

einstudiren, wie es S. 64 Z. 27 angegeben ist. So wird er dann stets mit Ehre auftreten, seinem Lehrer so wie der Kunst Ruhm bringen, wohlthätig auf seine Mitmenschen wirken, die edelsten, heiligsten Gefühle in ihre Brust legen, und der hohen Bestimmung des Künstlers entsprechen: durch schöne ausgezeichnete Leistungen sich und die Menschheit zu erheben. —

Vorerinnerungen für die Schüler in Blechinstrumenten.

Daß die Instrumente, wozu hier die Anleitung folgt: 1) das Horn; 2) die Trompete, und das englische Klappen-Flügelhorn; 3) die Posaune; und 4) der Serpent, unter der gemeinsamen Benennung: Blechinstrumente, zusammengefaßt werden, ist der Grund, weil sie meistens aus Messingblech bearbeitet sind, obgleich man auch bey manchem einen andern Stoff, z. B. bey dem Serpent häufig Holz, bey Horn und Trompete Silber findet. Jedoch ist das beste Material sehr gutes Messing; denn die von Silber sind zu kostspielig, haben ferner zwar den Vortheil, daß sich kein Grünspan ansetzt, so wie einen sehr sanften, einnehmenden Ton, aber dafür auch in der Regel nicht Kraft genug, so wie sie auch etwas härter zu blasen sind. Der Verf. würde auch recht gern vom Zinken gesprochen haben; allein er ist sehr selten geworden, und — gehört nicht zu den Orchesterinstrumenten, auf welche allein eine umfassendere Rücksicht genommen ward. — Indem ferner derselbe auf die in den Vorerinnerungen für die Schüler in Blasinstrumenten überhaupt v. S. 65 an ausgesprochenen zu pflegenden allgemeinen Rücksichten, z. B. auf die Beschaffenheit des Schülers, die nöthigen Erfordernisse für diesen, die Art der im Anfange zu gebrauchenden Instrumente u. s. w. sich bezieht, und voraussetzt, daß der Lehrer dieses Alles genau durchzungen habe, will er nur noch besonders darauf aufmerksam machen, daß man ja keinen Schüler auf diesen Instrumenten annehme, der nicht vom Blatte rein singen kann. Und sollte man ein solches unvorbereitetes Subjekt zulassen wollen — man gebe ihm erst die nöthige Vorbildung, sonst martern sich Lehrer und Schüler, und unter Hunderten wird kaum Einer zusehen. Wie kann auch ein Solcher hier etwas leisten, hier wo es keine Griffe gibt, oder, sind dergleichen wie z. B. bey dem Serpent vorhanden, wo diese so ungewiß sind, daß doch der Bläser mit seinem Ansatze Alles thun muß? — Hat dieser nun die zu gebenden Tonverhältnisse in seinem Geiste nicht sicher und rein ergriffen, wie ist es möglich, sie rein auf dem Instrumente herauszubringen? Bey manchen Instrumenten, z. B. dem Horn muß der Bläser, um einen eine Sekunde höher liegenden Ton zu erhalten z. B.

das \underline{a} nach \underline{g} , eine ganze Terz höher nämlich \underline{b} im Geiste ergreifen, von welchem \underline{b} das \underline{a} sich durch Stopfen mit der Hand herleitet. Erringt nun der Bläser dieses Tonverhältniß nicht im Geiste — der dann auch jenen dazu noch erforderlichen festeren Schluß der Lippen, ohne daß man daran denkt, mit einer Art von nothwendiger Bestimmung herstellt — wie wollte der Bläser je das \underline{a} rein treffen? Da darf er sich dann noch so sehr mit Stopfen abmühen, er wird den Ton weder so leicht noch so gut erringen, wie er Jenem zu Gebote steht, der dieses Verhältniß rein im Geiste singen kann. So ist es auch mit der Trompete; beynabe ganz so auf dem Serpent; und der Posaunist wird ohnedem nichts leisten, wenn er nicht als Sänger einige Vorbildung erhielt. Man glaube nicht, daß sich das Mangelnde mit der Zeit schon einbringen werde; später hat der Schüler zu Viel zugleich zu beachten, Anfaß, Takt, Höhe und Tiefe u. s. w. und da ist er nicht im Stande, jene Schärfe und Gewandtheit im Auffassen der melodischen Verhältnisse zu erringen, die ihm, um etwas Gutes leisten und ein fester Musiker werden zu können, zur Seite stehen muß. — Nebstdem sehe man auf ein ausgeblasenes (jedoch noch gutes) reines Instrument; denn sonst kann der Schüler nie rein blasen lernen, und einen guten, festen Anfaß erhalten. Fällt es doch dem Meister schon schwer, auf einem unreinen Instrumente rein zu blasen, d. i. die zu tiefen Töne durch den Anfaß (der ja hier Alles leisten muß) so zu heben, die zu hohen so zu senken, daß alle Tonverhältnisse rein heraustreten, wie sollte dieß der Schüler vermögen! Und wo ist dann ein fester Anfaß möglich, wenn bey einem Tone die Lippen anziehen, bey dem andern wieder nachlassen müssen, somit die Mundtheile sich an kein festes Maaß gewöhnen können? Wie ist ferner hier die nöthige Gleichheit unter den Tönen herzustellen? Und läßt es sich auch langsam ausführen, wie geht es bey schnellerem Tempo? Zwar hört man da die von der Reinheit nur wenig abweichenden Verhältnisse nicht so; allein wenn es etwas Bedeutendes antrifft, wie unangenehm muß dieß dem Hörer fallen! Eben so sehe man darauf, daß das Instrument die Höhe leicht und die Tiefe mit Fülle anspricht. Man kann dieß zum Theil schon an seinem äußeren Baue erkennen; denn hat es weite Röhren, so gibt es die Tiefe besser, bey engen spricht es die Höhe leichter an. Am besten ist es wohl, ein Instrument zu wählen, das Höhe und Tiefe gleich gut gibt. Doch da dieß nicht häufig der Fall ist, so sehe man darauf, ob der Schüler Primarius oder Sekundarius werden will, oder wozu sich seine körperliche Beschaffenheit hinneigt, wonach man jenes, das die Tiefe majestätisch und leicht gibt, für den Zweyten, und das, aus welchem die Höhe rein, leicht und doch gesangvoll zu gewinnen ist,

für den Ersten bestimmt. Aber die Gewohnheit der Tonsetzer, die Soli, besonders auf dem Horn, für Principal d. i. in dem Umfange vom Baß C bis in das $\underline{\underline{2}}$ sogar $\underline{\underline{3}}$ zu setzen, zwingt auch hier Jenen, der als Solobläser auftreten will, sich hierauf einzustudiren, sonach ein Instrument sich auszusuchen, das in Höhe und Tiefe, besonders in der ersteren gut ist; nachdem doch der Gesang meistens in den höheren Tönen liegt, und es gar erbärmlich lautet, wenn diese so zur Noth herauskommen. Vorzüglich sehe man auf die Dicke und das Dünne der Instrumente, auf die Gleichheit der Arbeit, so wie die Güte des Metalls. Ein zu dickes Instrument ist schwer in Schwingung zu bringen, spricht daher auch nur hart an; ein zu dünnes hat zu wenig Tonsubstanz, man hört das Blech zu viel, und der Bläser kann beym cresc. die Tonschwingungen nicht runden, so wie es entgegengesetzt bey einem zu dicken nicht möglich ist, die sanfteren Schattirungen und manchfaltigen Tonabstufungen mit der nöthigen Leichtigkeit zu geben. Eben so schwer läßt sich ein schlechtes Metall in Erzitterung bringen, und das ist doch ein Hauptvorthail des Bläfers, daß er durch die Kunst, das ganze Instrument in Schwung zu setzen, seinen Ton durch die Kraft der mitschwingenden Metallmasse verstärkt. So wie der Geiger den Vorthail errungen haben muß, den Ton voll und immer bedeutender aus seinem Instrumente heraustreten zu lassen, herausziehen zu können, was nur möglich ist, wenn er es versteht, sein Instrument ganz in Schwung zu setzen und diesen nach Bedarf zu leiten: eben so muß der Bläser sein musikalisches Werkzeug zu behandeln, und es ganz in Erzitterung zu bringen verstehen; und sein Ansatß muß sich so ausbilden, daß er in diesem schon fühlt, ob er mehr Kraft anwenden, mehr nachlassen, kurz was er thun muß, um den Ton so herauszuziehen, wie es der Vortrag fordert. Nimmt nun der Bläser auch noch sein Gehör zum Bestimmen dieses in Anspruch, so wird er, wenn das Instrument entspricht, seine Töne stets in seiner Gewalt haben. Da so sehr Viel auf die Güte des Metalls, so wie das gehörige Maaß in Hinsicht der Dicke ankommt, so haben manche Künstler, z. B. der große Hornist Punto, zu ihren Instrumenten sich eine eigene Composition aus mehreren Metallarten verfertigen lassen, so wie auch genau das Maaß in der Ausarbeitung im Ganzen, und bey den einzelnen Theilen angegeben, so daß der Ton sowohl an Leichtigkeit in der Ansprache, als auch durch die Kraft des Widerschlages an Fülle gewann. Ein anderer wichtiger Grund, warum man auf gutes Metall sehen muß, ist, weil aus einem solchen sich auch Töne von edlerem Charakter erzeugen. Um wie viel edler ist der Ton auf einem Horn von Silber, als auf einem von Messing, besonders geringer Art!

Es ist hier wie bey den Geigen und Singstimmen. Manche Geige ist einer sehr guten bis in das Kleinste des Baues nachgebildet, und doch hat sie, ist das Holz geringer, einen weit schlechteren, gemeineren Ton. Und wie verschieden ist der Ton der Stimmen, mancher unerträglich, ein anderer bezaubernd! — Ganz besonders noch sehe man auf die Gleichheit in der Arbeit, daß der innere Cylinder in einer möglichst ununterbrochenen Linie fortlauft; denn es ist nicht selten, daß die Instrumente außen glatt gearbeitet, und innen voll Ungleichheiten sind, wodurch der freye Durchgang der Tonschwingungen gestört wird, diese an den vielen Absätzen abprallen, sohin ein großer Theil des Tones verloren geht. Dadurch entsteht ein schlechter, oft unreiner Ton, so wie schweres Anblasen. Daher taugen Instrumente mit vielen Dallen oder sonstigen Eindrückten in die Röhre so wenig, so wie auch das viele Verstopfen der eingefallenen Löcher mit Blei dem Fortschwingen des Tones hinderlich ist. Hieraus ergibt sich auch, daß das viele Aufstecken der sogenannten Krummbögen und Stiftchen schädlich sey. Da ferner, nach dem schon oben Gesagten, die höheren Tonarten engere Röhren, so wie die tieferen weitere erfordern, sonach eigentlich für jede, doch wenigstens einige nahe liegende, ein eigenes Horn gehört; so kann man daraus abnehmen, wie mangelhaft die Ausführung in dieser Hinsicht auf den sogenannten Inventionshörnern und Trompeten seyn müsse, wo das Einsetzen aller Tonarten auf demselben Instrumente geschieht, sonach dieselbe Weite für Tiefe und Höhe zugleich dienen soll. Weil man nun noch, um doch auch die tiefen Tonarten erhalten zu können, die Röhren ziemlich weit machen muß, so ergibt sich daraus, wie selten alle Töne in allen Tonarten rein seyn können; wie beschwerlich und unsicher das Blasen aus manchen, besonders das Stopfen in den hohen Tönen sey, so, daß, bey der selben Art des mehreren oder geringeren Stopfens, die Töne zu hoch werden, ja mancher Ton z. B. das \underline{f} in der Tonart A, auch durch stärkeres Stopfen, kaum rein zu erhalten ist. Auf der andern Seite ist es aber auch bequem, statt so vielen Hörnern nur ein einziges nöthig zu haben. Vorzüglich gewähren die bey den Inventionsinstrumenten angebrachten sogenannten Stimmgabeln oder Posaunenzüge den Vortheil, daß man, ohne zu dem beschwerlichen und dem Tone schädlichen Aufsetzen von Stiften gezwungen zu seyn, dadurch ganz genau und schnell mit den übrigen Instrumenten einstimmen kann; was auch die beste Art solcher Instrumente ist. Jedoch sehe man darauf, daß die für die verschiedenen Tonarten einzusetzenden Bögen nicht an der Stimmgabel — wie es bey manchen Inventionshörnern der Fall ist — sondern außen bey'm Mundstücke eingesetzt

werden: denn sonst leidet durch das öftere Aus- und Einziehen die Hülse der Stimmgabel, die also später nicht mehr schließt; bey kalter Witterung frieren oft die Bögen ein, die man dann mit Gewalt herausziehen muß; da ferner so die Stimmgabel verrückt wird, so leidet auch die Reinheit der Stimmung. Zwar bleibt die Stimmgabel auch außerdem nicht in derselben Stellung, sondern muß nach jedem Tone anders gerichtet werden; allein dieß beträgt doch nicht so viel, und läßt sich leicht thun. Aber die andern Hörner haben wieder durch eine eigene Einrichtung bey den Einsakbögen das Gute, daß man die oberen Töne von G dur an weit leichter und besser blasen kann. — Ist man nicht mit einem solchen Instrumente versehen, so muß man entweder für die verschiedenen Tonarten eigene Hörner oder Trompeten haben — denn für diese gilt dasselbe — oder, hat man nur einige oder mehrere Paar, sich mit den sogenannten Bögen (Krummbögen) helfen. Mit diesen verhält es sich auf folgende Weise. Da der Ton eines Instrumentes desto tiefer wird, je länger der Cylinder ist, so bedient man sich größerer und kleinerer, einfacher und doppelter runder Röhren, Krummbögen genannt, die man auf das Instrument steckt, um dieses nach Bedarf zu verlängern, so nach zu vertiefen. Der größere Bogen ist gewöhnlich so lang, daß er um einen ganzen, der kleinere, daß er um einen halben Ton vertieft. Hie und da sind auch 2 solche größere Bögen verbunden, wodurch das Instrument um 2 Töne vertieft wird. Will man also ein hoch B-Horn zu G vertiefen, so muß man 2 Bögen aufstecken, einen größeren, der das Instrument um einen ganzen Ton sonach zu As, und einen kleineren, der es noch um einen halben, somit zu G vertieft. Das gilt auch bey den andern Instrumenten, z. B. dem Serpent; wodurch es leichter wird, aus mehreren Tonarten zu blasen. Doch sehe man darauf, daß durch zu vieles Aufstecken die Reinheit nicht leide. Dieß ist auch zu beachten, wenn man das Instrument, das zu tief ist, abschneidet, somit den Cylinder verkürzt, was daher auch leicht zu viel werden kann. Beträgt das Uebermaas der Höhe nicht einen halben Ton, so setzt man eines oder einige Stiftchen auf, die man also von verschiedener Größe im Vorrathe haben muß. Ja oft müssen diese, besonders bey der Trompete, die Stelle von Bögen vertreten, wo man natürlich mehrere aufeinander und sehr fest ineinander steckt. Doch vermeide man dieß möglichst; das Instrument wird dadurch gedämpft und ist weit schwerer zu behandeln. Bey der Posaune setze man aber keine Stiftchen bey dem Mundstücke ein: sonst wird die Röhre zu sehr verlängert, und man kann dann den letzten Zug mit dem Arme nicht erreichen. Man setze daher einen einfachen Bogen oder ein Stiftchen dort ein, wo die

Röhre mit dem Schädel zusammengesteckt wird. Doch ist es nicht gut, wenn es mehr als einen halben Ton beträgt. Uebrigens stecke man Bögen und Stiftchen so fest, daß sie Eine Röhre bilden, und keine Luft durchgeht. —

So wie bey den Rohrinstrumenten das Blatt in jeder Hinsicht äußerst wichtig ist, s. S. 80 und 114 den § 3 der Klarinett- und Oboe-Schule, so ist es das Mundstück für den Bläser auf diesen Instrumenten. Eher ein etwas geringeres Instrument, als ein nicht gutes Mundstück, von dem Reinheit, Güte des Tones, Leichtigkeit, Sicherheit im Ansatze u. s. w. abhängt. Zwar kommt es hier ganz auf die körperliche Beschaffenheit, den Bau der Lippen, überhaupt des Mundes, die größere oder geringere Muskelkraft, ob der Bläser mehr Höhe oder Tiefe braucht u. s. w. an; doch aber kann man nebst dem Genaueren, was bey jeder einzelnen Schule hierüber angegeben und mit Zeichnungen belegt ist, noch Folgendes bemerken. Je tiefer der Kessel eines Mundstückes ist, desto mehr dient er, um tiefere, je seichter, um höhere Töne hervorzubringen. — Der zu enge Bohrer verursacht einen kleinen, schwachen, oft widrigen Ton, und eine schwere Ansprache. Doch kommt es hier wieder auf das Mundstück an, ob es oben einen größeren oder kleineren Umfang hat. Im 1ten Falle muß der Bohrer weiter, im letzten etwas enger seyn. — Das beste Metall zu Mundstücken ist Silber oder vergoldetes Messing, weil Beydes keinen Grünspan zieht, durch den sich häufig Krankheiten oder andere Unfälle an den Mundtheilen erzeugen. Auch die von Elfenbein sind beym Horn nicht gut; und selbst die Einfassung der Mundstücke mit Elfenbein ist nur bey der Trompete, Posaune und dem Serpent zu brauchen, aber auch hier nicht zu empfehlen. — Die messingenen Mundstücke sind, wenn man zu blasen aufhört, so wie ehe man anfängt, sorgsam durch Abreiben z. B. an einem wollenen Tuche zu reinigen, damit sich nichts Schädliches anssetzen kann. Uebrigens sind die von gutem Metalle, die gegossen und dann ausgedreht werden, besser als die zusammengelötheten. — Vorzüglich hüte man sich, auf dem Mundstücke eines Andern zu blasen, wenn es noch feucht, nicht gehörig gereinigt, oder noch warm ist. In diesen Fällen wird man in der Regel einen bösen Mund bekommen. Drum ist auch das Wegleihen des Mundstückes immer bedenklich. —

Man hat igt auch der Bequemlichkeit wegen die Trompeten in kurzer Form; allein der zu kurze Cylinder kann den schönen sangvollen Ton unmöglich geben, der sich doch, wie es in der Trompeten-Schule gezeigt ist, eben so gut als der kräftige vorfinden muß. Da auch, wegen der so kurzen Form, die Röhren mehrfach verbunden werden mußten, so ist das freye Fortströmen der Tonschwingungen gehemmt. Daher ist eine solche Trompete

auch schwerer zu behandeln; der Ton muß viel fester angestoßen und sonach hart werden. Bey der Cavallerie sind sie sehr zweckmäßig; bey Orchestern sollte man längere Trompeten haben, und zwar 3 Paar: ein Paar F-Trompeten, worauf man noch E machen kann; eines aus Es, um noch D zu erhalten; und das 3te in C, um noch B zu machen. Jedoch hat man bey kurzen Trompeten wieder den Vortheil, daß man stopfen kann, wovon weiter unten das Nähere. — Um den Ton des Horns und der Trompete zu mäßigen, bedient man sich der Sordinen. Gewöhnlich besteht der Sordin auf dem Horn aus einer hohlen Kugel von Papiermanche; denn das Holz knengt zu sehr. Im Durchmesser hat er ohngefähr 6 Zoll, und es befindet sich ein offener Schlauch oder Zapfen an ihm, der in den untern Theil des Horns eingeschoben wird. Dadurch wird der Ton so gedämpft, daß man glaubt, ihn aus weiter Ferne zu hören. Daß man so die leisesten Töne geben könne, dieß ist für sich klar. Um aber doch auch stopfen zu können, hat man innerhalb desselben einen Drath mit einer daran befestigten, mit Leder überzogenen Kugel angebracht, durch welche die Höhlung des Schlauchs, nach Bedarf mehr oder weniger, gedeckt werden kann. An diesem Drath, der unten aus der Kugel heraus geht, ist dann eine Dohre, womit man den Ausgang der Luft mehr oder weniger hemmt. — Bey der Trompete besteht dieser Sordin meistens aus einer kleinen hölzernen Röhre, die in die Stürze der Trompete paßt, durch deren Einschieben das Instrument nicht allein einen schwächeren, und einen von dem gewöhnlichen Trompetentone ganz verschiedenen Klang hat, sondern wodurch auch das Instrument, da sie tief eingesteckt den Cylinder verkürzt, höher, oft um einen ganzen Ton höher stimmt; was sich nothwendig bey verlängertem oder nicht so tief eingestecktem Sordin ändert. Ein Sordin von Papiermanche möchte auch hier den unangenehmen Ton des hölzernen Dämpfers entfernen. Hat man keinen Sordin, so kann man auch ein Mundstück umgekehrt hineinstecken, d. i. so, daß nach der Fig. 17 T. 68 der mit a c bezeichnete Theil des Kessels eingeschoben wird. —

Die S. 70 Z. 16 gegebene Vorschrift, sein Instrument rein zu erhalten, gilt natürlich auch hier. Es muß stets im guten Zustande, besonders vom Staube frey seyn, der sich leicht mit dem in dasselbe laufenden Wasser vermischt, und so durch Schmutz der Reinheit des Tones, so wie seiner Güte gleich nachtheilig ist. Nach dem Blasen lasse man daher das Wasser aus dem Instrumente ganz ablaufen, aber nicht so, daß es durch die Röhren dringt, sonst setzt sich leicht der der Gesundheit des Bläfers so wie dem Instrumente selbst gleich nachtheilige Grünspan an. Auch sorge man, daß das Pa-

Dier, womit man das Mundstück oder die Stiften umwickelt, um sie so genau als möglich schließen zu machen, nicht in die Röhre komme, wodurch der Durchgang der Luft gehemmt wird. Ist dieß doch geschehen, so muß man das Instrument auspuhen. Dieß geschieht bey dem Horn, der Trompete und Posaune, indem man Flinten-Schrot mit heißem Wasser durch die Röhren laufen läßt, und so lang rüttelt, bis sie ganz sauber sind. Eben so muß man das Instrument, ist es durch mehrere besonders etwas tiefere Eindrücke beschädiget, ausdallen lassen. Hat man keinen geschickten Instrumentenmacher zur Seite, so kann man sich folgender Art bedienen. Die tieferen Eindrücke, hauptsächlich in den engeren Röhren, können durch das Aufschmelzen einer Zinnstange gehoben werden, die man, und durch sie die eingedrückte Stelle, in die Höhe zieht, so daß doch wenigstens der tiefere Eindruck sich verliert. Bey der weitesten Röhre, vorzüglich des Horns, und auch bey den engeren Röhren, wo der Drath nach den Röhren gebogen wird, läßt man ein Stück Eisendrath, s. T. 68 F. 19, von dem Becher in dasselbe fallen. Darauf läßt man den Zapfen F. XII, der aus Eisen, Bley, im Nothfalle auch aus hartem Holze seyn kann, nachfolgen, und auf denselben ein dem ersten ähnliches Drathstückchen F. 20. Durch eine angemessene Bewegung des Instrumentes wird der Zapfen, der die Dicke der Hornröhre an der fehlerhaften Stelle haben muß, bis an diese bingedrängt. Mit geschickter Hand hämmert man dann die fehlerhafte Stelle heraus, worauf der Zapfen entweder von sich selbst herausfällt, oder durch das Widerstoßen oder Zurückwerfen des Drathes F. 19 herausgebracht wird. — Oft sammelt sich während des Blasens zu viel Wasser in dem Instrumente, was man durch das Köcheln desselben leicht bemerkt: bey erster Gelegenheit z. B. einer längeren Pause, lasse man es ablaufen. Bey dem Serpent und der Posaune nehme man nach dem Blasen die Stücke auseinander, und reinige sie sehr sorgsam. Bey jenem muß man auch darauf sehen, daß sich kein Schmutz in die Röhren gesetzt hat; bey dieser sind die Züge durch Einschmieren mit einer fettartigen Materie, die aber nicht gerinnen darf, stets in einem solchen Zustande zu erhalten, daß sie sehr leicht zu bewegen sind, sonst zieht man sich die Posaune vom Munde, und verliert den Ansaß. Das Beste hierzu ist Provencer-Öel, das man alle 2 bis 3 Tage fleißig abwischt, und mit neuem mäßig ersetzt. — Ist der Mund des Bläfers rissig, so kann man sich der Mundpomade bedienen: außerdem ist Essig, den man, ist er zu stark, mit Wasser vermischt, sehr gut; er zieht zusammen, und gibt einen guten Ansaß. Man kann auch eine voneinander geschnittene Citrone gebrauchen, die man so leicht in der Tasche bey sich haben kann.

Horn-Schule.

§ 1. Ueber den Charakter des Horns, und das, was man diesem gemäß auf ihm zu leisten hat.

Wir mögen das Horn (das sogenannte Waldhorn) als Solo- oder Begleitungs-Instrument betrachten — immer gebührt ihm wegen seines schönen Charakters, so wie der großen Reichhaltigkeit der Wirkungen, die sich darauf erringen lassen, unter den übrigen musik. Werkzeugen ein vorzüglicher Rang; immer treten uns aber auch die wichtigen Forderungen entgegen, die wir an den Bläser zu machen berechtigt sind, will er sein Instrument nach dem ihm inwohnenden tiefen Geiste behandeln, will er ihm jene bezaubernden Effekte entlocken, die sich darauf in solcher Mannfaltigkeit, Bedeutsamkeit und Neuheit gewinnen lassen. — In Hinsicht auf den ersten Punkt ist jene Art von Würde sein Grundcharakter, die in dem Edleren, Andachtvollen, Heiligen ruht. Da sich nun das Letzte von dem Menschen nie erreichen läßt, so entsteht jenes Gefühl frommer Sehnsucht, jene erhabene Gemüthsstimmung, die, dem Wesen des Horns am angemessensten, zugleich mit dem feierlichen, süß melancholischen Tone desselben so ganz übereinstimmt. Daher darf alle Großheit in Gefühlen und Anschauungen, aller Schwung des Geistes und Herzens, den der Künstler hier entfalten kann und soll, nicht in dem Streben nach äußeren, imposanten Effekten ruhen — so würde ja die Darstellung entweicht —; sondern alle diese müssen nur als Mittel angewendet werden, um jene Fülle tiefer gemüthlicher Regung, jene Richtung zum Höheren zu entwickeln, die in den äußeren Formen mehr andeutet, als ausspricht, mehr in dem Hörer anregt, als im ersten Augenblicke erregt. Daher der wunderbare Reiz, der höchst würdige und doch so mannfaltige Eindruck, den dieses Instrument, auf die angegebene Weise behandelt, hervorbringt, ja erzeugen muß. — Schon sein Ton, wenn ihn der Bläser durch fleißiges, unermüdetes Studium in seiner Schönheit errungen hat, wie des tiefsten Eindringens fähig ist er! Das Hellklingende mit dem Sanften, Süßen verbunden; die reine Fülle, in welcher sich der bedeutenden Metallmasse voller Schwung mit dem das innerste Seelenleben ergießenden Athem des Bläfers verschmilzt, dadurch die Kraft dieses, und des dadurch bedingten Eindruckes so sehr verstärkend; der tiefe Ton desselben, sum eine ganze Oktave tiefer als jener der Trompete, Oboe u. s. w. stimmend, bewahrend das Gemüth vor Zerstreuung, abziehend vom Aeußeren, und einladend zum Versammeltseyn in sich; diese eigene Art des Tones, in dem an und für sich schon so

vieleß Sehnsüchtige liegt, das uns so mächtig anzieht. — Alles dieß setzt den Bläser in den Stand, schon durch einen im Charakter des Instrumentes gebildeten Ton uns bedeutend anzusprechen, und jenen tiefen Eindruck erzeugen zu können, von dem schon oben S. 165 gesprochen ward. Hat er sich nun noch darauf einstudirt, seine Töne ausziehen, tragen, bis zum größten Grad der Kraft anschwellen, so wie bis zum leisesten Hauch, bis zum täuschenden Echo aus der weitesten Ferne, verlieren lassen zu können, (was der geübte Hornist durch seinen Anfaß, noch leichter durch einen Sordin kann) kurz ist er in allen Formen möglicher Tonbildung, in der Tonbildungskunst, gehörig vorgebildet, welche unerschöpfliche Reichhaltigkeit von Effekten steht ihm da zu Gebote! Wie tief kann er in unser Herz dringen, und die dauerndsten Wirkungen erzeugen, besonders wenn er kein rasches Tempo wählt, um seine Töne so recht beseelen zu können. S. S. 164. Noch mehr aber wird er durch die Sprechkunst leisten, s. d. S 1 der Fagott-Schule. Dadurch gibt er erst seinen außerdem unbestimmten Tonformen die feste Beziehung einer deutlichen, klaren und bündigen Rede; entfaltet die dabey ihn beseelenden Gefühle so wahr, daß wir mitfühlen müssen; und erörtert, was er spricht, mit einer Kraft und Bestimmtheit, daß wir darin seinen ernstesten und edlen Willen schauen, darin erkennen die treffliche Richtung seines Gemüthes, das sich sowohl in dem Schönen der Formen verklärt, als in der Glut, welche die reichen Accente beseelt, und ihnen so viele Bedeutung verleiht. Dadurch erhebt er seine Tongebilde in die geistige Sphäre, entrückt sie dem gemeinen Standpunkte willkührlicher Deutung, und erfüllt sie mit dem Geiste, der der reichen Kraft entquillt, die der gütige Schöpfer dem Menschen verliehen hat — dem äußeren Stoffe den Adel seiner schöneren Natur, die Fülle seiner gesammten Seelenkraft eindrücken zu können. — Rechnen wir noch dazu, welch' reiche, brillante Effekte ihm sein Tonumfang in Höhe und Tiefe, das unerschöpfliche Feld der Passagen und Artikulations-Formen darbietet; was er durch eine geübte Zunge zu leisten im Stande ist; wie er selbst die schwachen Stopftöne zu benutzen vermag, um manche Stellen in den so bezaubernden Halbtinten auszuführen, gegen welche dann seine donnernden Töne in der Tiefe, seine kräftigen Mittel- und schwungvollen hohen Töne einen trefflichen Gegensatz bilden; wie es sonach eben so in seiner Gewalt liegt, durch den feierlichen, eindringenden, süßen, innigen Ton und dessen Verschmelzung in jeder Form der Bildung so wie der Uebergänge die heiligsten, innigsten, edelsten Gefühle zu entwickeln, die tiefste Rührung hervorzubringen, als uns auf der andern Seite durch seiner Begeisterung hohen Schwung zu den größten Kraftgefühlen empor zu he-

ken, und Ehrfurchtgebietende Großheit zu entwickeln, s. S. 14 Z. 11 — was kann da der Künstler nicht leisten! Wenn er nun, was ihm die Tonbildungs- Sprech- und Artikulations- Kunst darbietet, zur Einen schönen Darstellung verbindet, wie groß, in welcher Umfassung kann er sich zeigen! Wie vermag er es dann, in jede Gemüthsregung uns zu versehen, hier uns die Thräne liebevoller Mitklage zu entlocken; dort der lieblichen Freude Bild im veredelnden Gewande anziehender und einnehmender Mäßigung uns vorzuführen, wozu schon des Instrumentes Ton so trefflich dient; da väterlich, freundschaftlich theilnehmend, (s. d. S. 1 der Fagott-Schule) tröstend, beruhigend, ermutigend, kurz in allen jenen milden Empfindungen sich auszusprechen, die das brüderliche Herz des Menschen zieren; und gleich darauf in der Andacht heiliger Glut, im erhabenen Hymnenfluge zu der höchsten Begeisterung Jubelton sich zu erschwingen! Wie liegt es nur an ihm, wenn Tiefgefühl in seinem Gemüthe thront, wenn Hochgefühl seine Brust schwellt, den wenigen Tönen, die ihm sein Instrument gibt, das Siegel seiner großen Spannkraft, seiner herrlichen Anschauungen, seiner in jeder Beziehung erhobenen Natur aufzudrücken, und so, was das Horn durch seine Beschränkung verliert, durch die tiefe Bedeutung, das hohe, reiche und schwungvolle Leben zu ersetzen, das er seinen vorzutragenden Stellen einhaucht! —

Wenn nun, dieß zu leisten, die eigentliche Aufgabe des Solobläfers ist, und man von dem Orchesterbläser diese vollendete Ausbildung nicht fordern kann, wozu, nebst dem sorgsamsten, sinnigsten Studium, (das, um zu jeder Art des Ausdrucks die entsprechenden Mittel bereit zu haben, des Instrumentes Vorzüge und Mängel alle bis auf jeden einzelnen Ton herab durchspäht) eine ausgezeichnete Anlage, Genie erfordert wird, das eben durch die Kraft der Phantasie jeder, als noch so wenig sagend erscheinenden Stelle eine originelle, erhebende Bedeutung, einen neuen, interessanten, schönen Charakter zu verleihen weiß: so ist doch auch dem Orchesterbläser eine weit genauere und umfassendere, von einer höheren Ansicht ausgehende Kultur zu geben, als es bisher geschah. Denn die Beziehung, in der das Horn beim Orchester erscheint, ist zu vielseitig, jener von der richtigen Beobachtung dieser abhängende Effekt im Ganzen zu wichtig, als daß man es der Willkühr des Bläfers überlassen könnte, wie er diese oder jene Stelle ausführen will. Wie verschieden z. B. muß nicht der Vortrag der Hörner in der tr. Arie v. Winter: „Ich war, wenn ich erwachte“ von jenem seyn, wo Bogler die beyden Hörner das Canktus in einer Messe feierlich eröffnen läßt! Dort Eehnsucht einer kindlichen, unschuldigen Seele nach dem Geliebten ihres Herzens; hier

heiliges Verlangen nach dem Göttlichen! Dort sonach weiche, süße, innige Tonbildung; hier volles Entströmen der anbetenden Seele in den mit begeistertem Schwunge gehobenen Tönen! Wie es in diesem Falle mit den kleinen Solosätzen ist, die doch in der Regel der Orchesterbläser vorzutragen hat, so ist es in allen; wo also jede Stelle nach dem verschiedenen Charakter verschieden auszuführen ist. Eben so verhält es sich bey den bloß begleitenden Sätzen, ja sogar den einzelnen Tönen. Wie herrlich ist der Effekt, wenn nach stürmischen Situationen, worin besonders lärmende Instrumente vortraten, nun auf einmal die Hörner mit ihrem süßen, lieblichen, schmelzenden Tone einfallen, erquickende Beruhigung in ihrem Gesange aushauchen, wie Engel des Friedens erscheinen! Zwar muß der Tonsetzer seinen Satz schon so einrichten, daß durch die bloße Setzart die Wirkung gesichert ist; allein um wie Viel wird sich diese steigern, wie wird sie erst uns in ihrer Wahrheit ergreifen, wie werden wir dann erst des Meisters tiefe Berechnung und schöne Seele erkennen und fühlen, wenn die Ausführung im Geiste des Instrumentes und der Stelle geschieht, wenn der Vortragende weiß, was und wie er soll! (S. S. 254 Z. 16 u. d. f. i. 1ten Thl. die ausführliche Erörterung.) — So können auch einzelne Töne, wie sie das Horn häufig anzugeben hat, in einem sanften, traurigen, erhebenden, schauerlichen, ahnungsvollen, freudigen, jubelnden, kurz im mannichfaltigsten Charakter auszuführen seyn. Ist nun der Bläser hierin nicht vorgeübt, hat er die Gewandtheit nicht, auf der Stelle die entsprechende Art der Darstellung finden und geben zu können, wie, könnte er der gerechten Anforderung an ihn Genüge leisten? — Und Alles dieß muß so geschehen, daß, wenn auch der edle Charakter des Horns, der sich zur Anmuth mehr als zur Kraft hinneigt, nicht im schönsten Lichte erscheint, (was eine Geisteskraft erfordert, die man denn doch im Allgemeinen nicht erwarten darf) ihm aber auch nicht widersprochen werde: wie man das so oft hört, wo statt des im Allgemeinen beruhigenden, lieblichen, schmelzvollen, sanft klingenden und so herrlich tragbaren Tones, grelle, rauhe, unangenehme, wilde, prellende Klänge, abgehackt ohne Haltung gegeben werden. Man findet dieß nicht selten, besonders bey der Militärmusik, die zwar als eine Musik im Freyen auch mehr Kraft bey dem Horn verlangt, aber doch gewiß keine solche Ausführung, wodurch ihr gerade der durch die Hörner zu erringende angenehme Schmelz entgeht, der als Gegensatz gegen die stark hervortretende Kraft in andern Instrumenten von der größten Wichtigkeit und Wirkung ist. Einige Beyspiele über die beyden erörterten Punkte, die weiter unten vorkommen, mögen dem bisher Entwickelten noch die gehörige Erläuterung verschaffen. —

Hieraus ergibt sich, was zur richtigen Behandlung des Horns, schon als eines so wichtigen Orchester-Instrumentes, erfordert wird; wie fleißig man den mechanischen Theil desselben zu studiren, sich mit allen Vortheilen und Mängeln, so wie allen Ausdrucks-Mitteln bekannt zu machen, und Alles dieß in einer höhern Ansicht zusammenzufassen habe, als es bisher geschah. Daß man von dem Solobläser noch weit mehr zu verlangen berechtiget sey, fließt eben so aus dem bisher Entwickelten. Und in dieser Hinsicht wage sich Keiner an dieß Instrument, dem nicht eine treffliche Geisteskraft zur Seite steht, in dessen Brust nicht ein heiliges Feuer lodert. Er mag uns zwar auch außerdem Viel geben: einen vollen, klingenden, angenehmen Ton, Gewandtheit in allen Formen der Tonbildung, geflügelte Zunge, Fertigkeit und Präzision in Passagen und Manieren, interessante Manchfaltigkeit in den Artikulationsformen, reiche, warme Sprache u. s. w.; aber wie weit ist er noch von dem Ziele entfernt, das dem wahren Künstler durch des Instrumentes herrlichen Charakter gesteckt ist, wie weit noch entfernt von der Anschauung jener hohen Wirkungen, die sich ihm dann abgewinnen lassen, wenn der Vortragende, den Tand bloß äußeren imposanten Effektes verschmähend, nur die edelsten, schönsten, heiligsten Gefühle und Anschauungen in der Brust des Hörers zu wecken sucht! — Wirf daher, der Du auf diesem herrlichen Instrumente etwas der Kunst Würdiges leisten willst, alle gemeine Ansicht, die nur dem Aeußeren huldiget, wirf sie weg; erschwinde Dich zu einer höhern Auffassung desselben, und lerne die vielen Mittel zum Ausdrucke, die sich hier vorfinden, von einer andern Seite greifen! Der tiefe Ton des Instrumentes, der Entfaltung feierlicher Gemüthsregung so günstig, fordere Dich auf, Deine Seele mit jener Fülle zu ergießen, wie sie nur immer aus einem bedeutenden Ströme tiefer Regung fließen kann! Die reichen Mittel der Tonschwelung, des Tragens und Verbindens der Töne wende an, um uns die volle Quelle Deiner Gemüthskraft, ihren reichen Erguß nach allen Richtungen so ganz fühlen zu lassen! Mit der zunehmenden Stärke dieser erschwinde sich auch unsere Seele, mit dem Hinschwinden der Töne senke sich auch des Herzens mildeste Regung. Und wenn es Dich drängt, die Deinem begeisterten Innern voll entströmenden Gefühle zur klaren Anschauung zu bringen, dann spreche in reichen und bedeutsamen Accenten; spreche die Sprache hoher Erleuchtung, heiligen Verlangens, tiefer Rührung; verkläre den frommen, dem Erhabenen, dem Ewigen zugewandten Sinn, diese ehrende Richtung deines Gemüthes zu dem Edleren, Unvergänglichlichen; laß uns vernehmen, was vorzuführen die beschränkte Wortsprache nicht vermag; jauchze auf im erhabenen

Psalmenfluge; stimme Deinem Schöpfer den feierlichen Hymnus des Dankes und Preises an! Und wenn da des Herzens gewaltige Regung sich in der beseelten Töne reichem Strome ergießt; wenn der belebten Zunge kräftiger Flügelschlag die Töne in der Tiefe herausdonnert, sich im energischen Schwunge durch die vollen und edlen Mitstimmöne in die Höhe erhebt, und hier im zarten Flusse süßer Töne, in dem harmonischen Verschmelzen reicher Figuren, in der süßen Regung lieblichem Bilde sich verliert; wenn die hier mit Kraft herausgeworfenen, dort mit so viel Haltung trefflich gebildeten und so bedeutungsvoll sich entwickelnden zarten Tonformen sowohl der gemüthlichen Spannkraft großes Maaß und bewundernswerthe Stärke, als der liebenswürdigen Seele entzückende Anschauung uns entfalten; wenn jede Tonschwingung, jeder Accent, jedes Schleifen und Stoßen, die einfachste Figur, so wie der reichsten Formen tief berechnetes Verbinden, uns einer trefflichen allseitigen Kultur herrliches Bild vorführt; dann, dann bist Du auf dem rechten Wege, dann erst verstehst du dein Instrument, dann ist Dir der Kunst hohe Anschauung zu Theil geworden, und es schwebt Dir nun klar vor der Seele, wie diese sich in der tieferen Auffassung des Instrumentes und aller von ihm dargebotenen Mittel verklären muß! — Auf diesem Wege wandle fort; stärke Dich im Kampfe des Lebens mit jedem Tage mehr in der Anschauung des Göttlichen; vom Gemeinen dich immer mehr loswindend, wende dich dieser heiligen Quelle zu; wenn in der Stunde der Weihe des Herzens reiche Gefühle zum verklärenden Ergüsse sich drängen, dann ergreife dein Instrument, und hauche ihm deine schöne Erfüllung ein; übe dich unausgesetzt mit heiligem Eifer in dem Beseelen Deiner Darstellungen; steigere Dich dabey in der Energie des Seelenschwunges, in der Reinheit und andauernden Kraft deiner künstlerischen Ausführung; lebe als Künstler, Dein irdisches Daseyn nur als Mittel für einen höhern Zweck betrachtend, einem schönen Ziele, lebe Deiner, lebe der Kunst würdig! — Noch will der Verf. den Lehrer auf die v. S. 1 — 57 gegebene allgemeine Anleitung hinweisen, woraus er das bey dem Unterrichte des Schülers am gehörigen Plage Anwendbare entnehmen, und, ohne übrigens seinen besseren Einsichten vorgreifen zu wollen, wornach er überhaupt bey der Bildung desselben, mit nöthiger Berücksichtigung dieses Instrumentes, verfahren wird.

§ 2. Von dem Umfange des Horns, und dem Mundstücke.

Der gewöhnliche Umfang des Horns erstreckt sich vom tiefen C, das, wie überhaupt die tieferen Töne, häufig in den Bassschlüssel geschrieben wird, bis in das $\underline{\underline{c}}$, f.

