namentlich wenn die dazwischenliegenden abwechselnd vorkommenden Noten, sicher und deutlich artikulirt werden. Dieser Triller sagt besonders der weiblichen Kopfstimme zu, und wird durch das Zeichen ∾ angedeutet. BEISPIEL:



§ VIII.—Trille lento, molle.

C'est le moins important de tous; nous en avons parlé pag. 68.

§ VIII.—Trillo lento molle.

Er ist unter allen der am wenigst wichtige, und wir haben Seite 68 davon gesprochen.

§ IX.—Défauts du trille.

Les défauts principaux du trille résultent de l'inégalité des battements. Cette inégalité le rend souvent boiteux et pointé, elle peut lui faire embrasser l'étendue exorbitante de tierce, de quarte, quelquefois au contraire elle le renferme dans la seconde inférieure, au lieu de l'étendre à la seconde supérieure, ou le fait finir dans un intervalle différent de celui où il a commencé; d'autres fois la seconde supérieure est mineure lorsqu'elle devrait être majeure. Souvent encore les mouvements d'oscillation sont remplacés par une espèce de hennissement ridicule, connu sous les noms de trillo caprino ou de trillo cavallino.

Le trille, l'appoggiature, le grupetto et leurs différents modes d'exécution ne sont ici que décrits; c'est dans la seconde partie de cet ouvrage que ces articles recevront tout leur développement.

§ IX.—Fehler des Trillers.

Die gewöhnlichsten Fehler und Mängel des Trillers haben ihren Grund in der Ungleichheit der Schläge. Diese Ungleichheit macht ihn hinkend, punktirt, und gibt ihm manchmal den ausserordentlichen Umfang einer Terze, Quarte; manchmal im Gegentheil schliesst sie ihn in den Umfang einer Unterseckunde ein, oder verursacht dass er in einem andern Intervalle endigt, als in dem wo er angefangen; oft ist die Sekunde klein, da wo sie gross sein sollte u.s.w. oft auch sind die Schwingbewegungen durch ein gewisses lächerliches Wiehern ersetzt, italienisch trillo caprino oder trillo cavallino genannt.

Der Triller, Vorschlag, Grupetto, und die verschiedene Art sie vorzutragen, sind hier nur beschrieben, im zweiten Theile dieses Werkes werden sie ihre vollständige Entwickelung erhalten.

EXERCICES SUR LE TRILLE MESURÉ.

L'appoggiature qui attaque le trille doit ressortir par dessus toutes les autres notes.

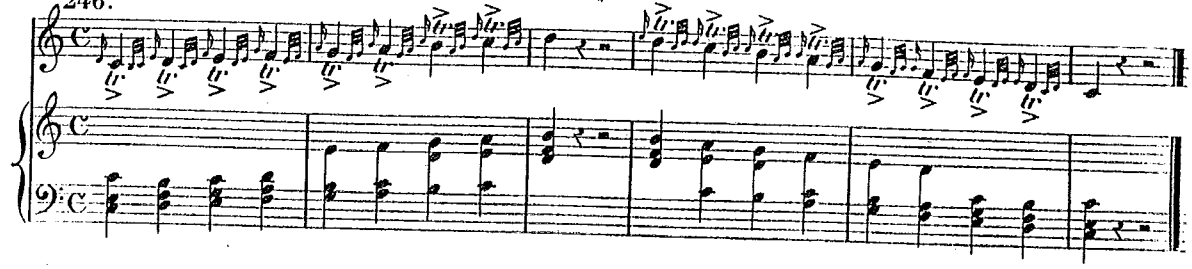
L'élève devra tantôt supprimer, tantôt conserver la terminaison.

ÜBUNGEN TAKTMÄSSIGER TRILLER.

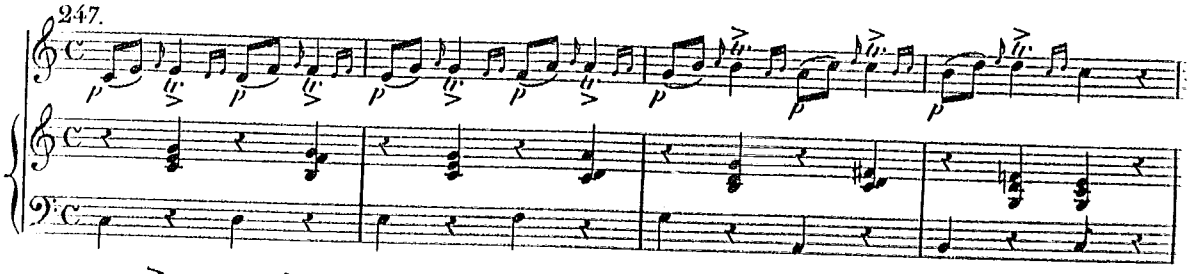
Die kleine Vorschlagsnote, muss unter allen andern Noten hervorstechen.

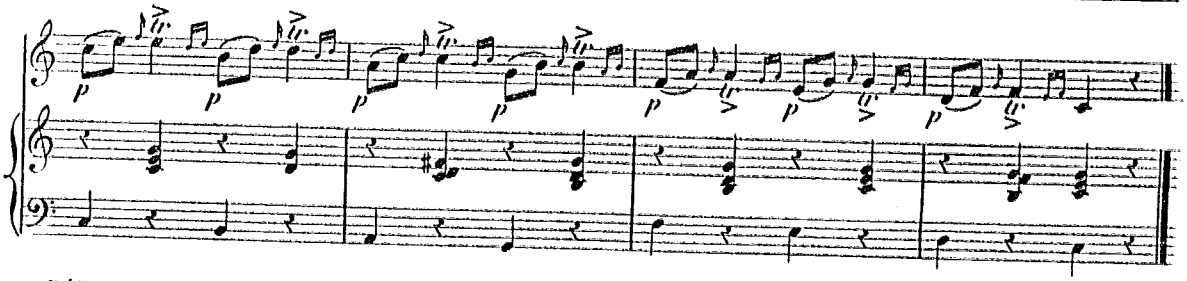
Der Schüler kann abwechselnd bald den Triller schliessen, bald dessen Schluss auslassen.

246.

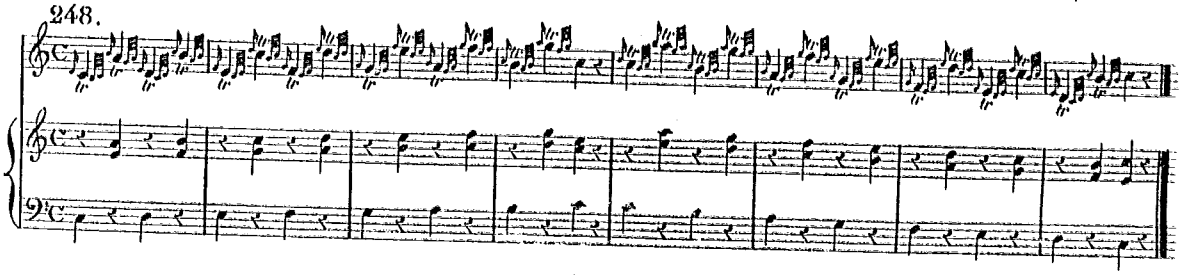


247.





