

Violoncell-Schule.

§ 1. Ueber den Charakter des Violoncell's und seine Behandlungsweise.

Eines der trefflichsten Solo-Instrumente, sehr wichtig beym Orchester, bey der Begleitung eines Singchores, so wie beym Quartett, ist das Violoncell. Höchst wahrscheinlich ist es aus der Viola di Gamba gebildet worden, vielleicht mit der Violine zu gleicher Zeit vereinfacht. Uebrigens muß es gegen das Ende des 17ten und im Anfange des 18ten Jahrhunderts schon eine nicht unbedeutende Pflege gehabt haben, indem man es als Soloinstrument von mehreren Tonsägern, unter andern von Aless. Scarlatti mit vielem Geiste angewendet findet. Lardieu — ein französischer Geistlicher — verbesserte es im Anfange des 18ten Jahrhunderts. Doch das Meiste verdankt es wohl dem älteren Dupont und dem tieffühlenden Bocherini. Der Erstere erschwang sich und sein Instrument auf einen Punkt, der jeden Hörer mit Bewunderung erfüllte. „Er lenkt den Bogen wie im Sturme — sagt Schubart — und regnet Töne herunter. Er schwindelt über die äußerste Höhe des Griffbretes hinaus, und verschwindet endlich im zartesten Flageoletton.“ Der Zweyte ergriff das Violoncell in seinem tiefen eigenthümlichen Charakter, sowohl im Solo als in der Begleitung, weniger das Große und den Glanz als innige Rührung erstrebend; wie er es in seinen Kompositionen für das Violoncell besonders in seinen Quintetten bewiesen hat, die daher mit vielem Geschmacke und einem eigenthümlichen Geiste vorzutragen sind. Und nun war der Weg für die technische so wie geistige Ausbildung desselben gebahnt. Treffliche Meister und Tonsäger machten sich um seine allseitige Kultur verdient. Wir nennen hier nur J. Jäger, welcher sich besonders durch freyes Hineingehen in den Positionen bis in die höchste Höhe auszeichnete, was man meistens nur vorher durch den Einsatz des Daumens bewerkstelliget hatte; Legrand, Reicha, Schlick, Trielkier, Pleyt, Kriek u. s. w., besonders den jüngeren Bruder Dupont's, welcher sich durch seine Violoncellschule, vorzüglich durch die gründliche Entwicklung der Lehre vom Fingersatz ein bleibendes Verdienst erwarb.

Doch hat der große Deutsche Bernh. Romberg, ein Schüler Dupont's, alles früher Geleistete überboten, und dieß Instrument auf einen Punkt erschwungen, der, besonders in Hinsicht der charaktergemäßen Behandlung, kaum mehr zu übertreffen seyn möchte. Und wenn Italien, Frankreich und Deutschland sich in die Ehre theilen, das Violinspiel bis dorthin ausgebildet zu haben, wo wir es mit Bewunderung schauen: so hat Romberg durch seines Genius Kraft Deutschland im Violoncellspiele den Ehren-

franz errungen. In seinen Händen ist das Violoncell ein wahres Zauberinstrument; durch ihn ist die frühere Schranke im Technischen wie im Geistigen durchbrochen und der Spieler, welchem der künstlerische Genius inne wohnt, vermag nun Alles. Vom grandiosen Styl bis zu der Grazie lieblichsten Gebilden; vom erhabensten Charakter bis zur reinen Kindlichkeit; vom Heldenmuth bis zur idyllischen Verklärung; vom Sturme des großen erschütterten Gemüthes, durch das Heilige des Gottvertrauens, durch die von Oben fließende Stärkung, bis zur wiederkehrenden Ruhe im edlen Herzen — in seiner tr. Elegie auf den Tod eines geliebten Wesens, (seines Sohnes); vom ergreifenden Donner in den tiefen Tönen bis zum zartesten Tonhauche in den höheren; vom bewegten Wogensturme in den Arpeggien bis zum sanftesten Gelispel verschwebender Klänge; kurz von einer Sphäre in die andere sich bewegend u. erschwingend; Alles umgreifend u. in dem großen, herrlichen Gemüthe verbindend, was S. 57 Z. 24 u. d. f. als höchste Aufgabe des Künstlers bezeichnet wurde u. was jener studiren und ausführen muß, welcher als würdiger Künstler auf dem Violoncell anerkannt seyn will — das ist von dem großen Manne in seinen Werken entfaltet, in seinem außerordentlichen Spiele dem geweihten Hörer vorgeführt worden. Trifft man nicht die meisten Figuren Paganini's, wie sie auf T. 96 und 97 stehen, nur nach der Natur des Violoncells angewandt, in seinen Solostücken an! u. mit welchem soliden künstlerischen Geiste und Geschmacke benutzt, so daß der Verf. oft schon zweifelhaft war, ob Paganini nicht durch das Studium der Romberg'schen Werke gewonnen habe! — Und wie wahr gibt er jeden Gemüthszustand, wie menschlich-edel, wie tief, wie erschwingen! Wie kühn sein plötzliches Ergreifen u. wahres Bezeichnen der Gegensätze — der Kraft u. Milde, des Schmerzes u. der Freude u. s. w. —; wie verschmolzen seine Uebergänge! Man lese i. 1t. Thl. S. 291 Z. 14 u. d. f., wo Romberg's Spiel in einigen Zügen angedeutet ist. Durch ihn ist nun das Violoncell auf den Punkt gebracht, die Vorzüge der meisten Instrumente verbinden zu können, jene der Violine, s. S. 313 d. § 1; der Klarinette, s. S. 75 d. § 1; des Bassethornes, s. S. 109 Z. 23 u. d. f.; des Fagottes, s. S. 144 d. § 1; des Hornes, s. S. 184 d. § 1; und in manchen Stellen der Viola, s. S. 436 d. § 1. — Daher die Uner schöpfllichkeit an neuen, interessanten, ergreifenden, kunstwürdigen Effekten für den Tonsetzer, welcher dieses Instrument studirte, so wie für den Spieler, der Meister in der Technik, ja diese stets zum künstlerischen Gestalten, als wesentlich mitwirkend, benutzend, hier Staunenswerthes entfalten u. Herr des menschlichen Herzens werden kann; besonders, wenn man noch bey diesem Instrumente jene Bereicherung an Kunstmitteln kunstwürdig gebrauchen wird, welche durch Paganini den Geigeninstrumenten überhaupt gewonnen sind, s. die Sen 10, 11 u. 12 der Violin-Schule.