F. 1 T. 70. Allein der Meister kann in Höhe und Tiefe sich ausdehnen, und hier bis in das tiefe G, F, dort bis zum \underline{g} , vielleicht noch weiter schreiten. Da dieß aber für eine Person unmöglich ist, indem zur Höhe ein so sehr fester Schluß, zur Tiefe ein Nachlassen und eine eigene Richtung der Lippen, sonach zu Beydem ein ganz verschiedener Ansatß erfordert wird, auch viele Übung in der Tiefe die Höhe verdirbt, und so umgekehrt: so hat man die Abtheilung der Hornisten in solche für nothwendig gefunden, die hauptsächlich die oberen Töne zum Gegenstande ihres Studiums machen, und die höhere Partie ausführen, Primarii genannt, und in jene, die die tieferen Töne vorzüglich pflegen, daher die 2te Partie übernehmen, Sekundarii benannt. Diese Eintheilung ist um so zweckmäßiger, da bey den meisten Musikstücken 2 Hörner geschrieben sind, wovon eines die höhere, das andere die tiefere Stimme, jene mit Corno Primo, diese mit Corno Secondo bezeichnet, ausführen muß. Zwar sind diese oft so gesetzt, daß der Primarius auch tiefere Töne, \underline{e} sogar \underline{g} blasen muß, besonders wo er im Einklange mit dem Sekundarius irgend eine Stelle vorzutragen hat, so wie man auch, wiewohl seltener, für den Sekundarius \underline{g} gesetzt findet; allein man verlangt in beyden Fällen nicht die vollendete Ausführung dieser Töne, sondern der Primarius und Sekundarius sollen nur diese Klänge angeben können, und jener doch dabey seine Stärke in der klingenden, melodiereichen Höhe, dieser in der herrlichen majestätischen Fülle haben, womit er die mittleren und tiefen Töne herausfingt, oder nach Bedarf herauswirft. Vorzüglich unterstützt werden Beyde durch ein eigenes, für jede dieser Partien berechnetes Mundstück. Günstiger dem festeren Schlusse der Lippen ist ein engeres, das Nachlassen und Erweitern dieser befördernd ein weiteres Mundstück. T. 68 sind 2 Formen solcher aus der Par. Horn-Schule angegeben, und zwar F. 14 für den Primarius, F. 13 für den Sekundarius, wornach sich jeder Bläser nach seiner besonderen Anlage selbst eines auswählen mag; denn Mancher bringt auf einem weiteren Mundstücke recht gut Höhe und Tiefe zugleich heraus, worauf ein Anderer gar nichts erringt, so wie man auch auf einem engen die Tiefe gut erhalten kann, wenn die Lippen geschmeidig sind, die gehörige Muskelkraft haben, und das Mundstück gut gebaut ist. In dieser Hinsicht sehe man auf das oben in den Vorerinnerungen Gesagte, besonders auf die Weite des Kessels, und die Art, wie sich diese in die untere enge Röhre verliert. Doch da von der Wahl eines solchen Mundstückes, auf welchem man sich mit seinem Ansatze ganz einstudiren muß, so Viel abhängt, so gebe man dem Schüler zuerst eines, das weder enge noch weit ist, bis sich später die Anlage desselben zum Prim

oder Sekund entschieden hat. Ein solches muß auch Jener nehmen, der, wie es ist besonders bey den Solobläsern gewöhnlich, eine mäßige Höhe und Tiefe zu verbinden sucht, was man Principal-Blasen nennt, wo sich der oben angegebene Umfang vom tiefen C bis zum $\underline{\underline{e}}$, sonach von 3 Oktaven vorfindet. Zwar ist weder die Tiefe so voll, als sonst bey dem Sekundarius, noch auch die Höhe durch so fest angeschlagene, mit so vieler Sicherheit ausgezogene, einen so lieblichen Tonschmelz entfaltende Töne ausgezeichnet: aber dafür kann auch der Bläser hier mehr Brillantes entwickeln; seinem künstlerischen Drange steht ein reiches Feld der effektivsten Mittel zu Gebote; und, was an der dadurch beschränkten technischen Ausführung im Einzelnen fehlt, dieß mag der Reichthum und das Bedeutungsvolle in der manchfaltigen Darstellung, dieß des Künstlers hohe schöpferische Kraft und seiner schönen Seele energischer Schwung ersetzen. — Manche bedienen sich auch eines Mundstückes wie F. 15, wo der Luftstrom in dem besonders gebauten Kessel sich konzentirt, und so in das Instrument geleitet wird — auch Punto hatte ein solches —; übrigens findet man von dieser Art, auf welchen nicht viel, dafür andere der ersten Form, auf denen sehr Vieles sich leisten läßt: ja oft sind sich 2 Mundstücke ganz gleich, und in Hinsicht der Brauchbarkeit, vorzüglich des schönen Tones außerordentlich verschieden. Jedoch bleibt es eine Haupttrübsicht des Bläfers, ein gutes, passendes Mundstück zu erhalten. Dabey sehe man sehr genau auf den oberen Rand, daß er nur nicht eckig, sondern gehörig und gleich rund sey, sonst ist keine Festigkeit und Sicherheit im Ansatze zu gewinnen; auch darf er nicht zu schmal seyn, bey anhaltendem Blasen verwundet er sonst die Lippen zu sehr. — Daß man bey höheren Tonarten die hohen Töne noch delikater zu behandeln, so wie bey tieferen die tiefen mit mehr Vortheil zu runden, sich bestreben müsse, ist für sich klar. Das Horn steht zwar, das hoch C, B und A ausgenommen, wie schon gesagt, um eine Oktave tiefer als die Trompete; doch verlangen aber die hohen Töne ein sehr fleißiges Studium, bis sie so gesangvoll erscheinen, als es der Charakter des Instrumentes fordert.

§ 3. Haltung des Instrumentes, Anstoß und Bildung des Tones.

Das Horn hält man gewöhnlich mit der linken Hand, indem man die rechte in den Becher des Instrumentes setzt. Der obere Theil dieser Hand wird auf der rechten Seite des Horns ganz leicht, weder zu weit hinein, noch zu weit heraus, angelegt, so

daß, wenn sich die Hand beym Stopfen auf die andere Seite bewegt, (was bloß das Geschäft der Hand seyn muß, und wobey der Arm durchaus nicht verrückt werden darf) das Instrument von der Hand auf allen Seiten umgriffen und der Luftstrom gleichsam mehr oder weniger gefangen werden kann (s. F. 16 T. 68 aus d. Par. Horn-Schule); denn dieser muß ganz in der Gewalt des Bläfers seyn, sonst kann er seine Töne nicht nach Bedarf bilden, rein, höher oder tiefer, gleich, voller oder schwächer u. s. w. Deswegen muß denn auch der kleine Finger, um der Hand die nöthige Ründe zu verschaffen, etwas unter den vorhergehenden geschoben werden; von welcher schönen Ründe, die den größten Einfluß auf die Güte der durch Stopfen hervorgebrachten Töne hat, sehr Viel abhängt. Dadurch allein wird es auch möglich, den Ton um eine ganze Stufe zu erniedrigen, ohne mit der Hand das Instrument so voll stopfen zu müssen, daß bey nahe aller Ausgang der Luft gehemmt ist, was einen klanglosen, unangenehmen, gegen die besseren Töne grell abstechenden Ton erzeugt. Ueberhaupt erfordert dieser Punkt das sorgfältigste, sinnigste Studium; denn hier kommt es auf den Vortheil an, den zu erringen, der Bläser sich unausgesetzt bemühen muß. Und wenn auch noch so viele Versuche fehl schlagen, immer muß sein Streben seyn, die Luft so künstlich zu fangen und zu beherrschen, daß man das Fortströmen derselben so wenig als möglich hindert, wodurch allein die Stopftöne verbessert, und den übrigen möglichst gleich gemacht werden können. Das Geheimniß bedeutender Hornisten, klangvolle Stopftöne herauszubringen, besteht größten Theils darin; und was vermag der Mensch nicht durch unermüdeten Fleiß. Und gelingt es, was ist aber auch gewonnen! Daher dürfen die Finger, besonders der Daumen, der, um die nöthige, gleichsam einen Halbzirkel bildende Ründe herzustellen, etwas gekrümmt werden muß, nicht zu fest an einander gelegt werden; der Kreis würde sonst zu schmal, und auf der Seite zu viele Luft entweichen, da die Hand so den Bescher nicht ganz ausfüllen kann, wodurch der Ton schlecht und zu hoch werden müßte. Man gibt sonach der Hand die möglichste Breite, wobey die Finger ganz sanft sich aneinander anlegen. Doch darf man auch diese Lage nicht so lose machen, daß Luft durch die Finger dringen kann. — Von dieser Lage bekommt das Instrument durch den Schlußknöchel des 2ten Gliedes des Zeigefingers und das 2te geradeaus stehende Glied des Daumens auch einige Haltung. Diese Lage darf durchaus nicht verändert werden; denn beym Stopfen wendet sich nur die Hand in dieser Stellung mehr oder weniger dem andern Theile des Horns zu, s. F. 16, um so den Wind mehr oder weniger zu fangen. Daher ist bey dieser Bewegung die größte Leich-

tigkeit anzuwenden und einzüben; und diese erhält man dadurch, daß man diese Manipulation nicht mit der ganzen Hand, sondern bloß mit dem leicht bewegten Handgelenke ausführt. Um aber jedes Hinderniß zu entfernen, das sowohl diese leichte Bewegung hemmen, als den nothwendigen festen Anfaß verrücken könnte, legt man das Horn am äußersten Ende des Schädels ganz sanft an der Seite des Körpers an. Man entfernt zwar das Instrument oben etwas, wenn man die tiefen Töne bläst, um so mehr Fülle der Tonschwingungen in das Instrument bringen zu können; doch darf dieß keinen Einfluß auf die untere feste Stellung haben. Eben so bleibt, wie schon gesagt, die Stellung der Hand in dem Becher des Instrumentes dieselbe, ob man die Töne frey (ohne Stopfen), oder mit halbem Stopfen bläst, wo, wie schon gesagt, die Hand auf die andere Seite hingewendet wird, sich sanft anlehnt und ganz leicht schließt; oder mit ganzem Stopfen, wo sie sich fester schließt, und sonach den Ausgang der Luft, so viel nöthig, hemmt. — Uebrigens muß der Körper gerade stehen, damit die Brust frey ist, die Lunge sich ausdehnen kann, und man sonach ungehindert den Luftstrom zu beherrschen im Stande ist. Ueber den nöthigen Anstand, so wie die zu vermeidenden Fehler s. S. 91. —

Was den auf dem Horn hervorzubringenden Ton betrifft, so wird dieser erzeugt, indem der Luftstrom durch den festen Anstoß der Zunge konzentriert an die Lippen gebracht, durch diese strömend, die Lippen, besonders aber die Ober-Lippe (wie bey der Klarinette das Rohr) in Schwingung bringt, die sich dann der in dem Instrumente enthaltenen Luftsäule auf gleiche Weise mittheilt. Zwar kann die Unter-Lippe von dieser Schwingung nicht ganz ausgeschlossen werden, doch aber muß dieß so wenig als möglich geschehen; denn oft entsteht ein schlechter Ton (das sogenannte Erbsen-Blasen), weil die Unter-Lippe zu sehr, oder doch die Oberlippe nicht so viel, als es seyn sollte, in Schwingung gebracht ist. Obnehin fällt durch das bey der Unterlippe fest angelegte Mundstück, das, selbst wenn dieß, wie es seyn soll, so leicht als möglich angelegt wird, die Schwingung dieser sehr hindert, das Hauptgeschäft der Schwingung und Leitung dieser der Ober-Lippe zu. Damit ist es hier, wie bey einer Saite. Ist diese kürzer, und mehr gespannt, so schwingt sie schneller, und ihre Schwingungen konzentriren sich mehr im Mittelpunkte; dadurch entsteht der höhere Ton: ist sie länger und weniger gespannt, so sind die Schwingungen langsamer, gedehnter, und breiten sich mehr in der Länge aus; daher der tiefere Ton. Je gespannter sonach die Lippen, je schneller und auf die Mitte hin sich mehr verengend die Schwingungen br-

sonders der Ober-Lippe, desto höher der Ton; während bey den tiefen Tönen die Lippe in der ganzen Breite des Mundstückes schwingt, die, in dem Kessel dieses vermöge der das Schließen und Oeffnen der oberen Lippe leitenden Unterlippe so wie des Rinns sich ausbreitend, in allen ihren Theilen erzittern kann, wo im Gegentheile bey den hohen Tönen nur ein kleinerer Theil der Oberlippe, und zwar der mittlere, sehr gespannt erzittert. Dadurch ist nun klar, worauf der Bläser, um einen guten Ton zu erzeugen, zu sehen hat: 1) auf das zum Hervorbringen eines guten Tones gehörige Maaß der Luft; 2) auf den festen Stoß der Zunge; 3) auf die gehörige Schwingung besonders der Oberlippe, die nie aus ihrer Lage darf verrückt werden, die Töne mögen hoch oder tief seyn, wobey sie sich nur enger schließt oder ausdehnt; 4) auf die gehörige Beachtung der Unterlippe und des mit ihr verbundenen Rinns, welches die Unterlippe unterstützen muß, und dieser die nöthige Kraft verleiht, sich mit gehöriger Festigkeit und Schnellkraft an die obere Lippe bey den hohen Tönen anschließen, oder bey den tieferen davon entfernen zu können, ohne daß der Anfaß im Geringsten verrückt wird. — Was nun das gehörige Maaß der zum Erzeugen eines guten Tones nöthigen Luft angeht, so ist hier dieselbe Vorschrift, wie bey allen Blasinstrumenten und auch dem Sänger zu beobachten, daß man nicht zu viel Luft nehme (was Anfänger häufig thun, weil sie so einen vollen Ton zu erhalten glauben), die man auch nicht beherrschen kann; sondern nur so viel, als man zum Erzeugen eines Tones braucht, d. i. mehr zu den tieferen, weniger zu den hohen Tönen, aber hier gespannter. Ein eben so gewöhnlicher und großer Fehler ist, daß man im Anfange die Luft so grell auf einmal herausstößt. Es ist aber von der größten Wichtigkeit für die ganze Zukunft, die leichte und gute Ausführung, daß der Schüler den mit Mäßigung angestoßenen Luftstrom nur nach und nach herauszulassen, ihn gleichsam zu dehnen, so sparsam als möglich mit ihm umzugehen, besonders am Ende ihn nicht entweichen zu lassen, sich gewöhne, sondern ihn bis zu seinem letzten Entschwinden beherrsche und leite. Denn 1) bekommt die Brust dadurch viele Kraft im Ausdauern; 2) wird der Bläser so immer Luft genug im Vorrathe haben, sich nie erschöpfen, und alle Stellen mit gehöriger Fülle und Kraft herauszuheben im Stande seyn, vorzüglich wenn er keine Gelegenheit, sich mit frischem Athem zu versehen, versäumt; und dem Tone immer mehr Nahrung geben, ihm dadurch stets mehr Eindrang, ist in das Gehör, später in die Seele verschaffen zu können, das ist ja ein Hauptvortheil des Künstlers; 3) ist ihm ein guter Ton gewiß; denn die meisten schlechten Töne entstehen mehr aus Uebermaaß der Luft, aus

Mangel an Mäßigung, als aus Mangel an Tonstoff. — Der Anstoß des Tones geschehe mit fester, belebter Zunge, damit der Schüler hier sich gleich jene Bestimmtheit aneignet, die eine so große Zierde jeder musikal. Ausführung ist. Ueberhaupt sehe man auf den Anstoß, der für das folgende Ausziehen des Tones so wichtig ist, s. S. 90. Bey diesem Anstoßen des Tones spreche man das Wort daon in das Instrument, aber wie eine Sylbe, vom a auf on schnell hinstürzend, und auf dem o liegen bleibend, damit der Ton recht voll wird, und es, wie Punto sagt, die Wirkung hervorbringt, wie ein Hammer, der an eine Glocke schlägt. So wie dadurch die Glocke in ihrem tiefsten Tone voll ertönt, und man alle übrigen Theile mit tönen, mitschwingen hört; so muß man auch dasselbe bey dem Horn zu erringen, und dem Schüler gleich im Anfange sowohl das Gefühl dieses vollen Tones bezubringen suchen, als ihn darauf aufmerksam machen, daß er nun keinen Ton blasen darf, in welchem er nicht fühlt, wie das Instrument voll Luftschwingungen ist, (die sich wie Wellen im ganzen Cylinder bewegen müssen) und wie alle Theile mitschwingen. Dieß kann hier um so leichter geschehen, als bey dem Aushalten des o die Zunge nicht mitzuwirken braucht, sondern ruhig an die Zähne unten sich anlegt, wodurch der Luftstrom seinen ungehinderten Erguß erhält, der vom Bläser dann so vortheilhaft geleitet, und, wo es nöthig, verstärkt wird, daß der erwähnte volle Ton herauskommt. Daher ist auch das Bewegen der Zunge nach geschehenem Anstoße so gefehlt, so wie man weder die Gurgel noch die Brust besonders in Anspruch nehmen darf; denn, wie schon gesagt, die Töne entstehen ja durch die Reibung hauptsächlich der Oberlippe, sonach weder durch unbestimmtes Hauchen, noch, was man denn doch auch findet, durch Hineinsingen in das Instrument. Da nun Alles darauf ankommt, daß der Schüler lerne, durch die Art des festen Anstoßes und der durch die gespannten Lippen strömenden Luft diese Reibung oder schwingende Bewegung hervorzubringen: so lasse man dieß den Schüler zuerst auf dem bloßen Mundstücke versuchen. Dabey sehe man darauf, daß er die Backen nicht aufblase; den Anfaß so leicht als möglich nehme; und das Mundstück zwar fest, aber doch nicht zu sehr, besonders an die Oberlippe andrücke: wie könnte diese sonst schwingen, und vermag sie dieß nicht, woher ein Ton, und noch dazu ein guter? Auch werden die Lippen durch das zu harte Andrücken des Mundstückes zu bald ermüdet, der Anfaß so bald stumpf, und dann ist das Erzeugen eines nur halb guten Tones unmöglich. Bringt der Schüler irgend einen erträglichen Ton auf dem Mundstücke heraus, dann lasse man ihn dieß auf dem Horn versuchen, wozu man am besten ein Es- oder Es-Horn nimmt.

Schon der Bau der Lippen, das Probiren auf dem Mundstücke, oder noch besser auf einem engeren und weiteren, um zu sehen, welches ihm am besten zusagt, wird ihm so ziemlich entschieden haben, wozu er die Anlage hat, ob mehr zum Prim oder Sekund. Im ersten Falle lasse man ihn das g , im 2ten das c blasen. Jenes steht F. 2 T. 70 auf der oberen Reihe der Noten, die in den folgenden Beyspielen stets für den Primarius ist; mit diesem beginnt die untere, dem Sekundarius zugehörend. Zuerst muß man natürlich zufrieden seyn, wenn er den Ton fest anstoßen kann, wobey man übrigens alles bereits Erinnerte beachtet, vorzüglich, daß er nicht zu viel Luft nimmt; statt fest mit der Zunge zu stoßen, dieß nicht mit der Brust thut, die doch so wenig als möglich in Anspruch genommen werden darf, weil sie sonst leidet, auch die nöthige Leichtigkeit und Festigkeit des Tones nicht zu erringen ist; daß er nur nicht haucht; daß die Oberlippe viel und die Unterlippe wenig schwingt, sonst kommt das schon erwähnte Erbsen-Blasen, obgleich auch dieß am Instrumente liegen kann; daß die Unterlippe nur so viel durch das Mundstück an die Zähne sanft angelegt wird, daß sie die nöthige Unterstützung durch diese erhält, sonst leiden auch die Lippen, vorzüglich wenn die Zähne nur etwas scharf sind, was bey Anfängern sehr zu berücksichtigen ist. Ferner muß bey dem Anstoßen des Tones der Druck des Mundstückes an die Lippen zwar stärker seyn, um den gehörigen Schluß und die nöthige feste Haltung zu bekommen, allein man muß die Oberlippe gleichsam lüften, damit sie frey schwingen, und den Luftstrom leiten kann. Die Beobachtung des letzten Punktes ist sehr wichtig; denn nur dadurch wird es möglich, einen guten, gesangvollen, reinlichen Ton aus dem Instrumente zu bringen, der nichts Schallmäßiges, Gedrucktes in sich hat, sondern sich in freyen Schwingungen entwickelt. Bringt der Schüler einen Ton gut im Anstoße heraus, dann sieht man darauf, daß er ihn anhalten, aushalten kann, ohne daß er zuletzt auf einmal abfällt; kurz daß er Herr über denselben bleibt, s. F. 3. Dann wechselt man mit festem Anstoße und längerem Aushalten ab, s. F. 4. Darauf geht man eine Stufe aufwärts, bey dem Prim in das c , bey dem Sekund in e , und dann wieder zurück, dort in g , hier in das c , s. F. 5. Da kann nun der Lehrer ihn schon auf die oben gegebene Regel hinweisen: daß das Erzeugen höherer so wie tieferer Töne, nebst dem festeren oder nachgelasseneren Schluß der Oberlippe, hauptsächlich durch das festere Anschließen der unteren Lippe an die obere bey den hohen, oder das mehr Entfernen der unteren Lippe von der oberen bey den tieferen Tönen bewerkstelliget werde. Dieß übe man mit dem Schüler, indem man ihn auf und abwärts gehen läßt, und zwar, damit er sowohl

Die nöthige Fertigkeit in den Lippen als die Festigkeit im Ansatze erhält, der, wie schon oben gesagt, nie dabey verrückt werden darf. Zwar fällt dieß dem Anfänger schwer: allein 1) gewöhnt sich Alles; 2) beruht darauf die Sicherheit, Leichtigkeit und Gewandtheit im Erzeugen aller Töne, und, wenn der Schüler noch dabey einen bestimmten Anstoß und schönes Ausziehen des Tones sich aneignet, die getragenen Töne mit den ihnen einzubildenden schönen Eigenschaften beseelen lernt, s. S. 40 Z. 19, was freylich nur nach und nach geschehen darf, so hat er ja für die Folge einen außerordentlichen Vorschub. In dieser Hinsicht mögen die Stückchen F. 6 dienen, wo beym 5ten noch ein Ton mehr in der Höhe gewonnen wird, und die man, so wie die folgenden benutzt, um sowohl den Anstoß als das Ausziehen des Tones gehörig einzüben; daher sind sie langsamer und auch schneller durchzunehmen. Geht der Anstoß schwer, so kann man einen Ton recht oft nacheinander fest angestoßen wiederholen lassen; fehlt es am Ausziehen, so mag man dasselbe thun, indem man jeden Ton so lang als möglich aushält. F. 7 geht es in beyden Stimmen schon einen Ton tiefer; F. 8 ist für den Sekundarius, um das \underline{e} , und eben so F. 9 für den Primarius, um das \underline{e} zu erhalten. F. 10 wird Beydes verbunden eingeübt, für den Sekundarius noch das \underline{d} gewonnen; und, wie man, bey unverrücktem Ansatze, Höhe und Tiefe nehmen soll, dieß lernt der Schüler im Takt 3 und 4. Dafür sind auch die Stückchen F. 11 und 12, wobey zugleich dort für den Primarius \underline{e} , hier \underline{g} erhalten wird; während er F. 13 alle bisher errungenen Töne und dabey den Vortheil eines festen Ansatzes bey manchfaltig sich schließenden und erweiternden, gespannteren so wie nachgelasseneren Lippen einübt. Dabey sehe man aber darauf, daß er, um die hohen Töne zu erringen, nur nicht zu viel Luft nimmt, wodurch sich die Anfänger gewöhnlich helfen wollen. Die Luftmasse muß, wie schon gesagt, gemäßigt seyn, damit sie der Bläser beherrschen kann; aber der Schluß der Lippen ist fester, gespannter zu nehmen, denn dadurch allein erhält man die höheren Töne. Und dieß ist so lang einzuüben, bis er die Höhe mit aller Leichtigkeit gewinnt. Ist der Ansatze nicht gut, oder der Schüler ermüdet, so ruhe man aus, damit er den Ansatze nicht verrückt. Noch mehrere solcher Übungsstücke findet man in der Trompeten-Schule. Eben so kann man, da der Sekundarius auch bis \underline{g} , und der Primarius bis \underline{g} , wenn auch nicht in Fülle des Tones, muß blasen lernen, diese Beyspiele von Beyden abwechselnd durchgehen lassen. Bemerket man, daß das Horn nicht gehörig schwingt, der Ton zu mager ist, es also an der Schwungkraft der Lippe fehlt: so lasse man ihn dieselben Stücke recht oft auf dem bloßen Mundstücke ausführen; denn

hier ist er gezwungen, den Ton auf diese Weise zu erzeugen. Abwechselnd versuche man es dann wieder auf dem Horn, bis das Instrument in möglichster Schwung kommt; denn nur allein dadurch kann der Bläser den nöthigen schönen, hell heraustretenden Ton erhalten, der nicht, wie man es so häufig findet, im Instrumente stecken bleibt, s. S. 41 Z. 13: und das ist hier das Werk der schwingenden Lippe, des durch Vortheil geründeten Tones. Geht dieses, dann lasse man den Ton ausziehen, s. S. 360 i. 1. Tbl., bilde ihn durch Ab- und Zunehmen, wie es F. 14 angegeben ist, wo man Formen zur Uebung für den Primarius und Sekundarius findet; wobey man aber darauf sieht, daß er bey'm Wachsen nicht zu hoch, und bey'm Abnehmen nicht zu tief wird, welches Erste besonders bey'm \underline{e} und das Letzte bey \underline{e} , \underline{c} , auch hie und da bey \underline{g} zu geschehen pflegt. Da auch dieses Ausziehen, besonders im Anfange sehr ermüdet, so sey man sehr aufmerksam, daß der Schüler nicht mit dem Plaze des Ansatzes wechsle. Denn dadurch suchen sich die Anfänger gewöhnlich zu helfen, daß, wenn der Mund an einer Stelle ermüdet ist, sie auf einer andern einsetzen. Allein dieß ist höchst gefehlt; denn ein sicherer und fester Ansatz ist die Hauptsache für den Bläser, der kann aber nur errungen werden, wenn man sich gewöhnt hat, stets an einem Punkte fest einzusetzen. Eben so gefehlt wird häufig der Ansatz verrückt, um in Höhe und Tiefe zu gehen, wovon schon oben gesprochen ward. — Hat der Schüler dieß in seiner Gewalt, dann übe man ihn, dieselben Beyspiele $f.$ und darauf $p.$ cresc. und decresc. dann $ff.$ pp. vorzutragen, damit er alle Schattirungen in seine Gewalt bekommt, und verfare, wie es von S. 70 — 110 i. 1. Tbl. entwickelt ist; wozu man auch das Beyspiel F. 17 T. 70 benutzen kann. Dieß ist um so nothwendiger, als ja das Bestreben des Bläfers dahin gehen muß, viele Mittel zu erhalten, wodurch man den einfachen Stellen, wie sie sich hier nur ausführen lassen, reiche und interessante Bedeutung verleiht. Daß man nur nach und nach vorwärts schreitet, versteht sich für sich. Die Zahlen deuten die verschiedene Vortragsweise an. Ist der Schüler auch darin so eingeübt, wie es ist seyn kann, dann mag man weiter zum Schleifen der Töne, und zum manchfaltigen Stoßen, so wie zum Verbinden von Beydem übergehen. Daron handelt der

§ 4. Ueber die Artikulationen auf dem Horn.

Wie wichtig für die Sprechkunst des Bläfers das genaue Studium der verschiedenen Artikulationsformen sey, ist bereits im § 7 der Klarinett-Schule, S. 102 erörtert worden. Daß der Hornist ganz besonders sich auf diese Sprechkunst verlegen müsse,

um den so wenigen Tönen seines Instrumentes die möglichst reiche, interessante Bedeutung zu verleihen, dieß ist bereits im § 1 genau entwickelt worden. Um so sorgfamer wird der Lehrer diese Materie mit dem Schüler durchgehen, und ihn auf die reichen Effekte aufmerksam machen, die sich da erringen lassen. Zwar sind hier im Allgemeinen dieselben Grundsätze, wie bey dem Schleifen und Stoßen und den verschiedenen Arten dieses überhaupt; allein bey dem Horn sind noch folgende Regeln zu befolgen.

I. Bey einer länger auszuhaltenden Note spricht man, wie schon gesagt, daon, damit sie mit nöthiger Fülle heraustrete.

II. Dasselbe thut man gern bey tieferen Noten, überhaupt solchen, welchen man eine vorzügliche Ründe geben will.

III. Bey den sonst zu stoßenden Noten bedient man sich der Sylben ta, um fest, s. F. 15, tat, um noch fester, s. F. 16, und da, um weicher zu stoßen, s. F. 18.

IV. Kommen aber mehrere fest und schnell nach einander abzustößende Noten vor, so kann man mit ta da abwechseln, daß da auf daß an Tongewicht schwächere schlechte Takttheil verlegen, so der Natur der Sprache genügen, und zugleich die Ausführung sehr erleichtern. Daß man aber daß da dem ta so viel möglich gleich zu machen, sich bestreben müsse, versteht sich, s. F. 19.

V. Bey den hohen Tönen, und auch sonst zur Abwechselung so wie zur Erleichterung, kann man ti statt ta sprechen, welches man aber möglichst füllen muß.

VI. Bey gestopften Tönen, wovon im folgenden § gehandelt ist, spricht man tu, um so dem Tone mehr Fülle zu verleihen, da ohnehin den Stopftönen Klang fehlt, s. Fig. 20.

VII. Bey dem Schleifen wird zwar auch hier der angestoßene Vokal durch die zusammen zu schleifenden Noten angehalten, s. F. 24 T. 2; aber man muß beachten, ob die zu schleifenden Töne auf- oder abwärts gehen. Im 1ten Falle, wenn 2 Noten zusammen geschliffen werden sollen, spricht man dai oder besser dahi, damit der 2te Ton nicht zu spitz wird, sondern das nöthige Portamento erhält, s. F. 21; im 2ten dia oder diha, was vorzüglich von der Tonfolge vom \underline{e} aufwärts gilt: von diesem abwärts spricht man daa oder daha, s. F. 22. Bey den gestopften Tönen, besonders vom \underline{e} abwärts, spricht man tua, s. F. 23. —

VIII. Werden 3 Noten geschliffen, so spricht man dabia; ist die 3te Note sehr hoch, so kann man auch daahi sagen. Bey 4 Noten spricht man daaahi, s. F. 24 Takt 7 und 2, so wie F. 25 und F. 26, Takt 3 und 4.

Daß das tua beym milden Schleifen wie dua, dafür dahi und diha wie tahi und tiha ausgesprochen wird, wenn mehr Drang und Kraftgefühl in den zu schleifenden Noten erscheinen soll, daß man also das Angegebene überhaupt nach dem verschiedenen Charakter der Stellen verschieden zu geben habe, darauf ward bereits S. 93 u. d. f. i. 1. Tbl. von Z. 15 an hingewiesen, so wie auch die Zergliederung des Beyspieles T. VIII F. 2 S. 103 gewiß den nöthigen Aufschluß hierüber geben muß. Jedoch darf der Stoß nie zu hart oder so ausgeführt werden, daß die Zunge die nöthige leichte Beweglichkeit, oder der Ton seine weiche Fülle, die gehörige Ründe verliert. Daher gibt auch Punto die Regel: daß man bey schnellen Stellen das ta in da verwandeln solle, um sie rund zu bekommen. Man kann ja doch dem Vortrage die erhebende Seelenkraft verleihen. Durch das Anwenden dieser verschiedenen Formen der Darstellung kann man nun jeder, selbst der einfachsten Stelle einen reichen, Tiefes aussprechenden Charakter verleihen. Man lasse daher den Schüler das Beyspiel F. 17 ohne alle Bezeichnung vortragen, dann mit der angezeigten 3fachen stets mannichfaltigen Vortragweise; lasse ihn zugleich die oben entwickelten verschiedenen Sylben nach der Eigenheit jeder Stelle, bald kräftiger, bald weicher, beym cresc. immer fester herausgehoben, beym decresc. stets zarter bis zum milden Lispeln ausgesprochen, angeben, und diese Sprache wird ihm nicht allein deutlich werden, sondern er muß es nun klar einsehen, wie man durch verschiedenen Vortrag jede Stelle immer neu, und doch im geistigen Zusammenhange, voll Effekt, darstellen kann. Um ihn nun in der Anwendung der entwickelten Regeln gewandt zu machen, sind die Beyspiele F. 24, 25 und 26 beygesetzt, und die ober jeder Stelle stehende Zahl weist auf die hier einschlagende Regel hin. Das Beyspiel F. 24 lasse man zuerst f. dann p. vortragen. Daß im letzten Falle das t sich in d verwandele, wie es dort auch im Anfange angezeigt ist, überhaupt Alles weicher auszusprechen sey, ist bereits schon gesagt worden. Eben so muß der Schüler beym Schleifen mit < den Ton des auszuhaltenden Vokals anwachsen lassen, so wie er im Gegentheile beym > abnehmen muß. S. hierüber den § 5 der Flöten-Schule, besonders das Beyspiel T. 64 F. 1 und dessen Zergliederung von Z. 30 S. 139 u. d. f. Daraus mag derselbe lernen, wie man sich eine Sprache zu bilden, und durch gehörige Anwendung, mannichfaltige Benutzung und Vermischung der verschiedenen Sylben die reichsten und mannichfaltigsten Effekte zu erzeugen, im Stande ist. Zwar läßt sich hier keine Doppelzunge anwenden; aber desto reicher an Sylben ist auch die Hornsprache. Und mit der Verwendung dieser kann der Bläser verfahren, wie es gerade die Stelle fordert;

oder es ihm zusagt; oder er einen besondern Effekt zu erhalten glaubt u. s. w. So kann die Stelle bey dem 2ten Viertel im T. 3 F. 26 mit daaahi, oder, wenn dieß zu hart auszusprechen seyn sollte, mit daaai; dann mit dahiai; ferner, weil sie nicht über das g gehet, mit dahaaa vorgetragen werden, worüber der Bläser selbst bestimmen muß. Eben so erleichtert das in der Passage F. 10 T. 73 nach dem u, welches der Stopfston fordert, eingeschobene i die Ausführung. Und so mag Jeder seine Sprache selbst ordnen, und von den obigen Regeln Ausnahmen machen, in so fern dadurch eine bessere Wirkung sich erzeugt. Uebrigens benutze der Lehrer diese Beyspiele, um den Schüler darauf hinzuleiten, welche manchfaltige Effekte durch diese Kunst der Artikulation sich erzielen lassen. Deswegen ist auch F. 26 nur die veränderte Darstellung von F. 25. Und wenn sich noch hiermit die vielen reichen Formen der Darstellung durch f. p. u. s. w. verbinden, was kann da der Künstler leisten! Drum ist auch die Uebung in dieser Materie so lange fortzusetzen, bis der Schüler diese Formen in seiner Gewalt hat. Und dabey wird der doppelte Zweck erreicht: 1) wird jeder Ton voll, klingend, und so ausgebildet, daß die ganze Metallmasse mit in Schwung kommt; 2) jede Artikulationsform so eingeübt, daß sie mit vollem Effekte heraustritt, und zwar auf eine Weise, durch die der Hornist jeden andern Instrumentisten übertreffen kann. Drum gibt auch der tr. Punto in seinen so sehr bildenden täglichen Uebungen für das Horn (bey André in Offenbach erschienen, die jedem Hornisten zu empfehlen sind), mit Recht: Studien genannt, so viele Formen an. Aus diesen sind die Beyspiele F. 1 — 34 T. 71. Und der Schüler sollte, wie es Punto will, täglich mehrere dieser üben, um den Ton stets sicher zu haben, und Herr über jede Form der Tonbildung, so wie Artikulation zu seyn. Nimmt er nebstdem noch einfache, ausgezogene Töne durch, um das Portamento, die Ueberbeugungen der Töne, das Verschmelzen dieser immer mehr in seine Gewalt zu bekommen, dem Tone immer mehr Nahrung geben zu können: so muß er etwas Gutes leisten. Der Lehrer mag die angegebenen Beyspiele durch Versetzen der einzelnen Figuren und Töne selbst vermehren. Als Muster sind mehrere dieser mit Zahlen bezeichnet, die die Folge der Takte bestimmen. Allein man kann auch die einzelnen Figuren in den Takten versetzen, wie es F. 15 geschehen ist, ja dieß sogar mit den einzelnen Noten thun, so wie bis zum g aufwärts und zu g abwärts schreiten, wodurch sich eine sehr große Reichhaltigkeit von Formen erringen läßt. Das Beyspiel F. 6 wird das erstemal langsam mit daon ausgeführt, damit der Schüler jeden Ton recht füllen lernt; dann, mit möglichster Beybehaltung dieser Tonfülle, schneller; und zuletzt mit

ta, aber eben so voll, als wenn es daon wäre, wovon jedoch der Fall ausgenommen ist, wenn durch ta der Ton scharf abgestoßen werden soll, wo also das durch daon bewirkte volle Nachklingen den beabsichtigten Effekt stören würde. Und besteht nicht eben in dieser Mischung der voll ausschwingenden und fest abgestoßenen Töne großen Theils der Reiz der musikal. Ausführung? Muß also nicht Beydes trefflich eingeübt werden? — Und dieser Zweck wird gewiß erreicht, wenn man diese Beyspiele gehörig durchnimmt; die von F. 1 — 8, um den Ton ausziehen, und das Horn mit edlen Schwingungen füllen zu lernen, die übrigen, um sicheren, festen, vollen, klingenden Anstoß zu erhalten. Daher darf der Schüler durchaus nicht zu F. 8 schreiten, bis er die vorigen Uebungen in seiner Gewalt hat, so wie er auch von den folgenden Uebungsstücken eines nach dem andern durchgehen, und das früher Erlernte stets mit fortüben wird. Zugleich will der Verf. darauf aufmerksam machen, daß man jede Stelle in diesen Beyspielen zuerst einzeln und so oft vom Schüler vortragen läßt, bis er sie ganz gut kann; dann schreite man erst zu einer andern, und zuletzt führe man das ganze Beyspiel aus, wie es angegeben ist. Der Verf. hat hier die Formen, die Punto als einzeln durch mehrere Takte zu üben angibt, zusammengedrängt. Besonders ist dieß der Fall bey F. 25, wo jede der angegebenen einzelnen Formen mehrere Takte hindurch, 9 — 12 mal hintereinander zu üben ist. Geht dieß, so kann man auch die einzelnen Figuren nacheinander, oder zuerst mit 2, dann 3, 4, 5, 6 u. s. w. abwechselnd durchnehmen. Den Vortrag dieser, wenn sie mit einfacher Artikulation, z. B. alle gestoßen, gehörig herauskommen, suche man hierauf durch reiche Artikulations-Formen, wie solche v. F. 26 — 34 angegeben sind, zu heben. Doch sehe man dabey auf die Eigenheit der Stelle, und wähle jene Art der Artikulation, wodurch die Stelle den besten Effekt macht. Diese wichtige Lehre ist i. 1. Thl. 3. 8 S. 164 und von S. 295 an entwickelt, woraus der Lehrer dem Schüler das Nothwendige erklären wird. Die zur Ausführung dieser Stellen erforderlichen Vortheile bey dem Athmen findet man eben dort v. S. 247. Trefflich kann hier der Lehrer seinen Zögling bilden, wenn er ihn die einzelnen Stellen mit der verschiedensten Art des Schleifens und Stoßens bezeichnen und ausführen läßt. Dadurch erst lernt er einsehen, wie man jede Stelle heben, so mannichfaltig gestalten, und die herrlichsten, das Instrument in seiner ganzen Würde, im vollen Glanze zeigenden Effekte erringen könne, wie es zum Theil schon die Betrachtung des Beyspieles F. 25 und 26 T. 70 zeigt, und wie er es F. 34 findet, wo 5 verschiedene Vortragsweisen, so wie auch bey den andern Beyspielen noch mehrere angegeben sind. Vorzüglich mögen die Uebungs-

stücke F. 16 — 24 T. XVI mit der Zergliederung v. S. 178 an, so wie viele der auf den Tabellen 13 — 16 vorkommenden Formen ihn in dieser wichtigen Materie klar machen. Uebt er nun dieß alles recht fleißig ein, so wird er eine solche Gewandtheit erhalten, daß er der einfachsten Stelle, wie es F. 25 und 26 T. 71 geschah, die reichste und wirkungsvollste Bedeutung zu verleihen im Stande ist; er wird sich eine treffliche Sprache bilden, vorzüglich, wenn er das im § 6 der Flöten-Schule hierüber Erörterte fleißig studirt, und anzuwenden sich bestrebt. So erlangt seine Ausführung Bestimmtheit, Kraft, Majestät und Reichthum. Verbindet er nun noch damit die oben schon entwickelten manchfaltigen, sehr ansprechenden und zur reichsten Gestaltung dienenden Effekte von f. p. cresc. u. f. w., wodurch die verschiedenen Artikulationsformen wieder einen eigenen bedeutungsvollen Charakter erhalten können, was kann da der Künstler nicht leisten! Daher sind auch alle diese Uebungsstücke im manchfaltigsten Charakter von Kraft, Milde u. f. w. einzuüben, worüber man in der Lehre von den Passagen, die, i. 1. Thl. von S. 140 an behandelt, ist mit demselben durchzunehmen ist, das Nähere findet. Man eile nur nicht bey dieser für die Bildung des Schülers so wichtigen Materie, und gehe nicht eher zu der Lehre von den Stopfstönen (von welchen derselbe einzelne hie und da versuchen mag), bis die auf dem Instrumente frey liegenden gehörig herausgehen, und so ganz in des Schülers Gewalt sind. Dieß ist die Ueberzeugung des Verf., aus der Beobachtung gewonnen, daß, seit das Stopfen so allgemein ward, man ist selten mehr den schönen klang- und schmelzvollen, hellen Ton auf dem Horn hört, wie er sonst gewöhnlich war. Die Ursache davon liegt klar vor: denn da man, um die nöthige Gleichheit unter den Tönen herzustellen, die freyen so viel mäßigen, schwächer blasen muß, bis sie mit den klangloseren gestopften ziemlich übereinkommen; so gewöhnte man sich an diese Art des Tonbildens, und verlor dabey den kräftigen, vollen, hellklingenden Ton, der des Instrumentes wahre Zierde ist. Und ein einziger freyer Ton macht schon an und für sich wohl mehr Wirkung als 10 gestopfte Klänge, und wie voll und sicher kann sich der Künstler in jenem ergießen, wie beschränkt ist er bey diesen! Doch thue Jeder, was ihm gut dünkt. Uebrigens sind die Stopfstöne für den Hornisten äußerst wichtig, weil das Instrument ohne sie zu beschränkt, oder in vielen Tönen unrein wäre, hauptsächlich, weil sie auch das Mittel sind, um manche Stellen in den Halbtinten auszuführen. Und so kann auch dieser Mangel auf dem Horn benutzt werden, um der Darstellung reicheres Leben, tiefere Bedeutung, den Reiz interessanter Abwechslung zu verschaffen.

§ 5. Von den Stopftönen.

Daß man unter dem Ausdrucke: Stopftöne, solche Klänge versteht, die dadurch erzeugt werden, daß die in dem Becher des Instrumentes befindliche Luft mehr oder weniger gefangen, sonach auch der Ausgang dieser mehr oder weniger gehemmt wird, ist bereits oben schon gesagt worden, wo auch die zu Beydem erforderliche Richtung der Hand erklärt ward. Je größer nämlich der Raum ist, den die durch Tonschwingungen geschwängerte Luftsäule durchlaufen muß, desto tiefer ist der Ton. Drum gibt auch eine längere Orgelpfeife einen tieferen, eine kürzere einen höheren Ton. Weil man denn nun aber nicht immer so lange Pfeifen hat, so deckt man sie, wodurch also die am Ausgange gehemmte Luft den Weg zurück macht, und sonach einen eben so großen Raum durchläuft, als wenn die Pfeife noch einmal so lang gewesen wäre. Oder es ist hier, wie mit den oben schon erörterten Krummbögen. Dasselbe geschieht nun beym Horn, wenn durch das mehr oder weniger Schließen der Hand die Tonsäule, an ihrem Ausgange gehindert, sich wieder zurück bewegt, sonach einen größeren Raum durchlaufen muß, wodurch nothwendig der Ton sich vertieft. Diese Verrichtung, so einfach sie erscheint, so schwierig und unzuverlässig ist sie, da sich über die Grade des Verschließens so wenig Bestimmtes angeben läßt. Denn manches Instrument hat einen weiteren, ein anderes einen engeren Schalltrichter: dort muß also die Hand tiefer hinein geschoben werden, hier seichter. Mancher hat eine große Hand, womit er den Becher besser ausfüllen, und den Ausgang der Luft sperren kann, wo für sollte dieser seine Hand so tief in den Becher stecken? Geschieht dieß aber nicht, so erhält die ganze Röhre mehr Länge, die Tonsäule durchläuft einen größeren Raum, er darf also nicht so viel stopfen, als der mit einer kleinen Hand, die dieser, aus den angegebenen doppelten Gründen, tiefer in das Instrument schieben muß. Eben so begründet der verschiedene Bau der Instrumente, die verschiedene Art des Einblasens u. s. w. einen wesentlichen Unterschied; wornach also der Schüler die folgenden Grundsätze anwenden mag.

