

Bemerkungen z. B. über die Art Rohre zu machen, das Rohrholz u. s. w. sind bey der Schule jedes einzelnen Instrumentes eingeschaltet.

Klarinett-Schule.

S. 1. Ueber den Charakter der Klarinette, und das, was sich in dieser Hinsicht auf derselben leisten läßt.

Was eine volltönige, glänzende weibliche Stimme für den Gesang, die Violine in ihrer Größe und Lieblichkeit für das Saiten-Instrumenten-Chor, das ist die Klarinette bey den Blasinstrumenten. — Nur übertrifft sie die Erstere durch ihren Tonumfang, der bey jedem Klarinettisten über drey Oktaven, vom e zum f sich erstreckt, bey einem mit gutem Rohre versehenen Meister wohl bis in das a sogar c sich ausdehnt; und die zweyte an Fülle, dem Melodiosen des Tones und der Manchfaltigkeit der Modulationen dieses, die sich so reich, so höchst effectvoll, und zugleich so leicht auf ihr geben lassen. Nachdem es nun noch durch des tr. Jwan Müller Erfindung und Anleitung (die der Verf., um diese neue, für die Pflege der Kunst so wichtige Erhebung des Instrumentes auch bey uns allgemein zu machen, in dieser Schule oft zu Grunde legte) dahin gekommen ist, daß man auf einer, der B Klarinette, aus allen Tonarten spielen kann, wie es bey den übrigen Rohrinstrumenten der Fall ist, ohne sich der bisher gebräuchlichen C₂ oder A₂ Klarinette bedienen zu müssen: so hat dieses herrliche Instrument eine Vollkommenheit errungen, die es dem Spicker möglich macht, Alles auf demselben ausführen zu können, das natürlich ausgenommen, was wider die Natur desselben ist. — Sonst glaubte man, daß die Klarinette vorzüglich für den Ausdruck des Lieblichen, Süßen, Innigen, Traurigen, Schwermüthigen und Schmerzlichen sich eigne. Und wenn man bedenkt, wie leicht es hier ist, mit halber Stimme, in den so eindringlichen Mittelstinten (sotto, mezzo voce) vorzutragen; die schönsten Harmonika- und weichsten Flötentöne hervorzubringen; wie man selbst das leiseste Echo täuschend nachahmen, überhaupt alle lieblichen, süßen Uebergänge und Tonverschmelzungen hervorzaubern kann; und wie tief bey dieser Behandlung der Spicker unser Gemüth ergreift: so möchte man geneigt seyn, dieser Meinung unbedingt beizupflichten. Auch wird der Künstler, der diese Richtung des Angenehmen, Zarten, Süß-Heerlichen, Gefälligen vorzugsweise verfolgt, und diese Eigenschaften seinem mit anhaltendem Fleiße dazu gebildeten Tone schon einzufloßen weiß, immer auf den Beyfall des größten Theiles der

Zuhörer rechnen dürfen. Einmal aber liegt dieß in dem süßelnden, der Auffassung des Großen, Würdigen nicht gewachsenen Zeitgeschmacke — der Künstler soll aber über seiner Zeit stehen; und dann bleibt es immer eine einseitige Richtung. Der wahre Künstler aber verbindet Alles; und wenn er uns auch Darstellungen mit bezaubernder Anmuth, reizendem Schmelz und dahinreißender Innigkeit und Rührung vorführt: so erschwingt er sich dann wieder im Feuer kräftiger Anregung zu allen jenen großen Gefühlen und Ideen, die seine männliche Brust adeln, entfaltet hier die ganze Majestät seines würdevollen Gemüthes, führt mit aller Kühnheit in geflügelter Geschwindigkeit die einzelnen Stellen und Passagen aus, schnell mit voller Seelenkraft die einzelnen Noten und Figuren heraus, erhebt sich im schwungvollen Fluge von der Tiefe zur Höhe, stürzt mit Kraft von dieser zu jener, oder läßt seines Innern drängende Blut in der verbundenen Töne mächtigem Flusse entströmen. Und dazu bietet ihm sein Instrument in dem vollen Tone, der bis zum *ff* anschwellen, und bis zum kaum hörbaren *pp* verhallen kann, in der Leichtigkeit, Tiefe und Höhe, so wie die Mittelstöne zu ergreifen, besonders aber in den reichhaltigen Artikulationsformen, die sich vermittelt des Zungenstoßes so leicht geben lassen, die Mittel unerschöpflich dar. Denn schon ganz allein durch die Anwendung dieser kann er alle Gemüthsregungen von der höchsten Kraft bis zu der Freude lieblichem Scherz und derselben freyester Aeußerung im leicht bewegten Tanzschritte darstellen, und uns von einer zur andern mit einer Allgewalt leiten, der wir gern folgen, weil wir in ihr des menschlichen Gemüthes und seiner Kräfte Umfang und erhebende Stärke verehren. Daher ist auch das Studium und die Uebung in der Artikulations-Kunst, so wie für den Bläser überhaupt, für den Klarinetisten insbesondere so wichtig. Versteht dieser es nun noch, seiner Sprache durch reiche und bedeutsame Accente manchfaltiges Leben und tiefe Bezeichnung zu verleihen; hat er es dahin gebracht, daß der so häufig sich vorfindende unangenehme Rohrtou entfernt, und in hellklingenden Metallton umgewandelt ist, oder vielmehr beyde Arten der Töneigenheit in einer neuen Tonfarbe verbunden sind; ist er durch ein sinniges, unermüdetes Studium dahin gekommen, durch eine geschickte Behandlung seiner Tonmodulation, verbunden mit dem eigenen Versetzen in den entsprechenden Charakter, dieses Helle, gleichsam den Extrakt aus den Tonschwingungen, s. S. 41, was eben den Ton der Klarinette auszeichnet, woher sie ihren Namen erhielt, und das in allen Tönen, besonders von *c* zu *e* sich so schön geben läßt, und das man so selten hört, mit dem Majestätischen, das in den Tönen des Chalumeau von *c* bis zum tie-

fen E liegt, so wie dieß mit dem Feierlichen, Heiligen, Würdigen des Fagotts, dem Sehnsuchtsvollen, Frommen, Schwermüthigen des Hornes in der Tiefe verbinden, und mit den schon oben erwähnten Harmonikas und Flötentönen, die sich vom $\underline{\underline{d}}$ bis in die äußerste Höhe ziehen, abwechselnd, nach dem Geiste seiner Darstellung, darlegen zu können — welches reiche Feld zur mannichfaltigsten Gestaltung, den neuesten, eingreifendsten Effekten steht ihm hier zu Gebote! Wie liegt es in seiner Gewalt, alle oben entwickelten Gemüthszustände zu entfalten, uns von einer interessanten Anregung zur anderen zu führen, abwechselnd von den majestätischen vollen tiefen Tönen in die reinen Klarin: von hier in die schmelzenden Harmonikas-Töne überzugehen, uns zu allen großen Gefühlen zu erheben, so wie unser Gemüth durch die weichsten, edelsten Anregungen in die tiefste Rührung zu versetzen, und so nicht allein seines künstlerischen Geistes, sondern auch seines Instrumentes Trefflichkeit uns im glänzendsten Lichte darzustellen! — Eben deswegen ist die Klarinette auch als Begleitungsinstrument so wichtig, und für jede Art der Darstellung geeignet. „Himmlich ist der Effekt, sagt Spazier, wenn die Klarinette stellenweise in gehaltenen Sätzen mit der Oboe im Einklange gehet, dann erweckt sie ein Gefühl der Verklärung:“ so wie er überhaupt dieses Instrument für den Ausdruck des Heimlichen, Geistermäßigen, Süßschauerlichen, Lieblichen und Zarten sehr geeignet hält.

Da die Klarinetten, auf welchen man aus allen Tonarten spielen kann, so wie die dazu nöthige Anleitung noch selten sind, so ist es gebräuchlich, der drey Arten der Klarinette, der C, B und A-Klarinette sich zu bedienen. Dadurch erhält man nicht allein den Vortheil, auch in den schwierigsten Tonarten Alles leichter und gut geben zu können; sondern es ergibt sich auch ein mehrfacher Charakter, indem die C-Klarinette heller hervortritt, aber auch das Volle, Prachtige, Brillante nicht hat, und, wenn sie nicht sehr delikat behandelt wird, zu hart tönt; während die A-Klarinette sich mehr zum Ausdruck weicher, süßer Gefühle eignet, aber auch gedämpft im Tone ist; und die B-Klarinette, als in der Mitte liegend, die guten Eigenschaften der übrigen ohne ihre Fehler, den Glanz, das Durchdringende, Brillante mit dem Süßen, Innigen, Klagenden verbindet, und sonach zu jeder Art des Ausdruckes von einem gewandten Künstler benutzt werden kann. Aber ein fleißiges, rastloses Studium sowohl vom Geiste der Kunst als dem Charakter des Instrumentes, besonders der Technik wird nebst ausgezeichneten Anlagen dazu erfordert, und an einem oder dem andern Stücke fehlt es in der Regel; darum sind auch wahre Künstler hier so selten. Uebrigens

gibt es noch D, Es und hohe F, so wie tiefe G und F-Klarinetten. J. Müller bringt mit Recht auf die Einführung der letzteren, indem er sie statt der Viola gebraucht wissen will, so, daß wie bey dem Orchester oder Quartett eine 1te und 2te Violin, Viola und Violoncell, hier die erste und zweyte, dann die F-Klarinette und der Fagott das Quartett bilden. Daher gibt er ihr auch den Alt-Schlüssel. Daß dieß einen herrlichen Effekt mache, davon hat sich der Verf. selbst überzeugt. Uebrigens suche man den Ton bey den sehr hohen Klarinetten möglichst zu mildern, und innerlich zu kräftigen, so wie den der tiefen Kl. zu erhellen, und mit der gehörigen Fülle und Würde herauszubringen.

S. 2. Vom Baue der Klarinette.

Die Klarinette, meistens aus Buchsbaum-Holz (auch aus Ebenholz u. s. w.) gefertigt, besteht gewöhnlich aus 5 Stücken; aus 3 Mittelstücken, in welchen sich die Tonlöcher befinden, einem Kopfstücke, die Birn oder das Käßchen genannt, in welches der Schnabel eingelegt wird, worauf das zum Anblasen bestimmte Blatt oder Rohr gebunden ist, und aus dem Becher (Trichter, Stürze). In neuerer Zeit hat man auch der fortlaufenden längeren Klappen wegen die 2 unteren mittleren Stücke in einem verbunden. Auch findet man ältere Klarinetten, bey welchen die beyden untersten Stücke in einem verbunden sind. Und das wäre wohl gut, wenn der Buchsbaum sich nicht so leicht werfen oder verziehen würde, was bey größeren Stücken eher als bey kleineren zu befürchten ist. — Die Klarinette hat gewöhnlich dreyzehn Tonlöcher, wovon 5 mit Klappen versehen sind. Von diesen Klappen sind geschlossen: die am obersten Mittelstücke befindliche \flat (auch cis -Klappe genannt) und a -Klappe, wovon die erstere unter und die letztere ober der Klarinette liegt; ferner die kleine es -Kl., die bey dem letzten Mittelstücke angebracht mit dem kl. Finger der rechten Hand regiert wird, und die auf der Seite angebrachte lange cis , oder fis -Klappe; die Klappe des tiefen e oder \flat ist aber geöffnet. Für das dumpfe und unreine gis oder as ist bey den neueren Instrumenten noch eine 6te Klappe angebracht, die sich an dem oberen Mittelstücke befindet, wodurch zugleich das cis oder des verbessert wird. Auch hat man, um den \flat -Triller zu gewinnen, an dem obersten Mittelstücke nächst der a -Kl. noch eine besondere Klappe beygefügt. In der neuesten Zeit hat man sogar, um dem Instrumente die möglichste Vervollkommnung zu geben, 12 Klappen angebracht, wovon eine doppelt zu greifen ist, und wegen dieser eigenen Vorrichtung auch als eine

doppelte Klappe betrachtet wird, so, daß also 13 Klappen gezählt werden. (Dergleichen sehr gute Instrumente findet man in Wien bey Koch, in Paris, London u. s. w.). Nebst den vorher schon erwähnten 5 Klappen sind diese 1) bey den Tönen f oder b ; 2) bey f_{is} und h ; 3) die oben angezeigte c_{is} oder d_{es} Kl., wodurch auch g_{is} verbessert wird; 4) die bey b , wodurch in der Tiefe das e_{es} reiner wird; 5) die bey c , wodurch f und f_{is} gewinnen; 6) die bey g_{is} , wodurch man auch in den Passagen das e_{es} leicht erringt; 7) zum Ausführen des Trillers von a h , b c , im oberen Stücke die h Klappe. — Alle diese Klappen dienen, 1) um die Töne reiner, 2) heller, voller, 3) leichter ausprechend zu erhalten, 4) um viele Stellen, besonders schnelle, leichter auszuführen, 5) um, wie es noch weiter unten gezeigt wird, nach der Eigenheit einer Stelle, einen zusammenhängenderen Gesang geben zu können. In dieser Hinsicht, und um auf demselben Instrumente aus allen Tonarten gleichgut spielen zu können, hat J. Müller noch folgende Verbesserungen angebracht: bey der c_{is} Klappe, in der Mitte der Kl. bis in die Mitte des Cylinders hinüber, einen messingenen schief aufwärts laufenden Stab, so daß er sich mit dem Daumen bequem greifen läßt, wodurch der Spieler den Triller von c_{is} d , d_{es} e_{es} , ausführen, den Gesang verschmelzen, und manche Passage leichter geben kann. Was hier von der linken zur rechten Seite geschah, wird bey der e_{es} Kl. durch einen übergebogenen, bis in die Mitte des Cylinders fortlaufenden und dadurch zum Ergreifen mit demselben Daumen die Gelegenheit bietenden Stab bewerkstelliget, wodurch c e_{es} , e_{es} f_{is} gut, so wie auch das tiefe e zu g_{is} kann geschliffen werden. Da ferner die g_{is} oder b Kl. im obern Stück beym Blasen so gern Wasser aufnimmt, und dieses, wenn es sich gesammelt hat, sogar das Ausprechen der Töne hindert, so wie die Fülle des Tones vermindert: so hat er das Loch auf der linken Seite bohren lassen, und mit einer rund gebogenen Klappe versehen. Um ferner das gewöhnlich so dumpfe g oder d zu verbessern, hat er das c Loch in dem untern Stücke fassirt, und auf der rechten Seite, etwas höher als die h Klappe, dieß Loch mit einer Klappe versehen angebracht. Der tr. Instrumentenmacher Koch hat noch eine 2te e_{es} oder a_{es} Kl. zwischen der c_{is} und h Kl. liegend beygefügt, wodurch man mehrere Noten besser verbinden, und sich in Sprüngen und mehreren Passagen sehr gut helfen kann. Für gleichen Zweck hat er der e_{es} oder b Kl. eine doppelte Stange, eine ober dem Instrumente, die mit dem 3ten Finger der linken Hand, und eine unter demselben, die mit dem kl. Finger dirigirt wird, gegeben. Nebstdem hat er das, als von J. Müller auf der Seite geändert oben angeführte Loch der g_{is} und h

Kl. ober der 2. Kl. liegend ganz am Ende des ersten Mittelstückes an einem Reif angebracht, der um den obern Rand dieses Mittelstückes herumläuft, durch welchen ein Stäbchen geht, das den doppelten Stiel dieser Kl., die sich leicht und bequem in ihrem Loche auf beyden Seiten bewegt, verbindet. Um aber das beschwerliche, und der Reinheit des Tones so wie dem leichten Ansprechen desselben so schädliche Ausziehen zu vermeiden, hat er oben in dem Fäßchen hinauflaufend einen passenden messingenen Cylinder eingesetzt, der so weit geht, daß der Zapfen vom Kopf daran anstößt, und dieses Stück mit dem 1ten Mittelstücke und dem an ihm befindlichen schon genannten messingenen Reif vereinigt. Da kann man denn nun durch das Ausziehen des Fäßchens, nach dem Bedürfnisse der Stimmung, den Cylinder nach Belieben verlängern, und sonach, ohne allen Nachtheil und mit höchster Schnelle während des Blasens, tiefer stimmen.

S. 3. Vom Rohre, und der Art, es zu verfertigen.

Das Wichtigste für den Klarinettenisten ist ein gutes Rohr (Blatt); denn von einem solchen hängt der gute Ton, besonders dessen Dumpsheit oder Helle, der nöthige Schmelz, Höhe und Tiefe, Mittelöne, kurz Alles, sogar die Reinheit größten Theils ab. Nachdem nun jeder Klarinettenist seine Rohre nach seinem Ansätze selbst verfertigen muß, so wollen wir die dabey nöthigen Rücksichten und Vortheile hier angeben.—

Das Erste, worauf man besonders sehen muß, ist die Güte des Rohrholzes. Dieses muß fest seyn, so daß man mit dem Daumen-Nagel nicht leicht eine Marke hineingraben kann, und, wenn man einen Querschnitt macht, muß es einen elfensbeinartigen Glanz haben. Ferner darf es weder zu grün noch zu trocken abgeschnitten seyn: das erste ist zu schwammicht und gibt einen dumpfen Ton; das zweyte hat aus Abgang des nöthigen Saftes nicht Kraft genug, um die zu einem runden Tone nöthigen vollen Schwingungen zu liefern; auch soll es weder zu grobe, noch zu feine Jahre haben. Es muß eine braungelbe aber nicht verbrannte Farbe haben, die immer heller wird, wenn man es naß macht, während das schwammichte, nicht gehörig reife eine blässere oder grünlichte Farbe annimmt, was man leicht sehen kann, wenn man ein Stückchen abschneidet, und es mit Speichel naß macht, den dann das schlechte, das keinen Saft mehr hat, zu schnell einsaugt. Solche Rohre geben die tiefen Töne nur schwer, und werden immer dumpfer, je länger man sie spielt. Auch muß man darauf sehen, daß der Durchmesser des Holzes, von der glatten zur rau-

ben Seite gerechnet so gering als möglich sey; denn dann hat das Holz seine gehörige Festigkeit. Das beste Holz ist das gute italienische. —

Hiernächst muß man genau den Kopf (Schnabel) betrachten, auf welchen das Rohr (Blatt) gerichtet werden soll; denn ist dieses nicht äußerst genau dem Verhältnisse jenes angepaßt, so ist kein guter Ton auf dem Instrumente möglich. Daher hat man besonders auf einen guten Kopf zu sehen, der den richtigen Bau haben, und folgende Eigenschaften besitzen muß. 1) Der Theil ober dem Bunde darf nicht zu kurz seyn, indem man sonst den Kopf nicht gehörig in die Lippen zurückziehen kann, ohne den Ansatz zu ändern; und das Erstere ist doch das Mittel, um die Höhe gehörig und sicher zu gewinnen. 2) Darf er nicht zu breit und nicht zu schmal seyn, weil sonst das Rohr auch zu breit oder zu schmal werden müßte: im ersten Falle entwischt aber zu viele Luft, weil der Ansatz die ganze Luftmasse nicht fassen kann; im zweyten geht der volle, runde Ton verloren, und entweder der sogenannte Nasenton oder ein schneidender entsteht. Doch ist es besser, wenn er lieber etwas zu breit als zu schmal ist. Ferner muß der Kopf so gebaut seyn, daß die für das Rohr bestimmte Lage ober dem Bunde nicht zu lang, und nicht zu kurz ist. Ein zu langes Rohr gibt nicht die nöthige feste Lage, man kann es nicht anstrengen, und nach Willkühr die Schwingungen leiten, weil es sich vorne zu bald legt; so wie überhaupt von einem solchen Rohre ein unangenehmer, greller, krachender Ton kömmt: bey einem zu kurzen ist es unmöglich, den Ton in der Höhe festzuhalten, und demselben die nöthigen Schwingungen zu verleihen; der Mund ermüdet zu bald. Der Kopf muß daher so gebaut seyn, daß eine richtige Mensur im Auflegen des Blattes herauskömmt, es unten am Bunde festsißt, in der Mitte gleichsam einen Abschnitt durch den Ansatz bildet, und vorne so weit offen ist, daß man die Luft bequem hineinbringen kann. Hat der Kopf nicht die erforderlichen Eigenschaften, so ist kein gutes Blatt darauf zu verfertigen, und alle Mühe, einen guten Ton auf dem Instrumente herauszubringen, ist vergebens. Sind das Rohrholz und der Kopf gut, dann geht es an die Verfertigung des Rohres selbst. Man nimmt ein rundes Stück Rohrholz in der Form, wie sie Tab. XLV. Fig. 2, lit. A angezeigt ist, mißt die Breite der Lage auf dem Kopfe, worauf das Rohr gepaßt werden soll, und theilt dann das ganze Stück in so viele Theile, als es nach dem gefundenen Maasstabe gibt. Doch ist es besser, sie etwas breiter als zu schmal zu haben. Einen Theil davon — s. Fig. 1, lit. b — nimmt man, und nachdem man den gewöhnlich am untern und obern Theile des Rohrhol-

zes vorfindlichen Knorzichten Theil abgeschnitten hat, legt man den ganzen Theil auf die bestimmte Lage des Kopfes, und nimmt so das Maaß der Länge des Rohrs, welches man sogleich abschneidet, (s. C). Doch sehe man darauf, daß dabey nicht das ganze andere Stück reiße. Es ist daher gut, zuerst an beyden Ecken kleine Einschnitte zu machen, wie bey d, d. Dann setzt man ein scharfes Messer oben in der Fig. 3 von a zu b angezeigten Linie an, so, daß die Dicke des Holzes (von dem bey d angezeigten Mittelpunkte dieser Linie an bis c gerechnet) ohngefähr eine halbe Pariser Linie beträgt. Nach dem bestimmten Maaßstabe spaltet man nun das ganze Stück, wobey man aber sehr vorsichtig zu Werke gehen muß, damit man nicht zu viel Rohrholz verdirbt. Man nehme daher lieber zu wenig als zu viel Holz weg, indem man ja doch noch mit dem Messer nachhelfen kann. Hierauf legt man es auf eine sehr breite und flache Feile. Durch diese wird das, was durch den Schnitt nicht ganz gleich wurde, geebnet, und das Rohr noch etwas verdünnet; noch mehr aber durch das zuletzt angewandte Stück Schachtelhaln, wodurch man alle Splitter und alles Rauhe entfernt, dasselbe ganz glatt und der Fläche eines Spiegels beynabe ganz gleich macht. Manche weichen das Holz, ehe sie es auf die Feile legen, eine kurze Zeit im Wasser; so erkennt man, ehe man noch die Mühe an das Rohr wendete, ob das Holz die oben entwickelten guten Eigenschaften besitzt. Hierauf legt man es auf die bestimmte Lage des Kopfes, und untersucht, ob es genau paßt, gehörig aufsteht oder nicht; was man recht gut bemerkt, wenn man es seitwärts gegen das Licht hält. Steht es zu viel auf, so ist der Fehler gewöhnlich am Kopfe, und da muß der Klarinetist, oder besser ein geschickter Instrumentenmacher in der Mitte der Lage, wo das Rohr aufgebunden wird, etwas Holz verloren gegen den vorderen Theil des Kopfes wegnehmen. Liegt es zu viel auf, so schabt man an dem hintersten Theile, aber ganz verloren, etwas Holz weg; was jedoch nicht die Hälfte überschreiten darf. Sicherer schleift man es auf einer Feile verloren weg. Uebrigens beträgt die Oeffnung an dem Ende des Kopfes beyläufig eine halbe Linie. — Hat das Rohr seine richtige Lage, dann gibt man ihm oben bey dem Ansätze die gleiche Höhe mit der Spitze des Kopfes und die runde Form derselben, so, daß man von dem Kopfe nichts sieht. Ja es darf eher etwas über den Kopf herausgehen, als zu tief liegen. Doch sehe man darauf, wie viel Holz an dem obersten Theile des Kopfes sich befindet, von welchem die Höhlung nach Innen sich zieht. Ist viel Holz vorhanden, wie bey alten Köpfen, so muß man das Blatt etwas zurückbinden, so, daß seine Spitze gerade in den Mittelpunkt des Hol-

jes kommt. Uebrigens je weniger Holz dort, desto besser; weil das Blatt freyer schwingt, sich so ganz beherrschen läßt, und auch der Bläser eher fühlt, ob sein Ton gut ist, oder ob ihm etwas fehlt, was bey einem schwachen Blatte, das sich bald auflegt, öfter der Fall ist. Am untern Theile schneidet man 3, 4 oder mehrere Kerbchen ein, um dem Faden des Bundes mehr Haltbarkeit zu verschaffen, jedoch nur so tief, daß sie bloß in die obere glatte Haut gehen, auch nicht zu entfernt von einander, damit, wenn das Rohr z. B. durch langes Blasen vorne etwas zu schwach ist, deswegen abgeschnitten und vorgerückt werden muß, die Kerben nicht in den Ansaß kommen, und bloß unter dem Bunde bleiben.

Ist das Rohr fertig, dann bindet man es mit gewichstem mehrfachen Zwirne oder gedrehter Seide auf den Kopf, jedoch 1) nicht zu hoch gegen den Ansaß und gehörig in die gemachten Einschnitte, damit man den nöthigen Trieb erhalte; 2) nicht zu tief, sonst steht es zu viel auf; 3) doch so fest, daß es genau auf dem Kopfe aufsitzt, ohne sich zu schieben, sonst ist ein fester Ansaß unmöglich. *) (Man kann auch das Rohr in einem Glas Wasser, das aber über den Bund gehen muß, ohngefähr 5 Minuten lang weichen lassen; dann nimmt man es heraus, und reiniget es durch Einblasen von dem zurückgebliebenen Wasser, worauf man das Rohr stehen läßt, bis es etwas angezogen hat, und sich gehörig auf den Kopf legt.) Hierauf gibt man ihm die gehörige Ausarbeitung mit dem Messer auf folgende Art. Man nimmt den ganzen Kopf verkehrt wie eine Feder, die man schneiden will; theilt das ober dem Bund befindliche Rohr in 2 Theile, und fängt von dem Ende des ersten Theiles (vom Ansaße an gerechnet) an, das Rohr gegen den Ansaß zu auszuarbeiten, doch ja nicht zu sehr. So fährt man Linie vor Linie bis zu dem Bund fort, so, daß die Ausarbeitung gegen den Bund zu immer im verjüngten Maasstabe,

Ann. Um den bey dem Aufbinden des Rohres vorkommenden Ungemächlichkeiten auszuweichen, hat J. Müller statt des Bindfadens einen Ring, der so lang ist als sonst der Bund, mit zwey untereinander liegenden Schraubchen auf der rechten Seite angebracht, s. Tab. XLVI lit. f). Das obere drückt das Blatt, wenn es zu weit aufsteht, nieder, das untere erhebt es. Dadurch ist das viele Auf- und Abbinden erspart; das Blatt behält seine feste Lage; und in der größten Schnelle kann der Bläser sein Blatt nach Gefallen richten. Da zu dem Binden eine eigene Kunst gehört, weil es sich nicht allein darum handelt, daß das Blatt feststeht, sondern wie fest es angezogen, wie locker es seyn muß, was sogar nach dem von Manchen des vorzutragenden Stücke geändert wird: so ist diese Erfindung allerdings sehr gut, selbst wenn sie jenes nicht leisten sollte, was man durch die Kunst des Aufbindens erringen kann.

besonders seitwärts, abnimmt, und es gleichsam eine Art von Hügel bildet, der sich gegen die Spitze des Kopfes zu immer mehr verliert, so, daß noch genug Kraft an dem Bunde für die Höhe, und Leichtigkeit genug für die Tiefe an dem Ansätze ist, und der verjüngt zulaufende Maasstab der Verdünnung oder Ausarbeitung die schöne Verbindung zwischen beyden, gleichsam die Mitteltöne entfaltet. Gute Mitteltöne und eine majestätische Tiefe muß das Blatt geben; und lieber verzichte man auf einige Töne in der Höhe. Ist das Blatt noch zu stark, und das Ende zu dick, so kann man es auf den beyden Seiten dünner feilen; ist das Ende dünn genug, so feilt man es am Hintertheile gegen das Ende des Bundes oder der Schraube zu, aber vorsichtig; denn nimmt man hier zu viel Holz weg, so kommt ein unerträglicher Ententon heraus. In der Länge von 2 Linien vom Ende des Blattes an ohngefähr bis gegen das Hintertheil kann man die Feile flach ansetzen, und es auf seiner ganzen Breite feilen, so daß es auf eine gewisse Art durchsichtig wird. — Das Blatt ist dann am besten, wenn es auf beyden Seiten gehörig schließt, nicht zu hoch noch zu tief liegt, so daß ein gemäßigter Ansaß es ganz drücken kann; (Denn je leichter der Ansaß und das Ansprechen der Töne, desto besser, und darauf zu sehen, ist eine der Hauptrückichten des Lehrers, besonders im Anfange) und wenn es doch am Ansätze so offen steht, daß man genug Luft in das Instrument zu bringen im Stande ist. Doch gilt hier keine allgemeine Bestimmung: Einer bläst gerne die Rohre tief liegend, was besonders bey jenen der Fall ist, die starke Rohre blasen, wo außerdem die Lippen das Rohr zu drücken nicht Kraft genug hätten; der Andere, hauptsächlich bey schwachem Rohre, hoch stehend, sonst könnte man die nöthige Luft nicht in das Instrument bringen. Alles kommt hier auf den Spieler an. In keinem Falle aber darf das Blatt zu stark oder zu schwach seyn. Das Letzte gibt einen dünnen, magern Ton; das Erste schwächt die Brust; macht die Lippen zu bald aufspringen; die Töne werden ungleich; die Luftmasse, anstatt ganz in das Instrument zu gehen, so daß man bey einem richtigen Ansätze gar keine Luft hören darf, entwischt auf beyden Seiten, und statt Ton hört man Wind; man kann kein p oder pp geben, wozu nur wenig Luft erfordert wird, denn da spricht es nur hart oder gar nicht an, und statt eines schönen Tones überschlägt und pfeift es. Und hierin herrscht ein großer Irrthum, als wenn zu einem starken Tone ein starkes Rohr gehöre. Nicht durch Anstrengung sondern durch den Vortheil, die Tonschwingungen nach Bedarf erzeugen und leiten zu können, was bey einem zu starken Rohre nicht möglich ist, kommt ein runder Ton, von der edleren Art (f. S. 76

u. 77 i. 1. Thl.) heraus; und nur ein solcher starker Ton soll dem Schüler angebildet werden. Nur der Geiger, der einen sehr leichten, aber doch festen Zug hat, darf es wagen, starke Töne nach Gefallen aus seinem Instrumente zu ziehen, weil er vermöge seines leichten Zuges nicht in der Gefahr steht, daß seine Töne kragen oder überschlagen. Was hier der leichte Zug, das ist bey dem Bläser der leichte Ansaß, und der Vortheil, vermitteltst dieses doch die vollsten Tonschwingungen auf seinem Rohre hervorbringen zu können. Von dieser Härte des Ansaßes, von diesen übertrieben starken Rohren kommen so oft die abscheulichen grellen, überschlagenen Töne, Kicksen, u. d. gl. den besten Vortrag schändende Fehler. Hat das Rohr bloß kleine Fehler, so mag man es nur einen Tag aufgebunden lassen, da verbessert es sich oft von sich selbst. Oft aber scheint das Rohr fehlerhaft zu seyn, und im Grunde liegt der Fehler am obern Theile, der durch die Wärme des Hauches und die Feuchtigkeit des Speichels anschwillt, oder es ist schon lange nicht mehr gebraucht und zu trocken geworden. Im letzten Falle, so wie wenn einige Tage auf dem Rohre nicht geblasen worden ist, läßt man dasselbe, ehe man es braucht, 4—5 Minuten weichen. Im Anfange geht es zwar in der Regel etwas hart, indem sich das Rohr wegen der Trockenheit gewöhnlich etwas verzogen hat, allein man lasse es nur einige Minuten ruhen, es wird sich schon wieder geben; es müßte sich denn aus seiner Lage ganz gezogen haben, wo man es frisch binden muß. Ueberhaupt bemerke man, daß ein neues Rohr, wenn man einige Zeit auf demselben geblasen hat, quillt und stärker wird. Man nehme daher ein anderes, um es wieder austrocknen zu lassen, oder lasse es ohngefähr eine Viertelstunde ruhen, bis es etwas abgetrocknet hat. Dann untersuche man, ob es wirklich stärker geworden. In diesem Falle nimmt man z. B. mit Schachtelhalm jedoch nicht zu viel Holz am hintern Theile weg. Auch kann man das Rohr, wenn es zu stark ist, um eine halbe Linie vom Ende des obern Theiles zurückrücken; ist es zu schwach, eben so viel oben vorrücken, und das Ende, das zu weit vorgeht, mit einer Scheere abhauen. Da man so leicht mit einem Rohre ein Unglück haben, oder in Verlegenheit kommen kann, so soll man immer mehrere vorrathig haben, besonders, weil, wenn man sie am nöthigsten hat, sie in der Regel, aus Eile, nicht gerathen.

§ 4. Von der Haltung des Instrumentes, Stellung des Körpers und dem Ansaße.

Man halte die Klarinette weder zu nahe am Körper, noch zu hoch. Im ersten

Falle sammelt sich zu leicht das Wasser in den Löchern, was den freyen Ausgang des Tones hindert; ein großer Theil des Klanges verschlägt sich in den Kleidern des Spielenden; und der Spieler kann auch nicht die gehörige Luftmasse nach Bedarf in das Instrument bringen; im zweyten ermüdet er sich zu sehr. Den Körper halte man ganz gerade, den linken Ellenbogen ohngefähr 3 bis 4 Zoll vom Körper, den rechten ohngefähr einen Zoll höher, und den Becher beyläufig einen Schuh vom Körper, doch lieber etwas mehr als weniger, s. Fig. 4 Tab. XLV. Den rechten Daumen setze man unter das Instrument zwischen dem Zeiges und Mittelfinger, eher aber etwas tiefer, als zu hoch, da das Instrument meistens von diesem Finger die feste Haltung erhält (weßwegen bey den Klarinetten öfter ein elfenbeinernes Klößchen angebracht ist, das auf dem Daumen ruht, wodurch das Instrument sich nicht verrücken kann), den linken Daumen unter die Klappe des Mittelstücks, der sich aber nur wenig bewegen darf, um sogleich die Klappe ergreifen, oder das Loch decken zu können. Der Zeigefinger der linken Hand muß das erste Loch, welches das nächste an der kl. Klappe des Mittelstücks ist, decken; den Mittelfinger setzt man auf das 2te Loch so, daß die fleischige Ründung des ersten Gliedes das Loch decke, wodurch das Instrument eine festere Haltung erhält; den 3ten Finger legt man auf das 3te Loch, und der 4te muß sich an die zwey großen Klappen des Bechers hinziehen, immer etwas gestreckt, um sogleich eine von beyden ergreifen zu können. Mit dem Zeige- Mittel- und dem nächsten Finger der rechten Hand schließt man eben so die drey übrigen Löcher, wobey jedoch zu bemerken ist, daß 1) die Finger dieser Hand mehr abwärts müssen gelegt werden, 2) der 2te Finger etwas kürzer als die andern und so aufzulegen ist, daß durch die das Loch schließende fleischige Ründung das Instrument einen festen Halt bekommt. Der kl. Finger muß stets für das kl. Loch oder die kl. Klappe des Bechers bereit seyn, sich aber immer so zurückziehen, daß nur die äußerste Spitze das Loch deckt, was besonders zur Bequemlichkeit im Schlagen des Trillers nothwendig ist. Der rechte Daumen, als die Hauptstütze des Instrumentes, darf nie von seinem Platze kommen, und darf nicht zu hoch gehalten werden, damit er die den andern Fingern nöthige richtige Lage nicht entzieht. Die Finger lasse man etwas flach auf die Löcher mit einer gewissen Schnellkraft fallen, so daß die untere fleischige Erhöhung möglichst in die Mitte des Lochs komme, und es ganz fest schliesse. Diese Schnellkraft, womit der Finger auf das Loch schlägt, (was freylich nicht auffallend seyn darf) besonders wo sie mit einem gleich bestimmten Anstöße des Tones genau zu-

sammentrifft, trägt sehr viel zum Erringen eines festen Tones und zum Brillanten des Vortrages bey.

Um den so wichtigen guten Anfaß zu erhalten, lege man den Kopf der Klarinette zwischen die Ober- und Unterlippe, s. Fig. 4 Tab. 45, und ziehe sie ohngefähr 2 Linien von dem Ende des Blättchens zurück. So erlangt man einen guten Ton, und das Blättchen ist außer Gefahr, durch die Zähne Schaden zu leiden. Zwar muß der Anfaß bey dem Bläser fest und sich gleich bleiben; allein, um Höhe und Tiefe und die vom Tonscher vorgeschriebenen verschiedenen Modificationen der Töne zu geben, muß man doch den Anfaß selbst verschieden zu modificiren im Stande seyn. Dieses können, ohne daß der Hauptanfaß dadurch, wo möglich, verrückt wird, ist ein Hauptvorteil für den Bläser, und der Lehrer kann hierauf nicht genug aufmerksam seyn; und tausend Mängel in der Ausführung kommen von der Vernachlässigung dieses wichtigen Punktes. Dieser Modificationen gibt es nun so viele, daß sie sich unmöglich aufzählen und erklären lassen, auch hängt die verschiedene Art ihrer Ausführung größtentheils von dem individuellen Zustande und der besondern Organisation des Bläfers ab: doch kann man folgende Hauptarten davon festsetzen, deren mannfaltige Anwendung in jedem einzelnen Falle jeder denkende Instrumentist sich selbst bestimmen wird. Diese sind: bey dem Aufsteigen in die Höhe schliesse man die Lippen immer fester, je höher man gehet, und nehme das Rohr ohne allen Zwang oder merkbaren Absaß immer tiefer bis fast an den Bund (den Faden) in den Mund, was Alles bloß Spiel der Lippen bey unverändertem Anfaße seyn muß. Gehet man in die Tiefe, so muß man die Lippen mehr öffnen, mit denselben ganz leicht nachlassen, das Blatt weniger drücken, den Luftstrom freyer sich ergießen lassen, und die Luftschwingungen mit Fülle in dem Anfaße zu halten suchen, um diese Fülle dem nach Bedarf zu bildenden Tone eingießen zu können. Bey den Mitteltönen erhalten nothwendig, je mehr sie sich in die Höhe ziehen, die Lippen desto mehr Spannung und festen Schluß, der aber, selbst bey den höchsten Tönen, nie so stark seyn darf, daß die Schwingungen unterdrückt werden. Um wie viel mehr man das Blatt drücken, (ohne aber die Schwingungen des Tones im geringsten zu hindern) wie viel man nachlassen oder den Anfaß leichter, erweiterter nehmen müsse, um einen höheren oder tieferen Ton zu erhalten, um einen schon starken Ton mehr anschwellen, einen schwachen mehr abnehmen zu lassen u. d. gl., kurz die verschiedenen Modificationen des Anfaßes muß jeder durch eigenes sorgsames Beobachten und durch unermüdete mannfaltige Versuche zu fin-

den und dann so lange einzuüben sich bestreben, bis es zur Natur, und er Herr jeder Art von Tonbildung von dem stärksten bis zum leisesten Grad geworden ist. Hier ist ein Punkt, wo ein edler Lehrer seinem Schüler durch genaues Erklären der Vortheile, eigenes Vorspielen, fleißiges Anhalten desselben zum rastlosen Studium dieser wichtigen Materie unendlich Viel nützen kann; denn ein schöner Ton, und die Kunst, ihn nach Gefallen mit Sicherheit auf jede Weise gestalten zu können, ist ein Hauptgewinn für den Ausführenden. So begnügen sich auch manche Lehrer damit, darauf zu sehen, daß das Blatt gehörig schwinde. Allein nicht bloß das Blatt muß in volle Schwingung gebracht werden, sondern durch diese auch die ganze Luftmasse im Cylinder, so, daß man die Tonschwingungen wie Wellen im Instrumente sich bewegen hört. Da hat man denn bey dem Ueben des Schülers in der Scala genau darauf zu sehen, daß dieser jeden Ton so lange blase, (und sollte man zu einem einzelnen eine Stunde und noch darüber brauchen) bis er diese Klangfülle besitzt. Dadurch bildet man demselben einen runden, festen, körnigen Ton an; und dadurch allein erhält auch derselbe den nothwendigen festen Ansat. Wer sich nicht auf diese Weise mühen will, wird nie etwas Tüchtiges leisten.