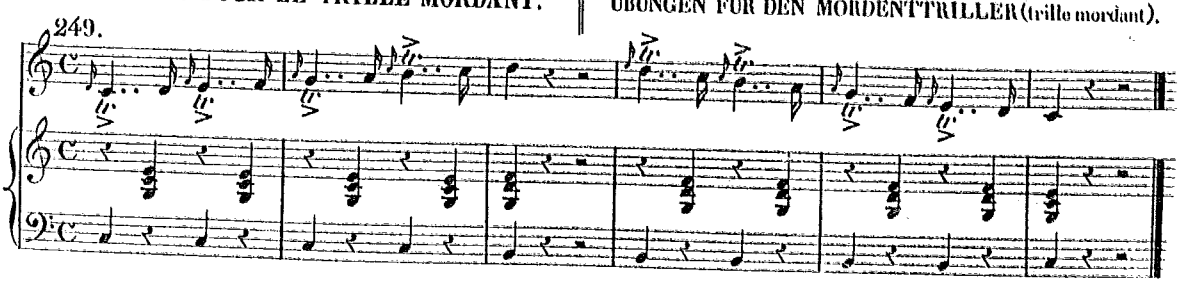
248.



EXERCICES POUR LE TRILLE MORDANT.

ÜBUNGEN FÜR DEN MORDENTTRILLER (trille mordant).

249.

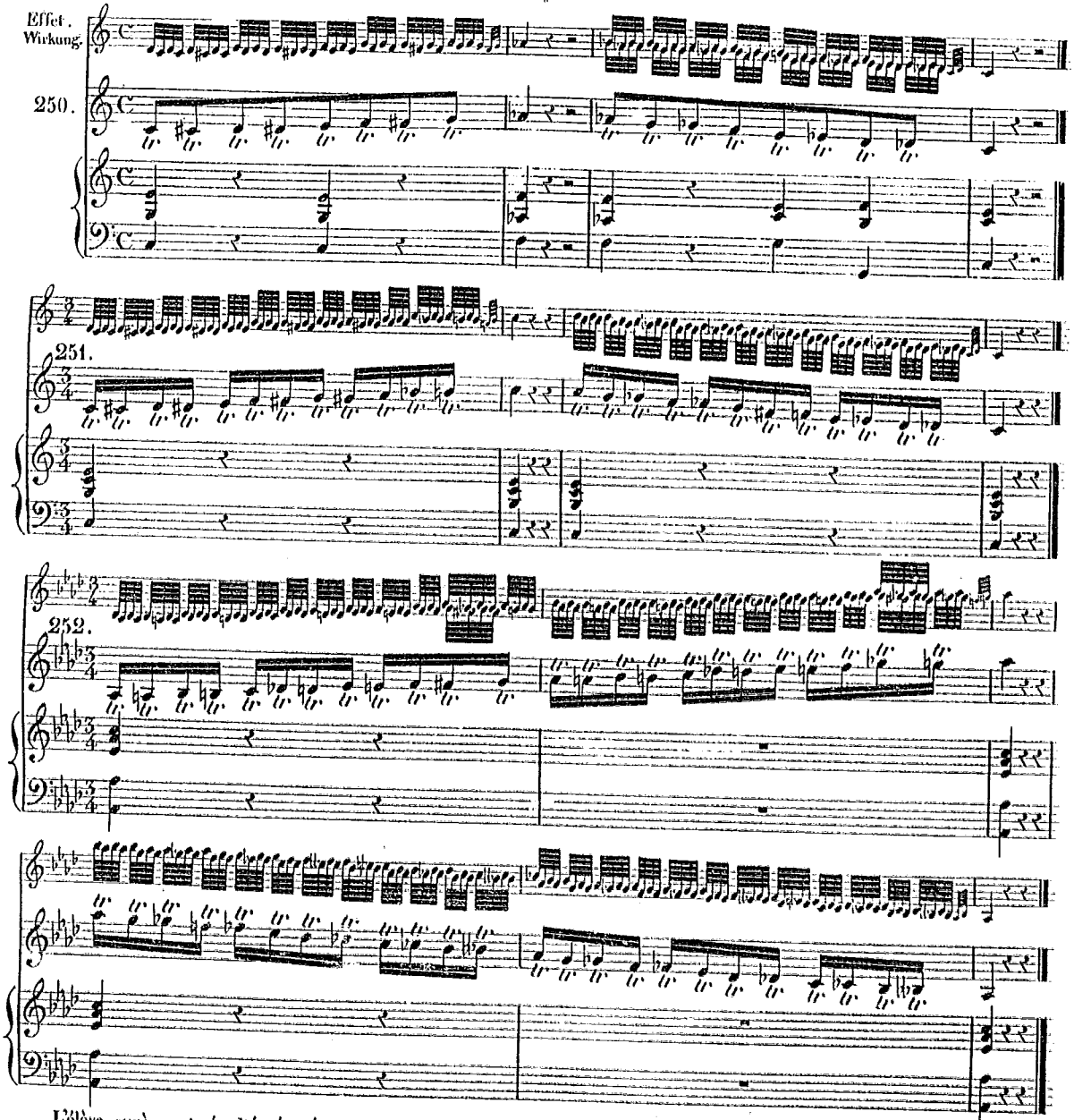


EXERCICES SUR LE TRILLE CHROMATIQUE.

Avant d'essayer le trille chromatique, répétez quelquefois la gamme chromatique qui le porte; c'est le moyen de fixer dans votre mémoire les intonations délicates et difficiles qu'il doit parcourir.

ÜBUNGEN FÜR DEN CHROMATISCHEN TRILLER.

Bevor man ihn versuche, wiederhole man einigemal die ihm eigene chromatische Tonleiter, um die zarten und schwierigen Intonationen dem Gedächtnisse einzuprägen.



L'élève, après avoir étudié séparément chaque moitié d'un même exercice, pourra essayer de les réunir dans une seule respiration. Le dernier exercice ainsi exécuté, serait un véritable tour de force, dont le Chev.r Balthasar Ferri, a seul donné d'exemple. Ce chanteur florissait vers 1660 (voy. l'istoria musica d'Angolini Bontempi.)

Nachdem der Schüler einzeln jede Hälfte derselben Uebung studirt hat, versuche er sie in einem einzigen Athemzuge auszuführen. Die letzte Uebung so vorzutragen ist freilich sehr ausserordentlich, und wir kennen nur ein Beispiel davon, den Ritter Balthasar Ferri, berühmter Sänger gegen 1660 (Siehe l'istoria musica d'Angelini Bontempi).

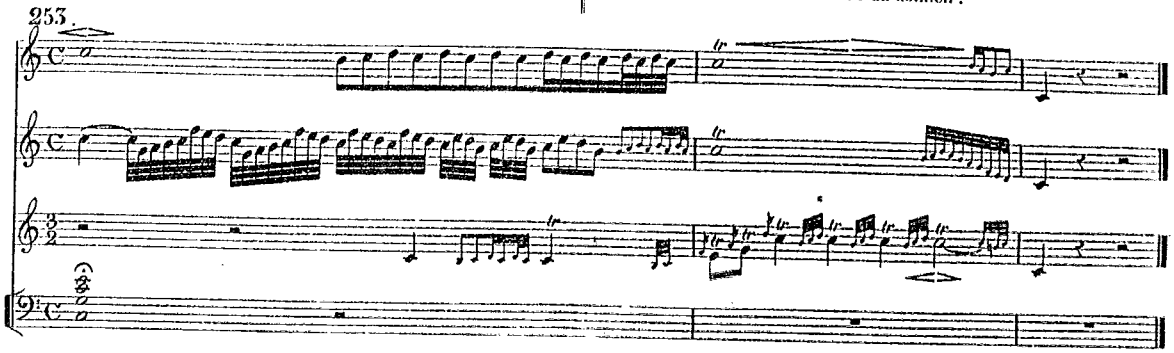
EXEMPLES SUR LA PREPARATION ET LA TERMINAISON DU TRILLE LIBRE.