Die Grade des Stopfens müssen nach dem Angeführten zwar sehr verschieden seyn, doch nimmt man überhaupt 2 Hauptarten desselben an: die eine, wo durch die Wendung der Hand der Becher so geschlossen wird, als wollte man den Durchgang der Tonsäule ganz hemmen; die andere, wo dieß weit weniger geschieht. Jenes nennt man gewöhnlich das ganze, dieses das halbe Stopfen. Doch bestimmen Gehör und Instru-

ment das Mehr oder Weniger. — Um aber zu wissen, welche Töne, und wie man sie beyläufig, nach der angeführten doppelten Art, stopfen müsse, muß man alle Töne kennen, die das Horn frey und rein angibt. Diese sind F. 1 T. 72 angezeigt. Nebst diesen hat das Horn noch folgende Zwischentöne: Zwischen \underline{g} und dem durch das \underline{b} gebildeten \underline{a} liegt noch ein Ton, beynabe wie $\underline{g^{is}}$, ja auf manchem Horn so bestimmt, daß er frey angeblasen werden kann. Zwischen dem \underline{g} und \underline{e} liegt wieder ein Ton, der, wenn er recht getrieben wird, und die Hand sich aus dem Becher zieht, ganz rein als $\underline{f^{is}}$ herauszubringen ist. Auf diese eben genannten (so wie F. 1 bereits angegebenen) Töne, die auf jedem Horn liegen, kommt es hauptsächlich an, und zwar hat man darauf zu sehen: 1) wie sie sich auf dem Instrumente vorfinden, ob sie höher oder tiefer schwingen: denn dadurch bestimmt es sich, ob man mehr oder weniger stopfen muß, ob man den gewünschten Ton durch Treiben rein erhalten kann oder nicht u. s. w.; 2) in welcher Stelle, vorzüglich in welchem Verhältnisse ein solcher Ton erscheint, ob z. B. als große oder kleine 3te, oder verminderte 7te, gr. oder kl. 5te, übermäßige 6te u. s. w. was Alles der Bläser beachten muß, um einen Ton mehr oder weniger zu stopfen, oder ihn frey zu nehmen. So kann man z. B. nach \underline{e} das $\underline{g^{is}}$ als gr. Terz frey anschlagen, es müßte denn, was selten ist, dieser Ton auf einem Horn zu tief seyn; nimmt man aber $\underline{f^{as}}$, so muß man dieses stopfen. Nebstdem ist 3) zu beachten, ob man in einer hohen Tonart, wie G, A, bläst, besonders wenn das Horn weiter ist, z. B. ein gewöhnliches Inventions-Horn; denn je höher die Töne, desto näher liegen sie beysammen. Es ist hier wie bey der Violine, wo auch, je höher die Töne werden, je kürzer sonach die Saite gegen den Steg zu, desto näher die Finger aneinander gelegt werden müssen, die in der ersten Lage viel entfernter von einander zu stehen kommen. Da muß also die Hand bey den hohen Tönen sehr tief in den Becher des Instrumentes geschoben werden, um diese zu stopfen. Da man aber oft nicht weiter mehr hinein kann, so richtet auch die Hand wenig mehr aus, so daß, wo man unten durch ein gleiches Stopfen einen ganzen Ton erhielt, es oben kaum einen Viertheilston beträgt. Daher kann z. B. das \underline{a} auf einem A-Horn selbst durch ganzes Stopfen nicht gehörig vertieft werden; während man es auf einem C- oder tief B-Horn weniger stopft, und doch rein und sicher hat. Wenn aber die Hand bey den höheren Tönen weniger ausrichtet; so vermag sie desto mehr bey den unteren Klängen: ja durch Vortheil im Stopfen, unter gleicher Mitwirkung des Ansatzes, lassen sich Töne ziemlich gut erzeugen, die eigentlich gar nicht auf dem Horn liegen. So ist es z. B. mit dem Ganze

von \underline{e} durch \underline{es} \underline{d} \underline{des} in das \underline{e} , s. F. 2. Das \underline{es} wird durch halbes Stopfen von \underline{e} gebildet, das \underline{d} dann durch ganzes Stopfen; für \underline{des} bliebe also eigentlich nichts mehr übrig. Allein da stopft man \underline{es} halb, so wenig als man kann; \underline{d} mehr als halb, bey nahe ganz, ohne jedoch die Hand ganz fest anzulegen; bey \underline{des} wird die Hand fest angelegt, und zugleich läßt man den Anfaß sinken: so erhält man alle Töne gut, ja das \underline{des} so gut, daß man es fest anschlagen kann. Noch mehr kann man in der unteren Oktave leisten, wo man, hat man sich recht geübt, schnell mit Leichtigkeit den Lauf vom \underline{e} bis zum tiefen C, s. F. 3, bloß durch diesen Vortheil des Stopfens und den Anfaß auszuführen vermag, obgleich eigentlich nur 3 Töne im Horn liegen. — Hauptsächlich aber muß man wissen, von welchem freyen Tone jeder Stopftön sich herleitet. So ist es z. B. mit dem schon oben berührten Gange von \underline{g} zu \underline{a} . Zwischen \underline{g} und \underline{b} liegt bloß der Zwischenton \underline{gis} ; dieser läßt sich aber nicht bis zu \underline{a} treiben: das \underline{a} muß daher von dem auf dem Horn frey liegenden \underline{b} gebildet werden. Es werden also hier eigentlich 2 Stufen übersprungen, indem man von \underline{g} durch \underline{gis} sich nach \underline{b} schwingt, somit eigentlich doppelt überschlagt. Daher fällt so vielen Hornisten das \underline{a} so schwer; denn sie glauben, wenn sie den nächsten Ton über \underline{g} nehmen, d. i. in diesen nächsten Ton überschlagen, wie man z. B. von \underline{e} ins \underline{d} übergeht, und stopfen, da bekämen sie \underline{a} . Allein es sind ja 2 Töne zu überschlagen. Kommen sie also nicht in die Höhe von \underline{b} , welches durch Stopfen zu \underline{a} vertieft wird, erringen sie nicht den zum \underline{b} erforderlichen festen Schluß der Lippen, wie könnten sie ein gutes \underline{a} erhalten? Drum wird auch bey den so manchfaltigen, oft ganz besonderen Erscheinungen, die bey dem Horn nach der Verschiedenheit der Stellen und des Instrumentes vorkommen, der Bläser nie klar und Herr über alle Töne werden, hat er nicht sein Horn genau studirt, und nach diesen Ansichten alle auf demselben liegenden Töne und Zwischentöne kennen gelernt. Hat man aber dieß inne, dann ist es etwas Leichtes, bey jeder Stelle den richtigen Griff zu finden, vorzüglich wenn man den 2ten Punkt beachtet, daß z. B. eine Quinte, wenn auch groß, etwas abwärts schwingen darf, \underline{d} also als 5te von \underline{g} nicht so fest gepackt, oder gar etwas gehoben zu werden braucht, als wenn es als gr. Sekunde von \underline{e} erscheint; denn die großen Sekunden hört man oft nicht scharf genug, wodurch bey einer Passage, z. B. einem Lauf durch eine ganze Oktave, wie von \underline{e} zu \underline{e} die ganze Stelle eben so leicht unrein wird, als wenn man den 1ten Ton nicht fest und rein genug ergreift. Eben so darf ein Ton als kl. und verm. 7te, als kl. und verm. 3te, als kl. 5te u. s. w. etwas abwärts schwingen, wo im Gezenthelle eine gr. 3te, gr.

4te, überm. 5te, gr. 7te u. f. w. gehoben werden muß, um aufwärts zu schwingen; wo man also die Zwischentöne, die sich frey anschlagen und treiben lassen, theils sehr gut brauchen, theils gar nicht benutzen kann. — Dieß zur Verdeutlichung der Angaben in der folgenden Griff-Ordnung, zugleich, um darauf aufmerksam zu machen, wie man sich selbst helfen könne, sollte man sein Horn anders finden, als jenes, oder vielmehr jene (denn das Angegebene ward auf vielen geprüft), wornach diese Griffe bestimmt wurden. —

$\underline{\underline{e}}$ und $\underline{\underline{h}}$ sind gut; eben so ist $\underline{\underline{b}}$, nur muß man es etwas treiben, dabey aber Acht geben, daß es nicht zu $\underline{\underline{h}}$ überschlagt.

Das $\underline{\underline{a}}$ wird dreyviertheil gestopft; $\underline{\underline{as}}$ ganz, s. F. 4: erscheint es aber als $\underline{\underline{gis}}$, durch Erhöhung erzeugt, so nimmt man es frey, s. F. 5.

$\underline{\underline{g}}$ ist gut. Zwischen $\underline{\underline{g}}$ und $\underline{\underline{e}}$ liegt der oben berührte Mittelton, als $\underline{\underline{fis}}$ zu tief, als $\underline{\underline{f}}$ zu hoch. Bey langen Noten, wo man ihn halten kann, läßt er sich durch Treiben bis zu $\underline{\underline{fis}}$ erhöhen, s. F. 6. Auch kann man so ihn bey Passagen gebrauchen, wo er schnell vorübergeht, s. F. 7; der Anfaß aber muß so gerichtet werden, daß das $\underline{\underline{g}}$ etwas abwärts schwingt, und dabey ist das $\underline{\underline{fis}}$ möglichst zu erhöhen, wodurch die nöthige Reinheit beynabe ganz zu erringen ist. Bey der Stelle F. 8 ist ebenfalls das $\underline{\underline{fis}}$, wegen der nöthigen Gleichheit mit den übrigen freyen Tönen, frey besser. Wird aber $\underline{\underline{fis}}$ von $\underline{\underline{g}}$ vertieft, so muß man es stopfen, und zwar ganz, damit es nicht überschlagt oder zu hoch ist, s. F. 9.

Das $\underline{\underline{f}}$ erhält man, etwas mehr als halb gestopft.

$\underline{\underline{e}}$ ist frey; nur muß man darauf sehen, daß es als gr. 3te nicht zu tief ist: $\underline{\underline{es}}$ wird ganz gestopft.

Das $\underline{\underline{d}}$ ist gut und frey, schwingt aber auf manchem Horn, besonders als Quinte zu $\underline{\underline{e}}$ etwas höher, wie dieß auch bey $\underline{\underline{g}}$, als der 5te von $\underline{\underline{e}}$ der Fall ist. Hier, so wie, wo dieß bey irgend einem freyen Tone eintritt, muß man etwas wenig stopfen, worüber Gehör und Instrument entscheidet.

Das $\underline{\underline{des}}$ ist ganz gestopft.

$\underline{\underline{e}}$ ist frey; $\underline{\underline{h}}$ aber ganz gestopft, damit es nicht zu $\underline{\underline{b}}$ überschlagt.

$\underline{\underline{b}}$ ist frey; nur muß man es mit dem Anfaße scharf nehmen, ja bey aushaltenden Noten etwas treiben, und, wenn es nothwendig, die Hand dabey zurückziehen.

$\underline{\underline{a}}$ wird halb gestopft; $\underline{\underline{as}}$ ganz. Es läßt sich auch, wie das in der tieferen Oktave, ohne Stopfen nehmen; man muß aber vorher $\underline{\underline{g}}$ oder $\underline{\underline{g}}$ haben, das ein wenig gestopft

wird, und während man für as oder as die Hand ganz herauszieht, den Ton durch den Ansaß erhöhen; wobey jedoch das Mundstück durchaus nicht verrückt werden darf. Doch bediene man sich dessen nur bey langsamer Bewegung, oder langen Noten, s. F. 10. Schwer läßt es sich bey einem Horn ausführen, wo das g rein ist, doch aber in der untern Oktave besser als in der mittleren, aus dem schon oben angegebenen Grunde.

e e ist frey; fis wird halb, f ganz gestopft.

e ist frey; es wird halb, d ganz gestopft, doch aber nicht so fest wie f ; denn schließt man die Hand fest, und läßt zugleich den Ansaß sinken, so erhält man des ganz gut, wie es schon oben gezeigt ward.

e ist gut; h stopft man etwas mehr als halb, h , a und as ganz. Diese 3 letzten Töne, bloß das Werk der Lippen, gehören zu den schlimmen auf dem Horn, und erfordern viel Studium.

g ist gut; fis wird halb, f ganz gestopft.

Die folgenden Töne e , es , d , des stopft man natürlich ganz, da sie nicht im Horn liegen: doch gibt auch manches Instrument das e frey heraus, aber nie so gut, wie die andern freyen Töne, so daß das folgende f noch besser anschlagt. Eben so kann man auch das f , ohne zu stopfen, nehmen, wie es die Par. Hornschule auch angibt, jedoch nur in Stücken von langsamer Bewegung, s. F. 11.

Das tiefe C ist gut. Unter diesem liegen für den Sekundarius noch mehrere Töne, s. F. 12, die, frey geblasen, nur ein Werk des Ansaßes sind. Man kann sie aber auch stopfen, das H von C , das B nimmt man frey, und die übrigen bildet man durch den Ansaß. Die angezeigten hohen Töne hört man selten angenehm, gesangvoll herausbringen, welches von dem zu großen Schluß der Lippen kommt, der dazu nothwendig ist, wozu nebst bedeutender, und durch viele Uebung gestärkter Muskelkraft, sehr viel Vortheil im Leiten der so konzentrirten mäßigen Tonmasse erfordert wird, bis jene Fülle der Klangschwingungen sich entwickelt, die zur Bildung eines guten Tones nothwendig ist. Studirt man sich aber eigens darauf ein, so läßt sich bey fleißiger Uebung, allerdings auch hier etwas Gutes erringen. Man halte sich aber lieber in dem mittleren Tonumfang, bilde diesen möglichst aus, und suche vollkommen Herr über jeden Ton zu werden, damit die drängende Seelenkraft sich ungehindert in den äußeren Formen ergießen kann. Auch sind die so tiefen und hohen Töne selten, und da nur für ausgezeichnete Künstler gesetzt. Drum mag es genug seyn, wenn der Primarius von e bis e höchstens d oder e , der Sekundarius vom tiefen C bis zu g höch-

stend \underline{a} sich ausdehnt; denn nicht die große Höhe, sondern, wie es schon oben gesagt ward, die Leichtigkeit im Erzeugen der hohen Töne, das Schmelz- und Gesangvolle, dieses sanft Klingende und doch in so bedeutender Fülle der Tonschwingungen sich Entwickelnde macht den Primarius, so wie die Majestät der tiefen, die volle, edle Ründe der mittleren Töne, die kräftige, belebte Zunge u. s. w. den Sekundarius auszeichnen. —

Nun übe man den Schüler in den Stopftönen, und zwar zuerst in den leichtesten, s. F. 13; dann in den schwereren, s. F. 14; endlich in beyden verbunden, s. F. 15. Daß man dabey auf möglichste Gleichheit aller Töne zu sehen habe, dieß versteht sich. Da dient denn nichts besser als das tägliche fleißige Durchuehnen der F. 15 angegebenen chromatischen Leiter. Und nun gilt es ein schweres, aber wichtiges Studium. So wie nämlich früher der Schüler den möglichst vollen, hellen Klang aus dem Instrumente zu ziehen, sich täglich üben mußte: so muß er nun mit dieser stets fortzusetzenden Uebung in dem Heraustretenlassen des Lichtes — um in der Sprache der Maler zu sprechen — die isige in dem geistvollen Behandeln des Helldunkels, was durch die Stopftöne hergestellt wird, verbinden. Dadurch erringt er ein neues Feld voll der trefflichsten Effekte. Und dieses Studium zerfällt in die 2 Theile: den technischen, und geistigen. Der technische erfordert die Rücksicht auf das möglichste Gleichstellen der Töne, und auf geschicktes Tonabstufen bis zum leisesten Grad; der geistige nimmt diese verschiedenen Darstellungsmittel auf, um daraus ein vollkommenes Seelengemälde herzustellen, und so des Instrumentes Schwäche in einen Vorzug umzuwandeln, es mit neuen Mitteln manchfaltiger und tiefer Wirkungen zu bereichern. In jener Hinsicht betrachte man das Beyspiel F. 16. Wird dieses vorgetragen, wie es bey a) angezeigt ist, so tritt das ohnehin klangvolle \underline{c} zu sehr heraus, wogegen die 3 übrigen gestopften Töne, wobey das ganz gestopfte \underline{h} 2mal erscheint, zu sehr in den Schatten kommen, der noch dadurch sich vermehrt, daß im folgenden Takte wieder 2 hell heraustretende Töne sind. Man muß daher das \underline{c} mäßigen, das \underline{h} und \underline{a} heben, wie es bey b) steht, und das folgende \underline{d} und \underline{c} wieder schwächer geben. So wird der Vortrag gleich, und die Schwäche des Instrumentes verdeckt, ja zu einer ansprechenden Ausdrucksform umgeschaffen, wenn man der ganzen Darstellung viel Inniges verleibt, wozu dieses Ausführen in den Halbtinten — im geistvollen Helldunkel — die Gelegenheit gibt. Ebenso ist es bey F. 17, wo noch bey a) der nicht seltene Fall vorkommt, daß der Stopftön mit Kraft fest angeschlagen werden soll. Dadurch entsteht aber ein höchst unangenehmer Klang; weil der Bläser die Zeit nicht hat, dem Stopftöne die mangelnde

Klangfülle zu verleihen. Wenn es daher eine sehr gute Regel ist: die gestopften Töne besser herauszuheben, die hellen dagegen zu mildern, damit sie so einander gleich werden; so bezieht sich dieß nicht auf einen raschen Anschlag, sondern auf das größere Füllen des Klanges, das Vermehren der schwingenden Tonmasse, wobey auch die Accentuation dem Vortrage etwas mehr Schwung zu verleihen hat. Daher wird richtig F. 17 bey d) das \underline{h} am meisten gehoben, das \underline{g} gemildert, das \underline{a} wieder etwas mehr gehoben, damit es gegen das \underline{g} nicht zu ungleich wird, das folgende \underline{e} zwar accentuirt, jedoch nur milde, wobey zugleich der Ton immer mehr abnimmt, so daß er recht gut mit dem folgenden schwachen \underline{f} sich verbindet, das man aber wieder etwas hebt; während das \underline{g} , als den Schluß des Gedankens bildend, ohnehin schwächer betont wird. Trägt man nun noch diese Stelle zart, süß vor: so hat man nicht allein eine neue, schon in technischer Hinsicht durch den Gegensatz gegen eine starke Stelle effektvolle, im gedämpften Lichte gehaltene Darstellung gewonnen; sondern man hebt auch die frühere kräftige Ausführung durch diese, im lieblichen Charakter gegebene, bedeutend heraus. Schon durch diese beyden Beyspiele mag der Schüler erkennen, was sich durch die Stopftöne erreichen läßt, und wie schon in jeder Stelle, durch die eigene Lage der hellen und mehr oder weniger gestopften Töne, eine eigene Art des Vortrages gegeben ist. Zum Ueberflusse stehen F. 19 und 20 noch 2 Beyspiele. Aus jenem wird er erkennen, wie durch den Uebergang von dem mehr gestopften Tone \underline{h} in den weniger gedämpften \underline{a} , von diesem wieder in das freye \underline{e} ein Anschwellen des Tones so natürlich da liegt; so wie im Gegentheile in dem \underline{e} des 2ten Taktes der Ton entschwinden, und in jenen etwas gehobenen des \underline{f} zurücksinken muß, und dieß noch mehr mit dem \underline{g} im 3ten T. zu geschehen hat, damit der Abfall des Tones in dem folgenden gedämpften \underline{h} nicht zu auffallend ist. Aus demselben Grunde, der Gleichheit mit dem vorhergegangenen \underline{a} und darauf folgenden \underline{h} schwellt auch der Ton in dem letzten \underline{g} nur an, und sinkt wieder zurück. Und wenn dieses kleine Stück mit vieler Herzlichkeit vorgetragen wird, wenn man die Töne nicht bloß mit gemäßiger Stärke gibt, sondern sie durch jene edle Ruhe, durch das Aussprechen jener Herzensgüte beseelt, die sich hier entfalten läßt, was kann man auf dem Horn da nicht leisten! Mit Entzücken erinnert sich noch der Verf. der meisterhaften Ausführungen von Punto, die im Allegro durch das Große, Schwungvolle erhebend, im Adagio bezaubernd waren. Was mußte dieser große Mann durch seine klavervollen freyen, was durch seine gedämpften gestopften Töne auszurichten! Wenn in dem Anschwellen des freyen Tones vom pp. bis zum ff. sich

des begeisterten Gemüthes ganze Fülle ergoß, wenn er dieser Begeisterung mächtiges Feuer in des Hörers Brust entflammte, wie verstand er es wieder, dieser Kraft hoben Schwung in die süßeste Regung umzuschmelzen, und in des Herzens tiefstem Grunde den Ton verschwinden zu lassen, in dem sich der Seele himmlische Milde ergoß! Und wie benutzte er dazu die Stopftöne; wie wußte er durch diese dem Instrumente Töne zu entlocken, die in ihrer Gedämpftheit edler Mäßigung schönes Bild so wahr in sich trugen, daß des Innern tiefer Erguß und unwiderstehlicher Eindruck auf des Hörers Gemüth die mangelnde Helle des Klanges gar nicht vermiffen ließ; ja daß man sogar diese Art des Tones, als vom Künstler zu seinem Aussprechen absichtlich so gewählt wähnte! Drum hieß es auch im § 1: es wage sich als Solobläser Keiner an dieß Instrument, in dessen Brust nicht ein heiliges Feuer lodert, den nicht geniale Kraft im Auffassen der Kunst und dieses herrlichen, zum Ausdrucke der tiefsten Gefühle so vorzüglich dienenden Instrumentes adelt. Als Beleg, wie man die Eigenheit jeder Stelle benutzen kann, um theils einer möglichst gleichen Ausführung zu genügen, theils ein reiches Seelenleben zu entfalten, mag auch das Beyspiel F. 20 dienen. Würdevolle Kraft herrscht in den beyden ersten Takten; und zum Entfalten dieser bieten auch die vielen freyen Töne, so wie der energische Schwung von \underline{c} zu \underline{c} die Gelegenheit; nur muß das \underline{c} schon etwas gemäßigter wegen des folgenden \underline{f} genommen werden. Desto mehr kann aber die Kraft im 3ten und 4ten T. in den freyen Tönen entströmen. Theils die eingemischten Stopftöne, besonders aber der, vorzüglich beym Horn, zur Vermeidung der außerdem nothwendigen Eintönigkeit, stets zu gebende manchfaltige Vortrag bestimmen, daß derselbe Gedanke im 5ten und 6ten Takte im gemäßigten Lichte dargestellt werde. Noch mehr stufen sich diese Halbtinten im 7ten und 8ten Takte ab, und entschwinden in höchster Zartheit im T. 9 und 10; wie es der Charakter der Stelle mit sich bringt, und die vorherrschenden vielen Stopftöne es, wo nicht fordern, doch gestatten. Die Wichtigkeit des fleißigsten Studiums dieser Stopftöne in technischer und geistiger Hinsicht für jenen, der als Meister mit tief unterscheidender, und sinnig anwendender Geisteskraft über alle Mittel gebieten will, die das Instrument darbietet, möchte aus dem Angeführten sich ergeben. Und durch fleißige Uebung, besonders in der chromatischen Leiter, in den verschiedenen Tonarten, wie sie S. 56 und 57 im 1. Tbl. angegeben sind, so wie in den Intervallen, s. Tab. VII, mit und ohne Ueberleitung, zuerst in C, dann in möglichst viele Tonarten versetzt, kann es der Bläser dahin bringen, daß er beynabe Alles, was nicht durchaus gegen das Horn ist, auf die-

sem auszuführen vermag. Ja der Verf. ist überzeugt, daß auf diesem Instrumente, so wie auf so vielen andern, lange noch nicht geleistet wird, (die wenigen ausgezeichneten Meister abgerechnet) was sich geben läßt; so wie auch die Tonsetzer im Allgemeinen durchaus noch nicht so viel Günstiges für das Horn geschrieben haben, als man da, bey einem genaueren Studium des Charakters desselben, und der vielen so mancherfaltigen Mittel, thun kann. Wo würde nicht sonst ein Hornist erschrocken seyn, wenn man ihm gesagt hätte, er solle aus H dur, mit fünf \sharp , oder A \flat moll mit sieben b blasen? Fig. 21 ist ein solches Stück. Man versuche es, und nicht allein in technischer Hinsicht wird es Effekt machen, sondern ein tiefer Seelenausdruck wird sich entfalten, wenn es im frommen, sehnsüchtigen Charakter gegeben wird, der sich hie und da, z. B. im T. 9 und 10, 18 — 24 im heiligen Drange erschwingt, aber dann wieder zu den im Ganzen zu beachtenden Halbtinten zurückkehrt; wodurch eben das Horn so viel erregen, so tief eingreifen kann. Daß man alle Tonabstufungen, vom größten Grad der Kraft bis zum leisesten Verschwinden, sowohl bey den freyen als gestopften Tönen, um sich gehörig vorzubereiten, einstudiren müsse, dieß versteht sich. Die Anleitung dazu findet man S. 80 i. 1. Tbl., was durch die meisten Töne auf dem Horn durchzuüben ist. Auch sind von Fig. 22 — 28 viele Formen, sowohl im einfachen Gesange, als in Passagen zur Uebung angegeben. Dabey macht der Verf. den Schüler besonders aufmerksam, über die Art der Bezeichnung nachzudenken, nach welcher manche Töne geschliffen, manche gestoßen werden, die, wenn gleich der Vortragende artikuliren kann, wie er es für gut findet, doch eine besondere Rücksicht auf die entwickelte Eigenschaft des Horns fordert. So werden bey F. 22 i. 1. T. die vier ersten Noten auf die Weise zusammenschliffen, daß von der 1ten bis zur 4ten der Ton sich immer etwas verliert. Dadurch kommt nun das gedämpfte h nicht zu sehr in den Schatten, und hebt man es noch etwas, so werden alle Töne gleich. Die Noten h a g lassen sich eben auch recht gut, und zwar so verbinden, daß der Ton immer etwas heller hervortreten kann, was aber, um die nöthige Gleichheit mit dem folgenden fis herzustellen, nicht zu sehr geschehen darf: fis bindet sich wieder recht gut an das g , von dem es sich herbildet, und das a wird durch den einzelnen Anstoß herausgehoben, wie es schon oben als Regel für die Stopftöne vorkam, weswegen man auch gern diese abstößt. So ist es auch F. 23 im letzten Takte, wo das f besser einzeln herausgestoßen, als an das vorhergehende e gebunden wird. Allein hier ist noch ein eigener bey den Artikulationen, besonders dem Schleifen, sehr zu beachtender Fall. Schleift man nämlich e und

f, so muß man eine ganze Stufe, zu g überschlagen, von welchem sich das f herbil-
 det. Dieses Ueberschlagen der Stufen ist aber bey dem auswärts Schleifen allerdings
 beschwerlich. Drum ist F. 27 die erste Figur leicht, die 2te schwer auszuführen, weil
 h und h 2 verschiedene Stufen bilden; und man muß h recht fest halten, damit es nicht
 in das c überschlagt — wieder ein eigener Fall, der bey dem Schleifen zu berücksichtigen
 ist. Leichter ist natürlich das Schleifen abwärts, wie F. 26; welche Vortragsweise auf
 dem Horn gute Wirkung macht. So ist es F. 23 im T. 10 und 12, wo sich c zu a
 oder as und zu g recht gut bindet, und zugleich die nöthige Gleichheit unter den Tö-
 nen sich herstellen läßt, wenn der im c angestoßene Ton sich etwas verliert; so wie
 auch der Gedanke dadurch eine solche Art der Darstellung erhält, daß das Sinken im
 Tone nach der Natur des hier Statt findenden rednerischen Einschnittes gerade auf den
 Stopftön fällt. Ueberhaupt möchte es gut seyn, wenn der Schüler diese und die fol-
 genden Übungsstücke mit manchfaltiger Artikulation darzustellen versucht, und sich
 dadurch überzeugt, welche, ob seine, oder die angegebene, die dem Instrumente so wie
 der Stelle die angemessenste sey. Dafür sind auch so vielerley Formen und bey man-
 cher Stelle mit mehrfacher Ausführung angegeben. Damit aber der Schüler in die-
 ser wichtigen Materie ganz deutlich werde, betrachte er noch die Beyspiele F. 1 — 4
 Tab. 73. Bey F. 1 werden a und h, c und d, e und fis geschliffen, da doch h zu c
 so wie fis zu g gehört, und man die andern Töne besser herausstößt. Eben so ist es
 bey F. 2 nicht gut, die gestopften Töne durch fz herauszuheben, was sehr unangenehm
 lautet, es müßte denn Alles sotto voce oder p. pp. vorgetragen werden. — Besser läßt
 man das freye g heraustreten, und den Ton wieder so verlieren, daß das schwache h
 darauf hörbar wird; so wie überhaupt das Anschwellenlassen der gestopften Töne, wenn
 es dazu mit vieler Seelenmilde geschieht, wenn die Töne sich mit inniger Rührung
 füllen, weit besser ist, als das so feste Anschlagen derselben. Ja, um diese Eigenheit des
 Instrumentes gehörig zu beachten, ist es oft sogar gut, denselben Gedanken bey der
 Wiederholung anders zu geben, wie es F. 3 vorkommt. Bey F. 4 könnte man zwar
 auch c und h zusammenschleifen; allein es ist doch besser h und a zu stoßen, schnell
 mit ihnen zu g und f, und so durch e und d zu c hinzustürzen. Denn nicht allein die
 technische Ausführung, besonders die Leichtigkeit, auch das brillante Herausheben, das
 Entfallen der geistigen Bedeutung, muß berücksichtigt werden, und zwar ganz vor-
 züglich. S. über diese wichtige Materie den § 6 der Fagott-Schule S. 163, der vieles
 auf dem Horn Anwendbare enthält. — Daß man bey den Stopftönen statt ta, tu

spricht, ist bereits schon oben vorgekommen, und die Anwendung dieses tu liegt in den Beyspielen F. 5 — 18 klar vor; wo man wieder jede der einzelnen Formen F. 11, so wie bey den andern Figuren mehrere Takte hindurch, wie oben, einüben muß. Zur Abwechslung, besonders wo ein mehr gestopfter Ton auf einen weniger gedämpften, wie F. 6 \underline{h} auf \underline{z} , kommt, kann man auch ta statt tu sprechen, wie es ebenfalls F. 9 angegeben ist. Ueberhaupt mag man die angezeigten Sylben benutzen, wie es am leichtesten und effektivsten sich thun läßt, oder sich neue Sylben bilden; denn die Mittel sind hier alle gut und gleichgültig, führen sie nur zum schönen Ziele. So kann man bey F. 8 taa statt tai sprechen, um den Ton mehr zu füllen; bey F. 10 nach dem u, statt a, i folgen lassen. So spricht Punto bey \underline{h} \underline{c} F. 12, statt tua, tai, bey \underline{c} \underline{h} F. 13, statt tau, tai. Da ferner bey den tiefen Tönen das i zu wenig Fülle geben würde, so spricht man bey dem Schleifen aufwärts, statt tahi, taha; s. F. 19. Darüber muß Jeder selbst urtheilen, sinnen, etwas Besseres zu finden, sich bestreben. Die Schule gibt nur Andeutungen. Zur Abwechslung mag der Lehrer einige der Tab. 74 F. 16, 17, 18, und Tab. 75 F. 1 vorkommenden Duetten mit dem Schüler durchgehen, wo beyde Stimmen, zur leichteren Uebersicht des Lehrers, untereinander stehen, sonach die obere oder untere Stimme vom Schüler besonders ausgeschrieben werden muß, wenn er jene oder diese vortragen soll; was vielleicht abwechselnd geschehen könnte. Dazu kann man auch die Beyspiele in der Fagott-Schule Tab. 65 benutzen, indem man F. 1 — 6 in den Violinschlüssel um 2 Oktaven, F. 7 um eine höher setzt, F. 8 — 10 in den Tenor- und dann in den Violinschlüssel, 8 und 9 in G, 10 in C dur, wie es Tab. 75 F. 2 angedeutet ist. Daß man sich genau an die Bezeichnung halten, und jede Stelle seelenvoll geben soll, dieß versteht sich für sich. Eben so sind die Beyspiele Tab. 73 F. 11 — 18 sehr fleißig durchzunehmen; denn, wie es schon oben gesagt ward, durch das bey der isigen Setzart und den großen Fortschritten in der Musik nun nothwendige Studium der Stopftöne sollte man durchaus den Vorzug der Alten im klangvollen Herausheben der freyen Töne nicht verlieren, vielmehr dieses mit jenem verbinden, wie es F. 6 T. 75 gezeigt ist. Zur Uebung in Gleichstellung der freyen und gestopften Töne dienet das Beyspiel F. 20 T. 73, wo der Primarius die hohen, der Sekundarius die tieferen kleinen Nötchen nehmen kann; während F. 21 für jenen allein ist. Die Beyspiele F. 22 T. 73 und F. 1 — 15 T. 74 sind, wie die vorigen, für den Solobläser. Sie zeigen aber auch, wie weit es bereits auf diesem Instrumente gekommen ist, und wie der Hornist, wenn er sich auf die Stopftöne recht einstudirt, beynabe Alles machen kann. Sie sind aus

den fr. Etudes von H. Gugel (Mainz, bey Schott, Pr. 1 fl. 12 fr.) genommen, und man sieht, daß das Horn nun beynabe ganz dahin gebracht ist, wohin sich die meisten Instrumente in neuerer Zeit, hauptsächlich durch das Studium großer Geiger, erschwungen haben (s. S. 15 und 106), so, daß also jede manchfaltige Form der Artikulation, wie T. 73 F. 22 und T. 74 F. 1, 4, 11, 15, besonders 5; das Legato, Sostenuto, wie F. 2, 7, 8, 9, 10, 12, 13; so wie das feste Herausstoßen, s. F. 3, 6, 14 und 15, kurz jede Art des Schleifens und Stoßens, wie man sie in anderen Schulen findet, hier angewendet werden kann, nur mit Beachtung der Eigenthümlichkeit des Horns. Der Hornist wird daher aus allen Schulen, besonders aus den Beyspielen Tab. 54, 55, 56 und 57 Vieles in dieser Hinsicht gewinnen können. So lassen sich auch mehrere der Uebungsstücke Tab. 49, 50, 51 und 52 mit nöthiger Aenderung gebrauchen, so wie ist die noch nicht durchgenommenen Duetten T. 74 und 75 können eingeübt werden. Da aber hier Manieren vorkommen, so wird der Lehrer nun die im 1. Thl. von S. 111 an behandelte Lehre von den Manieren mit ihm durchgehen. Als Anhang dazu gehört nun folgende Erörterung

§ 6. Ueber den Triller.

Indem sich der Verf. hier auf den § 8 S. 105 der Klarinett- und § 6 der Oboe Schule S. 123 bezieht, wird er nur von der Art der Ausführung des Trillers auf dem Horn handeln. Der Vortheil bey diesem besteht darin, daß man von der Note, auf welcher der Triller angezeigt ist, schnell zu jener hinaufschleift, mit der der Triller gemacht wird, s. F. 3 T. 75. Das darf aber nur durch die Lippen geschehen. Die Zunge bleibt ganz ruhig liegen, und die Lippen, durch das Kinn unterstützt, so wie gegen die Zähne, jedoch nicht zu fest, angedrückt, bewegen sich, um den höheren und tieferen Ton zu erzeugen, auf und abwärts, doch aber nicht zu sehr, nur so viel, als nöthig, damit die Ausführung so leicht als möglich geschehe. Daher bewegt sich auch, selbst bey den Trillern auf gestopften Tönen, die Hand bey dem Trillerschlage nicht; sondern Alles machen die Lippen: bloß bey dem Nachschlage tritt die gehörige Bewegung der Hand ein. Diese schnelle Bewegung der Lippen, so eingeübt, daß diese sich gerade so viel öffnen und schließen, als es zu den beyden Tönen nöthig, ist der Grund zu einem guten Triller. Oeffnet man die Lippen zu viel, so schlägt die Terz heraus: öffnet man sie zu wenig, so bleibt der Grundton, und woher dann der Triller? Indem man daher die beyden zum Triller gehörigen Töne langsam schleift, dabey die eigene Bewegung

der Lippen beobachtet, und diese in der gefundenen Richtung immer fest hält, übt man sich, die Noten nach und nach immer schneller zusammenzuschleifen, bis die gehörige Geschwindigkeit, und der Triller so gewonnen ist, wie er seyn soll. Vorzüglich sehe man darauf, daß die beyden Töne gleich sind, an Helle, Ründe und Fülle, Festigkeit des Anschlages, vorzüglich daß keiner zu hoch oder zu tief schwingt, oder gar der obere Ton, statt in die Sekunde, in die Terz überschlagt. — Der Triller, mit dem ganzen Tone ausgeführt, ist besser, als der mit halbem. Nothwendig sind die Triller auf bloß gestopften Tönen schwerer, als die auf freyen, vorzüglich, wenn der Ton, mit dem der Triller gemacht wird, unter die ganz gestopften gehört, und wenn man ihn noch dazu langsam nimmt. Nimmt man ihn schneller, so kann man die Sekunde herunterdrücken, während man den untern Ton etwas aufwärts treibt, und da hört man es auch nicht so. Doch sind Triller mit gestopften Tönen z. B. \underline{h} \underline{cis} noch leichter, als jene, wo freye und gestopfte Töne abwechseln. Drum sind auch die F. 4 besser als die F. 5. — Bey dem Triller auf \underline{fis} ist zu bemerken, daß man \underline{fis} frey nimmt, und treibt, damit das \underline{g} rein und leicht überschlagt; bey dem Nachschlage aber stopft man das \underline{fis} , damit es die gehörige Höhe erhält, indem in der Regel die Spannung der Lippen nachläßt, wodurch es zu tief würde. Ueberhaupt ist dieses Heben und Senken bey allen Trillern, besonders den Nachschlägen zu beachten. — Nach den gegebenen Grundsätzen mag nun der Schüler den Triller auf so vielen Tönen versuchen und üben, als es sich thun läßt. Und ist er auch vorbereitet für die Lehre

§ 7. Von der Sprachkunst auf dem Horn.

Unter Sprachkunst versteht der Verf. hier nicht das künstlerische Auffassen eines vorzutragenden Tonstückes und vollendete Darstellen dieses, s. S. 51 u. d. f., wozu der Schüler in der später zu durchgehenden Theorie des Vortrages die Anleitung erhält; sondern nur die Kunst, die im Horn liegenden vielen Mittel zu den mannichfaltigsten Effekten benutzen, so der Ausführung ein reiches Leben so wie eine tiefe Bedeutung verleihen, d. i. sich auf eine Art aussprechen zu können, wodurch Künstler und Instrument im schönsten Lichte erscheinen. Es ist bereits im § 1 erörtert worden, was sich bey dem gehörigen Studium des Horns und dessen, was es für den Darstellenden darbietet, hier leisten läßt, durch die Tonbildungs- Sprech- und Artikulations-Kunst; durch die Stopftöne; durch schöne Höhe, majestätische Tiefe, kräftige Mitteltöne; interessante Halbtinten; das Schwächen des Tones bis zum täuschenden Echo; manch-

faltigen und belebten Zungenschlag; süße Uebergänge und Verschmelzungen; durch tiefes, hohes, reiches, schwungvolles Leben, womit man die Tonformen besetzt u. s. w. Diese verschiedenen Mittel, im Geiste ergriffen, in ihrer Reichhaltigkeit erkannt, in ihrer schönen Wirkung (am rechten Platze angewandt) herausgeföhlt, setzen den Bläser in den Stand, jede Stelle, durch Benutzung einiger oder mehrerer dieser, auf eine originelle, effektvolle Weise darzustellen, so des Instrumentes Schwäche zu verdecken, die edelhafteste Eintönigkeit zu entfernen, ja dafür alles Treffliche, was sich durch ihre Anwendung auf dem Horn entwickeln läßt, so ganz heraustreten zu lassen. Eine Anleitung, wie man dieß könne, mag daher für den Bläser allerdings wichtig seyn; denn nicht nur wird ihm so deutlich werden, wie er jede Form, z. B. freye oder Stopftöne, Manieren, Triller, Passagen u. s. w. benutzen soll, sondern dadurch wird ihm erst das Studium dieser einzelnen Darstellungsmittel in seiner ganzen Wichtigkeit erscheinen, anspornend zum größten Fleiße, stärkend im Ausdauern bey Befestigung der vielen hier sich vorfindenden Schwierigkeiten. Dazu diene denn das Beyspiel Fig. 6 Tab. 75, und die nun folgende Zergliederung desselben. Wenn den musik. Künstler nichts mehr schadet, als flache Einförmigkeit in seiner Darstellung, und auch die beste technische Ausführung diesen Mangel an geistig schaffender Kraft nicht ersetzt: so wird stets sein Streben dahin gehen müssen, seinem Vortrage, ohne übrigens das Gesetz der Einfachheit zu übertreten, den Reiz interessanter Abwechslung zu verschaffen. Das kann er nur, wenn er sein Tonstück im Ganzen so wie bis auf alle einzelnen Partien herab studirt, darüber nachdenkt, wie er jede Stelle herausheben oder sie so darstellen kann, daß sie nicht allein neu, reichen und tiefen Lebens voll erscheint, sondern auch eine durch die andere gehoben wird. Wie man dieß vermag und soll, das wird der Schüler in der Földensschule S. 139 von Z. 30, und in der Sagott'schule S. 166 finden; und dieß zeigt sich auch in dem Beyspiele F. 6 Tab. 75.