Beym Orchester tritt der Violoncellist entweder als Solospieler auf; oder er führt eigene Stellen aus; oder er hat den Contrabaß zu unterstützen, dessen Vortrage er — hauptsächlich bey schnellen Figuren — mehr Deutlichkeit und Bestimmtheit besonders dadurch verleiht, daß das Violoncell eine Oktave höher als der Contrabaß steht, sonach sein Ton mehr heraustritt.

Was er als Solospieler kann und soll, ist bereits entwickelt, s. auch S. 313 Z. 3 u. d. f. i. 1t. Zhl. Beym Vortrage eigener Stellen hat er darauf zu sehen, ob diese einen selbstständigen Gedanken in sich tragen, welchen er dann nach seiner Eigenthümlichkeit und mit Rücksicht auf den Charakter seines Instrumentes, besonders in welcher Lage er erscheint, ob in der Höhe oder Tiefe, darzustellen hat: oder ob er bloß in eigenen Figuren begleitet, wo er sich dann dem Charakter der zu begleitenden Stimme anschmiegen wird, s. S. 64 Z. 26 u. d. f.: oder ob er eine konzertirende Stelle zu spielen hat, s. S. 315 Z. 32 u. d. f. Unterstützt er bloß den Baß, so muß er im Charakter dieses jede einzelne Stelle ausführen, s. § 1 u. 7 der Kontrabaß-Schule. (Daß übrigens diese Lehren mit dem Schüler nur dann durchgenommen werden können, wenn er die Schule schon durchgemacht hat, ist für sich klar.) Bey der Begleitung eines Singchores hat der Violoncellist in der Regel nebst der Baß- auch die Tenor-Partie vorzutragen; obgleich manche Violoncellisten auch die Alt- sogar Sopran-Partie aus der Orgelstimme mitspielen: was beym Alt noch angesehen mag, jedoch beym Sopran, wegen des zu großen Abstandes des Tones, keinen guten Effekt macht. Außerdem hat der Violoncellist noch die Recitative zu begleiten, s. d. § 10.

§ 2. Ueber die Wichtigkeit einer guten technischen Grundbildung für den Violoncellspieler.

Wer etwas Luchtiges auf irgend einem Instrumente leisten will, muß eine gute technische Grundbildung besitzen, s. S. 34 Z. 18 u. d. f. Bey keinem Instrumente ist dieß aber so nothwendig, als bey dem Violoncell. Die Ursache liegt in den großen Schwierigkeiten, welche das Instrument darbietet: 1) in den weiten Griffen, wodurch es unmöglich wird, selbst bey langen Fingern, viele Stellen und Tonarten in derselben Lage zu spielen, z. B. e, h, fis dur u. s. w.; dadurch sind 2) die vielen Positionen nothwendig, welche eine große Sicherheit nebst genauer Kenntniß voraussetzen, welche Lage man bey jeder Stelle zu ergreifen habe; 3) ist zwar das Spielen mit aufgesetztem Daumen an und für sich nicht schwer: aber wissen, wo und mit welchem Finger, auf welcher Saite man einsetzen müsse, um die Stelle gut und doch bequem herauszubringen, so wie das richtige Treffen des Einsatzpunktes setzt Studium und viele Uebung voraus; 4) ge-

hört auch viel dazu, um einen dem Instrumente angemessenen schönen, melodiereichen und runden Ton auf allen Saiten und in allen Lagen zu gewinnen, wo sonach die größere Länge oder Kürze der Saiten eine ganz verschiedene Behandlungsweise im Druck der Finger und Führung des Bogens mit sich bringt. Wer daher etwas Tüchtiges auf diesem Instrumente leisten will, darf sich keine Mühe gereuen lassen, und muß alle Materien mit möglichstem Fleiße durchstudiren. Besonders will der Verf. aufmerksam machen:

1) auf eine gute Haltung des Instrumentes, des Bogens und richtige Führung desselben; 2) auf einen schönen, markigen, schmelzvoll-herausringenden Ton, wo, noch mehr als bey der Viola, darauf zu sehen ist, daß die Tonschwingungen vom Steg bis zum Sattel sich ausbreiten u. von diesem wieder gleichsam zurückschwingen, s. d. § 2 der Violaschule; 3) auf richtige Fingersehung und Haltung der Hand; 4) auf fleißiges Studium und Ueben der Positionen; 5) aller Tonarten; 6) der Aufsätze mit dem Daumen in allen Lagen, so wie des freyen Ergreifens aller Positionen, selbst in der größten Höhe, mit Benutzung des Daumens und ohne diesen, im Hinein- und Zurückgehen; 7) der besondern Vortheile bey den Applikaturen; 8) einer effektvollen, die Ausführung erleichternden Strichordnung.

Zwar ist jede der unten abgehandelten Materien wichtig, doch sind diese vorzüglich mit aller Genauigkeit durchzustudiren, d. i. auch das unbedeutend Scheinende muß hier sorgfältig beachtet werden. So kommt z. B. viel darauf an, daß der Spieler ein Instrument habe, welches gerade zu seiner Statur, zur Länge oder Kürze seiner Finger paßt; sonst ist er nicht im Stande, auch bey der größten Mühe vieles herauszubringen, was dem Andern ganz leicht ist. Ob das Violoncell etwas höher oder tiefer gehalten wird, erleichtert oder erschwert die Ausführung. Eben so kommt viel auf die Länge, auf die Schwere des Bogens an. Wer alle Positionen und Applikaturen in seiner Gewalt hat, trägt mit Leichtigkeit Stellen vor, die der Andere gar nicht oder nur mit größter Mühe und dabey unvollkommen ausführt. Kurz ein unermüdetes Studium der Technik u. strenges Befolgen der angegebenen Grundsätze sey das erste und fortgesetzte Augenmerk des Violoncellisten. Dadurch wird er alle Schwierigkeiten ohne Anstand besiegen, Unglaubliches leisten, und zugleich für seine künstlerische Ausführung die reichsten Mittel gewinnen. Sehr vortheilhaft in dieser Hinsicht ist das fleißige Durchgehen der für das Violoncell geschriebenen Übungsstücke, worin sich der br. Dogaauer ein besonderes Verdienst erworben hat, dessen Werke daher, nebst jenen anderer guten Meister, dem Schüler anzuempfehlen sind. Nur thue man hier nicht zu viel; denn sonst wird man steif, und verliert über der technischen Fertigkeit die Haupttugend dieses Instrumentes, den schön getragenen Gesang. Man studire die Werke von Romberg, und man wird in allen Stücken sich bilden.

§ 3. Stimmung, Haltung des Instrumentes, und Vorgeführung.

Das Violoncell wird wie die Viola gestimmt, s. § 2 der Violaschule; nur stimmt es eine Oktave tiefer, s. T. 97 F. 15 u. 18. Meistens bedient man sich des Baß- u. Tenor- sowie beym Solospiele des Violinschlüssels. Aber der nach § 1 so vielseitig in Anspruch genommene Violoncellist muß alle Schlüssel kennen. Sie sind F. 19 angegeben. Daraus wird der Schüler ersehen, daß das $\underline{c}$ bey a), im Baßschlüssel dasselbe ist, wie bey b) im Sopran; bey c) im Alt; bey d) im Tenor; und bey e) im Violinschlüssel. Durch diese einzige Note ist nun der Aufschluß gegeben, wie alle übrigen Töne auf- oder abwärts zu greifen sind, s. i. 1t. Thl. S. 38 Z. 31 u. d. f. Doch findet im Betreff des Violinschlüssels eine abweichende Schreibart bey den Tonsetzern Statt. Manche nehmen das $\underline{c}$ bey e) wie bey a), z. B. Romberg, Dohauer; Andere z. B. Düport schreiben es eine Oktave höher, somit das $\underline{c}$ bey a) wie jenes bey f). Für das Erstere spricht die natürliche Höhe der Töne, wie sie in der allgemeinen Tonleiter sich ergibt, s. F. 6 T. 3: die Schreibart der Andern erkennt man leicht aus dem Zusammenhange in den einzelnen Stellen, u. aus den Stellen selbst. So würde F. 6 T. 100 eine 8ve höher keinen guten Effekt machen; es ist also eine 8ve tiefer gemeint. Uebrigens kann man es als Regel annehmen, daß, wenn der Violinschlüssel nach dem Tenorschlüssel kommt, die Noten wie bey e) gegriffen werden, s. T. 100 F. 8, 18, 19, 20, 22, 25, 27, 31, 32; steht der Violinschlüssel allein, so nehmen ihn Manche wie f), eine 8ve höher. Eben so bezeichnen Manche die leere Saite mit a, den Daumen mit o, auch mit H: Andere — wie es auch in dieser Schule geschah — die leere Saite mit o, den Einsatz des Daumens mit q und die übrigen Finger mit 1, 2, 3, 4. Pos. bedeutet mit dem beygesetzten 1, 2, 3, die wievielte Lage genommen werden soll, und 1, 2, 3, 4 corda oder auch bloß 1ma, 2da, 3za, 4ta, daß die Stelle, soweit der beygesetzte Strich läuft, auf der A-, D-, G- oder C-Saite gespielt werden soll.