L'élève arrivé à ce point aura acquis un développement de forces suffisant pour essayer de réunir le trille à la messa di voce, ou à quelqu'autre trait qui le prépare. Pour cela il calculera la longueur de sa respiration de façon à pouvoir développer également les trilles et la messa di voce ou le trait qui le précède.

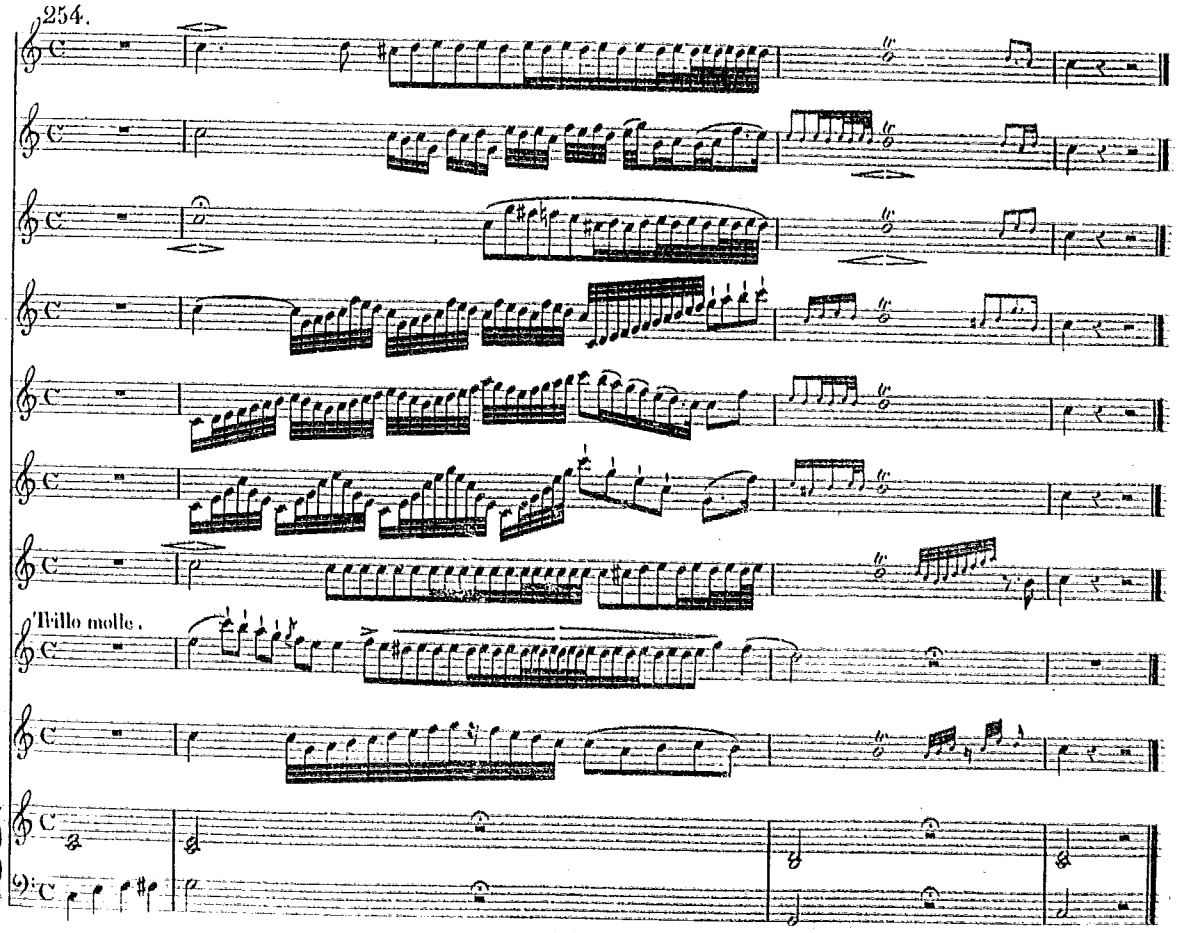
ÜBUNGEN FÜR DIE VORBEREITUNG UND DEN SCHLUSS DES FREIEN TRILLERS.

Wenn der Schüler so weit vorgerückt ist, dann wird er hinlängliche Kraftentwickelung erlangt haben um den Stimmaushall (messa di voce) dem Triller zu vereinen, oder durch sonst einen Lauf vorzubereiten. Er berechne dann genau die Länge, die Dauer seines Athems, um Triller, messa di voce, oder einen andern vorbereitenden Lauf ausführen zu können.

253.



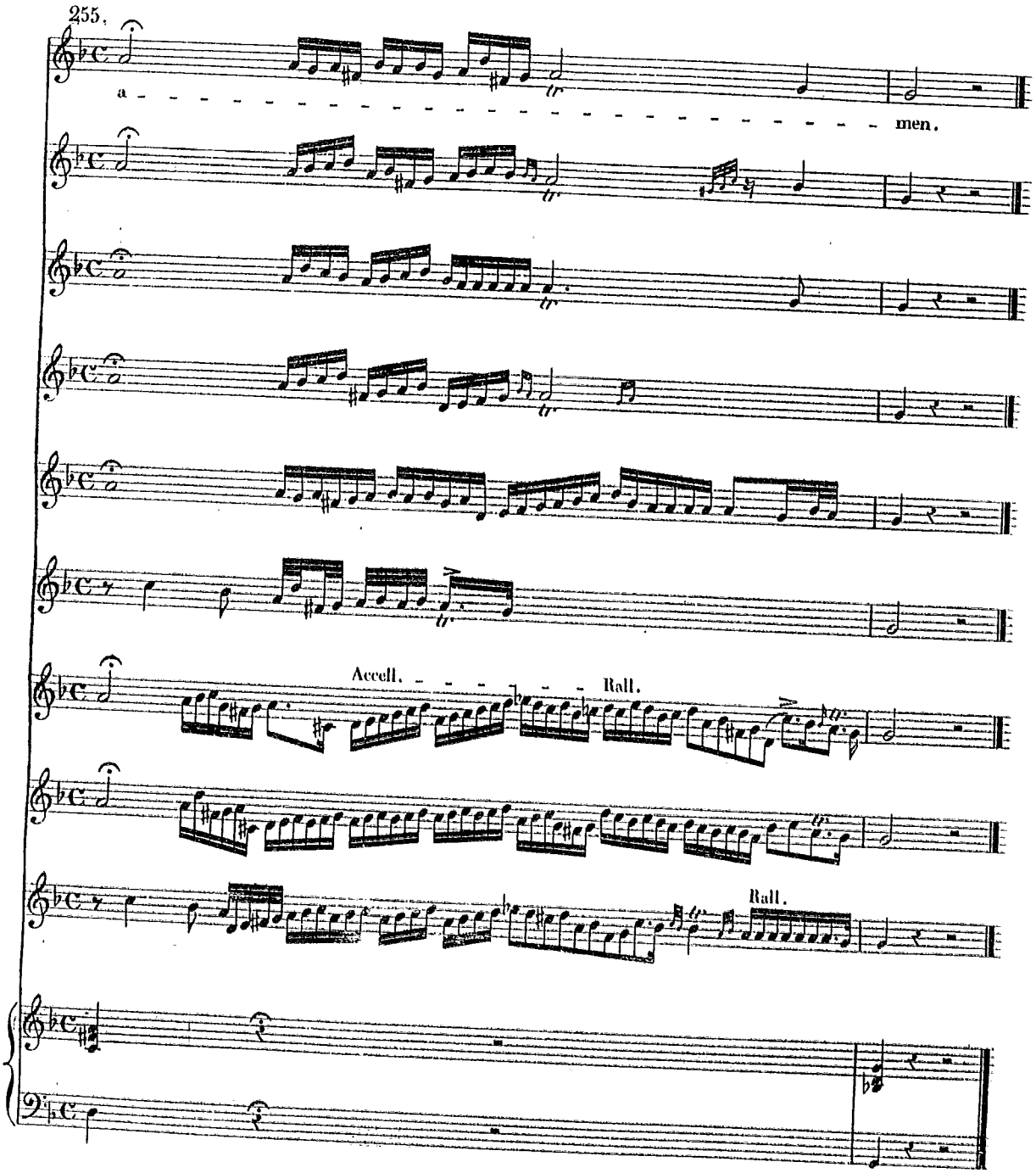
254.