Großheit, Hochgefühl in den edlen Schranken der Würde ist der Charakter dieses Stückes im Ganzen, der also zu seiner Entfaltung ein bedeutendes Maaß von Spannung und energischem Schwunge der Gemüthskräfte erfordert, so wie auf der andern Seite die mit diesem Seelenzustande so nahe zusammenhängenden innigen Gefühle ein weiches Herz verlangen, das sich auf Seite des Mildern eben so zart und ansprechend ergießt, als es auf jener der Kraft mit aller Energie in den gehobenen Tonformen entströmt. Und so tritt denn dieß Hochgefühl, diese Großheit in den einfachen, fest angeschlagenen und voll ausgehaltenen Tönen im Takt 1 und 2 hervor, die würdevoll

vom Bläser zu sprechen sind. Eben so herrscht auch die Sprechkunst in dem T. 3 und 4, wo der Seele voller Drang im energischen Schwunge mit festem, belebtem Zungenschlage von der Höhe zur Tiefe hinabstürzt, und hier die mittleren und unteren Töne herausdonnert. Ward bis ist hauptsächlich gesprochen, so wirkt im T. 5 und 6 besonders die Tonbildungskunst, die die Töne, mit aller Innigkeit gefüllt, in den lieblichen Halbtinten gehalten, herauszieht, und gegen die vorige Kraft einen schönen Gegensatz bildet, der durch die gestopften und gedämpften freyen Töne erst seinen vollen Eindruck, so viel Ansprechendes erlangt. Um diesen Erguß des Herzens zu verdeutlichen, werden die Töne im T. 7 und 8 weich gesprochen. Im T. 9 herrscht wieder die Tonbildungskunst im Geben inniger Gefühle, die letzte Note dieses Taktes und die 2 im folgenden werden wieder gesprochen. Eben so ist es im T. 11 und 12, nur daß hier der Drang des Gemüthes in dem mehr anschwellenden Tone sich ergießt. Noch mehr ist dieß der Fall i. T. 13 und 14, wo die in einfachen Accenten fest angeschlagenen Töne mit aller Würde gesprochen werden. Die sehnsüchtige Empfindung i. T. 15 — 21 gibt nun dem Künstler Gelegenheit, alles Süße, Rührende in seinen Tonbildungen zu entfalten. Gleich im Anfange erscheinen diese im gedämpften Lichte, und senken sich i. T. 17, wo die 3 letzten Noten gesprochen, und mit innigem Drange etwas gehoben werden, besonders im T. 18 bey der 1ten Note bis zum leisesten Hauch herab. Sanfte Klage füllt nun die Töne, der schönen Seele Tiefgefühl ergießt sich i. T. 19 und 20, dort sich steigend, hier in wehmüthiger Empfindung zerfließend. Da erfüllt das Gemüth frommer Ruhe erquickendes Gefühl i. T. 22 — 30; und der in den Halbtinten auszuführende Gesang bekommt durch die mit Rührung gefüllten Stopftöne einen feierlichen, heiligen Charakter, der i. T. 26 in den voll gehaltenen, und mit Bedeutsamkeit gesprochenen freyen Tönen aus dem heiligen Hellsdunkel in das Licht tritt, i. T. 28 sich erhebt, und i. T. 29 milde sich senkt, was sich durch die hier vorfindliche Manier so wahr geben läßt. Im T. 30 und 31 erscheinen die Gefühle sehnsüchtiger Rührung, noch zarter und leiser zu gebend als vorher; i. T. 32 erschwingt sich der Seelendrang durch die immer voller heraustretenden Mitteltöne in die Höhe, hier im süßen Uebergange in dem Stopftone zerfließend. Der Wehmuth tiefe Empfindung erfüllt immer mehr die Seele, und so wie diese in der Tiefe der Brust erstirbt, so muß sich auch der i. T. 34 und 35 angeschwellte Ton auf eine Weise i. T. 36 und 37 verlieren, als wenn er aus der weitesten Ferne des Klage tones Nachhall und zuwehrt. Und hier kann man so recht erkennen, wie die Stopftöne trefflich zum Ausdrucke der tiefsten, innigsten Ge-

fühle dienen, und wie gerade der ganz gestopfte Ton, wie $\overset{29}{\text{as}}$ und $\overset{39}{\text{es}}$, es ist, der diese unbeschreibliche Wirkung erzeugt — versteht es der Vortragende, seine Seele in demselben mit jener Wärme und Wahrheit zu ergießen, ohne welche freylich Alles kalt und bedeutungslos bleibt. Zum Erschwingen der Gefühle i. T. 38 und 39 dienen nun wieder recht gut die freyen Töne, so wie zum *decresc.* das gestopfte $\overset{49}{\text{fs}}$ und gedämpfte $\overset{59}{\text{g}}$, wodurch sich ein so sanfter Uebergang bilden läßt; und wenn sich die Gemüthsregung in der Mitte des T. 40 etwas hebt, so verliert sie sich zuletzt im p., und gibt dadurch die Gelegenheit, daß die so viele Energie entfaltende Passage i. T. 41 — 51 recht imposant eintreten kann. Dazu trägt denn Alles bey: die vielen vorwiegenden freyen Töne, gegen die vielen früher vorherrschenden gestopften, oder das nun vortretende volle Licht, gegen die vorigen Partieen in den Halbtinten und dem ganzen Schatten; die kräftige Sprache voll gewichtiger Accente, wodurch die einzelnen Töne so energisch herausgeworfen werden, gegen die vorigen in einander geschmolzenen Tonbildungen; der Gegensatz von Schleifen und Stoßen, hier, im fr., mit schwungvoller Kraft ausgeführt, daher so effectvoll (denn daß Schleifen und Stoßen im p. und seinen Abstufungen anders als im fr. mzf. ff. zu geben ist, versteht sich ohnehin); der belebte, energische Zungenschlag; die donnernde Tiefe und vollen Mittel, so wie hohen Töne; die Verbindung der kräftigen Sprache mit den schwungvollen Formen der Tonbildungskunst in den geschliffenen Noten. Wird Alles dieß mit gehörigem Seelendrange gegeben, müßte da nicht eine imposante Wirkung zum Vorschein kommen? So ist es auch i. T. 42. Die Stelle i. T. 43 muß vorzüglich die geflügelte Zunge durch kräftige und deutliche Sprache herausheben. Dieses bedeutungsvolle Aussprechen derselben Noten, wie z. B. i. T. 63 und 65, muß der Bläser einstudiren, da dergleichen Stellen häufig im Horn und der Trompete vorkommen, und es so erbärmlich lautet, wenn man so viele Noten ohne Sinn und Bedeutung hört. Geben doch gerade solche Stellen die Gelegenheit, jede Seelenregung so wie jeden Gedanken auszusprechen z. B. i. T. 43 Bestätigung der in den beyden vorhergegangenen Taktentwickelten Meinung; bey kräftiger Empfindung i. T. 63 das bedeutungsvolle Anknüpfen des Nachsatzes mit steigendem Seelendrange, mit gesteigertem Interesse i. T. 65 gegeben. Nun kommen auch dergleichen Stellen meistens auf freyen Noten vor, wie kann man da nicht alles Kräftige, Milde, Innige, Sehnsüchtige, Freudige, Jubelnde, kurz jeden Seelenzustand ausdrücken! Und wie wichtig ist dieß nicht bloß für den Solo- noch mehr für den Orchesterbläser! In steter Steigerung bey jeder Figur schwingt sich die Empfindung i. T. 44

mittels der Formen der Artikulations- und Tonbildungskunst hinauf; mit aller Kraft wird das *g* in der Tiefe angeschlagen, und im vollsten Drange stürzen die Töne von der Höhe durch die kräftige Mitte in die majestätische Tiefe hinab, schwingen sich wieder auf *i*. T. 46, mildern sich durch die verschmelzenden Formen der Tonbildungskunst in der 1ten Hälfte des T. 47, während in der 2ten Hälfte die Sprechkunst vortritt, und die Gefühle sich steigern, die sich in dem fest angeschlagenen Triller in den einzelnen Schlägen mächtig ergießen. Doch noch schließt sich nicht der Seelenglut kräftiges Entströmen; das Hochgefühl begeisternder Schwung bindet im fest anziehenden Schleifen *g* zu *g* *i*. T. 49, und der belebte Zungenschlag wirkt, mit höchster Kraft und Bestimmtheit sprechend, die einzelnen Töne *i*. T. 49 und 50 heraus, und entwickelt so jene Großheit in Gedanken und Gefühlen, die die männliche Brust adeln. Als Gegensatz kommt nun die weiche Stelle *i*. T. 51 — 57, in der Innigkeit, Rührung, Tiefgefühl in manchfaltigem Steigern und Senken sich entwickeln; was sich durch das Halten des Gesanges in den Halbtinten, durch Gestaltung der Tonbildungen in allen Abstufungen vom *mzfr.* bis zum *pp.*, besonders aber durch die mit jenen edleren Gefühlen erfüllten Stopftöne so herrlich ausführen läßt. Vorzüglich macht der Verf. auf T. 52 aufmerksam, wo der Accent auf die ganz gestopften Töne gelegt ist, was, wenn es technisch gut und seelenvoll geblasen wird, die eingreifendste Wirkung erzeugt. Ist nun der Bläser Herr über alle Formen der Tonbildungskunst, vermag er seine Seele so ganz in denselben zu ergießen, zerfließen zu lassen des Herzens milde Regung bis zum täuschenden Echo in den Takt 55, 56 und 57, welcher tiefe Effekt! Wie können sich hier Bläser und Instrument zeigen! Wie groß tritt dann wieder die Stelle *i*. T. 58 und 59 in vollen Tönen, durch energische Accente gehoben, kräftig gesprochen hervor! Dasselbe ist *i*. T. 60 und 61, wo besonders die Stelle, bey der sich der Bläser in voller Begeisterung von *c* zu *c*, von der majestätischen Tiefe durch die vollen Mittel-töne in die Höhe schwingt, mit großer Wirkung zu geben ist. Und wie hebt sich dadurch die Stelle *i*. T. 62 heraus, wo das Innige in den Halbtinten mit so viel Süßigkeit zerfließt! Die folgende Stelle bis zu T. 67 wird dann mit steigender Energie gesprochen. Traten bisher Sprech- und Tonbildungskunst so oft im einfachen Gesange hervor, so entwickeln beyde ihre Kraft mit jener der Artikulationskunst verbunden in den Passagen von T. 68 — 76. Mit Majestät, im vollen Auf- und Abschwunge, groß, imposant tritt die Kraft in den effektvollen und reichen Artikulationsformen *i*. T. 68 und 69 heraus, gehoben durch das Brillante der freyen, klangvollen Töne. —

Als Gegensatz kommt die weiche Stelle i. T. 70 und 71, in den Halbtinten gehalten, hart gestoßen und geschliffen, innig und deutlich gesprochen (T. 71 mit doppelter Vortragsweise bezeichnet): aber mächtig steigert sich die Kraft, durch die in bloß freyen Tönen ausgeführten brillanten Artikulationsformen mit so großer Wirkung heraustrretend, i. T. 73 schwungvoll in die feierliche Tiefe hinabstürzend, i. T. 74 durch die vollen stets anschwellenden Figuren, noch mehr i. T. 75 durch Verbindung der Sprech- und Tonbildungskunst sich steigend, so wie i. T. 76 im mächtigen Hinschwunze, kräftigem Wellenschlage gleich, und dieß in höchster Fülle im Triller des T. 77 entströmend. Mit einfacher kräftiger Sprache, durch lebendige energische Zunge gehoben, im feierlichen Jubeltone, mit begeistertem Fluge auf- und abschwingend, wird nun die Schlußstelle vorgetragen, wobey die Stelle i. T. 81 mit doppelter Form, der des Abschwunges unten, jener des Hinschwunges oben bezeichnet ist. Beyde sind leicht, geflügelt und so zu geben, daß die Töne rollen, nur ist bey der letzteren Form der wärmere Drang im Hinstürzen zu beachten: beyde müssen aber fleißig eingeübt werden; denn sie machen, gut ausgeführt, eine treffliche Wirkung, und bereichern das Horn mit einer brillanten Darstellungsweise. Im T. 82 und 83 steigert sich die Kraft, wozu die fest heraußgestoßenen und im Gegensatze fest geschliffenen Töne, so wie das Hinabstürzen von der Höhe in die Tiefe viel beytragen, und i. T. 84 erhält der ganze Vortrag in den mit energischer Sprache ausgeführten Passagen seine volle Bestätigung, so wie im T. 85 und 86 durch die einfachen, fest accentuirten und mit möglichster Fülle ausgehaltenen Töne einen vollkommenen würdigen Schluß. — So sind hier die Mittel, die das Horn darbietet, zu den reichsten, interessantesten Effekten benutzt. So sind hier alle Mängel gedeckt, ja dienend, um der schönen Seele Regung nach allen Richtungen zu entfalten. So erscheint dieses herrliche Instrument in seinem vollen Glanze. Aber welche Anforderung geht zugleich daraus an den Bläser hervor, alle einzelnen Materien, alle Formen der Tonbildungs- und Artikulationskunst, freye und gestopfte Töne, Manieren, Triller, Passagen, Zunge u. s. w. zu üben! Und wer sich hierin gehörig einstudirt hat, der sollte nicht im Stande seyn, jede Stelle interessant darzustellen, und möchte diese auch noch so bedeutungslos aussehen? Gewiß wird er dieß. Doch noch mehr Anleitung dazu erhält er in der Theorie des Vortrages und der willkührlichen Auszierungen, die, i. 1. Thl. von S. 182 — 346 entwickelt, nun mit den Beyspielen durchzunehmen ist, welche für das Horn passend einzurichten sind. Der Orchesterbläser braucht zwar eine solche höhere Ausbildung nicht; aber eine tiefere Einsicht in das Wesen der

Musik wird ihm sehr zu Statten kommen. In jedem Falle muß er es verstehen, richtig und seelenvoll vorzutragen. Unter jenem versteht der Verf., daß er nicht allein alle Bezeichnungen von *f.* *p.* *cresc.* *decresc.* *ff.* *pp.* genau beachtet, seine Töne rein und fest angibt, seine Figuren präzise ausführt; sondern auch ihnen jene technische Wahrheit verleiht, ohne welche die Ausführung fehlerhaft, ja der der übrigen Stimmen nachtheilig ist. Jede von dem Orchesterbläser vorzutragende Stelle enthält nämlich einen Gedanken, der eine eigene Grundbezeichnung in sich trägt, die meistens aus der rythmischen Form schon sich entwickelt. So tritt Tab. 76 F. 4 die Kürze vor, die sich leicht zur folgenden Länge aufschwingt, es ist jambisches Maas, s. B. 6 S. 206 u. d. f. i. 1. Thl. Gibt man nun die erste Note nicht im beflügelten Aufschwunge zur 2ten, hebt diese dafür fest heraus, wird da nicht der Sinn der ganzen Stelle verdorben? Noch mehr ist dieß der Fall F. 6, wo alle 7 Achttheile im leicht bewegten Hinzschwunge zur halben Note, gleichsam sich hindrängend vorzutragen sind. Eben so ist es F. 7, wo besonders die 2 Sechzehnthelle leicht gehoben sich zu den Achttheilen, und diese wieder leichten Schwunges zu dem \underline{c} , \underline{d} \underline{e} und \underline{d} eben so zu dem letzten \underline{c} sich bewegen müssen. F. 8 muß dasselbe geschehen, nur daß hier die punktirte Note etwas fester accentuirt wird. F. 13 sind alle Noten im 1ten T. gleichfalls im leichten Hinzschwunge zu geben; so wie F. 17 dasselbe bey jeder Figur, durch ein Strichchen bezeichnet, F. 19 in den 2 ersten Takten, und F. 23 zu geschehen hat. Die Länge tritt dafür vor in F. 1, 2, 3, 5, 10, 14, 9, 12, 20 und 21. Länge und Kürze mischen sich in F. 11, wo die 2 ersten Noten fester herauszuheben sind, besonders die 1te das Schwergewicht erhalten muß, und die 3 folgenden leicht, geflügelt sich zu den 2 Noten des nächsten Taktes hinschwingen. Eben so ist es F. 22 i. T. 1 und 3; F. 19 i. T. 3; F. 9, wo die halbe und die folgende punktirte Note fest accentuirt werden, und das Achttheil sich schnell auf die folgende Halbe hinstürzt. Aus diesen Beyspielen wird der Schüler schon erkennen, wie er jede Stelle in rythmischer Hinsicht aufzufassen habe, um nach der Eigenheit dieser sie gehörig auszuführen, das herauszuheben, was besonders zu accentuiren ist, dafür im leichteren, geflügelten Hinzschwunge zugeben, was in seiner Grundbezeichnung diesen in sich trägt. Zur Verdeutlichung dieser wichtigen Materie mag man mit dem Schüler die Anmerkung zu S. 225 i. 1. Thl. durchgehen. — Allein man muß nebstdem auch noch darauf sehen, welcher Gedanke in der Stelle liegt, und darnach die Ausführung regeln. So darf F. 1 nach der Hauptidee, welche die in der unteren Zeile stehende Violine hat, der Vortrag in den Hörnern durchaus nicht

seyn, wie es unten, sondern er ist zu geben, wie es oben angezeigt ist, so also, daß sich die Empfindung von $\underline{\underline{c}}$ durch $\underline{\underline{d}}$ zu $\underline{\underline{e}}$ schwingt, und hier ihren vollen Erguß erhält. Anders ist der Gedanke bey dem 2ten Satze, wo die Idee bey b) dieselbe ist wie bey a), wo sonach in jedem Takte die gleiche Figur gleich accentuirt und vorgetragen werden muß, nur bey der Wiederholung gesteigert. Allein noch hat der Gedanke seinen Schluß nicht; im Gegentheile er erwärmt sich immer mehr, und mit fester rythmischer Kraft werden die einzelnen Noten ausgeführt, wie es die Violinstimme deutlich angibt. Dafür wird F. 2 die Note fest angestoßen, ausgezogen und voll angehalten. F. 3 muß die 1te Note fest accentuirt und voll ausgehalten, dafür die 2te leichter gegeben werden. F. 4 ist bekräftigend darzustellen, als sagte man: gewiß. Bey F. 5 steigert sich die rednerische Kraft bis zu $\underline{\underline{e}}$, das den meisten Nachdruck erhält. F. 7 nehmen in der 1ten Hälfte der Stelle die Hörner warmen Antheil an der Rede der übrigen Stimmen, in der 2ten Hälfte bekräftigen sie ihre Meinung. So ist auch in F. 10 eine feste Erklärung, so wie F. 11, die aber hier in dem Nachsatze fest bestätigt wird. F. 8 spricht: ganz gewiß; F. 9 hat doppelte Bekräftigung; eben so versichert F. 12 mit Bestimmtheit. Und so ist es bey allen übrigen Stellen, die von guten Meistern, sonach nicht willkürlich gesetzt, den Geist der Begleitung aussprechen. Es ist hier, wie in einer Gesellschaft. Wollte da jedes Mitglied eine Hauptrolle spielen, wie, müßte die Gesellschaft sich nicht in sich aufheben? Allein während Einer seine Meinung genauer entwickelt, nehmen die Uebrigen bescheiden Antheil, stimmen mit ihm überein, bekräftigen, fragen, antworten, versichern, verneinen, entwickeln auch kurz, was sie über den Gegenstand denken u. s. w. Und dasselbe ist bey einem Musikstücke. Der den Hauptgedanken vorträgt, mag diesen vollständig erörtern, die andern Stimmen nehmen mehr oder weniger Antheil, und sprechen mit. Wer also dieses Mitsprechen nicht kann, der mag wohl die vorgeschriebenen Noten mitspielen, begleiten im wahren Sinne wird er nie. Daß dieses Mitsprechen, oder Begleiten sehr schwer sey, soll es im gebührenden Geiste geschehen, soll der Begleitende in jedem vorkommenden Falle etwas Passendes, Interessantes sagen, wodurch der Hauptgedanke selbst herausgehoben wird, Bekräftigung erhält, ja weit schwerer, als einen selbstständigen Gedanken auseinander setzen, wer würde dieß läugnen wollen? Hat doch der Ausführende im letzten Falle volle Freyheit, so wie der ganze Gedanke an und für sich schon deutlicher bezeichnet ist; während der Begleitende sich stets nach der Hauptstimme richten muß, und seine kleinen Sätze, die an und für sich so wenig Sinn in sich zu tragen scheinen, ja oft nur in einigen Noten bestehen, doch interessant vortragen soll, ja so,

Daß sie noch die Bedeutung des Hauptsatzes mehr heraustreten lassen, sie erheben. Drum muß auch der Lehrer den Schüler eigens darauf einstudiren, diesen zuerst sprechen, in seinen Figuren etwas aussagen, dann erst mitsprechen lehren. Dieß geschieht denn am besten, wenn er die Stimme mitspielt, die gerade den Hauptgedanken in sich hat, wie es F. 1, 2, 3, 14 und 15 in der untern Zeile angegeben ist. Dadurch lernt er nicht allein kennen, und vermag jenem einzulösen, welcher Gedanke in der begleitenden Stelle liegt, wie dieser zu sprechen, wie er mit dem Hauptgedanken in Verbindung steht u. s. w. sondern er kann ihn auch anleiten, welche Gefühle er noch dabey zu entwickeln hat. Und das ist der 3te wichtige Punkt, worauf man bey dem Einstudiren der Begleitung oder Mitsprechkunst zu sehen hat. So ist F. 1, wie es der Hauptsatz in der Violine angibt, sehr weich, innig, in der 2ten Stelle bey a) sehr kräftig, mit steigender Energie vorzutragen; bey c) sind die Töne fest und kurz abzustößen, wie es der Gedanke in der Violine deutlich sagt, und da bey d) der Satz sich mit aller Kraft schließt, so sind auch die 2 letzten Viertel mit vollster Verstärkung zu geben. F. 2 ist der Anfang eines Ritornells nach vorausgegangener interessanter Entwicklung des Sängers. Freudevoll stimmt nun Alles mit dieser ein; daher ist die ganze Note lebendvoll anzuschlagen, und voll Wohlgefühls auszuhalten. Bey F. 3 singt der Chor: Groß ist der Herr; muß da nicht heiliger Jubelton die Töne des Horns füllen? In gleicher Begeisterung ist F. 4, und im Psalmenfluge F. 5 vorzutragen, wo der Chor singt: Und ewig bleibt sein Ruhm. Eben so ist F. 6, 8, 17 und 13 der den Ton im beflügelten Hinschwunge stets steigende Drang des Gemüthes nicht zu verkennen, so wie F. 14 der Ton voll und zugleich bekräftigend, bestärkend entströmen muß. So ist F. 19, wo der Chor singt: „Und laut ertönt des Schöpfers Lob,“ im steigenden Jubelton auszuführen, der bey dem \underline{g} des 3ten Taktes seinen vollen Erguß erhält, sich in den 3 \underline{en} zum nächsten Takt hinschwingt, und hier mit voller Bekräftigung schließt. Noch imposanter ist F. 18, die Schlußstelle dieses herrlichen Chors, zu geben, einfach, im besetzten Fluge von der Tiefe zur Höhe aufschwingend, die einzelnen Töne groß, und in eindrucksvollen Accenten herauswerfend, wie es dem durch des Schöpfers Größe begeisterten Gemüthe entspricht. Dafür herrscht in dem Solo F. 22 die Freude, und befreut durch dieses Gefühl stimmen die Hörner in den Sätzen F. 23 leichten Schwungetz mit ein. Im Gegentheile müssen die Stellen F. 15 und 16, wo die Stimmen singen: „Zu dir, o Herr! blickt Alles auf“, mit heiligem, Demuth und frommer Sehnsucht vollem Gefühle ausgeführt werden. Und so ist bey jeder Stelle, nebst der Beachtung

der im Rhythmus meistens schon erscheinenden Grundzeichnung des Gedankens, ferner nebst der Entwicklung des logischen Sinnes durch deutliches Sprechen, auch noch das eigene zu Grunde liegende Gefühl zu berücksichtigen, damit der Begleitende sich nicht allein richtig und seelenvoll ausspreche, sondern auch als Künstler mitspreche, und nicht als gemeiner musikalischer Handwerker nur seine Noten gehaltlos abspiele. Dazu gehört denn nicht nur eine große Gewandtheit im Auffassen jedes Gedankens an und für sich so wie in Verbindung mit dem Hauptsatz, sondern Geschmack, hauptsächlich lebendige Phantasie und gebildete Unterscheidungskraft. Wie einfach sind z. B. die Stellen F. 20 und F. 21, wie verschieden ist die Ausführung, wenn man sie so gibt, wie es F. 20 oben, oder unten, oder F. 21 oben und unten bezeichnet ist. Nun können diese einfachen Noten noch jede Art der Empfindung in sich aufnehmen, von der höchsten Kraft, die die einzelnen Noten energisch herauswirft, bis zur innigsten Milde, welche sie sanft verschmilzt, und selbst im Stoßen noch der Seele zarte Regung in der Zone weicher Bildung uns fühlen läßt — wie kann man also selbst die einfachsten Stellen erheben, wie es im § 1 bereits gesagt ward! S. die Anmerk. zu S. 324 i. 1. Zbl. Eben so lassen sich die so eben erörterten Stellen in einem ganz andern Charakter darstellen, als es angegeben ward, das Kräftige zart, das Zarte kräftig. Und so muß es der Begleitende verstehen, gleich Ton und Farbe zu wechseln, wenn es die Darstellung anders verlangt. S. die Anmerk. zu S. 266, und 293 i. 1. Zbl. Und der Verf. rath dem Lehrer, den Schüler alle hier vorfindlichen Beyspiele immer in einem andern Charakter ausführen zu lassen, damit er die nöthige Gewandtheit erhält, so wie auch recht viele andere Stellen so mit ihm durchzuüben. Bringt man nun noch in Anschlag, wie viele Mittel dem Begleitenden zu Gebote stehen, um jede Stelle herauszuheben, die vielen Formen der Artikulation, des f. und p., des Zungenstoßes u. s. w.; so wird man sich überzeugen, wie viel sich auch bey der bloßen Begleitung ausrichten läßt, wie wichtig also das Studium dieser Mitsprechkunst sey. Und was werden unsere Aufführungen gewinnen, wo man dieß in allen begleitenden Stimmen berücksichtigt, und alle diese im gleichen Geiste zusammen einstudirt! Wie sehr gefehlt war es, daß man dieß bisher nicht gehörig beachtete! Drum soll unser Schüler auch in dieser wichtigen Materie gehörig einstudirt werden; denn es ist nur zu häufig, daß weder Solo- noch Orchesterbläser das Begleiten verstehen, was bey Horn und Trompete, die so durchdringen, und die gerade durch ihr richtiges und seelenvolles Sprechen dem Ganzen so viele Erhebung verschaffen könnten, sehr zu bedauern ist. Leichter ist dieß in den

Recitativen, wo der in den Stimmen angezeigte Text den Charakter genau bestimmt, in dem jede Stelle zu geben ist. Ueber das Wesen des Recitativs und seine Behandlung s. B. 20 S. 378 i. 1. Thl., so wie die Violoncell-Schule. — Daß, was oben in Hinsicht der Begleitung zunächst durch Gesangmusik erklärt ward, auch bey jeder anderen Musik, Sinfonien, Konzerten u. s. w. seine Anwendung finde, wo man also eben so auf den Charakter des Hauptsatzes, seine verschiedene Wendung, das Steigern und Senken u. s. w. zu sehen hat, um richtig und seelenvoll mit sprechen zu können, dieß versteht sich für sich. —

Wird nun der Schüler auf die angegebene Weise in allen Punkten eingeübt, er mag nun Solo oder Orchesterbläser werden wollen, stets wird er mit Ehre auftreten; besonders, wenn er die Werke guter Meister studirt: eines Punto, Thürschmitt und Palsa, Domnich, Duvernoy (die tr. Schulen mit sehr guten Uebungsstücken geschrieben haben) Gugel, Schunke, Kopprasch, C. M. v. Weber, Feßla, Mozart, Kunze, André, Agthe, Reicha, Rosetti, Ley, Koch, Ueber, Simrock, Göpfert, Witt, Böhner, Backofen, Lindpaintner, Mangold, Neithardt, Martin, Polzelli, Dickhut und Hagen, u. s. w. Wie der Lehrer mit dem Schüler nun zu verfahren habe, das ist S. 175 angegeben. Und wird dieß befolgt, strebt der Schüler ein schöner Sänger auf seinem Instrumente zu werden, verbindet er damit alles Brillante, was ihm sein Instrument so ausgezeichnet heut: so wird er dieses nicht allein im wahren Geiste behandeln, sondern auch in einem Lichte erscheinen, das seinen Fleiß, seinen tiefen Sinn und sein schönes Gemüth verklärt, und ihn des Namens eines Künstlers würdig macht.

Trompeten-Schule.

§ 1. Ueber den Charakter der Trompete, und das, was sich diesem gemäß auf ihr leisten läßt.

Wenn der Grundcharakter des Horns in jener Art von Würde besteht, die sich mehr dem sanft Erhabenen nähert, und der Seite frommer Rührung eher als der der Kraft sich zuwendet (s. d. § 1 der Hornschule): so tritt in der Trompete die Größe, der Heldencharakter vor. Und wie wahr, ja wie trefflich läßt sich dieser vom begeisterten Bläser entfalten, bey dem durchdringenden, ergreifenden, ja erschütternden Tone dieses herrlichen Instrumentes, und bey einer jenem entsprechenden Behandlungsweise überhaupt, wozu es der Mittel so viele und so wirkungsvolle heut! — Von jeher ward daher auch die Trompete angewandt, um zum Heldenmuth aufzufordern, alle großen Gefühle in der Brust der Kämpfer zu erregen, im aufjauchzenden Kriegsgesange die Herzen der Braven zu jeder großen That zu entflammen. — So wie aber des wackern Helden Brust auf der andern Seite auch den Empfindungen zarter, inniger Seelenregung sich erschließt, ja im höchsten Punkte die Fülle seiner Kraft und seiner schönen Seele Milde sich im hohen Schwunge religiöser Begeisterung, im Aufzuge zum Heiligen verklärt: so ist es ebenfalls bey der Trompete, bey welcher mit dem großen Heldencharakter jener der lieblichsten Innigkeit sich verbinden läßt, welches Beyde dann in dem mächtigen Schwunge seine Erhebung erhält, mit der das begeisterte Gemüth, durch das Leben im Heiligen entflammt, jede Figur, ja jede Note hebt, und sie mit jenen Hoch- und Tiefgefühlen beseelt, die nur allein aus einem solchen Seelenzustande fließen können. Und so wären denn die Grundzüge von Dem gefunden, was der Trompeter auf seinem Instrumente entfalten kann und soll: hohe, schwungvolle, aus der begeisterten edlen männlichen Brust in reichen und würdigen Accenten entströmende Kraft; weiche, innige Seelenregung, die sich bis zur lieblichen Freude ausdehnen mag; und auf dem höchsten Standpunkte feierlicher Hymnenton, voll Seelenglut und Majestät, hier in Entzückung und heiligem Jubel aufjauchzend, dort in den einfachen, großen Accenten alle tiefen Gefühle der Ehrfurcht, heiligen Staunens ergießend. So wie nun Wissenschaft und Kunst überhaupt und jedes menschliche Streben ihren Triumph im Religiösen feiern, so erscheint auch die Trompete nie so in ihrer Würde und Trefflichkeit, als wenn sie bey der Gottesfeier angewandt wird, und der Bläser, was er ausführt, mit begeistertem religiösen Gemüthe gibt. Welchen großen Eindruck müssen

Die vielen bey dem so erhebenden hebräischen Gottesdienste gebrauchten Trompeten erzeugt haben, wurden sie nicht wild, sondern im heiligen Gefühle behandelt! Auch in neueren Zeiten erkannten manche Tonsetzer dieses Instrument in seiner tieferen Bedeutung wieder, und benutzten es in ihren religiösen Stücken, während andere die bey einem geistigen Auffassen desselben zu erzielenden trefflichen Wirkungen entheiligten, und zu Knalleffekten mißbrauchten. Und wie kann sich hier der Künstler zeigen, wie seiner tiefen Seele, seiner höheren Weihe erhebende Anschauung uns vorführen! Wie vermag er durch den einzelnen gehaltenen Ton uns zu fesseln, in ihm entströmen zu lassen, was in seiner frommen Regung zum verklärenden Ergüsse sich drängt, und gleich darauf im Psalmenfluge zum höchsten Jubel uns emporzuheben, der unsere ganze Seele bis in das Innerste durchdringt; denn sie fühlt es — sie ward durch Ihn! Doch nicht in der religiösen Feier allein spricht sich sein schöner Geist aus, überall strahlt ja der Tempel des Gottes. Was der Künstler ausführt, der sich bis zu diesem Punkte erschwang, — ist es doch der dieses herrlichen Instrumentes einzig würdige — das wird diese höhere Richtung in sich tragen. Wenn er nach des Tonsetzers Vorschrift eine Stelle z. B. in einer Sinfonie, mit Kraft vorzutragen hat, so wird es nicht ein wildes Feuer seyn, das in seinen Tonformen sprüht, die edleren Gefühle von Würde werden seine Ausführung beseelen, Ruhe wird sich der drängenden Glut beymischen, und die entströmende Kraft adelt die Majestät des inneren Lebens, das in seiner großen Seele sich regt. Und wie herzlich weiß er die zarten Stellen zu behandeln! Wie verschmilzt der sonst so rasch vortretende Ton in den weichen Tonbildungen; wie tief anregend senkt sich das energische Gemüth in dem sanften Hauche, womit er seine lindern und doch schmelzvollen Klänge anspricht, in welchen wir so ganz seiner reinen Seele Schönheit, seine Milde fühlen! Und wenn der Tonsetzer in der Freude lieblichen Gefilden weilt, wenn Heiterkeit, Frohsinn, Scherz aus seinen Sätzen spricht, wie versteht er es, sein Instrument in diesen erhebenden Gefühlen so wahr, hier leicht tändelnd bis zum Muthwillen, dort kräftig aufjauchzend in der Freude belebender Wonne, zu behandeln, dasselbe Instrument, das, den schauerlichen Ruf des Engels zur Auferstehung und Weltgericht verkündend, unser Gemüth tief erschüttert, und uns in die drückenden Empfindungen von Furcht, Angst und Schrecken versetzt! Und so lassen sich alle Gemüthszustände von dem in das Wesen der Kunst vorgedrungenen, durch eine höhere Weihe geadelten Bläser darstellen, und die so wenigen in dem Umfange der Trompete liegenden Töne zur reichsten, interessantesten, allseitigen, stets tief eindringenden

Gestaltung benutzen. Wenn daher der Hornist seinem beschränkten Instrumente schon so viele Bedeutung abzugewinnen vermag, in welcher Hinsicht dem Trompeter das Studium der Hornschule (jedoch mit steter Beachtung des eigenen Charakters der Trompete) nicht genug zu empfehlen ist: so läßt sich auf der Trompete mit noch weit geringeren Mitteln wohl nichts Umfassenderes, aber dafür tiefer Ansprechendes, Ergreifendes, Effektvolleres geben. Es kommt nur darauf an, daß man, nicht zufrieden, Meister des Technischen zu seyn, dieses benutzen lerne, um sich wahr, voll Bedeutung, voll reicher und tiefer Gemüthlichkeit auszusprechen. Kurz, erschwingen muß sich der Bläser; was er im Allgemeinen geleistet hört, darf ihm nicht genügen: denn nur selten wird man einen Trompeter finden, der als Künstler seinen Darstellungen jenes reiche und schöne Leben einzusößen versteht, das zu entwickeln, das Instrument die Mittel beut, und wozu dessen oben erörterter Charakter, wozu der Geist der Kunst und die Pflicht, seiner großen Anforderung zu genügen, den Kunstjünger auffordert; s. S. 188 und 89. Großes kann man auf diesem Instrumente leisten, wenn dem Bläser nur ein genialer Blick im Auffassen, bedeutungsvollen und reichen Entfalten des Charakters desselben, so wie unermüdetes, stets weiterstrebendes Studium zur Seite steht. Man hat sich bemüht, durch Klappen, durch die Kunst des Stopfens reichere Mittel zu erringen, warum verlegte man sich nicht lieber darauf, die vorhandenen reicher und geistvoller zu gebrauchen? Was kann der Meistersänger in einem Liedchen von 3 — 4 Tönen geben, welche Kraft und Fülle seines Geistes und Gemüthes hier entwickeln, wie und durch seiner Begeisterung Macht unwiderstehlich dahin reißen! Und der Trompeter, ist er nur Herr über seine Tonformen, sollte dieß nicht vermögen? — Welche reiche Mittel des tiefsten, alle Gemüthsbewegungen umgreifenden Ausdruckes bietet ihm die Tonbildungs- und Artikulationskunst dar (s. S. 146)! Was kann er mit geübter Zunge leisten, was, wenn er die Sprechkunst so recht in seiner Gewalt hat! Ja die würdige, edle, bestimmte, schwung- und bedeutungsvolle, durch charakteristische, reiche Accente ausgezeichnete Sprache ist es, wodurch der Trompeter, unterstützt durch die ihm zu Gebote stehende Tonbildungskunst, so wie durch richtige Anwendung des Zungenstoßes Unglaubliches zu bewirken im Stande ist. Was kann man schon allein mit dem einfachen Anstoße was mit der Doppelzunge, und dann erst durch geniale Verbindung beider ausrichten! Wie läßt sich der Ton dieses Instrumentes, der bey guter Behandlung in der Klarin dem schmelzenden Klange der Flöte so wie dem sanft und hell tönenden der Klarinette gleich kommt, in der Tiefe zürnt, in den Mitteltönen so viele Kraft und

einen solchen Schwung besitzt, zur Entfaltung jeder Regung des Gemüthes gebrauchen! Wie läßt sich die in der Regel entweder sad oder wild, hauptsächlich so kalt, einseitig und geistlos behandelte Trompete zum wirkungsvollsten Instrumente umschaffen! Und das kann sowohl der Solo- als Orchesterbläser: jener, wenn er, Herr über seinen Tonmechanismus, alle Mittel, die ihm die Trompete darbietet, benützt, um das Vorzutragende mit der Glut seines Innern zu erfüllen, den Tonformen ein tieferes Leben einzugießen, sie zu beseelen durch seiner Begeisterung hohen Schwung. Ist das Auszuführende ein größeres Tonstück, vielleicht gar ein Konzert, so muß er es natürlich verstehen, alle Partien so zu ordnen, daß im Ganzen und Einzelnen ein interessantes Seelengemälde erscheine, worüber man im § 5 der Flöten- § 6 der Fagott-, vorzüglich im § 7 der Hornschule so wie S. 313 u. d. f. i. 1. Thl. das Nähere findet, was auch durch ein Beyspiel weiter unten noch erläutert wird. Noch mehr kann der Trompeter als Orchesterbläser leisten, wenn er die Kunst des Mitsprechens versteht, s. hierüber Z. 32 S. 221 u. d. f. Welche Erhebung kann der Bläser den kräftigen Stellen, welcher mächtigen Schwung ihnen verschaffen; wie kann er mit energischem, geflügeltem Zungenschlage, der die einzelnen Töne heraufwirft, oder sie in einem Strome fortrollen läßt, des drängenden inneren Lebens volles beseelendes Gefühl in unsere Brust gießen; was vermag er durch Benutzung der Kraft des Rhythmus hierbey zu bewirken! Welche Milde ist er durch seine lieblichen weichen Töne, durch diesen linden Fluß zarten Tonhauches der Darstellung eines ganzen Musikchores zu verleihen im Stande! Und wenn sich durch Anwendung der übrigen Instrumente schon alle Effekte entwickelt haben, die dem Tonsetzer zu Gebote standen, wie kann dieser durch den Zutritt der mit warmem Antheile mitsprechenden Trompeten die Wirkung noch so bedeutend steigern! Daher auch der große, vollendete Eindruck, durch die Verbindung der Hörner und Trompeten erzeugt, wovon jene die Gefühle mehr in die Tiefe der Brust senken, diese mehr heraustrreten lassen. — Da es aber bey der Trompete noch seltener ist, die der Klarin (den hellen hohen Tönen) zugehörige Weichheit und Zartheit des Ansatzes, wodurch sich allein die sanften, schmelzvollen, sangreichen Klänge dieses Registers dem Instrumente entlocken lassen, mit jener Kraft und Festigkeit zu verbinden, die zum vollen, brillantesten Vortrage der Mittel- und tiefen Töne erfordert wird: so hat man die Trompetenpartie in jene des Primarius abgetheilt, der die oberen Töne, und in die des Sekundarius, der die mittleren und tiefen hauptsächlich zu besorgen hat, wie es auch bey dem Horn der Fall ist, s. S. 189 den § 2 der Hornschule. Da wird denn, wie es

in der Regel bey allen Orchesterstücken geschieht, die Klarin von dem Ersten, das eigentliche Trompetenblasen, auch Principal genannt, das sich von dem weichen, mehr sanften, gesangvollen Behandeln jener durch das Kräftige, Schmetternde, stark Hervortretende unterscheidet, von dem Zweyten ausgeführt. Weil aber auch der Sekundarius in Gesangstellen oft mit dem Primarius in die Höhe sich bewegen, also an einen festeren Schluß der Lippen, und einen doch etwas milderen Anfaß sich gewöhnen muß, wo das Brillante des Principalblasens einen weit schärferen erfordert; der Principalist wieder hie und da höhere Töne, z. B. \underline{d} sogar \underline{e} zu blasen hat, sonach die Tiefe nicht mit jener Fülle zu geben vermag, die zum majestätischen Baß gehört: so hat man, besonders bey eigenen Stücken für die Trompete, die Bläser vierfach abgetheilt: 1) in den Klarinisten oder Primarius, der, von \underline{e} bis zu \underline{e} auch \underline{d} , \underline{e} , sehr selten \underline{g} sich ausdehnend, hauptsächlich schönen Gesang entwickeln muß; 2) in den Sekundarius, der, mit jenem harmonirend, die Sätze meistens zugleich auszuführen und die Mitteltöne voll herauszuheben hat, so wie von \underline{g} an sich bis \underline{f} erhebt; 3) in den Principalisten, der durch kräftige, geflügelte Zunge, und das Brillante seiner Partie überhaupt vortretend, vom \underline{e} bis zum tiefen C sich senkt, welches er aber nicht so voll blasen muß können, wie 4) der Dughettist, der den majestätischen Baß, daher meistens mit der Pauke im Einklange, vorträgt, sonach diese Baßtöne mit aller Fülle und Würde darzustellen geübt seyn muß, und der sich vom tiefen C bis in das \underline{e} , selten \underline{g} ausdehnt. Dadurch erhält jede Stimme ihre Sphäre, und wird diese, wie es leicht möglich ist, von jeder einzelnen mit Geist und Herz ausgefüllt; fühlt man in jeder Partie das ihr zugewiesene eigene Leben: so erzeugt sich aus dieser schönen Harmonie Aller die trefflichste Production, der vollendeteste Effekt, worüber weiter unten noch der nähere Aufschluß folgen wird. Daher nach dieser alten guten, wohl berechneten Einrichtung die trefflichen Klarinisten, die man ist selten mehr findet, wo der Tonstrahl sich so verklärt hatte, daß man keine Trompete, sondern den lieblichsten, vollsten Flötenton zu hören glaubte. Eben so schmelzvoll war auch der Vortrag des Sekundarius; während der Principalist das Drängen seiner männlichen, edlen Gefühle in dem belebten, so bestimmt sprechenden manchfaltigen Zungenstoße ergoß, und der Dughettist mit Ernst und Würde mitsprach, verleihend dem Ganzen so viele Feierlichkeit und Größe. Leider zwingt man in neuerer Zeit den Primarius, sich auch auf das Herausbringen tiefer Töne einzüben, so wie der Principalist oft Sekundarius, gleich darauf dann Dughettist seyn muß. Dadurch werden alle Gränzen verwischt, und man findet sonach wohl Principalisten

im weiteren Sinne, s. S. 191, aber selten mehr Trompeter, die ihre Sphäre mit der Vollendung ausfüllen, wie es ehemals gewöhnlich war. Uebrigens ist auch eine so große Höhe unnöthig und wenig nützlich, indem sich wegen des gar zu engen Schlusses der Lippen, da die Trompete eine Oktave höher als das Horn steht, diese hohen Töne nicht gehörig halten und gesangvoll bilden lassen, daher meistens unbestimmt zerflattern. So lohnt es sich auch wegen des einzigen tiefen C nicht, den Ansat in der Höhe zu verderben; und daß der Bläser, der Höhe und Tiefe, wenn auch im mäßigen Umfange, verbinden kann, mehr Mittel zur allseitigen, künstlerischen Gestaltung besitzt, als der durch eine bestimmte Sphäre beengte, wer wird dieß läugnen wollen? — Aus dem Gesagten ergibt sich nun des Instrumentes Vielseitigkeit und Trefflichkeit; was der Künstler auf ihm zu leisten vermag; wie er sich aber auch, um dieß zu können, erschwingen, dasselbe von einer höheren Seite ergreifen, und, wenn er sich als Meister über das Technische fühlt, dann erst sich neu einstudiren muß, um es im wahren Geiste behandeln, und sich so als eigentlichen Künstler bewähren zu können. Bis man zu diesem Punkte kommt, sind freylich der Schwierigkeiten viele zu bestiegen; doch den muthigen, durch nichts zurückzuschreckenden Sieger erwartet auch süßer Lohn. — In der von S. 1 — 57 gegebenen allgemeinen Anleitung, so wie in den Vorerinnerungen S. 176 wird der Lehrer Vieles finden, das er bey der Bildung des Schülers, nach seiner Einsicht, am geeigneten Orte benutzen mag.

§ 2. Von dem Mundstücke.

Ueber den Umfang der Trompete, der sich für den Sekundarius vom tiefsten C bis zu \underline{e} höchstens \underline{f} , und für den Primarius von \underline{c} , selten g, eigentlich nur \underline{g} , das von \underline{e} aus gleichsam geholt wird, bis zu \underline{c} selten \underline{d} oder \underline{e} erstreckt, so wie auch über die Abtheilung der Trompeter in mehrfache Stimmen bey den sogenannten Aufzügen, Intraden, ist bereits im § 1 gesprochen worden. Daß im letzten Falle Jeder mit einem eigenen seiner auszuführenden Partie angemessenen Mundstücke versehen seyn müsse, versteht sich, so wie, daß es hierin auf die besondere Constitution des Bläfers ankomme. Das Nähere findet man im § 2 der Hornschule. Da man aber bey den meisten Musikern nur eine erste und 2te Partie hat, mit Clarino primo und secondo, oder Tromba prima und seconda bezeichnet, so ist F. VII. Tab. 68 ein Mundstück angegeben, wovon der leichtere Kessel bey a) das beyläufige Maas für den Primarius, der tiefere bey b) das für den Sekundarius angibt. Darnach kann sich Jeder ein Mund-

stück, wie es gerade für ihn paßt, aussuchen; denn hier kommt es hauptsächlich auf die Lippen an, ob sie dicker oder dünner, überhaupt wie sie beschaffen sind. Fleischige Lippen erfordern einen tieferen Kessel, magere einen seichteren, so daß oft der Sekundarius mit mageren Lippen einen weit seichteren Kessel benutzen kann, als der Primarius mit fleischigen. Vorzüglich aber sehe man auf den guten Bau des Mundstückes, besonders die Weite von c — d, oder den inneren Bohrer; denn davon hängt meistens der bessere oder schlechtere Ton ab. Läßt man daher ein Mundstück ausbohren, so muß es in der Richtung von d zu c, von unten nach oben geschehen, damit auf diese Weise, wie bey einem cresc. \curvearrowright , die Tonschwingungen sich immer mehr wölben, runden, und voller werden. Doch darf auch der untere Rand bey d) nicht zu scharf auslaufen, sonst werden die unteren Töne zu tief, weil man sie nicht mit der Lippe halten kann, die man ohnedies dabey gegen das Mundloch vorschieben muß. Eben so darf das Mundstück nicht zu kurz aber auch nicht zu lang seyn: im ersten Falle fehlt es an der Tiefe, im 2ten an der Höhe. Nebstdem beachte man ganz besonders die Weite der Oeffnung bey c, die bey dem Sekundarius etwas größer seyn darf, und die Beschaffenheit des Kessels. Dieser muß in einem Halbzirkel so gut ausgearbeitet seyn, daß, wenn man eine gut geründete Kugel von einander schneidet, sie den Kessel vollkommen ausfüllet. Darauf kommt sehr viel an; denn wenn der Boden von a zu c nicht gehörig geründet, sondern zu platt gebohrt ist, so entsteht ein Nasenton, weil sich in dieser platten Form die Luft zu sehr fängt, und nicht, wie sie zu einem Tone gebildet ist, sogleich in die Röhre des Mundstückes geht. Der obere Rand des Mundstückes darf auch nicht zu breit seyn. Zwar schneidet der schmälere eher in die Lippen ein: allein das gewöhnt man; es verhärtet sich; dafür erhält man aber mehr Muskelkraft, die durch einen zu breiten Rand zu sehr gehemmt ist, woher dann von den Lippen nur Wenig schwingen kann, und wodurch diese auch von den nächstliegenden Mundtheilen die nöthige Unterstützung nicht erhalten, s. S. 194 Z. 10. Natürlich darf auch der Rand weder zu scharf noch zu schmal seyn. Bekommt man ein Mundstück mit zu breitem oder scharfem Rande, so muß man es abnehmen und herrichten lassen. Sehr wichtig ist es gleichfalls, daß der Durchmesser des Mundstückes von a zu c nicht zu gering sey; denn durch mehr Masse guten Metalls erzeugt sich auch ein vollerer Ton.

§ 3. Haltung der Trompete, und Bildung des Tones.

In gerader, ungezwungener, angenehmer Stellung, mit edlem Anstande (s. S.