§ 5. Anstoß und Bildung des Tones.

Es gibt überhaupt 2 Arten, die Klarinette zu blasen: wenn man das Blatt ober dem Kopfe, und wenn man es unter demselben hält, wovon jede ihre eigenen Vortheile und Mängel hat. — Im ersten Falle kann man leicht Höhe und Tiefe verbinden, und ohne alle Anstrengung eine große Gleichheit unter allen Registern herstellen; die weitesten Sprünge von der Tiefe zur Höhe leicht ausführen; alle Schattirungen leichter geben; die ganze Art der Behandlung ist einfacher, und der Natur des Sängers gemäßer, der auch nicht mit der Zunge stößt, sondern diese unten an den Zähnen ruhig liegen läßt, und den Stoß mit der Brust ausführt. Daher wird auch so der Vortrag melodiereicher, und, was die Beschwerlichkeit des Stoßes mit der Brust und das Schädliche für die Gesundheit betrifft, so darf ja dieser Stoß nur gemäßig und mit Leichtigkeit, wie bey dem Sänger, und so gegeben werden, daß man es nicht hört, und es durchaus nicht anstrengt; ja des Schülers tägliches Studium muß dahin gehen, diesen Stoß, bey gleicher Kraft, immer leichter herauszubringen. Auch braucht man hier kein so starkes Blatt, da der Vortheil darin besteht, jenes in volle Schwingung zu versetzen, was jeden zu starken Druck, als die Erzeugung so wie die Fortlei-

tung der Vibrationen hindernd, für sich verbietet. Allein die Nachteile sind: 1) läßt sich doch gewiß der Stoß mit der Zunge leichter und unschädlicher geben, als mit der Brust, welches Erstere der unter sich Blasende so leicht kann; 2) um wie viel reichhaltiger kann auf diese Weise der Vortragende artikuliren! Zwar soll der Klarinetist, so wie jeder Bläser überhaupt, sich mehr durch einen schönen fließenden Gesang als viele Passagen auszeichnen; aber Reichhaltigkeit der Accentuation und Artikulation ist für die Instrumentensprache durchaus nothwendig, damit, was der Sänger durch der Worte reichen Sinn gewinnt, er durch reiche, bedeutungsvoll-sprechende Accentuation und Artikulation erringe, die sich erhebend und manchfaltig belebend dem einfachen Gesange einmischen, und so ein reiches interessantes Bild der künstlerischen Entwicklung liefern: und dieß ist auf die 2te Weise weit vollkommner, leichter, und so zu erhalten, wie bey der 1ten nicht mit der größten Anstrengung. 3) Kann der ober sich Blasende nicht so lange andauern, weil die obere Lippe viel schwächer ist, als die untere; und ist jene ermüdet, dann läßt sich kein Ton mehr herausbringen. Eben deswegen kann auch 4) der Bläser reiner intoniren, weil ihm die untere Lippe mehr Kraft zum Heben oder Senken der Töne verleiht; 5) kann daher wohl der ober sich Blasende sein Blatt leichter schwingen lassen, aber nicht so voll, was denn doch eine Hauptsache ist. 6) Hat zwar der unter sich Bläser den leichten Anfaß nicht, wie jener; allein er kann sich daran gewöhnen, und so Leichtigkeit mit Fülle verbinden, was er um so eher vermag, als er stärkere Rohre blasen darf, und daher nur Leichtigkeit des Anfaßes einzustudiren hat. Uebrigens kann man sich auf beyde Art trefflich einspielen, und, wie J. Müller bemerkt, Alles leisten, obgleich er von dem unter sich Blasen folgende Vortheile noch angibt: 1) daß man den Daumen der rechten Hand als einen nützlichen Finger gewinnt, indem man auf den nach J. Müller gefertigten Instrumenten von dem \underline{h} auf das \underline{cis} , von dem \underline{c} auf das \underline{es} , wie auch von dem \underline{h} auf das \underline{dis} , und von dem \underline{des} auf das \underline{es} , auch umgekehrt vermittelt der zweyten Zweige der 2ten und 4ten Kl. schleifen kann, was für den ober sich Bläser schwerer ist. 2) Kann man auf die Zähne des untern Kinnbackens ein Stück Karte legen, was sehr vortheilhaft ist, indem so die Zähne die Lippen nicht verwunden können, auf welche man das Blatt legt, was für die ober sich Bläser kaum zu vermeiden ist. 3) Braucht der unter sich Bläser seine Nerven nicht so zusammenzuziehen und dadurch die Gesichtszüge zu verunstalten, was bey dem ober sich Blasenden geschieht,

weil die obere Lefze zu klein ist, um sich auf eine natürliche Art auf die Zähne krümmen zu können.

Nun lasse man den Schüler das mittlere *s*, das ganz leer genommen wird, anblasen, und, bläst er ober sich, ha, bläst er unter sich, ta in das Instrument sprechen. (Bey den tieferen Tönen muß im ersten Falle das ha fester angesprochen werden.) Das Erste ist nun, daß der Schüler den Ton gleich packen lernt. Es kann nur geschehen, wenn derselbe den Vortheil hat, durch die vermittelst eines bestimmten Anstoßes in einem Luftstrahle fest, und ohne daß sie sich auf den Seiten zerstreuen, verbundenen Luftschwingungen das Blatt und dadurch die in dem Cylinder befindliche Luftsäule in schnelle, bestimmte Schwingung zu bringen. Da hängt nun Alles von der Art ab, wie dieser Anstoß bewerkstelliget wird, s. d. Singschule im 1. Tbl. S. 360 Z. 18. Ist er klangvoll oder klanglos, fest oder unbestimmt, grell, rauh oder mild, lieblich, angenehm u. s. w., so wird dieß auch der ausgezogene Ton; oder, wie es S. 41 gezeigt ward, der Spieler kann alles Gute, aber auch alles Schlechte in seinen Ton bringen. Daber ist dieser Punkt für die Bildung des Schülers so sehr wichtig. In jedem Falle sehe man darauf, daß der Anstoß fest, klangvoll, und doch dabey so leicht und sanft als möglich sey; denn, wie schon oben gesagt ward, je leichter der Anfaß, desto mehr steht die Tonbildung in allen Abstufungen in der Gewalt des Ausführenden, und dieser kann eben so gut den zartesten wie den kräftigsten Ton geben. Ist ein guter Anstoß hergestellt, dann ist das Ausziehen des Tones zu beachten, s. d. Singschule S. 362 Z. 1. Dieses kann nun freylich im Anfange nicht lange dauern, weil den Lippen und der Brust die nöthige Kraft fehlt; allein man kann doch alles zu einem guten Ton Gehörige hier an- und dann fortbilden. Da der Schüler Sänger werden soll, dazu aber die Fähigkeit gehört, den Ton aushalten und verschmelzen lassen zu können; so ist das Erste, worin der Schüler zu üben ist, daß er den fest angestoßenen Ton ohne Verminderung seiner Fülle und ohne Absaß mit möglichster Ruhe und ökonomischer Verwendung seines Athems fortziehen lerne, also Verlängern des Aushaltens der sanft sich fortergießenden Luftschwingungen, ohne Rücksicht auf Stärke, jedoch so, daß der Schüler es mit möglichster Ruhe, langsam, den Athem gleichsam künstlich dehnend und die Tonschwingungen beherrschend ausführt; so wie auch der Geiger in einem langsamen, feierlichen Zuge mit dem Bogen seine Töne aus dem Instrumente mit Ruhe herauszieht; s. S. 72—74 und die Anm. z. S. 87 im 1ten Tbl. Dabey suche man ihm die S. 41 entwickelten Eigenschaften eines guten Tones nach und nach beyzubringen, und

sehe darauf, daß er sich nicht in die folgenden Fehler verirre: das Fallen mit der Zunge; den Mangel an bestimmtem Anschlage des Tones; das Hauchen mit der Brust; das viele Zerstreuen der Luft, das im Anfange zwar nicht ganz zu vermeiden ist, aber doch so bald und so viel als möglich entfernt werden soll, denn je weniger Luft man hört — bey einem guten Bläser sollte man gar keine hören — desto besser ist der Ton; das Nicken mit dem Kopfe, wodurch der Ansatß verrückt wird; das Hins und Herbewegen des Körpers besonders des Armes, wodurch die Griffe unsicher werden, daß sie die Löcher mit dem Finger, besonders dem kleinen nur halb bedecken; das nicht gehörig feste Anschlagen mit den Fingern, die häufig mit dem Anstöße des Tones nicht gleich kommen, wodurch matte unvollkommene Klänge und Hudeley entstehen; das zu hoch Heben der Finger, wodurch der Anschlag zu spät kommt, oder zu beschwerlich wird, die Leichtigkeit in der Ausführung leidet, oder das zu leichte Halten derselben, wodurch die zum bestimmten Anschlage und durch diesen zum festen Tone nothwendige Schnellkraft verloren geht; das starke Athmen, wenn ein Ton oder einige Töne geblasen sind; das Treten oder Stampfen mit den Füßen; überhaupt Alles, was einer genauen und leichten Ausführung, und einem einnehmenden Anstande, schöner Stellung des Körpers, einem angenehmen, freundlichen, lieblichen Blicke, heiterer Ruhe u. s. w. zuwider ist: denn schon durch das Aeußere muß der Vortragende den Hörer zu gewinnen verstehen, das muß aber Natur und darf nicht gesucht seyn, und hier ist die Gelegenheit, dieses an- und dann bis zur Anmuth auszubilden.

Hat der Schüler das bereits Entwickelte bey dem Blasen des \underline{g} eingeübt; dann nehme man den folgenden Ton \underline{a} , der mit der \underline{a} -Kl. gegriffen wird, wechsele mit beyden Tönen ab, und erkläre ihm, wie man die Gleichheit zwischen den mit Klappen und ohne diese gegriffenen Tönen herstellen soll; denn des Schülers Gehör zugleich so zu schärfen, daß er selbst keinen nicht guten oder ungleichen Ton mehr vertragen kann, das muß des Lehrers ernste Sorge seyn. Ist, wo derselbe noch keine Gewandtheit besitzt, sich also mit jedem einzelnen Tone und seiner gehörigen Ausbildung zu beschäftigen, die Zeit hat, kann diese nothwendige, nie genau genug zu nehmende Sorgsamkeit in Hinsicht einer guten Tonbildung Statt finden, und fortgepflogen werden: ist dieß ist versäumt, es wird kaum wieder nachgeholt werden. Zur Abwechslung kann man auch die Töne \underline{f} (die 2 äußeren Finger geöffnet, den mittleren gelegt, und mit dem Daumen, wie bey den folgenden, das untere Loch geschlossen) dann \underline{e} den 1ten, \underline{d} den 1ten und 2ten, und \underline{c} die 3 ersten Finger gedeckt, blasen lassen. Aus diesen wenigen Tönen bilde

man kleine Übungsstücke, nach Art derjenigen, die Tab. XLIX Fig. 1 angegeben sind, die der Lehrer den Schüler, so wie alle die folgenden, allein, ohne ihn zu begleiten, und ohne Beachtung der Zeichen *f. p. cresc. u. s. w.* mit einem runden Mittelton ohne alle Anstrengung vortragen läßt. Da bläst er ihm den bessern Ton, wenn er die Noten getroffen hat, so lang vor, bis er es so gut kann, als es ist möglich ist. Dann erst begleitet er ihn mit der 2ten Stimme, die hier in kleinen Noten beygesetzt ist. Diese Übungen setze man so lange fort, bilde sich eigene Beyspiele auf jede Weise, bald in langsamem bald in schnelleren Noten, eben so in verschiedenen Taktarten sie erscheinen lassend, bis der Schüler sowohl diese Griffe inne, als auch die Eigenschaft des seinem Instrumente eigenen Tones gefaßt hat. Daß dieser bey einem jeden Instrumente ein besonderer sey, ist für sich klar, und die Eigenheit desselben, so wie worauf der Lehrer zu sehen hat, um diese seinem Schüler anzubilden, ist leicht aus dem im § 1 jeder Schule entwickelten Charakter des Instrumentes abzuleiten. Die Klarinette hat, wie der tr. Lesèvre richtig bemerkt, hauptsächlich 3 verschiedene Register, verschiedene Arten der Tonbildung: das erste geht vom tiefen *e* bis zu *h*, s. Fig. 8 Tab. 49, wird chalumeau genannt, fordert, weil es die tiefere Reihe der Töne in sich faßt, mehr Fülle, Würde, Majestät, und um diese herstellen zu können, ist auch der Anfaß nicht so gespannt, damit die zu einem solchen runden, vollen Ton nothwendige Luftmasse in das Instrument gebracht werden kann, obgleich auch oft diese Töne sanft, und in jedem Falle nicht grell zu behandeln sind, was denn auch keine wahre Fülle ist, s. d. Ann. S. 77 i. 1 Tbl.; man schreibt auch oft diese Töne in den Bassschlüssel, und jene Stellen, bey welchen Chalumeau steht, wenn sie auch im Violinschlüssel stehen, werden doch eine Oktave tiefer geblasen, s. Tab. 51. Die 2te Abtheilung besteht aus den eigentlichen Klarin: (hellen) Tönen, und von dieser Eigenheit eines aus den Schwingungen des Rohrs und den Luftschwingungen im Cylinder durch besonderen Vortheil herausgezogenen hellen Metall-Tones, (ähnlich dem Silbertone einer gut geblasenen Klarine — Trompete) hat das Instrument seinen Namen; und diesen Ton, den man so selten hört, durch rastloses Studium und unermüdete Versuche zu erringen, muß des Schülers ernste Sorge seyn. Diese Töne gehen von *h* bis *e*. Von *d* an kommen nun jene Töne, die man so lieblich, und doch voll bilden kann, daß man glaubt, einen herrlichen Flöten- oder Harmonikaton zu hören. Alle diese Töne nach ihrer Eigenthümlichkeit zu geben, und doch dem Vortrage des Ganzen oder einzelner Stellen die nöthige Gleichheit zu verleihen, das muß des Künstlers Sorge, und hier die des Leh-

rens bey der Ausbildung des Schülers seyn. Zum Erhalten der majestätischen Fülle, so viel es sich ist thun läßt, kann man die vorigen Beyspiele benutzen; zum Anbilden des eigentlichen Klarintones dienet folgende Uebung. Man lasse ihn \underline{e} greifen und die untere \underline{h} -Klappe öffnen, und er erhält \underline{g} , welchen Ton man mit dem \underline{e} so lange wechseln läßt, (s. Fig. 2 Tab. 50) bis er das schnelle Oeffnen der Kl. (Klappe) in seiner Gewalt hat. Dann lasse man ihn \underline{g} blasen, und mit der rechten Hand eine Gabel machen (das 1te und 3te Loch schließen und das 2te öffnen) so erhält er \underline{f} , durch das Legen der 2 oberen Finger \underline{g} , durch das der 3 Finger \underline{d} , durch das Schließen des nächsten Loches mit dem kl. Finger \underline{e} , und durch das Oeffnen der \underline{h} -Kl. \underline{h} , oder die Tonreihe Fig. 3. Darin übe man ihn in passenden Beyspielen wie Fig. 4, und verbinde zuletzt beyde erhaltene Tonreihen, wie Fig. 5, mit aller Sorge nach und nach den Ton jedes Registers, so wie den unvermerkten Uebergang von einem zu dem andern, auf- und abwärts, ausbildend. Da wird auch dem Schüler die Veränderung begreiflich, die die geschlossene oder geöffnete \underline{h} -Kl. bey derselben Fingersetzung hervorbringt. Zur Verdeutlichung dieses wichtigen Punktes erkläre der Lehrer das Beyspiel Fig. 6, wo oben die Töne stehen, die bey geschlossener Kl., unten die bey geöffneter mit derselben Fingersetzung erzeugt werden. Zum Einüben dieses, jedoch Schritt vor Schritt, kann man die Fig. 7 angegebenen Beyspiele benutzen, und die nöthigen Griffe aus der Tab. 46 u. 47 befindlichen Scala ersuchen, so wie die in dem § 6 vorkommenden Bemerkungen benutzen. Sehr vortheilhaft ist auch das Einüben der Klappen, wie es Fig. 7 vorkommt; was auch der Lehrer auf andern Instrumenten nach dem hier angegebenen Muster mit Nutzen thun wird. Und nun hängt es von der Einsicht und dem ernstlichen guten Willen dieses ab, seinem Schüler eine treffliche Grundlage beyzubringen, ihm einen reinlichen, hellen, vollen, biegsamen, lieblichen Ton anzubilden, mit allen Vortheilen in Hinsicht der nöthigen Reinheit, der verschiedenen Griffe nach der Verschiedenheit der einzelnen Stellen, des festeren oder milderen Schlusses der Lippen, der verschiedenen Art des Schleifens und Stoßens nach der im § 7 entwickelten Lehre von den Artikulationen u. s. w. ihn bekannt zu machen, seinen Ansatz zu bilden, ihm Gewandtheit in den Griffen zu verschaffen, damit Pflege des Taktes zu verbinden, zu einem wahren Gesangtone ihn vorzubereiten, kurz ihm jene technische Grundlage zu verschaffen, auf welche er sicher mit der Zeit seine geistig höhere Ausbildung bauen kann, wie es S. 42, 43 u. 44 angegeben ist. Dazu dient denn nichts besser, als fleißiges Ueben der Scalen in Dur und Moll, s. S. 63 und 64, zuerst der

leichteren, dann der schwereren, wie sie S. 56 und 57 i. 1. Thl. angegeben sind. Zur Abwechslung kann man auch die Intervalle, wie sie Tab. VII vorkommen, jedoch ohne die angezeigte Ueberleitung durchnehmen, und dann die Tab. 41, 42, 43 u. 44 vorkommenden Übungsstücke. Hierauf kann man diese Verhältnisse mit Veränderungen durchgehen, wie sie Tab. 57 Fig. 18 kurz angezeigt sind. Und da ist es eine treffliche Übung für den Schüler, wenn er selbst diese Formen fortsetzen muß, wobey der Lehrer ihm nur nachhilft. Es ist ja dieß so leicht, da derselbe jede Figur nur um einen oder einige Töne höher oder tiefer schreibt; auch können ähnliche schon weiter ausgeführte Formen, wie Tab. XI Fig. 21, T. XII Fig. 2. 8, 13, zum Muster dienen. Sehr gut ist es, solche einfache Formen für den Schüler zur Privataufgabe zu bestimmen, z. B. in der Stunde Scalen oder einfache Gesänge mit dem Schüler einzuüben, gegen das Ende derselben ihm eine solche Form in einigen Taktten zu geben, die dann der Schüler zu Hause ganz ausschreiben muß, und gehörig durchgeübt mit in die nächste Stunde zu bringen hat. Dadurch wird er in kurzer Zeit bedeutende Fortschritte in der ihm nebst einem schönen Tone nothwendigen Fertigkeit machen. Aus den Tab. 11, 12, 13, 14 u. s. w. vorkommenden Formen kann sich ja der Lehrer die ihm passenden wählen, z. B. die meisten Tab. 11 u. 12, Tab. 13 Fig. 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 16, 23, 24, 25; T. 14 F. 4, 10, 11, 20, 23, 24, 25, 32, 42; T. 15 F. 4, 8, 14, 16, 27, 36, 37, 45, 47-51; T. 16 F. 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 16 u. s. w. natürlich die leichtesten zuerst, ganz langsam sie einübend, und nur nach und nach, mit Berücksichtigung der nöthigen Tonfülle, Präzision und alles zu Beobachtenden, schneller. Zur Ermunterung des Schülers, besonders zum unvermerkten Anbilden eines guten Gesangtones, so wie der Beobachtung der rednerischen Einschnitte, können die Tab. 50 und 51 vorkommenden Beispiele dienen. Fast diese der Schüler nicht auf, so wird der Lehrer beym Vorspielen sie herausheben, damit jener das Gefühl der rednerischen Bezeichnung unvermerkt in seine Seele erhält, weswegen auch die meisten Einschnitte mit einem Querstriche bezeichnet sind. Wo ein solcher steht, da kann man auch athmen, und der Lehrer wird hier den Schüler mit der wichtigen Lehre vom Athmen, s. S. 96, 97 u. 247 i. 1. Thl., so viel es hier nöthig, bekannt machen. Diese Beispiele werden aber bloß nach der oberen Bezeichnung vorgetragen, und vor jedem wird die Scala geübt. Auch kann nun der Lehrer die bereits im Cdur (oder einer leichten Tonart) schon eingeübten Terzen, Quartan u. s. w. und anderen oben angegebenen Figuren vom Schüler in möglichst viele Tonarten versetzen, und darin einüben lassen.

Dadurch wird dieser mit allen Griffen, den Vorzügen und Mängeln seines Instrumentes bekannt, s. S. 49 Z. 14, wird Herr über dieses, und dazu werden ihm die folgenden Bemerkungen verhelfen, wenn er sie fleißig studirt, und der Lehrer ihn häufig darüber examinirt. Nur gehe er Schritt vor Schritt, verlange nicht zu viel aber auch nicht zu wenig, und verfare mehr ermunternd als abschreckend.

§ 6. Bemerkungen über die in der Klarinett-Scala angegebenen Töne.

Da sich wegen des so verschiedenen Baues der Instrumente, der mannichfaltigen Art ihres Eingespeltseyns, der vorfindlichen mehreren oder weniger Klappen, der Lage dieser u. s. w. keine bestimmten Regeln für die Fingersezung angeben lassen, indem mancher Ton mit demselben Griffe auf einem Instrumente zu hoch, auf dem andern zu tief, auf dem 3ten rein ist: so ist Alles, was man hier thun kann, in einer Scala die verschiedenen Griffe anzugeben, und in besondern Bemerkungen noch anzuleiten, wie man die zu hohen oder tiefen so wie die dumpfen Klänge verbessert, und welcher Griffe man sich in besondern Fällen zu bedienen habe. Daraus muß nun jeder Instrumentist sich seine eigene Fingersezung nach seinem Ansaze, Instrumente und dem Verhältnisse der Töne an und für sich, so wie in ihrer Verbindung in den einzelnen Stellen bilden. So müssen die Leitetöne z. B. $fis\ g$, $cis\ d$, u. s. w. etwas schärfer, die Quinten etwas, die kleinen 7ten noch mehr nachgelassen gegeben werden. Eben so verlangt die verschiedene Verbindung desselben Tones in einer Stelle einen durchaus verschiedenen Griff, den man sich ausstudiren muß, und wodurch es allein nur möglich wird, rein, gleich und leicht auszuführen zu können.

Ehe wir nun zu der Betrachtung der einzelnen Töne schreiten, stehe hier die von J. Müller angegebene Art, um jeder Note die erforderliche Reinheit zu geben. Wenn nämlich die Note zu tief ist, so öffnet man eine der nächsten Klappen, wodurch sie höher wird; ist sie zu hoch, so hält man eines der nahe liegenden Löcher zu, wodurch sie tiefer wird. Wenn z. B. das c zu tief wäre, brauchte man nur die 7te oder 8te Kl. zu öffnen; wäre im Gegentheile das c zu hoch, so legte man der gewöhnlichen Applikatur den mittleren Finger der rechten Hand bey, und dieser Ton würde sogleich tiefer. Und so ist es auch mit den andern Tönen, bey denen Nachhilfe nöthig ist. Und nun zur Betrachtung der einzelnen Töne.

Das tiefe e muß mit einem ganz freyen Ansaze der Lippen genommen, und

Darf durchaus nicht mit diesen gezwickt werden; weil sonst der Ton splitternd wird, und leicht überschlägt. Man vermeide daher alle Spannung der Lippen, und entferne diese, so viel möglich, von einander, damit die Luft in gehöriger Masse in das Instrument dringen, und sich so dieser Ton in der nöthigen Fülle herausbilden kann. Doch lasse man den Anfänger die tiefen Töne nicht grell anschlagen, sondern zwar fest aber sanft den Ton anstoßen, bis er seines Ansatzes gewiß ist, wo er dann die Tonschwingungen, aber immer mehr nach Innen füllend, als nach Außen pressend, verstärken, so einen volleren Ton gewinnen, und zugleich seinem Ansätze mehr Kraft und Festigkeit verschaffen mag.

f und fis haben denselben Ansatz. Bey den neueren Klarinetten ist die c_{is} -Klappe höher als die e-Kl. gestellt, wodurch man e fis und $h_{c_{is}}$ bequem nehmen, und gut schleifen kann, ohne daß dort das dazwischen liegende f und hier das e ertönt.

Das g ist etwas dumpfer. Damit es voller werde, läßt man mit den Lippen nach. So hilft man überhaupt, wenn, was auch bey diesem Tone nicht selten ist, irgend ein Ton zu hoch seyn sollte. Bey g und dem folgenden a nimmt man die 1te Kl., um den Ton markiger und richtiger herauszubringen, besonders bey dem Aushalten dieser Töne.

Das gis ist gut. Sollte es zu tief seyn, so öffne man zugleich die tiefe fis-Kl., was besonders bey dem Aushalten dieses Tones zu beachten ist. Die neuesten Klarinetten haben noch eine besondere gis oder dis -Kl., die zum Schleifen vorzüglich gut ist, s. T. 62 Fig. 3. Da wird bey e gis bloß der kl. Finger der rechten Hand aufgehoben, und der kl. Finger der linken Hand von der e-Kl. schnell auf die gis-Kl. gesetzt. Eben so bey h_{dis} oder e_{dis} .

Das a ist etwas dumpf; man verbessert es durch einen milden Ansatz mit ganz leicht geschlossener Lippe. Auch kann man es durch das Öffnen der c_{is} -Kl. heller machen; nur wird es leicht zu hoch.

Das ais oder b ist, mit einer Gabel — mit dem Zeige- und Goldfinger der rechten Hand — gegriffen, dumpf und leicht zu hoch. Man hilft mit dem Ansätze, wobei man die Lippen etwas zurückzieht. Auch hier kann man mit der c_{is} -Kl. helfen, nur wird der Ton leicht zu hoch. Ist aber eine b-Kl. angebracht, so ist dieser Ton sehr gut. Uebrigens gehen zwar b und f reiner und richtiger mit der 5ten Kl. heraus; allein in manchen Fällen muß man sie doch mit der gewöhnlichen Applikatur machen, s. Fig. 4 T. 48.

Das h, mit dem ersten Finger der rechten Hand gegriffen, ist zu tief, sonst gut.

Ohne Kl. kann man es nicht rein geben. Nimmt man es mit dem 2ten und 3ten Finger der rechten Hand, so ist es dumpf und zu hoch, und läßt man mit dem Ansaße nach, um es tiefer zu machen, so wird der Ton noch dumpfer. Um diesen Ton zu verbessern, hat man eine h^s oder h^{is} -Kl. angebracht, die mit dem kl. Finger der rechten Hand gegriffen wird. Der ober sich Bläser kann, besonders bey auszuhaltenden Noten, sich dadurch helfen, daß er, jedoch nicht forcirt, die Luft etwas verstärkt, bis der Ton die gehörige Höhe hat, wobey man die Lippen etwas zusammen drückt, und die kl. Kl. am Trichter mit dem kl. Finger der rechten Hand heben kann. Es gibt noch eine Art, dieses h reiner zu nehmen. Man greift a, hebt aber den obern h-Finger auf, so daß nur der mittlere Finger liegen bleibt; aber es wird zu hoch, und da hilft man durch das Nachlassen der Luft. Vorzügliche Anwendung findet dieser Griff, wo h als Leiteton ins c vorkommt, so wie er auch in Passagen gute Dienste thut, s. F. 4 T. 52.

Das e ist voll und gut, darf aber nicht übertrieben werden, indem es sonst über schlägt. Nimmt man den Ansaß zu breit und lose, so wird der Ton schnarrig und prellend.

Das cis oder des , mit dem 1ten und 2ten Finger der linken und dem 1ten und 2ten Finger der rechten Hand gegriffen, ist sehr dumpf und hoch. Läßt man mit dem Ansaße nach, so wird der Ton zwar etwas tiefer, aber der Klang auch schlechter. Dafür hat man die cis oder gis -Kl., mit dem kl. Finger der linken Hand dirigirt, womit man es jederzeit nehmen soll.

Das e ist gut; aber das dis oder e ist, mit dem gewöhnlichen Gabelgriff genommen, zu hoch und schlecht. Durch den Ansaß, wobey man das Mundstück nicht zu tief in den Mund nimmt, was besonders bey dem Aushalten zu bemerken ist, läßt es sich selten erträglich machen. Dafür dient wieder die e oder e -Kl. mit dem 3ten F. der l. H. gegriffen. Diese Kl. ist auch noch hic und da mit einem besondern Drucker versehen, der, mit dem kl. F. der linken H. dirigirt, zum Schleifen dient, s. Fig. 5 Tab. 52, obgleich im letzteren Falle der Gabelgriff, so wie auch sonst, besser ist, s. F. 6 Tab. 48.

Das e ist meistens rein und voll: ist es zu tief, so muß der Ansaß helfen. Man kann aber auch die dis Kl. öffnen, wodurch es höher wird.

Das e ist in der Regel zu hoch, daher muß man mit den Lippen nachlassen. Ist es zu merklich, besonders bey dem Aushalten, so kann man noch den e -Finger dazu legen, jedoch übertreibe man diesen Ton nicht, sonst schlägt er über. Zum Triller auf

\underline{e} mit \underline{f} bedient man sich der \underline{f} oder \underline{e} Kl., die mit dem Zeigefinger der r. H. dirigirt wird, wobey man den \underline{e} Griff, und in der Höhe bey \underline{e} den von \underline{h} beybehält.

Das \underline{fis} muß, besonders bey dem Aushalten, etwas getrieben werden. Man kann es auch bloß mit dem Daumen nehmen, der das untere Loch bey der \underline{h} -Kl. bedeckt; diese Klappe aber bleibt geschlossen. Nothwendig ist dieser Griff bey geschwinden Passagen, s. F. 6 T. 52. Doch ist das \underline{fis} etwas zu tief. Ist es merklich zu tief, so kann man es auch mit dem \underline{e} - und \underline{d} -Finger nehmen, wobey das untere Loch aufbleibt. Am besten ist es, wenn man zu dem erwähnten Griffe mit dem Daumen die \underline{f} Kl. mit dem Zeigefinger der rechten H. nimmt, wodurch der Ton rein und voll wird.

Das \underline{e} ist gut; darf aber mit dem Ansatze nicht gedrückt werden, weil der Ton sonst zu hoch und gesplittert wird. Der 2te und 3te Griff ist beygesetzt, weil er sich dem Griffe von \underline{fis} mehr anschließt; dann stellt er mehr Gleichheit unter den Noten \underline{fis} , \underline{e} , \underline{gis} , \underline{as} , \underline{a} , \underline{ais} , \underline{b} , \underline{h} , \underline{c} her, und vermittelst der aufgelegten 4 Finger kann man diese Töne schleifen, in einem Zug verschmelzen, und so gesangmäßiger vortragen.

Das \underline{gis} und \underline{as} ist dumpf und viel zu hoch. Läßt man mit dem Ansatze nach, so wird es noch dumpfer. Rein und voll wird der Ton durch die neben der \underline{a} -Kl. angebrachte \underline{gis} -Kl.

Das \underline{a} , \underline{ais} oder \underline{b} sind gut und voll; aber man nehme den Ansatze nicht zu scharf. Ist einer davon zu hoch, so kann man noch den \underline{e} - und \underline{d} -Finger auflegen; ist einer zu tief, so muß der Ansatze helfen, der hier mehr als die Finger thun kann. Bey der Klarinette mit 13 Kl. nimmt man das \underline{ais} mit der 13ten Kl.; ist es ein Leiteton, so läßt man das Daumenloch offen, außerdem schließt man es, s. Fig. 2 T. 48. Auch bey dem \underline{b} , das mit der 13ten Kl. genommen wird, schließt man das Daumenloch, s. Fig. 3.

Das \underline{h} ist gut. Für den Triller auf \underline{a} mit \underline{h} hat man an den neueren Klarinetten durch eine besondere \underline{h} -Kl. gesorgt, die mit dem Zeigefinger der rechten H. dirigirt wird. Zwar ist dieses \underline{h} etwas weniges tiefer; allein im Triller merkt man es nicht so genau. Zu bemerken ist, daß man vom \underline{h} an die Lippen schon etwas mehr schließt.

\underline{c} , \underline{cis} oder \underline{des} sind gut.

Das \underline{d} , gewöhnlich etwas dumpf, wird durch den schärferen Ansatze verbessert. Sollte es, besonders bey dem Aushalten, etwas zu hoch seyn, so vertieft man es durch das Schließen der \underline{h} -Kl.

Das \underline{dis} oder \underline{es} ist gut, und wird mit dem Ansatze nicht so scharf genommen als \underline{d} . Uebrigens gilt hier, was bey dem tiefen \underline{gis} gesagt ward.

Das \underline{e} ist gut und voll, aber oft zu tief, wo es dann mit dem Ansatze schärfer genommen wird. Auch erhöht man es, wenn man die \underline{cis} -Kl. zum gewöhnlichen \underline{e} Griff nimmt.

Das \underline{f} ist gut, nur oft zu hoch. Dafür dient die neuere \underline{f} -Kl., die auch bey \underline{b} sehr gut anzuwenden ist, so wie sie bey manchen Stellen, s. Fig. 7 Tab. 52, sehr vortheilhaft ist, wo man \underline{f} und \underline{b} mit der Kl. greift.

Das \underline{fis} oder \underline{ges} , oft etwas dumpf, wird verbessert, wenn man zum gewöhnlichen \underline{fis} -Griff die \underline{dis} -Kl. nimmt, wodurch es heller und klingender, aber auch höher wird. Manche öffnen auch die \underline{cis} -Kl.; der Griff ist aber beschwerlicher. Durch die neuere \underline{fis} -Kl., mit dem kl. Finger der recht. H. dirigirt, wird das \underline{fis} sehr gut und rein. Diese Kl. ist besonders in Passagen, so wie auch in Gesangstellen und bey \underline{r} Triller sehr vortheilhaft, s. Fig. 8 T. 52. Hier wird das \underline{fis} so wie das \underline{h} mit dem Zeigefinger der rechten H. und mit der Klappe gegriffen; diese Kl. aber wird bey \underline{g} oder unten bey \underline{e} nicht aufgehoben, sondern der kl. Finger bleibt auf derselben während des Trillers ruhen.

Das \underline{g} ist gut; ist es zu tief, so hilft man mit dem Ansatze. Auch wird es höher, wenn man zum gewöhnlichen \underline{g} -Griff noch die \underline{f} oder \underline{dis} oder \underline{fis} -Kl. nimmt, was freylich bey Passagen schwer ist.

Das \underline{gis} u. \underline{as} ist etwas dumpf, und oft auch zu hoch. (Man kann es auch mit dem Zeigefinger allein nehmen.) Mit der \underline{gis} -Kl. ist es gut. Aber das \underline{gis} erfordert einen festeren Ansatze, als das \underline{as} , damit es nicht zu tief wird. Man kann es bald mit der Gabel, bald mit der 7ten Kl. greifen, s. Fig. 5 Tab. 48.

Das \underline{a} ist gut. Von diesem Tone an nehme man den Kopf etwas tiefer in den Mund, was für alle Töne bis zu \underline{c} gilt.

\underline{b} oder \underline{ais} ist gut; mit einer eigenen Kl., die bey \underline{r} Schleifen gute Dienste thut, noch besser. Doch bedient man sich auch, nach der Beschaffenheit der Stelle, des Gabelgriffes, s. Fig. 7 Tab. 48.

Das \underline{h} ist gut, aber oft zu tief, wo der Ansatze helfen muß. Hat man auf \underline{h} mit \underline{e} einen Triller auszuführen, so nimmt man das \underline{h} wie gewöhnlich, und das \underline{e} mit der \underline{f} oder \underline{c} -Kl., die mit dem Zeigefinger der rechten H. dirigirt wird. Will man auf diesem Tone, z. B. zur Schattirung bey \underline{r} Aushalten, die Figur der \underline{r} Bewegung anbringen, so kann man es durch das Auf- und Zumachen der \underline{h} Kl.

Das \underline{c} ist gut. Die neueren Klarinetten haben eine \underline{c} -Kl., die zum \underline{h} -Griff ge-

nommen wird. Dieses $\underline{\underline{e}}$ ist gut zum Schleifen und zum Triller. Man kann auch zu der gewöhnlichen Applikatur noch die 7te Kl. nehmen, dadurch gehen die andern Noten im Steigen z. B. $\underline{\underline{dis}}$ mit der 12ten Kl. leichter und reiner heraus; jedoch bedient man sich dieser Applikatur nur für das $\underline{\underline{dis}}$ in Trillern u. Passagen von lebhafter Bewegung. Das $\underline{\underline{e}}$ als $\underline{\underline{his}}$, wenn es der Leiteton ist, kann auch genommen werden wie Fig. 16 Tab. 48. Vom $\underline{\underline{e}}$ an wird der Anfaß noch etwas schärfer, doch muß immer der klingende sanfte Ton beybehalten werden. Um auch auf diesem Tone Schwebungen zu bilden, bedient man sich der $\underline{\underline{h}}$ -Kl., so wie sie bey dem Aushalten dient, den Ton heller und den Anschlag fester und sicherer herzustellen.

Das $\underline{\underline{cis}}$ oder $\underline{\underline{des}}$ ist gut. Ist es zu tief, so hilft der Anfaß. Für diesen Ton sind nach den verschiedenen Stellen verschiedene Griffe nöthig. Bey Fig. 9 Tab. 5 ist der 1te gut; der 2te bloß mit dem 1ten Finger der linken H. ist für Fig. 10 gut; und der 3te Griff, wo der untere Daumen das Loch und die $\underline{\underline{h}}$ -Kl. zugleich bedeckt, für Fig. 11. So finden auch der 1te 3te und 4te Griff in den Beyspielen Fig. 8 T. 48 ihre Anwendung.