Voici quelques exemples des préparations du trille telles qu'on les employait, au 17.e siècle, dans les cadences finales de la musique sacrée (voyez Herbst).

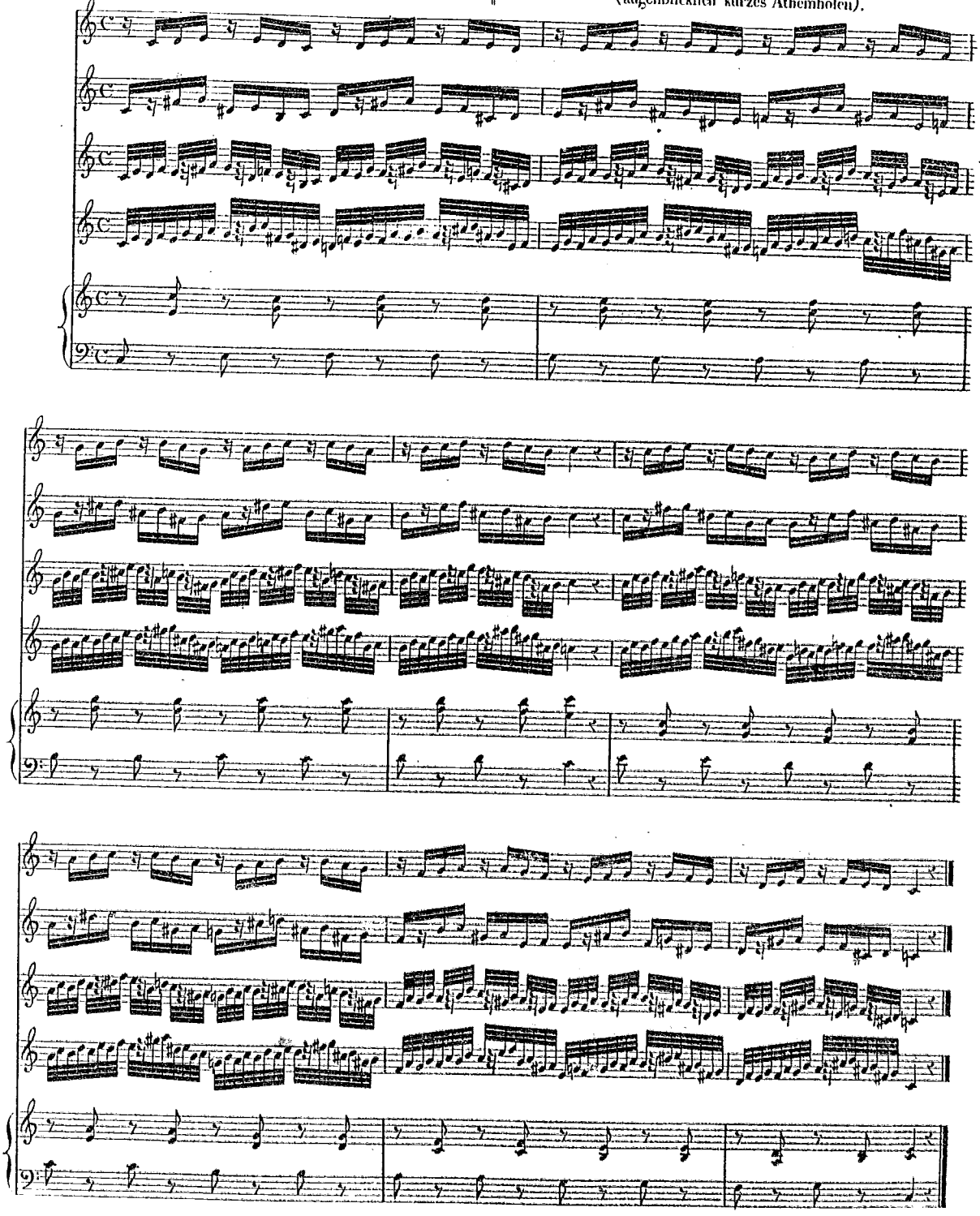
Hier folgen einige Beispiele von Trillervorbereitungen, so wie man sie im 17.ten Jahrhundert in den Schlusskadenzen der Kirchenmusik anwendete. (Siehe Herbst).

255.



EXERCICES POUR LE MEZZO RESPIRO.

ÜBUNGEN FÜR DAS MEZZO RESPIRO
(augenblicklich kurzes Athemholen).