91 und 193) hält der Bläser die Trompete, gewöhnlich mit der rechten Hand, zunächst an dem Mundstücke, in gerader Richtung, nur etwas wenig abwärts gefehrt, damit der Arm nicht zu sehr ermüdet, und das Wasser besser ablaufen kann; den rechten Fuß etwas vorwärts gestellt, den linken, auf welchem das Gewicht des Körpers ruht, faßt beygezogen, besonders ohne den Kopf sinken zu lassen, weil sonst die Brust leidet, und man auch die Luft nicht leicht genug und in der nöthigen Fülle in das Instrument bringen kann. — Der Ton auf der Trompete wird wie auf dem Horn erzeugt, s. S. 193 u. d. f.; nur wirkt bey der Trompete die Unterlippe vorzüglich, wo bey dem Horn die Oberlippe thut. Auch ist hier der Stoß mit der Zunge etwas kräftiger und mit der Spitze zu geben: denn gerade die große Bestimmtheit in der Ausführung, besonders in der Sprache, zeichnet den Trompeter aus; auch fordert dieß der entschiedenere hervortretende Charakter dieses Instrumentes; so wie die gegen das Horn um eine Oktave höheren Töne härter ansprechen. Es lautet auch so erbärmlich, wenn bey der Trompete, deren Klang ohnehin so durchdringend und woher jede Unrichtigkeit gleich so auffallend ist, die Töne erst gesucht werden, nicht fest aus oft sogar abschlagen. In dieser Hinsicht findet man bey dem Militär oft so gute Bläser, weil sie durch die so häufige Uebung diese Sicherheit, Festigkeit und Bestimmtheit erringen; worauf also der Lehrer eben so, als in der Folge auf das schöne Ausziehen des Tones sehen wird. Man lasse daher im Anfange jeden Ton mit *ton* (don gehört für den weicheren Stoß) so kräftig anstoßen, als möglich, ohne jedoch den Schüler an das Grelle zu gewöhnen: diese Kraft, mit Beybehaltung derselben Bestimmtheit, zu mildern, ist die Sache der späteren Ausbildung. Dieß übe man zuerst auf dem Mundstücke, wie es im § 3 der Hornschule angegeben ist, wo man vieles hier Anwendbare, so wie die Art erörtert findet, wie der Schüler nach und nach zu bilden ist. Das *ton* spreche man aber so fest als möglich an, und so, daß der Ton auf dem *o* sich immer länger wie bey einem *cresc.*, $\frac{o}{2}$, ausdehnt; damit der Schüler nebst dem festen Anstoßen, dem Packen des Tones, diesen auch halten, später ausziehen, und nach und nach bilden lernt; s. S. 90. Dieses *ton* lasse man den Schüler zuerst singen, so daß es wie *tong* lautet, damit er das nachklingende *ng* recht fühlt; denn auf dieselbe Weise muß auch der gehaltene Ton auf der Trompete fortsingen. Ist schon muß er lernen, seinen Ton immer fortschwingen zu lassen; diese Schwingung zu leiten, das muß des Bläfers Streben seyn, und dieß hat bey dem Endigen eines Tones so zu geschehen, daß der Klang sich gleichsam aushauchend verliere, jedoch nicht in unbestimmten, flats

ternden, sondern gebildeten, geründeten Schwingungen. Auf das Letzte kann man die Schüler nicht aufmerksam genug machen. Der Anstoß geht immer eher, obwohl ein guter viel Studium erfordert; aber zuletzt fahren sie mit der Zunge schnell in die Höhe, um den Ton zu schließen, wo doch die Zunge liegen bleiben muß, was sie bey *o* auch kann, damit der vorhandene Luftstrom sanft, ruhig, gleichsam sparsam gedehnt und so entschwinde, daß man es genau hört, wie der Bläser seine Tonschwingungen beherrschte. So wird zugleich dem Fehler des *Dütens* vorgebeugt. Geht dieses auf dem Mundstücke so ziemlich, so lasse man den Schüler nun dasselbe auf dem Instrumente versuchen, wozu man am besten eine *D*, Trompete wählt. Der Schüler muß die Lippen in die Ecken, wie zum Lachen, spannen; mehr bey den hohen, weniger bey den mittleren und tiefen Tönen. Ferner wird bey den mittleren Tönen das Mundstück zwischen beyden Lippen gleich angelegt, die somit auch gleich vibriren; bey den hohen drückt es sich fester an die Oberlippe, und zwar zugleich mit dem Ansatze, aber nur so viel als nöthig, herunter. Da schiebt sich die Unterlippe mehr in den Kessel, vibriert also auch mehr, und von der an den Zähnen fest anliegenden Oberlippe nur der unterste mittlere Theil. Je höher die Töne, desto fester der Schluß, desto kleiner die Oeffnung für die durchströmende Luft. Bey den tiefen Tönen setzt man das Mundstück leichter an, und rückt den Ansatze unvermerkt, nach Verhältniß der Tiefe, etwas mehr hinauf, wodurch die Oberlippe mehr als die Unterlippe in den Kessel kommt, und vorzüglich vibriert. Das Mundstück muß aber fest sitzen bleiben, und darf nicht verrückt werden; denn Alles ist Spiel der Lippen. Je nachdem er nun mehr Anlage zum *Prim* oder *Sekund* zu haben scheint, darnach lasse man ihn im 1ten Falle *ε* im 2ten *ε* versuchen; denn *ε* ist schon schwerer. Der Ton wird, wie schon gesagt, zuerst fest angestoßen, mit möglichster Bestimmtheit ergriffen, und so lang als möglich ausgehalten. Dieß wird mit dem einzelnen Tone oft hintereinander versucht, bis der Schüler ihn gleich fest packen, und mit Ruhe, nach der oben gegebenen Vorschrift aushalten kann, s. F. 2, 3 und 4 T. 70, wo nur statt des *ε* im *Sekund* *ε* genommen wird. Nach jeder Note nimmt man im Anfange frischen Athem, später nach zweyen, Zen, nach einer ganzen Stelle u. s. w., damit derselbe immer länger aushalten, mit dem Athem sparsam umgehen, und mit wenig Luft Viel ausrichten lernt; auch so dessen Brust immer mehr gestärkt wird. Die hier schon zum Theile einzuübenden Vortheile bey dem Athemholen findet man S. 97 und 247 i. 1. Thl. Kann er diese Töne, dann geht man dort zum *ε*, hier zum *ε* herab, wobey man übrigens auch darauf zu sehen hat, ob die Trompete eine lange oder kurze

ist; denn auf der kurzen ist häufig das \underline{c} und \underline{c} zu tief, \underline{c} zu hoch, und das tiefe \underline{C} sehr viel zu tief. Dann verbindet man diese beyden Töne, zuerst abwärts, s. F. 24 T. 76, weil der Anfaß sich leichter erweitert, als, wie es das in die Höhe Gehen verlangt, sich fester schließt (beydes ohne den Anfaß zu verrücken, wie dieß alles im § 3 der Hornschule angegeben ist); was man recht oft wiederholt, da gegenwärtig das ganze Strecken auf festen und leichten Anfaß so wie guten Ton gerichtet seyn muß: und nur wenn es gehörig geht, studirt man es aufwärts ein, s. F. 25. Hierauf verbindet man Beydes, zuerst langsam, dann, mit Beybehaltung derselben Fülle, etwas schneller, s. F. 26. Nun geht man noch in der Prim zu \underline{c} abwärts, in der Sekunde zu \underline{c} aufwärts, und übt diese 3 Töne fleißig ein, wobey besonders der Sekundarius den Anfaß bey \underline{c} schärfer nehmen muß. F. 28 sind diese 3 Töne verbunden, und bey dem Schlusstone \underline{c} steht das oben schon angeführte \underline{c} , das man bey allen Noten, besonders jenen, die man recht voll machen will, in das Instrument spricht, und das bey den hohen Tönen, vorzüglich von \underline{c} an, sich in \underline{c} ändert. Dieses möglichste Füllen des Tones hat man von nun an stets zu beachten, so wie man auch ist, und so immer darauf sehen muß, daß der Schüler den Ton so auszieht, daß er die Tonschwingungen wie Wellen in der Trompete sich bewegen hört, und gleichsam den Schädel erzittern sieht. Das wird aber nicht durch die Menge der hineingeblassenen Luft bewerkstelliget, sondern durch einen mäßigen, aber mit Vortheil geründeten Luftzug, s. S. 194 Z. 15. Dadurch wird auch der bey Anfängern oft sich vorfindende Fehler vermieden, daß sie, anstatt den Ton durch Vortheil aus dem Instrumente zu ziehen, gleichsam heraus- hinauszublasen, in sich hineinblasen. — Durch die bisherige Uebung mag nun der Lehrer schon ziemlich wissen, ob der Schüler Anlage zum Prim oder Sekund hat; ist er noch zweifelhaft, so kann er dazu für jenes das Beyspiel F. 41, für dieses F. 29 mit dem tiefen \underline{g} benutzen. Daß, um das \underline{g} zu gewinnen, der Anfaß sich erweitern müsse, versteht sich ohnehin. Gelingt dort die Höhe, hier die Tiefe leicht und ziemlich gut, so hat er nun die Regel, wonach er die angegebenen Uebungsstücke benutzen, theils die höheren Noten für den Prim, die tieferen für den Sekund gebrauchen, theils auch jene Beyspiele auswählen wird, die er für die Bildung der gefundenen Anlage am zweckmäßigsten hält. Eben dazu mögen ihm auch so manche Stückchen T. 70 und 71 dienen. Uebrigens haben die Beyspiele von F. 30 — 80 T. 76, bey welchen die Viertheile so langsam wie halbe Noten auszuführen sind, den Zweck: F. 30, daß der Bläser, hauptsächlich der Sekundarius, die bisher nach und nach gewonnenen Töne verbinden lerne. F. 31 versucht sich der

Primarius in der Höhe, während der Sekundarius die Tiefe und den Sprung von hier in die Höhe übt; daher erhält er kein hohes \underline{e} . F. 32 wird dieser Sprung im Prim geübt, und im Sekund mit dem Vorigen das \underline{e} verbunden. F. 33 wird der Sprung von \underline{e} zu \underline{e} geübt, so wie der noch größere bis zur Oktave F. 34. F. 35 schlägt \underline{e} , F. 36 \underline{e} an; und wenn hier die Sprünge abwärts gehen, und dieß zur Übung im Erweitern des Ansatzes dient, so wird F. 37 durch die Sprünge aufwärts das schwerere Verengen desselben einstudirt. Während man nun hier den Ansatz und den Ton bildet, kann man auch zugleich den festen gewandten Stoß üben, und daher mehrere Noten öfter nacheinander blasen lassen, wie es F. 40 angezeigt ist, was man durch alle Töne und Intervalle durchführt. F. 41 dient, um das hohe \underline{e} zu bekommen, das man, wie gesagt, mit tin und nur kurz anspricht. Hat man dieß öfter geübt, dann versucht man, es halten zu können, endlich immer mehr zu füllen, wie F. 42 es angegeben ist. F. 43 wird der Gang von \underline{e} zu \underline{e} , F. 44 der von \underline{e} zu \underline{e} , und F. 45 der Sprung von \underline{e} zu \underline{e} einstudirt. Das geschieht mit dem schwereren von \underline{e} zu \underline{e} bey überdieß wechselnder Höhe und Tiefe F. 46 und 47. F. 48 wird der Ansatz in dem Erweitern zu g und dem Verengen bis zu \underline{e} geübt, was man sehr oft durchnehmen muß, damit sich derselbe fest, bis zur nöthigen Sicherheit und Gewandtheit ausbildet. Denn hat der Trompeter seinen Ton nicht bestimmt, so ist dieß bey ihm, nebst den oben entwickelten Gründen auch in der Hinsicht gefehlt, weil in Orchesterstücken häufig Pausen vorkommen, nach welchen der Trompeter fest mit seinem Tone angreifen muß: ist er da nicht sicher, so wird er nie mit Ehre bestehen. Und dafür läßt sich wohl im Anfange am besten sorgen. Um das \underline{e} zu üben (s. d. § 4 dieser Schule), das leichter herabzu genommen wird, dient F. 49; eben so F. 50, wo es als Terz recht gut zu erhalten ist; und um es auch in Sprüngen sicher zu haben, F. 51. Nun geht es zum Einstudiren der ober \underline{e} liegenden hohen Töne, die, sollen sie gesangvoll erscheinen, auf der Trompete weit schwerer als die mittleren oder tiefen sind. Der leichteste ist \underline{d} , das man, ist das \underline{e} fest, bald, nur durch einen kleinen Druck erhält, wozu F. 52. Geht dieß, dann mag man \underline{e} versuchen, s. F. 53, wo es absichtlich nicht tiefer als zu \underline{e} geht, damit der Ansatz den nöthigen festen Schluß nicht verliert. F. 54 erweitert sich der bey den oberen Tönen genommene Ansatz bis zu \underline{e} . F. 55 übt Sprünge von der Höhe zur Tiefe und umgekehrt ein; F. 56 noch ausgedehntere, und F. 57 sehr weite und schwere. Durch F. 58 soll der Schüler lernen, länger in der Höhe auszuharren; zur Erleichterung kömmt die Höhe zuerst. Umgekehrt ist es F. 59, wo zuletzt mehr Höhe ist. Auch lernt er hier mit \underline{d} , so

wie F. 60 mit \underline{e} anschlagen, und die oberen Töne fest halten, was recht oft durchzunehmen ist, bis er die nöthige Sicherheit erringt. Um das auf der Trompete so nothwendige und doch unreine \underline{f} möglichst gut zu erhalten (s. den § 4), dient F. 61, wo das \underline{f} nach dem bereits gewonnenen \underline{e} vorkommt, von dem es sich leicht durch einen unmerklichen Druck in die Höhe erzeugt. Da es zu hoch ist, so muß man, es so tief als möglich zu nehmen, sich gewöhnen; denn wie man es ist einstudirt, so bleibt es gewöhnlich in der Folge. Dazu kann man F. 62 benutzen, wo es zuerst als kleine 3te, dann als kl. 7te erscheint, wo sonach das eigene Gehör die Schwingung des Tones herabdrücken wird. Sprünge übt man in F. 63; man kann auch statt \underline{g} später \underline{e} und dann \underline{e} nehmen. F. 64 wird dasselbe in der Höhe einstudirt. Die unteren Noten in diesem und den folgenden Beyspielen sind für Jenen, der sich auf die Tiefe einstudiren will, den Sekundarius, Principalisten, Dughettisten, während die oberen von nun an zur Uebung des Primarius dienen. Von \underline{e} an wird da nun schon das \underline{g} leicht durch den Gang F. 65 gewonnen; F. 66 das tiefere \underline{g} , F. 67 \underline{e} , F. 68 \underline{e} damit verbunden. Nun kann denn die für den Primarius so wichtige Tonreihe von \underline{e} zu \underline{g} , worin er ja meistens seinen Gesang vorzutragen hat, eingeübt werden, s. F. 69, und zwar auf- und abwärts. Dabey ist vorzüglich darauf zu sehen, daß derselbe jeden Ton nach und nach halten und herauszingen lernt; denn von dem Schmelzvollen, Mollichten, sanft und hell Klingenden dieser Töne und der Herrschaft über sie hängt der Werth des Primarius größten Theils ab. Wie könnte er auch außerdem seine schöne Seele ergießen? — Zugleich ist das schon oben berührte \underline{f} , besonders im abwärts Gehen zu beachten, damit sich der Anfaß sanft und tief genug vom \underline{g} zu ihm heruntersenke. Um nun die zu den oberen Tönen nöthige Festigkeit zu erringen, und alle Intervalle sicher und rein zu erhalten, ohne daß ein anderer Ton sich eindrängt, dafür sind F. 70 und 71. Hat man das \underline{g} ganz gewiß, dann suche man, aber auch nicht eher, das \underline{fis} zu erhalten; und da darf man nur bey \underline{g} im Anfaße nachlassen, wie es F. 72 vorkommt, und man hat es sicher und gut. Allein da es nicht immer so vorkommt, so muß man es auch anders üben. Dieß geschieht am besten, wenn man von \underline{d} ausgeht, zu welchem es als große 3te im Gehör liegt, s. F. 73: so kann man es am leichtesten einstudiren; denn es erfordert viele Mühe und Aufmerksamkeit, weil leicht der dazwischen liegende Mittelton vorschlägt, der als \underline{f} zu hoch, als \underline{fis} zu tief ist. Man muß es daher fest packen, fest halten, und aufwärts treiben, s. S. 205. Die Uebung mit \underline{d} \underline{fis} wird auch von Nutzen seyn, besonders weil \underline{fis} oft in dieser Verbindung vorkommt. Um diese beyden auf der Trom-

pete so selten rein zu hörenden Töne \underline{f} und \underline{fs} gehörig in seine Gewalt zu bekommen, dazu dient die abwechselnde häufige Uebung von F. 73 und 74. — Da nun der An-
 satz durch das bisherige fleißige Studium schon so fest seyr mag, daß der Schüler \underline{g}
 leicht und sicher hat: so wird er nun auch bald \underline{a} , \underline{h} und \underline{c} bekommen, s. d. S 4, wozu
 man F. 75, 76 und 77 gebrauchen kann. Diese werden nun wieder in der Scala F. 78 und
 zwar so eingeübt, daß man sich bestrebt, jeden Ton immer länger anhalten und heraus-
 singen zu können. Denn so herrlich der Effect ist, wenn der Trompeter in diesen schön
 getragenen Tönen einen Gesang ausführt, und jeder Klang zart und hell, wie ein
 Silber-ton, so weich und doch schmelzvoll ertönt (was man ist selten mehr hört): so
 unangenehm ist es, zu hören, wenn diese Töne so zur Noth herausgezwickelt, erbettelt
 werden. Zwar gehört viele, nur durch tägliche fleißige Uebung zu erringende Mus-
 kelfraft, und eine große Festigkeit im Ansätze dazu; das Meiste ist aber Vortheil, den
 man nur erhält, wenn man mit mäßiger Luft, festen jedoch nicht so gespannten Lip-
 pen, daß diese gar nicht mehr schwingen können, diese Töne zart sucht, und, sie
 ganz weich zu halten, sich übt. Nur nach und nach darf man das Maaß der Luft
 vermehren, um dem Tone mehr Schmelz zu verschaffen, und stets muß das Bild eines
 mollichten, reinen Silber- oder Flötentones vor der Seele schweben. Am besten wird
 es der Lehrer vormachen; allein wie selten trifft man heutiges Tages einen Trompeter
 an, der in dieser Höhe wahrhaft singen, eine innige, Ohr und Seele ansprechende
 Melodie ausführen kann, ist, wo der Principalist nicht selten wegen seiner wilden, ra-
 schelnden, wenn auch geläufigen Zunge bewundert wird, und man, wie beynabe überall,
 das anspruchlose Edle und Große wahrer Künstlichkeit und Kunst selten mehr zu wür-
 digen weiß! — Geht dieß, dann ist auch das \underline{b} , besonders wie es F. 79 liegt, nicht
 schwer, wobey zugleich das \underline{f} als Hauptton rein einstudirt wird; so wie auch F. 80
 die ganze Scala, obgleich diese schnell geblasen, wie es F. 1 T. 77 steht, leichter
 ist. Jedoch, soll jeder Ton die ihm gehörige Haltung haben, so fordert es auch vie-
 le Uebung. Hat man durch fleißiges Studium das \underline{c} sicher, dann ist auch die Sca-
 la vom \underline{c} abwärts zu \underline{c} , s. F. 2, nicht mehr so schwer; die aber auch, wie jene auf-
 wärts, immer langsamer zu blasen ist, damit man die Lippen für jeden Ton fest
 einübt. Endlich kann man auch die Scala schneller, jedoch nur nach und nach in
 Geschwindigkeit zunehmend, einstudiren, s. S. 104 Z. 24. Das Streben des Lehrers
 muß nun immer dahin gehen, seinem Schüler sowohl einen festen, schönen Stoß,
 als einen guten Ton anzubilden, s. S. 40 Z. 30 u. d. f. Dazu muß er ist Alles, hdu

figes Blasen der einzelnen Töne, in stufenweiser Fortschreitung so wie in Intervallen, benutzen, wodurch Anfaß, Anstoß und Ton sich ausbilden kann, besonders wenn der Lehrer darauf sieht, daß jeder Ton herausgesungen werde, wozu die Beyspiele F. 4 — 6 dienen mögen, bey welchen aber weder auf das angezeigte Schleifen und Stoßen noch auf p. f. cresc. decresc. u. s. w. sondern bloß auf das gute Anstoßen, Herausziehen, Herauszingen des Tones gesehen wird, wo also alle Töne gestossen werden. Der Lehrer mag nach dem Muster dieser neue verfertigen. Dann bilde man den Ton durch cresc. decresc., wie es S. 198 Z. 7 vorkommt, wobey man auch die dort angegebenen Beyspiele, eben so die obigen gebrauchen kann; so wie der Lehrer in den Uebungsstücken der Hornschule vieles Brauchbare finden wird, dessen er sich nach seiner Einsicht, mit Berücksichtigung der der Trompete zukommenden Eigenthümlichkeit, bedienen, und überhaupt in Allem nach dem Bedürfnisse des Schülers verfahren mag. So kann er schon früher zu der Lehre von der Artikulation übergehen, ehe er die ganze bisher entwickelte Materie durchgenommen hat, oder auch bey dem Einüben der obigen Beyspiele ihn zugleich mit der Beschaffenheit aller auf der Trompete liegenden Töne bekannt machen, worüber der folgende § handelt.

§ 4. Ueber die auf der Trompete liegenden Töne.

Wenn jeder Bläser sein Instrument in allen einzelnen Tönen kennen muß, um das Gute zu den interessantesten Effekten anwenden, das Mangelhafte decken, verbessern, vielleicht gar zum Besten der Darstellung benutzen zu können: so ist dieß für den Trompeter, bey seinem beschränkten Tonumfang, und da er beynahе Alles mit dem Anfaße thun muß, um so nothwendiger. Denn studirt er sich nicht schon vom Anfange an so gut ein, daß er Herr über alle Töne wird, und jeden nach Bedarf heben und senken kann, so wird er nicht nur nichts Erhebendes, Vollkommenes leisten, sondern der Hörer wird auch alle Augenblicke durch Mistöne beleidiget werden. Hat darauf der Primarius, der den Gesang ausführen muß, besonders zu sehen: so wird eben so der Sekundarius seine einzelnen Töne genau studiren, von welchen manche zu tief sind, dieser getrieben, ein anderer sehr delikat behandelt werden muß, damit er nicht zu hoch wird u. s. w. — Die Töne, die in der Struktur der Trompete, so wie aller ähnlichen Instrumente z. B. des Serpent, der Posaune, rein liegen, sind dieselben wie auch bey dem Horn, s. F. 1 Tab. 72.

Davon sind \underline{c} und \underline{h} gut.

Das b_2 ist ein delikater Ton, den man sehr studiren und durch den Ansaß berichtigten muß. Manche bringen ihn gar nicht heraus; was aber doch leichter aufwärts gelingt. Nur muß man, wie bey allen hohen Tönen, darauf Acht geben, daß er beym Ausbalten nicht zu sehr sinkt, oder abschlägt.

Das a_2 liegt eigentlich nicht auf der Trompete, sondern es ist mehr g_{is} , s. S. 205 Z. 4. u. d. f. daher muß es auch getrieben, überhaupt erst durch den Ansaß rein hergestellt werden.

Das g_2 ist rein. Zwischen g_2 und e_2 liegt der Mittelton, von welchem schon S. 205 so wie oben gesprochen ward, wo angegeben wurde, wie man f_2 und f_{is} , die sich beyde von diesem Mittelton her bilden, jenes durch Sinkenlassen, dieses durch Treiben mit dem Ansaße, möglichst rein einstudiren soll. Doch gehe man nicht eher zu diesen Tönen, bis der Schüler Herr über seinen Ansaß ist; daher sind auch die oben angeführten Beyspiele erst später einzuüben. So sehr man übrigens jenen auf rein Blasen, somit sorgfames Beachten dieser Töne, so wie des a_2 aufmerksam machen muß, so hüte man sich doch, ihm Furcht einzulößen; denn sonst trifft er sie nie rein, er ist bekommen, wenn er sie sieht, hat keinen festen Ansaß mehr, und sie müssen fehl schlagen.

e_2 , d_2 und c_2 sind rein; nur muß man darauf sehen, daß das e_2 als große 3te nicht zu tief intonirt wird, was bey Anfängern, die den zu den hohen Tönen nöthigen festen Schluß der Lippen noch nicht haben, häufig geschieht, wodurch Gehör und Instrument verdorben wird. Derselbe Fall ist auch nicht selten bey dem mittleren e_2 , sogar dem c_2 .

Das b_2 liegt eigentlich ganz rein auf der Trompete; da es aber selten vorkommt, sonach nicht gehörig geübt und eingeblasen wird, so ist es meistens etwas zu tief; da muß man es scharf nehmen, und treiben.

Die übrigen Töne sind auf jeder guten Trompete gut; nur muß man darauf sehen, daß das g_2 nicht übertrieben und zu hoch wird, so wie das tiefste c_2 nicht zu tief, was so leicht geschieht, indem die Lippen, um diese Tiefe zu erhalten, so sehr nachgelassen, schlapp, seyn müssen, wodurch also auch der Ton selbst sinkt, was man nur durch verhältnißmäßiges Treiben verbessert. Ein Grund, warum das g_2 , wenn man es nur etwas zu hoch nimmt, dem Gehöre so auffällt, ist, weil es schon als große 5te von c_2 eher etwas hinab- als hinaufschwingen darf. Ueberhaupt kommt sehr Viel darauf an, in welchem Verhältnisse ein Ton erscheint, und wie, ob höher oder tiefer, er auf der Trompete liegt, s. S. 205; denn darnach muß man ihn behandeln, den Ansaß sinken lassen oder verschärfen. So muß eine gr. 3te scharf genommen werden; eine

gr. 7te schwebt eher abwärts; mehr eine kl. 3te, kl. 7te; noch mehr eine verm. 7te; ein Ton, als Hauptton erscheinend, z. B. \underline{c} , \underline{e} , \underline{g} , darf weder auf noch abschwingen, ist sehr rein zu packen und fest zu halten u. s. w. Drum muß nicht nur Jeder sein Instrument fleißig, in allen einzelnen Tönen, studiren, seinen Ansatz möglichst kräftigen, sondern hauptsächlich sein Gehör ausbilden, und jenen so üben, daß er gleichsam unwillkürlich jeden Ton so hebt und senkt, wie es dieses verlangt. Das kann der Lehrer durch ehrlichen aufmerksamen Unterricht leisten, bey dem nicht bloß die Stücke heruntergeblasen werden, sondern wo jeder einzelne Ton in jeder Hinsicht, der Güte, Reinheit, Reinlichkeit, Fülle u. s. w. untersucht, und streng auf die pünktlichste Ausführung von Allem gesehen wird. Uebrigens findet man auch dieß selten, weil viele Lehrer nur Geld verdienen wollen, und was jetzt Mode ist, auf die leichteste, wenn auch schlechte Weise. Noch mehr aber wird der Schüler vorwärts kommen, wenn der Lehrer mit ihm häufig Orchesterstücke durchgeht, dabey die erste Violine spielt, und eine Trompetenstimme ausführen läßt. Da kann jener Treffen, Sicherheit und Reinheit lernen, weil so alle Töne in den mannichfaltigsten Verhältnissen, als Terzen, Grundton, Quinten, Quartan, (gr. und kl.) Oktaven u. s. w. erscheinen. — Den erwähnten Tonumfang auf der Trompete hat man in neuerer Zeit dadurch zu erweitern sich bestrebt, daß man eine kurze Trompete nahm, und alle in dem Instrumente nicht liegenden Töne, wie bey dem Horn, durch Stopfen errang; s. die Anleitung dazu S. 204, welcher § überhaupt vieles für den Trompeter Brauchbare enthält. Doch nimmt man hierzu nicht die ganze Hand, sondern es geschieht mit den 3 mittleren Fingern, wobey Jeder das Maaß für jeden Ton selbst finden wird, das natürlich hier bey dem um so viel kleineren Schalltrichter und der höheren Stimmung der Trompete, weit Weniger als bey dem Horn beträgt. Uebrigens kann man auch so manche Töne durch den Ansatz in den F. 7 T. 77 vorkommenden Verbindungen herausbringen, indem man nämlich die Lippen etwas vorwärts öffnet, wodurch gleichsam der Cylinder verlängert wird. Jetzt findet man in den Trompetenstücken häufig h einzeln anzuschlagend gesetzt, so wie man auch bey tiefen Trompeten, C, B, das fis frey anstoßen und anhalten kann. Ueberhaupt, nachdem alle Instrumente in der neueren Zeit, besonders in Hinsicht ihrer technischen Ausbildung, so sehr vorgeschritten sind, warum sollte es auf der Trompete unmöglich seyn? Was läßt sich nur allein durch fleißiges Studium und seelenvolle Anwendung der Tonbildungskunst leisten, wie viele Töne lassen sich durch Übung im Stopfen gewinnen, das ohne hin bey der Trompete leichter auszuführen ist, besonders wenn man noch dazu das be-

nugt, was durch den Anfaß schon sich gewinnen läßt? — Der Verf. sah eine D-Trompete, die als Zierrath eines Saales in der Form eines Leuchters dienend, so gebogen war, daß der Schalltrichter aufwärts gienz, und eine starke Wachskerze aufnehmen konnte. Durch diese öftere und im Vergleich zu anderen Trompeten ganz verschiedene Windung hatte sie gar nichts an ihrem Trompetentone verloren. Wie wenn man den Schalltrichter so richtete, daß er, anstatt vorwärts hinauszustehen, seitwärts auslief, sonach dem Bläser recht gemächlich für das Stopfen zur Hand stünde? Da könnte man ja Alles, wie auf dem Horn machen, und zugleich würde, was hauptsächlich dem Solovortrage nutzen möchte, der rasche Ton des Instrumentes gemildert, auch dem Auge des Hörers die Manipulation des Stopfens entrückt. (Es sollen wirklich Trompeten dieser Art, auch mit Zügen für die halben Töne verfertigt werden.) Hat Jemand ein solches Instrument, dann benutze er die ganze Anleitung S. 204 mit allen Beyspielen, nur mit Beachtung des der Trompete eigenen Charakters. Uebrigens wird diese auch Jenem dienen, der überhaupt sich auf das Stopfen der Töne verlegt, und dieß mit dem, was sich durch freye Töne gewinnen läßt, in geistvolle Verbindung zu bringen, im Stande ist. — Es gibt Klarinisten, die über c bis zu d , e , ja noch höher blasen. Wer diese Töne nicht halten, hellklingend herauszingen kann, daß sie wie die lieblichen Töne auf einem Flautino lauten, der vermeide sie, und bilde sich lieber in dem andern Tonumfange aus. — Ein herrliches Mittel, um sowohl seiner Ausführung reiches, interessantes Leben, Glanz und Aufschwung zu verschaffen, als die Schwäche mancher Töne zu verdecken, erhält der Bläser durch die

§ 5. Kunst der Artikulation auf der Trompete.

Was man durch die Tonbildungskunst zu leisten im Stande ist; so wie, auf welche Weise man Herr über jeden Ton wird; die Beschaffenheit aller Töne; was sich durch den Anfaß, durch Stopftöne, besonders durch die neue Erfindung des anders gebogenen Schalltrichters erringen läßt — dieß Alles ist bereits erörtert, wodurch sich dem Künstler der Mittel so viele und effektvolle für seine Darstellung darbieten. Noch reichere erhält er durch fleißiges seelenvolles Studium der Artikulationskunst. Indem sich der Verf. hierüber auf den § 4 der Hornschule bezieht, bemerkt er nur noch, daß der Trompeter weit eifriger als der Hornist die Lehre von den Artikulationen studiren müsse; weil ja gerade die auf Artikulations- und Accentuationskunst hauptsächlich beruhende Sprechkunst es ist, wodurch er seinem Instrumente Interesse, tiefere Bedeutung, einen schönen Cha-

rakter verleihen kann, ihm erst, wenn man so sagen darf, seinen Werth unter den übrigen Instrumenten erringen muß. Auch haben durch häufiger benutzte, reichere und veredelte Sprechkunst, wozu das in neuerer Zeit so vielfältig und geistvoll, besonders durch die großen Geiger ausgebildete Feld der Artikulationen so Viel beytrug, alle Instrumente gewonnen, so, daß sich in dieser Hinsicht der Vortrag in der Instrumentalmusik jenem in der Gesangmusik, wie er es soll, sehr näherte. Und die Trompete allein sollte von diesen Fortschritten keinen Vortheil ziehen, sie, auf der sich der größte Glanz mit der eindringendsten Sprache verbinden läßt? Liegt nicht gerade darin, daß man diese Mittel zu den trefflichsten Wirkungen bisher im Allgemeinen nicht benutzte, oder gar auf der Trompete für unanwendbar hielt, der mächtigste Sporn, diese wichtige Materie mit allem Fleiße zu studiren, mit aller Sinnigkeit, mit geschärftem künstlerischen Verstande anzuwenden? — Wir werden daher diese Lehre von der doppelten Seite betrachten: 1) der Technik; 2) des seelenvollen Vortrags. In Hinsicht des ersten Punktes finden die im § 4 der Hornschule gegebenen Grundsätze mit den dort vorkommenden Beyspielen hier ihre Anwendung. Nur muß man dabey auf den Charakter der Trompete sehen, und die gehaltenen hohen Töne, bringt man sie nicht mit tong oder ta heraus, mit ti, oder ting anstoßen, überhaupt die Sylben nach der Eigenheit der Trompete und der einzelnen Stellen gebrauchen. Da der Charakter der Trompete auf der einen Seite männliche Bestimmtheit und Kraft, auf der andern ansprechende Weichheit ist: so müssen die kräftigen Stöße kurz aber dabey doch so rund als möglich ausgeführt werden, während man bey dem Halten und Schleifen der Töne sich bemüht, den Ton vermittelst der das ganze Instrument mit Tonschwingungen füllenden Sylben ton (das man zuerst als tong fügen läßt, damit der Schüler so recht fühlt, wie sich der Klang immer voller ausziehen, wie er immer mehr Nahrung erhalten muß) oder ting in Vibration zu setzen. Das ta wird oft zu breit gesprochen, und da gibt es einen breiten, unangenehmen, magern Ton. Besonders fleißig ist das Schleifen zu studiren, welches weit schwerer als auf dem Horn ist, weil die mit dem ersten angestoßenen Tone zu verbindenden übrigen Noten, die nicht mehr angestoßen werden dürfen, nur nach vieler Mühe sich so geben lassen, daß man sowohl das zarte Ueberbeugen als dabey noch die jedem Tone zugehörige schmelzvolle Ründe hört. Drum muß man diese geschliffenen Töne, oder das Schleifen von 2, 3, 4, 5 Klängen u. s. w. eigens einstudiren, und dieß ab und aufwärts, s. F. 8, so wie nach allen Abstufungen, zuerst milde, dann zarter, hierauf noch mehr verfloßen, dann in weichster Haltung; eben so zunehmend an innerer Kraft bis

zum höchsten Punkte. Was hier mit dem Schleifen, das muß dann eben so mit dem Stoßen geschehen, und zwar nicht nur mit dem bey a) angezeigten weichen; dem etwas kräftigeren bey b); dem energischen bey c); dem mit größter Kraft bey d); sondern in allen Abstufungen von Milde und Energie: damit, braucht der Künstler eine Form zur Entfaltung seines Innern, sie vorbereitet ihm zu Gebote steht, wie es zum Erringen der einzelnen Töne S. 198 Z. 18 angegeben ward. Nur sehe man darauf, daß bey m p. oder gar pp. kein geschliffener Ton sinke, oder zu mager werde. Merkt man dieß, so muß man ihm gleich mehr Fülle geben, und ihn durch Treiben etwas heben. Besonders ist dieß bey tiefen Tönen, oder weit auseinander liegenden sich abwärts bewegenden Intervallen zu beachten, bey welchen ohnehin der Ton gern sinkt, weil, wie schon gesagt, der Schluß der Lippen soviel nachlassen muß, was, vorzüglich bey Anfängern, zugleich das Sinken des Tones zur Folge hat. Noch mehr ist darauf bey jenen Instrumenten zu sehen, bey welchen manche Töne nicht ganz rein sind. Liegen zwey Töne nebeneinander, so ist das Schleifen auf- oder abwärts nicht schwer, doch schwerer auf- als abwärts, weil sogar im Stoßen die Lippen leichter nachlassen, als sich fester schließen, s. F. 9. Je mehr Töne zwischen den zu schleifenden Klängen ausbleiben, desto schwerer wird das Schleifen; denn hier muß man darauf achten, die im Ansätze für die ausgelassenen Töne gleichsam da liegenden Punkte zu überspringen, zu überschlagen. Es ist eben wie mit dem Sänger, der auch den Ton in einem andern Register z. B. den Brustton in der Kehle ausführen kann (s. S. 357 Z. 27 u. d. f.); aber wird er aus der Tiefe der Brust geholt, wie viel besser, und nun erst wahr ist seine Tonfarbe! So werden in der geschliffenen Stelle F. 10 e) die Stufen der Sekunden \underline{c} und \underline{d} über- und von da wird in die Terz gesprungen; f) werden die von \underline{d} \underline{e} u. \underline{f} überschlagen, und dann noch eine kl. 3te abwärts; g) die große 3te \underline{e} , gr. 5te \underline{g} , kl. 7te \underline{b} , und dann hebt sich erst der Gesang um eine Sekunde in das \underline{c} . Daher muß man auch alle auf der Trompete liegenden Töne kennen, um sogleich zu wissen, wie hoch oder tief man sich im Geiste und Ansätze heben oder senken muß, um den jedem Tone zugehörigen Punkt zu treffen, wo jener am besten herauskommt. Eben weil die Trompete an Mitteln so beschränkt ist, drum muß auch die Vollendung in der Ausführung jeder Tonform den Mangel an Reichthum ersetzen. Vieles in Hinsicht einer guten technischen Darstellung, so wie auch in Beziehung auf den folgenden Punkt des seelenvollen Vortrages Anwendbare findet man in der Lehre von den Passagen, die i. 1. Thl. von S. 140 an abgehandelt ist. — Wenn man nun schon in technischer Hinsicht durch das Benutzen reicher Artikulations-

formen ehemals mehr hätte leisten können, indem meistens die Noten gestossen, nur hier und da einige, hauptsächlich in der obersten Stimme, geschliffen wurden, so fehlte es doch noch mehr an dem Benutzen der manchfaltigen Artikulationsformen, um dem Vortrage mehr Seele, ein tieferes und reicheres Leben zu geben. Wird dieß aber gehörig berücksichtigt, so müssen nicht allein die Stellen an und für sich schon gewinnen, sondern man kann und soll es auch so einrichten, daß die Schwäche des Instrumentes verdeckt wird; ja sogar manche Stellen lassen sich dadurch leichter geben. So wurde schon oben gezeigt, wie sich \underline{f} durch einen kleinen Druck des gehobenen Ansatzes von \underline{e} erzeugt; wie leicht man das \underline{fis} durch etwas Nachlassen des Ansatzes von \underline{e} erhält; wie im Gegentheile der Gang von \underline{e} zu \underline{fis} schwerer ist, indem der dazwischen liegende Mittelton, bey nahe \underline{f} übersprungen, oder dieser zu \underline{fis} hinaufgetrieben werden muß. In den beyden ersten Fällen wird daher das Schleifen, im letzten das Stoßen besser seyn, s. F. 11. Ebenso ist es zwar nicht schwer, von \underline{b} in das \underline{e} zu gehen, allein es ist doch leichter, von \underline{e} zu \underline{b} herabzuschleifen, als von \underline{b} zu \underline{e} hinauf, wobey man eine ganze Stufe überschlagen muß: sonach ist die Ausführung von F. 12 weit besser. Allein sie wird so auch noch effektvoller. Und das ist ein weiterer Punkt, auf den sehr gesehen werden muß. Daher wähle man keine Form der Artikulation, wodurch der Charakter der Stelle nicht besser hervortritt, und die Wirkung sich hervorhebt. Ein kleines Beyspiel wird es deutlich machen. Würde man F. 13 im 1ten Takte das \underline{g} zu \underline{e} schleifen, wie es unten angezeigt ist, müßte da nicht alle Bestimmtheit der Sprache, worauf bey der Trompete so sehr zu sehen ist, wegfallen? Gerade diese Festigkeit, diese Entscheidung im Sprechen, die sich mit dem einfachen Anstöße so trefflich geben läßt, macht gleich einen imposanten Eindruck, und verkündet so viele Männlichkeit. Würden aber im 2ten T. eben so alle Noten gestossen, wie eintönig müßte der Vortrag werden! Reicher und eindrucksvoller wird daher die erste Figur durch die 2 ersten geschliffenen Töne, wobey der Bläser etwas über den Zeitwerth auf dem \underline{e} ruhen, in diesem die Fülle seines drängenden Gemüthes ergießen, dann energisch von der Höhe zur Tiefe hinabstürzen, und die einzelnen Noten mit großer Kraft herauswerfen wird. Doch das ist nur einleitender Vordersatz. Im 3ten T. hebt der bestätigende Nachsatz an; und um wie viel bekräftigender wird die Sprache, wenn die 2 ersten Noten in einem vollen Seelenergusse, der besonders in der wieder mehr gehaltenen ersten entströmt, zusammengeschliffen, und darauf die im Hindrange herausgestossenen Noten der gleichen Stelle im T. 4 noch mehr Eindrang verschaffen; wo durch den Vortrag, wie er unten bezeichnet ist, nur fade Eintönigkeit in

Die Darstellung gekommen wäre, die sich durch das Stoßen der folgenden 5 Noten noch vermehrt hätte. Das Zusammenschleifen von 2 Tönen wäre schon besser gewesen. Noch besser aber ist das oben angezeigte Verbinden von $\underline{d} \underline{e}$ u. \underline{f} : die Form ist reicher, als die vorigen; den bisherigen kräftigen Stellen mischt sich ein weicher Gesang ein; und zugleich ist die Schwäche des Instrumentes in dem \underline{f} verdeckt: denn so kann der Bläser das \underline{f} so tief nehmen, als er will. Dafür hätten die unten im T. 5 angezeigten geschliffenen Noten keinen brillanten, dem energischen Charakter des Ganzen angemessenen Effekt gemacht, und doch soll jener hervortreten. Besser stößt daher die Zunge die einzelnen Töne mit Kraft heraus, und nur \underline{e} u. \underline{g} werden geschliffen, damit die hinabstürzenden, einzeln herausgeworfenen Töne eine desto imposantere Wirkung erzeugen. Es macht sich aber auch gut, wenn die vorletzte Note zur letzten mit vollstem Drange hingeschliffen wird. So bedient man sich, um manche Figuren ihrer Eigenheit gemäßer, lebendiger, präziser, voller zu geben, verschiedener Sylben, wie z. B. F. 4. T. 78 u. F. 6. Und so muß jede Stelle ausgeführt, daher zuerst recht fleißig studirt werden, damit es im Geiste der Artikulation überhaupt, jenem des Instrumentes und der Stelle geschieht. Näheren Aufschluß hierüber findet man i. 1. Thl. von Z. 22 S. 97 u. d. f. besonders S. 103; sowie Z. 8 S. 164; ferner S. 295; dann im § 6 der Fagottschule S. 163; und in der Hornschule im § 4. S. 198 u. d. f.