Das $\underline{\underline{d}}$ ist auch gut; aber der Anfaß muß richtig, weder zu übertrieben, noch zu schwach seyn. Im 1ten Falle spricht der Ton zu hart an, im 2ten wird er zu tief. Hat man schon einige Zeit geblasen, und das Wasser sich stark in die Löcher gesetzt, so nehme man den 2ten oder 1ten Griff vorzüglich in Passagen. Man kann es aber auch wie das mittlere $\underline{\underline{e}}$ leer nehmen, (nothwendiger Weise mit der zu dieser Höhe gehörigen Spannung der Lippen) s. Fig. 12 Tab. 52; nur wird der Ton zu dünn, etwas zu tief und einschneidend. Dann kann man es nehmen wie das $\underline{\underline{e}}$, indem man zugleich die $\underline{\underline{a}}$ -Kl. öffnet, s. Fig. 13. Die Anwendung der verschiedenen Griffe für das $\underline{\underline{d}}$ s. Fig. 9 Tab. 48.

Das $\underline{\underline{dis}}$ mit den angezeigten gewöhnlichen Griffen ist gut. Sollte es nach dem 1ten Griff etwas zu tief seyn, so dient der 2te oder 3te. Das $\underline{\underline{dis}}$ mit der 12ten Kl. dient vorzüglich bey raschen Bewegungen und Trillern. Man kann es auch wie Fig. 10 T. 48 greifen. Das $\underline{\underline{es}}$ ist wie das $\underline{\underline{dis}}$ mit dem gewöhnlichen Griffe richtig; sollte es zu tief seyn, so kann man statt des $\underline{\underline{1}}$ -Fingers den $\underline{\underline{2}}$ -Finger nehmen; wobey die Lage der obern Hand dieselbe bleibt, oder sich des neben dem gewöhnlichen angegebenen Griffes bedienen. Bey diesen, so wie bey allen hohen Tönen kann man, um sie gleich und leicht herauszubringen, das Loch mit dem II. Finger der rechten Hand

schließen, wodurch man auch diese hohen Noten sehr gut unter sich verbinden kann, s. Fig. 11 Tab. 48.

Das $\overset{\text{e}}{\equiv}$ ist mit den angezeigten Griffen gut; welcher von diesen genommen werden soll, dieß bestimmen die vorhergehenden oder folgenden Noten. Soll' es zu hoch seyn, so kann man es wie das $\overset{\text{g}}{\equiv}$ greifen. So gegriffen liegt es auch in manchen Passagen sehr gut, s. Fig. 14 T. 52.

Das $\overset{\text{f}}{\equiv}$ ist gut. Die Anwendung der verschiedenen Griffe s. Fig. 12 T. 48. Man findet auch noch folgenden Griff angegeben: $\overset{\text{e}}{\equiv}$ u. $\overset{\text{b}}{\equiv}$ Kl. geöffnet, das untere Loch zugleich mit dem Daumen geschlossen, das $\overset{\text{e}}{\equiv}$ Loch geöffnet, $\overset{\text{h}}{\equiv}$ u. $\overset{\text{a}}{\equiv}$ Finger gelegt, die andern Finger und die $\overset{\text{es}}{\equiv}$ Kl. geöffnet.

Das $\overset{\text{fis}}{\equiv}$ oder $\overset{\text{ges}}{\equiv}$ ist gut. Man greift es auch wie das $\overset{\text{a}}{\equiv}$, die 3 unteren Finger $\overset{\text{c}}{\equiv}$ $\overset{\text{a}}{\equiv}$ $\overset{\text{d}}{\equiv}$ zu, und die $\overset{\text{es}}{\equiv}$ Kl. auf; allein so ist es schwerer und nicht so rein. Ueber die verschiedenen Griffe s. Fig. 13 T. 48.

Das $\overset{\text{g}}{\equiv}$ ist gut; es kann aber auch gegriffen werden, wie Fig. 14 T. 48, wo mehrere Beyspiele über die $\overset{\text{g}}{\equiv}$ -Griffe vorkommen. Bey diesen, so wie den folgenden Tönen muß der Ansatß alles thun, der immer fester seyn muß, wobey die Lippen immer enger sich zusammenziehen haben, je höher die Töne werden; was bey dem ober sich Bläser gerade umgekehrt ist, der mit dem Ansatze durchaus nicht drücken darf. Eben so sind die folgenden Töne $\overset{\text{gis}}{\equiv}$ o. $\overset{\text{as}}{\equiv}$, $\overset{\text{a}}{\equiv}$, $\overset{\text{b}}{\equiv}$ o. $\overset{\text{ais}}{\equiv}$, $\overset{\text{h}}{\equiv}$ u. $\overset{\text{c}}{\equiv}$ gut, so wie, gehet man von $\overset{\text{c}}{\equiv}$ auß, die verschiedene Applikatur ziemlich gleichgültig ist, wobey nur $\overset{\text{gis}}{\equiv}$ u. $\overset{\text{a}}{\equiv}$ manchmal eine Ausnahme machen, s. Fig. 15 T. 48. Doch lasse man den Anfänger zuerst nicht wohl über das $\overset{\text{c}}{\equiv}$ schreiten. Man Sorge lieber, daß er die andern Töne gehörig erhält, und sein Ansatß recht fest wird. Leicht lassen sich dann die hohen Töne gewinnen, da von dem $\overset{\text{c}}{\equiv}$ hinauf beynabe derselbe Ansatß ist, der sich von dem ersten nur durch einen unvermerkten tieferen Ruck gegen den Mund hinein unterscheidet. Um ihn hinzuweisen, wie die Lippen nach und nach sich verengen und zusammenziehen oder erweitern sollen, kann man die Töne oktavenweise durchgehen, z. B. $\overset{\text{e}}{\equiv}$ $\overset{\text{e}}{\equiv}$, $\overset{\text{f}}{\equiv}$ $\overset{\text{f}}{\equiv}$ u. s. w. oder umgekehrt $\overset{\text{a}}{\equiv}$ $\overset{\text{a}}{\equiv}$, $\overset{\text{h}}{\equiv}$ $\overset{\text{h}}{\equiv}$ u. s. w. ist er weiter, $\overset{\text{e}}{\equiv}$ $\overset{\text{e}}{\equiv}$ $\overset{\text{e}}{\equiv}$; $\overset{\text{f}}{\equiv}$ $\overset{\text{f}}{\equiv}$ $\overset{\text{f}}{\equiv}$ s. f. oder auch durch Sprünge $\overset{\text{c}}{\equiv}$ $\overset{\text{c}}{\equiv}$, $\overset{\text{e}}{\equiv}$ $\overset{\text{e}}{\equiv}$ u. s. w., wodurch er am besten lernt, wie weit bey den einzelnen Tönen die Lippen zusammengezogen, wie weit sie geöffnet werden müssen, bis der Ton so gut wird, als er es werden kann und soll. Uebrigens läßt es sich kaum oder gar nicht genau sagen, um wie viel mehr die Lippen bey jedem einzelnen

Tone zusammengezogen oder geöffnet werden müssen; denn beynabe Alles hängt von den Eigenheiten des Instrumentes, Blattes, der körperlichen Beschaffenheit des Schülers ab, was eher im Besondern gezeigt, als im Allgemeinen zergliedert werden kann. Jedoch hüte man sich, wegen eines oder des andern zu tiefen oder dumpfen Tones sich einen zu verschiedenen Ansatze anzugewöhnen; denn sonst verliert man die nöthige Sicherheit und Festigkeit.

Der Lehrer hat nun die Mittel, um den Schüler in technischer Hinsicht trefflich zu bilden, wenn er ihn die ganze Tonreihe, im diatonischen besonders chromatischen Verfolge, durch welches Letztere die Klappen gehörig so wie alle Töne gleich eingeübt werden, nebst den noch nicht durchgenommenen Tonarten und Intervallen, und dieß bald in immer länger gehaltenen und in vollem Schmelze ausgezogenen Tönen, bald auch im schnellen Tempo durchgehen läßt. Da kann er Klangreinheit in der entwickelten doppelten Beziehung, Festigkeit, Fülle, Gleichheit, nebst der für die Folge so vortheilhaften Fertigkeit in allen Griffen herstellen. Mit dieser Ausbildung kann er die für die wichtige Lehre vom Vortrage so trefflich vorbereitende Kunst in dem Geben und Beherrschen der mannichfaltigsten Tonbildung, wie es i. 1. Th. von S. 80—111 entwickelt ist, jedoch nur stufenweise, zuerst von S. 80—97, geht dieses, dann von 97—111 mit ihm durchnehmen, wobey er das beobachten wird, was oben S. 21 u. 50 in Hinsicht des unvermerkten Anbildens eines guten Gesangtones gesagt ward. Zugleich wird das Wiederholen der Beispiele Tab. 49, 50, 51 u. 52, nun mit Beachtung der unter den Noten angezeigten Darstellungsweise den Schüler überzeugen, welche Bedeutung durch diese mannichfaltige Art des Vortrages in diese so einfachen Übungsstücke kömmt; wie sehr er also auf die pünktliche seelenvolle Darstellung dieser zu sehen hat.

Dazu ist ihm nothwendig nähere Bekanntschaft mit der

S 7. Lehre von der Artikulation.

Sprechen soll der musikalische Künstler, aussprechen ein schönes und reiches Gemüth, s. S. 8. Wie dieß der Sänger vermöge, was der Instrumentist zu thun habe, um dieß zu leisten, ist bereits in der allgemeinen Anleitung dieses Theiles erörtert worden. Eine geistige gemüthvolle Sprache zeichnet sich aber durch Reichhaltigkeit, Bedeutsamkeit und lebensvollen Schwung in allen Formen besonders in den Accenten aus, wodurch auch in der Wortsprache die Eigenheit, Fülle und der Grad der Spannung der Seele in den mehr oder weniger, auf diese oder jene Weise hervorgehobenen

Worten sich verklärt. Worte fehlen dem Instrumentisten; will er daher denselben Eindruck, wie der Sänger oder Künstler in der Wortsprache, hervorbringen, so wird er diesen Mangel durch andere sprechende Formen zu ersetzen, sich bestreben müssen. Und das sind die Artikulationsformen, im richtigen Geiste ergriffen. Von diesen gibt es zwar nur 2 Grundformen, die des Schleifens und Stoßens; allein wie unerschöpflich manchfaltig können diese in der Anwendung benutzt werden! Und beym gehörigen Gebrauche dieser welche Mittel für die lebensvollste, reichste Darstellung jeder Art bieten sich hier dem Künstler dar! Wie nothwendig daher ist das sorgfältigste Studium dieser wichtigen Materie für den Instrumentisten! — Von den Grundformen des Schleifens und Stoßens ist bereits i. 1. Thl. S. 93 u. 94 gehandelt worden. Hier ist nur zu bemerken, daß man auch bey dem Schleifen den ersten Ton ausstößt, und daran dann so viele Töne bindet, als geschliffen werden sollen, wie es in den Beyspielen Tab. 49, 50 u. 51 genau angegeben ist; ferner, in Bezug auf die Klarinettisten, daß der ober sich Bläser beym Schleifen wie beym Stoßen die Sylbe ha, der unter sich Bläser ta oder da anspricht; das Letztere beym weicheren, das Erstere beym härteren Stöße, während bey der Bindung nur die erste der zusammenschleifenden Noten angestoßen und die andern daran hingeschliffen werden, wobey man die Lippen nicht zu sehr zusammenhält, damit der Ton nicht erstickt werde, sondern voll in das Instrument komme, s. Fig. 15 T. 52. Da bey dem Schleifen der angehaltene Tonfluß mehr Tonfülle gibt, so schleift man in Gängen und Tonarten, die etwas dumpfer sind z. B. in den mit mehreren Beenen mehr, als man stößt; denn das den Tonfluß unterbrechende Stoßen macht hier den Vortrag zu trocken. Eben so muß man beym kräftigen Stoßen, um dem Stöße die nöthige Kraft zu geben, die Lippen etwas zusammenhalten, den Luftstrom sehr gleich und fest in das Instrument bringen, und darauf achten, daß Finger und Stoß miteinander übereinkommen, daß der Letzte nicht zu trocken wird, sondern noch den nöthigen Tonschmelz behält, was zu verbinden, das sorgfältigste Studium erfordert, damit alles melodisch, deutlich, gleich und bey aller Bestimmtheit noch angenehm ansprechend herauskomme, s. Fig. 16. Weniger fest ist der Stoß bey der weicheren Ausführung durch da oder das gelinde ausgesprochene ha, s. Fig. 17. Noch leichter ist der Stoß so wie die ganze Haltung bey dem Staccato, wo die Lippen nicht fester als bey dem Schleifen geschlossen, und die erste und letzte Note etwas durch Nachdruck gehoben werden, auch ein eigener warmer Drang der Ausführung von der ersten bis zur letzten Note einen besondern Hin-

Schwung verleiht, s. Fig. 18. Je schärfer der Ausdruck bey dem Stoßen hervortreten soll, desto schärfer muß auch der Stoß, desto länger die Pause seyn, die sich zwischen den abgestoßenen Noten vorfindet, wie man aus der Vergleichung von Fig. 16, 17, 18 mit 19 sieht. Eben so ist es auch mit dem Schleifen, wie es Fig. 2 T. VIII, und in der Zergliederung dieses Beyspieles 103 i. 1. Tbl. genau erörtert ist. Und in sofern in dem angezeigten Tempo oder der beygesetzten besonderen Bezeichnung der Charakter des Stückes und der einzelnen Stellen näher angedeutet ist, s. S. 255 u. d. f. i. 1. Tbl., so muß man sich auch in Hinsicht des Geistes der zu gebenden verschiedenen Artikulation darnach richten. Obnehin kann man sich nicht auf die angezeigte Art des Stoßens verlassen, s. S. 97 i. 1. Tbl. Vor der Hand übe der Lehrer jede Art von Schleifen und Stoßen, vom kräftigsten bis zum mildesten Gemüthszustande, mit dem Schüler ein, wozu er sich der Tab. 52 und 54 Fig. 20 vorkommenden Uebungstücke bedienen, so wie aus den Tab. XI, XII, XIII, XIV, XV u. XVI gegebenen Formen Uebungstücke nach dem Bedürfnisse des Schülers auswählen, und dabey verfahren wird, wie es S. 156 Z. 16 u. S. 147 so wie S. 301 i. 1. Tbl. in den Anmerkungen angegeben ist. Uebrigens handelt es sich nur von einiger Vorübung; denn der Geist der verschiedenen Artikulationen, so wie die Anwendung dieser wird dem Schüler bey dem Durchgehen der Lehre von den Manieren und Passagen, besonders jener vom Vortrage schon deutlich werden, wo diese Lehre, vorzüglich S. 164 Z. 8 u. S. 295, so genau erörtert ist. Auch sind in der Violinschule bey den Stricharten so wie in den Uebungstücken Tab. 55 u. 56 so viele Formen angegeben, welche, wenn das ganze Stück noch zu schwer seyn sollte, in einzelnen Stellen benutzt werden können, daß Lehrer und Schüler hier alle Mittel zu der Ausbildung finden, die gegenwärtig dem Letzteren zu Theil werden soll. Nur vergesse man nicht, darauf zu sehen, daß auch in dem schnellsten Tempo jede Note nebst ihrem festen, tonvollen und dabey doch nicht grellen Anstoße das gehörige Ausziehen, den fortgesetzten Tonschwung (Tonfluß) erhalte: sonst wird die Ausführung zu trocken, dem festen kräftigen Anstoße fehlt die mildernde liebliche Seite des Tonflusses, der Tonschmelz, der eben den angenehmen Eindruck auf den Hörer macht. So viel möglich beachte man dieß sogar bey kräftig angestoßenen Noten. Besonders werden diese Beyspiele dem Lehrer dienen, um den Schüler darauf aufmerksam zu machen: 1) wie reich und wirkungsvoll die hier gewählten Artikulationen sind; 2) wie genau auf das gesehen ward, was sich auf dem Instrumente am besten, in der mannichfaltigsten Form schleifen und stoßen läßt; dadurch wird die

Schwäche des Instrumentes verdeckt, und es erscheint vollkommen. Und nun, da dieser in jeder Form der Tonbildung so wie der Artikulation vorgebildet, sonach seines Instrumentes ziemlich Herr ist, könnte man ihn zur Ausführung ganzer Tonstücke schreiten lassen, und hier Beydes verbindend einüben. Denn von so großer Wirkung die Artikulationen, richtig angebracht, seyn können, so geben sie doch, zu oft benützt, dem Ganzen zu viele Einförmigkeit. Daher müssen ausgezogene, gehaltene Töne und Stellen, worin sich das Gemüth einfach und bedeutend ergießen kann, eingemischt werden, worauf dann jene Figuren als Gegensätze eines reichen Lebens erst ihre volle Wirkung erzeugen, s. S. 333 Z. 12 i. 4. Thl. Da aber in dergleichen Musikstücken Manieren und Passagen erscheinen, so wird es nothwendig seyn, erst diese Lehre, die i. 1. Thl. von S. 111—182 entwickelt ist, vollständig mit ihm durchzunehmen. Eine in der Musik sehr gebräuchliche Manier ist der Triller, der gut ausgeführt, dem Vortrage viel Leben und Glanz verleihen kann. Es ist daher nothwendig, zu handeln

S. 8. Vom Triller.

Ueber das Wesen dieser Figur und die Art ihrer Ausführung ist bereits im 1. Thl. von S. 125 Z. 24 an gehandelt worden. Es ist auch durch die außerordentliche Vervollkommnung, welche die Klarinette durch das edle Streben und unermüdete Forschen geistvoller Männer, besonders des tr. J. Müller in der neuesten Zeit erhalten hat, dahin gekommen, daß man bey nahe auf jedem Tone einen Triller schlagen kann. Allein nicht jeder ist gleich gut; mancher ist sehr schwer, oft erst nach langer und vieler Uebung auszuführen, und doch noch ohne Effekt; auch läßt sich auf der gewöhnlichen Klarinette nicht jeder geben. Für alle diese Fälle ist Tab. 53 gesorgt, wo alle auf der angegebenen Klarinette ausführbaren Triller angezeigt sind. Sollte aber ein Triller durchaus nicht oder nicht gut zu machen seyn, so ist es wohl besser, statt desselben sich einer andern Figur zu bedienen; denn was der Künstler gibt, muß ta dellos und sollte möglichst vollkommen seyn. Was S. 159 v. Z. 23 im 1. Th. von den Passagen gesagt ward, gilt für alle musik. Figuren. Wie man hier helfen könne, darüber findet man in der Oboe-Schule S 6 den nöthigen Aufschluß. Beym Studium zu Hause aber suche man auch die beschwerlichsten Gänge und Triller zu üben; denn nur dadurch allein kann man über die Technik vollkommen Meister werden, daß man alle Schwierigkeiten zu besiegen, den ernstlichen Willen so wie den dazu erforderlichen Fleiß hat. So schwer daher auch viele der Tab. 54, 55, 56, 57 u. 60 Fig. 2 u. 3 (hie.

für die Obce) vorkommenden Übungsstücke seyn mögen, lassen sie sich nur auf dem Instrumente einüben, der Schüler muß es thun; so wie er auch von den Tab. XII bis XVI vorkommenden Formen Alles, was sich geben läßt, in allen Tonarten einstudiren muß, wie es S. 45, 46 u. 47 nebst der Methode angegeben ist, nach der man ist zu verfahren hat. Auch können hiezu alle ausführbaren Exercices in der Violin-Schule, besonders die mit A, B, C, D bezeichneten, so wie die dort vorkommenden Beispiele für die Stricharten dienen. Dadurch ist nun der Schüler für die wichtige Lehre vom Vortrage vorbereitet, die, von S. 182—327 entwickelt, mit ihm genau durchzunehmen, und wovon eine kurze Uebersicht, nebst der Methode, wie der Lehrer ist mit dem Schüler zu verfahren habe, S. 50 u. d. f. angegeben ist. — Und wenn es schon von Wirkung war, daß im Anfange der Lehrer den Schüler mit dem § 1 entwickelten Geiste seines Instrumentes bekannt machte: so ist ist der Zeitpunkt, wo er denselben darauf aufmerksam machen, ja es ihm als heilige Pflicht an das Herz legen muß, was er auf seinem Instrumente leisten kann und soll. Was nun der Schüler gibt — es müßte denn etwas Treffliches seyn, das mit ermunterndem Beyfalle aufzunehmen ist — darf dem Lehrer nicht genügen. Stets muß er, auf jede Weise spornend, ihn weiter treiben; muß ihm so recht den Abstand zwischen dem gemeinen Musiker und dem eigentlichen Künstler auseinandersetzen, durch eigenes Vorspielen auf doppelte, gemeine und künstlerische Weise diesen Unterschied hervorheben; ihm eindringend vorstellen, wie erhaben der Stand des Künstlers sey; wie er, um diesem zu genügen, sich zu mühen, zu erschwingen, und alles, was ihm sein Instrument und die Musik in dem kräftigen, lieblichen, süßen, einschmeichelnden, biegsamen Tone in der Höhe, Mitte und Tiefe, in den reichen Accenten und Artikulationen, in dem Melodischen, in dem rasch Vortretenden, und ruhig Verschmelzenden, in dem Staccato, Legato, Sostenuato, Marcato, Dimuendo u. s. w. darbietet, zu benutzen habe, um als allseitig gebildeter Künstler mit Ehre auftreten zu können. Beachtet der Schüler dieses, strebt er unermüdet, dieß zu erringen und zu leisten, dann muß er etwas Tüchtiges werden, besonders wenn der Lehrer durch eigenes geistvolles, reiches, bezauberndes, künstlerisches Vorspielen den entwickelten Bildern bezeichnende Wirklichkeit zu verleihen im Stande ist. Dazu benutze er die Werke großer Meister, s. S. 64, eines Haydn, Mozart, Beethoven, Spohr, C. M. v. Weber, Krommer, Danzi, u. s. w. und da es an ausgezeichneten Musikstücken, besonders Quartetten fehlt, so übertrage er die trefflichsten Arbeiten dieser auf sein Instrument, und bilde sich so nach dem herrlichen Geiste, der

In diesen Werken sich ergossen hat. Zugleich studire er die Werke jener Künstler, die für das Instrument gut geschrieben haben, eines Lefevre, J. Müller, Gambaro, deren Klarinett-Schulen und Etudes sehr viele treffl. Uebungsstücke und Grundsätze enthalten, eines Tausch, Bärmann, Backofen, Michel, Schneider, Westerhof, Bär, Eberwein u. s. w. Es ist zwar Pflicht, sich streng an die Vorschrift des Tonsetzers zu halten, besonders wenn er selbst Spieler ist; übrigens lassen sich durch ein fleißiges Studium derselben und eine darauf gebaute Anwendung reicher und entsprechender Artikulationen nach dem Geiste und der Eigenthümlichkeit des Instrumentes diese oft noch recht sehr erheben, was freylich einen tüchtigen, denkenden und mit Geschmac ausgerüsteten Künstler voraussetzt. Den größten Gewinn aber wird der Schüler und Lehrer aus dem Einstudiren trefflicher Gesangstücke aller Art ziehen. Hier lernt man sprechen, und daß dieß des Künstlers eigentliche Kunst sey, ist oben entwickelt worden. Und nur so kann der Schüler das werden, was er werden, und das leisten, was er leisten soll. Doch auch das Hören ausgezeichneter Künstler, vorzüglich auf Saiteninstrumenten, wird ihm zur Vollendung seiner Bildung verhelfen.

Was das bey dem Benutzen einer und zwar der B-Klarinette, nach dem obigen Vorschlage, nothwendige Trans- oder Supponiren - höher oder tiefer Blasen — angeht: so ist es freylich gut, wenn man, mit diesem schnellen anders Blasen noch nicht gehörig vertraut, die Stimmen anders schreibt. Da die B-Klarinette einen ganzen Ton tiefer als die C-Kl., sonach um 2 Tonarten, B und F von dieser entfernt, und einen halben Ton höher als die A-Kl. somit um 5 Tonarten B, F, C, G, D entfernt ist, so wird, was bey der C-Klar. in C oder F, A oder D moll vorkömmt, hier in D oder G dur, H oder E moll, was in G oder D dur, E oder H moll steht, in A oder E dur, Fis oder Cis moll geschrieben werden müssen. Eben so wird, was bey der A-Kl. in C, G, oder F dur, A, E oder D moll vorkömmt, auf der B-Kl. in H, Fis oder E dur, oder in Gis, Dis oder Cis moll, Alles einen halben Ton tiefer, geschrieben oder gespielt werden müssen; so daß es gar nicht schwer fällt, sich so einzuspielen, daß man jede andere Stimme, der Flöte oder Oboe sogleich trans- oder supponiren kann. Eben so leicht wird man aus jeder Tonart für jede Art Klarinette schreiben, wenn man bedenkt, daß die Es-Kl. um eine kleine Terz, die D-Kl. um einen ganzen Ton höher als die C-Kl., die B-Kl. um einen ganzen Ton tiefer, die hohe F-Kl. um 4 Töne höher, die A-Kl. um eine kl. Terz, die G-Kl. um 4, die tiefe F-Kl. um 5 Töne tiefer ist. Da darf man nur das i. 1. Th. S. 56 u. 57 angegebene Schema der Tonarten betrachten, so findet man gleich, daß, um aus

dem C a) auf der Es; b) F; c) D; d) B; e) A; f) G Kl. zu spielen, man a) 3 Tonarten höher, sonach aus A (von C, in welchem Ton das Es geschrieben wird, gerechnet); b) eine Tonart höher, aus G; c) 2 Tonarten zurück, sonach aus B; d) 2 Tonarten höher, sonach aus D; e) 3 Tonarten zurück, sonach aus Es; f) eine Tonart zurück, sonach aus F wird spielen, oder in diesen Tonarten setzen müssen. Eben so ist es mit den moll Tonarten (die in dem Schema den dur-Tonarten gerade gegenüber stehen) so wie mit dem Trans- oder Supponiren aus den übrigen Tonarten. Oder man denkt sich bey der B-Klar. den Tenor-, bey der A-Klar. den Sopran-Schlüssel, während die C-Kl. wie die Violin stimmt. Die Letztere gebraucht man gewöhnlich, wenn das Stück aus C, G, F dur oder A, E u. D moll geht; die B-Klar. auch bey F (in das G gesetzt) B, Es, As u. D, G, C, F moll; die A-Kl. bey D, A, E dur oder H, Fis und Cis moll. Doch entscheidet oft der Charakter und die Modulation in einem Stücke hier anders. So nahm Mozart zu Stücken aus C dur B-Kl., wenn er in B-Tonarten modulirte.

Kurze Bemerkungen über die Behandlung des Bassethornes.

Es ist nicht selten, daß der Klarinettist auch zugleich das Geschäft hat, das Bassethorn zu spielen. Für diesen Fall stehe hier folgende kurze Anleitung.

Das Bassethorn ist im Grunde eine vergrößerte mit einem hornmäßigen Schalltrichter versehene Klarinette, mit der es in Hinsicht der Intonation und Applikatur beynabe ganz übereinkömmt. Nur stimmt es 5 Töne tiefer, indem es im Grunde eine tiefe F-Klarinette ist, s. Fig. 4 Tab. 57; hat einen verschiedenen Bau; ist mehr für die Tiefe als Höhe berechnet; und muß daher eigens behandelt werden. — Was den Bau betrifft, so verfertigte man sonst das Bassethorn in einer halbrunden Form, und überzog es mit Leder. Allein wegen der vielen damit verbundenen Mängel hat man diese Form verlassen, und verfertigt es aus zusammengezapften Stücken in der Art, daß das 1te und 2te Mittelstück die Form eines stumpfen Winkels bilden. Dadurch kann man nicht nur die Finger, sondern auch den linken Daumen (den man nicht zum Halten braucht, weil das Instrument vermittelst eines Bandes, vielleicht an einem Knopfe des Kleides, befestiget, und dadurch so wie durch den rechten Daumen gehalten wird) leicht in allen Griffen bewegen. Es werden aber auch solche Instrumente verfertigt, wo die Mittelstücke in ihrer Zusammenfügung einen gemäßigten Bogen bilden. Außer

Dem Schnabel, durch den man das Instrument intonirt, besteht es gewöhnlich aus 6 Stücken: aus einem kurzen Kopfstück; dann 2 Mittelstücken; zwischen welchen zur Bildung des Winkels gewöhnlich ein elfenbeinernes Stück eingeschoben wird (weil Elfenbein nicht so leicht als Horn springt); dem sogenannten Kästchen, in denen zusammen 15 Tonlöcher enthalten sind, von welchen 4 mit offenen und 4 mit geschlossenen Klappen versehen sind; und aus der Stürze, die man aus Messingblech zu verfertigen pflegt. Das obere Mittelstück ist, die Größe ausgenommen, dem oberen Mittelstücke der Kl. gleich, und hat auf der obern Seite 3 Tonlöcher für die 3 ersten Finger der linken Hand, dann die \underline{a} - und \underline{b} -Kl.; das 2te Mittelstück, mit dem Kästchen verbunden, hat 3 Löcher für die rechte Hand, und die \underline{c} - u. \underline{es} -Kl., welche der kl. Finger regiert (statt des \underline{c} -Loches an der Klarinette ist hier eine Kl.), ferner noch die \underline{h} - oder \underline{Es} - u. \underline{cis} - oder \underline{fis} -Kl., welche der kl. Finger der linken Hand dirigirt, dann noch auf der Rückseite 2 Klappen, die von dem rechten Daumen dirigirt werden und wovon die 1te dem Daumen zunächst liegende D (G) und beyde Kl. zusammen durch den Daumen gedrückt das C (F) geben. In dem Kästchen wendet sich die Höhlung des Instrumentes 2mal um, und wird 3fach, damit es nicht zu lange wird. Das Bassethorn hat einen Umfang von 3 Oktaven und auch noch drüber — vom tiefen F, das (wie oft mehrere der untern Töne, ja ganze Stellen) in den Basschlüssel geschrieben wird, s. Fig. 5 T. 57, bis in das \underline{f} , \underline{a} , seltener \underline{b} . Denn da die Tiefe auf diesem Instrumente das Vorzüglichere ist, das Blatt daher schwächer seyn und mehr aufstehen muß, so läßt sich natürlich die Höhe nicht sowohl darauf gewinnen. Uebrigens kann man, nachdem das Instrument in neuerer Zeit durch so viele Klappen bereichert worden ist, Alles, wie auf der Klarinette, darauf ausführen; nur sey man dem Charakter desselben treu. So wie eine schöne gebildete Altstimme so viel Ansprechendes, Rührendes, tief Eingreifendes hat, daß jedes für das Edle, Fromme, Heilige empfängliche Gemüth sich durch eine würdige Ausführung dieser angezogen, ja ganz erfüllt fühlen muß: so ist es auch mit den Darstellungen auf dem Bassethorn, wo diese im wahren Geiste des Instrumentes Statt finden. Dem anziehenden Reiz milder Freude sich nicht entschlagend, wird der Künstler doch mehr in dem Ausdrucke inniger, süßer, sehnächtiger, frommer, heiliger Gefühle leisten, wie solche aus einem Herzen entströmen, das in seinem Innersten den tiefen Quell der edelsten Regungen birgt. Mag sich daher auch des Künstlers Kraft, durch die vorhandene bedeutende Tonfülle unterstützt, zum Brillanten aufschwingen — wir weilen doch lieber an der Brust, in der sich der R. äste Streit in himmlischer Ruhe vers

Härte. Hier findet unser im feindlichen Kampfe des Lebens beunruhigtes Gemüth süße Labung, in erquickender Ruhe sammeln wir uns aus der Zerstreuung, und wie milderndes Del auf die Wunden, so träufelt die schmelzende Melodie Versöhnung und die innigsten Gefühle reiner Liebe in unsere Brust. Und wenn uns der Künstler die ergreifendsten Empfindungen der Klage und Wehmuth vorsührt, wir mischen gern unsere Thräne in die seine, erleichtern uns gemeinschaftlich, genesen wieder und leben auf in der Hoffnung stärkendem Gefühle, das uns des Künstlers Gesangsweise einflößet, und leben glücklich in dieser schönen Welt weidenswerther Ruhe, unzerstörbaren Seelenfriedens. Und wenn des Menschen Höchstes es ist, den Drang ungemeiner Kraft in der innigsten Liebe reinstem Quell segenvoll entströmen zu lassen: so ist des Künstlers höchste Aufgabe bestimmt, die er auf diesem tonreichsten aller Instrumente zu lösen hat. Und dazu bietet ihm dieses jede Gelegenheit dar, indem es alles Süße, Liebliche u. s. w. der Klarinette mit dem würdevollen Charakter des Horns und der Anmuth des Fagottes verbindet, wo es sonach nur an dem Ausführenden liegt, den Reichthum der Darstellungsmittel, den jedes der genannten Instrumente im Einzelnen besitzt, dazu zu benutzen, daß jede Stelle mit tief eingreifender Eigenthümlichkeit, der interessantesten Bedeutung, stets neuem Reize ausgeführt werde, und der Künstler sich sonach als einen Mann darstelle, der nicht allein die ihm hier zu Gebote stehenden unerschöpflichen Mittel kennt, sondern auch Gewandtheit und Tieffinn des Geistes, so wie treffliche Bildung des Gemüthes genug besitzt, um diese auch zur gehörigen Wirkung anwenden zu können. Der Verf. verweist in dieser Hinsicht auf § 1 der Fagott- so wie Horn-Schule, und auf das, was bereits oben S. 14, 15 u. 16 v. Z. 16 an gesagt ward. Daß der Ausführende hier ganz Sänger seyn muß, versteht sich ohnehin. Zum Ueberflus bemerkt noch der Verf., daß man auch, im Abgange eines solchen Instrumentes, jene Stellen, die nicht zu tief gehen, zur Noth mit der Viola ausführen kann, wobey man, was im c steht, auf der Viola im f, somit was dort im f, hier in b u. s. w., kurz stets um eine Quinte tiefer spielt, s. Fig. 6 Tab. 57.

Oboe-Schule.

§ 1. Ueber den Charakter der Oboe, und die diesem gemäße Behandlungsweise.

Es gibt wenig Instrumente, die — um sie nach ihrer Eigenthümlichkeit zu behandeln, um aus ihnen zu gewinnen, was sich gewinnen läßt — ein so tiefes Gefühl, eine so lebendige Bildungskraft, einen so kultivirten Geschmack, besonders so viel Delikatesse erfordern, als die Oboe. Schon der Grundcharakter des Instrumentes: einfacher, reiner, milder Naturton, das Edle des durch seine Anspruchslosigkeit so anziehenden Idyllischen (Schäfermäßigen), diese Welt voll unschuldiger, inniger Gefühle, setzt, um richtig ergriffen und dargelegt zu werden, viele gemüthliche Bildung voraus. Darum findet man auch wahre Meister auf diesem Instrumente so selten; denn wie wenige Menschen leben in dieser reinen Sphäre, leben in sich und der Natur, entsagend dem Lande äußerer Treibens! Und wer sich nicht bis zu diesem Punkte verklärt, wer ihn nicht wenigstens in der Anschauung, im Gefühle, aus sich, oder in dem Vortrage so wie der seelenvollen wahren Anleitung eines Künstlers aufgefaßt hat, wie könnte der dieses Instrument im wahren Geiste behandeln? S. S. 14 Z. 3. Muß es daher jedes Instrumentisten besonders des Bläfers Streben seyn, Sänger auf seinem Instrumente zu werden, schön sprechen zu lernen, s. S. 8. Z. 7, so ist dieß vorzüglich bey dem Oboisten der Fall, der sich ganz nach der Gesangmethode, s. S. 53 d. Anmerk., zu bilden hat; denn hier herrscht reine Natursprache, und je deutlicher und wahrer, bestimmter, bedeutsamer, tieferandeutend desselben Sprache, desto größer ist er als Künstler. Daher sagt Schubart sehr schön von Sechi, den er den süßesten, liebenswürdigsten Oboisten seiner Zeit nennt: „Die Töne scufzten unter seinen Lippen aus seiner schönen jugendlichen Seele, und ergossen sich in sein Zauberinstrument. Er spielte nicht, er sang. Sein Studium war Grazie. Die Mitteltinten, das Halten und Sinken der Töne, der wohlthätige Uebergang von einer Ausschweifung in das Hauptmotiv, die kleinen Verzierungen u. s. w. rissen alle Hörer mit sich fort.“ Aber auch der Seele energisches Drängen, kräftiger Gefühle nach Außen treibende Blut kann der Künstler auf diesem Instrumente sowohl in Passagen, als besonders in den gehaltenen Tönen darlegen, worin er den Klangstrom im steten Wachsen auszieht; so wie er überhaupt jeden Charakter entwickeln kann, den der höchsten Kraftanspannung allein ausgenommen: denn hier würde man sich von dem eigentlichen Charakter desselben zu weit entfernen, der Ton auch leicht unangenehm werden und

überschlagen. So sagt Schubart vom Le Brun: „Sein Ton hat die äußerste Delikatesse. Er seufzt, girrt, klagt und weint nicht nur, sondern spielt auch in den hellen Farben der Freude. Ihm gelingt das rasche Presto, wie das tief seufzende Largo.“ Da es nun bey diesem Instrumente schon so schwer ist, einen zarten, weichen und doch dabey saftigen hellen Ton (Silberton) zu erringen, alles Unangenehme, das besonders die tiefen Töne haben, zu entfernen, und den lieblichen Schmelz zu erhalten, der jedes Ohr so angenehm anspricht, und vergnügt: um wie viel schwieriger ist es, diesen Ton so modificiren, beseelen und beherrschen zu lernen, daß alle Figuren, Accente, alle Arten des Schleifens und Stoßens, Manieren, Passagen, größere und kleinere Stellen in ihrem eigenthümlichen Charakter erscheinen, ohne dem Grundcharakter des Instrumentes zu widersprechen! Da wird das kräftige, energische Schleifen oft zu grell, das weichere zu leer an Tonschmelz seyn; der starke Stoß wird zu trocken, der weichere zu gehaltlos, der kräftige Accent zu hart, der zarte zu unbestimmt; und doch muß man sich vorüben, jeden Charakter in der entsprechenden, aber doch schönen, edlen Form geben zu können; ja man muß sogar die Gewandtheit besitzen, auf der Stelle Ton und Farbe, so wie jede Form der Accentuation und Artikulation zu ändern, wo es der verschiedene Verfolg der darzulegenden Gefühle erfordert. Wie wird auch sonst der Künstler als Solobläser im Orchester besessen, wo er jeden Charakter sogleich aufgreifen und mit Wahrheit darstellen muß, was man gewissermaßen sogar von dem Ripienisten zu verlangen berechtigt ist? Darun von Tonsetzern, die dieses Instrument nicht so ganz kennen, so vieles Schwierige gesetzt wird; auch durch rastloses Mühen sich etwas Ungemeines auf der Oboe leisten läßt, besonders wenn man das, was auf andern Instrumenten von großen Künstlern ausgeführt wird, auf die Oboe überzutragen, mit edlem Streben und sinniger Unterscheidung bemüht ist, s. S. 13, 14, 15 u. 16; der Künstler sich also üben soll, alles Passende, mit Ausschcheidung effektloser Schwierigkeiten in Sprüngen und andern Gängen, vorzüglich in übertriebener Höhe, machen zu lernen: so ist daraus ersichtlich, wie unermüdet der, der hier etwas Tüchtiges leisten will, sowohl das Technische als die Art studiren muß, wie sich dieses immer mehr erheben, veredeln, vergeistigen, und zur interessantesten Seelensprache umgestalten läßt, so wie er auch durch unausgesetztes scharfs und tiefsinniges Forschen immer mehr Vortheil, neue Vorzüge und Geheimnisse besonders durch geistvolles Studium der Gesangkunst und der Art des Vortrages von großen Sängern zu erspähen, sich ernstlich wird angelegen seyn lassen. In dieser Hinsicht wird, so wie bey allen Instrumenten, besonders hier die Haupttricksicht des Lehr-

rens bey der Bildung des Schülers überhaupt, vorzüglich im Vortrage, auf die beyden Punkte: die Sprech- und Tonbildungskunst sich beziehen. S. d. § 1 der Fagott-Schule. — Da übrigens die Oboe ihres eigenen, durchdringenden, so wie sanften Tones wegen dem Orchester so wichtig ist, weswegen auch die meisten Tonstücke mit Oboen besetzt sind, und in dieser Beziehung durch die Klarinette nicht ersetzt werden kann; ja eben in der abwechselnden Mischung beyder Instrumente die Quelle der trefflichsten Effekte liegt; da man überdieß aus allen Tonarten auf demselben Instrumente spielen kann: so wäre es sehr zu wünschen, daß der Gebrauch der Oboe allgemeiner würde, um so mehr, als selbst bey der sogenannten türkischen Musik sie zum Ausfüllen die besten Dienste leistet. — Hier macht der Verf. noch auf die v. S. 1 — 57 gegebene allgemeine Anleitung so wie auf die Vorerinnerungen S. 65 — 75 aufmerksam, die der Lehrer, wenn es nicht schon gesah, durchgehen, und woraus er das Iht und in der Folge für den Schüler Brauchbare entnehmen wird.