Was die Haltung betrifft, so sind dabey 3 Punkte zu beachten: 1) Festigkeit, damit man beym Spielen, selbst der schwierigsten Stellen, beym Wechsel der Saiten und Positionen, ohne alle Verrückung des Instrumentes sich bewegen und ausführen kann. Dabey muß man zugleich 2) das Instrument so bequem halten, daß man ebenso leicht auf der A- als C-Saite, in der höchsten Position wie in der untersten, spielen kann, woben man nur im 1ten Falle das Instrument näher an den Leib legt, um gemächlich auf dem Griffbrette hinabzulangen. Zugleich ist dabey 3) auf den Anstand zu sehen, der Würde

mit Grazie verbinden muß, s. S. 91 Z. 15 u. S. 329 Z. 20 u. d. f., insofern es hier anwendbar ist.

Hat der Lehrer durch Vorzeigen des Guten bey einer richtigen Haltung, des Schädlichen bey einer fehlerhaften, den Schüler von der Nothwendigkeit überzeugt, die angegebenen Punkte genau zu beobachten, dann lasse er ihn zur eigenen Ausführung schreiten. Vorausgesetzt wird, daß der Lehrer ein Instrument wählte, welches dem Schüler angemessen ist, d. i. das er mit Leichtigkeit zu beherrschen vermag. Eher darf es etwas kleiner als zu groß seyn; aber auch nicht zu klein, weil sich sonst der Spieler krümmen muß, somit nicht jene gerade Haltung haben kann, welche so sehr einnimmt, besonders wenn sie mit den oben geforderten Eigenschaften der Würde und Grazie sich verbindet. Auch ist es wesentlich, daß das Instrument stets in der selben Richtung bleibe. Daher kommt sogar viel darauf an, daß der Sessel der Statur des Spielers angemessen, nicht zu hoch noch zu niedrig sey, damit die Füße eine natürliche und feste Stellung erhalten, worauf sich wieder die feste Haltung des Instrumentes bezieht.

Auf dem vorderen Theile des passenden Sessels sitzend, nimmt nun der Schüler das Violoncell zwischen die Beine, s. F. 1 T. 104, welche ganz eben auf den Fußboden gestellt werden, mehr vor- als hinterwärts, und das linke etwas ausgestreckt, das rechte sanft bengezogen. Er hält es links mehr heraus, rechts mehr hinein; weil er erst so alle Saiten, die hohen wie die tiefen, zum Spielen bequem bekommt. Rechts läßt er den mittleren vorderen Theil der unteren Zarge an der Wade ruhen, links den unteren hinteren Theil dieser Zarge, wodurch sonach die hintere Spitze dieser in die linke Knieeweiche, dem A) der Figur gegenüber, kommt. (So ist die beygefügte Zeichnung zu deuten.) Außer diesen beyden Punkten darf das Instrument den Körper an keinem Theile berühren; die Stellung ist sonst nicht frey genug, und die Kleider saugen zuviele Schwingungen ein. So steht es fest, so muß es unverrückt gehalten werden, die kleine Neigung gegen den Leib ausgenommen, wenn man in den höheren Lagen spielt; wo es aber auch nur ein wenig mit dem Ecke der Ründung der oberen Zarge an dem Leibe anliegen darf. Um eine schöne Stellung sich anzugewöhnen, empfiehlt Dörmayer mit Recht das Studium vor dem Spiegel. Wie hoch man das Violoncell halten müsse, findet man am besten, wenn man dem Schüler den Bogen in die Hand gibt, und ihn auf der G- und C-Saite ungefähr 2 bis 3 Finger breit vom Stege spielen läßt. Ist die Haltung zu niedrig, so wird der Bogen die Kniee berühren: ist sie zu hoch, so wird der Arm zu sehr gekrümmt seyn. Doch halte man es eher zu hoch als zu tief.