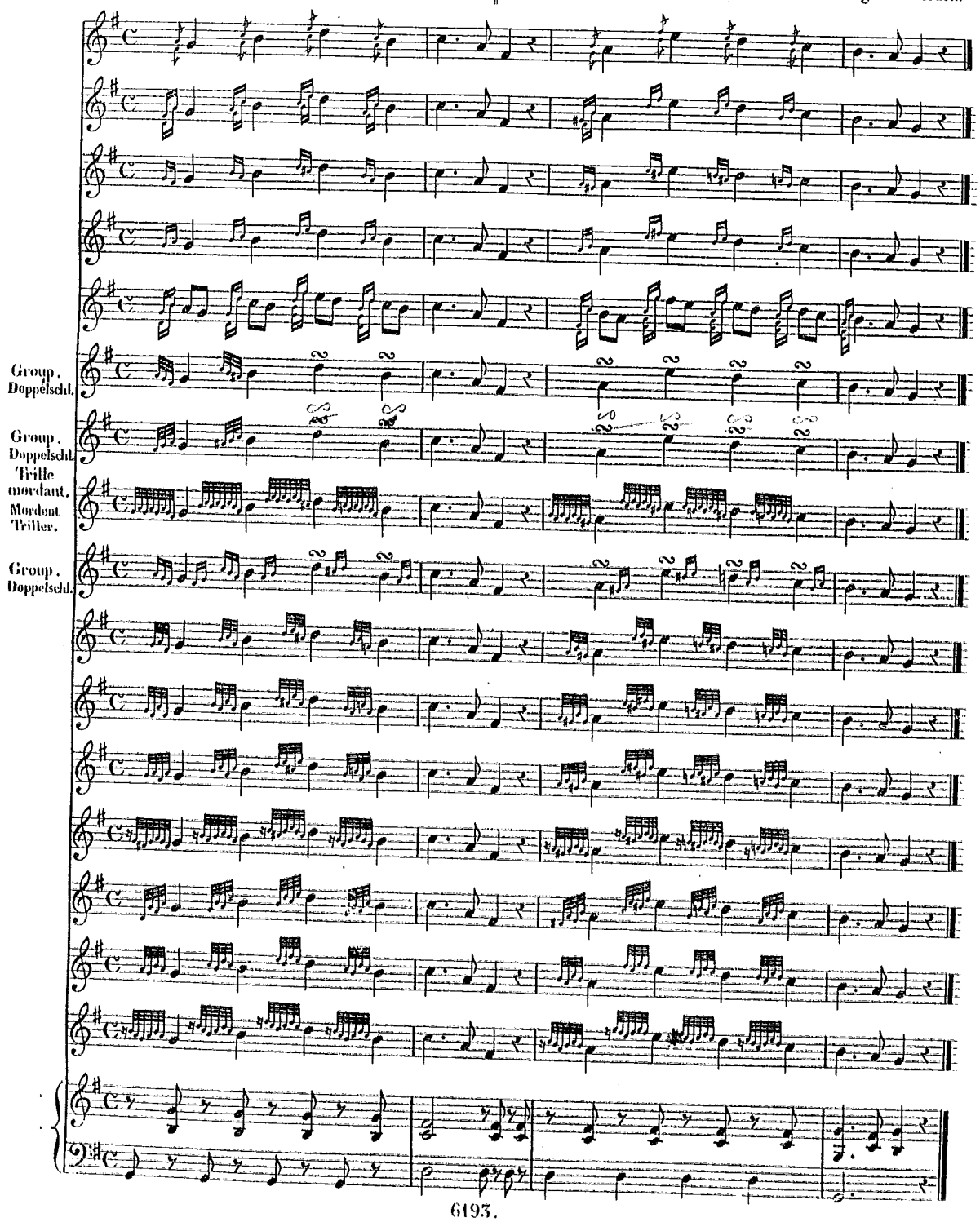


PETITES NOTES.

Lorsque plusieurs petites notes attaquent ensemble un même son, on les enlève avec rapidité, netteté et brillant.

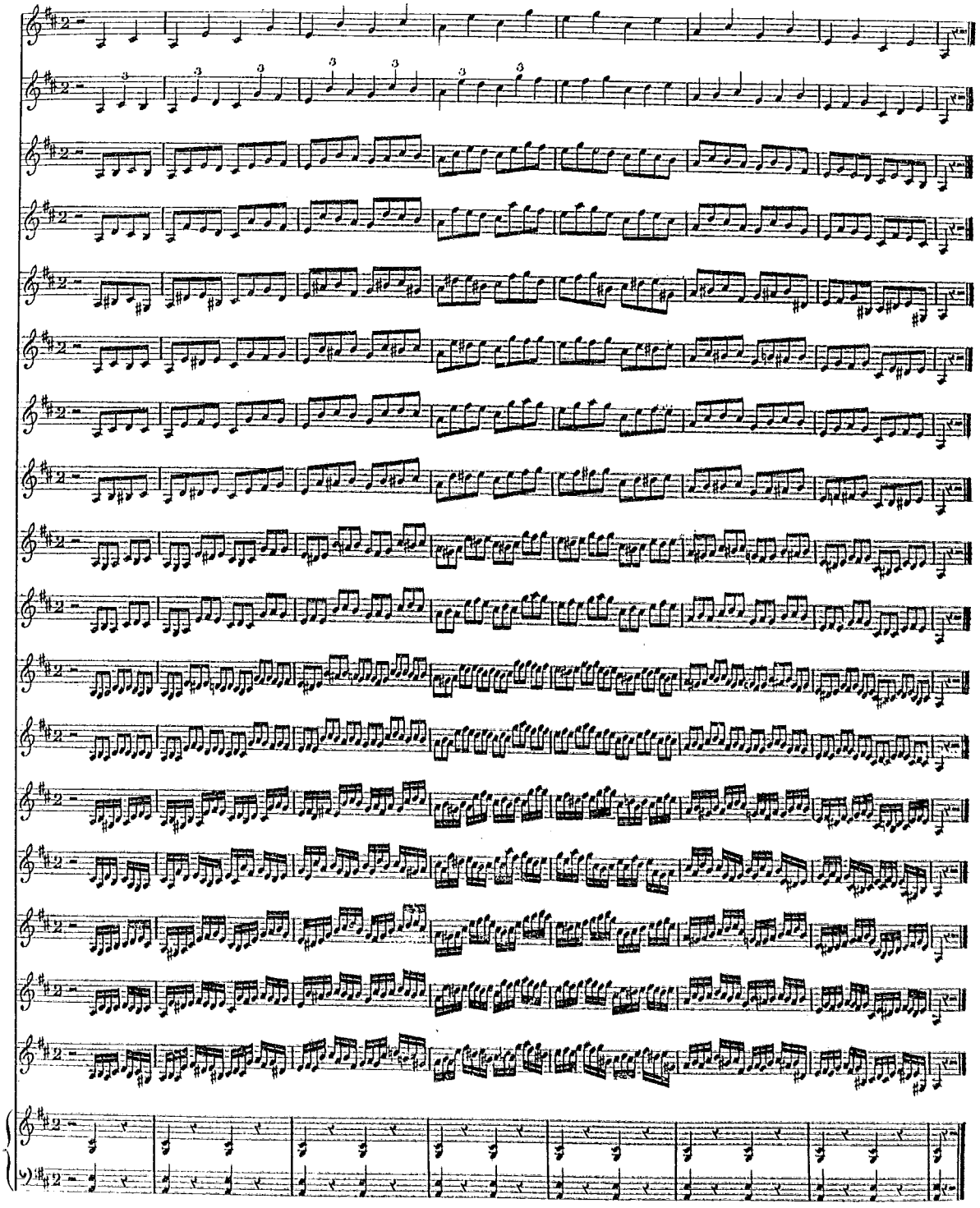
KLEINE NOTEN.

Wenn mehrere kleine Noten zusammen einen Ton ergreifen, dann müssen sie äusserst rasch und nett ausgeführt werden.