§ 2. Vom Baue der Oboe.

Ehemals bestand die Oboe aus 3 Stücken, einem Ober-, dann Mittelstücke und dem Becher. Um aber in jede Orchester-Stimmung einstimmen zu können, ohne zum großen Nachtheile des Instrumentes und Bläfers an den einzelnen Stücken zu viel ausziehen zu müssen, hatte man 3 Arten des Oberstückes nach verschiedenem Maße. Auch hatte man gewöhnlich nur 2 Klappen, die $c = u.$ $dis = Kl.$ Später setzte man noch eine $gis =$ und $b = Kl.$ bey. In den neueren Zeiten hat man die Klappen bis auf 12-13 vermehrt. Sind nun gleich alle diese Kl. nicht nothwendig, ja ist man sogar in Gefahr, die ganze Ausführung zu verderben, wenn für ihren festen Schluß nicht gut gesorgt ist, was man jedoch durch das Ausfüllern der Löcher mit Messing zu bewerkstelligen sucht: so sind doch die Kl. für das h c cis es fis gis b und f sehr vortheilhaft. Uebrigens, um jedem Ausspruche zu genügen, ist die Applikatur in der angegebenen Scala so eingerichtet worden, daß sie sowohl die für die einfachste Oboe (für die mit den $c =$, $dis =$, $gis =$ u. $b = Kl.$) als für eine mit 13 Kl. für h c , cis , dis (für diesen Ton so wie für das f 2 Kl.) für fis , gis , b , c , d , und für die hohen Töne e , f , fis mit der hohen $b = Kl.$ vorkommenden Griffe enthält. Nebstdem hat man in neueren Zeiten, um das unangenehme Wechseln der Oberstücke zu entfernen, (was auch den guten Ton ungewiß machte, indem nicht allein der Anfaß verschieden, sondern auch nicht jedes gleich gut eingeblasen war) oben einen Cylinder angebracht, wo man durch das Ausziehen des obersten Stückes dem Instrumente

eine tiefere Stimmung geben kann, ohne Nachtheil für die Reinheit der Töne und die Leichtigkeit der Ausführung. Daher haben die neueren Oboen ein Stück mehr, und bestehen aus einem Oberstücke, worin das Rohr sich befindet, 2 Mittelstücken und dem Becher. Gewöhnlich wird die Oboe aus Buchsbaum verfertigt. Daß man für ein gutes Instrument sorgen, und dem Anfänger ein schon ausgeblasenes reines, leicht ansprechendes in die Hand geben soll, worauf sich jener leichte, zarte Ansaß gewinnen läßt, ohne den er nie etwas Gutes auf demselben leisten wird, versteht sich ohnehin.

§ 3. Vom Rohre, und der Art, es zu verfertigen.

Das Wichtigste für den Oboisten ist das Rohr, und eher wird er auf einem weniger guten Instrumente mit einem guten Rohre Viel leisten, als mit einem schlechten Rohre etwas Gutes auf dem besten. Denn da hat er keinen Ton sicher; darf nichts wagen; ist selbst bey nicht schweren Stellen ungewiß; kann keinen Ton fest packen, ohne befürchten zu müssen, daß er nicht herausgeht, oder gar einen Riß macht u. s. w. dadurch wird der Bläser furchtsam, anstatt daß durch ein gutes Rohr und gelingende Ausführung sein Muth wächst; hauptsächlich aber fehlt ihm die zum gesangvollen Ausziehen des Tones, Portamento, nöthige Sicherheit, und der eindringende, ansprechende Klangschmelz. Da nun noch Jeder nach seiner körperlichen Beschaffenheit einen andern Ansaß hat, so muß Jeder sich sein Rohr selbst verfertigen lernen, wozu die folgende Anleitung. —

Das Erste ist ein gutes Rohrholz, das gehörig reif, aber nicht abgestanden und zu trocken ist, den gehörigen Umfang hat, so daß man 3-4 Stücke aus demselben ausschneiden kann. Hat es zu viel oder zu wenig Umfang, so erhält man die natürliche Wölbung nicht, die das Rohr haben muß, und im ersten Falle zerspringt es leicht bey dem Aufbinden; im 2ten wird es vorne zu sehr aufstehen. Die übrigen Eigenschaften eines guten Rohrholzes s. i. § 3 der Klarinett-Schule; jedoch ist es besser, wenn das Holz für die Oboe etwas weicher als jenes für die Klarinette ist. Ist das Rohrholz gut, dann geht es an die Verfertigung des Rohres. Dieses besteht auf der Oboe aus 2 gewölboartig gebogenen Schienen, die sich mehr oder weniger schließen können. Dadurch erhält der Luftstrom eine verschiedene Modification, woraus denn, vermittelt des festern Schusses oder des Nachlassens mit den Lippen, die verschiedenen hohen und tiefen Töne kommen. Und dieß nach allen Abstufungen so in seine Gewalt zu bekommen, daß man jedes Tones gewiß ist, das ist der Gegenstand des sorgfältigsten, unermüdeten Stu-

diums, und zahlloser Versuche, bis es gelungen ist. — Diese 2 Schienen werden auf einem konischen Rohre von Kupfer, s. Fig. 9 T. XLV, befestiget, und machen mit demselben das sogenannte Rohr aus. Das Ganze wird in die obere Höhlung der Oboe gesteckt; allein es darf nur bis auf einen gewissen anzugebenden Punkt eingedrückt werden. Die beyden Schienen müssen so gebogen seyn, daß sie sich an beyden Enden ihrer Breite nicht trennen, wenn sie auf dem kupfernen Röhrchen befestiget werden. Da sie sehr dünne und einander sehr nahe sind, so könnte der geringste fremde Körper ihrem Erzittern schaden: man muß also sehr darauf sehen, daß das Innere des Rohres, so wie die Oboe selbst, besonders ihrer sehr kleinen Löcher wegen, äußerst rein gehalten werde. Es ist daher gut, von Zeit zu Zeit einen dünnen Federbart durchzuziehen. Zur Verfertigung des Rohres dienen nach der Pariser Oboe-Schule folgende Werkzeuge: 1) Der Aushohler, s. Fig. 5 T. XLV. Damit schneidet man die holzigen Theile inwendig im Rohre aus. Das 2te, Fig. 6, ist eine platte stählerne Klinge, mit deren beyden runden und schneidenden Enden man das Innere des Schilfrohrs ausschneidet und polirt. Dann bedient man sich noch eines Federmessers, das aber die Form eines Kardmessers haben muß, und nicht spizig seyn darf, s. F. V T. 68 (Manche nehmen zwey Messer, ein stärkeres für die gröberer Arbeiten, und ein schwächeres für die feinere Ausarbeitung, den Zuschnitt des Ansatzes, das Schaben) ferner noch des Dorns, s. F. 7, eines Stückes Stahl von konischer Form, was man braucht: 1) um das Kupfer des Rohres zu formen; 2) um das Rohr zu halten, wenn man die 2 Schienen mit starkem gewichsten Garne an das Kupfer bindet; und der 3) zugleich hindert, daß man das Rohr nicht zerdrückt. Statt dieser Instrumente kann man sich noch angemessener der Fig. III u. IV T. 68 angegebenen so wie auch des Messers Fig. V bedienen. Nur muß man das 1te, das man zum Ausschneiden des Rohrholzes aus dem Rauhen braucht, leicht und dort halten, wo der Zirkel kleiner ist (denn in seiner ganzen Peripherie wendet man es beym Sagott an), damit man nicht das Holz an den Seiten, sondern hauptsächlich die Mitte wegnimmt. Eben so hat man sich mit dem 2ten (dem Schaber, dessen man sich statt jenes Fig. 6 bedient) nach dem Umfange des Rohrholzes zu richten. — Bey der Verfertigung selbst spaltet man das ganze Stück Rohrholz in mehrere Theile, s. § 3 der Klarinett-Schule, wovon jeder ohngefähr einen starken kleinen Finger lang ist, lieber jedoch etwas länger, als zu kurz, um vom Rohre, wenn es nöthig ist, noch wegnehmen zu können. Mit dem Aushohler oder dem Instrumente F. III T. 68 nimmt man die holzigen Theile aus dem Innern eines dieser Stücke heraus, und, ist man der äußeren

Haut nahe genug gekommen, so polirt man es mit dem Kraber F. 6 oder Schaber F. IV. T. 68, und legt dann das Schloßrohr 8 — 10 Minuten lang in ein Glas Wasser, um hernach das Rauhe glatt zu machen, das durch das Wasser in der innern runden Oberfläche entstand. Hierauf läßt man es trocknen, und macht es wieder glatt; wozu man sowohl den Schaber als auch Schachtelhalm anwenden kann. Ist es nun gut polirt, so macht man in der Mitte der äußeren Haut einen Einschnitt, einer kleinen Kerbe gleich, damit das Rohr, wenn es in 2 Theilen zusammengebogen wird, nicht bricht. Dann schneidet man die 2 Schienen so zu, daß sie auf das kupferne Rohr, auf das sie gebunden werden sollen, passen, was man durch öftere Versuche findet. Dann wird es mit einem gewichsten doppelten oder dreysfachen Faden auf das kupferne Rohr gebunden, jedoch nur nicht über dieses hinaus, weil sonst der Faden das Rohr zusammendrückt, und ihm seine natürliche Wölbung entzieht, die doch so viel Einfluß auf die Güte des Tones hat. Nebstdem muß der Band so fest, und die Schienen müssen so genau aufeinander gepaßt werden, daß keine Luft eindringen kann, was man findet, wenn man beym kupfernen Rohre Luft einbläst, und die obere Oeffnung zuhält. Findet man diesen Fehler, so muß man es wieder losbinden und zu verbessern suchen, weil sonst der Ton pfeift. Nun geht es an das Zurechtrichten des Rohres. Hat man sich beym Aufbinden eines Dorns bedient, so nimmt man ihn natürlich icht heraus. Beym Zurechtrichten nimmt man das Rohr umgekehrt, wie eine Feder, die man schneiden will; fängt oben beym Ansätze an, Holz wegzunehmen, und fährt damit ohngefähr bis zur Hälfte, vielleicht etwas darüber oder darunter, gegen den Bund zu in der Art fort, daß am Ende am meisten, in der Mitte weniger, und an der Oeffnung am wenigsten Holz sich vorfindet, so, daß von hinten nach vorne die Stärke des Holzes in unvermerkten Abstufungen und Uebergängen sich verliert, s. d. Klarinettschule S. 83 u. d. f. Ueberhaupt soll das Rohr nicht zu stark, aber auch nicht zu schwach seyn. Im ersten Falle wird der Ton grell und trompetenartig, man ermüdet zu bald, und es fehlt an der nöthigen Biegsamkeit im Vortrage, auch ist die Gesundheit gefährdet; im zweyten hat der Ton nicht die nöthige Fülle und Kraft, und man ist in der Ausführung nicht sicher, weil sich das Blatt zu leicht legt, wo dann kein guter Ton mehr möglich ist, ja während des Blasens die Töne oft versagen. Man nehme eines von mittlerer Stärke, das leicht anspricht, einen lieblichen, vollen, singenden Ton hat, und die Töne von $\underline{\underline{g}}$ bis $\underline{\underline{c}}$ leicht gibt. Braun rath an, beym Ausschneiden mit dem halbrunden Messer die Seiten des Holzes recht dünn zu machen,

weil das Rohr einen viel festeren Schluß, mehr Wölbung und eine bessere Form bekommt. Ist der obere Theil des Rohres gehörig dünn ausgearbeitet, so schneidet man es mit einem scharfen Messer vorn gerade herüber ab, so wie die dadurch auf beyden Seiten entstandenen scharfen Ecken, jedoch nur wenig, so, daß dadurch eine etwas geründete Form des Rohres entsteht, s. Fig. 8 T. 45 Lit. z. Sollte jedoch wegen des nicht gehörig guten Rohrholzes das Rohr beym Blasen sich leicht zusammendrücken, somit seine Wölbung verlieren, so macht man in der Gegend, wo der Bund aufhört, einen Bund von 2 oder 3mal herumgewickeltem Silberdrath, wie bey z. Diesen Bund setzt man innen an die Zähne, und drückt ihn gegen den oberen Theil des Rohres so fest, als man es für nöthig findet. Dieser Bund wird auch angewendet, wenn das Rohr durch längeres Blasen zu schwach geworden ist. Hierauf probirt man das Rohr, jedoch ohne es auf die Oboe zu stecken. Wenn es leicht anspricht, und sein Ton dem Schrey eines jungen Hahnes gleicht, kann man es sogleich brauchen. Ob es zu tief im Instrumente stecke, sieht man daraus, wenn das \underline{e} zu hoch und das \underline{e} zu tief ist. Um diesem Fehler abzuhelfen, bindet man unten an das Rohr ein wenig dünnen Faden, damit es nicht so weit hineingehe. Geht im Gegentheile das Rohr nicht tief genug hinein, so wickelt man von dem Rohre ein wenig Garn ab. Hat das Rohr nicht Stärke genug, was man besonders erkennet, wenn man \underline{e} und \underline{f} spielt, und der Klang dabey zitternd und ohne Festigkeit ist, so muß man am Ende ein wenig abschneiden, und es dadurch stärker machen. Dadurch gewinnt man auch die Töne in der Höhe. Das Rohr ist zu stark, und folglich zu hart, wenn das Instrument das \underline{e} oder die Passage Fig. 7 Tab. 57 schwer angibt: man muß es dann am unteren Theile abschaben, um ihm mehr Biegsamkeit zu geben, wodurch man auch die etwa noch fehlende Töne verbessert. Die Klugheit rath, immer einige gute Rohre im Vorrathe zu haben. Dem Schüler gebe man im Anfange ein etwas schwaches Rohr, weil es leichter zu blasen ist. Ein zu breites Rohr verdirbt den Klang des Instrumentes, und nähert ihn jenem des Fagotts. Sind Instrument und Rohr im gehörigen Zustande, so unterrichte man den Schüler in der

§ 4. Stellung des Körpers, Haltung des Instrumentes, Lage der Finger und dem Ansätze.

Natürlich, anständig, ungezwungen und einnehmend sey des Oboisten Stellung; der Körper sey ganz gerade, die Ellenbogen halte man mit Leichtigkeit und so frey vom Leibe entfernt, daß die Richtung des Instrumentes mit der senkrechten Linie des Körpers

einen bedeutenden Winkel macht: so läuft auch das Wasser nicht durch die Löcher im Oberstücke; denn haben sich diese gefüllt, so versagen die Töne. Die Finger kommen natürlich auf die Löcher, die 3 ersten Finger der linken oben nächst dem Rohrstehenden Hand auf die 3 ersten, die der rechten auf die 3 folgenden Löcher; und die beyden kleinen Finger, so wie auch der Zeigefinger der rechten Hand, werden zu den Klappen gebraucht, wenn die Oboe die oben angezeigten 4 Kl. hat. Wie man sich bey mehreren Kl. zu verhalten habe, dieß ist weiter unten angegeben. Das 1te Glied der Finger muß die Löcher bedecken, aber nur nicht die Spitze derselben. Die 2 Daumen müssen unter dem Instrumente liegen, dem Zwischenraume der beyden ersten Finger jeder Hand gegenüber. Das Rohr nimmt man in der Mitte der Lippen, steckt es zwischen diese, doch aber nicht tief hinein, um ihm nicht den Silberklang zu benehmen; übrigens kann man es auf diese Weise auch leichter regieren. Man setze es nicht auf die innwendige sondern die äußere Haut der Lippen, und lege diese von unten wie von oben über die Zähne herüber, so, daß kein Wind auf der Seite herausgehen kann, und beachte, daß das Rohr sich mit den Lippen einzieht, und mit ihnen wieder herausgeht. Doch ziehe man den Mund nicht zu sehr in die Breite, besonders bey den tieferen Tönen; denn dabey sprechen sie schwerer an, und der Ton bekommt etwas Schallmeyensartiges und Gequetschtes. Mit den Zähnen darf man das Rohr nie berühren, sonst ist es gleich hin. Je höher man spielt, desto mehr muß man den Wind verstärken und das Rohr immer mehr zusammendrücken; und ehe man den Ton anstößt, muß man die Löcher unter den Fingern fühlen, welche man nur sehr wenig erheben darf, damit sie desto geschwinder und genauer wieder auf die Löcher fallen. Sehr vieles hier Anwendbare findet man im § 4 der Klarinettenschule. Da das Rohr, wenn es trocken ist, nicht Biegsamkeit genug hat, so feuchte man es recht an, ehe man spielt. Man spiele wenig auf einmal, aber oft, und wo möglich jeden Tag, wenn auch wenig, und übe sich im Beherrschen der Töne durch immer länger ausgehaltene und ausgezogene, getragene Klänge, besonders durch fleißiges, aufmerksames, Alles beachtendes Studium von Scalen nach allen Formen. Um den Schüler hierauf vorzubereiten, lasse man ihn die leicht hervorzubringenden Töne *g a h* blasen, und zeige ihm den Vortheil bey dem Anstoße des Tones. Dieser wird bewerkstelliget, wenn der Schüler die Sylbe *ta* oder *da*, nach Andern *de*, in das Instrument spricht. Allein diesen Stoß führe man nicht mit der Spitze der Zunge aus, sondern lehne diese etwas tiefer an die Zähne, gegen das Zahnfleisch hin, an, sonst wird der Stoß zu unbehilflich, zu hart und steif; auch füllt sich das Rohr

zu oft mit Wasser. Kann gleich dieser Anstoß noch nicht jene Lieblichkeit, Gesangfülle und den Schmelz haben, wie er dem Oboe-Bläser zur Seite stehen muß, so ist doch hier der Punkt, wo der Lehrer dem Schüler im Anfange schon unendlich nutzen kann, s. d. § 5 der Klarinett-Schule. Ist, wie es hier angegeben ward, der Anstoß gut, hat der Schüler die zum möglichen Aushalten nöthige Festigkeit der Lippen, ohne daß bey dem Verlieren der Ton unangenehm abfällt oder tiefer wird, überhaupt mit Vermeiden der angezeigten gewöhnlichen Fehler: dann kann man weiter hinauf zu \underline{c} \underline{cis} \underline{d} \underline{e} \underline{f} \underline{g} vielleicht \underline{a} und abwärts zu \underline{fis} \underline{f} \underline{e} u. \underline{d} schreiten. Gehen diese Töne, dann mag man auch die zwischen den angegebenen Tönen liegenden halben Töne durchnehmen, und bis zu \underline{c} ab- und zu \underline{c} , wenn es sich thun läßt, aufsteigen. Zur Uebung kann man nebst öfterem Blasen der Scala zuerst die Tab. 49, dann die Tab. 50 vorfindlichen Beyspiele, jedoch nur bloß nach der oberen Bezeichnung, ohne auf f. p. u. f. w. zu sehen, benutzen, überhaupt hier im Allgemeinen verfahren, wie es v. 3. 23 S. 91—95 angegeben ist. Daß häufige Ueben der diatonischen so wie chromatischen Leiter, wobey die Klappen in die Gewalt des Schülers kommen, so wie der Intervalle, wie es Fig. 18 Tab. 57 angegeben ist, wird sehr vortheilhaft seyn. Dazu hat man die Kenntniß von den Griffen der einzelnen Töne nöthig, die in der Tab. 58 u. 59 beygefügtten Scala vorkommen, wozu noch dienen mögen folgende

§ 5. Bemerkungen über die in der Oboe-Scala angegebenen Töne.

Ueber die Nothwendigkeit dieser s. den § 6 der Klarinett-Schule.

Die Töne h, \underline{c} , \underline{cis} , \underline{d} , \underline{dis} , \underline{e} sind gut; nur ist rücksichtlich des Ansatzes zu bemerken, daß man sie nicht zu scharf nehme — zu sehr zwicke — weil sie leicht überschlagen: dagegen nehme man sie auch nicht zu leicht, ziehe den Mund nicht zu sehr in die Breite, weil es sonst rauhe, schnarrende Töne gibt. Um die Tab. 57 F. 8 angeführten Töne zu schleifen, muß nebst der in der Tablatur mit der Ziffer 4 bezeichneten es- oder dis-Kl. noch eine andere — in der Tablatur mit 5 bezeichnet — angebracht seyn; sonst hört man immer den Zwischenton \underline{d} . In diesem Falle nehme man für das \underline{dis} oder \underline{e} den IIten Griff.

Das \underline{f} , mit dem Iten Griffe, ist in der Regel etwas zu hoch, und der Ansatz muß mild seyn (wobey man die Lippen etwas rund zusammenzieht) damit es rein und klingend werde. Der IIte Griff mit der 3ten Kl. gibt diesen Ton fest u. klingend, ist

Daher besonders beym festen Anstoße brauchbar, so wie er auch, wenn das f geschliffen werden soll, s. Fig. 9 Tab. 57, gute Dienste thut. Das gilt auch vom 5ten Griffe des f , nur wendet man diesen Griff nicht so häufig an, weil die 7te Kl. mit dem kl. Finger der linken Hand etwas beschwerlicher zu nehmen ist, als die 6te mit dem Goldfinger der rechten H. Dagegen nimmt man bey den Stellen Fig. 10 das f mit dem 1ten Griffe.

Das fs mit dem 1ten oder 2ten Griffe ist in der Regel etwas zu tief; der 3te gibt es rein. Allein obgleich dieser der beste ist, so muß man sich doch in manchen Fällen der ersteren bedienen, s. Fig. 11.

g a u. h sind gut; nur fasse man sie mit den Lippen nicht zu leicht, sonst werden sie raub, schnarrend und breit. Auch kann man bey g und den folgenden Tönen, wo es angezeigt ist, das 6te Loch, wie es die Tablatur zeigt, nach Belieben öffnen oder schließen; aber man schließt es lieber, weil man dann das Instrument mit dem Goldfinger der rechten H. halten kann.

Das gis oder as ist mit beyden Griffen gut und einzuüben, weil bald dieser bald jener besser dient, s. Fig. 12.

Das ais oder h mit dem 1ten Griffe ist sehr aufmerksam zu behandeln, da es in der Regel zu hoch und etwas dumpf ist. Der 2te Griff mit der 10ten Kl. ist gut. Doch ist auch der 1te zu üben, als nothwendig in vielen Fällen, s. Fig. 13.

Das e ist mit dem 1ten Griffe nicht so ganz klingend; der Anfaß muß nachhelfen; allein man Sorge, daß es nicht zu hoch wird. Auch kann man beym 2ten Griffe, wie es neben angezeigt ist, noch den Zeigefinger der rechten H. oder statt diesem den Mittelfinger auflegen, so wird es heller und kräftiger, und ist besonders beym festen Anstoße gut; nur wird es da leicht zu hoch. Der 2te Griff dient bloß zum Triller auf e mit d , und der 3te zum Triller auf h mit e .

Das cis oder des ist gut. Bey diesem Tone so wie bey den folgenden Tönen wird der Anfaß nach und nach immer schärfer, d. h. die Lippen müssen immer mehr zugleich mit dem Rohre eingezogen werden; sonach darf nicht das Rohr allein eingeschoben, sondern nur mit den Lippen eingezogen werden. Das ist vorzüglich bey den Tönen vom e an zu merken, weil sonst die Lippen das zu weit eingeschobene Rohr an seinem härteren und stärkeren Theile nicht regieren können, und nur der sogenannte Ententon entstehen kann. Der 1te Griff des cis ist der gebräuchlich-

ste; der IIte dient bloß zum Triller auf \underline{h} mit \underline{cis} , ist aber sehr schlecht, denn es ist weder ein reines \underline{cis} noch \underline{c} .

\underline{d} , \underline{dis} oder \underline{es} u. \underline{e} sind gut und in der Regel rein. Bey \underline{d} kann die 12te Kl., s. b. Tablatur, nach Belieben angewendet werden, vorzüglich beym festen, kräftigen Ansatze. Bey \underline{dis} gilt, was schon beym unteren \underline{dis} gesagt ward; kömmt \underline{dis} in Verbindung mit \underline{cis} oder \underline{des} vor, so nimmt man es mit dem IIten Griffe, s. Fig. 14.

\underline{f} ist, wie das untere \underline{f} , in der Regel etwas zu hoch, und da müssen die Lippen etwas rund zusammengezogen werden. In Hinsicht der verschiedenen Griffe gilt hier, was bey dem \underline{f} gesagt ward.

\underline{fis} o. \underline{ges} ist in der Regel gut; sollte es zu hoch seyn, so läßt man mit dem Ansatze nach; ob der Ite oder IIte Griff angewendet wird, dieß hängt von der Geschwindigkeit der Stelle, oder den Tönen ab, mit welchen es in Verbindung steht.

\underline{g} , \underline{gis} o. \underline{as} , \underline{a} , \underline{ais} o. \underline{b} , \underline{h} u. \underline{c} sind gut; nur darf man sie nicht zu leicht nehmen, weil sie sonst zu tief und schlecht werden, auch leicht die untere Oktave statt der oberen gehen. Wie scharf sie mit dem Ansatze zu nehmen, lernt man, wenn man zuerst den um eine Oktave tieferen, dann den höheren Ton angibt, und dabey aufmerket, wie weit sich die Lippen mit dem Rohre einziehen müssen, bis er gut ist. —*)

Die Töne \underline{cis} o. \underline{des} , \underline{d} , \underline{dis} o. \underline{es} , \underline{e} , \underline{f} , \underline{fis} sind in der Regel gut; aber der Ansatze, mit einem guten Gehöre verbunden, muß hier Alles thun; durch diesen werden die Töne zu hoch oder zu tief und auch rein. Man ziehe daher bey diesen hohen Tönen nur das Rohr zugleich mit den Lippen ein, sonst klingen sie nicht, und werden nur prellend, grellend, schreyend, indem die Lippen hier die Kraft nicht haben, das Rohr so zu beherrschen, als wo man sie zugleich mit dem Rohre einzieht. Manche blasen auch noch \underline{g} , aber selten gut; auch setzt man gewöhnlich nur bis \underline{f} . **)

*) Bey den mehrfach angegebenen Griffen der einzelnen Töne ist noch Folgendes zu bemerken: Beym \underline{gis} o. \underline{as} gilt, was bey \underline{gis} u. \underline{as} gesagt ward. — Der Ite Griff von \underline{ais} o. \underline{b} ist der gebräuchlichste; der IIte ist entbehrlich, der IIIte erleichtert den Triller auf \underline{a} mit \underline{b} , was man auch mit dem Iten Griffe einüben kann. — Der Ite Griff von \underline{h} ist der gebräuchlichste; der IIte wird beym \underline{h} in geschliffenen Stellen angewendet, s. Fig. 15. — Der Ite Griff von \underline{c} ist der gewöhnlichste; der IIte dient bloß beym Triller auf \underline{h} mit \underline{c} , wie wohl man auch das \underline{h} mit dem Iten Griffe nehmen, und beym \underline{c} nur den Mittelfinger der rechten Hand aufheben kann. Kömmt das \underline{c} geschliffen in geschwinden Passagen vor, so kann man es auch ganz leer nehmen, wobey aber der Ansatze fest und man bedacht seyn muß, daß es nicht zu hoch wird, s. Fig. 16. —

**) Die 13te Kl. ist zwar, wo sie gebraucht wird, angezeigt; allein beym Schleifen der Oktaven

In Rücksicht auf Reinheit der Töne überhaupt bemerke man, daß man, um einen Ton zu erhöhen, das Rohr mehr zusammenkneipen und den Ton lieblicher, angenehmer bilden muß; während dem der Ton sinkt, wenn man ihn stark herausbringen will, und daher die Lippen mehr öffnet. Die Leitetöne, *cis d*, *fis g*, *es*, und in der Regel alle Töne, die man etwas mehr erhöhen will, mildere man, man nehme sie weniger stark, lieblicher. Doch kann man sich auch bey mehreren Griffen, wie auf der Klarinette, helfen, wenn man eine der nächsten Klappen öffnet, im Gegentheile, um einen Ton tiefer zu machen, eine Kl. oder eines der nächsten Löcher schließt. Wie stark die Spannung der Lippen bey jedem Tone, wie mild oder geöffnet der Ansatß seyn müsse, dieß so wie die Reinheit und Gleichheit in allen Tönen kann man nur durch ein sorgfältiges Studium seines Instrumentes erringen; denn jedes hat einen verschiedenen Bau, ist auf verschiedene Weise eingeblasen u. s. w. muß daher anders in jeder Rücksicht behandelt werden, s. § 6 der Klarinettenschule S. 95 u. 102, wo auch angegeben ist, wie der Lehrer nun mit dem Schüler zu verfahren, und worauf er ist bey dessen Bildung zu sehen habe. Eben so kann man auch die dort § 7 entwickelte Lehre von der Artikulation mit Anwendung des oben für den Oboisten § 4 in Hinsicht des Anstoßes Gesagten benutzen. Dabey bemerke man, daß, wenn das genaueste, unermüdete Studium der Artikulationen für den Klarinettisten schon wichtig ist, um sprechen und seinem Vortrage Bedeutung verschaffen zu können, s. S. 89, dieß bey dem Oboisten noch mehr der Fall seyn müsse, dessen Darstellung, ohne diese Sprechkunst, für ein gebildetes Ohr und Gemüth kaum zu ertragen ist. In dieser Hinsicht studire man den § 5 der Flöten-Schule, und wende das Brauchbare hier an. Zur Uebung mag man die in der Klarinettenschule angegebenen vielen Beispiele, in sofern solche für die Oboe passen, im Ganzen oder in einzelnen Stellen gebrauchen, und überhaupt verfahren, wie es dort S. 104 u. d. f. angegeben ist, wobey man aber darauf sehen muß, daß die für die Oboe nicht genug effektvollen oder gar zu schweren Artikulationen vermieden, und dafür andere dem Instrumente angemessene vom Lehrer oder Schüler angewendet werden. Was die § 8 vorkommende Lehre vom Triller betrifft, so stehe hier noch Folgendes

von *e*, *f*, *fis g*, *gis* u. *a* ist sie sehr wesentlich. Man nehme also bey dem Beispiele Fig. 17 zu dem Griffe des unteren Tones nur die 13te Kl. — die daher auch Schleif- oder Bindklappe heißt — und die Ausführung ist leicht. Unnöthig ist sie bey den andern Oktaven, weil man sie mit besondern Applikaturen greift.

§ 6. Ueber die auf der Oboe auszuführenden Triller.

Unter Beziehung auf das im § 8 der Klarinett-Schule bereits Entwickelte, und unter der Bemerkung, daß man auf Tab. 60 Fig. 1 von No. 1—29 alle Triller für die Oboe angezeigt findet, haben wir eigentlich hier nur noch einige Vortheile anzugeben, wie man einen gar nicht oder nur schlecht auszuführenden Triller umschreiben, d. i. statt dessen irgend eine andere Figur, sey es in Passagen, oder, was oft noch besser ist, im einfachen Gesange setzen kann. Was i. 1. Th. S. 160 von den Passagen gesagt ward, gilt hier von dem Triller, und überhaupt von Allem, was sich nur unvollkommen geben läßt. Indem der Verf. auf die dort angegebenen Grundsätze verweist, bemerkt er, daß Tab. XI Fig. 8 bereits einige Beispiele solcher Umschreibungen angegeben sind, wovon S. 138 v. Z. 12 an gehandelt ist. Auch kann man dazu manche der Tab. 26, 28, 29 u. 30 angeführten Figuren benutzen. Zum Ueberflusse sind Tab. 61 Fig. 1—10 noch mehrere Arten der Umschreibung angegeben, so daß der Schüler nun sich in allen Fällen wird helfen können; denn so wie ein mit Seele, Fülle des Gemüthes, Lebendigkeit und Präzision ausgeführter Triller der ganzen Darstellung, besonders am Schlusse eines Satzes oder ganzen Stückes Erhebung, Aufschwung, Verstärkung aller Eindrücke verleiht, so ist nichts schädlicher und elender als ein schlechter Triller. Wer einen solchen nicht sehr gut machen kann, der umgehe ihn durch eine andere Figur, in gleichem sanften, innigen, traurigen oder kräftigen, energischen Charakter.

Und nun kann der Lehrer mit dem Schüler verfahren, wie es in der Klarinett-Schule v. S. 105 Z. 28 an angegeben ist. Zur Uebung im Technischen sind F. 2 u. 3 T. 60 noch einige Stücke beygesetzt, die bey manchen Stellen mit mehrfacher Vortragweise bezeichnet sind, und vom Lehrer, oder zur Uebung vom Schüler mit noch manchfaltigeren Artikulationen können bezeichnet und ausgeführt werden. Dabey bemerkt aber der Verf., daß, wenn es gleich sehr vortheilhaft ist, den Schüler im Bestreben der technischen Schwierigkeiten zu üben, die Haupttrübsicht, besonders bey diesem Instrumente, doch stets auf den schönen sprechenden Gesang zu nehmen ist. So vortheilhaft es daher seyn wird, die angeführten Uebungsstücke, besonders die Tab. 54, 55, 56, 57 u. 60, im Ganzen oder in einzelnen Stellen nach und nach mit Geist durchzunehmen, ja alle passenden in den übrigen Schulen, vorzüglich der der Violine zu diesem Zwecke zu benutzen: so vergesse man nicht, daß die Technik Mittel, wenn gleich das unentbehrliche, und eine eindringende, wahre, seelenvolle und reiche Sprache die Hauptsache ist. Und unter die-

ser Berücksichtigung mag man den dort so genau entwickelten Weg wandeln, bis der Schüler geworden ist, was er werden soll. Daß man dazu noch nebstdem die Werke guter Tonsetzer, eines Mozart, Lebrun, Winter, Krommer, Thurner, Braun, Kreuzer, Schneider, Crusell, Reicha u. s. w. zu benutzen habe, versteht sich ohnehin. Doch, s. S. 107 der Klarinett-Schule, nur durch das Studium ausgezeichnete Gesangstücke kann er wahrer Künstler werden. Solche sammle er sich, studire sie, höre sie von guten Meistern vortragen, bilde sich danach, und werde groß.

Bemerkungen über die Behandlungsart des englischen Horns.

Da man in neueren Zeiten öfter das englische Horn in den Tonstücken angewandt findet, und die Behandlung dieses meistens dem Oboisten übertragen ist: so wird es gut seyn, über die Art dieser hier etwas zu sagen. Genau genommen ist dieses Instrument eine vergrößerte, beynabe in einem Halbzirkel gebogene Oboe. Es steht eine Quinte tiefer als die Oboe, und verhält sich also zu dieser, wie das Bassethorn zu der Klarinette, kann auch aushilfsweise, wie jenes, durch die Viola ersetzt werden, s. S. 110 der Klarinett-Schule. Die Applikatur ist wie auf der Oboe; aber es wird mit einem Rohre geblasen, das wie ein Fagottrohr gemacht, nur kleiner ist, und nicht auf das Instrument selbst, sondern auf ein einige Zoll langes messingenes Röhrchen gesteckt wird, das in der Mitte ein wenig gebogen ist. Da das englische Horn von den Tonsetzern vorzüglich zum Ausdrucke sanfter, rührender, oft melancholischer Gefühle gebraucht wird, wozu es auch recht gut paßt: so muß sich der Künstler auch eines sehr gefühlvollen, sprechenden, innigen Vortrages bedienen, und dem Tone immer eher Fülle zu erhalten suchen, worin sich des Herzens volle und warme Regung ergießen mag, so wie bey seiner Ausführung mehr das Schleifen, das Anschwellen und Verlieren des Tones, als kurzes Abstoßen anwenden, ja sogar bey dem Staccato mehr die sich erneuernden Gefühle durch mildes Anhalten der Töne, als ein leichtes Spiel derselben geben, das sich mit dem tiefem, ernstem Charakter dieses Instrumentes durchaus nicht verträgt.

Flöten-Schule.

§ 1. Was sich auf der Flöte leisten läßt.