Hat der Schüler diese Haltung inne, dann gehe man zu dem wichtigen Punkt der

Bogenführung. Das Erste dabey ist, einen Bogen von gehöriger Länge u. Güte zu haben, s. S. 309 Z. 9 u. d. f. Ein ziemlich sicheres Maas ist jenes nach der Länge des eigenen Armes, so daß der Bogen, eingesetzt bey der Schulter, ungefähr bis zum 2ten Glied des Mittelfingers reicht; — was jedoch Ausnahme leidet, da Manche mit Vortheil als Solospieler einen längeren Bogen gebrauchen. Man hält ihn so, daß der 3te Finger (den Zeigefinger als den 1ten gerechnet) in den Einschnitt des Frosches, und der Mittelfinger, welcher allein die Haare berühren darf, ganz nahe ober dem Frosch an die Haare zu liegen kommt, s. B). Dadurch erhält der Bogen seine feste Lage. Alle Finger werden auf den Bogen gelegt, und zwar sanft an einander gereiht, somit weder gepreßt, noch voneinander gestreckt; doch spielen der Zeige- und kleine Finger die Hauptrolle, s. S. 324 Z. 3 u. d. f. Jener wird etwas mehr gekrümmt — und muß in dieser Lage jederzeit liegen bleiben — die andern weniger. Der Bogen wird stets so geführt, daß er eine gerade Linie bildet; nur auf den höheren Saiten ein wenig aufwärts gegen den Sattel zu gelehrt, s. C, auf dem C aber, um den Ton fester zu packen, mehr gegen den Steg zu eingesetzt, so daß die Haare flach auf die Saite kommen, wodurch diese erst in den vollen Schwung gebracht wird. Die Stange des Bogens wird ungefähr einen Daumen breit von der Saite gehalten, wenn man den Ton ansetzt. Beym cresc. nähert sich die Stange der Saite, während zugleich die Haare sich immer mehr ausbreiten, und sonach der verstärkte Druck des Bogens und die größere Menge der die Saite in Vibration bringenden Haare, so wie die Schärfe im Strich, gemeinschaftlich zur Verstärkung des Tones zusammenwirken; woben sonach die Stange gleichsam in der Mitte steht, um die Schwingungen nach Bedarf zu leiten. Beym decresc. zieht sich Alles wieder nach und nach in die vorige Lage zurück. Das Studium dieses cresc. und decresc., und wie man dabey durch die angegebenen Mittel die Schwingungen beherrschen, wie man in der Hand fühlen müsse, ob man mit dem Bogen mehr zu drücken oder zu ziehen, schärfer einzuschneiden oder nachzulassen, wie man besonders die Stange zu Allem diesen zu benutzen habe — woben natürlich die Hand, welche den Bogen führt, sowie die einzelnen Finger gehörig mitwirken —, dieß bleibt das Hauptaugenmerk des Lehrers und Schülers. Doch kommt hier auch viel auf den Bogen und seine Spannung an. Ein schwerer Bogen erfordert weniger Druck als ein leichter; ein sehr gespannter verlangt eine sorgfältigere Behandlung, damit er nicht wackelt. In jedem Falle spanne man den Bogen nicht so, daß er einen Buckel bekommt. Die Spannung muß so seyn, daß beym Strich die Haare auf den Mittelpunkt desselben hinwirken können, mehr, bey verstärktem, weniger, beym zarten Zuge. Hat der Bogen einen hohen Kopf, so muß er

stärker gespannt werden; besitzt der Spieler nicht die gehörige Kraft, so ist er weniger zu spannen, und auch weiter vom Stege zu führen.