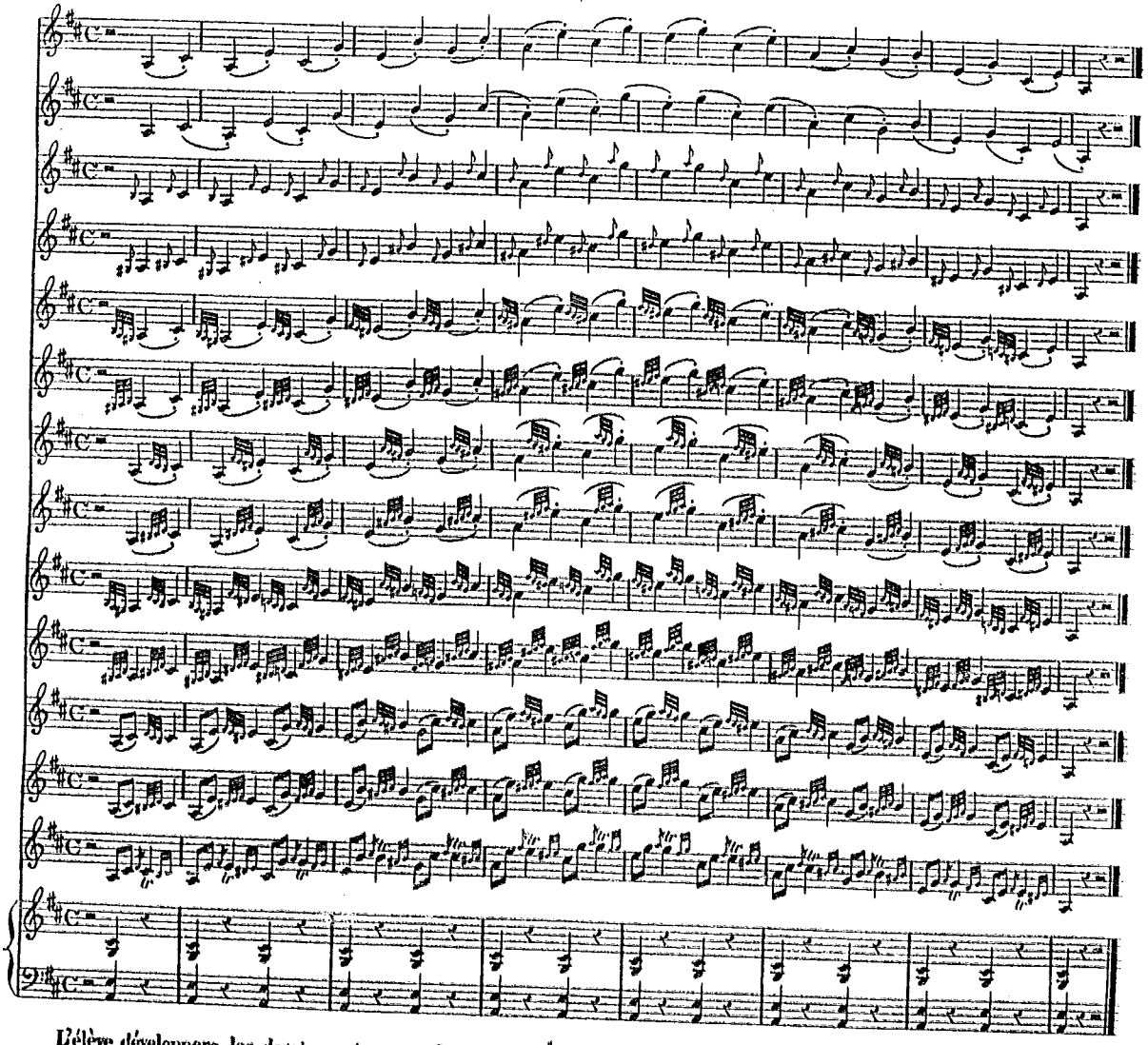
EXERCICES SUR L'ACCORD DE NEUVIEME MAJEURE.

ÜBUNGEN ÜBER DEN GROSSEN NONENACCORD.



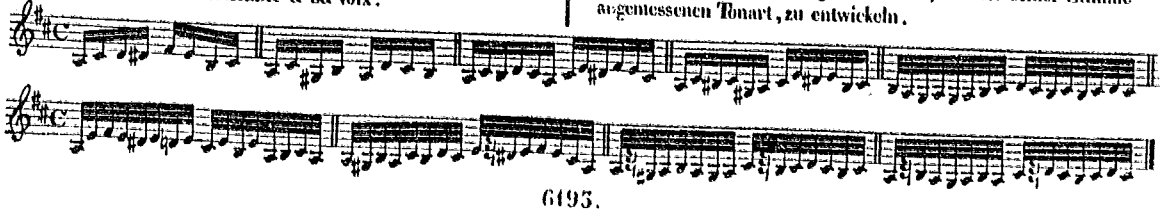
Le thême que nous avons établi sur l'accord de neuvième majeure pour servir de base aux exercices précedents, peut subir un grand nombre de modifications; les plus simples s'obtiennent par un changement d'accent; c'est-à-dire, en liant les notes du trait primitif par deux, par trois etc. en leur appliquant des inflexions, (voyez page 43) en les ornant par les appoggiatures inférieures ou supérieures; par les groupettis, par le trille etc. ces divers moyens nous fournissent les exercices suivants:

Das Beispiel welches wir überden grossen Nonenaccord gegeben, liegt auch folgenden Uebungen zum Grunde, und kann gar mancherlei Modifikationen erleiden; die einfachsten sind eine Accentsverwechselung, d. h. man gruppire, binde die Noten zu zweien, dreien, u. s. w. mit Biegungen (inflexionen Seite 43) verziere sie mit Vorschlägen von oben oder unten, mit Doppelschlägen (Grupettis) Triller, u. s. w. Diese verschiedenen Arten liefern uns folgende Uebungen:



L'élève développera les dessins suivants en les mettant dans un ton convenable à sa voix.

Der Schüler suche folgende Stellen, in einer seiner Stimme angemessenen Tonart, zu entwickeln.



RÉSUMÉ DE L'AGILITÉ.

Il serait impossible d'enregistrer toutes les modifications du mécanisme de l'agilité; l'expérience seule les enseigne. Pourtant on peut partir de ces considérations fondamentales, basées sur la dépense de l'air et l'action du pharynx.

Tant que l'agilité s'exécute pianissimo, il faut retenir l'expiration, et ne la dépenser que par un filet d'air. Le pharynx, réduit et rapetissé, suivant la conformation que lui donne le timbre, élabore et façonne les traits. La bouche est entr'ouverte. Si du pianissimo on passe au mezzo-forte, on dépense un peu plus d'air, mais on conserve le jeu du pharynx.

Enfin, dans le forte, il faut appuyer les traits par une vigoureuse pression du soufflet, pression qui provoque une plus grande dépense d'air. Le pharynx offre alors au son une route plus spacieuse, plus développée en hauteur ou en largeur suivant le timbre; les mouvements dont nous venons de parler sont moins souples et moins fréquents, et la bouche de son côté présente au son une issue plus facile.

Mais l'agilité elle-même est de deux natures différentes: di forza (de force, d'élan) et di maniera (d'adresse). Ces deux natures se trouvent rarement réunies dans le même organe.

Dans l'agilité di forza, il faut comprendre les traits vigoureusement exécutés, mais surtout les roulades vives, puissantes, les arpèges lancés. Lorsque cette sorte de traits monte, il faut nécessairement les jeter au moyen d'une pression très soutenue du soufflet; cette pression augmente avec la force et la vitesse du trait; le pharynx, moins mobile pour la roulade et l'arpège que pour tout autre dessin, passe par les divers degrés d'ampleur que comportent les intonations et la force des sons, en conservant la force générale du timbre. Cette agilité a emprunté son nom d'agilité di bravura à la hardiesse, à la force et à la précision qui la caractérisent.