Da nun Alles darauf ankommt, daß der Schüler durch Benutzen der Artikulation und passenden Accentuation schon durch den einfachen Anstoß so wahr und bestimmt sprechen, und durch Mithilfe der Tonbildungskunst ein solches reiches Leben gestalten lerne, daß seine Darstellung einen nicht allein genügenden, sondern auch erhebenden Effekt macht: so muß ihm bey der Bildung desselben mit allem Ernste darauf gesehen werden, daß er nicht allein jede Figur mit jeder passenden Artikulationsform, sondern auch mit soviel Seele ausführen lernt, daß, wenn andere Instrumentisten an Reichhaltigkeit der Artikulation und Accentuation den Trompeter übertreffen, dieser ihnen durch die Bestimmtheit, Wahrheit, die Fülle und den Schwung des Lebens vortrete, womit er seine einfachen Artikulationen und Accente gibt. Dazu lassen sich die bereits schon eingeübten Beyspiele T. 77 F. 4—6 benutzen, wo nun aber die ganze Bezeichnung zu beachten ist, die die Accentuation, Artikulation und manchfaltige Tonbildung zu Einem Effekte verbindet. Eben dazu sind viele Uebungsstücke T. 71 und 70, besonders F. 24, so wie F. 17 T. 74 zu gebrauchen, was man aber Alles auf die angegebene seelenvolle Weise einüben, und wobey man darauf sehen muß, daß sowohl

die feste, bestimmte Ausführung im Takte Statt finde, als alle Steifheit vermieden werde, im Gegentheile jene Lebendigkeit sich anbilde, die jede Form und Figur frey, und fest umrissen darstellt. Dabey trachte man stets dahin, daß eben sowohl im fr. die Würde und edle Kraft der Trompete, ihr feierlicher Charakter vortrete, als im p. das Innige, Milde, Liebliche sich entfalte, das sich hier so gut geben läßt; daß dieß bey allen Formen der Artikulation und Accentuation seine Anwendung finde; daß sonach die icht zu übende Sprache mit dem einfachen Anstöße jenes Ansprechende, Bedeutsame, durch diese Einfachheit Eindringende erhalte, welches der schöne Vorzug des einfachen Anstoßes ist. Und wird dieses gehörig an und ausgebildet, was erhält hier der Trompeter für Mittel zu den reichsten, eindringendsten Effekten! — Um den Schüler in dieser wichtigen, theils sehr vernachlässigten, theils nicht mit dem gehörigen Geiste aufgegriffenen und nach ihrem großen Einflusse auf den künstlerischen Vortrag mit dem nöthigen Ernste behandelten Materie klar zu machen, es ihn so recht fühlen zu lassen, was man schon mit dem einfachen Anstöße, in Verbindung mit der Kunst der Accentuation, Artikulation und Tonbildung zu leisten im Stande ist, studire man fleißig die Beyspiele F. 14 — 16 T. 77 und F. 1 und 2 T. 78. Der Schüler muß sich seine Stimme herauschreiben; denn zur Erleichterung des Lehrers sind die beyden Stimmen untereinander gesetzt. Und da lasse man zuerst Alles ohne die angezeigte Artikulation vortragen; dann mit dieser; hierauf mit Beachtung der angegebenen Accentuation; endlich mit den Schattirungen der Töne, p. crese. pp. ff. u. f. w. damit es dem Schüler so recht deutlich wird, durch welche Mittel jede Stelle einen bedeutungsvolleren Charakter erhält. Da aber der Hauptzweck dieser Bildung jener ist, daß der Schüler hier schon eine reiche, seelenvolle Sprache sprechen lerne: so fange man mit F. 1 T. 78 an. Bey dem Einstudiren dieses Stückes, so wie der übrigen ist denn zu unterscheiden: 1) wo eine Stimme als vortretende Hauptstimme spricht; 2) wo sie in kleineren Stellen vor- oder nachspricht; 3) wo sie mitspricht, s. S. 316 und die vorhergehenden i. 1. Tbl. Im 1ten Falle darf sich der Vortragende frey bewegen, nur muß, was er spricht, Geist, Wärme, tiefe Wahrheit, Schwung, reiche Accente, kurz ein schönes Leben in sich tragen. Das trifft bey dem Primarius in allen diesen Stücken, bey den meisten Stellen ein, wo er den Gesang führt. Er spricht aber auch vor F. 2 T. 78 i. T. 1, F. 1 i. T. 1 und 3 des 2ten Theiles u. f. w.; und da fordert es seine Ehre, mit Geist und möglichster Lebensfülle seinen Satz vorzutragen, anregend, auffordernd, begeisternd zu sprechen; und die Ehre des Nachsprechenden, sich nicht von ihm überbie-

ten zu lassen, im Gegentheile durch die Trefflichkeit seiner Entwicklung jenem noch zu übertreffen. So ist es F. 1 i. T. 1, wo die 2te Stimme vor, die 1te nach, i. T. 5, wo die 1te vorspricht; i. T. 4 des 2ten Theiles, wo die 2te Stimme mit aller Energie einen Satz anhebt, und die erste ihn mit Feuer und Leben beantwortet. Sprechen sie miteinander denselben Gedanken, wie hier i. T. 3, 4, 6, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 21 — 28, dann muß eine solche Gleichheit in der Ausführung seyn, daß Einer wie der Andere stößt, schleift, eben so accentuirt, spricht, wo möglich an demselben Platze athmet, in dem Schwellen und Senken der Töne gleiche Gefühle ergießt, so daß man glaubt, es sey nur Ein Gemüth, das bloß verdoppelt erscheine. Werden diese Stücke so ausgeführt; hebt ein Gedanke den andern; verfolgt und steigert ein Gefühl das andere, oder kurz es zu sagen, werden alle Bezeichnungen in der Accentuation, Artikulation, Tonbildungskunst mit diesem Geiste ergriffen; wird jede Form seelenvoll, wie es angegeben ist, ausgeführt: dann muß der Schüler eine ganz andere Ansicht von seinem Instrumente und dem erhalten, was sich auf ihm leisten läßt. In jedem Schleifen und Stoßen, in jeder Bindung, in jedem Wachsen und Abnehmen, in jeder Figur wird er ein eigenes Leben erblicken; und dieß auch auf die Ausführung anderer Stücke übertragen, die auch nicht so genau und manchfaltig bezeichnet sind. Und so wird er mit einfachem Anstoße trefflich sprechen lernen. Den Aufschluß über die vorkommenden Vorschläge und Manieren findet man im 1. Thl. S. 111 u. d. folg. Zur Uebung des Schleifens, hauptsächlich für den Primarius, kann man sich auch zuerst einer B-, dann C-, dann D-Trompete bedienen, bis der Bläser die Gewandtheit erlangt, Alles auf höheren Trompeten ausführen zu können. Ist dieses gehörig durchgeübt, dann mag man ihm noch eine größere Sphäre der brillantesten Wirkungen eröffnen in der

§ 6. Lehre von der sogenannten Doppelzunge.

Was man unter Doppelzunge versteht, welche Effekte sich durch sie, so wie noch mehr durch die Verbindung der einfachen und Doppelzunge erringen lassen, darüber sehe man den § 5 der Flötenschule S. 133. Allein die Doppelzunge auf der Trompete unterscheidet sich wesentlich von der auf der Flöte; denn diese schlägt an den Gaumen zurück, jene der Trompete stets vorwärts, dadurch wird der Stoß fester und der Ton klangvoller. Wenn daher in neuerer Zeit Meister auf der Flöte wegen dieser Unvollkommenheit der Doppelzunge sich eine Sprache aus solchen einfachen stets vorne anstoßenden Sylben bildeten, und somit die in der Flötenschule angegebene Doppel-

zunge verwarfen, die aber, gut ausgeführt, einen trefflichen Effect macht: so ist die Doppelzunge bey der Trompete durchaus zur runden und gewandten Ausführung vieler Stellen nothwendig, so wie sie auch dazu dient, die brilliantesten Wirkungen hervorzubringen, und der Darstellung vieles Leben, gewaltigen Eindruck und große Reichhaltigkeit zu verschaffen. So wie bey dem Triller der wogende Drang der Gefühle durch ein gleiches Wogen der äußeren Tonformen zur Erscheinung kommt: so ergießt sich auch des Gemüthes warme Regung und drangvolles Leben in den Schlägen der Doppelzunge. Durch dieses schnelle Herausrollen oder Herauswerfen der einzelnen Töne, in einer bestimmten Figur umgriffen, erhält der einfache Gesang eben sowohl interessante, belebende Abwechslung, als auch die Sprache an Reichhaltigkeit und Bedeutsamkeit der Accente, besonders an Wärme, Bestimmtheit und Kraft gewinnt. Drum ist auch das Studium derselben, hauptsächlich für den Principalisten und Sekundarius so nothwendig, so wie sie selbst dem Primarius gute Dienste leisten kann, ja wegen der Gleichheit in der Ausführung vieler Stellen, welche die erste Stimme mit der 2ten gemein hat, z. B. in Orchesterstücken, durchaus auch von diesem einzuüben ist. So wichtig aber diese Materie, so schwierig in der Anwendung ist sie, weil so Vieles auf die besondere Beschaffenheit des Bläfers, seine Gewandtheit in der Zunge, die Art, wie er die Vokale und Konsonanten ausspricht, kurz auf so viele Nebenumstände ankommt, so, daß, was Einer leicht und gut gibt, dem Andern beschwerlich ist, und keinen guten Effect macht. Da bleibt denn nichts übrig, als diese Materie in ihren Elementen zu zergliedern, wodurch Jeder in den Stand kommt, das für ihn Brauchbarste zu wählen, dem vom Verf. Angegebenen beyzusplichten, oder sich eine eigene Sprache zur Doppelzunge zu bilden.

Theils das Bedürfniß, mehrere schnell aufeinander folgende Noten gut vorzutragen zu können, die sich mit dem oft nacheinander wiederholten Anstoße ohne Steifheit nicht geben ließen; theils die brillante Wirkung, das bey gehöriger Ausführung sich entwickelnde reiche, schwungvolle Leben war Ursache, daß man, nebst dem einfachen Anstoße, noch durch das Anwenden verschiedener Sylben und ihre manchfaltige Zusammensetzung die Kunst eines mehrfachen Zungenstoßes sich bildete, insgemein Doppelzunge, auch schlechtweg Zunge genannt. Da nämlich bey dem einfachen Anstoße durch ton oder ta die Zunge, so schnell hintereinander an demselben Platze anschlagend, nothwendig ermüdet werden muß, auch nicht alle Töne z. B. die schlechten Takttheile diese Ausgedehntheit des Zungenstoßes fordern, im Gegentheile durch abgekürzten Stoß

manche Stellen viel netter vorzutragen, und die einzelnen Noten trefflich herauszuheben sind, wie es ja auch der Geiger bey dem staccato mit seinem kurzen Bogenstriche thut: so kam es nur darauf an, solche Sylben zu finden, wodurch der Schlag der Zunge an mancherfaltige Punkte die schnelle Bewegung dieser, somit den gewandten, präzisen Vortrag erleichterte, und zugleich die vollste, rundeste Ausführung bewirkte. Dazu hat man denn von jeher verschiedene Sylben benutzt, deren nähere Prüfung diesen wichtigen Punkt aufhellen mag. Da man die sogenannte Zunge bey dem einen Aufschlag (den jambischen Aufschwung) bildenden Tönen anwandte, so nahm man die Sylben ritiriton oder kitikiton, wenn dieser in mehrfachen kurzen und festen Stößen gegebene Aufschlag in der Form einer Triole erschien, s. F. 3 Tab. 78 lit. b); und das nannte man die einfache Zunge. Wollte man dem Schläge mehr Festigkeit des Anstoßes geben, und die Schläge vermehren, so setzte man noch die Sylbe ti bey, und sprach ti, ritiri, ton, oder tiki tiki, ton, wobey natürlich das ton auf die Note fiel, auf welche die ganze Figur sich hinstürzte, die somit auch mit größter Bestimmtheit herausgehoben ward, s. lit. b) und c). Das ton gab den gewünschten sangvollen Ton, und durch das r wollte man das Runde, Rollende erzielen, was in die Figur, die Passagen kommen sollte, s. S. 143 Z. 22 i. 1. Zhl. Allein in dem Letzten irrte man sich; denn das r gibt einen mehr rasselnden, somit nicht guten klangvollen Ton. Manche wählten daher statt ri, ki, was zwar etwas besser, aber auch nicht ganz gut war; denn ri wie ki entbehrt des nöthigen festen Anschlages: ja das r öffnet sogar den Mund, der doch immer geschlossen seyn muß, um die Luftmasse in gehöriger Fülle in das Instrument bringen und so einen vollen Ton erzeugen zu können, so wie auch die Mundtheile nur durch diesen festen Schluß die nöthige Kraft zum Stoßen erhalten. Um hier zu helfen, und die Zunge zum festen, fortrollenden Anschlage, in Vibration zu bringen, dafür setzte man das ti vor, sprechend: tiritiriton, oder tikitiki, ton. Allein ti gibt immer nur einen spizigen Ton; und es handelt sich ja hier nicht bloß um die Leichtigkeit — eben sowohl um die Güte, das Volle in der Ausführung. Uebrigens mochte man doch die beyden Punkte im Auge haben; denn leicht konnte sich die Zunge aufwärts von ri zu ti, dann von ti zu ri wieder abwärts, und bey dem ton ganz in die Tiefe bewegen, so schwang sie sich durch mehrere Punkte wie in einem Halbkreise, und fiel wie ein Hebel mit Kraft auf den letzten Ton, der mit Fülle, und gesangreich heraustrat, gegen das Feste der vorangegangenen Stöße einen weichen, schmelzvollen Gegensatz bildend. — Um dieses Spizige im Ton zu vermeiden, nahm man die Sylben

tatiga, ta für die einfache, tagitagi, ta für die Doppelzunge, daß g stets wie ein gelindes k gesprochen. Wenn aber auch hier daß t einen festeren Anstoß bewirkt: so liegt 1) daß a zu weit vom i, es hindert also die Leichtigkeit in der Ausführung; 2) gibt daß i wieder den spitzigen Ton; 3) führt bekanntlich daß a die breite Stellung des Mundes mit sich, es zwingt also nicht zu jenem festen Schluß, aus dem der volle Ton kommt, woher denn auch der Ton auf der Trompete, mit a angesprochen, so mager, saftlos und unangenehm ist — man müßte denn a mehr wie o sprechen. — Statt des tatiga, ta, und tagitagi, ta, wählten Andere gataga, ta, und tagataga, ta. Aber 1) ist von dem bey k Statt findenden Mangel des festen Anschlages, so wie dem Breiten des a schon gesprochen worden; 2) hat es den Hauptfehler, daß der letzte, gerade der wichtigste Ton nicht voll wird, gegen die übrigen nicht genug heraustritt, singt, und das Instrument in schmelzvollen Schwung versetzt. — Das u liegt zu tief, ist daher auch nur bey den tiefen Tönen anwendbar. Eben so ist es mit o; und wollte man es zur Zunge nehmen, wodurch könnte der Hauptton die nöthige Fülle erhalten? Es bleibt uns also e, das man nicht ganz als ö spricht, damit sein Anschlagpunkt nicht zu tief fällt, wodurch der Ton nicht so hell, und der Anschlag beschwerlich würde, aber auch nicht so scharf, als man das e hie und da hört, damit der Klang nicht zu spitz wird, somit für die einfache Zunge tatege, tong, s. F. 3 lit. b), wobey daß ta der Leichtigkeit wegen eingeschoben wird; für die Doppelzunge tegetege, tong, s. c); und für die abgekürzte Zunge, auch halbe genannt tege, tong, s. a), was denn die 3 vorzüglichsten Arten des vermehrten Zungenstoßes sind. Und so bekommt man einen vollen Ton durch den Schluß des Mundes bey e; daß ta liegt unten, te oben, ge in der Mitte, die Zunge fällt also leicht von te zu ge herab, doch aber nicht so weit, als von ti zu ta, sie kann sich also leicht wieder erheben, überhaupt auf- und abwärts bewegen; bey dem letzten Tone schlägt sie mit Kraft hinab, diesem Bestimmtheit und die nöthige Klangfülle, so wie das wohlthuende Nachtönen oder Austönen verleihend: und so wäre also nicht allein eine sehr leichte, zur größten Präzision leitende Ausführung hergestellt, sondern auch eine in Hinsicht der nöthigen Klangfülle gute. Darauf gründen sich nun die folgenden Regeln, die Jeder nach seiner besseren Einsicht gebrauchen, oder wovon er solche Ausnahmen machen mag, wodurch das **L e i c h t e** und **G u t e** in seiner Ausführung zugleich gewinnt.

Regel I. Läßt sich eine Stelle gut durch den einfachen Stoß geben, spricht sie besonders einfache Kraft und Bestimmtheit aus, so gebrauche man nicht die Zunge;

Denn wo einfache Sprache, mit eindringenden einfachen Accenten, schlichter Ausdruck, im Kräftigen wie im Zarten herrschen soll, da ist das Feld für die Sprache durch den einfachen Ausstoß: soll die Gestaltung imposanter, reicher, drangvoller seyn, da wird die Zunge (der mehrfache Zungenstoß) angewendet. Darüber muß sonach die Schnelle des Tempo entscheiden, s. F. 5, die Gewandtheit des Bläfers, und die Eigenheit der Stelle an und für sich, so wie im Verhältnisse zu dem Vorhergegangenen und Nachfolgenden betrachtet, wovon weiter unten das Nähere.

R. II. Die einfache Zunge, in der Form einer Triole erscheinend, besteht aus den Sylben tatege, ton, s. F. 5 lit. b), wovon die beyden ersten kurz und fest mit der Zunge gestoßen werden, bey der 3ten der Stoß, anstatt an die Spitze der Zähne zuschlagen, herab, und tong ganz in die Tiefe fällt. Die Hauptsache aber ist die richtige Ausführung in technischer und geistiger Hinsicht. In jener müssen alle einzelnen Noten rund, präzis, gleich und mit möglichster Bestimmtheit besonders Deutlichkeit herausgehoben werden; daher darf der Zungenstoß nicht so ausgedehnt seyn, wie bey dem einfachen Anstoße, sondern, wie der Bogenstrich des Geigers bey dem staccato, verkürzt; aber mit dieser geringeren, bey sehr schnellen Stößen der vervielfältigten Doppelzunge oft ganz geringen Ausdehnung muß sich die größte Schnellkraft verbinden, um sowohl die einzelnen Noten nett, und doch dabey voll herauszuwerfen, als die ganze Figur fest und schön unrispen gleichsam herauszuschneiden. Doch ist das Wichtigste diese drängende Blut und Energie des Gemüthes, die im beflügelten Hinschwunge zur letzten Note die einzelnen Töne herauswirft, s. F. 3, und mit aller Kraft und Majestät bey dem fr., so wie mit aller Wärme im p. zum letzten Ton dort hinstürzt, hier hinströmt. Daher bey guter kräftiger Ausführung das Brillante, Eindrucksvolle, Befräftigende, Auffordernde, gewaltig Uregende, was man durch die einfache und Doppelzunge geben kann, so wie die im p. und pp. sich ergießende lebensvolle Milde und Innigkeit. — Statt des oben angegebenen tategeton gebrauchen Manche, hauptsächlich bey der in den Trompetenstücken häufig vorkommenden Stelle Fig. 5, b) gutegeting; und diese Wahl und Verbindung der einzelnen Sylben ist ganz der Stelle angemessen. Das tiefe e erhält den tiefsten Vokal u, damit es recht voll herauskommt; dann wirft das höhere te den nächsten höheren Ton heraus; das ge erleichtert durch den verschiedenen Anschlag der Zunge das Fortrollen; und das in der Höhe liegende i in tin spricht den hohen Ton sehr leicht an; während der im Konsonanten n noch forttonende Klang diesem noch das sanzvolle Anhalten verleiht. Und so soll man ei-

gentlich nach der Eigenheit jeder Stelle seine Sylben wählen, s. F. 8, wo das tiefere ta die tiefere Note, das ge die höhere, das ti die höchste, und das wieder eine Stufe herabfallende ge die letzte heraushebt. Nur spreche man, des nothwendigen festen Anstößes wegen, tutegetin, statt gutegetin, s. F. 16.

R. III. Die Doppelzunge hat 4 Stöße im Aufschlage und den 5ten zum Niederschlage, wozu die Sylben tegete, ton gebraucht werden, s. F. 3 lit. c). (Daß man bey den hohen Tönen i statt a oder e nimmt, sonach tige statt tege spricht, ist bereits oben schon gesagt worden.) Sie ist am leichtesten auszuführen, und macht eine treffliche Wirkung. Mit ihr sollte man eigentlich die Uebung der Zunge beginnen; denn da kann man den festen Anstoß, den nöthigen runden Ton, die Gleichheit aller Töne, und die hauptsächlich erforderliche Deutlichkeit in der Aussprache einüben, von der die gute Ausführung größten Theils abhängt. Wegen der erwähnten Vorzüge wenden Viele die Form der Doppelzunge zur einfachen an, so, daß die Sylben tegete wie eine Triole zusammengesprochen werden, ohngefähr auf die Weise, wie F. 3 d); was, bey energischen Stellen angebracht, einen herrlichen Effect macht.

R. IV. Erscheint die Doppelzunge nur zur Hälfte, s. F. 3 a), so nennt man sie die abgekürzte, oder halbe. Bey raschem Aufsprunge oder Hinschwunge, wenn z. B. ein Sechzehntheil, oder im schnellen Tempo ein Achttheil den Aufschlag bildet, läßt sie sich sehr gut anwenden, und macht, mit entscheidender Kraft herausgeschneilt, eine sehr gute Wirkung, man vergleiche F. 17 die Stelle bey dem 1ten g) mit der bey dem 2ten. Eben so dient sie auch vortrefflich, um Stellen wie F. 11 g) sehr brillant auszuführen, die an und für sich schon, besonders wenn sie auf andere mit dem einfachen Anstoße gegebene folgen, wie f), in voller Pracht heraustreten.

R. V. Noch imposanter wird es, wo die einfache so wie Doppelzunge wieder verdoppelt vorgetragen werden, s. F. 9 bey h) die verdoppelte einfache, bey i) die verdoppelte Doppelzunge. Dieß setzt freylich, wenn es deutlich und gehörig rund seyn soll, viele und genaue Uebung bey einer sehr günstigen Naturanlage voraus. Wer es nicht gut kann, der bleibe lieber bey den einfacheren Formen stehen. Das Meiste leistet der sogenannte Wirbel, s. F. 10, der aber nicht so schwer ist, und nur viele genaue Uebung wegen der nöthigen Deutlichkeit und Gleichheit der Schläge fordert. In dieser Hinsicht, so wie in der der seelenvollen Ausführung kommt er mit dem Triller überein, s. S. 125 Z. 25 u. d. f. i. 1. Tbl. Noch imposanter wird er, wenn sich die Schläge verdoppeln, wie bey l), und wie es in Hinsicht des Trillers F. 1 Tab. XI anges

zeigt ist. Manche, um sich die Mühe des langsamen genauen Einstudirens zu ersparen, gebrauchen bey dem Wirbel das r, das sie, durch sehr schnelle Bewegung der Zunge gegen die Zähne ganz leicht anstoßend, forttdönen lassen, daß es einer Klapper ähnlich lautet, wie es oft die Kinder im Spiele thun, die auch das r wie ein Rad fortrollen lassen, (s. F. 10 m). Allein selbst wenn die Zunge fest widerschlägt, und vorne an den Zähnen fest gehalten wird, ist die Ausführung der Würde des Instrumentes entgegen, eine gehaltlose Spielerey; auch ist ja schon oben das r aus Gründen verworfen worden.

R. VI. Da die sogenannte Zunge (halbe, einfache und Doppelzunge) dient, um sowohl einer Stelle, so wie einem Tonstücke lebensvollen Schwung und Glanz, als dem einzelnen Tone einen festen Anschlag, kräftigere Accentuation zu geben: so sollte sie, den Fall wirbelähnlicher Stellen ausgenommen, nicht auf einen Nieder- sondern Aufschlag fallen, um geflügelt von diesem auf jenen hinzustürzen, (s. F. 12).

Um die Zunge gehörig einzustudiren, fange man mit der Doppelzunge an, (s. Regel III), und lasse zuerst die einzelnen Sylben dieser, tegetegete, tong ganz langsam, fest mit der Zungenspitze sprechen, die scharf gegen die Zähne getrieben wird, bis man alle Sylben genau und fest herausgehoben hört, und das tong so recht voll hinaustönt; denn in dem Gegensatze des festen Stoßes der vorschlagenden Noten und dem des vollen Austönens der letzten Note liegt Vieles von der großen Wirkung der Zunge. Worauf man nebst dem noch besonders zu sehen hat, ist, daß der Stoß wie bey dem Strich auf der Violine, bey der geringsten Ausdehnung und größten Schärfe doch noch das Gesangreiche und Volle behalte. Und dazu gehört viele Uebung. Wie der Geiger seinen Bogenstrich zuerst ganz auszieht, um den möglichst vollen Ton zu erringen, und nach und nach immer die Bogenlänge bis zu einem ganz kleinen Punkte verkürzt, so, daß er doch stets einen vollen Ton herausbringt, wodurch er in den Stand kommt, die schnellste Passage nett und doch klangvoll auszuführen: so muß der Trompeter auch seine Zunge einzustudiren. Zuerst läßt man daher die einzelnen Sylben, so wie nach und nach die ganze Figur langsam mit ausgedehnter Zunge klangvoll und so fest als möglich sprechen. So wie man es schneller macht, so muß auch die Ausdehnung der Zunge geringer, aber in diesem beschränkteren Raume dieselbe Schnellkraft des Anstoßes mit möglichst gleicher Klangfülle verbunden seyn. So übt man es, bis man mit der halben Zunge, ja später mit noch weniger Ausdehnung, den Stoß scharf und doch so tonvoll als möglich geben kann. Weil man die Zunge nicht so einstudirt, drum hört man wohl so oft grelle Doppelzungen, aber selten tonreiche; und nur eine solche

ist in der Kunst, die das Rohe überall ausschließt, brauchbar. Dabey sehe man zugleich auf die Beweglichkeit und das Erringen der nöthigen Schnellkraft; denn so oft hört man die Doppelzunge mehr herausfallen, oder stottern, als mit Kraft herausschnellen. Und da kann man, sollte dem Schüler die nöthige Beweglichkeit des Organs fehlen, die Sylben tagitagi, ta, oder tatiga, ta gebrauchen; denn da wird die Zunge in entferntere Punkte getrieben, und somit das träge Fallen verhindert. Kann er Alles gehörig sprechen, dann läßt man es eben so von ihm singen, bis der Ton ganz rund und voll ist, und er es gefaßt hat, wie Stoß und Ton auf der Trompete beschaffen seyn muß. Nun mag man es ihn auf dem Instrumente, oder vorher noch auf dem Mundstücke versuchen lassen, was sehr gut ist. Ja Manche lassen die ohne Mundstück eingeübten Sylben zuerst in dieses hineinsprechen; dann ohne Reibung der Lippen hineinblasen; darauf mit dieser, so daß es den Ton des Mundstückes gibt. Daß man die Zunge zuerst auf dem leichtesten Tone übt, z. B. \underline{e} , \underline{e} , \underline{e} , dann immer schneller und länger die Figuren fortsetzend, s. F. 13 n), bis die Aussprache ganz deutlich, bestimmt, jeder Ton voll und rund, und alle Töne ganz gleich und so ausgeführt sind, daß sie wie einzelne schön geründete Körper herausfallen, dieß versteht sich. Zur Uebung kann man auch F. 10 im gemäßigten Tempo benutzen. — Geht die Zunge auf einem Tone, dann studirt man sie auch auf andern ein, s. o); hierauf so, daß sie auf einen andern Ton hinstürzt, s. p); dann in Sprünzen s. q); vielleicht in den höheren Tönen, s. r); endlich wie bey s). Mit der technischen Uebung wird der Lehrer unvermerkt, durch befeeltes Vorblasen, die im seelenvollen Vortrage verbinden, indem er zuerst die Zunge im lebensvollen Orange zur letzten Note hinstürzen, und nach und nach immer mehr Schwung und Majestät damit sich vereinigen läßt. Auch befördert dieser glutvolle Hinschwung die Leichtigkeit in der Ausführung. — Geht die Doppelzunge, dann wird eben so die halbe eingeübt, s. F. 14, bey der das schnelle, energische Hinstürzen zur letzten Note noch mehr zu berücksichtigen ist, weil es im Geiste dieser Figur liegt; hierauf die schwerere einfache, s. F. 15, bey der vorzüglich das Rollende, volle Runde einzustudiren ist; hiernächst, jedoch der Einsicht des Lehrers nicht vorgreifend, F. 11; dann F. 7 sowohl mit den dort als bey F. 8 stehenden Sylben; weiter F. 9, zuerst wie es steht, dann so, daß jede dieser verdoppelten Zungenarten in den schon durchgenommenen Formen der einfachen und Doppelzunge F. 13 und 15 einstudirt wird; darauf F. 16; endlich F. 10, besonders die Stelle bey D). — Dadurch erhält der Schüler nicht nur die nöthige Gewandtheit in den verschied-

Benen Formen der Doppelzunge, sondern der Lehrer kann ihn zugleich im Kräftigen sowohl als im Weilden trefflich bilden, wenn er alle diese Formen in allen Abstufungen der Stärke und Schwäche, somit sowohl in jedem Grade der Kraft, als der lieblichsten, eindringendsten Weichheit und Innigkeit vortragen läßt. Sollten ihm die angeführten Beyspiele nicht genügen, so mag er sich neue machen, oder dazu andere Trompeten- besonders die sogenannten Feld-Stücke benutzen. — Aber noch eine wichtige Frage ist zu beantworten: wann wendet man die Zunge oder sogenannte Doppelzunge an? —

Daß dieß geschehe, wenn der einfache Anstoß nicht zureicht, oder durch ihn derselbe Effekt nicht zu erringen ist, ist bereits oben in der Regel I gesagt worden, so wie dort im Verfolge verschiedene Stellen angegeben wurden, wo man die Doppelzunge gebraucht. Auch zeigen sie manche Tonsezer mit den Zeichen F. 17 an, so wie auch mehrere Arten der Bezeichnung F. 10, 12, 13, 15 und 16 vorkommen. Allein leider! ist dieß nicht oft der Fall, und dann sind diese Anzeigen zu unbestimmt. So läßt F. 17 bey a) immer noch im Zweifel, ob die Form F. 3 bey a) b) oder c) gewählt werden soll. Und doch ist kein kleiner Unterschied unter diesen verschiedenen Arten. Die erste hat zwar mehr einfach Bestimmendes, wenn der Stoß energisch geschieht, aber nicht jenen vollen Seelendrang, wie er in der 2ten stärker, und am stärksten in der 3ten hervortritt. Eben so ist es F. 18, wo zwar die bey h) angegebenen Sechzehntheile auf reichere Ausführung der Stelle hinweisen, wobey es aber dahin gestellt bleibt, ob dieß die einfache oder Doppelzunge, und zwar mit der Form bey i) oder k) thun soll. Oft ist aber auch gar nichts angezeigt, und da entscheidet die Aufgabe, die der Künstler als ein solcher zu lösen hat, so wie die Eigenheit der Stelle. Was jene betrifft, so soll der Bläser sich in einem reichen Seelenzemälde allseitig und mit tiefer Bedeutung aussprechen, und dazu die ihm zu Gebote stehenden Mittel benutzen, s. S. 167 Z. 18, und S. 139 Z. 30. u. d. f. Zu diesen gehört denn bey der Trompete ganz besonders die so reiche und eindringende Sprache durch den einfachen Anstoß, so wie durch die halbe, einfache und Doppelzunge, deren Charakter bereits so genau entwickelt ward. Durch das zweckmäßige geistvolle Benutzen und Vermischen dieser wird nun der Bläser nicht allein alle Eintönigkeit entfernen, sondern auch jede Stelle mit so viel Bedeutung und Interesse herausprechen, und dem Ganzen dabey so vielen Schwung und Reichthum verleihen, daß eine Partie die andere hebt, das Bestimmte in der Sprache mit dem einfachen Anstoße trefflich durch die Anwendung der geflügelten, inneren Dranges vol-

len Zunge hervortritt. Schon in den besseren Feldstücken findet man dieß beachtet. So spricht F. 19 im T. 1 der einfache Anstoß rasch und mit größter Bestimmtheit den Satz heraus, im ersten Viertel kräftig sich ausschwingend, im 2ten die einzelnen Töne so fest herauswerfend, und im 3ten mit Kraft herabstürzend. Diese eindrucksvolle Sprache wird nun durch die im 2ten und 3ten Takte herrschende einfache und Doppelzunge gehoben; es ergießt sich noch eine größere Fülle gewaltigen Lebensdranges, die mit jeder Figur wärmer und eindrucksvoller entströmt, woher, obgleich Alles nur mit 2 Sechzehntheilen geschrieben wird, wie es unten steht, doch auf die Form der Triole F. 3 bey b) jene noch eindringendere bey c) zu nehmen, oder jene stets energischer auszuführen ist. Und wie herrlich ist der Effekt, wenn nun im T. 4 der einfache Anstoß wieder mit Majestät und Kraft jede Note heraushebt, und mit Würde von Stufe zu Stufe bis zum 2 akwärts sich bewegt! So wird durch den einfachen Anstoß F. 20 im T. 1 mit Großheit gesprochen; im T. 2 schon nimmt die Lebendigkeit der Kraftsprache zu; sie steigert sich i. T. 3; da tritt denn i. T. 4 die einfache, i. T. 5 die halbe, und i. T. 6 die Doppelzunge, darauf in der 2ten Hälfte des Taktes die verdoppelte einfache Zunge mit ihren brillanten Effekten ein. Und so steigert sich von Punkt zu Punkt die imposante Wirkung. Und so muß der Bläser alle Wirkungen berechnen, bald den einfachen Anstoß, bald die einfache, bald die halbe, dann die Doppelzunge, hier diese Form der letzteren, dort jene gebrauchen. Doch muß er auf die Eigenheit der vorzutragenden Stelle sehen; denn diese soll ja durch seine geistige Kraft im interessantesten Lichte erscheinen. Leichter mag sich da der Solobläser bewegen, obgleich auch dieser darauf sehen muß, ob vieler einfache Anstoß, oder viele Zunge vorhergegangen ist, oder nachfolgt, wornach er einfacher oder reicher vortragen wird, wie man eine, nur auf die in der Trompete vorfindlichen Mittel anzuwendende Anleitung S. 500 Z. 8 u. d. f. i. 1. Zbl. findet. Allein der Orchesterbläser hat sich sehr in Acht zu nehmen: 1) daß er den Sinn der Stelle nicht verdirbt, somit, wo einfache Accente seyn sollen, reiche Formen der Zunge anwendet; bey unisonus, so wie, wo er mit Andern gemeinsam etwas vorzutragen hat, nicht verschieden, sondern gleich ausführt; den Rhythmus nicht unterdrückt, den gerade die Trompeten so oft hervorzuheben haben u. s. w.; besonders 2) daß er nicht mit Zunge überladet: lieber da zu wenig, und genau nach der Vorzeichnung, als zu viel. Drum gehört in solchen Fällen Aufmerksamkeit, ein reger Sinn, Gewandtheit und Geschmac dazu. So kann F. 1, T. 79 besonders wenn es im raschen Tempo geht, wo überhaupt die Doppelzunge selte-

ner anzuwenden ist, ausgeführt werden müssen, wie es angezeigt ist, nur mit Beachtung der durch Querstriche bezeichneten rednerischen Einschnitte, die durch eine feste bestimmte Sprache herauszuheben sind. Es kann aber auch der brillantere Vortrag F. 2 zu wählen seyn. Eben so müssen die Achttheile bey F. 3 vielleicht ganz einfach herausgestoßen werden; dieses läßt sich aber auch durch Einmischen der Doppelzunge reicher und effektvoller geben. Der reichere, drangvollere Vortrag von F. 5 bey F. 6 kann trefflich, aber auch recht schlecht seyn, wenn der Tonsetzer diesen Gedanken einfach kräftig vorgetragen haben will. Eben so ist es F. 7 und 8. Drum muß man nicht allein den durch Striche bezeichneten einfachen Vortrag beachten, s. F. 1, 5, 6, 7 und 8, sondern überhaupt die Eigenheit jeder Stelle. So ist F. 7, 10 und 19 T. 76 durch die Sechzehntheile so wie durch die Stelle die Doppelzunge ganz deutlich angegeben; auch bey F. 17, so wie bey dem 1ten Achttheile F. 6, und der ersten Figur F. 13 macht sie vielleicht eine gute Wirkung. F. 11 so wie F. 12, wo der einfache Rhythmus vortreten soll, würde sie schlecht angewandt seyn. Durch fleißiges Studium und viele Uebung wird sich Alles geben. Dabey beachte man, was vorzüglich den Orchesterbläser angeht, die Kunst des Mitsprechens, wie sie von Z. 32 an S. 221 u. d. f. entwickelt ward. Nur hüte man sich, beym Orchesterblasen den Ton zu hart anzustoßen, oder so hinauszudrücken. Der Stoß muß kurz, nicht zu stark, leicht seyn, und dann läßt man den Klang für sich entschwinden, sonst deckt man die andern Stimmen. Und nun wäre der Schüler so vorbereitet, daß er ganze Stücke ausführen könnte; da aber in solchen oft auch Passagen so wie Triller vorkommen: so durchgehe man jene Lehre, wie sie i. 1. Thl v. S. 140 an behandelt ist, woraus natürlich nur das für den Trompeter Brauchbare entnommen wird. Da ferner auch hie und da Triller in der Trompete vorkommen, so sind auch die wenigen, die sich hier geben lassen, s. F. 9 T. 79 auf dieselbe Weise, wie beym Horn einzuüben, s. S. 215 und 16: nur arbeitet hier hauptsächlich die Unterlippe, welche die Zunge unterstützt, durch auß aber nicht anstoßend, sondern gleichsam im leichten Hauche mitlispelnd: während die Oberlippe den Ton fest hält; daher der Triller auch von unten auf gemacht werden muß. Viele wenden die Zunge gar nicht an, und lassen sie ruhig liegen. Da wähle Jeder, was er für das Beste hält. Und nun können wir übergeben zur

§ 7. Sprachkunst auf der Trompete.

Was wir hier unter Sprachkunst verstehen so wie vieles hier Anwendbare findet

man im § 7 der Hornschule S. 216. Nur will der Verf. wiederholen, was im § 1 bereits gesagt ward, daß, wenn der Trompeter sich auszeichnen, als Künstler sich und sein Instrument ehren will, er dieß hauptsächlich durch eine würdige, edle, bestimmte, schwung- und bedeutungsvolle, durch charakteristische, reiche Accente ausgezeichnete Sprache vermag, bey der Tonbildungs- Artikulations-, und Zungenkunst, kurz alle in der Trompete vorfindlichen Darstellungsmittel verbunden sind. Wie sich dieß bewerkstelligen lasse, dieß mag man aus der Zergliederung des Beyspieles F. 10 Tab. 79 sehen, das aber nicht gemacht ist, um von Einem Trompeter, und zwar ohne Unterbrechung ausgeführt zu werden, — dem Klarinisten würde das \underline{c} zu tief und die Doppelzunge, eben so dem Principalisten die Höhe nicht angemessen seyn, so wie auch dann längere Pausen, durch andere Instrumente ausgefüllt, hineingebörten — das nur dazu dienen soll, zu zeigen, wie sich die verschiedensten Effekte auf diesem Instrumente erzeugen und verbinden lassen. Doch könnte sich ein Trompeter mit mäßiger Höhe und Tiefe, ein Principalist in diesem Sinne, vielleicht darauf einstudiren, da es nur von \underline{c} bis zu \underline{g} sich erstreckt.

Volle Kraft und Würde, wie sie dem im § 1 entwickelten Charakter der Trompete entspricht, ergießt sich gleich im ersten Takte, das \underline{c} mit aller Bestimmtheit anschlagend, bey jedem rednerischen Einschritte mit verstärkter Energie in die Höhe sich schwingend, und von da in die Tiefe hinabstürzend. Stark treten alle Accente hervor; den mächtigen Abschwung bezeichnet so wahr die Artikulationsform; und groß ist die Sprache, die hier durch den einfachen, alle Noten mit so fester Bezeichnung herauswerfenden Anstoß gesprochen wird, welche im T. 6 durch das Beymischen der einfachen noch mehr der Doppelzunge i. T. 7 das vollste Entströmen erhält. Konnte hier der Bläser die gewaltige Spannkraft und Fülle seines Innern zur Anschauung bringen, so vermag er in der Stelle vom T. 9 — 28 die zarten Gefühle seines Herzens zu entfalten. Und da wird er uns nicht allein sein weiches Gemüth, er wird uns auch vorführen, wie weit er es in der Tonbildungskunst und der Herrschaft über sein Instrument gebracht hat. Lieblich und milde entlockt er diesem die süßen Töne, in welchen sich so viele Innigkeit ergießt, wie i. T. 9, 12, 13, 14 und 15, und jedes Schleifen und Stoßen wirkt als bezeichnender Accent mit, um dem sanften Ausdrucke die anziehende Bedeutung tiefer Seelensprache zu geben. In dem Wachsen des Tones erschließt sich uns des Gemüthes Wärme, in dem unmerklichen Zerfließen, dem der Bläser so viele Haltung und dabey so viel Eindringendes zu verleihen weiß, seine

zarte Bildung. Und auf den letzten Punkt macht der Verf. besonders aufmerksam, da er bey der Trompete so selten beachtet, und doch so wichtig ist. Denn brillant mag der Künstler durch seine kräftige Sprache, durch den vollen Ton seines Instrumentes, Zunge u. s. w. vortragen, und so unsere Bewunderung erregen; durch den zarten, tief gefühlten Ton, den er so ruhig, so gehalten entschwinden läßt, und dem er dabey so viele Milde und Innigkeit einflößt, ergreift er uns tief, macht einen viel bleibenderen Eindruck, wird unserm Herzen theuer. Und bey einem an Mitteln so beschränkten Instrumente muß man jedes benutzen, um interessante Effekte zu erzeugen. Dadurch erhält auch die Trompete erst einen bezaubernden Charakter und Allseitigkeit in ihren Darstellungen. Und wie nimmt dieses Weiche an Innigkeit zu i. T. 17 und 18! Ja zum Andachtvollen erhebt es sich i. T. 19 und 20, wo zur Verdaulichung der Gefühle die Harmonie in kleinen Noten beygesetzt ist. Wie eindringend ist die Bestätigung in dem Schlusssatz vom T. 21 — 28! Welche zarte Empfindungen im lieblichen Tonschmelz, daß wir eine weiche Flöte zu hören glauben, kann er hier ergießen! Doch es drängen sich kräftige Gefühle hervor i. T. 28 — 31; sie steigern sich bis zu einem großen Grad von Kraft i. T. 32, heben sich immer mehr i. T. 33, und haben den vollsten Erguß i. T. 34 und 35, wo der einfache Anstoß in der festen Accentuation die einzelnen Töne mit Großheit heraushebt. Ein weicher Satz, zur zarten Tonbildung die Gelegenheit bietend, mischt sich i. T. 36 und 37 ein; da erheben sich die Gefühle wieder mächtiger i. T. 38; noch mehr durch die Doppelzunge i. T. 39; und im größten Glanze tritt die Stelle i. T. 40 — 42 heraus. In einfacher Sprache, milden Artikulationen, reicher Tonbildung, sanften Ueberbeugungen entwickeln sich die innigen Gefühle, die die Stelle von T. 43 — 50 in sich trägt. Sie scheinen i. T. 49 entschwinden zu wollen; da drängt sich neues Leben hervor i. T. 50, dessen Schwung sich i. T. 51 verstärkt; und im Kräfttone spricht der Bläser durch den einfachen Anstoß, so wie durch die mit vollem Oranje gefüllten Bindungen seine energische Anregung i. T. 52 und 53 aus, die durch die Zunge i. T. 54 und 55 mit aller Fülle und Entscheidung sich ergießt. Da kommt i. T. 56 und 57 der schauerliche Ruf, wie wenn der Engel zu Gericht forderte; und Gefühle des Schmerzes, der Beflommenheit, tiefer Rührung entwickeln sich i. T. 58 — 61. Und er ertönt wieder der fürchterliche Ruf, der sich wie in das Weite verliert; er erneuert sich, sein Ton verhallt immer mehr, und wie dräuend aus der Ferne weht sein Schall noch einmal uns zu, anschwellend und dann ganz entschwindend. Da tritt i. T. 66 mildernde Beruhigung ein, die

i. T. 67 immer mehr an Zuversicht gewinnt, und i. T. 68, durch das kräftige Spiel der Zunge unterstützt, uns wieder in den vorigen Gemüthszustand versetzt, das Bild jener schauerlichen Unruhe uns ganz entrückend. So kann nun die vorige milde, innige Stimmung in der Stelle vom T. 70 — 76 wieder Platz greifen, ja Heiterkeit und Frohsinn mischt sich, besonders i. T. 71 — 73 ein. Der Triller i. T. 76 leitet wieder zu dem im ganzen Stücke herrschenden Gemüthszustande edler Kraft und Würde ein; und wenn diese in den gewichtigen Accenten in ihrer vollen Bedeutsamkeit erscheinen kann, die der Bläser in der ganzen Stelle, besonders auch gleich im Anfange in den T. 77, 78 und 79 mit aller Größe herausheben wird: so wird jene in dem energischen Schlage der einfachen so wie Doppelzunge, dem sich die Kraft des einfachen Anstoßes und der entscheidenden Wirkung dieses beygefellt, so wie in den effektvollen Artikulationsformen, und dem stets wachsenden Seelenschwunge mächtige Erhebung erhalten, die sich bis ans Ende im aufjauchzenden Jubel steigert, und hier mit einfachen großen Accenten das Ganze feierlich schließt. Und so sind hier beynabe alle jene Gemüthszustände in einem festen Bilde verbunden, die als auf der Trompete zu gehend im § 1 bezeichnet wurden: Größe, Würde, hohe Kraft, Milde, Innigkeit, Andacht, Frohsinn, Schmerz, Bangigkeit, ja selbst der des Schauerlichen, so wie jener des erhebenden Jubels; so hat der Künstler die Gelegenheit, die Vielseitigkeit seines Instrumentes und die Trefflichkeit seiner Gemüthsbildung zu entwickeln; so kann er zeigen, daß er nicht allein alle Mittel genau kennt, die ihm sein Instrument darbietet, sondern sie auch zu den interessantesten Effekten, zum Gestalten eines reichen, künstlerischen Ganzen zu benutzen versteht. Auf diese Weise ist jedes vorzutragende Tonstück zu studiren und auszuführen; und sollte das Solo nur aus einigen Tacten bestehen, der Bläser, der sich so eingeübt hat, wird ihm eine interessante, tiefe Bedeutung abzugewinnen oder zu verleihen wissen. Und nur so kann die fade, nichtsagende, unwürdige Art der Behandlung dieses herrlichen Instrumentes, wie man sie so oft hört, in eine geistvolle umgeschaffen werden. Mit Nutzen wird auch der Trompeter die Zergliederung ähnlicher Beyspiele Z. 26 S. 217, S. 166, so wie S. 139 von Z. 30 durchnehmen, welches Letztere ihm besonders Aufschluß darüber geben wird, wie er sowohl den einfachen Anstoß als der Zunge reicheres Spiel zur nötigen Mannfaltigkeit und zu den interessantesten Effekten gebrauchen kann. — Was hier für den einzelnen Solobläser, das gilt auch, wenn Mehrere verbunden ein Stück ausführen. Das ist denn besonders der Fall bey den sogenannten Aufzügen, kurzen Stücken, die bey

festlichen Gelegenheiten, oder zur Eröffnung von Feierlichkeiten mit Pauken und Trompeten, oft auch von diesen allein ausgeführt werden, und die einen trefflichen Effekt machen, wenn jeder Einzelne den Charakter des ganzen Stückes auffaßt, der majestätisch, feierlich, jubelvoll, ernst, aufjauchzend, munter, fromm u. s. w. seyn kann; den der einzelnen Stellen, wie es F. 10 zergliedert ward; und den seiner Stimme. Diese drey Punkte sind stets zu berücksichtigen. Da gestaltet denn der die Melodie meistens führende Primarius frey, s. S. 231, und gibt uns jede Form der vom Tonsetzer entwickelten Gefühle mit Wahrheit und Lebendigkeit in einem sangvollen Tone wieder. Mit ihm trägt der Sekundarius seine Sätze gleich vor, wenn er nicht selbst Führer eines eigenen Gesanges ist. Der Principalist hat meistens einen selbständigen Gesang, wodurch, so wie durch seine Gewandtheit in der Zunge, er dem Ganzen ein schwungvolles, reiches Leben und imposanten Effekt verleiht. Der Dughettist gibt dann mit seinem majestätischen Baß dem Ganzen Würde und Feierlichkeit, das rasche Leben des Principalisten durch seinen Ernst zügelnd. *) Sind nun solche Stücke auch so gesetzt, daß manchfaltige Schattirungen von f. p. pp. cresc. decresc., verschiedene Artikulationsformen, starke Gegensätze von f. und p. pp., kräftige und milde Accente, manchfaltige Abwechslung von einfachem Anstoße und lebensvollem Zungenspiele, Nachahmungen derselben Idee in einzelnen Stimmen, wodurch Wärme in das Ganze fließt, u. d. gl. vorkommen, und Alles dieses wird herausgehoben, und mit Geist gegeben: so muß eine solche Ausführung viele Wirkung erzeugen. Es ist ist nicht selten, dazu Trompeten aus verschiedenen Tonarten zu gebrauchen, z. B. wenn die Haupttonart Es ist, Prim und Sekund so wie die Dughett in Es, 2 Principal, eine aus As, die andere aus B (jene in das G, diese in das F gesetzt) und noch eine in Es: oder Prim und Sekund, 2 Principal und Dughett in Es; dann 1 Principal in hoch B, 2 in tief B, eine F, eine hoch As; ferner Dughett in tief As, in C und in Des; dabey noch 4 Hörner in Es und As mit 2 Posaunen. Dieß gibt freylich dem Tonsetzer alle Töne in jeder Lage, und bietet ihm die Gelegenheit zu den trefflichsten, neuesten Effekten dar. Aber eine reine Stimmung, genaues fleißiges Einstudiren, gutes Gehör und Sicherheit in den Tönen wird