Auf keinem Blasinstrumente kann man das Süße, Verschmelzende, Rührende, dieß Verklären des Tones bis zum zartesten, leisesten Hauch, in dem auch die mildeste Seelenregung zur Erscheinung zu bringen ist, so gut und so leicht darlegen, wie auf der Flöte. Was die Harmonika in ihren reinen, himmlisch schönen Klängen, was die Viola in ihren so sanft anregenden, tief und wunderbar eingreifenden Tonbildungen gibt; den festen, vollen Ton der Klarinette; der Oboe natürliche Herzenssprache; selbst das Andachtvolle, Heilige des Fagotts und Süßmelancholische des Horns in der unteren Oktave, Alles dieß vermag der Künstler auf diesem herrlichen Instrumente zu verbinden, und so nicht nur jede Art der Seelenregung in reichster Entwicklung, sondern auch mit dem eigenthümlichen Charakter zu entfalten. Dabey stehen ihm durch die sogenannte einfache und Doppel-Zunge die wahrsten und effektivsten Mittel zu Gebote, um eine Sprache zu sprechen, die sich sowohl durch das Einfache und höchst Bedeutungsvolle der Accente und Artikulationen, als durch die größte Mannfaltigkeit in der Verbindung beyder auszeichnet. Was daher der in der Sprach- so wie Tonbildungskunst geübte Künstler leisten kann und soll (s. d. § 1 der Fagott-Schule) dieß kann er mit Vollkommenheit geben, ja mit größter Leichtigkeit. Mit dieser durchläuft er alle Register, und schnell von einem zu dem andern, von der Höhe zur Tiefe oder in die Mittelöne übergehend, senkt sich sein gewandter Geist bald in die schmelzenden, dahinsterbenden Töne, bald ergießt er im mächtigen Schwunge kräftiger Anregung die drängende Fülle seines Gemüthes; entkörpert hier den Tonstrahl bis zum leisesten Verhalten, und schnell gleich darauf im vollen Feuer die einzelnen Töne mit energischem Zungenstoße heraus; führt hier himmlischer Milde entzückende Bilder, dort tiefste Rührung, innige Klage, eben so wahr des beunruhigten Gemüthes mächtigen Drang im gewaltigen Auf- und Abschwunge energischer Stellen, so wie stärkender Hoffnung süßes Lächeln und der wogenden Freude erhebendes Lied uns vor. Doch wird der Künstler auf der Seite des Zarten mehr gewinnen, als auf jener der Kraft, wozu auch ein sehr voller Ton erfordert wird, den die Flöte nicht hat, und der nur selten sich vorfindet, und hier durch besondere Vortheile und ein langes Studium nur zu erringen ist, s. S. 12 u. 13, den man aber auch nicht braucht, um zu bezaubern, und die größten Wirkungen zu erzeugen. Deswegen haben auch die größten Künstler die Seite

des Mildeu, Innigen, der rührenden Verschmelzungen u. s. w. gewählt, in welcher Sphäre sich auch hier Außerordentliches leisten läßt, besonders, wenn der Künstler auch das Brillante, als hervorhebenden Gegensatz, in seiner Gewalt hat. Da man nun noch aus allen Tonarten ohne Einfäße, und, mit den nöthigen Klappen versehen, in allen mit vollkommener Gleichheit der Töne spielen, den bedeutenden Umfang von dritthalb, ja drey Oktaven benutzen, und die höchste Höhe mit einer Kraft geben kann, wie es sich weder auf der Oboe noch der Klarinette mit dieser Sicherheit thun läßt; da man durch geschickte Anwendung der Manier des Durchziehens, wovon später noch gehandelt wird, die Verschmelzungen eines schönen getragenen Gesanges so täuschend nachahmen, vermittelst der Doppelzunge die schnellsten Passagen deutlich, voll, und höchst präzis ausführen kann: so wird der Werth des Instrumentes eben so klar vorliegen, als, was der Künstler hier leisten kann und soll. Erfreulich ist es daher, zu sehen, wie häufig das Instrument gepflogen wird; aber wie selten findet es sich, daß man es in seinem schönen Charakter ergreift, ihm entlockt, was es dem sinnigen, unermüdeten Studium als süßen Lohn heut! — Noch muß der Verf. bemerken, daß es sogar einigen Künstlern gelungen ist, Doppeltöne auf der Flöte herauszubringen, wobey besonders die Klappen für die tiefen Töne mitwirkten. Wenn dieß zum Beweise dient, was man durch Fleiß erringen kann, so muß man zu diesem den Schüler um so mehr ermuntern, als der Ton auf keinem andern Instrumente so künstlich erzeugt wird; denn der hierzu erforderliche Wind muß erst durch die äußere Luft, ehe er in das Instrument kommt; dieser Luftstrahl muß daher gerade die gehörige Richtung und den gehörigen Gang haben, wenn ein guter Ton entstehen soll. Sind daher die Lippen nicht gut gebaut, trocken, aufgedunsen, aufgerissen, oder andere Hindernisse vorhanden, daß der Luftstrahl nicht fest beyammen bleibt, sich zerstreut, so wird der Ton immer schlecht seyn. Ja Mancher bringt bey aufgeworfenen oder zu runzlichten Lippen gar keinen Ton heraus. Da viele Töne (beynahe 2 Oktaven) mit denselben Fingern gegriffen, die höheren sonach durch schärferes Spannen der Lippen, die tieferen durch mehr Nachlassen (Laxität) erzeugt werden, so sieht man, wie nothwendig diese Spannkraft der Lippen, besonders der unteren ist. Daher die Erscheinung, daß Einer die tiefen Töne gut, die oberen schlecht d. i. so herausbringt, daß man viele Luft hört. Deswegen darf die untere Lippe nicht zu sehr vorliegen, und muß überhaupt fein und regelmäßig gebaut seyn. Uebrigens setzt der Verf. voraus, daß der Lehrer sowohl die allgemeine Anleitung v. S. 1—57 als die

Vorerinnerungen S. 65 — 75 durchgegangen, und das den Schüler Betreffende ihm erklärt, oder für die Folge zu benutzend, sich bemerkt habe.

§ 2. Von den verschiedenen Arten der Flöte, und dem Baue dieser.

Die Flöte wird in verschiedenen Dimensionen gebraucht, was sich sowohl auf die größere oder geringere Länge der Röhre, als das Engere und Weitere derselben bezieht. Die gewöhnliche Flöte erstreckt sich bis in das \underline{a} , wobei der Name \underline{a} -Flöte. Um noch mehr Tiefe zu gewinnen, hat man in neuerer Zeit das untere Stück verlängert, und mit Klappen versehen, wodurch man das \underline{e} , ja sogar das tiefe h , a u. g zu gewinnen wußte. Da aber so der zum Hervorbringen der übrigen Töne erforderliche Luftstrom einen größeren Raum durchlaufen muß, so leidet oft dabey entweder die Leichtigkeit im Herausbringen der Töne, oder die Reinheit dieser; auch erschweren die vielen langen, und gewichtigen Klappen das Halten; und wie leicht schließt irgend eine Kl. nicht, was so nachtheilig für das Ganze ist? Es wäre hinlänglich, \underline{a} vermittelt einer Kl. zu gewinnen, was die Röhre nicht bedeutend verlängerte, und die übrigen Töne rein erhielte. — Je nachdem die Mensur der Flöte kürzer ist, entsteht daraus die Terzflöte, wo das \underline{a} wie \underline{e} ; die Quartflöte, wo das \underline{a} wie \underline{g} tönt; die Oktavflöte, auch Piccolo genannt, wo \underline{a} eine Oktave höher als \underline{a} lautet, die aber der Kürze wegen einen vom eigenthümlichen Flötentone abweichenden Charakter, eingreifende Schärfe, Pfeifenmäßiges erhält, daher gewöhnlich nur bey Janitscharenmusik gebraucht wird. Ist die Röhre so verlängert und verhältnißmäßig erweitert, daß ohne Klappen das \underline{a} wie \underline{e} , h , b , sogar a lautet, so nennt man eine solche Flöte, ihres weichen, sehnächtigen Tones wegen, Flöte d'amour. — Die Flöte besteht eigentlich aus 4 Stücken: dem Kopfstücke, in dem das Mundloch; dem Mittelstücke, davon man gewöhnlich ein kürzeres und längeres oder mehrere hat, um höher und tiefer stimmen zu können, ohne viel ausziehen zu müssen (wodurch die Reinheit des Tones, die Leichtigkeit der Ausführung, und das Instrument selbst leidet), aber am besten das mittlere gebraucht, nach dem auch die Mensur des Instrumentes berechnet ist; dann dem untern Stücke; und dem untersten, dem sogenannten Fuß, welche beyden Stücke auch manchmal verbunden sind. Da die Mittelstücke selten gleichgut eingeblasen sind, so hat man ist an dem Kopfstücke einen Zug angebracht, durch den man die, schon in der höchsten Stimmung stehende Flöte nach Bedarf verlängern sonach vertiefen kann. Außerdem ziehe man, wenn das tiefste

Mittelstück noch zu hoch ist, lieber am Kopf- als an einem andern Stücke aus. Die Flöte ist ober dem Mundloche mit einem Propf von Korkholz verstopft, an dem bey allen besseren Flöten eine Schraube ist, die Propf-Schraube genannt, wodurch man den Propf mehr gegen das Mundloch hin- oder weiter davon wegzurichten kann; jenes bey längeren, dieses bey kürzeren Mittelstücken, wobey der Flötist selbst das Maas durch das Vergleichen der Oktaven suchen muß. Je weiter aber der Stopfer vom Mundloche entfernt ist, desto schwerer gehen die oberen Töne heraus. — Die gewöhnlichen, am häufigsten gebrauchten Flöten sind die mit der dis oder es Klappe. Weil man aber da nicht alle Töne rein, hell und gleich herstellen konnte, so hat man viele Klappen erfinden, wodurch die Flöte sehr gewann. Diese sind: die f -Kl., die man auch doppelt anbringt, um manche Uebergänge besser zu erhalten; die gis o. as -Kl.; die b o. ais -Kl.; dann die e -Kl. So lassen sich nun auch noch manche Triller leichter ausführen, und 2 Oktaven mit demselben Griffe greifen. Mit solchen Flöten läßt sich etwas Tüchtiges leisten. Um aber das e u. cis zu gewinnen, verlängerte man die Röhre, und setzte noch 2 Kl. an. Ja wegen einzelner Töne, besonders der Triller, erfand man neue Kl., so daß man 24—16 antrifft. Die Flöte verfertigt man aus verschiedenem Holze. Die aus Buxbaum hat einen lieblichen, aber schwachen Ton, der auch durch längeren Gebrauch dumpfer wird: heller und voller gibt ihn das Ebenholz, Grenadille u. s. w., es gehört aber ein fester Ansatß dazu. Das Franzosen-Holz hat zu wenig Elastizität, und springt sehr gern.

§ 3. Von der Haltung der Flöte und dem Ansatze.

So wie jeder Bläser, so soll auch der Flötist sich eine gerade, ganz ungezwungene Stellung angewöhnen, die nicht allein die Behandlung erleichtert, sondern auch den Hörer sogleich gewinnt, s. S. 91 so wie den gleichen § in den andern Schulen. — Die Flöte legt man auf das 3te Glied des Zeigefingers der linken Hand, den Daumen auf die entgegengesetzte Seite, so daß die Flöte fest zwischen beyden liegt, und die ausgestreckten übrigen Finger, wovon die 2 ersten so wie das Handgelenke sanft gebogen werden, ihr freyes Spiel erhalten, wobey man natürlich die Lächer mit den weichen fleischigen Theilen bedeckt. Den kl. Finger der l. Hand setze man nicht an die Flöte, oder stecke ihn gar unter diese, sondern lasse ihn stets über der Flöte stehen, da er bey den Klappen-Flöten d e gis u. dopp. f -Kl. diciziren muß, und überhaupt dadurch das Spiel erschwert wird. Dann lege man den Daumen der rechten Hand an das obere Ende des unter-

ren Stückes, ohngefähr unter das erste Loch, den Zeigefinger gerade, den folgenden etwas gekogen, den nächsten etwas mehr ausgestreckt, und den kl. Finger ober die des-kl., so daß die Haltung im Ganzen zwar fest ist, die Hand aber wie die Finger sich frey bewegen, und sowohl fest anschlagen, als auch sanft über die Löcher hinweggleiten können, wie es der brillante oder zarte Vortrag fordert; doch ziehe man die Finger nie zu weit von der Flöte weg, dieß hindert das schnelle und deutliche Spiel. Nun führe man die Flöte zum Mund, so daß sie, indem man beyde Arme vom Leibe abhält, mit dem Munde eine gerade Linie bildet, und nicht oder nicht viel auf der rechten Seite abwärts hängt: daher hebt man den rechten Arm etwas höher als den linken; denn die Flöte muß in gerader Linie mit den Lippen liegen, und sich nach diesen, nicht aber diese sich nach der Flöte richten, sonst erhält der Kopf, der ganz gerade in die Höhe gehalten werden soll, eine schiefe Stellung, die dem Tone so wie dem Spieler hinderlich und der Gesundheit schädlich ist. Die Flöte fest man so an, daß die inwendige Schärfe des Mundlochs da, wo das Rothe der Unterlippe anfängt, d. i. gleich neben dem äußeren harten Theile zu liegen kommt, und nur bey einer sehr starken Unterlippe legt man sie weiter nach der Mitte. Legt man die erwähnte Schärfe gar auf die Mitte des Rothen, so erhält man eine ziemlich starke und dicke aber nicht scharfe Tiefe, und die gute Höhe wird fehlen. Um dieses Anlegen des Mundlochs gut zu treffen, ziehe man die Lippen etwas breit und glatt, setze dann die Flöte, indem man den Kopf ein wenig nach der linken Seite wendet, mit dem ganzen Mundloche an beyde Lippen; zuerst den untern Rand des Mundlochs nach oben beschriebener Art auf die Unterlippe, und den obern Rand gegen die obere Lippe zu, jedoch so, daß der Ausgang der Luft nicht gehindert, aber das Mundloch wenigstens zur Hälfte mit der Unterlippe bedeckt ist. Dann drücke man die Flöte, um eine feste Lage zu erhalten, mit dem ersten Finger der link. H. etwas fest an das Kinn; indem man mit dem Daumen dagegen drückt, doch nur nicht zu stark, damit man sie nach Bedarf leicht aus- und eindrehen kann. Nun versuche man, einen Ton zu blasen. Dazu wählt man das cis, das bey unbedeckten Löchern leicht herausgeht, und bestrebt sich, hauptsächlich durch Versuche mit Aus- und Eindrehen der Flöte — was aber nur sehr wenig seyn darf — zuerst ein wenig heraus, und so immer nach und nach herein nach dem Munde zu, in Einem Luftströme, ohne alle Unterbrechung, bis man den rechten Fleck trifft, wo der Ton vollkommen fest, voll und scharf wird, diesen Ton so helle, klingend, scharf und voll zu gewinnen, als es sich thun läßt; was man so lange übt, bis der Schüler seinen Ansat sicher und fest gefunden hat. Da

bey ziehe man die Zunge zurück, lasse die Zähne etwas offen, stoße die Zunge gegen die Zähne, und spreche die Sylbe ta mit Bestimmtheit hinein, um den Ton sogleich packen zu lernen, den man, so viel möglich, auszieht; s. B. 18 S. 350, 61, 62 i. 1. Th. u. S. 90 im 2ten. Wendet man die Flöte zu weit herein, so wird zwar der Ton scharf aber auch dünn und spizig werden; man muß aber einen festen vollen männlichen und biegsamen Ton und von einer solchen Stärke zu gewinnen suchen, daß man ohne Anstrengung ff. cresc. und eben so leicht p. dec. blasen kann. Drum muß man ist und in der Folge bey allen Hebungen in der Scala, in den Intervallen, und wo es sich thun läßt, jeden Ton einzeln und so lange üben, immer länger aushalten, ausziehen, und dabey bilden, bis er vollklingend, fest und doch dabey weich und ansprechend ist. Denn das Hauptstudium ist ist, und bleibt noch lange, ein schöner Ton, ohne welchen der Bläser im Grunde Nichts leistet, den man nur mit größter Mühe, nach unzähligen Versuchen, hauptsächlich durch die Unterstützung eines tüchtigen Lehrers erhalten kann, und den man immer fortüben muß, damit man ihn nicht wieder verliert. Geht dieser Ton, dann legt man einen Finger um den andern auf die Flöte, wodurch man h , a , g , f , e , d u. das d erhält; was man recht oft durchübt, und wobey man zugleich auf festen Anfaß, richtige Lage der Finger, festen Anschlag dieser und das vollkommene Bedecken der Löcher sieht. Je tiefer die Töne sind, desto nachgelassener und sonach breiter müssen die Lippen seyn, so wie bey den höheren Tönen immer gespannter, daher enger. Daß bey diesen das Kinn mit der Unterlippe, wiewohl sehr unmerklich, sich vorschiebt, bey jenen nach und nach sich zurückzieht, und die Oberlippe sich gleichsam etwas über die Unterlippe herüberschiebt, dieß gibt sich für sich. Was man hier schon dem Schüler an bilden könne, so wie sehr vieles Anwendbare findet man im § 5 der Klarinettenschule; nur setze man die dort in C dur vorkommenden Beyspiele in D dur, und richte alles nach der Flöte ein; wobey man die nothwendigen Griffe aus der T. 62 vorfindlichen Scala, so wie das dabey zu Beachtende aus dem § 4 u. 5, doch aber nur so viel, als der Schüler ist braucht, entnehmen wird. Ist dieses recht durchgeübt, dann geht man in der Tonleiter von D dur so weit aufwärts, als es der Schüler ohne besondere Anstrengung vermag; denn Alles muß dieser mit Leichtigkeit geben lernen. Daher ist es so gefehlt, wenn man glaubt, zu den hohen Tönen mehr Lust nehmen zu müssen, oder wenn man diese so herausgrellet. Die tiefen Töne fordern mehr Luft, damit sie voll werden; die oberen einen gemäßigten, dünneren Luftstrom, der aber gespannt, und fein in das Instrument gebracht werden muß.

§4. Bemerkungen über die in der Scala angegebenen Töne.

Ueber die Nothwendigkeit dieser s. den § 6 der Klarinett-Schule.

Daß der Lehrer auf die möglichste Reinheit, Helle, Gleichheit, Fülle, kurz Güte des Tones sehen muß, so wie darauf, daß der Schüler die Eigenschaft jedes Tones kennen lerne, (ob er stark, schwach, hell, stumpf, zu hoch oder zu tief ist, welcher Griff in diesem oder in jenem Falle zu nehmen) dieß versteht sich. Das Meiste muß der Ansatß thun. Ist der Ton zu hoch, so dreht man die Flöte ein wenig einwärts, und schwächt den Wind etwas; ist er zu tief, so wendet man die Flöte ein wenig heraus, und verstärkt den Wind, so viel es sich ohne Nachtheil der Gleichheit der Töne thun läßt. Dieß ist nicht bloß bey einzelnen Tönen, sondern ganzen Stellen zu beachten, die mit f. o. p. bezeichnet, stärker oder leiser auszuführen sind, wo man, weil bey m leise Blasen die Töne sinken, bey m p aus-, bey m f, damit sie nicht zu hoch werden, eindreht.

Was die einzelnen Töne betrifft, so decke man bey m d, so wie bey dis o. es die Löcher recht gut, und mache den Ton so voll, rund und schneidend, als es ist möglich, und wie es die eigene Tonfarbe verlangt, in der die ganze untere Oktave erscheinen muß. S. S. 133 Z. 9.

Das e ist matt; daher wird das 6te Loch öfter etwas kleiner gebohrt, und die Kl. aufgemacht: so wird der Ton stark und hell, aber auch etwas höher und scharf, wo also eingedreht werden muß. Eben so ist es mit dem e.

f so wie f sind sehr schwache, meistens zu hohe Töne; man bläst etwas leise, und dreht dabey ein. Der IIte Griff macht den Ton gut. Ist e Leiteton von f, so kann man bey dem Klappengriffe die dis Kl. auflassen.

Bey fis u. fis, die zu tief sind, nimmt man in der unteren und mittleren Oktave die es Kl., das Uebrige muß der Ansatß thun. Die f Kl. macht den Ton gut. Ist das fis Leiteton zu e, so nimmt man den IIten Griff.

e u. e sind gut; aber sis oder as ist sehr matt und stumpf, obgleich mit dem Iten Griffe und schwach geblasen, rein. Ist man mit dem Winde nicht sehr behutsam, so wird es leicht zu hoch, und überschlagt in das b. Mit der gis Kl. Griff II ist es gut. Das sis ist zwar heller, aber auch behutsam zu behandeln. Ist das sis Leiteton zu e, so nimmt man den IIten Griff. as kann man mit dem IIten Griffe greifen.

e ist gut; doch blase man es mäßig stark, damit es nicht zu hoch wird. e ist gut. ais ist stumpf und matt: man greift es mit dem Iten Griffe, und gibt es schwach

an, damit es nicht zu hoch wird. $\underline{\underline{ais}}$ mit 1, 3, ist gewöhnlich etwas zu tief; man muß also stärker blasen. Durch die b -Kl. wird es rein.

\underline{b} mit 1, 3, 4, 6 gegriffen, ist ein wenig zu hoch, und nur bey Passagen, wo \underline{f} vorhergeht oder nachfolgt, brauchbar; mit dem IIten Griffe ist es reiner. \underline{b} mit 1, 3 ist mehr $\underline{\underline{ais}}$, man nehme es mit dem IIten Griffe. Ist \underline{a} Leiteton von \underline{b} , so läßt man bloß die dis -Kl. fallen.

\underline{h} u. \underline{h} sind auf guten Flöten rein und hell; auf manchen z. B. den Kochischen zu hoch, wo der Ansatz helfen muß. \underline{h} als $\underline{\underline{ces}}$ ist gewöhnlich etwas zu tief.

\underline{e} , wie \underline{his} ist mit dem Iten Griffe etwas schwach; doch benutzt man diesen gewöhnlich, besonders in Passagen, weil er leichter zu gebrauchen ist: der IIte Griff verstärkt den Ton, der IIIte dient zum Triller. Durch die \underline{e} -Kl. wird \underline{e} gut. Den Iten Griff von \underline{e} nimmt man gewöhnlich; den IIten hauptsächlich zum Triller auf \underline{h} , und da, wo \underline{h} der Leiteton von \underline{e} ist, oder öfter abwechselnd mit diesem vorkommt, wo man auch bey \underline{h} den IIten Griff nimmt. Ist \underline{e} o. \underline{his} Leiteton von $\underline{\underline{des}}$ o. $\underline{\underline{cis}}$, so deckt man zum $\underline{\underline{des}}$, o. $\underline{\underline{cis}}$ -Griffe noch das 5te Loch.

$\underline{\underline{cis}}$ wie $\underline{\underline{des}}$, gewöhnlich etwas zu tief, muß schärfer geblasen werden. Ob man die untern 3 Finger, oder welchen von diesen man liegen lassen soll, dieß bestimmt die vorhergehende und folgende Note. $\underline{\underline{cis}}$ ist gut.

\underline{d} ist gut. Sollte es unrein seyn, so kann der Pfropf die Schuld tragen, der entweder zu nahe dem Mundloche, oder zu entfernt davon steht. \underline{d} ist gut; ist es Leiteton von $\underline{\underline{es}}$, so läßt man die dis Kl. fallen.

$\underline{\underline{dis}}$ o. $\underline{\underline{es}}$ ist gut. Bey $\underline{\underline{dis}}$ nimmt man den Iten, bey $\underline{\underline{es}}$ den IIten Griff. Ist $\underline{\underline{eis}}$ o. $\underline{\underline{dis}}$ Leiteton von $\underline{\underline{dis}}$, so läßt man bey $\underline{\underline{d}}$ bloß die dis -Kl. fallen.

\underline{e} f. oben. \underline{e} ist gut; ist es Leiteton von \underline{f} , so deckt man noch zum \underline{f} -Griffe das 5te Loch.

\underline{f} , \underline{fis} , \underline{g} u. f. w. f. oben. Bey \underline{f} nimmt man gewöhnlich den Iten Griff; die beyden andern Griffe sind für die Klappenflöte, und sehr gut. Ist $\underline{\underline{eis}}$ der Leiteton von \underline{fis} , so deckt man zu dem \underline{fis} -Griffe nur noch das 5te Loch.

\underline{fis} , \underline{g} , \underline{gis} , \underline{a} u. $\underline{\underline{ais}}$ sind gut. Ist \underline{fis} der Leiteton von \underline{g} , so deckt man zu dem \underline{g} -Griffe noch das 4te Loch. — Ferner kann man auch das \underline{a} greifen wie \underline{a} , wozu man die gis -Kl. öffnet.

\underline{b} kann nur auf einer Klappenflöte gemacht werden, und \underline{e} kommt selten vor.

Uebrigens muß man sich nach seinem Instrumente richten, und sich hier jene Griffe suchen, oder solche Modificationen der Töne in seinem Ansage einstudiren, wodurch man alle Töne rein und gut erhält. Daher ist ein gut gebildetes musikalisches Ohr so wichtig, s. S. 65. Kennt der Schüler nun alle Töne, worüber der Lehrer ihn häufig examiniren wird, dann nehme man mit ihm nicht allein alle noch nicht durchgeübten Dursondern auch Molltonarten so wie Intervalle durch, und verfare, wie es von Z. 23 S. 91—95 angegeben ist. Die Tab. 57 Fig. 18 vorkommenden Uebungen in den Intervallen versetze man um einen Ton höher, in das D dur, dann in die übrigen leichteren und schwereren Tonarten, was sehr vortheilhaft ist. Dakey sehe man darauf, daß die tiefen Töne voll und schneidend, so wie majestätisch herauskommen, daher man sich gewöhnen muß, bey den untern Tönen etwas einzudrehen, damit ein voller Luftstrom den Cylinder ausfüllt, s. S. 88 u. 87. So wie eine Singstimme mit majestätischen Brusttönen einen trefflichen Effect macht, so ist es auch hier. Eben so sey man darauf bedacht, daß die Mittelstöne eine edle Fülle, Würde, so wie die obern Töne das Schmelzende, Weiche, überhaupt alle Töne jene Bildung hier im Technischen schon erhalten, die notwendig ist, um den im § 1 bezeichneten manchfaltigen, eigenen Charakter dieses Instrumentes später entfalten zu können. Daß man die in den Klarinett-, Oboe- und Violin- so wie andern Schulen vorfindlichen Beyspiele nach der Eigenheit der Flöte benutze, und sie zuerst in leichte, dem Bedürfnisse des Schülers entsprechende Tonarten, in D, G dur u. s. w. versetzen, wo es zu tief geht, die höheren kl. Mötchen nehmen, überhaupt Alles nach dem Bedarf dieses anwenden müsse, versteht sich ohnehin. Eine vortheilhafte Uebung ist es auch, wenn man die untern Töne mit den obern abwechselnd z. B. \underline{d} , \underline{e} , \underline{f} , \underline{g} u. \underline{d} , \underline{e} , \underline{f} , \underline{g} u. s. w. vom Schüler ausführen läßt, s. S. 101 Z. 25, wobey man ihm den Unterschied im Ansage zeigt, wo dort die Lippen nachgelassener, hier gespannter seyn müssen, und die Flöte fester angelegt wird. So verfare man auch in der 3ten Oktave, so weit es der Ansage des Schülers erlaubt. Ueberhaupt wird der Lehrer schon selbst finden, wie er mit dem Schüler vorzuschreiten hat, wozu er die von S. 40 an, so wie S. 93, 94 u. 102 Z. 7 angegebene Anleitung benutze mag. Zur richtigen Ausführung der angeführten Beyspiele bedarf er der

§ 5. Lehre von der Sprache auf der Flöte.

Nicht allein um den Ton auf der Flöte gehörig erzeugen, leiten, sondern auch auf jede Weise modificiren zu können, wird eine eigene Kunst, den Wind in das Instru-

ment zu bringen, erfordert. Alle Theile des Mundes wirken hiezu mehr oder weniger mit: wie schon oben gezeigt ward, die Zähne, gegen welche die Zunge stößt; die Lippe, über welche die Luft sanft in die Flöte gehen muß; besonders die Zunge, die die Artikulationen (Schleifen u. Stoßen) gibt, und der Gaumen, der vorzüglich bey der Doppelzunge in Anspruch genommen wird. Die bey dem Anstoßen eines Tones in das Instrument gesprochenen Sylben ta, wenn der Ton kräftiger, u. da, wenn er weicher seyn soll, hat man nun auch angewendet, um durch ihre Verbindung unter sich, so wie mit andern gleichlautenden, eine geordnete Sprache herzustellen, die nicht allein jede Stelle, in jedem Zeitmaße, voll, deutlich u. präzis, sondern auch dem Geiste der Sprache überhaupt gemäß gibt, wenn nämlich der Ausübende tiefer in das Wesen dieser musikalischen Sprache gedrungen ist, und den technischen Formen wahren Geist einzusößen versteht. So wie sich daher in der Wortsprache die einzelnen Sylben zu Wörtern verbinden, aus welchen Sätze, und aus der Verknüpfung dieser wieder ganze Perioden entstehen, so ist es auch hier bey der Flöte. So wie ferner ein seelenvoller Sprachvortrag durch die Wahrheit, Reichhaltigkeit, die tiefe Bedeutung und die Fülle des inneren Lebens sich auszeichnet, das sich in den Accenten erzieht; eben so stehen auch dem Flötenspieler dieselben Mittel zu Gebote: und zwar zur kräftigeren Accentuation die Sylbe ta, zur weicheren da; zum Jambus ta oder da ra; zum Trochäus da ta da, s. S. 210 Z. 6 l. 1. Zbl. Da nun die beyden letzten Tonfüße die Grundformen der Rhythmik sind (jeder Verbindung von Länge und Kürze, sonach jeder musik. Figur) und die erwähnten beyden Arten des kräftigeren und weicheren Stoßes eben so die Grundformen für jede mögliche Accentuation: so kann nun der Ausführende jede Figur in der wahren Sprache vortragen. Zugleich dienen die Sylben ta u. da, um jede Form der Artikulation herzustellen. Denn 1) wird obnehin durch das festere Anstoßen mit ta, oder das weiche mit da, das sich von der höchsten Kraft bis zum mildesten, sich gleichsam in das Schleifen verlierenden Anstoße abstimmen kann, jede Art des Stoßes möglich; 2) kann man durch das Anhalten des a in der Sylbe ta oder da, und ununterbrochenes Fortführen der Tonschwingungen bey wechsellndem Griffe, schleifen, und zwar durch volles Fortströmenlassen der durch den kräftigeren Anstoß des ta bewegten Tonwellen fest, scharf, so wie durch sanftes Fortfließenlassen der durch das weiche da erregten zarteren Tonschwingungen milde, wodurch man sonach auch hier alle Stufen von der höchsten Kraft bis zum lindesten Verschmelzen

und Verschwinden zu durchlaufen, und nach Bedarf zur Darstellung zu benutzen vermag, wie man es im § 7 der Klarinettschule genau entwickelt findet. Alles dieses wird mit einfacher Zunge ausgeführt. Da aber bey geschwinden Stellen das so oft auf einander folgende gleich starke Anstoßen derselben Sylben mit gleich guter Wirkung nicht möglich oder meistens sehr beschwerlich ist: so hat man der Sylbe ta die Buchstaben dl beygesetzt, wodurch 2 Sylben entstehen, die, gehörig geübt, wie 2 einfach gestoßene lauten, und viel leichter auszuführen sind, da die Zunge einmal wider die Zähne, das andere mal wider den Gaumen stößt. Dieß nennt man die Doppelzunge, die man nur gebraucht, wenn die einfache nicht zureicht, hauptsächlich bey einer langen Reihe schnell gestoßener Noten, wo sie von trefflicher Wirkung ist, aber nur, wenn man die beyden Sylben durch unermüdetes Studium so lange übt, bis sie beyde gleich voll sind, die durch sie angesprochenen Töne rollen, besonders die 2te der 1ten an Klangfülle möglichst gleich ist. Da aber auch bey der einfachen Zunge das öftere z. B. viermalige Aussprechen des ta oder da einige Steifheit erzeugen könnte, so wechselt man hier mit ra ab z. B. ta ta, ra ta, od. ta da, ra da, so wie beym Schleifen mit taa, raa. Jedoch muß man auch hier das ra an Fülle dem ta gleich zu machen sich bestreben; so wie solcher Hilfsmittel noch manche von Jenen benutzt werden können, die die nöthige Gewandtheit in der Zunge nicht haben. Aus den entwickelten Gründen kommen folgende Regeln für die einzelnen Fälle, die theils stets zu beachten sind, oder wovon der Ausübende selbst, günstiger oder ungünstiger organisirt, eine, jedoch dem Geist der Darstellung in keinem Falle entgegenstehende Ausnahme machen mag. So spricht z. B. Einer leicht ta, ein Anderer ra: in manchen Schulen wird statt ta u. da, tü u. dü, für die einfache; statt tadt, tadl, duge, duge für die Doppelzunge angegeben. — Wenn aber hier Regeln für die beyden Zungenarten vorkommen, so lasse man den Schüler nicht eher zur Doppelzunge übergehen, bis er alle Artikulationen mit der einfachen Zunge, wovon er in den Beyspielen von Tab. 49 — 57 so viele Muster findet, in seiner Gewalt hat.

Regel I. Wo eine Note oder mehrere fest angeschlagen, als einzelne herausgehoben werden sollen, wird ta, oder soll es weicher geschehen, da gebraucht, s. Fig. 11 T. 61. Bey schnelleren Figuren kann man auch das 2te t wie d sprechen, oder mit ta da abwechseln, jedoch suche man die Töne möglichst gleich und voll zu machen.

R. II. Um 2 oder mehrere Noten zu schleifen, stößt man mit denselben Sylben an, läßt aber das a durch die zu schleifenden Noten fortönen, d. i. man wechselt die Zin-

ger, und läßt den Luftstrom in einem genau unterhaltenen Zuge in die Flöte, ohne frisch mit der Zunge anzustoßen, s. F. 12, wo zum Hervorheben des Unterschiedes zwischen Schleifen und Stoßen das vorige Beyspiel wieder benutzt ward.

R. III. Bey einem Aufschwunge einer oder mehrerer kurzen Noten zu einer langen, besonders bey etwas schnellerem Tempo, und wo diese Figur öfter aufeinander folgt, braucht man das $\bar{t}a$ oder $\bar{d}a\bar{r}a$, s. F. 13. Man gebe aber das $\bar{t}a$ so kurz als möglich, und stürze schnell zum $\bar{r}a$ hin.

R. IV. Auch in der Mitte bey 4 gleichen Noten, oder wo die Wiederholung des $\bar{t}a$ beschwerlich seyn würde, kann $\bar{r}a$ angebracht, auch mit $\bar{r}aa$, $\bar{d}aa$ abgewechselt werden, s. F. 14; allein das $\bar{d}a$ o. $\bar{t}a$ gibt immer einen bessern Ton, weswegen man es auch auf die mit mehr Kraft herauszubehende Note, z. B. die höhere legen muß, s. F. 2 T. 63. Takt 6 u. 8.

R. V. Reicht die einfache Zunge nicht mehr zu, so wendet man die Doppelzunge an, s. F. 15. Allein nicht bloß die Schnelle, hauptsächlich die Eigenheit der Stelle, z. B. das beschwerliche Aussprechen 2er Noten auf derselben Stufe mit derselben Sylbe; der brillantere Vortrag, den man geben will; ja sogar die gute Anlage zur Doppel- o. Fertigkeit in der einfachen Zunge, besonders das sinnige, geschmackvolle Vermischen von beyden Formen entscheidet. Daher wird eine Stelle in demselben schnellen Zeitmaße mit einfacher, eine andere mit Doppelzunge vorgetragen, s. F. 16.

R. VI. Um mit der Doppelzunge 2 Noten zu verbinden, gebraucht man $\bar{t}adl$, $\bar{t}adl$ oder abwechselnd $\bar{r}adl$, $\bar{t}adl$, s. Fig. 15; um 4 zu verbinden, und das beschwerlichere Aussprechen des \bar{t} o. \bar{d} zu vermeiden, $\bar{t}adl\bar{a}d$, was man auch oft durch eine ganze Stelle, der Erleichterung wegen, fortsetzt, wobey man stets von der 2ten Sylbe zur 3ten, 5ten u. s. w. mit Kraft hinstürzt, s. Fig. 17.

R. VII. Ist eine Figur so beschaffen, daß die erste von 4 Noten besonders herausgehoben, für sich herausgestoßen werden muß, so sagt man in der einfachen Zunge $\bar{t}a$, $\bar{t}a\bar{r}a\bar{d}a$, in der Doppelzunge $\bar{t}a$, $\bar{t}a\bar{t}adl$, s. Fig. 18.

R. VIII. Bey Triolen spricht man in der Doppelzunge $\bar{t}adl\bar{t}a$ oder $\bar{r}adl\bar{t}a$, s. F. 19 lit. 1); oder abwechselnd $\bar{t}adl\bar{t}a\bar{r}adl\bar{t}a$, s. A; oder umgekehrt $\bar{r}adl\bar{t}a\bar{t}adl\bar{t}a$, wenn man auf die 2te Triole einen besondern Nachdruck legen will, weil sich doch $\bar{t}a$ fester als $\bar{r}a$ anstoßen läßt, s. B; und bey der einfachen Zunge, wenn man die 2 ersten schleift, und die 3te stößt, und dieß mehrmalen nacheinander, $\bar{t}aa\bar{d}a$, $\bar{raa}\bar{d}a$ s. i). Da es sehr schw. ist, die Doppelzunge so zu erlernen, daß alle Töne besonders die 2te und 1te

Sylbe gleich voll, klingend, rund, rollend und brillant werden, so kann man sie zuerst üben, ohne die Sylben in die Flöte zu sprechen. Geht es, dann geschieht dieß, indem man im Anfange die Sylben sehr scharf ausspricht, mit einigen gleichen a); dann mehreren b); dann stufen; c) endlich sprungweise vorkommenden Tönen d). - Diese verschiedenen Formen der Sprache muß nun Jeder nach seiner besondern Anlage jedoch so anwenden, daß jede Figur so passend und vollkommen ausgeführt erscheint, als es nur immer möglich ist. Wer Künstler werden will, darf sich daher mit dem bloß technischen Studium dieser Formen durchaus nicht begnügen, er muß die oben kurz gegebenen Ansichten von der Bildung einer Sprache benutzen, um sich eine solche zu schaffen; was nur durch vieles, tiefes Studium der Sprachelemente, ihrer Verbindung zu verschiedenen Tonfüßen, der Verknüpfung dieser in Sätzen, Perioden und ganzen Redetheilen geschehen kann. Die Anleitung dazu ist in der i. 1. Th. entwickelten Lehre vom Vortrage gegeben, die der Lehrer mit dem Schüler später erst durchgeht. Um aber doch hierin diesem einen tieferen Blick in das Wesen der musik. Sprache zu eröffnen, und ihn beim richtigen Anwenden der entwickelten technischen Formen vom Mechanischen zum Geistigen zu leiten, nehme der Lehrer mit ihm durch, was i. 1. Th. v. S. 206 an in dieser Hinsicht erörtert ist.*)

*) Es ist sicher ein sehr großer Nachtheil für unsere musik. Ausführungen, daß die Schüler in der Regel die Grundformen der Tonsprache — die verschiedenen Tonfüße, und ihre Verbindung zu und in größeren oder kleineren rednerischen Abschnitten, Sätzen u. s. w. weder kennen, noch weniger durch das Gefühl unterscheiden lernen. Wie groß ist der Unterschied zwischen einem Jambus u. Trochäus; wenn 2 oder 4 kurze Noten, Acht- oder Sechzehnthelle den sogenannten Auftakt (Hinschwung) bilden, oder wenn dieß durch ein Viertel und 2 Achttheile geschieht! Wie anders überhaupt muß der Vortrag beim Auf- und Abschwunge seyn! Wie sehr muß man darauf sehen, jeden Tonfuß in seiner Eigenheit herauszuheben, wenn jede Stelle so erscheinen soll, wie sie gedacht und gefühlt ward! Wie verschieden muß schon der Vortrag in dem Beispiele F. 1 T. 63 seyn; daß a zu fis, als Jambus, im leichten Aufschwunge, das fis als Länge fest accentuirt; daß d als noch mehr geflügelter Aufschwung zum Dactylus h a e noch leichter, h fest angeschlagen u. die 2 kurzen Noten a e leicht gewiegt; dafür das g im folgenden Takte als Länge herausgehoben, sanft zum kurzen fis zurücksinkend; die 3 letzten Noten a d fis als Aufschwung leicht, und immer mehr sich hebend! Und so ist es mit allen musik. Stellen und Figuren. Wenn ein Künstler die Tonsprache so studirt, welche große, neue, unerschöpfliche Effekte werden sich ihm darbieten! Und darauf möchte der Verf. die Instrumentisten überhaupt sehr aufmerksam machen, damit sie ihr todtes Werkzeug zu einem lebensvollen Sprachorgane umgestalten, und hiezu die reichen Formen der Accentuation u. Artikulation in einem tieferen Geiste auffassen und benutzen lernen. Dazu dient die erwähnte v. S. 206 entwickelte Lehre. Diese studire man nach der eben angegebenen Weise; zergliedere so viele Tonstücke, und lerne im eigentlichen Sinne sprechen. Denn das Studium dieser Sprachkunst ist bisher zu sehr ver-

Nach diesen Grundsätzen kann der Lehrer die bereits schon durchgenommenen Uebungsstücke auf den verschiedenen Tabellen wieder durchgehen, oder, ist dieß schon geschehen, die noch nicht durchgeübten mit dem Schüler fleißig durchnehmen, damit dieser Herr der einfachen Zunge nach allen Formen wird, und jenen Reichthum in Accentuation u. Artikulation erhält, der dem Instrumentisten zur Seite stehen muß. S. S. 89. Ist dieß geschehen, dann mag er das F. 2 T. 63 vorfindliche Beyspiel durchüben, das einmal Moderato oder *Allo non tanto* mit der einfachen Zunge, s. N. I, dann im schnellen Tempo *Allo assai* oder *Presto* mit der Doppelzunge, s. II, vorzutragen ist, damit sich der Schüler von dem Unterschiede zwischen beyden Arten der Ausführung überzeugen kann. — Zum Ueberflusse sind noch durch die römischen Zahlen I, III, VI u. s. w. die bey jeder Stelle in Anwendung kommenden Regeln angezeigt. Dadurch muß der Schüler einsehen lernen, welch' reiche Mittel dem Ausführenden zu Gebote stehen, wenn er den eigenen Geist jeder Zungenart erfaßt, und jede dieser dort anzuwenden versteht, wo durch sie sowohl jede Stelle am effektivsten hervortritt, als auch das reichste Leben in die Ausführung kommt — denn dieß sind die beyden Hauptrückichten bey der Anwendung dieser beyden Spracharten und ihrer so reichen Formen. So im Technischen vorgeübt, kann man mit ihm nun die Lehre von den Manieren und Passagen durchgehen, und verfahren, wie es 3. 6 S. 45, 46 und 47 angegeben ist. Daß man die im C vorkommenden Beispiele in D und die andern Tonarten versetzt, die Passagen, die sich mit beyden Zungenarten geben lassen, bald mit der einfachen bald mit der Doppelzunge vortragen läßt, dieß versteht sich für sich; so wie man überhaupt das befolgen wird, was S. 105 und oben über die gehörige Anwendung dieser Spracharten angegeben ist. (Die Lehre von den Manieren der Bewegung und des Durchziehens ist im § 7 entwickelt.) Zu den Manieren gehört denn auch der Triller; drum stehen hier folgende

§ 6. Bemerkungen zu den Trillern auf der Flöte.