Dans l'agilité di maniera, tout repose au contraire sur l'adresse du chanteur. Le pharynx rétréci opère des mouvements legers et souples, tels que les exigent les intonations délicates et mobiles des traits brisés. Il suffit ici d'un filet d'air. Il ne faut donc pas lancer les traits, mais se contenter d'alimenter les sons.

L'agilité di maniera ne réussit jamais aussi légère que l'agilité de force; il faut même la retenir un peu pour en rendre bien distinctes les intonations difficiles. On n'aura égard à cette recommandation que dans les morceaux.

Les inflexions s'obtiennent en laissant au gosier la facilité de se dilater légèrement par l'impulsion de chaque son renforcé; le gosier retombe dans sa première position pour le son suivant.

Dans la demi-vitesse, le plus souvent les traits échappent; c'est en appuyant sur les notes, en distendant le pharynx, et en étalant pour ainsi dire la respiration, que l'on remédie à ce défaut.

Des principes que nous venons de poser il résulte qu'il est bien plus facile de vocaliser piano que forte, que la même facilité s'obtient plutôt avec le timbre clair qu'avec le timbre sombre, car le premier ne contracte point le pharynx. Les voyelles ouvertes sont plus favorables à l'agilité fine que les voyelles obscures.

RECAPITULATION DES ÜBER GELÄUFIGKEIT (agilita) GESAGTEN.

Es ist nicht wohl möglich, alle denkbaren Modifikationen des Mechanismus der Geläufigkeit aufzuzeichnen; die Erfahrung allein lehrt sie. Dennoch kann man von folgenden Fundamentalbetrachtungen, auf das Ausströmen der Luft und die Verrichtungen des Pharynx sich stützend, ausgehen.

So lange man pianissimo vocalisirt, sei man sehr schonend im Ausathmen und lasse die Luft unmerklich, so wenig und dünne wie nur möglich ausströmen. Der Pharynx (die obere Mündung des Kehlkopfs) je nach dem Klanggepräge, bildet den Lauf, er gibt ihm eine Form. Der Mund ist halb geöffnet. Geht man vom pianissimo zum mezzo forte über, dann verbraucht man schon etwas mehr Luft, der Pharynx bleibt aber in derselben Stellung.

Endlich bei dem Forte gibt man dem durch die Luftröhre und Lungen gebildeten Blasebalg einen kräftigen Druck, welcher ein grösseres Ausströmen der Luft veranlasst. Der Pharynx dehnt sich, je nach dem Klanggepräge in der Höhe oder Breite und gibt dem Tone mehr Raum; die Bewegungen sind nicht so häufig aber auch nicht so geschmeidig, und der Mund bietet dem Tone ein leichteres Ausströmen.

Allein die Geläufigkeit selbst hat zwei verschiedene Naturen: die erste di forza (Kraft, Schwung) die andere di maniera (Geschicklichkeit). Diese zwei Naturen finden sich selten bei demselben Organe vereint.

Erstere di forza begreift nachdrücklich kräftig vorgetragene Stellen, rasche Läufe, die mit Macht gleichsam geschleuderten Harpeggien. Sind die Stellen aufsteigend dann muss der Druck des Lungen- und Luftröhrenbalges kräftig unterhalten werden; dieser Druck steigt im Verhältnisse der Stärke und Geschwindigkeit des Laufes. Der Pharynx, welcher für Rouladen und Harpeggien nicht so beweglich ist als wie für iede andere Figur, durchläuft die verschiedenen Grade von Breite welche die Intonation und Stärke der Töne erheischen, ohne die dem Klanggepräge allgemein eigene Form zu verlieren. Solche energisch rasche Passagen werden di bravura genannt, der Bestimmtheit, Stärke u. Kühnheit wegen, welche sie charakterisiren.

Im Gegentheil, bei der Geläufigkeit di maniera, beruht alles auf der Geschicklichkeit des Sängers. Der etwas eingezogene verengte Pharynx, bewirkt leichte, geschmeidige Bewegungen, so wie zarte bewegliche Intonationen gebrochner Läufe u.s.w. verlangen. Ein kleiner Luftzuschuss ist hinreichend die Töne zu unterhalten.

Diese Art Geläufigkeit ist selten so natürlich frei und leicht als jene di forza; manchmal muss sie selbst etwas zurückgehalten werden, um schwierige Intonationen deutlich hervortreten zu lassen. In Betreff des Letztern, berücksichtige man es nur in Gesangstücken.

Die Biegungen erhält man, wenn man den Kehlkopf durch den Nachdruck jedes verstärkten Tones, sich erweitern lässt; für den nächstfolgenden Ton nimmt derselbe seine erste Stellung wieder an.

Bei halber Geschwindigkeit, werden manche Stellen oft undeutlich, andere entwischen; um diesem Fehler abzuhelfen muss man jeder Note einen gewissen Nachdruck geben, den Pharynx spannen, d.h. ausdehnen, und dem Athem ebenfalls mehr Breite geben.

Aus diesen Präcepten ergibt sich, dass es leichter ist, piano als forte zu vocalisiren, und dass man dieselbe Leichtigkeit eher mit hellem als dunkelm Klanggepräge erhält, denn ersteres zieht den Pharynx nicht zusammen. Helle, offene Vocale sind für zarte, feine Vocalisation günstiger als wie dunkele.

Les notes pointées et les syncopes, matière de l'ortographe musicale, tiennent de plus près aux accents du chant qu'à la vocalisation. C'est pourquoi nous les renvoyons à la seconde partie.

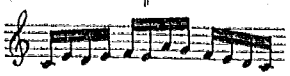
Il en est de même du Trémolo.

MANIÈRE DE COMPOSER DES EXERCICES.

Aux formes que nous avons indiquées, nous aurions pu en ajouter une foule d'autres, le nombre des combinaisons s'étendant à l'infini. Nous engageons l'élève à développer par écrit, et dans les tons qu'il peut parcourir, toute forme qui l'embarrasserait. Ce moyen épargnera beaucoup de tâtonnements à l'organe.

On aura remarqué que tous les exercices contenus dans les pages 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, etc., sont formés sur la gamme diatonique du mode majeur en reproduisant simplement sur chaque degré de la gamme le trait que l'on avait à étudier.

Lorsqu'une forme, autre que celle renfermée dans cet ouvrage, se présentera à l'élève, il devra la disposer ainsi que nous l'avons fait, en répétant le trait sur chaque degré de la gamme diatonique, soit en montant, soit en descendant. Si l'on voulait, par exemple, s'exercer sur le trait :



il faudrait écrire le même dessin sur chaque degré de la gamme, sans altérer pourtant les intervalles de celle-ci.

Die punktirten Noten, so wie die Synkopen, Materie musikalischer Rechtschreibung, gehen eher die Gesangsaccente, als die eigentliche Vocalisation an. Wir werden desshalb im zweiten Theile davon handeln.

Dasselbe gilt für das Tremolo.

ANWEISUNG ZUM SELBSTERFINDEN UND ZUSAMMENSETZEN VON GESANGSÜBUNGEN.