Das Wichtigste aber ist die Führung des Bogens durch den rechten Arm, besonders daß das Handgelenke gehörig mitwirkt — mit singt, somit nicht im Geringsten zu viel oder zu wenig, s. S. 325 Z. 18 u. d. f. So wie dort der ganze Strich in 3 Positionen abgetheilt wird, so auch hier, so daß für die 1te Pos. F. 1 D—C, für die 2te F. 2, für die 3te F. 3 gilt. Bey F. 1 ist hauptsächlich zu beachten: 1) die leichte Haltung im Bogen, welche eben so angenehm aussieht, als zugleich zum leichten und glatten Führen des Bogens somit dazu dient, den Ton bestimmt und doch zart packen und der Saite mit Fülle und Schlantheit entlocken zu können; und diese leichte Haltung ist selbst beym *ffmo.* bezubehalten, weil so der Ton mit aller Kraft aus der Saite herausgeschnitten werden kann, ohne daß er kratzt. Besonders aber ist 2) die Haltung des Gelenkes bey a) in's Auge zu fassen; denn hier wird meistens auf die doppelte Weise gefehlt: man drückt die Hand dort, wo sich das Gelenk bewegt, gegen den Arm zu einwärts — dadurch entsteht Steifheit, und man müßte das Gelenk später beym fortgesetzten Striche wieder herauswenden; oder man beugt das Gelenk gleich im Anfange zu sehr auswärts, was eben so zur Steifheit führt, dort wegen zu weniger Bewegung des Gelenkes, hier wegen zu vieler. Daher ist diese Mittelrichtung bey a) nothwendig. Von hier bewegt sich nun das Gelenk bey fortgesetztem Striche in die Richtung bey b) F. 2; woben der Zeigefinger schon mehr mitwirkt, und das Gelenk etwas mehr gebeugt ist. Noch mehr ist dieß der Fall bey der 3t. Pos. F. 3 c); aber nirgends ist etwas Steifes, nirgends das Gelenk herausgebogen, sondern nur soviel bewegt, als es nothwendig ist, um den Strich bis hieher zu führen, ohne den hinteren Arm dabey zu gebrauchen. Und nun erst darf dieser, aber so wenig als möglich, sich mit hineinbewegen, damit die außerdem nöthige große Beugung des Gelenkes vermieden wird; denn es bleibt hier, wie bey der Violine, Regel: die Haltung des Armes beym Bogenführen muß immer so seyn, daß man an jeder Stelle eben so gut die größte Kraft geben kann — durch straffes Anziehen der Muskeln —, als den weichsten Ton durch Nachlassen in diesen, welches beym *decresc.* und *pp.* so weit geht, daß man glaubt, die Glieder fielen auseinander. Die Hauptkunst bey der Bogenführung ist daher, daß das Gelenk sich in unmerklichen Graden beym Aufstriche erhebe, und ebenso sich wieder auseinander ziehe beym Herabstriche, wo man also von der Richtung F. 3 in jene F. 2 u. F. 1 zurückgeht. Doch ist zuerst bloß der Hinaufstrich, und nur dann, wenn dieser gut geht, der Herabstrich einzuüben. Der Bogen muß stets ganz fest gehalten werden, die Finger dürfen ihn nicht hin- und herschieben; sie sollen sich gar nicht bewegen; und wenn

der Bogen auf die verschiedenen Saiten, vorwärts so wie rückwärts, gewendet wird, so muß dieß stets das Gelenk thun, welches den Bogen hin- und herlenkt; was selbst bey der höchsten Haltung gilt, d. i. wo die Hand am Violoncell ist. Ebenso wenig darf bey dem entferntesten Strich auf der C-Saite der hintere Arm zurückgezogen werden; Alles muß auch hier das Gelenk thun: daher die Haltung der Hand F. 5 und die des Gelenkes d), die steif aussieht, aber dem Spieler die größte Kraft im Herausheben der Noten auf der C-Saite verleiht, die gleiche Richtung des Armes sichert, und dabey es möglich macht, zu spielen, ohne mit dem Bogen die Beine zu berühren. So wie die Richtung F. 1 die höchste dem Instrumente zu ist, entfernt vom Spieler, so ist jene F. 5 die am Leibe am meisten anliegende. Beyde Richtungen sind also die äußersten Gränzpunkte; und der Lehrer wird den Schüler nicht allein üben in der richtigen Haltung in beyden Lagen, sondern auch, daß er von der Richtung auf der A-Saite bis zu jener auf dem C herab, und so umgekehrt von hier bis dorthin, in unmerklichen Abstufungen das Gelenk bewegen und den Arm wenden lerne. Dadurch allein kann der Schüler so vorgeübt werden, daß er Herr des Bogens wird, daß jede Anregung des Gemüthes, von der höchsten Kraft bis zur größten Zartheit, durch die eigene Richtung des Handgelenkes u. Bogens mit eindringender Wahrheit heraustritt. Und das ist einer der größten Vorzüge Romberg's, diese innige Durchdringung des Geistigen und Technischen, wodurch dieses eine höhere Auffassung, jenes Sicherheit ergreifenden Eindruckes erhält. Damit nun der Schüler hierin ganz fest u. gehörig vorbereitet werde, nehme man dieselbe Übung in der Bogenführung, jedoch nach den hier entwickelten Grundsätzen, durch, wie es in der Violinsch. S. 322 im § 3 — worin manches für den Violoncellisten Anwendbare vorkommt — besonders S. 328 u. d. f. angegeben ist: woben man nur die Beispiele dort in den Bassschlüssel setzt, so daß die $\bar{e}$ -Saite dort hier a, das $\bar{a}$ d, $\bar{a}$ g u. g C wird, wie es mit F. 3 T. 82 auf T. 97 mit F. 18 geschah. Eben so ist F. 5 T. 82 auf T. 97 F. 21, nur umgekehrt, weil das Herausheben der tieferen Noten auf dem Violoncell am ersten und am meisten geübt werden soll; F. 6 dort ist hier F. 22. Nebstdem ist dabey zu bemerken, daß manche Violoncellisten beym Staccato nebst dem Zeigefinger und Daumen auch den Mittelfinger besonders mitwirken lassen; doch hebe man keinen Finger auf, was dort nur verdruckt ist.