Anmerk. Daß diese Stimme meistens die Partie der Pauke ausführt, ist bereits S. 231 gesagt worden; daher vielleicht ihre Benennung: Toccato (Clarino) vom Italiänischen: toccare il timpano, die Pauke schlagen; daher das Französische: Touquet, welche Aussprache auch allgemein angenommen ist, und vom Verf. absichtlich mit deutschen Buchstaben so geschrieben ward, wie man es ausspricht, und oft in Musikalien angegeben findet: daher auch die zwey tt.

dazu erfordert. Das belohnt denn wieder die herrliche Wirkung. Daß hier, so wie bey jeder Trompeten-Stimme, die Tonart oben hingeschrieben wird, woraus man die Trompete nehmen soll, z. B. Tromba in C, D, was anzeigt, daß man eine Trompete zu gebrauchen hat, deren Grundton C oder D ist; ferner, daß es Trompeten von tief A bis zu hoch B gibt, die im Orchester aber gebräuchlichsten die aus B, C, D, Es, E und F sind, dieß ist bekannt. —

Noch eines Musikstückes muß der Verf. gedenken, der sogenannten Intrate, auch Tusch genannt, die von Trompeten und Pauken ausgeführt wird, wenn eine ausgezeichnete Person an einem Orte, z. B. ein Fürst in dem Opernhause, Konzerte eintritt, (woher auch der Name kommen mag) oder ein Priester bey einem feierlichen Hochsamte zum Altare geht, oder davon weggeht, bey dem Gesundheitstrinken u. s. w. Das Ganze besteht aus brillanten Figuren, die man aus dem C-Alfforde, wie er gerade auf der Trompete liegt, bildet, wobey jeder Trompeter sich in seiner Sphäre bewegt, s. F. 4, 5 u. 6, T. 80. Gewöhnlich wird ein solches Stück nach Belieben ohne Takt vorgetragen, und man hat es nicht aufgesetzt. Uebrigens ist es doch gut, wenn dieß geschieht, damit der Alfford stets so vollstimmig, und das Ganze so anreizend erscheint, als es der Zweck dieser Stücke fordert. Da sie nämlich zum Ausdrucke der lebhaftesten Freude dienen, so kommt Alles darauf an, daß eine Stimme die andere an reichem und schwungvollem Leben zu überbieten suche. Gewöhnlich fängt daher die Pauke an, ihr folgt die Principal, dann die zweyte, endlich die erste Trompete. Diese bewegt sich mehr in der Höhe, der Sekundarius führt in der Mitte seine brillanten Figuren aus, der Principalist in den tieferen Mittel- und den tiefen Tönen überhaupt, bis endlich Prim und Sekund in die Höhe gehen, und dort mit einem Triller, oder auch durch bloßes Aushalten schließen, wie F. 2 u. 3, T. 80 bey c), wenn sie Höhe haben, oder F. 12 T. 79 u. F. 1 T. 80 bey b), wenn diese ihnen mangelt. Auch können es 4, sogar 8 Trompeten, und wohl noch mehr seyn; da schweigen denn Prim und Sekund bis zum Ende hin, damit sie sich nicht voraus zu sehr ermüden, fallen dann ein, und schließen mit einem langen brillanten Triller. Die Art der dabey gebräuchlichen Formen findet man F. 11 u. 12 T. 79, und F. 1—6 T. 80. Diese ordne man so, daß sie mit Wärme einander folgen. Den Alfford so viel möglich vollstimmig machen, lasse Alles mit vielem Feuer, brillantem Zungenschlage, größter Lebendigkeit ausführen, und man hat ein solches Musikstück gut gegeben. Gewöhnlich fängt die Pauke an, und führt ihre Figuren aus, wie F. 11 T. 79 bis zu a), das ist, wo bey b) F. 12 die Sekund mit dem Prim bey b) F. 1 T. 80

In die Höhe geht. Da schweigt die Pauke. Uebrigens ist F. 12 T. 79 und F. 1 T. 80 eine kürzere, F. 2 u. 3 eine längere Intrate für 2 Trompeten, F. 4, 5 u. 6 eine für 3 angegeben, wozu die Pauke wie F. 11 T. 79 geschlagen wird. Daraus kann man sich leicht selbst eigene Formen bilden, die sich nach der Geschicklichkeit der Blasenden mehr in der Höhe oder Tiefe bewegen. Hat der Schüler inne, was bis jetzt durchgenommen ward, so wird er als Orchester, so wie als Solobläser mit Ehre auftreten, und jede Stelle mit Geist und Leben, und dem Charakter seines Instrumentes gemäß vortragen, wie dieser im § 1 entwickelt ward, der nun mit ihm in tieferer Auffassung durchzugehen ist. Eine höhere Ausbildung aber erhält er in der i. 1. Thl. von S. 182—346 erörterten Theorie des Vortrages und der willkührlichen Auszierungen, wobey man natürlich auch das in der Lehre von den Manieren mit ihm etwa noch nicht Durchstudirte durchnehmen wird. Daß dabey das für ihn Brauchbare hauptsächlich zu beachten sey, versteht sich ohnehin, so wie eine kurze Uebersicht dieser Lehre von S. 51 zu finden ist. Durch diese umfassendere, tiefere musikal. Kultur wird er erst in den Stand kommen, Großes auf seinem Instrumente zu leisten, dasselbe in genialer Auffassung zu behandeln, neue Effekte ihm zu entlocken, treffliche Schüler zu bilden, und so ein Leben zu führen, durch wahre Ehre erhoben, durch veredelnde Einwirkung auf seine Mitmenschen gesegnet.

Kurze Bemerkungen über das sogenannte englische Klappen-Flügelhorn.

Das eben genannte Instrument, von dem man F. III T. 66 eine Abbildung nebst der Scala und der Art der Haltung findet, gehört zwar noch nicht zu den Orchesterinstrumenten, von welchen bloß hier gehandelt werden soll; allein da man es ist, vorzüglich bey der türkischen Musik und jenen Stücken, die durch bloße Blechinstrumente ausgeführt werden, häufig anwendet, und die Behandlung davon meistens einem schon eingeübten Trompeter übertragen wird: so wollte der Verf. über seinen Charakter und die diesem entsprechende Behandlungsart doch Einiges sagen. Es ist eigentlich ein Mittel Ding zwischen einem Horn und einer Trompete, mit Klappen versehen, wodurch alle halben Töne in seinem Umfange sich erzeugen lassen, ja die chromatischen Gänge leicht und mit vielem Effekte auszuführen sind. Daber dient es auch recht gut, um die fehlenden Töne bey der Harmonie der Blechinstrumente, besonders die Mitteltöne zu ergänzen. Es stimmt meistens in C, ist einem hoch C-Horn gleich, und wird zu B, woraus es häufig gesetzt wird, durch einen aufgesteckten Bozen oder durch Stiftchen ver-

tieft. Das Mundstück gleicht jenem der Trompete, nur ist es enger, und sein Kessel auf die Art, wie bey der Posaune vertieft. Sein Ton neigt sich mehr dem süß-Melancholischen des Horns als dem Durchdringenden, Heroischen der Trompete zu, und wenn er auch an und für sich nicht das Aussprechende, Weiche, Innige des Horns hat, durch fleißiges, seelenvolles Studium, wobey man auf das Tragen und ruhige Entwickeln des Tones, das gefühlvolle Ausziehen desselben, das Eingießen inniger Empfindung vorzüglich sieht, kann man die herrlichsten Wirkungen dem noch selten gut behandelten Instrumente entlocken. Der Bläser sehe daher vor Allem auf einen lieblichen, mollichten, seelenvollen Ton, schöne Sprache, überhaupt gute Gesangsmethode, s. d. Anm. S. 53. Der Verf. hat auf diesem Instrumente Ausführungen gehört, die in einzelnen Stellen ganz ergriffen. Und wie weit war der Bläser von dem genialen Standpunkte des Künstlers entfernt, der, in geweihter Stunde den wahren Grund • Seelenton seines Instrumentes vernehmend, uns in eine neue Sphäre noch nicht gehörter Effekte zu versetzen weiß! Ohne den Einsichten tiefer eindringender Künstler vorgreifen zu wollen, glaubt der Verf., daß, wenn es sich auch überhaupt zur vielseitigen Darstellung benutzen läßt, doch dieses Schweben im heiligen Hellsdunkel der Gefühle, dieser Geister-ton, der wie aus einer andern Welt zu uns spricht, dieses Tiefgefühl heiliger Sehnsucht, das mit Wärme den Ton schwellt, und im verfließenden Klange erstirbt, diese weiche und edle Bildung, die in den zarten Uebergängen, in den so absichtslos erscheinenden und doch so Tiefes aussprechenden mannichfaltigen Formen des Schleifens und Stößens unser Gemüth so sehr ergreift, und einen bleibenden Eindruck hervorbringt — daß dieß die Seite sey, von welcher dem Instrumente das Größte abgewonnen werden kann. Daraus fließt die Art der technischen so wie geistigen Behandlung für sich. Wo könnte da noch etwas Grelles, Unedles, nichts oder wenig Sagenses Statt finden? Wie könnte sich da Jemand an dieß Instrument wagen, dem nicht eine schönere Bildung, ein geweihter Blick in das Wesen der Kunst, besonders diese von ihrer milden Seite betrachtet, inne wohnte? — So manche Anregung dessen, was sich hier leisten läßt, wird man in dem § 1 der verschiedenen Schulen, vorzüglich der Oboe, des Fagotts, Horns, so wie in den Artikeln über die Behandlung des Bassethorns S. 108, und des englischen Horns S. 124 finden. Da übrigens in der Regel einem schon geübten Bläser dieß Instrument übergeben wird, so hielt es der Verf. für unnöthig, eine eigene Theorie seiner Behandlung hieher zu setzen. Das Nöthige findet man in der Trompeten- und Hornschule, und zwar in dieser die Art der Bildung des Tones,

des tieferen dem Instrumente zu entlockenden Charakters u. s. w., so wie auf den vielen Tabellen Übungsstücke genug sind, z. B. Tab. 49, 50, 51 u. s. w., die man gebrauchen kann. Und studiren sich ächte Künstler darauf ein, warum sollte man es nicht in Orchestern zu manchen trefflichen Effekten, wenigstens doch als Füll-Instrument anwenden können? Und sollte seine ige Struktur, nach welcher es ziemlich schwer zu behandeln ist, der Ausführung des oben Erwähnten bedeutende Hindernisse in den Weg legen, warum sollte sich diese nicht verbessern lassen? —

Posaunen = Schule.

§ 1. Ueber den Charakter und die Behandlung der Posaune.

Eines der vortrefflichsten, sowohl in Orchesterstücken als vorzüglich häufig bey der militärischen Musik benutzten Instrumente ist die Posaune, von den Italiänern, weil sie in Vielem der Trompete so ähnlich, Trombone genannt. Nur Schade, daß man sie so selten im wahren G. iste behandelt und die vielen Mittel gebraucht, die sie zu den reichsten, interessantesten Effekten, besonders als Soloinstrument darbietet; was durch die Leichtigkeit so sehr gewinnt, mit der sich hier beynabe Alles, beym fleißigen Studium des Instrumentes, geben läßt. Doch macht sie die meiste Wirkung in der Kirche, überhaupt bey ernster, religiöser Musik. Mit dieser stimmt der ihr eigene Charakter von heiligem Ernst und Würde überein, damit der gesangvolle, feierliche Ton, der, entwickelt er sich ruhig, wie er es soll, so ganz geeignet ist, uns in die tiefsten Gefühle der Andacht, frommer Rührung zu versetzen, unser Gemüth vom Irdischen hinweg zum Ewigen zu lenken. Daher ward sie schon in der ältesten Zeit zur Gottesfeier angewandt, so wie dieß noch ist in manchen Cathedralen der Fall ist, wo jederzeit, selbst da, wo sonst nur wenige oder keine Instrumente mitgehen, die Singstimmen durch Posaunen begleitet werden, was gut gesetzt, den größten und zugleich würdigsten Eindruck erzeugen muß. Denn wenn der bestimmt angestossene und voll ausgezogene kräftige Ton unser Inneres gewaltig zu erschüttern vermag; wenn der eigene,

so eindringende Klang das Gemüth tief ergreift: so erweckt er bey zarter Behandlung die Empfindung himmlischen Friedens, gießt mildernde Beruhigung in unsere Seele, gibt ihr Tröstung aus der Lichtsphäre. — Kann dieß der Posaunist schon durch die Kunst der Tonbildung, in deren Besitze er alle erhabenen Gemüthsbewegungen, bis zum heiligen Jubel auf- und zum Schauer erregenden Geistertöne absteigend, so wie in der ansprechendsten Innigkeit zerfließend, so wahr zu entwickeln fähig ist: so wird er doch das Meiste durch die Sprechkunst ausrichten, der, wie bey dem Sänger, die Accentuations- und Artikulationskunst dient. Daher ist der Posaunist ganz wie der Sänger zu bilden. Nicht bloße Tonformen darf er uns vorführen, und sollten diese uns noch so interessant anregen — sprechen muß er, so wahr und deutlich, daß ihm zum vollkommenen Gesange nur Worte zu fehlen scheinen, s. S. 175 Z. 12. Daher muß er auch seinen Ton so zu bilden suchen, daß er dem einer Singstimme ganz nahe kommt, und zwar, da die Posaune hauptsächlich zur Unterstützung der Sänger dient, der der Alt-Tenor- und Bass-Posaune dem der Alt-Tenor- und Bassstimme. Ja sogar in dem jeder dieser Stimmen eigenen Charakter muß er vortragen, so daß also der Altposaunist jenes Rührende, Tiefergreifende einer schönen Altstimme, der Tenorposaunist das Männliche und doch so Angenehme, Liebliche des Tenors, der Bassposaunist die Würde, Majestät und edle Kraft der Bassstimme entfaltet. So behandelt macht dann der Posaunenchor einen trefflichen Effect; und wenn schon der gleiche schöne Ton, und das ruhige Entwickeln der gemüthlichen Wärme in demselben dem gemeinschaftlichen Vortrage der genannten 3 Posaunen einen tiefen Eindruck sichert: so verstärkt sich dieser durch die feierliche, erhabene, heilige Stimmung, in der die 3 verschiedenen Charaktere des Alt, Tenor und Bass in Einem verschmelzen, nicht verdaugnend ihre am geeigneten Plaze bescheiden vortretende Eigenthümlichkeit, diese aber so gern der Wirkung des Ganzen opfernd. Da wird nicht der Bassposaunist den Tenor- oder Altposaunisten, oder einer von diesen jenen übertönen; da wird man keinen grellen, harten, angeprallten und dann auf einmal wegfallenden oder hinausgedruckten Ton hören: Alles wird sich vollkommen, würdig und ausgebildet entwickeln und harmonisch verschmelzen, entweder selbst oder durch den Musikdirektor so zusammen einstudirt, daß man glaubt, es wirke nur Eine Seelenkraft. Spricht nun Jeder noch mit Einfachheit, Wahrheit, Lebendigkeit, Wärme, Bedeutsamkeit; spricht er so ganz sein schönes, reiches Gemüth aus, s. S. 102 Z. 26; verbindet er, wie jeder gute Sänger, mit Bestimmtheit des Tones und der Aussprache gefühlvolle Verschmelzung: so muß sich das

raus ein herrliches Ganze bilden. Wir hätten sonach 3 Hauptpunkte, worauf bey der Bildung des Posaunisten vorzüglich zu sehen ist, er mag nun Solo, oder Orchesterbläser werden wollen: 1) Bestimmtheit und Schönheit des Tones; 2) Bestimmtheit und Schönheit der Sprache; 3) Beydes erhoben durch die Wahrheit, Wärme, Angemessenheit und Tiefe gefühlvoller Verschmelzung. Es ist hier wie bey dem Sänger. Ohne vollkommene technische und seelenvolle Bildung des Tones wie könnte sich seines Gemüthes Schönheit, wie seiner trefflichen Bildung Vielseitigkeit verkünden? Ohne deutliche, bestimmte, warme, in den edelsten Formen, reichsten und bedeutendsten Accenten sich erklärende Sprache wie könnte er seine Aufgabe als Musiker, als Sprachkünstler ehrenvoll lösen? Und wenn die Rede noch so klar und umfassend die Ideen entwickelt, wenn er, was er spricht, so deutlich auseinander setzt, daß wir Alles recht gut verstehen, muß er nicht dem Ausgesprochenen dadurch erst Bestätigung geben, daß wir in dem Drang- und Glutvollen seiner Tonbildungen fühlen, wie seine Seele wirklich davon durchdrungen ist? Und das kann er nur in den manchfaltigen Verschmelzungen der Töne, worin des Lebens innerster Quell sich ergießt. Eben so ist es bey dem Instrumentisten, der auch seiner bestimmten, deutlichen Sprache durch die in den Tonbildungen so ganz entströmende Seelenregung höchste Wahrheit, und dadurch erst vollendetes Leben verleiht. Das hat man nun bey der Posaune vorzüglich zu berücksichtigen; denn so Manches, wodurch andere Blechinstrumente so imposante und reiche Effekte erzeugen, Abwechslung in freyen und Stopftönen, Brillantes in eigenen Formen von Passagen, Zungenkunst u. s. w., läßt sich hier nicht benutzen. Dafür aber kann der Posaunist Sprachkünstler im eigentlichen Sinne werden, s. S. 294 i. 1. Thl., und das ist ja wohl das Höchste. Dazu eignet sich auch so ganz sein Instrument, wenn er es nach den Grundsätzen der Singkunst studirt; denn er kann die Töne nach Belieben halten; bis zur größten Fülle ausziehen, und bis zum sanftesten Hauche verlieren lassen; alle ganzen und halben Töne stehen ihm durch die Züge zu Gebote; alle gesangmäßigen Artikulationsformen, das Stoßen in der größten Kraft so wie im milden, netten Staccato, das Schleifen im drangvollsten Anziehen und in der sanftesten Ueberbeugung, Alles dieß kann er vollendet geben, ja durch die Züge, und eine eigene Kunst, diese nach dem zugebenden Ausdrucke anzuwenden, wird er noch besonders hierin unterstützt; leicht vermag er jeden Ton in allen Graden der Stärke und Schwäche zu accentuiren, und Alles tritt voll Wirkung heraus; und wie kann er jeden Ton verschmelzen, wie in jeder Form seines innersten

Lebens tiefsten Quell uns zur Anschauung bringen! Was läßt sich sonach auf diesem Instrumente leisten, wenn man nicht mehr will, als man kann — aber auch will, was man soll — und dieses in möglichster Vollendung zu erringen sich bestrebt! —

So wie aus dem Gesagten des Instrumentes Trefflichkeit und die Art der seinem Wesen entsprechenden Behandlungsweise erhellen mag, so ergibt sich eben so, wie das Grelle, Abzackte, Gesangleere, Seelenlose, aller Sprachkunst Entbehrende, was man so häufig bey den Posaunisten findet, dem Geiste desselben durchaus entgegen ist. So ernstlich daher der Verf. wünscht, daß die Posaunen wieder allgemein, hauptsächlich bey der Gottesdient, eingeführt werden mögen, indem sie schon an und für sich, vorzüglich durch Verstärkung des Wichtigsten, des Singchores so viel nutzen, vornehmlich in großen Kirchen, wo sie mit ihren vollen, gesangreichen, gehaltenen Tönen die langen und weiten Hallen erfüllen, während die so oft in kleinen Figuren sich bewegenden Geigen nur eine schlechte Wirkung erzeugen können: so meint er dieses nur, wenn man sie auch ihrer Würde, ihrem schönen Charakter gemäß behandeln lernt. Dann machen sie aber, besonders mit Trompeten verbunden, einen herrlichen Effekt; denn wo diese kräftig hervortreten, Pracht und Größe entwickeln, verleihen jene durch ihre eindringende, verschmelzende Harmonie dem Ganzen die nöthige Fülle, die edle Ruhe, Haltung, den sanft erhabenen Charakter, und in Vermischung mit den Hörnern hebt sich jeder Instrumentenchor in seiner Eigenthümlichkeit heraus, und alles Einzelne durchdringt sich mit seinem eigenen Leben in der bezaubernden Harmonie des Ganzen, wie wir es in der Schöpfung weitem Reiche überall so herrlich erblicken. Und wenn auch andere Instrumente durch größeren Glanz und imposanteren Effekt hervortreten — es ist nicht der glutvolle Tag allein, der segenvolles Wachsthum verleiht, es ist hauptsächlich die stille Nacht, die durch ihre milde Wärme Millionen Keime erregt, belebt und stärkt, daß sie uns durch bezaubernde Blüthe entzücken, durch reiche Frucht laben.

§ 2. Von dem Baue, der Haltung der Posaune, und dem Mundstücke.

Ehe der Lehrer zum eigentlichen Unterrichte schreitet, wird er die von S. 1 — 57 gegebene allgemeine Anleitung, die Vorerinnerungen v. S. 65 — 75, so wie von 176 — 183 durchgehen, um das für den Schüler Brauchbare am geeigneten Orte zu benutzen.

Im Baue kommt die Posaune der Trompete ziemlich nahe; unterscheidet sich aber durch die mehreren ineinander geschobenen Röhren, durch deren Verlängern oder

Verkürzen die verschiedenen Töne erzeugt werden. Sie besteht 1) aus der Röhre des Bechers, (s. F. 1 T. 67 A), die in neuerer Zeit mit dem Schalltrichter aufwärts gerichtet, und oben in der Form einer Trompete durch einige Windungen verkürzt, in die lange Röhre bey B) eingesetzt wird, wodurch sie von der Hand mit dem unteren Theile des Instruments es gut mitgehalten werden kann, das ganze Gewicht auf der oberen Achsel liegt: der Anfaß sicher ist, die Bewegung der Züge erleichtert u. s. w. (wie man solche Instrumente bey M. Sauerle in München findet) ja wo durch Einsaß-Züge, wie bey dem Horn und der Trompete, hier oben angebracht, das Instrument erhöht und vertieft werden kann, wie solche Instrumente bey Haltenhof in Hanau zu haben sind. 2) Besteht sie aus der großen Röhre B); 3) der Röhre, in welche das Mundstück kommt, C); 4) der großen Schiebröhre D), in welche die große Röhre B), und jene des Anfaßes C) eingesetzt wird, welche beyde man auch den Kern nennt. Dazu kommt 5) das Mundstück F); 6) das kleine Querstück G); 7) und jenes H). Man nimmt die Posaune mit der linken Hand an dem kleinen Querstück G), so daß man das Mundstück sogleich an den Mund bringen kann, hält (bey der angezeigten älteren Form) die Röhre des Bechers in die Höhe, so daß die 3 Röhren A, B, C, die Form eines Triangels bilden. Doch hängt dieß vom Bläser ab, wie er es am bequemsten findet. Die große Einsaßröhre wird an dem kl. Querstücke H) mit der rechten Hand gehalten, welche das Hin- und Herschieben dieser besorgt, wodurch sich die verschiedenen Töne erzeugen. Manche, die mehr Fertigkeit in der linken Hand haben, benutzen diese zum Schieben; da ist natürlich Alles entgegengesetzt. Man hatte sonst eigene Alt- und Tenor-Posaunen, wovon jene um 4 oder 3 Töne höher stand, sonach Es oder D stimmte, diese meistens B. So man bediente sich einer Oktav-Posaune, die also um eine ganze Oktave tiefer stand. Wenn nun aber schon die unsrigen Bassposaunen, die B stimmen, nicht leicht zu behandeln sind, weil die Züge so weit auseinander liegen, um wie viel schwerer ist dieß bey jenen, die entweder bis E, C, oder eine ganze Oktave tiefer gehen! Daher ist auch bey solchen, so wie den noch häufig vorfindlichen Quartposaunen auf der Seite eine lange Stange angebracht, um die weiten Züge machen zu können. Es gibt auch Altposaunen in C, die Tenor- in B und Bassposaune in G stimmend. Die Quartposaune stimmt F. Der Verf. sah auch Posaunen mit 4 Schenkeln zu den Zügen; allein, an und für sich schon groß und schwer, waren sie gar zu hart zu behandeln. Die durch halbe Töne abwärts steigenden Züge der Altposaune in Es, und Tenor in B s. T. 81 F. 26 u. 27. Bey den neueren meist gleich stimmenden Posaunen macht das kleinere oder größere

Mundstück, daß der Altist und Tenorist mehr hinauf, und der Baßist mehr hinunter können. Sehr wichtig ist daher ein gutes Mundstück, auf dem der Ton leicht anspricht, die nöthige Fülle bekommt, daß Höhe und Tiefe gut gibt u. s. w., s. d. § 2 der Hornschule S. 189 u. d. f., so wie S. 181 Z. 4. Der Altposaunist hat gewöhnlich ein Trompeten-Mundstück, s. d. § 2 der Trompeten-Schule S. 232, nur muß der Kessel so tief seyn, wie bey b). Für den Tenor- und Baßposaunisten ist eines F. 18 T. 68 angegeben, wo der leichtere Kessel bey a) für jenen, der tiefer bey b) für diesen gilt. Doch hängt es auch hier von dem Baue der Lippen, der größeren oder geringeren Muskelkraft ab, ob der Bläser sich eines weiteren oder engeren, tieferen oder leichteren Kessels bedienen kann. Eben so mag man die angezeigte Weite der Oeffnung bey c) bedeutender nehmen, oder sie verengen; obgleich im Allgemeinen aus einem so engen Bohrer, so wie aus einem zu leichten Kessel kein guter voller Ton herauszubringen ist, worauf doch der Posaunist hauptsächlich zu sehen hat. Uebrigens untersuche man, ehe man den Schüler zu einer Art der Posaune, Alt, Tenor oder Baß bestimmt, wozu er am meisten Anlage hat. Man lasse ihn daher auf verschiedenen Mundstücken blasen. Um etwas Gutes in der Musik zu leisten, wird nebst trefflicher Anlage noch ein ungemeiner Fleiß erfordert, was läßt sich erwarten, wo jene fehlt? —

§ 3. Bildung des einzelnen Tones und der ganzen Tonreihe.

Daß ein bestimmter schöner Ton zu den wesentlichen Forderungen gehöre, die man an den Posaunisten zu machen berechtigt ist, ward bereits im § 1 entwickelt. Die Art, einen solchen Ton zu erzeugen und zu bilden, verlangt daher genaues Studium und unermüdete Übung. Im Allgemeinen wird nun zwar der Ton hier erzeugt und gebildet, wie bey den Blechinstrumenten überhaupt, besonders der Trompete, s. d. § 3 der Trompetenschule; nur muß Anfaß und Anstoß viel weicher seyn, so zart und delikate, als möglich, damit der Ton gesangvoll, mollicht, bey aller inneren Kraft doch möglichst milde wird. Und wenn der Anstoß schon nicht gut ist, wie kann es der ausgezogene Ton werden? S. S. 90 Z. 5, so wie auch in Hinsicht des Anstandes und mancher zu vermeidenden Fehler S. 91, und im Betreff der Bildung eines guten Tones Z. 17 S. 193 u. d. f. Mehr Luftmasse verlangt aber der Ton auf der Posaune, damit er die nöthige Fülle bekommt; besonders, weil bey den Jüngen so viel Luft verloren geht. Die Hauptsache jedoch ist, sich zu gewöhnen, dem Tone immer mehr Nahrung zu geben. Was Schubart so schön von

Dem großen Geiger Tartini sagt: „Die Töne wurden unter dem Bogenstriche zeitig“, mag, so wie jeder Künstler, vorzüglich der Posaunist beherzigen. Wenn daher gewöhnlich auf diesem Instrumente die Töne grell angestossen werden, und dann ohne Entwicklung matt entschwinden: so wird unser Schüler den Anstoß ikt durchaus nicht grell, im Gegentheile wohl sehr bestimmt aber so delikat als möglich nehmen; dann aber den Ton halten, dabey immer mehr runden, ausziehen, nach und nach stets voller, zeitig machen, so daß er den Sinn durch seinen Schmelz vergnügt, und tief in die Seele eindringt. Wie sich ikt der Schüler gewöhnt, so wird er für die Folge bleiben. Nur keine Kraft auf Kosten der Weichheit des Ansatzes; der Posaunist soll nicht bloß blasen, er soll schön singen lernen: er soll nicht die gute Wirkung der schön getragenen Singstimmen durch gresles Hineinblasen verderben, er soll sie durch seine schöne gleiche Mitwirkung verstärken, erhöhen. Bey dieser nothwendigen Zartheit des Ansatzes sehe man aber auch auf die nöthige edle Fülle. Daher spricht man tong, s. S. 234 Z. 19, oder daon, s. S. 195 in das Instrum. nt. Manche sprechen lieber doang, weil sich beym a der Mund mehr ausbreiten könne, die Lippen besser schwängen, dadurch sonach mehr Haltung in den Ton käme. Allein man muß sehr sorgsam seyn, daß sich das ang nicht gegen die Nase zieht, was einen schlechten Ton gibt. Wähle Jeder, was ihm am besten zusagt. Zuerst versucht man den Anstoß auf dem Mundstücke, anfangs mit dem leichtesten Tone, dann mit höheren und tieferen, damit er mit der Art der Reibung der Lippen und dem verschiedenen Schlusse dieser bekannt wird, wie man dieß Alles im § 3 der Trompeten- und Hornschule findet, wo auch die ganze Art der Bildung des Schülers hierin angegeben ist. Kann er es auf dem Mundstücke, dann geschieht es auf der Posaune, wo man natürlich zugleich mehr das Anhalten des angestossenen Klanges beachten kann. Dazu nimmt man einen ohne Zug herausgehenden Ton z. B. das höhere b s. F. 7 T. 80. Dann schreitet man eine Quarte tiefer zu f, und wieder zu b, und so oft, bis er die verschiedene Modification im Ansätze kennen lernt, die nothwendig ist, um diese Töne gut b. i. mit der jedem Tone zugehörigen Fülle herauszubringen. Hierauf nimmt man B, s. F. 8, dieses mit den bereits gewonnenen Tönen abwechseln lassend, s. F. 9. Wenn die Höhe eher zusagt, der mag statt in die Tiefe in die Höhe von b zu d gehen, wie z. B. der Altposaunist; so wie überhaupt Jeder das hier Angeführte nach seinem Bedarf benutzen wird. Diese Töne übe man einzeln, so wie in manchfaltiger Verbindung; bald sehr lang gehalten und ausgezogen, bald kürzer, dann wieder schnell aufeinander folgend, bis der Schüler seines Ansatzes so gewiß ist, als es nur geschehen kann. —

Hat er die Naturtöne, die er ist herauszubringen vermag, sicher, dann lasse man ihn das *b* fest intoniren, und den nächsten halben Ton *a*, als Leiteton zu *b* bloß singen, um zu erforschen, ob er ihn rein im Gehöre hat. Ueberhaupt ist es sehr gut, wenn bey den Blechinstrumenten der Schüler jede Stelle, ehe er sie ausführt, zuerst singen muß. Und kann der Zögling in der Posaune nicht oder nicht rein singen, so muß er es entweder lernen, oder der Lehrer gebe ihn auf; denn wie kann er je rein blasen lernen, da hauptsächlich das Gehör bestimmt, ob man mehr oder weniger hinaus oder hereinziehet muß, und etwas zu Viel oder zu Wenig den Ton schon unrein macht! Ist ihm der Ton im Ohre, dann läßt man ihn das *b* wieder blasen, die Röhre ohngefähr 3 Zoll hinauschieben (denn oben liegen natürlich die Züge näher, so wie dieß der Fall ist, wenn die Posaune einen kurzen Cylinder hat, wie die Alt und Tenorposaune) und er erhält *a*, s. F. 10. Auch hier wechsle man mit den beyden Tönen ab, damit ihm das Schieben und Treffen eines bestimmten Punktes geläufig wird. Und nun kann man ihn mit der Art bekannt machen, wie sich durch dieses Schieben der Röhre auf verschiedene Punkte alle Töne erzeugen lassen. Diese ist folgende:

Je länger der Cylinder eines Instrumentes, so wie je länger eine Saite, desto tiefer ist der Ton. Um soviel man also den Cylinder verlängert, um soviel vertieft man den Ton. Dieß geschieht nun bey der Posaune durch das Hinauschieben der Röhre; dadurch kann man also jeden Ton so weit vertiefen, als die Hand die Röhre hinaus-schieben vermag. Es ist hier umgekehrt, wie bey der Saite auf einer Geige. Durch das Hereingreifen gegen den Steg zu wird die Saite immer mehr verkürzt, daher erzeugen sich immer höhere Töne: bey der Posaune wird die Röhre durch das Hinaus-schieben immer länger, folglich gibt es immer tiefere Töne. Zuerst muß man daher wissen, welches der Grundton der Posaune ist. Die F. 1 T. 67 angezeigte Posaune hat zum Grundtone *B*, sie gleicht also einer *B*-Trompete, bey welcher sonach das *c* wie *b* lautet. Somit erhalten wir alle Töne, die eine solche Trompete frey angibt, auch auf dieser Posaune ohne Zug; also den Grundton *B*, die Quinte *F*, die Oktave *b*, die 10te *d*, die 12te *f*, die 14te *as*, s. F. 11 T. 80 (die aber nicht immer herausgeht, und daher erst eingeblasen werden muß) ferner die 15te oder Doppeloktave *b*, auf der Trompete *c*, und von hier alle Töne aufwärts, s. F. 1 T. 77, wenn nicht des Bassposau-nisten weites Mundstück das Fortschreiten in die Höhe hindern würde. (In dem Bey-spiele LM Fig. II Tab. 67 ist diese Stellung mit 1, und die andern F. I angegebenen sind mit den folgenden Nummern bezeichnet.) Zieht man nun, wie es bereits bey F. 10

T. 80 geschah, ohngefähr 3 Zoll heraus, (zweyte Stellung, eigentlich der erste Zug) so wird die ganze Röhre länger, somit der Ton tiefer, nun durch diesen Zug um einen halben Ton: die Posaune ist da gleich einer A-Trompete, gibt sonach auch dieselben Töne wie diese, s. F. 12, u. F. I T. 67. Der nächste Zug oder die 3te Stellung gibt eben so As als Grundton mit den bereits angegebenen Tonverhältnissen; der folgende oder die 4te G; der weitere oder die 5te Fis; der kommende oder die 6te F; und der entfernteste, oder die 7te E; wie es von B zu I deutlich zu sehen ist. Weiß nun der Schüler, welche Töne auf jedem verschiedenen durch die verschiedenen Züge gebildeten Grundtone sich erzeugen: so muß er nun geübt werden: 1) jeden Zug richtig und geschwind treffen zu lernen; 2) die auf jedem Zuge liegenden Töne herauszubringen, sich ihrer zu versichern. Dabey verfährt man denn, wie es bereits F. 10 geschah: man nimmt zuerst b als Grundton, geht dann zu a hinab, und wechselt mit beyden Tönen; bleibt zuletzt auf a liegen, und übt sich, alle Töne der 2ten Stellung zu erzeugen. Von a nimmt man dann eben so gis als Leiteton, und dann als Grundton as, dessen Töne in der 3ten Stellung man einübt; darauf g als Leiteton zu as, und nachher als Hauptton mit den Tönen in der 4ten Stellung; hiernächst eben so fis in der 5ten Stellung; dann f in der 6ten; endlich e in der 7ten. Dabey wechselt man stets mit allen vorigen Zügen wieder ab, damit er mit der ganzen Röhre und allen auf ihr liegenden Zügen, hauptsächlich dem Plaze für jeden Zug so bekannt, und im Ergreifen jedes so gewandt wird, daß ein einziger Blick mit dem Auge der fertigen Hand den gehörigen Plaz anweist, der Anfaß fest und sicher, und der Bläser jedes Zuges, so wie jedes auf demselben liegenden Tones gewiß wird. Da kann man im Anfange leichte Uebungsstücke aufsetzen, worin zuerst bloß die Züge geübt werden, wie F. 13; dann die verschiedenen Töne auf den Zügen, wie F. 14, was man auch in A, As und G versetzt. Natürlich muß man, je weiter die Züge hinausgehen, sonach weiter voneinander liegen, desto mehr mit dem Hinausschieben der Röhre zugeben. Eben so sind auch die tiefen Töne zarter zu behandeln. In der 4ten Stellung erhält man schon die in der 2ten bereits vorgekommene Doppeloctave, wozu natürlich ein festerer Schluß der Lippen erfordert wird, wie es der Schüler bereits aus der Trompeten-Schule wissen wird. — Diesem wird bey dem genauen Ueberblicke über die verschiedenen Stellungen (Züge) und die dadurch erzeugten Töne nicht entgangen seyn, wie mehrere Töne als verschiedene Intervalle in 2 ja sogar 3 Stellungen vorkommen, daher auf 2- oder 3fache Weise erzeugt werden können. So kommt das \underline{f} in der 1ten Stellung als Oberquinte, in

der 4ten als fl. 7te, in der 6ten als Doppelloktave vor. Eben dieß ist der Fall mit e in den Stellungen 2, 5 und 7. So liegt d in den Stellungen 1, 4 und 7 als gr. 3te, gr. 5te und fl. 7te; f in den Stellungen 1 und 6 als gr. 5te und Oktave; e in 2 und 7 als gr. 5te und 8te; h in 4 und 7 als gr. 3te und 5te; a in 2 und 6 als 8te und gr. 3te; g in 2 und 4 als fl. 7 und Doppelloktave; es in 3 und 6 als gr. 5te und fl. 7te; es^{gr} als fl. 7 in 3, als fis in 5 als Doppelloktave; e in 3 und 6 als gr. 3te und gr. 5te; b als 8 in 1, als ais in 5 als gr. 3te; as als 8te in 3, als gis in 7 als gr. 3te; während andere nur in einem Zuge vorkommen. Dabey ist es wieder wichtig zu bemerken, wie die meisten Töne als enharmonische können behandelt werden (s. Z. 17 S. 49 und 50 i. 1. Thl.); was, um einen Ton, sollte er etwas zu tief oder zu hoch seyn, zu erhöhen oder zu vertiefen, oft nur einen kleinen Ruck hinauf oder hinab beträgt, ja was bey einem geübten Spieler schon der bloße Ansaß verbessert. So kann es in der Stellung 3 auch als dis betrachtet werden; cis in der 5 als des ; fis in der 5 so wie auch das untere Fis und oberste fis als ges ; cis in der 2 und 5 als des , u. s. w. wie dieß und den vorbergehenden Punkt die Scala F. II T. 67 deutlich erhellte. Wir erhalten sonach die manchfaltigen Töne in jeder Stellung, wie sie Fig. 19—25 T. 81 angegeben. Da darf also der Bläser bey jeder Stelle nur nachsehen, in welcher Position jeder Ton, wie, in welcher Verbindung u. s. w. er vorkommt, und er kann sich gewiß jederzeit helfen. Dadurch wird die Unbequemlichkeit mit dem vielen Hin- und Herschieben vermieden, das man so häufig bey ungeübten oder nicht gehörig unterrichteten Posaunisten findet, was die Ausführung entsetzlich erschwert, unsicher, und einen so üblen Eindruck auf den Zuhörer macht. Um diese Leichtigkeit in der Ausführung zu erringen, dient ganz vorzüglich, wenn er es sich recht einprägt, auf welchen Zügen er irgend einen Ton hat; denn dann darf er ja nur den gerade zunächst liegenden ergreifen, und er hat alle Züge nahe beysammen; sein Ansaß bleibt sicher, der durch das öftere besonders weitere Vorschieben doch leiden muß; und mit weniger Bewegung gibt er beynabe Alles. So liegt die Stelle F. 15 a) Tab. 80 ganz gut in der 4ten Stellung; wollte man nun wegen des gis bey b) zur 7ten hinausgehen, so würde es sehr unbequem seyn, dann müßte man bey c) wieder herein zur 2ten, was gar zu beschwerlich wäre. Man nimmt also a) in der 4ten, rückt etwas herein zur 3ten und nimmt as statt gis bey der 1ten Note b , zieht etwas zur 4ten Stellung zurück, und führt die 3 letzten Noten damit aus; geht herein zur 2ten bey c); nimmt die 1te Stellung für das d bey d), und wechselt für cis d und a mit der 1ten und 2ten ab,

Die nahe aneinander sind. Die Figur bey e) liegt zwar in der 5ten Stellung, noch bequemer aber in 1 und 2, das ais als b betrachtet; h bey f) in der 4ten, zu ais wird etwas hinaus, dann wieder zur 4ten zurückgezogen, fis in 5 genommen; in dem nächsten Zuge 4 liegt d bey g), bey cis zieht man wieder etwas hinaus, bey d herein, und da hat man auch das g; in der 3ten Stellung liegt das e bey h); bey m h zieht man etwas hinaus, bey e herein, und nimmt die tiefere Oktave c in 6. Und so muß man immer die nächsten Züge suchen, was freylich genaues Bekantseyh mit seinem Instrumente voraussetzt. Dieß ist um so nothwendiger, weil oft derselbe Ton bald als 5te, bald als 3te, 4te, kl. 7te besser herausgeht, ja auf manchem Zuge nur äußerst schwer anspricht, daher bey dem schnellen Wechsel auf diesem Zuge zu brauchen, bey dem Aushalten, wo man ihn sicher haben muß, auf einem andern zu nehmen ist. — Der größte Vortheil aber für die leichte Ausführung der meisten Stellen ist der, daß man sich von jedem Tone abwärts eine Scala bilden kann. Dadurch kann man sowohl die chromatischen Gänge leicht ausführen, s. F. 27 — 34 T. 80; als jeden Lauf hinab und hinauf bequem machen: wobey man nur darauf sehen muß, daß 1) die Züge nicht zu weit hinaus kommen, es müßte sich denn nicht anders thun lassen; 2) nicht zu weit auseinander liegen. Und da hilft man sich dadurch, daß man irgend einen Ton, wo es die Melodie gestattet, schnell auf einem höhern Zuge nimmt, wie es die Beispiele F. 16 und 17 deutlich zeigen. Drum sind auch die F. 18 oben angezeigten Züge besser, als die unteren; denn da werden die Züge mehr oben, nahe aneinander, meist in der Mitte genommen, wo man also leicht in die Höhe und Tiefe nach Bedarf gehen kann. Und so muß man jede Stelle studiren. Nimmt man nun alle diese Vortheile zusammen, so sieht man: 1) wie der Bläser jede stufenweise Fortschreitung zu geben vermag, s. F. 16, 17, 18, 26 — 34; 2) wie ihm so viele Stellen in den verschiedenen Intervallen aus verschiedenen Tonarten ganz gut liegen, s. F. 19, 21, 22 und 23, so daß er oft bey einer ganzen Stelle den Zug nicht zu ändern braucht, s. F. 22 bey m); 3) wie schnell und leicht er die Tonarten wechseln, Töne vertauschen kann, s. F. 15 und 21, besonders wenn er sich der enharmonischen Verwechslung bedient, wie F. 23 bey n), so daß, wenn ihm ein Ton in irgend einer Stellung vorkommt, die zu weit entfernt liegt, er ihn enharmonisch in einem nähern Zuge austauscht, z. B. statt F. 24 ais gis und ais auf den entfernten Zügen 5 und 7 zu spielen, dafür b, as und b auf dem 1ten und 3ten nahen nimmt, dann erst fis, um im Geiste die nöthige Leitung zu h zu erhalten, wo auch der Zug 5 wegen des darauffolgenden 4ten recht gut sich anwenden läßt, wodurch

er, hat er sich darauf einstudirt, die dem Ansehen nach schwersten Stellen mit Leichtigkeit ausführt (man vergleiche F. 29 mit 34, 30 mit 32, 31 mit 33); besonders wenn er 4) den Vortheil des verhältnißmäßigen Verlängerns und Verkürzens des Cylinders nach der Größe somit Entfernung oder Nähe des zu erringenden Intervalls in seiner Gewalt hat. So liegt die erste Stelle F. 24 ganz in der 5ten Stellung, die 2te in der 4ten, und der Bläser hat bloß, so viel als ein halber Ton verlangt, hinaus- und dann wieder hereinziehen. Eben so ist es F. 21 bey o) oben und p) unten. Studirt man also dieß Instrument gut, so wird man nicht nur Vieles leisten, beynabe Alles darauf ausführen, sondern auch sich leicht selbst etwas Gutes für sein Instrument schreiben können: denn was bietet es für viele Mittel dem Tonsetzer zu den neuesten, brillantesten und tiefsten Effekten dar! Auch wird der Bläser beynabe jede Orchesterstimme richtig, mit weniger Abänderung, vortragen können, wovon noch weiter unten das Nähere. Dazu sind freylich die mit den oben erwähnten Einsatzbögen versehenen Posaunen, wo man nach Bedarf h oder b, vielleicht sogar c erhalten kann, sehr gut, so wie sie auch dazu eingerichtet sind, daß man mit tieferer Stimmung einstimmen kann. Verliert man bey höherer Stimmung in der Tiefe; man gewinnt dafür oben und in der Leichtigkeit der Ausführung. Und sollte dann die Posaune nur bis in das F gehen; E so wie manchen tiefen Ton kann man mit dem Ansätze, durch Sinkenlassen gewinnen. Ueberhaupt läßt sich durch diesen sehr Viel erlangen, und der Verf. hörte Posaunisten, die, hatten sie sich auf die Tiefe einstudirt, die tieferen Oktaven von vielen tiefen Tönen herausbrachten, die Oktave von dem tiefen B in der 1ten Stellung bey einer B-Posaune ohnehin. Eben so hörte er von Andern, die sich auf die Höhe verlegt hatten, die höchsten Töne sicher, leicht, gesangreich, hellklingend. Drum wird, wie zu Allem, auch hier unermüdetes Forschen und Ueben erfordert. Das Letzte ohne das Erste kann nicht allein helfen; denn die Instrumente sind zu verschieden, haben oft unerklärbare Abweichungen, und wenn man da das seinige nicht in allen Tönen kennt, wie will man etwas Sicheres erringen! So fand der Verf. Instrumente, auf welchen die kl. 7ten trefflich anschlugen; andere gaben die meisten nicht, oder nicht gut: ja manche Posaune gab das g in der 4ten Stellung nicht, und als kl. 7te in der 2ten leicht und sehr gut, so daß der Bläser, um 3, 5 und 8 zu bekommen, bey 3, 5 die 4te und bey 8 die 2te Stellung nehmen mußte. Jeder Bläser muß sich daher eine eigene Scala bilden, eigene Vortheile in der Behandlung seines Instrumentes in den verschiedenen Fällen erfinden, und das Angegebene nach seinem Bedarfe benutzen.