Das Nothwendige über das Wesen des Trillers und die Art seiner Ausführung

nachlässigt worden, und doch läßt sich hier das Größte u. am sichersten erringen, vorzüglich wenn sich damit eine gleiche Ausbildung in der Tonbildungskunst verbindet, auf deren beyderseitige unermüdet fleißige Pflege der redliche Lehrer mit höchstem Ernste sehen wird, wie es im § 1 der Fagott-Schule angegeben ist, und worauf bereits oben im § 1 schon hingewiesen ward. Wird in der Folge jeder Lehrer seine Schüler schon vom Anfange an so lehren, dann muß es wohl besser werden.

findet man im § 8 der Klarinetten-Schule theils zitiert theils erörtert; so wie auch im § 6 der Oboe-Schule genau entwickelt, und mit den nöthigen Beyspielen belegt ist, wie man einen Triller, der sich gar nicht, oder nur schlecht geben läßt, umschreiben kann. Die auf der Flöte vorkommenden Triller sind T. 63 F. 3 v. Nro 1 — 58 angezeigt. Es wird vorausgesetzt, daß alle Triller, die nicht besonders bemerkt sind, auf die gewöhnliche Art gemacht werden, d. i. durch das Wechseln des jedem Tone eigenen Griffes. Bey der Ausführung der übrigen benutze man Folgendes. Der Triller N. 1, der, wenn man nicht mit cis : o. c : Kl. versehen ist, keinen Nachschlag hat, läßt sich nicht anders geben, als wenn man durch schnelles Eindrehen das zum Nachschlage erforderliche cis und durch geschwindes Ausdrehen das c zu erhalten sucht. — N. 6 u. 7 sind mit der f : Kl. gut; eben so ist 9 gut, und sind 12 und 13 besser auf der Klappenflöte. — Bey 9) wird der Triller auf der einklappigen Flöte mit dem 3ten Finger geschlagen. Bey 17) nimmt man bey der einklappigen Flöte den 11ten Griff bey b , und trillert mit dem 1ten Finger. Bey 37) schlägt man auf der Klappenflöte den Triller mit der e : Kl. Bey 43) schlägt man den Triller mit dem 1ten Finger; bey 44) den Triller (des) mit dem 5ten Finger. — Den Triller 48) macht man auf der einklappigen Flöte mit der dis : Kl., auf der Klappenflöte mit der gis : Kl.; bey 49) trillert man mit dem 3ten Finger. — Bey 51) nimmt man es mit dem 11ten Griffe, und trillert mit dem 2ten und 3ten Finger oder mit dem 3ten und 6ten; bey 52) schlägt man mit dem 6ten, bey 53) mit dem 2ten und 6ten Finger den Triller; bey 55) geschieht es mit dem 4ten und 5ten; bey 56) mit dem 4ten Finger; und bey 57) hebt man den 1ten und 2ten Finger auf, um damit den Triller auszuführen. Uebrigens muß besonders hier jeder sein Instrument studiren, und sich passende Griffe suchen, so wie bey den mangelhaften Trillern durch den Ansat, durch besondere Vortheile, das Fehlende zu ergänzen sich bemühen. —

Daß man mit dem Schüler, Uebung in Passagen, Artikulationen u. s. w. mit Pflege eines schönen Gesangtones abwechselnd, hauptsächlich Gesangmusik so wie auch andere Stücke einüben soll, ist bereits oben vorgekommen, indem man sich hierüber, so wie in Hinsicht der icht zu befolgenden Bildungsmethode auf S. 46 bezog, wo dieß Z. 25 vorkommt. Damit er aber alle Artikulationsformen, die sich ihm durch Benutzung der beyden Zungenarten so reich darbieten, nach den oben angegebenen Grundsätzen anwenden lerne, um die abwechselnde Ausführung aller Stellen so zu ordnen, daß eine die andere hebt, dafür ist das Beyspiel T. 64 F. 1 beygesetzt, wo das ober den Noten steht

ende E. die einfache, das D. die Doppelzunge bedeutet, so wie die römischen Zahlen auf die oben angegebenen Regeln hinweisen. Da wird gleich im ersten Takte die durch festen Anschlag mit der e. Z. (einfachen Zunge) und volles Aushalten des Tones beym vollen Entströmen des Vokals hervorgebrachte imposante Wirkung durch das rollende Herauswerfen der Töne im 2ten T. mittelst der D. (Doppelzunge) mit immer mehr verstärkter Kraft gehoben; worauf im 3. die E. in dem immer schärfer anziehenden Schleifen, wo also der Vokal immer voller entströmt, wie es das *cresc.* anzeigt, und die darauf folgende D. wieder Abwechslung in den Vortrag bringen, und zwar eine solche, wodurch sich der Effekt bis hieher, bey seelenvollem Vortrage, immer steigert. Eben so ist es im T. 4, 5 u. 6, wo die im 5ten eintretende D., von der 1ten Figur auf die 2te u. s. fortstürzend, ein wahres Bild energischen Seelendranges ist. Im T. 7 kommt das weiche *da ra vor*, mit milder Haltung zu gebend, und bey *cresc.* das schärfer anziehende *ta ra*, das im T. 8 immer drängender hervortritt, worauf im T. 9 E. und D. sich mischen, wo in den 2 ersten Figuren, bey geübter e. Z., bloß diese, oder auch die D. abwechselnd gebraucht werden kann; so wie besonders in der D. öfter eine verschiedene Art der Ausführung angezeigt ist, derer man sich nach dem Grade seiner Fertigkeit, oder nach dem besseren Effekte bedienen kann, den man auf eine oder die andere Weise erzeugt. Hat in der letzten Hälfte des 9ten T. die D. die Figuren durch das *tadl, tadl* in Absätzen zu 2 Noten herausgeschneilt, so wirkt nun die E. im T. 10 durch das in den Bindungen vorkommende *crescendo* und das in dem Schleifen von oben nach unten voll entströmende Leben desto bedeutender; und durch die im T. 11 von unten nach oben sich erschwingende Form, die durch die D. so viele Fülle erhält, so wie durch die im T. 12 vorkommende schwungvolle jambische Weise, die sich mit der E. so kraftvoll geben läßt, so wie die in der 1ten Hälfte des T. 13 mit Steigerung hinaufrollende D. steigert sich die Kraft bis zum großen Effekte. In der letzten Hälfte dieses T. mildert sich die Kraft, und so immer mehr im folgenden, wo also mehr Verschmelzung und ein immer weicherer Tonfluß Statt finden muß, bis im T. 15 die Wärme in den durch die E. ausgeführten Bindungen sich wieder hebt. Mit mildester Sprache der E. werden die Töne im T. 17 einzeln zart gebildet hingestellt, worauf im T. 18 der sich vermehrende Seelendrang in den mit immer größerer Fülle entströmenden Bindungen sich kund gibt, welcher durch den vollen Schlag der D. im T. 19 vermehrt, durch den von der Tiefe zur Höhe im mächtigen Aufschwunge im T. 20 sich erhebenden Gesang verstärkt, i. T. 21 durch die mit aller Festigkeit angeschlagene und kräftig herausgedämmerte D.

seinen vollsten Erguß erhält. Im T. 22 mildert sich das Gefühl im Anfange; aber schon in der 2ten Hälfte steigert es sich, noch mehr i. T. 23, wo die Abwechslung der E. mit der D. mit vieler Wirkung sich geben läßt, welche in der 2ten Hälfte beym ff. durch den stärksten Erguß der Gemüthsregungen in den mit aller Schärfe auszuführenden Bindungen, wobey die letzte Note immer herausgeschneilt wird, so wie durch die mit aller Energie i. T. 24 hinaufrollende D. bis zum höchsten Punkte sich verstärken kann. Kräftig und voll entströmt in den Bindungen durch die E. i. T. 26 das mächtig angeregte Gemüth, das in den mit aller Kraft durch die D. herausgeschneilten Figuren i. T. 27 noch mehr Energie entwickelt. Bald im Auf- bald im Abschwunge ergießt sich diese noch bedeutender i. T. 28 durch die E.; tritt mit eindrucksvolleren Artikulationen durch die D. so wie die Verbindung der E. mit der D. hervor i. T. 29; erschwingt sich im wogenden Tonstrome i. T. 30; verstärkt diese Wirkung durch die alle Figuren mit entscheidender Kraft herauswerfende E. i. T. 31; stürzt mit aller Gewalt i. T. 32 durch die D. von der Höhe zur Tiefe, und schließt dieses reiche Gemälde manchfaltiger und großer Gefühle durch die vermittelt der D. i. T. 33 mit entschiedener Stärke herausgeworfenen Figuren. Da ergreift die Seele eine der i. 1ten T. vorgekommenen gleiche Gesangsform mit E., die nun auf die vorausgegangene D., wird die Stelle mit den gehörigen einfachen großen Accenten gegeben, von großer Wirkung ist; die rollenden Passagen i. T. 35 u. 36 mit steigender Stärke sich erhebend und abwärts stürzend verstärken den Eindruck, und geben den bündigen Schluß, der i. T. 37 durch gehörige Verbindung der E. u. D. so effectvoll sich herstellen läßt, und welcher durch die mit größter Kraft sowohl vermittelt der E. als der D. auszuführenden Passagen i. T. 38, 39 und 40 seine volle Bestätigung erhält. — Aus der bisherigen Entwicklung mag es nun dem Schüler klar werden, wie man beyde Zungenarten zum manchfaltigsten Effekte mischen und anwenden kann; wie aber die Art der Ausführung von jeder, ob stärker oder milder, mehr oder weniger rollend, voller oder schwächer den Seelendrang ergießend, die Töne nur fest anstoßend oder mit aller Kraft herausschnellend, u. s. w. kurz mit welcher eigenem Seelenergusse jede dieser Arten zu beleben und zu gestalten ist, wie dieß von dem eigenen Charakter der Stelle abhängt; wie es sich also nicht um ein oberflächliches Kennen und Eingebtseyn dieser handelt, sondern wie sie mit tiefem Geiste aufzufassen, und mit sinniger Unterscheidung anzuwenden sind. Zwar sind nicht alle Stücke zu einer solchen reichen Darstellungsweise geeignet; allein, wer diese Materie tüchtig inne hat, der wird überall Effekte hervorbringen, an die der Andere nicht denkt. Näheren Aufschluß

Hierüber gibt die Theorie des Vortrages i. 1. Thl., wozu dies als eine Vorbereitung dienen mag. Und diese wird dem Schüler zu Theile werden, wenn er angehalten wird, jedes Stück so zu betrachten, zu studiren, reich und so voll des interessantesten Effectes zu ordnen und darzustellen, als es sich ihm thun läßt. Doch stehe hier zuvor noch etwas

§ 7. Ueber die Manieren der Bebung und des Durchziehens.

Um den vollen Seelendrang, der in dem einfach gehaltenen Tone nicht so ganz zur Erscheinung kommen könnte, im Aeußern zu verklären, dient auch die Manier der Bebung, wo der einfache gehaltene Ton sich in mehreren, schnelleren oder langsameren Auf- und Abschwüngen zerlegt, die jedoch nie das richtige harmonische Verhältniß stören dürfen. Der Geiger gibt diese Manier durch eine zitternde, etwas auf- und abwogende Bewegung der Hand bey fest aufgedrücktem Finger, daher man auch diese Figur mit dem Ausdrucke: Tremolo bezeichnet. Sie wird angezeigt und ausgeführt wie T. 64 Fig. 2. Sparsam und am rechten Orte angebracht, so wie mit Geschmack gegeben, kann sie eine treffliche Wirkung machen, s. S. 139; denn da glaubt man in dem Wogen der Tonschwüngen des warmen Herzens lebensvolle Bewegung zu vernehmen. Allein wo sie nicht an ihrem Platze ist, wo die Darstellung nicht schon einen bedeutenden Grad von Wärme, entströmender Blut des Gemüthes errungen hat, wo der dadurch erhobene Ton dem Vortrage keinen besondern Schwung, oder die Vertiefung milder, inniger Regung verleiht, dort, so wie wenn sie häufig angewendet wird, ist auch diese Manier unausstehlich. Da der Charakter der Stellen, wobey man sich dieser bedient, so mannichfaltig seyn kann, so wird sie auch bald langsamer, bald schneller, wachsend und abnehmend, kurz nach dem jedesmaligen Gemüthszustande verschieden gegeben. Doch wendet man sie auch an, um eine außerdem zu eintönige Note reicher zu gestalten. Bey Blasinstrumenten gibt man sie am besten durch Oeffnen und abwechselndes Schließen irgend einer Klappe, wie es bereits im § 6 der Klarinettenschule mehrmalen angegeben ist. Doch führt man sie bey der Flöte auch aus, wenn man mit dem Finger das der zu verzierenden langen Note zunächstliegende untere Loch ein wenig, oder halb, oder auch ein anderes Loch ganz, nach Erforderniß der Umstände, wechselseitig bedeckt und öffnet, wodurch ein unvermerktes Vertiefen und wieder Erhöhen des Tones bezweckt wird, das in der schnellen Abwechslung den wogenden Wellen ähnlich ist. Man will z. B. auf dem \underline{d} eine Bebung machen, so nimmt man den gewöhnlichen Griff von \underline{d} , und deckt und öffnet abwechselnd den 1ten Finger. Will man eine solche

Bebung auf \underline{a} machen, so kann man entweder mit dem 5ten Finger wechseln, den man ganz auflegt, oder mit dem 3ten Finger dieß thun, der aber nur zum Theile gedeckt wird. Das Maasß davon muß Jeder selbst zu finden sich bemühen. Eben so kann man auf \underline{h} durch Oeffnen und abwechselnde Bewegung der \underline{g} is Kl. die Bebung hervorbringen. Näheren Aufschluß über die Ausführung dieser Manier auf allen Tönen, so wie über die des Durchziehens findet man in Tromlitz's Flötenschule. Dieses Letztere — das unvermerkte verschmelzende Uebergleiten von einem Tone zum andern durch alle dazwischen liegenden kleinen Tonstufen, aber ohne Heulen und unangenehmes Schleppen — geschieht entweder auf, oder abwärts. Im letzten Falle schiebt man ganz sachte einen Finger um den andern bey; im ersten zieht man einen um den andern weg, doch so, daß, wie gesagt, alle Töne in einander fließen. So wird in dem Beyspiele T. 64 F. 3 bey dem \underline{d} der 4te Finger langsam hinweggezogen, und bey \underline{dis} der 5te und 6te nach und nach aufgelegt, so wie bey \underline{e} der 3te Finger behutsam weggeschoben. In dem Beyspiele F. 4 zieht man vom \underline{a} bis zu \underline{fis} durch, wenn man die zu \underline{gis} und \underline{g} erforderlichen und ganz nahe schon hingeneigten Finger nach und nach auf die Löcher bringt, wobey der Luftstrom nothwendiger Weise fortfließt, und nach Verhältniß verstärkt oder gemäßigt wird; denn von der geschickten Leitung des Luftstromes hängt hauptsächlich die schöne Ausführung dieser Manier ab, die übrigens, gleich der vorigen, nur selten, am rechten Platze, vorzüglich bey Gesangstellen und zwar bey solchen anzubringen ist, die viele Innigkeit des Charakters in sich tragen. —

Und nun ist der Schüler für die eigentliche Sprachkunst, die Theorie des Vortrages, reif, die i. 1. Th. von S. 182 — 327 vorkommt. Ob der Lehrer diese ist mit ihm durchnehmen, oder vorher die auf den vorigen Tabellen vorfindlichen und noch nicht durchgeübten Beyspiele, so wie die in der Violinschule brauchbaren benutzen wolle, dieß bleibt der Einsicht desselben überlassen. Nothwendiger Weise müssen die Beyspiele in die für die Flöte passenden Tonarten gesetzt werden. Derselbe Fall ist auch mit jenen in der Theorie des Vortrages vorkommenden, in so fern sie sich nicht auf der Flöte geben lassen, besonders dem größeren T. XIX Fig. 17, das in D dur gesetzt wird. Die Art, wie der Lehrer hierbey und überhaupt ist mit dem Schüler zu verfahren habe, ist von Z. 7 S. 106 und 107 angegeben, woraus der Lehrer das für den Flötisten Brauchbare entnehmen wird. Uebrigens gehören zu den dort genannten größeren Meistern, die auch für die Flöte gut geschrieben haben, besonders noch die beyden Romberg und Festa nebst Hoffmeister, Dulon, Fürstenau, Devienne, A. E. Müller, Verbiquier (welche,

so wie Hugo und Wunderlich und der brave Tromlitz sehr gute Flötenschulen mit fr. Übungsstücken lieferten) Keller, Drouet, A. Schneider, Vogel, Gyrowetz, Branisky, Kummer, Witt, Dreßler, Payer u. s. w. Aber alle diese Werke fasse er im höheren Geiste seines Instrumentes auf, suche die möglichste Reichhaltigkeit in seinen Vortrag zu bringen, benutze hierzu alle Mittel, die ihm die Flöte darbietet, strebe diese durch das Studium und mögliche Anwenden Alles dessen zu bereichern, was er von großen Künstlern auf andern Instrumenten mit Effect ausführen hört, damit er jene Eintönigkeit wegbringt, die man der Flöte vorwirft, die aber hauptsächlich den ausführenden Künstlern zur Last fällt, und vor welcher sich jeder Flötist hüten soll, besonders, wenn er zu oft so süß thut und immer schmelzen will — studire vorzüglich ausgezeichnete Sänger, und erhebe sich zum ehrenvollen Standpunkte eines wahren Künstlers.

Fagott-Schule.

§ 1. Ueber den Charakter des Fagottes, und das, was sich bey dessen gehöriger Beachtung auf diesem leisten läßt.

So wie zur richtigen, charaktermäßigen Behandlung der Oboe, so gehört auch zu der des Fagotts eine höhere Auffassung desselben. Was daher über eine solche im § 1 der Oboe-Schule gesagt ward, das findet hier größten Theils seine Anwendung, nur daß bey dem Fagott das Würdige, Männliche, Feierliche, Große, Erhabene, mit dem Mildem, Unschuldvollen der Oboe sich paart, welcher auch der Fagott zuerst zum begleitenden Baß diene, und woher sein französischer Name Basson (du Hautbois) kommt. Alle edleren Gefühle, die eines würdigen, durch eine schöne Bildung ausgezeichneten Mannes Brust erfüllen, kann und soll daher der Künstler hier entfalten, das durch seinem Instrumente den schönen Charakter und jene tiefe Bedeutung verleihen, welcher es fähig ist; und dieß mit jedem Tage mehr hervortreten zu lassen, das eben muß des Bläfers unermüdetes Streben seyn. Beseelt durch diesen Gedanken, das erhebende Bild schöner Männlichkeit in seiner Seele tragend, wird dann der Bläser nicht allein alles Unangenehme, Brummende und Knarrende des Tones, das Gemeine, Nichtsagende, was man bey einer schlechten Behandlung so häufig findet, entfernen; sondern ihm auch so viele Würde, Feierlichkeit, edle Männlichkeit, charaktervolle Haltung, Milde, Innigkeit, Nüchternheit, Sehnsucht, so viele Herzensfülle, Andacht, Secs

Inglut verleißen, daß er dadurch allein schon seine höhere Weiße beurkundet, und den Hörer unwiderstehlich mit sich fortreißt. Und in der That wie leicht vermag dieß der Fagottist bey den so lieblichen, angenehmen, reizenden Tönen in der Höhe, so wie den mannlichen, Klang- und Schwungvollen in der Mitte, in welcher doppelter Hinsicht er mit einem schönen Tenor wetteifert, (dessen Partie er auch im Instrumentalchor gewöhnlich übernimmt) und dem Majestätischen, Feierlichen, Großen der tiefen Töne, worin er ihn noch übertreffen kann! Welch herrlicher Genuß ist es, einen Künstler auf diesem Instrumente zu hören, wenn er so viele Gutmüthigkeit in seiner Rede entwickelt; in den lieblichen Verschmelzungen seine zarten Gefühle darlegt; hier so traulich väterlich, freundschaftlich, sanft eindringend spricht, darauf wieder mit Wärme, Kraft und einer Bestimmtheit seine Ideen und Gefühle auseinandersetzt, die uns über seinen ernstesten, festen Willen keinen Zweifel mehr übrig lassen; wenn er mit aller Würde, mit erhebendem Pathos seine Anschauungen zergliedert; die tiefen Töne mit Fülle und großer innerlicher Kraft ergreift, im mächtigen Schwunge sich durch die Mitte erhebt, und des Herzens gewaltige Regungen in den lieblichen hohen Tönen zerfließen läßt; hier seine volle Seele im voll entströmenden Triller und andern Manieren aushaucht, dort die Empfindung in dem Verschmelzen der Töne, in ihrem süßesten Entschwinden ergießt; da mit belebtem festen Zungenstoße die einzelnen Töne herausschnellt, die er dort wieder, wie die zartesten Blumen in einem Strauße, einzeln trefflich gebildet und schön getragen verbindet; wenn ihn voll heiliger Glut im erhabenen Hymnenfluge sein Gefang entströmt, er dann in diesem wieder alle kindlichfrommen Gefühle ergießt, die sein schönes Gemüth zieren; wenn er hier in dem Helldunkel seiner Töne uns zu schauerlichen Gefühlen hinreißt, das Herz wie im dräuenden Geistertone wunderbar anregend, und gleich darauf die Klänge bis zum belebtesten Fluge der Freude aufzuhellen und uns in die süßeste Wonne zu wiegen weiß; wenn er so den Kreis aller edlen Gefühle durchläuft, die die Menschheit in ihrem höheren Standpunkte bezeichnen, und den großen Charakter der Mannlichkeit von der ehrendsten Seite d. i. von jener darstellen, die allen Ausbruch ungestüm heftiger Anregung, wilden leidenschaftlichen Feuers verschmäht! — Wenn er durch diesen schönen Geist, durch diese erhabene Gemüthsstimmung Alles beseelt und adelt, was er vorträgt, wer muß da nicht des Künstlers große geistige Kraft, wer nicht die Eigenthümlichkeit und Vielseitigkeit des schönen Charakters fühlen, der diesem herrlichen Instrumente zukommt? — Ja, wer diesen in seine Seele aufgenommen hat, der wird nicht nur dem Entwickelten entsprechen, er wird

auch sein Instrument so behandeln lernen, daß jeder Hörer glaubt, den trefflichsten Sänger zu hören, der voll Begeisterung spricht, mit voller Seele, tiefster und reichster geistiger Unterscheidungs- und Bezeichnungskraft deklamirt, und sich dann wieder so ganz dem Ergüsse jener warmen Gefühle dahingibt, die sein Inneres erfüllen, ohne welche Wärme, in Verbindung mit einer lebendigen, reich gestaltenden Phantasie, es nicht möglich ist, das außerhalb zu dunkle düstre musik. Gemälde auf diesem Instrumente zu erbellen und ansprechend hinzustellen. Daher das Abwechselnde in seinem Vortrage: würdiges, bedeutungsvolles Sprechen, klares, bündiges Auseinandersetzen der Rede — und melodischer Fluß, der uns des Gemüthes warmes Leben im fortwallenden Ströme harmonischer Regungen darlegt. Daher muß auch die Haupttrübsicht bey der Bildung des Schülers überhaupt, besonders im Vortrage, auf die beyden Punkte: die Sprech- und Tonkunst (im engeren Sinne) sich beziehen. Zu dem Ersten dient vorzüglich die Kunst der Accentuation und Artikulation, deren tiefes Studium und geistvolle Anwendung bey diesem Instrumente, soll es nicht fad und bedeutungslos erscheinen, höchst wichtig ist; zu dem Zweyten die Kunst, den Ton halten, beherrschen, und nach allen möglichen Abstufungen und Modifikationen bilden — bis zum größten Grad edler Kraft, des Brillanten, Großartigen, anschwellen, und bis zum größten Milde, Innigkeit, Schwermuth u. s. w. zerfließen lassen, so Licht und Schatten nach Bedarf geben, und jeden Gemüthszustand wahr entfalten zu können. Daß der Schüler, um die dazu in den Lippen und Kinnbacken erforderliche Kraft, Festigkeit und Ausdauer zu erhalten, so wie bey allen Instrumenten, besonders bey diesem fleißig, und vor jeder Uebung, Scala so wie die Intervalle aus verschiedenen Tonarten, im Verfolge seiner Ausbildung auf jede Weise — f. ff. p. pp. cresc. decresc. mit festerem, dann wieder milderem immer mehr zerfließenden Anstöße u. s. w. durchgehen müsse, so wie daß der Lehrer bey der Bildung desselben die erwähnten Hauptpunkte und alle darauf sich beziehenden Materien äußerst sorgsam, und mit rastlosem Eifer zu beachten und Alles zu entfernen habe, was die Entfaltung dieses hindert, z. B. effectlose Schwierigkeiten in Passagen, Sprüngen, Trillern u. s. w., dieß versteht sich obnehin; so wie, daß er durch eigenes geistvolles Vorspielen, durch begeisterten, schwungvollen Vortrag im Geiste dieses Instrumentes das Meiste dazu beytragen kann, daß der Schüler den Charakter dieses schönen Instrumentes auffassen lerne. — Wie der Schüler in jeder Hinsicht, als Solobläser, so wie als Orchesterspieler, in allen hier vorkommenden Beziehungen eigens einzustudiren sey, dieß ist bereits schon oben S.

§ 6 Z. 1 und S. 64 von Z. 26 an gesagt worden. Nur sey man darauf bedacht, daß man, vorzüglich beym Mitspielen des Grundbasses, der doch meistens mit Würde und Energie vorzutragen ist, nicht zu grell werde, und jenen Charakter von sanfter Würde, edler Kraft, voll tiefen Eindringens nicht verläugne, der dieses Instrumentes schöne Eigenthümlichkeit ist. Der Fagott, gut gesetzt, dringt doch durch, wie Bärmann richtig bemerkt. Aber man muß auch jede bedeutende Note, Figur oder Stelle herauszuheben verstehen, und sich darauf eigens einstudiren. Auch nehme man das Rohr nicht zu stark, sonst ermüdet man zu bald, und platzt sich unnütz. Uebrigens hat der Fagott über 3 volle Oktaven, und wird, wenn das Instrument mit einer Kl. für das hohe h oder c versehen ist, leicht vom tiefen B bis zu c geblasen. Ja man kann in der Tiefe A so wie in der Höhe d es sogar f und g gewinnen; allein dieß nur mit Anstrengung, ohne daß der Ton seinen schönen Gesang und die nöthige Fülle behielte, und zum Nachtheile der andern Töne so wie des Ansages. Wenn ferner auch die technische Geschicklichkeit im Herausbringen solcher schwierigen Stellen Beachtung verdient, so bleibt doch der seelenvolle Gesang, der sich auf der goldenen Leiter schön gebildeter Töne entwickelt, des Künstlers Zierde und höchstes würdiges Ziel; und alle Künstlichkeit in Passagen, Sprüngen, Höhe und Tiefe kann nur in sofern ihre wahre Würdigung erhalten, als, und in wie weit sie diesem dient. — Auch daß man auf diesem Instrumente, ohne Einsätze, aus allen Tonarten spielen kann, dieß dient ihm sehr zur Empfehlung. — Der Verf. setzt hier voraus, daß der Lehrer sowohl die allgemeine Anleitung von S. 1 — 57 als die Vorerinnerungen S. 65 bis 75 durchgegangen habe. Indem er das für seinen Unterricht ist und in der Folge Brauchbare bemerken mag, wird er auch nicht unterlassen, das dem Schüler ist und später Dieneude am gehörigen Platze zu erklären.

§ 2. Vom Baue des Fagottes.

Der Fagott besteht aus einer ausgebohrten Röhre von Ahornholz; Buchbaum gibt nicht den guten Ton. Um diese bequemer halten, so wie mit beyden Händen die Tonlöcher greifen zu können, hat man sie in mehrere Stücke abgetheilt, so daß das Instrument aus 4 Stücken besteht: dem untersten, dann 2 Seitenstücken, wovon das kleinere gewöhnlich der Flügel genannt wird, die in das unterste Stück eingedreht werden, dann dem kleinen oberen Stücke, auch Schlot (Becher) genannt, das auf das größere Stück gesteckt wird. An dem Flügel befestiget man eine kleine dünne Röhre von Messing, die abwärts gebogen und wie ein großes lateinisches S geformt, daher S genannt

wird, und worauf man das Rohr zum Anblasen der Töne steckt. Dieses S braucht man in größerer und kleinerer Dimension, um tiefer und höher zu spielen. Jedoch muß man darauf sehen, daß dadurch die übrigen Verhältnisse des Instrumentes nicht gestört werden; daher hat man oft 2 Flügel von verschiedener Tonhöhe, wozu 3 S mit Richtigkeit abgestimmt werden können. Ueberhaupt hat die Beschaffenheit dieses S vielen Einfluß sowohl auf die Güte, als besonders die Reinheit der Töne. In dieser letzten Beziehung ist der Sagott ein schweres Instrument; denn 1) findet man selten, eigentlich nie, solche Instrumente, die in allen Tönen rein und gut sind; 2) wird zum rein Blasen ein sehr gutes Gehör, fleißiges Studium und Ueben besonders der Tonarten, vorzüglich aber ein, Ueb durch die erwähnten Uebungen hauptsächlich der chromatischen Leiter zu gewinnender fester Anfaß erfordert, der jeden Ton, ist er zu tief, zu heben, ist er zu hoch, sinken zu lassen vermag, was bey diesem Instrumente um so nothwendiger ist, als man manchen Ton um einen Viertelston durch den bloßen Anfaß erhöhen oder erniedrigen kann. Um die Töne reiner, stärker und heller zu machen, so wie manche zu erhalten, sind die Klappen angebracht, die sich in neuerer Zeit bedeutend vermehrt haben. Da gibt es denn Sagotte mit der offenen F-, geschlossenen As^o, Gis, der tiefen D, B-, der tiefen Es-, und der Fis-Kl.; wozu man in neuerer Zeit die Kl. für das hohe \sharp und für \flat gesellte, so, daß ein solcher, sehr vollständiger und brauchbarer Sagott 8 Kl. hat, wie man es T. 66 Fig. 1 sieht. Um aber das \flat sicher zu erhalten und das mittlere cis zu verbessern, hat Grenser in Dresden an dem hintern Theile des Flügels die mit dem kl. Finger der linken Hand zu greifende \flat -Kl. angebracht, die man aber weit besser später unter die \sharp -Kl. setzte, die mit dem Daumen der linken H. gegriffen wird. Bey den Wiener Sagotten befindet sie sich unter dem Ringe des untern Stückes. Der jüngere Grenser änderte auch die hohe \flat -Kl., indem er sie etwas weiter herabrückte, so daß \sharp , \flat , \sharp durch sie erhalten werden können. Es gibt aber auch Sagotte ohne Fis, manche ohne Fis- und Es Kl., die freylich sehr unvollkommen sind. Dafür verfertigt man ist auch mit 12 Kl.: 1) für das tiefe B; 2) D; 3) Es; 4) F; 5) Fis und fis; 6) As^o. Gis; 7) B und b; 8) cis; 9) es; 10) \flat ; 11) \sharp ; 12) \flat . Nach einer neuen Erfindung hat Almenröder 14 Kl. angebracht, und zwar: 1) für das tiefe B; 2) H; 3) Cis; 4) D; 5) Es; 6) F; 7) Fis; 8) für Gis eine Kl. neben der F-Kl.; und 9) für denselben Ton eine neben der Fis-Kl.; 10) für das 3:e Loch der rechten Hand, das in 2 Löcher zerlegt weiter hinabgerückt wurde, eine Kl.; 11) für b; 12) für cis und \flat ; 13) für \sharp ; 14) für \flat ; und um die tiefen Töne schleifen zu können, ist noch das C-Loch mit einem kl. Kläppchen

geschlossen. Dadurch hat das Instrument allerdings viele Vervollkommnung erhalten, und man kann, nach seiner Angabe, hier ausführen, was man auf andern Instrumenten nicht oder nicht so gut vermag. In der Musikhandlung von den B. Schott zu Mainz ist die nähere Beschreibung um 1 fl. mit der vollständigen Anleitung in Hinsicht der Applikatur zu haben, worauf der Verf. verweist, und wovon er in dieser Schule keinen Gebrauch machen konnte, weil solche Instrumente noch zu selten sind. Auch J. Müller hat durch 3 neue Klappen den Fagott verbessert, wodurch besonders das tiefe Cis ferner B und b, cis oder des, so wie es od. dis gewinnen, und das tiefe H erhalten wird, so wie sie für eine Menge hoher, mittlerer und tiefer Töne nützlich sind. Kummer in Dresden hat gleichfalls eine Verbesserung an der Stürze des Fagottes angebracht, wodurch nicht allein die Schönheit des Tones, sondern besonders seine leichte Ansprache gewinnen soll. Solche Instrumente sind bey Sinke in Dresden zu haben.

§ 3. Vom Rohre, und der Art, es zu verfertigen.