§ 4. Von der Haltung der Hand, der Griffordnung überhaupt, den einfachen Scalen und Positionen.

Ist der Schüler in der Führung des Bogens gehörig vorgeübt, dann erst unterweise man ihn in den wichtigen Grundsätzen einer, gute und leichte Ausführung begründenden

Griffordnung. Das Erste dabei ist eine dazu führende Haltung der Hand und Stellung der Finger, damit die durch die weiten Griffe auf dem Instrumente verursachte Schwierigkeit beseitigt und ein dem Charakter des Violoncell's entsprechender männlicher, markiger, feierlicher Ton gewonnen wird. Die bisher gewöhnliche Art der Haltung hinderte eines von Beidem: die eine, wo man die Finger gerundet aufsetzte und mit dem Daumen den Hals umgriff, gab einen körnigen Ton, erschwerte aber die Ausführung, weil man nicht herein- und hinausgreifen konnte, sonach mit der Hand hin und her rutschen mußte; nach der andern legte man den Daumen in der Mitte des Halses an, und die Finger schräg und flach über die Saiten, wodurch man bequem, ohne die Lage zu verrücken — was eine Hauptsache ist — hinaus- und hereinlangen, somit die weitesten Griffe leicht ausführen konnte, aber an Kraft des Tones verlor, welchen bey den dicken Saiten des Instrumentes nur die Spitze der Finger zu geben vermag. Wir schlagen den Mittelweg ein, das Gute von Beidem verbindend. Der Daumen wird, s. F. 4 sanft in der Mitte der rechten Seite des Halses angelegt, dem 2ten Finger gegenüber (s. a), so daß der Einbug der Hand zwischen dem Zeigefinger u. Daumen den Hals nicht, oder so wenig als möglich berührt; dann so leicht, jedoch fest, daß er sich bey weiten Griffen eben so leicht der Mitte des Halses zuwenden kann, in derselben die Haltung sichernden Linie bleibend, als er bey dem nöthigen festen Griffen bey a) sich anzudrücken und den Fingern die zum festen Drucke nöthige Kraft zu verleihen vermag. Eben so leicht kann man bey dieser Haltung den Finger zurücklegen: und so wird es möglich, alle Griffe, selbst die weitesten, leicht zu machen; der Hand in jedem Augenblicke die nöthige Kraft zu verleihen, und die Finger so zu runden, wie es zum Erzielen eines dem Instrumente gemäßen Tones durchaus nöthig ist. Ja selbst die Oktaven kann man, jedoch den Daumen gegen den 3ten Finger herunterrückend, mit dem 4ten u. 1ten so leicht ausführen lernen. Man muß den Schüler nur gleich im Anfange an weite Griffe, in dieser Haltung der Hand und Finger, gewöhnen. Und da lasse man vorzüglich die Griffe a) u. b) F. 20 T. 97 üben, bey jenem das Hereinlangen bey unverrückter Lage, bey diesem ebenso das Hinauslangen; hierauf den Griff c). Das kann man nicht lange und oft genug wiederholend bey den folgenden Lektionen durchnehmen; denn hat der Schüler diese Griffe sicher-rein u. leicht, mit gerundetem Finger fest druckend, die Lage der Hand d. i. die Linie, wo der Daumen liegt, nicht verrückend, natürlich diesen hinüber und herüber wendend, dann ist ihm kein Griff mehr schwer. Und dann erkläre man ihm die Grundsätze der Fingerordnung, woben die Ansichten von Düport zu Grunde liegen, dessen Fingerordnung auch in den folgenden Scalen unten — mit weniger Ausnahme — u. jene von Dogauer oben angegeben ist.