Den schon angegebenen Formen könnte man eine Menge anderer beifügen, denn die Zahl der möglichen Zusammenstellungen ist unendlich. Wir rathen dem Schüler, jede Form welche ihm benimt, schriftlich zu zergliedern, und in allen Tonarten welche er durchlaufen kann, zu entwickeln. Dies ist ein sicheres Mittel um ihm die Mühe eines zwecklosen, das Organ nur ermüdenden Herumsuchens zu ersparen.

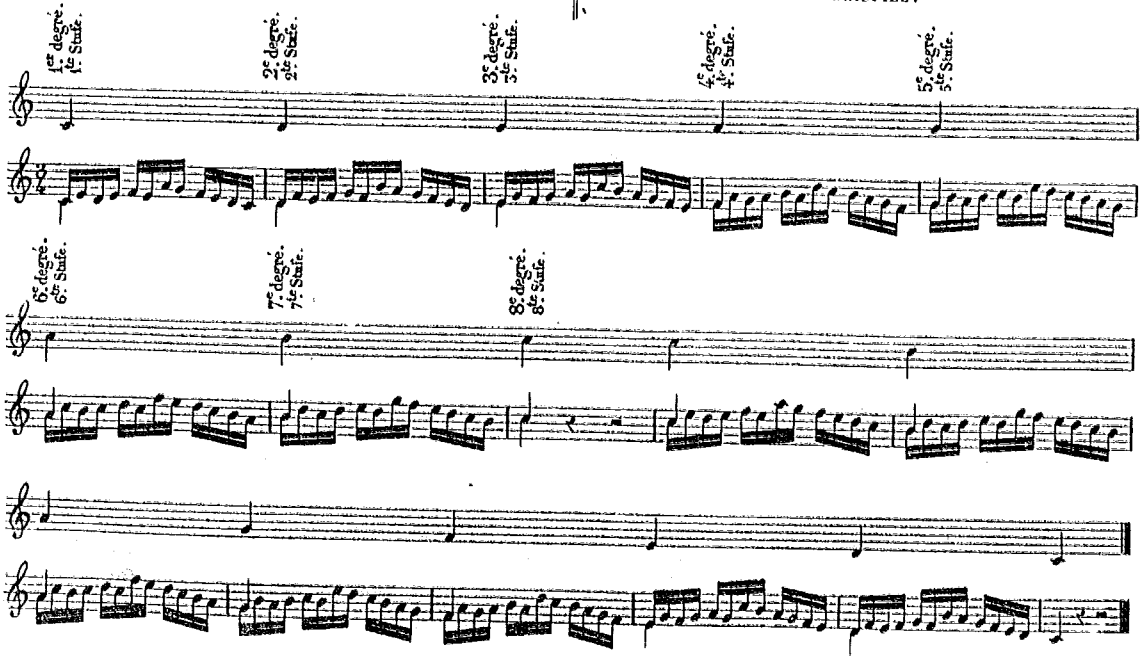
Man wird bemerkt haben dass alle Uebungen Seite 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, u.s.w., auf der harten diatonischen Tonleiter gebildet sind, indem man den zu übenden Lauf auf jeder Stufe der Leiter, einfach wieder hervorbringt.

Wenn dem Schüler eine andere Form vorkommt als die in diesem Werke eingeschlossene, dann behandele er selbige wie es hier geschehen, d.h. er wiederhole die Stelle auf jeder Stufe der diatonischen Tonleiter, auf- oder abwärts. Wenn man z. B. folgende Stelle :

üben wollte, so müsste man dieselbe Figur auf jeder Stufe der Tonleiter schreiben, ohne die Natur der Intervalle zu verändern.

EXEMPLE :

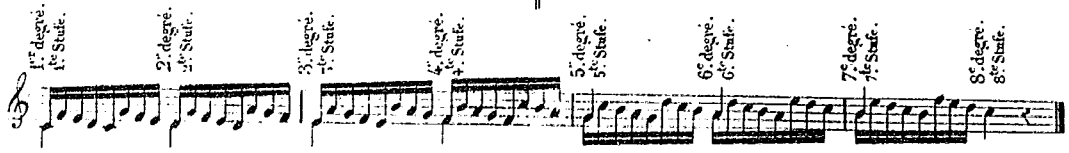
BEISPIEL :



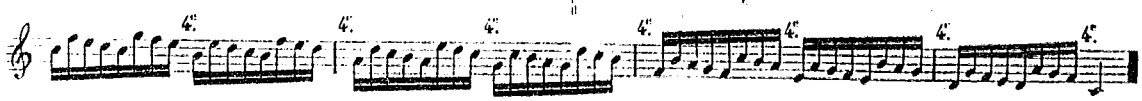
Il y a des traits dont la réponse descendante se présente gauchement ; on est forcé ou de la varier, ou de la renverser.

Le trait qui forme l'exercice

EXEMPLE :



devrait descendre ainsi :



mais la distance de 4e étant forcée, nous adoptons de préférence la forme suivante, en changeant l'intervalle de 5e contre celui de 3e.

Dans l'exercice :

nous avons renversé la réponse.

D'autres fois, le trait module comme dans l'exemple :

C'est dans l'étude de l'harmonie que l'on trouvera les secours nécessaires pour développer des traits semblables. Si, plus tard, dans les morceaux, un trait ne réussissait pas, il faudrait à l'instant le détacher de la phrase, et le disposer en exercice par un des procédés que nous avons décrits, ou bien même l'élève se contenterait de le transposer en entier par demi-tons. De cette façon, il assouplit l'organe dans toute son étendue, et en développe la flexibilité d'une manière égale.

Dans cette première partie, nous avons présenté à l'élève les premiers élémens de l'enseignement vocal ; nous lui avons tracé les préceptes qui aplanissent pour lui les difficultés de l'exécution. Dans la seconde partie, nous traiterons de l'application de toutes ces ressources aux différentes productions de l'art.

FIN DE LA PREMIÈRE PARTIE.

Bei manchen Stellen zeigt sich die Antwort im Herabsteigen etwas linkisch ; man ist alsdann genöthigt sie zu verändern oder umzukehren.

Die Stelle z. B. wie welche folgende Uebung bildet.

BEISPIEL :

müsste im Absteigen so sein :

Allein da die Entfernung der 4den Stufe unvermeidlich ist, so nehmen wir vorzugsweise folgende Form, wo die Quinte in die Terze verwandelt ist.

Bei folgender Uebung :

haben wir die Antwort umgekehrt.

Zuweilen kann man auch moduliren z. B.

Im Studium der Harmonie findet man die nöthigen Hülfsquellen um ähnlichen Passagen Entwickelung zu geben. Wenn späterhin in Gesangstücken eine Stelle nicht gelänge, dann muss man sie augenblicklich absondern und durch das oben angegebene Verfahren in speziellle Uebungen umstalten, oder auch selbige halbe Töne höher oder tiefer transponiren. Auf diese Weise wird die Geschmeidigkeit, und eine gleiche Biegsamkeit der Stimme in ihrem ganzen Umfange entwickelt.

In dieser 1ten Abtheilung haben wir dem Schüler die Elemente der Stimmbildung und jene Vorschriften welche ihn alle Schwierigkeiten des Vortrags überwinden lassen, gegeben. Der zweite Theil lehrt alle diese Hülfsquellen bei den verschiedenen Kunsterzeugnissen in Anwendung zu bringen.

ENDE DES ERSTEN THEILS.