Wie wichtig ein gutes Rohr für den Bläser, so wie vieles in Hinsicht der Verfertigung eines solchen Anwendbare findet man in dem § 3 der Oboes und Klarinett-Schule. Eben dort sind auch die Eigenschaften eines guten Rohrholzes angegeben. Nur nehme man bey dem Fagott kein überreifes, sonach zu hartes Holz. Die Klarinette fordert ein festes, die Oboe schon ein etwas weiches, der Fagott ein noch weiches übrigens gutes, reifes Holz. Ein solches Stück Rohrholz, s. T. 68 Fig. 1 nimmt man, theilt es in 4 Theile und spaltet diese. Jeder Bläser muß sich nun nach dem Rohre, das er gern bläst, ein bestimmtes Maas in Hinsicht der Länge und Breite des zu einem Rohre zu bearbeitenden Holzes bilden; Fig. II ist ein solches beyläufiges Modell angezeigt. Nach seinem Maße schneidet man oben und unten das überflüssige Holz weg, so daß es sowohl die gehörige Länge erhält, als auch jene Breite, die es bey dem vordern Theile, dem Ansätze, haben soll. Doch lasse man lieber etwas mehr Holz, als zu wenig, damit, wenn man bey dem Ausarbeiten zufällig zu viel Holz auf einer Seite weggenommen hat, und das Rohr zu dünn ist, man nachhelfen kann. Dann legt man das zu bearbeitende Stück Rohrholz fest in die Mitte der Hand, damit das dieser inwohnende Gefühl bey der Ausarbeitung um so sicherer leitet, hält es oben fest mit dem Zeigefinger der linken Hand, indem man zugleich den Daumen der rechten Hand am andern untern Ende fest anstemmt, und schneidet mit dem Instrumente, s. F. III, das Rauhe auf allen Seiten in gleicher Dicke aus, wobey man unten oder oben anfangen kann, es dann

herumdreht, und alle Theile so lang ausarbeitet, bis sie einander gleich sind, was man erkennt, wenn man das Rohrholz gegen das Licht hält. Dabey ist aber zu bemerken, daß man die Späne so lang als möglich macht, damit nicht so viele einzelne Hügel entstehen, die sich später nur mit Mühe bey dem Gleichschaben wegbringen lassen: man führe also jeden Schnitt, wo möglich, durch die ganze Länge des in der Ausarbeitung befindlichen Theiles durch. Sollte das Holz sehr hart seyn, so kann man es auch vorher in das Wasser legen, oder mit Speichel anfeuchten, wenn man es mehrmalen durch den Mund zieht. — Ist es durchaus gleich aus dem Rauhen herausgearbeitet, dann schabt man es mit dem Schaber, s. F. IV, der mit dem Holze eine gleiche Peripherie hat, bis ohngefähr auf die Dicke von 3 Linien rein und gleich, sehr behutsam dabey verfabrend, und äußerst fein das Holz wegschabend, damit man nicht zu viel auf einmal wegnimmt; s. F. II C und D, wo man das Holz einmal von Außen bey C und bey D es sieht, wie es von Innen geschabt ist, wo es in der Mitte am meisten und auf den beyden Seiten am wenigsten Holz hat. Ist es einmal rein geschabt, so befeuchtet man das Rohrholz, damit die nicht gehörig geebneten Fasern sich in die Höhe ziehen, die man dann mit diesem Instrumente, oder noch besser mit Schachtelhalm glatt und rein schabt. — Hierauf macht man in der Mitte auf beyden Seiten gleiche kleine Einschnitte, und einen längeren durch die harte Schale von Außen, damit man es später sicherer biegen kann, s. F. II, a, b u. c. Nun legt man es in das Wasser, und läßt es eine Viertelstunde, ja noch weit länger weichen, wenn das Rohrholz härter ist. Hat man es durch Abwischen des Wassers trocken gemacht, so biegt man es bey den gemachten Einschnitten über ein Messer, s. F. VI. Hierauf bindet man es oben mit einem Faden fest zusammen, s. F. VII. v), damit sich bey dem Schneiden die beyden Theile nicht verschieben können. Dann schneidet man in der Mitte, auf beyden Seiten, von oben nach unten so viel Holz weg, bis es die F. VII angezeigte Form erhält. Hiernächst nimmt man einen ausgeglühnten Messingdrath, der weder zu dick noch zu dünn seyn darf, damit er sowohl die nöthige Stärke als Biegsamkeit hat, und macht in der Gegend, wie es F. VII. d und e zeigt, 2 fest anliegende Bunde, deren Schlußdrath man abschneidet, und dann abfeilt, um sich nicht in den Mund zu reißen. Darauf macht man von unten gegen den 1ten Bund hin ohngefähr 10 Einschnitte, damit sich das Rohr bequemer um den Stift legt, s. F. VII. lit. s). Ist treibt man mit einem kleinen Hammer den Stift, s. F. VIII, ein, der, von Eisen oder Stahl, (Manche haben ihn von Horn) gut polirt und mit einem Griffe versehen seyn muß, damit man ihn später leicht herausdrehen kann, und zwar

so weit, daß er bis auf den oberen Drathbund geht, und das Rohr seine gehörige Wölbung erhält, von der ja so sehr viel die Güte des Tones abhängt. In dieser Hinsicht, und damit sich das Rohr nicht verschieben kann, macht man noch den 3ten unteren Drathbund, (s. F. VIII lit. m). Das so zugerichtete Rohr bewickelt man dann mit einem mehrfachen mit Pech gewickelten Faden oder dünnen Bindfaden, sehr fest und nahe aneinander liegend, (worauf sehr Viel ankommt) so daß keine Luft durchkann, und das Rohr die nöthige Festigkeit besonders in der Mündung bekommt; läßt das Rohr eine halbe oder ganze Stunde trocknen, und zieht den Stift aus. — Nun wird der Ansatz (die Feder) geschnitten. Von oben, etwas entfernt vom 1ten Bunde, s. F. IX, fängt man an, und schneidet das Rohr schräg wie einen Keil zu, so daß hinten am meisten, in der Mitte gegen vorne verloren immer weniger, und vorne am wenigsten Holz ist, wosbey man auch ein Rohr, das man für gut befunden, als Muster brauchen kann. Allein man verfähre sehr vorsichtig, und nehme lieber zu wenig Holz als zu viel weg, besonders nicht von hinten, sonst schnarrt das Rohr; und ist das Rohr geöffnet, so kann man ja leicht nachhelfen. Dieses Dessen geschieht durch einen festen, gleichen und scharfen Schnitt mit einem guten Federmesser, was besser ist, als wenn man es abhaut. Nun probirt man es. Fehlt es an der Tiefe, so hilft man, indem man rückwärts gegen den Drathbund zu Holz wegschabt, vielleicht einige Linien gegen den Bund zu hinauf mehr Holz wegschneidet: fehlt es an der Höhe, so schneidet man es ein wenig ab, damit die Feder kürzer wird, und hilft nach, bis es Tiefe und Höhe leicht und gut gibt. Jedoch schabe man mehr gegen die beyden Seiten hin, nur nicht viel in der Mitte; denn hier muß das Rohr seine Kraft behalten, sonst ist kein guter Ton möglich, und so bekommt es auch eine bessere Form. Auch durch die ersten Drathbünde, vorzüglich den mittleren, kann man helfen, wenn das Rohr zu stark oder zu schwach ist, wo es z. B. schon sehr geblasen ist, und sich legt. Ist es zu schwach, so drückt man mit einem Zängchen den Drath von oben gegen unten zusammen; ist es zu stark, so drückt man es von der Seite, da geht es vorne zu. Bärmann rath, das Rohr mit einer kleinen englischen Seile an der Oeffnung ein wenig rauh zu machen, wodurch der Ton sammetartig werde, so wie dasselbe nicht zu breit zu machen, weil sonst das Piano verloren gehe, indem die Kraft des Mundes durch ein zu breites Rohr zu sehr geschwächt werde, wie es im § 3 der angeführten Schulen angegeben ist. Aber zu schmal darf es auch nicht seyn, sonst kann es die gehörige Wölbung, somit den guten Ton hauptsächlich die gute Tiefe nicht erhalten. F. IX u. X sind 2 Formen guter Rohre an:

gegeben. Ob man sie breiter nehmen solle, darüber mag die besondere körperliche Beschaffenheit des Blasesnden und sein Anfaß entscheiden. Ist das Rohr hergerichtet, dann schneidet man die scharfen Ecken auf beyden Seiten ab, (s. F. IX lit. z). Zur Erleichterung kann man auch ein fertiges gutes Rohr auseinander legen, alle Theile und Verhältnisse desselben bey der Verfertigung eines Rohres untersuchen und vergleichen. Daß man, wenn man seine Rohre nicht selbst macht, darauf zu sehen habe, daß das Rohr Holz, wie Alles dieß angegeben ward, so wie die Wölbung gut, der Schnitt richtig, besonders die Bünde fest seyen, weil sich sonst die Rohre werfen und verderben, dieß versteht sich ohnehin. Ist das Rohr aus Alter oder durch zu häufigen Gebrauch zu schwach geworden, so kann man es ohngefähr eine Linie lang, überhaupt nach Bedarfs, abschneiden, wie es oben angegeben ward, wodurch es stärker und oft besser wird.

§ 4. Von der Haltung des Instrumentes, dem Anfaße und Anstoße des Tones.

Mit der linken Hand, die hauptsächlich den Fagott hält, nimmt man diesen, so daß der frey gelassene Daumen ober dem c-Loche zwischen der B und D Kl. liegt, um die Klappen sogleich ergreifen zu können, woher es auch so gefehlt ist, ihn aufwärts gegen die B Kl. zu legen. Den untern Theil des Instrumentes hält man etwas rechts, und befestiget es am besten durch einen ledernen Riemen, der vermittelst eines Hakens an dem untern Theile eingehängt, über den Kopf geworfen, durch die beyden Schultern seinen Halt bekommt, so daß man das Instrument nach Willkühr bewegen kann, und der obere Theil mehr auf der linken Seite hängt. Will man das Rohr auf das etwas wenig auswärts zu richtende S bringen, so hält man in der Mitte den Fagott mit der linken Hand fest, und steckt das Rohr, das man mit dem Daumen und Zeigefinger am hintersten Theile faßt, hineindrehend fest auf. Ehe man das Rohr aufsteckt, muß man es ein wenig anfeuchten, indem man es entweder einige Minuten (nach Beschaffenheit des Holzes wohl eine Viertelstunde) in ein Glas Wasser bis an den ersten Bund stellt, oder, läßt sich dieß nicht thun, es mit Speichel, den man durchbläst, und dann durch das Halten im Munde anfeuchtet. Um dem Fagott eine feste Lage zu geben, läßt man ihn auf der rechten Hüfte ruhen, und hält ihn mit der rechten Hand, so, daß die 3 ersten Finger ober den Löchern stehen, wovon die 2 ersten mehr geründet werden, der 3te flacher liegt, und der Ballen des Zeigefingers fest zwar, doch so an der Seite angelegt wird, daß die Finger, die mit dem untern fleischigen Theile die Löcher

bedecken müssen, sich leicht bewegen können. Den Daumen legt man ober das E-Loch. Eben so legt man die linke Hand, den Ballen des Zeigefingers an der Seite des großen Stückes zwischen die B- und D-R., ob etwas höher oder tiefer, weiter hin oder her, dieß hängt von der Bequemlichkeit des Spielers oder dem Instrumente ab. Was den schönen Anstand und die Stellung des Körpers betrifft, so findet man hierüber, so wie über die Art des Anstoßes und die Bildung des Tones in den § 4 und 5 der Klarinetts auch in § 4 der Oboe-Schule die allgemeinen Vorschriften, so wie vieles hier Anwendbare. Uebrigens muß auch bey dem Fagott Kopf und Körper immer gerade gehalten werden; beyde Ellenbogen, besonders der rechte, müssen vom Körper hinlänglich entfernt seyn, sonst sind die Finger, die mit Schnellkraft auf die Löcher auffallen müssen, in ihrer leichten Bewegung gehemmt. Doch entferne man den linken Arm nicht zu sehr vom Körper, sondern lasse ihn natürlich gegen diesen zu sich senken. In dieser Haltung übe man den Schüler, bis er sie in seiner Gewalt hat, und auch die Finger sich mit Leichtigkeit bewegen, so wie Löcher und Klappen öffnen und schließen. Ist er hierin gehörig geübt, dann suche man ihm einen guten Anfaß beyzubringen. Das zu ist vor Allem eine richtige Lage des Rohrs nothwendig; denn wenn dieses nicht dem Bläser so zu Gebote steht, daß er es leicht anblasen, die dadurch erzeugten Tonschwingungen nach Bedarf leiten, und so über diese herrschen kann, so ist ihm sein Ton weder sicher, noch kann er einen guten Ton hervorbringen; ja sogar die Reinheit hängt von einem guten Anfaße ab, weswegen hierauf der Lehrer ist so sehr sehen muß. Daher lasse man den Schüler das Rohr auf die untere Lippe legen, dieses in den Mund zugleich mit der Lippe ziehen, so daß diese auf die Zähne zu liegen kommt, wobey die etwas eingezogene Oberlippe das Rohr umschließen muß, und dem Rohre eine kleine Neigung abwärts geben: so bekommt man es ganz in seine Gewalt, und auch die Lippe erhält durch die Unterstützung der Zähne die nöthige feste Lage. Dadurch können die Lippen leisten, was sie zu leisten haben, besonders den Ton höher und tiefer machen, welches Erste geschieht, wenn man die Lippen mehr zusammenzieht, vorzüglich die untere aufwärts drückt, und das Rohr etwas tiefer in den Mund nimmt; während man, wenn der Ton zu hoch ist, die Lippen nachläßt, und das Rohr, aber nur so viel als nöthig, (so wie Beydes ohne den Anfaß zu verändern) aus dem Munde herauszieht; was auch geschehen muß, um die tiefen Töne zu erzeugen, s. S 87 u. 118. Nun lasse man den Schüler einen Ton angeben, was geschieht, wenn er mit der Zunge fest anstoßt, und dabey die Sylbe ta (nach andern tu o. tü) in das Instrument spricht. Zwar

thut hier, ey das Meiste der Konsonant, doch gibt der Vokal dem Tone mehr Fülle o. Epitiges, Dumpfes o. Helles, welches Letztere sich bey m, wenn es nicht zu breit gesprochen wird, mit Fülle verbindet. Auch bleibt bey m a der Anfaß ruhiger und sicherer, indem sich die Lippen hier nicht verziehen, was bey m u u, ü, um diese Vokale aussprechen zu können, nothwendig ist. Dazu nimmt man das mittlere k, welches leer genommen wird. Diesen Ton lasse man so oft blasen, bis der Schüler einige Sicherheit im Anfaße gewonnen hat. Daß der Lehrer alle Vortheile dieses ihm dabey erklären, ihn auf das Vermeiden aller Fehler aufmerksam machen, s. S. 91, durch eigenes Vorblasen in ihm das Gefühl für einen schönen Ton erregen wird, daß ihn dann bey seinen Privatübungen leiten muß; daß hier schon der Schüler Vieles gewinnen kann, ist für sich klar. Besonders dulde man nicht das zu starke Hineinblasen; denn dadurch erhält der Schüler einen harten Anfaß; er lernt nicht mit der Luft sparsam umgehen, und was der Hauptvortheil ist, mit wenig Luft viel Ton herausbringen; die Töne schnarren; die Gesundheit, besonders die Brust leidet; diese soll aber durch vernünftige Übung gestärkt und nicht verdorben werden. Auch besteht die Kunst hauptsächlich darin, den Ton bey festem Anfaße gleich zu packen, auszuziehen und mit Vortheil zu runden, wie dieß S. 90 überhaupt im § 5 der Klarinettenschule entwickelt ist, woraus der Lehrer das hier Anwendbare entnehmen wird. „Will man den Ton forciren, sagt Bärmann, so müssen die Lippen, fest geschlossen, vom Rohre nicht weichen, und der Ton muß gemäßigt seyn; dadurch werden die tiefen Töne, die am meisten gemäßigt seyn wollen, vorzüglich verbessert.“ Schon die drängende Luft öffnet das Rohr, man muß also dieses fest halten, beherrschen, damit nicht die Luft Herr über das Rohr wird, sondern der Bläser Luft und Rohr zugleich beherrscht, um daraus einen guten Ton bilden zu können. Auch erhalten die tiefen Töne nur durch besondern Vortheil die nöthige majestätische Fülle. Denn wie bey allen Instrumenten, so ist besonders bey m Sagott ein schöner, angenehmer, gleich voller Ton das Wichtigste, aber auch Seltene, weil man sich die nöthige Mühe nicht gibt, um einen solchen zu erhalten; vorzüglich eine solide Bildung hiezu im Anfange vernachlässiget. — Gehet dieser Ton, dann nimmt man den nächsten abwärts das e, wobey bloß der 1te Finger der l. H., dann das d, wobey 2 Finger, dann c, wo 3 Finger gelegt werden, und verfabret überhaupt, wie es S. 90 u. d. f. angegeben ist. Geben diese Töne, dann schreitet man nach und nach auf und abwärts bis zum E und dem tiefen F. Zur Übung desselben kann man auch die F. 1 T. 49 angegebenen Beyspiele benutzen, so wie überhaupt verfahren, wie es S. 93

angeführt ist: nur muß man Alles in den Bassschlüssel setzen, und, nach Bedarf des Schülers, in solche leichte Tonarten, daß derselbe nicht zu hoch und nicht zu tief zu blasen hat. Denn zuerst muß sein Anfaß in den Mitteltönen fest seyn; dann erst schreite er in die Höhe und Tiefe, aber ohne alle Anstrengung, wobey natürlich die Lippen dort mit dem Rohre mehr eingezogen und fester gespannt, hier mehr nachgelassen und zugleich mit demselben mehr herausgezogen werden, wie es schon gesagt ward, und S. 120 Z. 27 angegeben ist. Nur strengt man den Schüler durch zu langes Blasen nicht an; dadurch verdirbt sein Anfaß, indem, bey erschlafften Lippen, die Zähne mithelfen, was einen schlechten Ton gibt, und wobey die Gesundheit leidet. Zur Uebung kann man auch die T. 65 angegebenen Beyspiele benutzen, jedoch ohne die unten angezeigte Vortragweise ist schon zu beachten, wo es sich noch um die Festigkeit des Anfaßes, Sicherheit des Anschlages, Reinheit, besonders das Aushalten der Töne handelt. Darum sind auch in diesen Beyspielen hauptsächlich lange Noten, und zwar in beyden Stimmen gegeben, damit sowohl der Schüler Festigkeit im Aushalten, Ausziehen des Tones, ohne daß dieser zu hoch oder zu tief, zu matt oder zu grell wird, lerne, als auch der Lehrer durch Vor- und Mitblasen ihm den Begriff und das Gefühl eines gehaltenen Tones beybringen könne. Deswegen sind diese Uebungen in einem sehr langsamem Tempo vorzunehmen, daß nur nach und nach schneller wird. Und abwechselnd lasse man immer wieder Scala oder leichte Intervalle blasen, so weit es der Schüler vermag. Auch mögen noch dazu die T. 49 F. 5, 9 und 10 vorkommenden Uebungsstücke dienen, wovon man das 1te in das G, somit um 4, und die 2 letzten in das F, um 5 Töne tiefer, dort mit einem #, hier mit einem b versetzt. Auf diese Weise kann man auch die T. 50, 51 und 52 vorfindlichen Uebungsstücke benutzen, indem man sie um 4 oder 5 Töne tiefer schreibt, oder überhaupt sie so hoch oder tief gehen läßt, als der Schüler blasen kann und darf. So wie sich daher sein Anfaß stärkt, und er mehr Höhe z. B. E gewinnt, so kann man dann auch wieder manches Stück, wie es angezeigt ist, vortragen lassen, was übrigens der Lehrer für sich schon thun wird. Die dabey nothwendige Kenntniß der verschiedenen Artikulation findet man im § 7 der Klarinettschule, wo man die Beyspiele benutzt, als stünden sie im Bassschlüssel. Da sich der Schüler einen weichen, gesangvollen Ton angewöhnen soll, so muß, wie Bärmanu sehr richtig lehrt, der Zungenstoß sowohl in den Bindungen als den gestoßenen Noten mit der größten Weichheit ausgeführt werden, und diese dürfen nur nicht zu spiz seyn, so wie Alles, was artikulirt werden soll, ist weich und nie zu geschwind gemacht werden darf, damit es deutlich wird, und

jeder Ton die ihm nothwendige Haltung hat. — Man gebe aber auch den Stoß nicht zu träg, schwungleer, oder gar, wie auch die geschliffenen Noten, zu schleppend. Wie man überhaupt ist verfahren soll, das ist im § 5 der Klar=Schule angegeben. — Auch die Art der stufenweisen Uebung, so wie die in den Klappen, wie es T. 49 Fig. 7 angegeben ist, wird für den Schüler des Fagotts angewendet werden, natürlich nach den Klappen dieses Instrumentes, mit Versetzung in die entsprechenden Tonarten u. s. w. — Wie jeder Ton gegriffen wird, dieß ist in der T. 66 und 67 stehenden Scala angegeben, zu welcher noch gehören folgende

§ 5. Bemerkungen zu der Fagott=Scala.

Unter allen Blasinstrumenten ist wohl keines, das in Hinsicht der Applikatur oder sicherer Griffe so unzuverlässig ist, als der Fagott. Dieß kommt von der gar zu verschiedenen Struktur dieses Instrumentes, die so abweichend ist, daß mancher Griff, mit dem auf einem Fagott der Ton rein, hell, vollklingend herauskommt, leicht anspricht, auf einem andern gar keine Anwendung findet, so daß, was in trefflichen Schulen von berühmten Künstlern angegeben ist, bey einem oder dem andern Instrumente unausführbar bleibt, oder, statt den Ton zu verbessern, ihn noch mehr verdirbt. Indem daher der Verf. auf das im § 6 der Klarinett= so wie im § 4 u. 5 der Flöten= und Oboe=Schule hierüber Gesagte verweist, muß er den Bläser darauf aufmerksam machen, daß, wenn er einen Griff nicht für anwendbar findet, er einen andern suche. Dafür sind hier so manchfaltige Griffe angezeigt. Auch kommt es darauf an, wie viele und welche Klappen ein Fagott hat, welche Töne dadurch verbessert, welche noch schwach oder schlecht sind. Da muß man studiren, was man durch diese oder jene Klappe erringen kann, durch das Oeffnen oder Schließen dieses oder jenes Loches, durch Gabeln, durch Verbinden mehrerer der angegebenen Vortheile, u. s. w. Und besonders in dieser Hinsicht mögen die nun folgenden Bemerkungen und die bey diesen angegebenen Griffe dem Schüler dienen, ihn aufmerksam machen, wie er sich helfen könne, wie er studiren soll, um eine gute, leichte Applikatur auf seinem Instrumente zu erhalten. Dieses Studium aber darf sich nicht bloß darauf beschränken, für einen Ton einen, in jedem Falle anwendbaren Griff zu erhalten; sondern nach der Verschiedenheit der Stelle, dem vorausgehenden oder nachfolgenden Griffe, nach der Eigenheit der zu verbindenden Töne, nach der größeren oder geringeren Schnelle der Passage, die durch einen Griff erleichtert, durch einen andern erschwert wird, wobey man einen auch etwas zu hohen oder zu tiefen Ton mehr oder we-

niger hört u. s. w. muß man sich Griffe suchen, die sowohl die Ausführung verbessern als erleichtern; wie man es in den vorhergehenden Schulen bey den S von gleichem Inhalte, besonders in der Klarinett-Schule im S 6, den dazu gehörigen Bexpielen, und auch in den folgenden Bemerkungen angegeben findet.

Das tiefe B ist gut; man nehme aber das Rohr mehr an der Spitze in den Mund, und drücke es so wenig als möglich zusammen.

H wird mit dem B-Griffe und mit der hiezu bestimmten H-Kl. gegeben. Fehlt diese, so kann es nothdürftig durch Treiben des Athems mit dem B-Griffe hervorgebracht werden.

C ist gut; sollte ein Fagott es nicht stark und bestimmt genug geben, so öffnet man die H-Kl. Durch Benutzung dieser kann man überhaupt bey vielen besonders tiefen Tönen helfen.

Cis oder Des ist ein schlechter Ton; durch eine eigene, für diesen Ton bestimmte Kl., die man die tiefe Cis-Kl. nennt, mit dem C-Griffe wird er gut.

D und Es sind gut. Bey den Fagotten, die die Es-Kl. neben der D-Kl. haben, muß der Daumen beyde Kl. besorgen.

E ist gut; eben so F: ist es zu tief, so öffnet man die H-Kl. und deckt das C-Loch; hat man keine H-Kl., so schließt man die B-Kl.

Fis hat einen breiten, leicht überschlagenden Ton; man muß es sehr behutsam behandeln und den Ansat studiren. Man kann es auch mit der Fis- und F-Kl., auch ohne diese beyden Kl., jedoch mit Deckung des E-Loches geben; aber der Ton! — N. d. P. Sch. (Nach der Pariser Fagott-Schule) schließt man die Kl. des tiefen B, um ihm, wenn es stoßend ertönt, mehr Bestimmtheit zu geben.

G ist gut; aber meistens zu tief. Bey manchen Instrumenten kann man die Fis-Kl. öffnen, wodurch es höher und stärker wird. Ist es sehr tief, mag die D-Kl. helfen. —

Gis oder As ist oft rauh, schnurrt gern; man muß daher diesen Ton fleißig üben und zu verbessern suchen. Ist es zu tief, so kann man es durch die Fis-Kl. erhöhen. Man kann auch durch die D-Kl. helfen, jedoch mehr bey aushaltenden Noten. N. d. P. Sch. schließt man die untere D-Kl., und öffnet die Es-Kl.

A überschlagt leicht, man muß es daher gemäßigt ansprechen; denn es wird gern höher und tiefer, ist daher sehr behutsam zu behandeln. Ist es zu tief, so kann man die Gis-Kl. öffnen, oder deckt man das E Loch.

Das B ist dumpf und gewöhnlich etwas zu scharf; man darf daher die Lippen nicht

zu sehr zusammenpressen. Durch Schließen des E-Loches erhält es mehr Festigkeit und Stärke. N. d. P. Sch. soll man mit dem linken Daumen zugleich unten die B-Kl. schließen. Auf manchem Sagott ist es zu tief, wo man das Daumenloch schließt. Die b-Kl. verbessert es, wo man mit der rechten H. den 1ten und 2ten Finger legt, und mit dem 3ten Finger das eigens dazu angebrachte b-Klappchen nimmt. Ueberhaupt kann man durch diese kl. b-Kl., wenn sie gut, zwischen dem 2ten und 3ten Finger der rechten H., angebracht wird, Vieles gewinnen; besonders werden die Triller auf B und b dadurch gut.

H ist nach dem gewöhnlichen Griffe mit der Gis-Kl. gut, die jedoch auch ungenügt bleiben kann, wo es die Kleinheit des Tones erheischt.

c ist gut. Ist es zu tief, schließt man die F-Kl.; ist es zu hoch, öffnet man die Gis-Kl., oder schließt die D-Kl. oder das E-Loch.

cis ist ein klangloser Ton; die bey manchen Sagotten ober dem E-Loche des untersten Stückes angebrachte cis-Kl. verbessert ihn, wo man ihn wie c greift, und mit dem Daumen die Kl. nimmt. Hat man keine cis-Kl., so hilft man sich, indem man die 2 ersten Finger der linken und den 1ten der rechten H., nach Bedarf, mit oder ohne Gis-Kl. zu Hilfe nimmt; aber diese macht, besonders beym Aushalten, den Ton sicherer. Bey manchen Sagotten ist die hohe c^{is} -Kl. auf dem Flügelstücke angebracht, wohin sie auch eigentlich gehört.

d ist gut, die und da etwas zu tief; man erhöht es durch Decken des E-Loches oder der D-Kl.; manchmal auch durch die Gis-Kl., oder F-Kl.; oder durch die Es-Kl.

dis oder es ist meistens nicht klingend genug, wird aber durch Decken des E-Loches klingender und etwas höher. Verbessert wird es durch die kl. es-Kl., die (wie die oben bereits erwähnte kl. b-Kl.) gut angebracht d. i. zwischen dem 2ten und 3ten Finger der linken Hand, sehr Vieles leistet, so wie die Triller auf es und das höhere e^{is} dadurch sehr gewinnen.

e ist gut; ist es zu tief, so erhöht man es, indem man das Loch des 3ten Fingers der rechten H. schließt: Manche nehmen auch die Gis-Kl.

f ist gut; sollte es ein wenig zu hoch seyn, so kann man mit dem 3ten Finger der linken H. das Loch decken. Man kann auch rechts alle 3 Löcher decken, wodurch es aber auch leicht zu tief wird. Bey der Stelle T. 65 F. 11 im sehr geschwinden Zeitmaße hebt man bloß die Finger der linken H. auf. Bey F. 12 kann man die schon vorhandenen Finger der rechten H. liegen lassen.

fis, intonirt durch Oeffnen des 1ten Loches der linken H. mit Beyziehung der F. und Fis-Kl., ist gut; eben so g. Bey beyden Tönen öffen Manche das halbe Loch, um sie leichter zur Ansprache zu bringen, und sicherer zu haben.

gis spricht schwer an, und schlägt leicht über. Bey dem gewöhnlichen Griffe kann man sich des Vortheils bedienen, das erste Loch der linken H. halb zu öffen. N. d. P. Sch. schließt man die D-Kl. unten, um es reiner zu erhalten.

a ist gut; ist es zu hoch, muß der Anfaß, vielleicht kann aber auch die D-Kl. helfen. Ueberhaupt kommt es bey solchen Tönen meistens auf die Beschaffenheit des Rohres an.

ais oder **b** ist gut. Manche machen den Ton durch die D-Kl. fester; auch deckt man, wie bey dem unteren B das E-Loch, und wendet die kl. b-Kl. an, wovon schon weiter oben gesprochen ward.

b ist gut; ist es zu tief, so kann man die Gis-Kl. öffen.

c, das leicht überschlagt, ist behutsam zu behandeln und durch den Anfaß zu verbessern. Um es sicher zu erhalten, nehmen Manche die D-Kl.; aber es wird etwas zu hoch, ist nicht reinlich und unsicher.

cis ist nicht gut, oft zu hoch, meistens zu mager. Außer dem oben zu **cis** Bemerkten ist hier noch anzuführen, daß man diesen Ton auch geben kann durch Decken der 3 Löcher der linken H. und der 2 unteren der rechten nebst der F-Kl.; aber er muß gestrieben werden, sonst ist er zu tief. — Verbessert wird **cis** durch die **cis**-Kl. des Flügels, die mit dem Daumen der linken Hand gegriffen wird. Zum Behufe des **cis** Trillers mit **d** wird, wenn man eine **cis**-Kl. hat, der 3te Finger, und bey dem Triller **cis** **dis** der 2te Finger der linken Hand gehoben. —

d ist gut; aber es will fleißig studirt seyn, um es sicher zu haben. Mit der D-Kl. wird es sicherer.

es ist gut; ist es bedeutend zu tief, so öffnet man die Gis- vielleicht Es-Kl. In dem Beispiele F. 13 nimmt man es mit der Gabel der linken Hand. Von der Verbesserung dieses Tones so wie des Trillers durch die kl. es-Kl. ist oben schon gesprochen worden.

e ist gut; sollte es zu tief seyn, so kann man die Gis- oder Fis-Kl. nehmen, welche letztere den Ton klingender macht, und bey dem Aushalten gute Dienste leistet. Der IIte Griff wird gebraucht bey dem Anstoßen, um den Ton sicher zu bekommen, so wie auch bey dem Aushalten; der Ite dient vorzüglich in Passagen, s. F. 14. Manche nehmen auch bey **e** 2 Gabeln.

f ist an und für sich gut; ist es zu tief, nimmt man die Gis-Kl. Manche nehmen es in schnellen Stellen leer, s. F. 15, allein der Ton wird spitzig, nicht rund genug, und zu hoch. Manche nehmen auch oben den 2ten Finger und unten die Gabel. In der Stelle F. 16 und wo das **e** als Leiter oder unterhalber Ton mit **f** abwechselnd vorkommt, nehmen Manche das **f** oben leer und **e** mit dem 1ten Finger der linken Hand; Andere lassen auch bey **e** die 3 Finger der rechten H. liegen, und wechseln mit den beyden oberen Fingern der linken H.

fi ist gut. Bey manchem Fagott ist es mit dem angegebenen Griffe zu hoch; da nimmt man statt der Gabel die 2 oberen Finger der rechten Hand. Manche nehmen auch die Gabel und die F-Kl. unten, oben 3 Finger, wovon der erste das Loch nur halb bedeckt. Dieser Griff ist sehr bequem, wenn **g** und **fi** mit einander abwechseln, wo man zum **g** bloß den 1ten Finger der rechten Hand zu heben braucht.

g ist mit dem 1ten Griffe gut; sollte es zu hoch seyn, so kann man auch den 2ten brauchen. Spricht es auf manchem Fagott etwa nicht leicht an, so schlägt man mit der F-Kl. vor. Ueberhaupt bedienen sich dieses Mittels, durch den Vorschlag mancher Töne andere sicher und mit Bestimmtheit zu erhalten, manche Künstler; ja es macht, am rechten Orte angebracht und mit dem Charakter der Stelle übereinstimmend, die und da eine recht gute Wirkung; aber unrichtig und zu oft benutzt, artet es aus.) Für diesen Ton gibt es auch noch folgende Griffe: 1) den 2ten und 3ten Finger der linken Hand nebst der F-Kl.; allein **g** ist etwas zu scharf; 2) greift man es, wie es oben bey **fi** angegeben ward, wodurch auch bey manchem Fagott der Gang in das **as** erleichtert wird, indem man für **as** unten Alles leer läßt, und die linke Hand den vorher schon bey **g** gehaltenen Griff behält. Mit diesem Griffe kann auch das **as** frey angeschlagen werden. Zur Erleichterung des Aufschlages nimmt man bey manchem Fagott die **a**-Kl., Manche nehmen die D-Kl. —

gis ist gut. Zur etwaigen Erhöhung schließt man die D-Kl. Manche decken auch das obere Loch der linken Hand halb. Auf manchem Fagott greift man auch das **gis** mit dem **g** Griffe und der geöffneten es-Kl. Liegt diese so, daß sie mit dem kl. Finger der linken Hand dirigirt werden kann, so kann leicht **gis** und **a**, das Letzte bloß mit der **a**-Kl. abwechselnd genommen werden.

a ist gut; bey manchem Fagott etwas zu tief. Um es zu erhöhen, hebt man den 2ten Finger der linken Hand auf, oder nimmt man die Es-Kl. Sollte es noch zu tief seyn, kann man auch noch die Gis-Kl. öffnen. Ohne **a**-Kl. deckt man den 2ten und 3ten Finger links, den 2ten und 3ten rechts, nebst der Gis- und D-Kl.; allein es ist zu

tief. Manche nehmen es auch mit dem 2ten und 3ten Finger der linken Hand und der D: Kl. N. d. P. Sch. nimmt man es links mit dem 2ten und 3ten Finger und der fl. es: Kl.; aber dieß ist auf manchen Fagotten \underline{a} .

\underline{b} ist gut. Man greift es auch: die zwey ersten Finger links und die drey Finger rechts, F: und hohe \underline{c} : Kl. Dann nimmt man es auf manchen Fagotten mit: 6 Finger geschlossen, F:, Gis: und D: Kl.; allein der Griff ist sehr beschwerlich, weil ein Finger 2 Klappen greifen muß. Auf manchem Fagott geht auch der Griff mit: 6 Finger, \underline{a} : Kl. und hohe \underline{c} : Kl.

\underline{c} ist gut; zur etwaigen Erhöhung wird die Fis: Kl. geöffnet. Man greift es auch: 2 Finger oben, 2 Finger unten, die F: Kl. hohe \underline{c} : Kl. D: Kl. und das C: Loch; welches auch Manche geöffnet lassen.

\underline{d} ist gut. Man greift es auch: 1) hohe \underline{c} : Kl., 1tes Loch links gedeckt, D: Kl., 1tes und 2tes Loch rechts und die F: Kl.; sollte es zu tief seyn, kann man den 2ten Finger rechts heben; 2) die 2 ersten Finger links und den 1ten rechts, F: Kl., E: Loch und die hohe \underline{c} : Kl.; 3) links und rechts den 1ten, E: Loch, F: Kl., D: Kl., C: Loch, hohe \underline{c} : Kl.

\underline{c} nimmt man: 1) mit dem 1ten Finger links und rechts, und der hohen \underline{c} : Kl. mit oder ohne Gis: Kl.; 2) mit der hohen \underline{c} : Kl., dem 1ten Finger links, dem 1ten rechts, Gis: und Fis: Kl.; 3) rechts und links mit dem ersten Finger, F: Kl., E: Loch, \underline{c} : Kl.; 4) rechts und links mit dem 1ten, Gis: Kl., D: Kl., C: Loch und \underline{c} : Kl. 5) links den 1ten, rechts den 1ten und 2ten und die \underline{c} : Kl., wodurch nach dem zuerst angegebenen \underline{c} : Griffe \underline{c} und \underline{c} sich leicht verbinden lassen.

\underline{e} greift man bloß mit der \underline{c} : Kl.; oder mit dem 1ten Finger rechts, E: Loch, F: Kl., D: Kl. und \underline{c} : Kl.; oder mit dem 1ten Finger rechts, Gis: Kl., Fis: Kl. und \underline{c} : Kl.

\underline{es} greift man: den 3ten links und den 3ten rechts, F: Kl., D: Kl. und H: Kl., wobey mit der \underline{c} : Kl. vorgeschlagen werden muß; oder: rechts und links den 3ten, F: und Gis: Kl., D: und hohe \underline{c} : Kl.; oder auf manchem Fagott bloß mit der \underline{c} : Kl.

Auß den in der Scala so wie hier angegebenen Griffen muß sich nun der Schüler, unter der Leitung seines Lehrers, eine eigene Fingerordnung nach seinem Instrumente bilden, und diese darf, wie es schon oben gesagt ward, sich nicht bloß darauf erstrecken, einen guten Griff für jeden Ton zu haben; sondern der Lehrer wird ihn auch darauf hinweisen, daß er sich nach der Verschiedenheit der vorkommenden Stellen immer andere und zwar solche Griffe suche, wodurch jede dieser rein, reinlich, es feltvoll, und so leicht als möglich herausgeht. Vorzüglich sehe man dabey auf einen

schönen fließenden Gesang, daß alle Töne klangvoll erscheinen, sich gut mit einander verschmelzen; wie ja auch ein Hauptvorteil des Sängers darin besteht, nicht allein die einzelnen Töne gut tragen, sondern diese auch in einem melodischen Flusse zu einem ansprechenden harmonischen Gesange verschmelzen zu können: wobey es also eben so wohl auf die Kunst, die Töne zu heben und zu senken, als besonders auf die Nettigkeit, das Tonvolle, sanft sich Ueberbeugende, fest Umschließende und immer fester Ausziehende u. s. w. ankommt, wodurch der Vortragende sich als einen Gesang-Künstler im eigentlichen Sinne bewährt, der, vollkommener Herr über alle Tonformen, ihre Benutzbarkeit zur höheren Darstellung kennend, eine interessante Gesangverbindung um die andere entwickelt, und uns eben so sehr durch den Schmelz und die reichen Abstufungen in seinen melodischen Bildungen ergötzt, als durch die Fülle, Kraft, Vielseitigkeit und Gewandtheit seines gebildeten Gemüthes erhebt. Und um dieses zu können, muß man mit allen Vorteilen und Mängeln seines Instrumentes, besonders den Griffen bekannt, überhaupt Herr über alle Tonformen, hauptsächlich jene der Tonbildungskunst seyn. Zwar dienen dem Bläser trefflich die Mittel, die ihm das reiche Feld der Accentuation und Artikulation beut; auch wird davon weiter unten noch ausführlich gesprochen werden: aber das Meiste muß er durch die Tonbildungs-Kunst gewinnen, s. S. 146. Und vorzüglich an diesem Punkte steht ist der Schüler. Daher wird nun der Lehrer darauf sehen, daß er nicht nur alle Töne gehörig, und immer mehr auszieht, wodurch sein Anfaß fest und er Herr über seinen Ton wird; sondern er wird ihm auch alle Mittel an Handen geben, und ihn bey der Benutzung dieser väterlich leiten, damit er jeden Ton in der Höhe und Tiefe in seine Gewalt und alle Töne gleich bekommt. Dazu dient, wie schon oben gesagt ward, nichts besser, als das häufige Ueben der Scalen, besonders der chromatischen Leiter, und der Intervalle aus allen Tonarten, wie es S. 93, 94 und 102 angegeben ist. Sehr vorteilhaft können besonders die angeführten Veränderungen der Scala so wie der Intervalle T. 57 Fig. 18 benutzt werden, wenn man sie in den verschiedenen Tonarten, zuerst den leichten dann schwereren mit dem Schüler einübt, von diesem selbst sie höher oder tiefer schreiben läßt, und damit sowohl in Höhe als Tiefe so weit fortfährt, als es sich nur immer thun läßt. Zur Uebung kann man auch die T. 65 vorkommenden, und bereits schon durchgenommenen Beispiele, nun mit Beachtung der unter den Noten angezeigten Darstellungsweise benutzen; auch mag der Schüler, wenn er die nöthige Tiefe und Höhe durch fleißiges Scala-Blasen errungen hat, die Partie des Lehrers abwechselnd blasen. Eben so

lassen sich die T. 50, 51 und 52 vorfindlichen Stücke gebrauchen, die, wie es schon oben vorkam, so wie überhaupt alle aus andern Schulen zu benutzenden Beispiele nach dem Bedarf des Schülers und dem Umfange in Höhe und Tiefe, so wie nach der Eigenschaft des Fagottes, in andere Tonarten zu schreiben sind. So kann man z. B. recht gut die auf den Tabellen 42, 43 und 44 vorkommenden Uebungen in der Scala, so wie in den Intervallen benutzen, wenn man sie versetzt, z. B. um 5 Töne tiefer aus F mit einem b in den Bassschlüssel. Da lernt der Schüler Intonation und Takt. Auch kann sich dieser abwechselnd an der Partie des Lehrers versuchen. Damit er die Gewandtheit in Höhe und Tiefe sonach in seinem Ansätze erhalte, kann man auch mit ihm Höhe und Tiefe schnell abwechselnd einüben, wie es S. 101 v. Z. 20 an gesagt ist. Damit ferner die steten Uebungen in der Scala und den Intervallen, wovon vor jeder Lektion einige durchzunehmen sind, den Schüler durch ihre Einförmigkeit nicht ermüden, verfähre man mit ihm, wie es von Z. 26 an S. 35 u. d. f. angegeben ist. Neben dieser Kultur in der Tonbildungs-Kunst kann man auch abwechselnd die der Artikulations-Kunst pflegen, die ja im Grunde eine Art jener ist, und wozu, besonders bey den gestoßenen Noten noch weit mehr Vortheil, Aufmerksamkeit und fleißiges Studium erfordert wird, als bey den geradezu ausgezogenen oder geschliffenen Klängen. In dieser Hinsicht stehe hier noch Folgendes

§ 6. Ueber die Artikulation auf dem Fagott.