§ 4. Ausbildung des Schülers.

Die Art der Bildung des einzelnen Tones so wie der ganzen Tonreihe, und die vielen Mittel, die die Posaune dem Bläser darbietet, haben wir im vorigen § kennen gelernt. Es fragt sich nun: wie soll der Schüler gebildet werden, damit er dieses so benutzt, wie es das Instrument und seine künstlerische Bestimmung fordert? — In jener Hinsicht gehen wir von der Beschaffenheit der Posaune selbst aus. Sie ist eine Art Trompete, liegt zwischen dieser und dem Horn, und hat besonders das Ausziehen, gesangreiche Aushalten, welches diesem zukommt. Warum sollte sich das Gute vom Horn und der Trompete, das Klangvolle, Brillante, Helle in den freyen Tönen nicht hier geben lassen? — Und ist dieß der Fall, warum sollte man dieß nicht auch auf die durch Züge erhaltenen Töne anwenden, und so das Instrument, mit Rücksicht auf seinen Charakter, weit vollendeter, brillanter herstellen können, als Horn und Trompete? — Das findet man nun selten, weil die Meisten, können sie nur einen erträglichen Ton herausbringen, so gleich zu den Zügen gehen, und darüber die Ausbildung der Naturtöne vernachlässigen. Wir gehen im Gegentheile von diesen aus, und bleiben so lange bey ihnen stehen, bis sie klangvoll, hell, sangreich und sicher errungen sind, und das in der verschiedensten Form. Dann erst lassen wir mit den Zügen abwechseln, um die nöthige Gleichheit herzustellen; bilden hierauf den Ton in allen Graden der Stärke und Schwäche; üben die verschiedenen Artikulationsformen, Manieren, Passagen, u. s. w. ein; und verbinden zuletzt Alles in der Sprachkunst. — Das möglichst gute Ausbilden der Naturtöne beginnt ohngefähr wie F. 35. Diese Töne trägt man zuerst ganz langsam, wie ganze, dann halbe Noten und Viertheile vor, und nach einer jeden Note, oder nach einigen setzt man ab, und nimmt frischen Athem, s. S. 97 i. 1. Tbl. Vor Allem ist dabey auf einen klangreichen, hellen, das ganze Instrument in Schwingung bringenden, klar heraustretenden, schmelzvollen Ton zu sehen; denn einen solchen schönen, schwingvollen Metallton hört man selten auf der Posaune, wo die Töne meistens gedrückt, dumpf und unfreundlich sind. Ueber die nun anzubildenden Eigenschaften eines guten Tones s. S. 41 und 42. Ist der Ton langsam gut, dann muß er es auch werden bey schnellerer Ausführung, wo man sich sehr mühen muß, damit in der kürzeren Zeit der Ton dieselbe volle und schöne Bildung erhalte, s. S. 88 Z. 11, so wie S. 145 Z. 12 i. 1. Tbl.; und zwar an und für sich, und nach dem Register, in dem er vorkommt, der tiefe Ton voller, majestätischer, der höhere lieblicher u. s. w., was

aber bey stufenweiser Fortschreitung so auszubilden ist, daß man doch keine Kluft zwischen den einzelnen Tönen bemerkt, s. S. 359 Z. 23. Dazu mögen denn die Uebungen F. 36—38 und F. 1—10 Tab. 81 dienen, die man sowohl in dieser Hinsicht, somit vom langsamsten Tempo bis zum schnellsten, benutzen kann, als auch um zugleich den festen, gefangvollen Anstoß einzustudiren, der sowohl in Hinsicht der Bestimmtheit und Kraft als der nöthigen Zartheit immer mehr kultivirt werden muß, so wie sich auch dadurch ein fester Ansaß, Gewandtheit im festern Schließen und Erweitern der Lippen herstellt, wodurch eine Menge von Stellen sich leicht geben läßt, ohne ein neß Zuges zu bedürfen. Der Lehrer wird diese nach dem Muster der Tab. 71 für die Hornschule vorkommenden selbst vermehren, wo dann das c als Grundton der Posaune, bey der unserigen als b, somit hier das Ganze als im Tenorschlüssel stehend mit der Vorzeichnung von 2b gedacht, oder noch besser, dem Instrumente angepaßt, d. i. mit Weglassen der in dieser Stellung nicht vorhandenen Töne, ausgeschrieben wird. Dadurch kommt Bestimmtheit, Kraft, Würde, Reichthum an Klangfülle in das Instrument, und warum sollte der Posaunist in diesen ihm ganz zu Gebote stehenden Tönen nicht dieselbe Kunst der Artikulation, wie der Trompeter und Hornist anwenden können, wie es, um den Schüler von der Möglichkeit und den trefflichen hierdurch zu erringenden Effekten zu überzeugen, F. 10 bey einigen Stellen angegeben ist? — Geht dieß mit der vollen, schönen, präzisen Ausführung auf den Tönen der ersten Stellung; dann wird es auf jenen der 2ten und so durch alle Züge geübt, wobey natürlich, je tiefer der Zug, desto mehr Majestät in die tieferen Töne, besonders bey dem Bassposaunisten kommen muß. Dann wechselt man mit den verschiedenen Zügen, zuerst nacheinander auf und abwärts, dann bald in der Höhe, bald in der Tiefe und Mitte ab, und rastet nicht, bis ein Ton so klingend, voll und schön ist wie der andere. — Geht dieß in allen Zügen, dann wechselt man mit den Tönen in den verschiedenen Zügen s. F. 11, um dasselbe einzuüben, wozu man recht gut die Beispiele Tab. 65 gebrauchen mag, die meistens nicht tiefer als E gehen, (das tiefe D, C, B nimmt man eine 8ve höher) und die man auch höher, z. B. um 5 Töne in den Tenorschlüssel, somit in das G dur (oder jede andere Tonart) versetzen kann, wobey dort das b ein Auflösungszeichen, und das h ein # wird; und wo der Schüler zuerst die obere und dann die untere Stimme vorträgt. Und nun steht der Schüler an dem Einüben aller Scalen und Intervalle, und zwar ist mit vorzüglicher Berücksichtigung der Tonbildungskunst, s. S. 162 Z. 18, und dessen was i. 1. Tbl. S. 367 v. Z. 27 an gesagt ist. Die in den

Tabellen V—VIII zu dieser wichtigen i. 1. Thl. von S. 69 — 111 behandelten Lehre vorkommenden Beispiele kann man für die höheren Posaunen stehen lassen, für die Bassposaune ins B, A, G oder F setzen, und darnach auch die einzelnen Stellen ändern. Nun ist der Punkt, wo dem Schüler eine gute technische Grundlage gegeben werden kann; denn ist kann er durch das Blasen aller Scalen in Dur- und Moll, so wie der Intervalle aus allen Tonarten sich zur Ausführung jedes Stückes vorbereiten, und dabey seinen Ton nach allen Seiten ausbilden. Sehr gut ist es auch, wenn man ihn in manchfaltigen Formen übt, wie z. B. F. 12 T. 81, was man in der verschiedensten Gestalt theils aufschreibt, theils von ihm aufschreiben läßt; dieß ist noch besser. Dadurch ist er vorbereitet für die Lehre von den Passagen, die i. 1. Thl. von S. 140 an behandelt ist. Aus den dort vorfindlichen Formen sucht man die der Posaune angemessensten heraus, und übt sie in so vielen Tonarten ein, als es sich thun läßt. Da aber mehrere dieser mit manchfaltiger Artikulation bezeichnet sind, so ist es nothwendig, ihn auf das Wesen dieser aufmerksam zu machen, wovon dort i. 1. Thl. S. 164 Z. 8 so wie von S. 295 an gehandelt ist. Nebst F. 10 T. 81 findet man mehrere solcher Beispiele, die mit mehrfacher Artikulation theils zu bezeichnen, theils schon bezeichnet sind, Tab. 70 F. 25 und 26 T. 71 F. 22—34, T. 73 F. 11—22, T. 74 F. 1—15, was man natürlich in die der Posaune angemessenen Tonarten, und auf jene Weise versehen muß, daß die Artikulationsform der Struktur und Behandlungsweise der Posaune angemessen ist. Und das ist ein äußerst wichtiger Punkt, den der Posaunist nicht genug studiren kann, von dem nun gehandelt werden muß. Schon im § 6 der Fagott-Schule S. 163 ist über die Artikulationsformen überhaupt, so wie die Wahl der dem Instrumente angemessensten sehr vieles hier Anwendbare gesagt worden; den meisten Aufschluß aber gibt die Hornschule, theils S. 202 Z. 26 u. d. f., vorzüglich v. S. 209 an, wenn man reif darüber nachdenkt, wie der Hornist die brillanten Töne heraushebt, die Stopftöne mehr in den Schatten stellt, manche freye mildert, um die möglichste Gleichheit mit jenen herzustellen, und seine Artikulationsformen besonders F. 22 — 28 T. 72 so anbringt, daß die Schwäche des Instrumentes verdeckt wird, ja der ganze Vortrag gleichsam absichtlich so gegeben erscheint. Die Schwierigkeit und Schwäche, die dort von den Stopftönen, kommt hier von den entfernten Zügen bey schnell aufeinander folgenden Tönen. Der Posaunist muß daher solche Artikulationsformen wählen, wodurch die Stelle voll reichen Effectes, brillant, und doch gesangmäßig heraustritt. Zu jenem bietet ihm die Aehnlichkeit der Posaune mit dem Horn und der Trompete, zu

diesem die Art der leichten Verbindung in den zu schleifenden Noten nach den auf- so wie abwärts aufeinander folgenden Zügen die Gelegenheit dar. Zur Beleuchtung des Gesagten, und um dem Schüler einige Winke zum weiteren gewiß erfolgreichen Forschen zu geben, diene das Beyspiel Tab. 81 F. 13. Die Stelle im T. 1 liegt wie im Horn; jede auf diesem zu gebende passende, brillante Artikulationsform läßt sich daher hier anwenden: nur kommt unter die Töne ohne Zug das *d* mit dem 4ten Zug. Das kann man voll warmen Hinschwunges *cresc.* herabziehen, wodurch diese Form des Schleifens der 3 Noten *b f d* nicht allein dem Instrumente gemäß, sondern auch so gegeben ist, daß die Eigenheit dieses noch zum seelenvollen Ausdrucke dient. Nach dem *d* kommt gleichsam eine Pause; da nimmt man schnell die 1te Stellung und hebt die letzten Noten kräftig heraus. Nach *d* kann man wieder eine kleine Pause bilden, während der man die 6te Stellung schnell ergreift, und in dieser liegt beynabe die ganze Stelle so gut, daß sich auch hier jede brillante Artikulationsform anwenden läßt. Da nun bey jeder der vielen Stellungen auf der Posaune ein ganzer Akkord, oft mit Doppeloctave liegt, sie also gerade darin dem Horn mit seinem C-Akkorde gleicht, so läßt sich ja jede Art des Schleifens und Stoßens, wie sie in der Hornschule vorkam, hier anwenden, somit ein großer Reichthum an imposanten Formen gewinnen, gegen welche dann der einfache Gesang, bis zum *pp.* absteigend und zum *ff.* sich erhebend, schön gesprochen, einen trefflichen Kontrast bildet. So bieten die Takte 5, 7 und 8, und die erste Hälfte des T. 6 die Gelegenheit zu den brilliantesten Artikulationen dar. Im T. 3 und 4 ist Schleifen und Stoßen nach der angegebenen Regel geordnet; nur werden die 2 letzten Achttheile gebunden, was man auch abwärts einüben muß, da es so oft in den Stimmen vorkommt, und es sich bey fleißigem Studium auch gut machen läßt. Im 1ten Viertel des T. 5 würde das zu *f* hinaufgeschliffene *B* einen sehr guten Effekt machen, wie es im 2ten Viertel von *f* zu *f* geschieht; allein es ist doch etwas schwer, und man soll die Artikulationsformen so gebrauchen, daß die Stelle 1) an Reichthum der Darstellung; 2) an Bedeutung und tiefem Eindrucke; 3) die Ausführung an Leichtigkeit gewinnt. Drum werden auch im 3ten Viertel des T. 6 nicht die 3 ersten Noten geschliffen, was die Ausführung erschwerte, sondern nur 2. Eben deswegen schleift man im T. 7 die 3 ersten Noten, und macht nach der 3ten eine kleine Pause, während welcher man die neue Stellung schnell ergreift. So könnte man das *d* im 3ten Viertel noch in der 1ten Stellung blasen, und das folgende *e* in der 3ten nehmen; aber das tiefe *F* fordert die 6te, da macht man nach dem tiefen *B* et-

ne kleine Pause, nimmt \underline{a} in der 4ten, schleift es zu \underline{e} in der 6ten, wodurch die Stelle reicher, effektvoller und leichter wird; doch ist auch die obere Bezeichnung mit Wirkung zu gebrauchen. Daher ist es hier ein Hauptvorthail, die Formen des Schleifens und Stoßens — ob man 2, 3 oder 4, 5, 6 schleift oder stößt, ob man schleift oder stößt — nach den Zügen zu ordnen. So ist es F. 14. Leicht lassen sich bey a) die 3 ersten Noten, schwerer bey b) schleifen; eben so binden sich dort a b \underline{e} b gut, bey b) nicht gut zusammen. Um die Stelle doch reicher zu geben, schleift man a und b und stößt die andern. Im Allgemeinen stößt man lieber, wenn die Züge hinabgehen, und dieß läßt sich so einüben, daß durch den energischen Ruck mit dem Zuge sogar die Kraft, das Brillante des Stoßes gewinnt, wie es F. 15 c) und in den bisherigen Beyspielen bezeichnet ist. Eben so schleift man leichter bey aufwärts gehenden Zügen, was ebenfalls mit einem eigenen Nachdrucke gegeben werden kann, s. F. 15 d) und die bisherigen Beyspiele. So liegt es also in der Gewalt des Blasenden, alle Arten des Schleifens und Stoßens, von der größten Kraft bis zum sanftesten Charakter, zum mildesten Hauche, hier auszuführen. Das Staccato läßt sich ohnehin vortrefflich geben. Und so stehen dem Posaunisten dieselben Mittel, wie jedem andern Instrumentisten zu Gebote, ja ihr geist- und wirkungsvolles Benutzen wird sogar durch des Instrumentes eigene Struktur unterstützt und erleichtert. Wer also so sein Instrument studirt, der wird die größten Effekte, die reichsten Darstellungen mit aller Leichtigkeit erzeugen. Das ist denn besonders für den Orchesterbläser nothwendig, damit er sich bey schwierigen Stellen helfen kann, obgleich er sich auf Alles einüben muß. Sollten aber Gänge kommen, die sich nicht oder nur schwer vortragen lassen, so muß er sie so abändern, daß der Sinn der Stelle nicht darunter leidet. Das Nähere findet man in der Kontrabaß-Schule. So kann die 2te Stelle F. 16 manchem Posaunisten schwer fallen; man bläset bloß das es, es macht auch einen guten Effekt, und ist ganz leicht. Eben so kann man die folgenden Stellen ändern, wie es angegeben ist. Aber durch fleißige Uebung, verbunden mit Nachdenken läßt sich auch Viel erzwingen. Besonders hilft da die Gewandtheit in den enharmonischen Verwechselungen. Wie oft muß man für das b auf der Stellung 1 ais in 5, ohnehin \underline{es} in 3 und 6 statt \underline{dis} , \underline{cis} in 2 und 5 statt \underline{des} u. s. w. nehmen! — Nachdem nun der Schüler mit den Formen der Tonbildung und Artikulationskunst, so wie mit der Lehre von den Passagen vertraut ist, so mag er nun aus der Abhandlung über die Manieren i. 1. Zbl. von S. 111—140 die auf der Posaune effektiv zu gebenden einstudiren. In Hinsicht des Trillers verweist der Verf. auf S 6

S. 215 der Horn- und den Schluß des § 6 der Trompeten-Schule. Und nun wäre der Schüler zur Sprachkunst im engeren Sinne vorbereitet. Was man darunter versteht, so wie Beyspiele darüber findet man im § 7 der Horn- und Trompeten-Schule, die man nur auf die Posaune, nach dem Charakter dieser, überträgt, d. i. alle Zungens Kunst, und was keinen guten Effekt macht, entfernt; in die passende Tonart z. B. B versetzt; wobey man die tieferen Noten höher nimmt; sich der kleinen Nötchen bedient, wenn die anderen zu hoch gehen; manche schwere Töne ausläßt, leichtere an ihre Stelle setzt, u. s. w. — Ist der Schüler nun auch hierin eingeübt, dann geht es an seine höhere Ausbildung, wobey man mit ihm verfährt, wie es S. 174 Z. 23 und S. 175 angegeben ist. Vorzüglich aber sehe man darauf, daß der Posaunist Sänger werde. Es ist dieß das eigentliche Ziel, welches er anstreben muß, er mag nun bloß Singstimmen begleiten — wie würde er sonst mit diesen gleich vortragen können? — oder nur im Orchester mithelfen; oder als Solobläser auftreten: denn darin liegt ja das Große der Posaune, daß bey ihr das Effektvolle, Brillante, wie es sich auch auf manchen andern Instrumenten vorfindet, mit dem Eindringenden, Wahren des Gesanges sich verbindet, wodurch eben dem Künstler so reiche Mittel zur stets neuen, interessanten, höchst wirkungsvollen Darstellung sich darbieten. Diese Ausbildung werde demnach ganz behandelt, wie es S. 378 Z. 19 i. 1. Thl. angegeben ist; der Posaunist muß mit einer Wahrheit, Bestimmtheit, Wärme, Kunst der Accentuation und Artikulation sprechen, er muß uns in seinen Tonbildungen ein so glutvolles Ergriffenseyn vorführen, daß wir erkennen und fühlen, wie sein Inneres so ganz von dem durchdrungen ist, was er sagt. Kann er dieß, dann mag man auch die Lehre von den willkührlichen Auszierungen i. 1. Thl. von S. 327—346 unter passender Benützung der dort vorkommenden Beyspiele mit ihm durchgehen, damit bey dem Solovortrage des Gemüthes schöne Regungen und seiner Phantasie lebensvolle Bilder frey sich ergießen. Und um keine Seite seiner Ausbildung unvollendet zu lassen, so nehme man mit ihm durch, was Z. 22 S. 248 über die Kunst des Vor- Nach- und Mitsprechens, so wie auch darüber Z. 32 S. 221 u. d. f. gesagt ward, was durch viele für die Posaune geschriebene Stücke nach den gegebenen Grundsätzen mit ihm durchzuüben ist. Sieht man nun noch darauf, daß dieß Alles im Geiste dieses Instrumentes geschieht, wie er im § 1 entwickelt ward, ja schwebt dem Schüler jenes Bild künstlerischer Leistung vor, wie es als allgemeines von S. 57 Z. 24 an aufgestellt ward, und strebt er, sich und sein Instrument nach diesem Ideale möglichst auszubilden: so muß er etwas Ausgezeichnetes leisten, und in dem kleinsten

Stücke, wie in dem größeren guter Meister wird er uns seine schöne Bildung fühlen, überall die Spuren seiner höheren Weihe erkennen lassen.

Serpent = Schule.

§ 1. Ueber den Charakter und die Behandlung des Serpent.

Das Serpent (Schlangenrohr) gehört zwar nicht zu den Orchesterinstrumenten, von welchen nur eigentlich hier gehandelt werden sollte; aber gut geblasen, und in seinem Charakter ergriffen, macht es eine so treffliche Wirkung, besonders in Kirchen, daß es allgemein eingeführt zu werden verdient, vorzüglich dort, wo der Baß durch gute Kontrabässe nicht schon stark besetzt ist. Daher wird es auch als durchgreifendes Baßinstrument allgemein bey der Janitscharenmusik gebraucht. So wie eine volle, kräftige Baßstimme einen ganzen Singchor heraushebt, ihm Würde, Fülle, Feierlichkeit verleiht: so kann auch der Serpentist dasselbe einer Blasinstrumentens- oder Orchestermusik leisten. Nur muß man den edlen Charakter der Männlichkeit ausprägen sich bestreben, der so ganz dem Serpent zukommt. Wenn sich dieser auf der einen Seite durch Majestät, würdige Haltung, ein bedeutendes Maaß lebensvollen Schwunges und ungemeyne Spannkraft in den ehrenden Schranken der Mäßigung auszeichnet, so verbindet er damit auf der andern alle jene weichen, innigen Gefühle, die des edlen Mannes Brust zieren, s. S. 144 Z. 21 u. d. f. Alles wilde Blasen, Pressen der Töne, Harte, Gesangs- und Seelenlose muß daher entfernt, im Gegentheile das Instrument so behandelt werden, daß man glaubt, einen trefflich gebildeten Baßsänger zu hören, der nur keine Worte ausspricht. Und dazu bietet es alle Mittel dar: 1) in der leichten Behandlung; denn mit mäßiger Luft läßt sich ein schöner voller Ton bilden, und bey einiger genauen Uebung kann man den Anfaß so delikat, wie auf wenigen andern Instrumenten erhalten, so wie es auch weit leichter zu blasen ist, als die meisten dieser,

gerade also das Gegentheil von der gewöhnlichen harten Behandlung, dem unmaßli-
gen Luftaufwande, wodurch man sich selbst beschwert, und das Herausbringen eines
guten Gesangtones unmöglich macht. Sein Ton hat 2) so viele Fülle und innere Kraft,
läßt sich dann wieder so weich gestalten, ist des kräftigsten so wie zartesten Anstoßes
so fähig, daß der Bläser in Hinsicht der Tonbildungskunst Alles zu geben im
Stande ist; so wie er auch 3) durch die Sprechkunst, der die Kunst der Accentua-
tion und Artikulation dient, und wozu sich das Serpent so ganz eignet, seiner Dar-
stellung tiefe Bedeutung und ein reiches Leben verschaffen kann, s. S. 146 und 185.
Es läßt sich sonach etwas Erfreffliches auf diesem Instrumente leisten; nur muß der
Bläser einzig dorthin streben — ein wahrer Sänger auf demselben zu werden, ein wür-
diger, schön gebildeter Bassänger, der mit seinem runden, vollen, mollichten, schmelz-
reichen, seelenvollen, ansprechenden Tone unser Gemüth sogleich ergreift, es durch sei-
ner Rede Kraft, Klarheit und Bündigkeit erhebt, so wie durch den Strom der reich-
sten, edelsten und tiefsten Gefühle, die aus seinem hochbegeisterten Innern quillen, er-
füllt. So wird das Serpent, was es seyn kann und soll — würdiges Organ tiefer
Seelensprache; so verklärt sich in ihm die erhebende Majestät, Weichheit und reiche
Fülle des edlen männlichen Charakters; so tritt es aus der Reihe untergeordneter, nur
zum Ausfüllen, Verstärken bestimmter Instrumente in jene der selbstständigen, auf
welchen sich vollkommene Tongemälde geben lassen; seine Beschränktheit, besonders
in Hinsicht bestimmter guter Griffe, ersetzt die Kraft und Schönheit des Seelenlebens,
das der Künstler in seinen Gestaltungen zur Anschauung bringt. — Freylich sollte sei-
ne mechanische Einrichtung durchaus geändert werden. Man hat in neueren Zeiten
so viele Instrumente verbessert, durch bequemere Bohrung und Versetzung der Ton-
löcher, einfache und doppelte Klappen, mit längeren und kürzeren Stielen versehen,
wodurch man auch die für einzelne Finger schwer zu greifenden Tonlöcher besorgen,
Triller und andere Figuren ausführen kann, wie es besonders bey der Klarinette ge-
schehen ist (s. S. 78 und 79); warum läßt man das Serpent so unbeachtet, auf dem
sich so Vieles leisten ließe! — Nebst dem Gesagten beachte man, was in der von S. 1
— 57 vorfindlichen allgemeinen Anleitung, in den Vorerinnerungen S. 65 — 75 so wie
176—183 erörtert ward, und gebrauche es an seinem Platze.

§ 2. Vom Baue des Serpent, dem Mundstücke, der Haltung jenes, und Bildung des Tones.

Im Baue ist das Serpent sehr verschieden: es ist oft ohne Klappen, hat eine, mehrere, bis 8 dieser, ist schlangenförmig gewunden, (was ist aber wegen des baldigen Verfaulens des Holzes meist abgekommen ist) weniger gekrümmt, auch mehr gerade auslaufend. Eben so ist die Röhre (besonders nach der älteren Form) entweder aus 2 ausgestochenen und zusammengeleimten Theilen von Holz, die man auch mit Leder überzieht, oder aus starkem Messingblech zusammengesetzt, und mit Holz überkleidet. Manche bestehen aus 2 Stücken, wovon das obere gerade herunterlaufende von Holz ist, welches in das untere Stück von Blech eingesetzt wird, das unten rund herum und auf der Seite wieder bis zum 3ten Theile der ganzen Länge hinauf- und in einem Schalltrichter ausläuft. Diese Form ist zum Auseinandernehmen, Ausputzen sehr bequem, und, weil das untere Stück von Blech, sehr dauerhaft. Der Verf. kennt mehrere solcher Serpents, die nebstdem noch einen vortrefflichen Ton haben. Man hat auch in neuerer Zeit dem Serpent die Form eines Fagotts gegeben, so daß der weite Schalltrichter oben hinausgeht; allein man hat eigentlich nichts dabey gewonnen. Das Serpent hat 6 Tonlöcher, wovon man die 3 untersten mit den 3 Fingern der rechten, die oberen mit denen der linken Hand greift. Die andern Finger, besonders den kleinen braucht man zu den Klappen. Man hält und befestigt das Serpent wie den Fagott, steckt auch hier am obern dünnen Ende der Röhre ein Sein, s. § 4 der Fagottschule S. 152. In diesem kommt das Mundstück von Messing, Horn oder Elfenbein, von dessen gutem Baue der bessere Ton größtentheils abhängt, s. S. 181 Z. 4. T. 68 F. XI ist ein solches angegeben, wornach man eines, seinem Ansage entsprechendes, wählen kann, s. S. 190 Z. 25, und den § 2 der Posaunenschule. Die Art der Erzeugung und Bildung des Tones s. eben dort im § 3; denn der Ton auf dem Serpent muß eben so gesangvoll werden, wie bey der Posaune. Aber man vermeide, wie schon gesagt, alle Anstrengung, und nehme die Luft so mäßig als möglich, damit der so gewöhnliche wilde Ton entfernt wird. Man bedient sich bey dem Serpent der Sylbe tu, die aber möglichst voll und hellklingend zu geben ist. Wem eine andere Sylbe, z. B. tong oder daon zusagt, der mag diese gebrauchen. Nur versäume man nicht die Bildung eines wahren, schönen Gesangtones. — Wie bey der Flöte mit dem cis , so kann man hier mit dem 7ten Töne H, Cis oder D beginnen, je nachdem das Serpent im C, D oder Es steht, und dann

einen Finger um den andern auflegen lassen, s. S. 130 Z. 7 u. d. f. Doch nehme man zuerst nur einige, dem Schüler ganz leichte Töne, die aber unermüdet fortgeübt werden, wie es dort angegeben ist. Nach und nach kann man die übrigen Töne auf- und abwärts mit ihm durchgehen, wozu er die Griffe findet in dem folgenden

§ 3. Ueber die Griffe auf dem Serpent.

Was im § 5 der Fagottschule über die Unzuverlässigkeit der Griffe bey der so verschiedenen Struktur der Instrumente gesagt ward, gilt besonders beym Serpent, das bald aus C, dann aus D, Es auch B stimmt, bald eine Kl. (Klappe), bald keine, bald 6 Kl., und diese wieder verschieden hat. Da bleibt denn nichts übrig, als verschiedene Griffe anzuführen, aus welchen sich Jeder die für sein Instrument brauchbaren aussuchen mag. Die folgenden Griffe sind angegeben nach Serpents, 1) mit dem Grundtone B und einer Kl.; 2) mit dem Grundtone D und einer Kl.; 3) dann mit dem C und 6 Klappen; mit dem C und einer Kl. 5) mit dem D ohne Kl. — Die angeführten 6 Kl. sind: 1) für f u. fis , b u. b ; 2) für d ; 3) Cis u. cis, fis und das höchste b ; 4) für Fis; 5) H u. h; 6) gis . Die Serpents mit einer Kl. haben diese gewöhnlich beym halben Tone des Grundtones, ist er C bey Cis, ist er B bey H u. s. w., und diese Kl. ist wie die Dis Kl. auf der Flöte. Man findet auch Serpents mit einer 2ten Kl. für das hohe d zwischen dem 1ten und 2ten Loche. — Kennt man nun den Grundton seines Instrumentes, so weiß man auch, welche Töne frey auf demselben liegen, welche durch Griffe, Klappen, und Ansaß zu bilden sind; denn das sind die Mittel, um die übrigen verschiedenen Töne zu erzeugen, so wie man auch die Klappen anwendet, um manche zu erhellen. Daher die Gabeln (das Aufheben des 2ten Fingers bey liegen bleibendem 1ten und 3ten); das halbe Schließen der Löcher; das Treiben und Sinkenlassen mit dem Ansaße, (der überhaupt das Meiste thun muß) welches Letzte ehemals bey den halben Tönen so angewandt ward, daß man den um eine halbe Stufe höher liegenden ganzen Ton z. B. bey fis, g griff, und um einen halben Ton tiefer intonirte: freylich ein sehr unsicheres Mittel! Besser ist es, wenn die Stelle gut liegt, mit dem Ansaße zu sinken. Die auf dem Serpent frey liegenden Töne sind T. 81 F. 28 angegeben, F. 29 die Töne in der folgenden Fingerordnung, wobey C als Grundton, wie bey der Trompete, angenommen wird, das sonach B, C, D u. Es seyn kann, je nachdem der Serpent einen von diesen Tönen zum Grundtone hat. Der bey d angezeigte und bey den folgenden Tönen

in Noten ausgedrückte Tenorschlüssel muß vom Serpentisten gekannt seyn, weil er häufig in Bassstimmen vorkommt, s. S. 39 i. 1. Tbl.

Beym 1ten Tone C sind alle Löcher geschlossen. Eben so ist es bey dem noch tieferen B und H, welche durch den Ansaß gebildet werden, der das H sehr treiben muß. Der halbe Ton Cis oder Des wird eben so genommen, nur noch mehr getrieben; durch die Kl. wird der Ton besser; man greift auch l. (links) 3 F. (Finger), r. (rechts) 1, 2 (den 1ten und 2ten).

Der 2te Ton D wird hie und da eben so genommen, meistens aber hebt man den 6ten Finger, greift auch die Kl. dazu. Bey seinem halben Tone Dis oder Es nimmt man l. 3 Finger, r. 1, 3; wohl auch nur r. 1.

Der 3te Ton E wird gegriffen: l. 3. F., r. 1 F.; auch l. 3 F., r. den 1ten nur halb.

Beym 4ten Tone, F, nimmt man: l. 3 F. — bey Fis oder Ges l. 1, 2, r. 1. F.; oder l. 1, 2 ganz, den 3ten halb; auf dem 6flappigen C-Serpent: l. 3 F., u. (und) mit dem Daumen die heruntergehende lange Fis-Kl.; oder l. 1, 2, das 3te Loch halb, eben so rechts das 2te halb.

Beym 5ten Tone G greift man: l. 1, 2 — bey Gis oder As, l. 1, 3; oder l. den 1ten ganz, den 2ten halb.

Beym 6ten Tone, A: l. 1 — bey Ais oder B, alles leer; auch l. den 2ten.

Beym 7ten Tone, H: alles leer; auch l. und r. die 3 Löcher halb; oder mit dem Daumen links die kürzere hinaufgehende Kl.; oder alles gedeckt und mit dem Ansaße nachgelassen.

Beym 8ten Tone c: alles gedeckt — bey cis oder des wie oben.

Bey d: wie oben — bey dis oder es auch wie oben, und die Kl.

Bey e: wie oben und die Kl. —

Bey f: wie oben und die Kl. — bey fis oder ges eben so; oder l. 3 F., r. die 3 Löcher halb; oder l. 3 F., r. mit dem Daumen die aufwärts gehende Kl.; oder alles gedeckt, und das fis durch Nachlassen von dem auf dem Serpent liegenden g (s. F. 28), wie bey der Trompete, gebildet, s. S. 242 Z. 23.

Bey g: alles gedeckt; auch wie oben u. d. Kl.; oder l. 3 F., r. den 1ten und 3ten — bey gis oder as: wie oben; oder l. den 1. u. 3ten F., r. die 3 Löcher halb; oder l. 1, 2, r. 3. F. —

Bey a: l. 1; oder l. 1, r. 3 F. — bey b oder ais: alles leer; oder l. den 3ten, r. d. 1ten; oder l. das 2te Loch halb; oder l. den 2ten.

Bey **h**: alles leer; oder l. u. r. die 3 Löcher halb; oder l. mit dem Daumen die kürzere Kl.; oder alles gedeckt, und durch Nachlassen des Anfaßes wie oben.

Beym 15ten Tone, **c**: alles gedeckt — bey **cis** oder **des** eben so, nur noch die Kl.; oder l. 3 F., r. 1, 2; oder l. 3 F.

Bey **d**: l. 3. F., r. 1, 2 u. die Kl.; oder l. 1, 2; oder l. 3 F., r. den 3ten, mit dem 2ten das Kläppchen — bey **dis** oder **es**: l. 5 F., r. die Kl.; oder l. 1; oder l. 3. F.

Bey dem auf dem Serpent liegenden **e** alles gedeckt.

Bey **f**: l. 3 F., r. den 1, 3ten F. und die Kl.; oder l. 1, 3, r. die 3 Löcher halb und die Kl.; oder l. und r. 3 F., das untere Kläppchen mit dem kl. Finger; oder den 1ten, r. 3 F. — bey **fis** oder **ges**: l. 1, r. 1, 3 und die Kl.; oder l. 3 F., r. 1 und 2 und das untere Kläppchen; oder alles leer.

Bey **g**: alles gedeckt; oder l. und r. 3 F. und die Kl. —

Bey **gis** oder **as**: l. 3. F., und mit dem Daumen die hinaufgehende höchste Kl.

Bey **a**: l. 1 F. — bey **b** oder **ais**: l. und r. 3 F.; auch die untere Kl. mit dem kl. Finger dazu.

Bey **b**: l. 3 F., r. mit dem Daumen die hinauflaufende, mit dem kl. Finger die unterste Kl. genommen.

Von **c** an geht es stufenweise fort, wie auf der Trompete, s. S. 240 Z. 29 u. d. f. Noch muß bemerkt werden, daß man jedes Serpent durch einen kleinen bey dem Mundstücke eingesetzten Bogen leicht vertiefen kann, den D-Serpent zu Cis oder C. Ferner ist gewöhnlich noch am messingenen S ein Auszug, wodurch man leicht noch einen Ton bis zu B ausziehen kann. Solche Serpents sind bey türkischer Musik, die meistens aus Es geht, am brauchbarsten.

§ 4. Ausbildung des Schülers.

Soll der Serpentist Sänger werden, so muß die Bildung eines schönen, gleichmäßigen, mollichten, hellklingenden, so viel möglich seelenvollen Tones die Hauptücksicht bey der Bildung desselben seyn. Daher ist hier, wie auch im Uebrigen (die Züge und sichere Anwendung der Artikulationen abgerechnet) derselbe Weg der Kultur einzuschlagen, wie er im § 4 der Posaunenschule angegeben ist; und zwar zuerst Bildung in den freyen Tönen dann Gleichstellen der andern ganzen und großen halben mit diesen; endlich übt man auch die kleinen halben Töne mit ein, und bildet so die möglichste Gleichheit und Schönheit der ganzen Tonreihe. Dazu kann man die Bey-

spiele in der Fagottschule T. 65, viele in der Hornschule Tab. 70, 71, 73, besonders die T. 76 F. 41—80, T. 77 F. 1—3 mit der Erklärung in der Trompetenschule v. S. 236 u. T. 80 F. 13—38 so wie T. 81 F. 1—16 benutzen, so wie man überhaupt in den verschiedenen Schulen eine Menge von Beyspielen aller Art zum Studium findet. Daß man Alles nach dem Serpent einrichtet; das \underline{g} im Violinschlüssel als Grundton dieses betrachtet wird; jedes Stück daher vom Schüler in den Ton gesetzt werden muß, in dem der Serpent stimmt, dieß versteht sich für sich. Ist ein durchaus gleicher Ton vorhanden, dann müssen diesem alle guten Eigenschaften eingeblendet werden, wie es i. 1. Tbl. von S. 69—111 entwickelt ist. Mit dieser Übung verbindet man jene in allen auf dem Instrumente auszuführenden Tonarten, und Intervallen, wie dieß S. 42 u. d. f. angegeben ist, und jene S. 56 u. 57 i. 1. Tbl. vorkommen. Dadurch allein kann sich der Serpentist im Technischen des zu gebenden Gesanges ausbilden. Sehr vortheilhaft ist auch die häufige Übung der chromatischen Leiter. Hierauf folgt die Lehre von den Manieren und Passagen von S. 111—182, wobey man wegen des Trillers den § 6 der Oboe-Schule S. 123 benutzen, und unter den vielen Formen der Passagen nur die für das Serpent passenden auswählen wird. Ueber die Lehre der Artikulation werden die Ten 7 S. 102 in der Klarinett-, § 6 S. 163 in der Fagott- so wie § 4 S. 198 der Horn- u. § 5 S. 243 der Trompeten-Schule hinlänglichen Aufschluß geben, wovon aber wieder nur das benutzt wird, was zur Erhebung der Sprechkunst gehört. Denn nur durch diese kann der Serpentist sich und sein Instrument erheben, wie es im § 1 genau entwickelt ward. Er soll daher wohl alle übrigen Materien fleißig durchnehmen, sich einen schönen, würdigen, ansprechenden Ton aneignen, alle Tonformen vom ff. bis zum pp. cresc. decresc. Schleifen und Stoßen, Passagen, Manieren u. s. w. ganz in seine Gewalt zu bekommen suchen, so viel es nämlich das Instrument erlaubt: aber immer muß er dieß benutzen, um sich bestimmter, wahrer, schöner auszusprechen, s. d. § 1 der Possaunenschule. Hauptsächlich muß er in dieser Sprache das Feierliche, Große, Würdevolle mit dem Weichen, Sanften, Züngen zu verbinden, sich bestreben. Denn wenn auch der Serpentist kein Solobläser werden will, der begleitende Bassist muß in dem angezeigten Geiste mit- oder nach- oder gar in einzelnen Stellen vorsprechen können, s. S. 248 Z. 22, u. Z. 32 S. 221 u. d. f. so wie, was darüber in der Kontrabaßschule, besonders im § 1 gesagt ist. Als Muster mögen die Beyspiele T. 81 F. 30 u. T. 82 F. 1 u. 2 betrachtet werden. Sind diese auch im mannichfaltigen Charakter gegeben, der bald als würdevolle Kraft, bald als innige, sogar sehnfüchtige, schmerzliche Gemüthsregung,

bald als freudig, ja scherzend erscheint, (die Erklärung der Ausdrücke s. S. 255 u. d. f. i. 1. Thl.) — das Gesichte, Ernste des Mannes muß auch durch der Heiterkeit liebliche Bilder schimmern, und auch der Schmerz muß des Edlen Fassung beurlunden, der jene Hoch- und Tiefgefühle nie verläugnet, worin eben seine schöne Bildung sich ausdrückt, wodurch er seinen Gestaltungen den bezaubernden Reiz verklärten Seelenlebens — wenn man sich hier dieses Ausdruckes bedienen darf — die Miene ehrfurchterweckender, und dabey doch so anziehender Weisheit verleiht. Drum gehören auch zu Bassisten, wollen sie dem Geiste ihrer Stimmen gemäß vortragen, Menschen von höherer Weisheit, in deren Brust eine heilige Flamme lodert. Daher ihre Sprache so voll tiefen Sinnes, so klar, so ergreifend und überzeugend, ihre Gefühle so fromm, so treuherzig, Zutrauen einflößend, so rein, so glutvoll und dabey so ruhig. Daher der große Effekt, den sie durch sich selbst erzeugen, die bedeutende Erhebung, die sie einem ganzen Chor verleihen. Diesen Geist auszusprechen, diesen immer mehr hervortreten zu lassen, das muß des Schülers unverrücktes Ziel seyn. Dann wird aber auch jede unbedeutend scheinende Note tiefe Wahrheit, herrlichen Seelenadel enthüllen, und jede Form der treue Widerschein jener entzückenden Anschauungen seyn, die in des Künstlers schönem Gemüthe leben. Zur Uebung in diesem Punkte spiele man recht viele, von guten Meistern gesangmäßig und würdevoll gesetzte Bassstimmen z. B. von Chören, Sinfonien u. d. gl. durch. Wer freylich dieses Ziel ganz erringen will, der muß die Theorie des Vortrages, so wie die Lehre von den willkührlichen Auszierungen studiren, wie es S. 174 Z. 31 u. S. 175 angegeben ist, und sich zum schönen Sänger ausbilden, der, das erhebende Ideal hoher Männlichkeit in seiner Brust tragend, es auch auf einem beschränkten Instrumente und zur begeisternden Anschauung vorzuführen versteht.