Die Lehre von der Artikulation ist bereits im § 7 der Klarinettenschule v. S. 102 an hinlänglich erörtert worden, worauf auch der Verf. oben schon verwiesen hat. Dort sind auch brauchbare Uebungsstücke in dieser wichtigen Materie angezeigt. Die Nothwendigkeit dieses Studiums der Artikulationen ist ebenfalls im § 1, so wie S. 89 Z. 4 und S. 122 Z. 17 entwickelt. Nur auf folgende Punkte will der Verf. hier noch aufmerksam machen: 1) daß man die Artikulationen auf dem Fagott nur nicht zu grell gebe. Es ist zwar sehr erhebend, einen Fagottisten zu hören, der mit fester, belebter, gewandter, kräftiger Zunge seine Passagen herauswirft, so mit aller Energie eine ganze Reihe von Tönen im mächtigen Ab- oder Aufschwunge hinab- oder hinaufrollen läßt, oder die ersten tiefen Noten einer Figur fest heraushebt, so wie mit lebensvollem Zungenstoße gegen die geschliffenen Noten einen brillanten Gegensatz bildet, Kraft und Wilde auf diese Weise trefflich verbindend; aber man sehe doch darauf, daß man nicht zu hart wind. Wenn daher der Verf. im Ganzen mit dem von Wärmann aufgestellten Grund-

sage nicht übereinstimmen kann: „daß mit der größten Weichheit der Zungenstoß durch die Bindungen der 2 ersten Noten geschliffen und die letzteren gestoßen werden sollen, überhaupt alles, was artikulirt werden soll, weich und nicht zu geschwind zu machen sey, damit es deutlich werde“ — da würde ja aller Charakter verwischt und Einseitigkeit in der Ausführung hergestellt, und wo könnte sich so dieser Reichthum des Gemüthslebens entfalten, der ja eben des Künstlers Zierde und eigentlicher Triumph ist? — so mag doch der Lehrer von diesem Punkte ausgehen, und nicht eher einen festeren, kräftigeren Stoß dalden, bis der Schüler den weicheren in seiner Gewalt hat. Je mehr dieß derselbe erringt, er also dem gestoßenen Tone Haltung und Schmelz zu verleihen vermag, desto fester darf er seine Töne herausstoßen. Und wenn dieß schon Regel key allen übrigen Instrumenten ist, so ist es besonders beym Sagott zu beachten, der, wenn seine Töne den erhebenden Tonfluß und die nöthige Klanghelle nicht erhalten, unmöglich ansprechen kann. Wie schlecht und grell abstechend müßte es auch seyn, wenn nach einem vorausgegangenen schönen, ausgezogenen, klangvollen Gesange nun eine Ausführung von Passagen käme, wo die Töne klanglos, dumpf, vielleicht gar knarrend, überhaupt ungebildet und unangenehm wären! Mit herzlichem Bedauern hat der Verf. schon so manchen, sonst tüchtigen Sagottisten gehört, der durch diesen bedeutenden Mangel das Ansprechen beym Publikum hinderte, und sich den Beyfall der Kenner entzog. Und was trug die Schuld an diesem traurigen Verhältnisse? Wohl nichts, als das Versäumen dieser nothwendigen Bildung da, wo man vorzüglich darauf hätte sehen sollen, und es am leichtesten hätte thun können — im Anfange, wo der Schüler das Gute wie das Schlechte sich angewöhnt. Ist ist also die Gelegenheit, wo wir diesen auf die leichteste Weise trefflich bilden können. Zuerst sey daher jede Ausführung der Artikulationen weich, milde, klangvoll, ansprechend, voll Haltung, so viel es der Zeitwerth der Noten erlaubt, nicht zu schnell, lieber etwas zurückgezogen im Tempo, damit jeder Ton die ihm zugehörige Bildung erhalten kann; und nach und nach erhebe sich, mit steter Beachtung des Gesagten, die Kultur desselben bis zum höchsten Punkte edler Energie, würdevollen männlichen Feuers. Drum ist es auch so gefehlt, wenn der Künstler key diesem Instrumente ein zu rasches Tempo wählt. Die tiefen Töne schwingen schon langsamer, brauchen also zu ihrer vollen Aussprache und nöthigen Ausbildung längere Zeit; außerdem können sie nur in oberflächlichen Schwingungen sich bewegen, und müssen mager seyn. Auch fordert schon des Instrumentes Würde einen gemessenen Schritt. Ueberdieß kann es nur die Sucht kleiner Seelen seyn,

durch äußeren Tand von Künstlichkeit Aufsehen machen zu wollen. Der tüchtige Mann sucht nicht bloß den Eingang zum Herzen — sich darin tief, recht tief festzusetzen, höhere und dauerhafte Wirkungen zu erzeugen, das ist sein Streben; und dazu gehören nicht vorübergehende, sondern eindringende Wirkungen. Diese erhält man aber nicht durch schnell vorübereilende Töne, sondern durch solche, in welchen sich das Gemüth's ganze Fülle ergießt. Würde also auch der Vortragende nicht schon zur gehörigen technischen Ausbildung des Tones auf dem Fagott längere Zeit brauchen, der zu gebende Seelenerguß, dieses nothwendige Vergeistigen des Tones und Beleben desselben durch die Fülle des begeisterten Gemüth's würde es fordern. Und nur in dieser schönen Abwechslung des in einfachen Grundbezeichnungen und im reichen Ströme beseelter Passagen sich ergießenden tief angeregten Seelenlebens liegt der wunderbare Zauber der Tonkunst, der uns von einer interessanten Situation zur andern führt; hier uns im einfachen Gesange fesselt, in des eigenen Herzens Tiefen uns senkend, dort im lebensvollen Drange der stärksten in den Passagen entströmenden Blut uns gewaltig mit sich fortreißt, und der höchsten Begeisterung Flamme in unsere Brust wirft. Und das kann wohl auf keinem Instrumente mit so großer und sicherer Wirkung erreicht werden, als auf dem Fagott; denn hier kann nicht so bald Zerstreuung Platz finden, wie sie leichter bey jedem andern höherliegenden Instrumente möglich ist, und, wo die charaktervolle Auffassung fehlt, sich wohl einfinden muß; nicht im betäubenden Luxus entströmen da die Tonformen — es ist wahre Sprache eines tiefen Herzens, es ist die Männlichkeit in ihrer edleren Seite, die sich hier entfaltet, ein heiliger Ernst, durch des Herzens zarteste Gefühle gemildert. Drum ist es auch eine 2te Regel: nur nicht zu viele solcher Artikulationsformen zu gebrauchen, sondern sie mit weiser Sparsamkeit, als ein druckvollen Gegensatz unter den hauptsächlich zu pflegenden einfachen Gesang, so wie die zu führende würdige, edle, bedeutungsvolle Sprache zu mischen. Der musik. Künstler, besonders der Bläser soll Sänger seyn, wie es in der allgemeinen Anleitung vorzüglich S. 8, 21 und in der Anm. S. 53 so genau entwickelt ward. Jeder gute Sänger wird aber mehr durch seinen schönen melodischen Fluß, seine getragenen seelenvollen Töne, somit durch die aus der Tonbildungskunst entnommenen reichen Mittel, so wie durch seine Sprachkunst wirken wollen, als durch Geschicklichkeit in Passagen. Das Einweben dieser gehört zwar im Allgemeinen nothwendig auch zum Vollenden des musik. Gemäldes, s. S. 111 besonders S. 140 i. 1. Thl., und Passagen, mit dem nöthigen Lebensdrange, mit der gehörigen Begeisterung und reichen Gestaltung vor

getragen, machen einen trefflichen Effekt, und heben die einfachen Gesangstellen ganz vorzüglich heraus, verbreiten überhaupt vielen Glanz über das Ganze der musk. Ausführung; allein diesen tiefen Eindruck, den ein seelenvoller einfacher Gesang erzeugt, können sie nie erringen, der Künstler müßte sie denn selbst zu Gesang verschmelzen, wie man es in dem Beyspiele F. 2 T. 69 in dem 33 und 34ten Takte angezeigt findet, oder durch gewichtige Accente den reichen Formen die Kraft einfacher Gesangsweise verleihen, wie es im T. 44 bey dem 2ten, 3ten und 4ten Viertel bezeichnet ist. Aus diesem Beyspiele, (in welchem einigemal der Bass mit dem Tenorschlüssel wechselt, welcher letztere jeden Ton um 5 Stufen höher setzt, s. S. 39 i. 1. Zbl. und F. 5 T. III, wo dieselben Töne, am Schlusse der 4ten Zeile im Bassschlüssel, im Anfange der 5ten im Tenorschlüssel vorkommen, wodurch dieser dem Schüler deutlich werden, welchen er aber auch als Fagottist so gut als den Bassschlüssel kennen muß,) mag der Schüler entnehmen, was der Verf. damit sagen will, daß die Passagen, durch die gehörigen Artikulationsformen gehoben, sich unter die Stellen einreihen müssen, in welchen sowohl die Sprech- als Tonbildungskunst wirksam ist. (Doch soll dieses nur zur Erklärung dienen, und ist noch nicht gehörig eingeübt werden, was höchstens in einzelnen Stellen geschehen könnte.) So tritt in den 4 ersten Takten die Sprechkunst vor. Am Schlusse des 5ten T. mischt sich eine schwungvolle Passage ein, wodurch die gewichtigen Accente bey den mit größter Bestimmtheit auszusprechenden beyden ersten Vierteln im T. 6 erst ihren vollen Nachdruck erhalten. So werden auch die fest zu sprechenden 3 ersten Noten im 7ten T. durch die vorhergegangene Passage in der letzten Hälfte des 6ten T., so wie die mit aller Festigkeit und Bestimmtheit auszusprechende Schluß-Stelle im 8ten T. durch die beyden vorhergehenden schwungvollen Triolen gehoben. Bis hierher herrschte also die Sprechkunst vor. Vom T. 9 bis zu 16 entwickelt der Künstler seine Meisterschaft in der Tonbildungskunst, und nur die 3 ersten Noten im T. 14 spricht er mit Wärme heraus. Diese eindringende Wirkung milden Seelenergusses — wenn der Bläser seelenvoll vorträgt und Herr über seine Tonformen ist — hebt die im T. 16 eintretende Passage, die besonders in den 4 Achtheilen i. T. 16 und 18 so wie in den 2 Vierteln im T. 20 so dargestellt werden kann, daß der Künstler eben so wahr und wärmevoll zu sprechen scheint, als er auf der andern Seite durch das Brillante, womit er die Läufe ausführt, vielen Glanz über die ganze bisherige Ausführung zu verbreiten im Stande ist. Nun tritt wieder als Gegensatz die Tonbildungskunst in den T. 21 bis 33 vor, wovon nur der T. 27 eine Ausnahme macht, in welchem sich der Bläser

wieder zum Sprachausdruck erhebt. Wild, zum weichen Gesange verschmolzen, mischen sich die Figuren im 33 und 34ten T. ein, wo der Sprachausdruck im T. 35 und 36 in steigender Kraft sich erhebt, der dann wieder durch die mit aller Energie auszuführenden Figuren in der letzten Hälfte des T. 36 so wie im T. 37 den vollsten Erguß erhält. Und nun, nachdem die einfachen Formen der Sprech- sowie Tonbildungskunst ihre Wirksamkeit entfaltet haben, kommt das reichere Leben in den Passagen, hie und da durch einzelne kräftiggesprochene Töne gehoben, wie in den beyden letzten Viertheilen des T. 40 und 42; in manchfaltiger Form sich entwickelnd, und zwar im vollsten Entströmen in den T. 39—42, in zartestem Ergusse i. T. 43, in der Steigerung i. T. 44, im posant hervortretend im T. 45, in zunehmender Stärke i. T. 46, und in der vollsten Energie i. T. 47. Um die bis hieher gesteigerten Effekte noch mehr zu heben, kommt nun wieder einfacher Sprachausdruck i. T. 49 und 50, durch eingemischte reiche Formen von Passagen belebt, welcher das Ganze wieder in die Schranken des ernstlichen, gesetzten Tones, von dem das Tonstück begonnen hatte, zum Charakter der Würde zurückführt, welcher durch die einfachen gewichtigen Accente i. T. 51, durch das Einmischen der mit den hohen abwechselnden tiefen Töne i. T. 52, die mit Pathos, mehr etwas zurückgezogen als vorwärts drängend vorzutragen sind, so wie durch die einfachen, das Ganze mit männlicher Kraft und Festigkeit schließenden Töne den kräftigsten Eindruck erhält. So muß Sprech- Tonbildungs- und Artikulations-Kunst abwechseln, um ein reiches Seelengemälde herzustellen, in welchem der Künstler sich allseitig mit tiefer Bedeutung ausspricht, und seinem Berufe als geweihter Sänger ein Genüge leistet. Und wie in diesem Falle es geschah, so wird er bey dem Vortrage anderer Stücke seine Ausführung, soviel möglich, im gleichen Geiste ordnen, gerade so, wie auch der Flötist durch das Benutzen der einfachen und Doppelzunge die reichsten und trefflichsten Effekte erzeugt, s. d. Schluß des § 5. in der Flötenschule, woraus überhaupt vieles für den Fagottisten Brauchbare zu entnehmen ist. Wenn nun aber der Bläser diese Artikulationsformen sparsam gebrauchen, als eindrucksvollen Gegensatz unter den einfachen Gesang und den bedeutungsvollen Sprachausdruck mischen soll, so folgt: daß er 3) nur jene Artikulationen wählen darf, die sowohl dem Instrumente am angemessensten, die in dieser Hinsicht effektivsten sind, als wodurch auch der Charakter der Stelle am besten hervortritt. Man vermeide daher auf der einen Seite Armuth; denn es ist unerträglich, entweder nichts als gestoßen oder geschliffen, oder höchstens 2 gestoßen 2 geschliffen zu hören; auf der andern Seite arte man nicht in wirkungslosen Luxus aus. Was so sehr

verwickelt ist, macht meistens keinen Effekt. Auch liegt die Kunst nicht in dem Verbinden reicher Formen, sondern in dem Mischen solcher Artikulationen, die sich gegenseitig heben. So kann die Artikulationsform: 2 geschliffen und 2 gestoßen, einen trefflichen Effekt erzeugen, wenn die geschliffenen mit viel Haltung gegeben, und die gestoßenen sehr lebendig, mit vielem leichten, energischen Schwunze herausgeworfen werden, s. F. 2 T. 69 Takt 41. Ueberhaupt macht diese Form auf dem Fagott eine gute Wirkung. Eben so liegt es in der Natur einer Passage wie z. B. F. 3 T. 69, daß die 1te, als die tiefere herausgestoßen und die nächsten 3 geschliffen, oder auch die beyden ersten gestoßen und die 2 letzten geschliffen werden, so wie, daß bey der 2ten Passage die 1te und 4te gestoßen und die 2 mittleren geschliffen werden. Auf die vorhergegangenen und folgenden Artikulationsformen muß man gleichfalls sehen, damit nicht Eintönigkeit die Ausführung schände, sondern bedeutungsvoller Reichtum sie erhebe. So sind F. 2 T. 69 in den Takten 36 und 37 immer nur 2 geschliffen und eine gestoßen, jedoch so mannfaltig geordnet, daß doch eine Form die andere hebt, wie z. B. die beyden ersten Triolen i. T. 37 dadurch heraustreten, daß bey der 1ten die erste Note fest gestoßen und die 2 andern geschliffen, und in der 2ten die 2 ersten geschliffen und die letzte gestoßen sind. Darauf macht nun die Form i. T. 39, 3 geschliffen und eine scharf herausgestoßen, während man den 3 ersten viele Haltung gibt, eine gute Wirkung, die wieder durch die folgenden 6 im drängenden Hinschwunge herausgestoßenen Noten — das bedeutet der über den Punkten stehende Strich, der also nicht immer, wie bey dem Staccato i. T. 43 eine milde Ausführung anzeigt — sehr gehoben wird. Eben so macht auf den festen Stoß der letzten Noten i. T. 42 der weiche i. T. 43 einen guten Effekt, der sich steigert, so wie die Kraft i. T. 44 und 45 zunimmt, worauf das drangvolle Schleifen i. T. 46 einen wirkungsvollen Gegensatz bildet, und nun die Kraft i. T. 47 mit größtem Eindrucke entströmt. Besonders aber hat man den Charakter der Stelle zu beachten, damit jede durch diese angewandten Mittel so heraustrete, wie sie es soll. Der Schüler wird in dem Beispiele F. 2 T. 69, so wie in der Zergliederung jenes für die Flöte T. 64 S. 140 genug Aufschluß über diese wichtige Materie finden, die übrigens i. 1. Thl. v. S. 295 an in der Theorie des Vortrages zergliedert ist, welche später noch mit demselben durchgenommen wird. Nur auf Eines noch will der Verf. aufmerksam machen, daß man nämlich noch auf die Eigenheit des Instrumentes, vorzüglich hier des Fagottes, sehe, und keine Artikulationsform wähle, die entweder den Charakter desselben verdunkelt, oder wodurch die Ausführung nicht deutlich und klangvoll genug

wird. Drum muß man immer den gestoßenen Noten geschliffene beymischen, damit sene nicht zu trocken werden, sondern der Vortrag die nöthige Haltung, das Gesangsvolle bekommt, wodurch sich ja dieses Instrument, so wie überhaupt durch den Charakter sanfter Würde, auszeichnet. Lieber begnüge man sich mit der einfachsten Artikulation, die Alles deutlich, schön getragen, hellhervortretend, und mit interessanter Wirkung gibt. Es kommt ja auch nicht auf die Formen, sondern die diese belebende Geisteskraft, Fülle, Reinheit, Glut, Milde, Innigkeit u. s. w. des in ihnen sich ergießenden Seelenlebens an. Viele Formen von Artikulationen enthalten die Beyspiele T. 54, 55, 56, 57 und 60 Fig. 2 und 3. Diese sind zwar zunächst für die Klarinette so wie die Oboe berechnet; allein, mit weniger Ausnahme, die der Lehrer selbst machen wird, lassen sie sich auf dem Fagott anwenden, was der Verf. wünscht, indem die von J. Müller trefflich und sehr belehrend gearbeitet sind. Natürlich müssen sie in den Bassschlüssel und in andere Tonarten gesetzt werden. So kann man z. B. F. 1 T. 54 in das F oder G, 5 oder 4 Töne tiefer, versetzen, s. F. 4 T. 69 A, wo der 1te Takt so übersetzt und in den Bassschlüssel geschrieben ward, damit sich der Schüler bey der noch anzugebenden Versetzung der übrigen Beyspiele danach richten kann. Daß dabey \natural , \sharp und b , sich in b , \natural u. \sharp verwandeln, dieß versteht sich; was übrigens leicht zu finden ist, wenn man bey jeder zweifelhaften Stelle darauf sieht, ob das Verhältniß eines ganzen oder halben Tones sich vorfinde, wonach ein \sharp , b oder \natural anzuwenden ist. Eben so wird man auch darauf sehen, daß keine Stelle zu hoch oder zu tief geht, und in dieser Hinsicht, sollte man sich selbst zu helfen nicht im Stande seyn, die abändernden angezeigten kleinen Nötchen benutzen. Unter der Beachtung des Gesagten kann man nun alle Beyspiele versetzen, z. B. das F. 2 T. 54 vielleicht in A-moll, G oder D moll, s. T. 69 F. 4. B; F. 3 eine Octave tiefer in F, oder in das G, A, B, C; eine spätere Stelle mit: Müller, bezeichnet läßt man stehen, und ändert die Schlußstelle, ist sie zu schwer, ab, was überhaupt zu geschehen hat, wo irgend Etwas zu schwierig seyn, oder dem Instrumente nicht anpassen sollte. F. 4 kann stehen bleiben, oder auch in das C, D oder tiefer in A, G, F u. s. w. gesetzt werden. Fig. 5 kann man von G an in alle Tonarten abwärts versetzen, s. C). F. 6 läßt sich, wo es D dur ist, in F dur, und wo es G ist, in das B schreiben, s. D). Eben so mag man Fig. 1 T. 55 in das F; Fig. 2 in C, D, G = o. A-moll; Fig. 3 in B-dur; Fig. 4 in G moll und Fig. 5 in A, G oder eine ganze Octave tiefer in F setzen, und Fig. 1 T. 56 in D moll; Fig. 2 in G moll; Fig. 3 in Es oder C; Fig. 4 in F; Fig. 5 in D-moll, sowie F. 1 T. 57 in C oder B, F. 2

in F, Fig. 3 in Es, dann T. 60 Fig. 2 in Es, D oder F, und Fig. 3 in G, F, A, B oder C. Diese Beyspiele, so wie alle brauchbaren, oder durch Umschreiben und Aendern zu benutzenden in den übrigen Schulen, übe man in so vielen Tonarten ein, als es sich thun läßt, und wenn auch nur in einzelnen Stellen, damit der Schüler die möglichste Gewandtheit auf seinem Instrumente erringe. Dabey schreibe man, oder, was noch besser ist, lasse von diesem Vieles in den Tenorschlüssel schreiben, damit auch dieser ihm ganz geläufig wird. So im Technischen vorbereitet mag nun der Schüler mit dem Lehrer die wichtige Materie von den Manieren und Passagen durchnehmen, wie sie i. 1. Tbl. von S. 111 — 182 zergliedert, und wie es S. 105 und i. 2ten Tbl. S. 45 angegeben ist. Dabey beachte man die schon oben erwähnte Regel: daß man die Manieren überhaupt, besonders Mordent, Pralltriller so wie auch den Triller, hauptsächlich im Anfange weich angeben lasse, sonst werden sie schnarrend und rauh. Eben so kann man sich auch bey der Ausführung eines längeren Trillers der Form bedienen, daß man ihn mit Kraft zunehmen und im verschmelzenden pp. sich endigen läßt, was auf dem Fagott eine gute Wirkung macht, doch aber nicht überall seine Anwendung findet, wie es in der Lehre von den Manieren genau erörtert ist. Da aber die Ausführung des Trillers auf dem Fagott bey vielen Tönen oft bedeutender Schwierigkeit unterliegt, die sowohl von dem Instrumente an und für sich als von der so verschiedenen Struktur dieses kommt; so wird es nothwendig seyn, zu handeln

§ 7. Ueber die Triller auf dem Fagott.

Indem sich der Verf. in Hinsicht des bey dem Triller im Allgemeinen zu Beachtenden auf § 8 S. 105 der Klarinettens so wie § 6 S. 123 der Oboe-Schule bezieht, bemerkt er hier noch, daß Alles, was im Anfange des § 5 dieser Schule über die Schwierigkeit gesagt ward, bey dem so verschiedenen Bau des Fagottes allgemein sichere gute Griffe auf demselben zu erhalten, besonders bey den Trillern seine Anwendung findet. Da läßt sich auf einem Tone bey einem Fagott durchaus kein Triller schlagen, auf einem andern Instrumente führt ihn derselbe Bläser mit Leichtigkeit aus; hier ist dann wieder ein Triller schlecht, dort gut; da ist er hell und voll, dort dumpf und mager. Der Verf. hat daher alle Triller, so wie oben alle Griffe in der Scala, auf drey verschiedenen Fagotten, einem Wiener, Dresdner und Mainzer untersucht, welches die 3 bey uns am häufigsten vorzufindenden Arten der Fagotte sind, ja sogar die in der tr. Pariser Fagott-Schule angezeigten beygesetzt, damit hier der Bläser recht viele Griffe finde,

woraus er sich das für sein Instrument Brauchbare auswählen, oder, dadurch aufmerksam gemacht, sich selbst eigene Griffe ausdenken mag. In allen diesen Griffen ist die Scala zu Grunde gelegt, und das Abweichende in den einzelnen Bemerkungen angegeben. Die abgekürzte Schreibart: N. d. S. so wie S. d. B. heißt: Nach der Scala, und: Siehe die Bemerkungen. Uebrigens sind alle ausführbaren Triller auf T. 69 F. 1 angezeigt, und mit Zahlen bezeichnet, worauf sich die in den folgenden Bemerkungen vorkommenden Zahlen beziehen. Zwar machen die auf den tiefen Tönen vorkommenden Triller keine gute Wirkung; so wie auch die mit dem Daumen auszuführenden sehr beschwerlich sind: allein erstens soll man Alles üben; dann lassen sich doch auf diese Weise manche sonst nicht zu erhaltende Triller gewinnen; vielleicht ist auch mancher Künstler im Stande, einem solchen Triller das Unangenehme zu benehmen; endlich könnte ja irgend ein Tonsetzer, um einen besondern Ausdruck dadurch zu erzeugen, einen solchen brummenden Triller benutzen. Die Welt schreitet stets weiter, will immer etwas Neues, und da braucht man neue Effekte. Der Künstler von Geschmac wird schon selbst wählen, und den Triller, der seinem gebildeten Sinne nicht entspricht, umschreiben. — Was nun die einzelnen Triller betrifft, so ist Folgendes zu bemerken: Bey 1) ist der Nachschlag sehr beschwerlich; übrigens bleibt der D-Griff liegen, und der Triller wird mit dem Daumen der rechten Hand gemacht. — Der Triller 2) ist nur mit der es-Kl. für den kl. Finger der linken Hand ausführbar, dabey ist der Nachschlag wie bey 1). — Der 4) läßt sich nur ausführen, wenn man Fis mit 6 Fingern und dem Daumenloche der rechten Hand nimmt, und mit der F-Kl. trillert. — Bey 7) greift man Fis auf die eben angegebene Art, und trillert mit dem rechten Daumen, wobey man jedoch mit dem Ansatze nachlassen muß. — 10) N. d. P. Sch. muß man, um den Triller auf dem Gis zu machen, den Fingersatz der Scala befolgen, und das A mit dem 3ten Finger der rechten H. allein machen, indem man das Loch des 1ten und 2ten Fingers der rechten Hand schließt. Bey 11) läßt man den As-Griff liegen, und trillert mit dem 2ten Finger der rechten Hand. — 12) Manche decken das E-Loch, greifen statt B, H, und erniedrigen dieses zu B durch den Ansatze, wodurch der Triller leicht wird; es gehört aber ein guter Ansatze dazu. Mit der kl. b-Kl., zwischen dem 2ten und 3ten Finger der rechten Hand angebracht, ist der Triller gut. — 17) Manche lassen bey dem cis die Gis-Kl. weg; auch trillert man mit der cis-Kl. bey liegen bleibendem H-Griffe. — 18) Ist mit der hohen cis-Kl. zu geben, und da sehr beschwerlich. — N. d. P. S. werden zu dem ϵ die Löcher der 3 Finger der linken, und das des ersten

Fingers der rechten H. nebst der F-Kl. so wie das Loch des Daumens der rechten Hand geschlossen, und wenn es nicht gut herauskommt, muß man die Es-Kl. öffnen; der Triller wird mit dem 1ten Finger der rechten Hand geschlagen. 21) Ist leicht auszuführen, wenn man das cis mit der hohen cis-Kl. nimmt, und den Triller mit dem mittleren Finger der linken Hand macht. Auf manchem Fagott kann man cis greifen: links den 1ten und 2ten, rechts den 1ten; der Triller wird mit dem 3ten Finger und Daumen der rechten Hand gemacht. (S. 30). — 22) N. d. P. Sch. macht man das d, indem man die Löcher des 1ten und 2ten Fingers der linken und die des Daumens, 2ten und 3ten Fingers der rechten Hand so wie die F-Kl. schließt; das es gibt man mit dem 2ten Finger der linken Hand, und wenn es nicht gut herausgeht, muß man die Es-Kl. öffnen. So wird aber auf manchen Fagotten das es so hoch wie e und das d zu tief. Mit der kleinen es-Kl., zwischen dem 2ten und 3ten Finger der linken Hand angebracht, wird der Triller gut. — 24) Ist dis zu tief, so kann man während des Trillers das E-Loch decken. — 25) Den Triller macht man mit dem 1ten Finger der linken Hand, und bey dem F läßt man den 3ten Finger liegen. Sollte das es nach dem Angegebenen zu tief seyn, so kann man das E-Loch decken, und den Triller mit dem 1ten und 3ten Finger der linken Hand machen. — 27) Man nimmt den gewöhnlichen Griff zu fis, und hebt bey dem e von jeder Hand den 1ten und 2ten Finger. N. d. P. S. macht man das E, indem man das Loch des 2ten Fingers der linken, und die beyden des 2ten und 3ten Fingers der rechten Hand, nebst der großen F-Kl. unten schließt. Das Fis macht man mit dem 1ten Finger der rechten Hand. — 28) Auf manchem Fagott läßt sich dieser Triller gar nicht geben. Manche nehmen auch bey f links Alles leer, rechts 3 Finger, F- und Fis-Kl.; bey ges schließt man noch die 3 Finger der linken Hand, womit man trillert. Manche nehmen bey ges den fis-Griff, und schlagen den Triller mit den Fingern der linken Hand, und dem 1ten und 2ten der rechten. — 29) Nach den Griffen in der Scala ist dieser Triller sehr beschwerlich. Leichter macht man ihn, indem man das f mit den 3 Fingern der rechten Hand und dem 3ten der linken nimmt, und mit den 2 oberen der linken den Triller schlägt. Manche nehmen zum Triller die 3 Finger der linken Hand. Wenn er nicht gut anspricht, öffnen Manche die Es-Kl. — 30) Sieh für diesen und den nächsten Triller die Bemerkungen zu der Scala § 5. N. d. P. Sch. wird bey dem Triller 31) cis nach der Scala, das cis mit dem 2ten Finger der linken Hand gemacht. Geht der Triller nicht gut heraus, so schließt man die untere D-Kl. So macht man ihn auch unten. — 33) Man nimmt e mit dem 1ten Finger der

linken Hand, und schlägt den Triller mit dem 2ten Finger: jedoch fange man den Triller bey \underline{e} an, weil das \underline{e} , so gegriffen, selten anspricht. — 34) Man führt auch bey dem gewöhnlichen \underline{dis} Griffe den Triller bloß mit dem 2ten Finger der linken Hand aus. — 35) N. d. S. ist der Triller leicht. N. d. P. S. trillert man mit dem 1ten und 2ten Finger der linken Hand. — 36) Man nimmt zu \underline{f} den 3ten Finger der linken Hand, die 3 Finger der rechten, oder auch bloß den 1ten und 3ten, und trillert mit dem 1ten der linken Hand. Manche nehmen zum \underline{f} den 3ten Finger der rechten Hand und die F:Kl., und trillern mit dem 1ten Finger der linken Hand. Man nimmt auch \underline{e} links den 2ten und 3ten, rechts 3 Finger, und das \underline{f} entweder mit dem 1ten oder 3ten der linken Hand. N. d. P. S. nimmt man das \underline{e} nach der Scala, wobey man die Gis:Kl. öffnet; das \underline{f} wird mit dem 1ten und 2ten Finger der rechten Hand gemacht. — 37) Man macht das \underline{e} , indem man das Loch des 1ten Fingers der linken Hand deckt, die untere Es Kl. öffnet, und das Loch des 2ten Fingers der rechten Hand nebst der F:Kl. schließt. Das \underline{f} macht man mit dem 1ten Finger der rechten Hand, und will es nicht ansprechen, so schließt man das Loch des rechten Daumens. — 38) Man nimmt zum \underline{g} den 1ten und 3ten Finger der rechten Hand und die F:Kl., in der linken H. den 2ten und 3ten Finger, und schlägt den Triller mit dem 2ten Finger der rechten Hand. — 39) Man greift \underline{g} n. d. S. und schlägt den Triller mit den 2 Fingern der linken Hand. Will man den Triller mit \underline{f} anfangen, so muß mit dem gewöhnlichen Griffe angeschlagen werden. Uebrigens bleibt es, wie eben gesagt ward. — 40) Wenn man den 1ten Griff in der Scala für das \underline{g} nimmt, so trillert man mit dem 1ten Finger der rechten Hand. Wenn das \underline{f} nicht gut anspricht, decken Manche mit dem 1ten Finger der linken Hand das Loch halb; Manche öffnen die untere Es:Kl. — 41) Das \underline{g} nimmt man: links den 2ten und 3ten, rechts den 1ten und 3ten und die F:Kl. Beym \underline{g} hebt man die beyden Finger der rechten Hand. Hat man zu dem \underline{f} :Griffe noch den 1ten Finger der linken Hand, so muß dieser bey dem \underline{g} auch noch gehoben werden. N. d. P. S. wird das \underline{g} gemacht, wenn man das Loch des 2ten Fingers der linken und die Löcher des 1ten und 2ten Fingers der rechten Hand nebst der F:Kl. schließt; das \underline{g} wird durch die Bewegung des 1ten und 2ten Fingers der rechten H. gemacht, und geht der Triller nicht gut heraus, so öffnet man die untere Es:Kl. — 42) Für diesen Triller muß das \underline{g} ohne F:Kl. genommen werden. — 43) Man greift \underline{g} mit dem 2ten und 3ten Finger der linken Hand und mit dem 1ten der rechten, und trillert mit der hohen \underline{a} :Kl. und dem 1ten Finger der rechten Hand. — 44) Der Triller wird leichter,

wenn man gis links mit den 3 Fingern nimmt, und das 1te Loch halb öffnet, den Triller dann bloß mit der a , Kl. ausführt. — 45) Man nimmt den gewöhnlichen a , Griff, und macht das h mit den 3 Fingern der rechten Hand, wobey man aber den Anfaß sehr fest nehmen muß. — 46) Ist ein wegen des kaum gut zu gebenden Nachschlages nicht wohl brauchbarer Triller. Zum h nimmt man die hohe e , Kl., D, Kl., den 1ten und 2ten links und rechts nebst der F, Kl.; den Triller führt man mit dem gehobenen 2ten Finger der linken Hand aus. Vielleicht läßt sich der Nachschlag durch den 3ten Finger der linken und rechten Hand besser geben. — Neben dem sind i. d. P. Sch. noch folgende Triller angegeben: Bey dem Triller auf fis mit gis macht man das fis , indem man die Löcher des 2ten und 3ten Fingers der linken, und die des 1ten, 2ten und 3ten Fingers nebst dem des Daumens der rechten Hand schließt; das gis wird mit dem 1ten Finger der linken Hand gemacht. — Auf dem f wird mit dem g der Triller ausgeführt, wenn man die Löcher des 2ten und 3ten Fingers der linken, und die des 1ten und 2ten der rechten H. schließt, so wie mit dem 4ten Finger derselben Hand die Gis , Kl. öffnet; das g wird durch wechselseitige Bewegung des 1ten und 2ten Fingers der rechten Hand gemacht. — Bey dem Triller auf g mit as macht man das g mit dem 1ten Griffe der Scala, und as mit dem 1ten Finger der rechten Hand. —

Aus den hier gegebenen so vielfachen Griffen mag nun Jeder die für sein Instrument passenden auswählen. Auch kann man das Angegebene benutzen, um sich noch für die andern verschiedenen Fälle in Passagen, Gesangstellen u. s. w. Griffe auszusuchen, und sich so, wie schon oben gesagt, eine eigene Griffordnung zu bilden, nach welcher man jede Stelle gut und leicht, sowohl einzeln, als in der Verbindung herausbringt. Und nun kommt es darauf an, ob dem Schüler die gehörige technische Ausbildung in allen übrigen Punkten zur Seite steht. Fehlt es noch, so muß der Lehrer nicht eher vorwärts schreiten, bis jener diese errungen hat, und in dieser Hinsicht alles zur Ausbildung eines schönen Tones, bedeutenden Umfanges, so wie der Fertigkeit Dienende in Tonstücken aller Art mit ihm durchgehen, wozu auch das Fig. 2 T. 69 vorfindliche Beyspiel zu benutzen ist, das aber, wie auch die anderen Stücke, nicht kalt, sondern so seelenvoll durchzunehmen ist, als es der Schüler leisten, und der Lehrer durch begeistertes Vorspielen erringen kann. S. d. Anm. z. S. 177 und 147 i. 1. Thl. so wie Z. 27 S. 176. u. d. f. Und nun erst kann man ihn übergeben lassen zur höhern Verständniß der Kunst und ihrer Werke, zur Sprachkunst, die also die Tonbildungs-, Artikulations- und Sprechkunst so wie alle Formen des Rhythmus, der Melodie, selbst

den Antheil der Harmonie zur wahren und schönen künstlerischen Sprache verbindet. Wie nothwendig es sey, daß Jener, der mehr als der gemeine Musiker leisten, der Künstler werden will, diese wichtige Lehre zu durchdringen, sich eifrigst bestrebe, dieß ist S. 50 v. Z. 18 an genau entwickelt, wo auch diese umfassende Materie kurz erörtert, so wie der ganze Weg der Bildung angegeben ward, den der Lehrer ist mit dem Schüler gehen wird; was man auch S. 106 und 107 angeführt findet. Wenn nun in dieser Anweisung v. S. 50 — 57 mit allem Ernste darauf hingewiesen ward, wie die ganze Kultur nun im höheren Geiste behandelt werden solle, so möchte der Verf. doch noch besonders auf die in der Anmerkung S. 53 entwickelte Anleitung aufmerksam machen, nach der der Schüler zum Säng er zu bilden ist. Es ist dieß für den Fagottisten durchaus nothwendig, und, wenn auch diese Methode der Bildung länger andauernd und beschwerlich ist — sie führt gewiß zu einem schönen Ziele. Man nehme daher Recitative, überhaupt Gesangstücke, Tenors oder Bass-Arien aus Opern von verschiedenem Charakter vor, studire sie nach der dort angegebenen Methode ein, und ruhe und raste nicht, bis sich der Ton des Schülers so veredelt und vergeistiget, bis er jene Wahrheit, jene Reichhaltigkeit und Gewandtheit in seiner künstlerischen Sprache errungen hat, daß wir in dem Entströmen der reichsten, seelenvollsten Modifikationen der Töne des tief erregten Gemüthes lebensvolle Bewegungen zu vernehmen, eine menschliche Stimme zu hören glauben, in der sich des Herzens schönste Gefühle, des Geistes trefflichste Anschauungen ergießen. Hat der Schüler dieses errungen, dann mag er den Kreis aller übrigen Gemüthszustände durchgehen, und sich in die Darstellung jedes einüben, wobey man hauptsächlich durch Gegensätze bildet, nach einem energischen Stücke ein sanftes, auf ein trauriges ein munteres folgen läßt. Und da ist es denn an der Zeit, ihm noch einmal den im § 1 entwickelten Charakter seines Instrumentes eindringend an das Herz zu legen; zugleich ihn durch die großen Anforderungen zu begeistern, die man nach der v. S. 57 gegebenen Erörterung an einen Künstler zu machen berechtigt ist; und ihn zu spornen, daß er dieß bey dem Einstudiren der Stücke von guten Meistern auszuführen, sich unausgesetzt bemühe, wie es S. 106 Z. 10 u. d. f. angegeben ist. Dazu benutze man nebst den Werken der oben genannten Meister noch jene von Winter, Bärmann, Dozauer, Kummer, A. Schneider, Lindpaintner, Mühlring, Lachner, Sunlich, Engelberth u. s. w. die man alle mit möglichster Begeisterung, im charaktervollen Schwunge, der Kunst würdig von ihm vortragen läßt. — Sollte der Schüler bestimmt seyn, im Orchester mitzublasen, so muß der Lehrer ihn auch hierin eigens