Die Regel der Griffordnung beruht auf den auf einer Saite zu machenden Griffen, sowie auf dem Baue der Hand u. der Finger. Die Griffe auf einer Saite aber betragen entweder anderthalb Töne, s. T. 98 F. 1 a) u. b) oder 2 ganze, s. c) u. d). Im 1ten Falle greift jeder Finger bequem den ihm zukommenden Ton, wie a) u. b); im 2ten fehlt ein Finger für einen halben Ton, 2 Finger müssen also einen ganzen Ton greifen, somit ausgestreckt werden. Das ist bequemer von dem 1ten zum 2ten, als vom 3ten zum 4ten, daher die Griffordnung, sowohl für das Hereinstrecken als Zurücklegen, c) u. d); welche Beispiele a) b) c) d) mit dem Schüler so lang zu üben sind, bis er, ohne die Lage des Daumens zu verrücken, leicht und sicher hereinlangt c), und zurückgreift d). Und nun hat der Schüler Aufschluß über die Griffordnung in den Scalen F. 2, 3, 4, 5 u. 6, die er, mit Berücksichtigung des im §. 4 der Violin-Sch. S. 337 Gesagten, auf dem Violoncell Anwendbaren einzuüben hat. Zugleich kann man die bereits einstudirten verschiedenen Stricharten auf die F. 7 a) angegebene Weise damit verbinden. Dann durchgehe man die Intervalle F. 8, 9, 10, 11, 12, 13 u. 14 nach den im erwähnten § 4 gegebenen Grundsätzen, zuerst einfach, bloß die Richtigkeit der Griffe, der Bogenführung, kurz die Beobachtung der bisher gegebenen Regeln, hauptsächlich das Erzeugen eines markigen, männlichen, schönen Tones auf allen Saiten, nach dem Charakter einer jeden, beachtend, später zugleich Stricharten miteinübend, s. F. 7 a); damit die Kraft und Meisterschaft im Bogen sich zugleich immer mehr ausbilde. Dabey überspringt man die Doppelgriffe, übt sie aber desto fleißiger allein ein; um die nöthige Kraft im Beherrschen zweyer Saiten zu gewinnen. Dann geht es zur Vorbereitung in den Positionen.

Wie bey der Violine, s. S. 345 u. d. f., so ist auch jedes Hineinrücken mit dem 1ten Finger auf dem Violoncell eine neue Position, eine neue Stellung der Hand. Es gibt daher so viele Positionen, als man mit der Hand gegen den Steg zu hereinrücken kann. Es bleiben auch dabey dieselben Verhältnisse der Töne; nur legen sich, je weiter es herein geht, die Finger näher zusammen, u. in den höhern Positionen, wenn man ohne Einsatz des Daumens spielt, kann man den kleinen Finger nicht wohl brauchen, woher man dann stets mit 1, 2, 3 spielt. Ohne die Kenntniß dieser Positionen u. Sicherheit im Ergreifen derselben vermag der Violoncellist nichts. Um den Schüler auf die leichteste Weise dahin zu führen, lasse man ihn F. 7 die Stelle bey b) spielen. Durch das Hereinrücken des 1ten Fingers von d zu e erhält die Hand eine um einen Ton höhere Lage, somit die 2te Position: c) wird wieder einen Ton höher bey f eingesetzt; das wäre sonach die 3te Pos. Bey d) geht es zurück in die 2te, bey e) in die 1te, bey f) hinauf in die 4te, wobey man das $\underline{a}$ flageolet nimmt, s. § 8. Eben so wechseln F. 4 die Positionen, bey d) die 1te,

e) die 4te, f) die 3te, g) die 2te u. h) die 1te. So kann man bis zur Oktave hinauf (ja bis zum Steg hinein) durch neuen Einsatz fortgehen, s. F. 5 e), wo auf die 1te Pos. die 3te und die 5te folgt. Nun lasse man den Schüler selbst mehrere Positionen F. 2, 3 u. 6 versuchen; ist es ihm deutlich, dann gehe man an die nähere Zergliederung dieser Lehre.

So viel auch Positionen bis zum Steg möglich sind, so wollen wir doch nur 6 näher entwickeln, indem sich alle übrigen hierauf gründen. Diese sind F. 15, 16 u. 17 angegeben. Die 1te ist die dem Schüler bekannte, worin h mit dem 1ten Finger gegriffen wird, und man das $\underline{d}$ oder $\underline{dis}$ mit dem 4ten erhält. In der 2ten e) nimmt man das $\underline{e}$ mit dem 1t., erlangt sonach $\underline{e}$ oder $\underline{es}$ mit dem 4ten. In der 3ten f) greift man $\underline{d}$ mit dem 1ten, $\underline{f}$ oder $\underline{fis}$ mit dem 4ten. In der 4ten g) nimmt man, um $\underline{g}$ oder $\underline{gis}$ zu bekommen, $\underline{e}$ mit dem 1ten Finger; in der 5ten F. 16 $\underline{f}$ mit dem 1ten, den obersten Ton $\underline{a}$ aber nicht mit dem 4ten, was unbequem wäre, sondern mit dem 3ten; was nun bey allen Positionen bis zum Steg hinein Statt findet, s. F. 17 die 6te Pos. Diese Positionen auf der A-Saite müssen nun mit dem Schüler genau einstudirt werden, und der Lehrer muß ihn befragen, welcher Ton in jeder Position mit dem 1ten Finger gegriffen wird, welches der höchste sey, u. s. w. Kann er dieß auf der A-Saite, dann übe man dasselbe auf den übrigen Saiten, bis er alle Griffe in allen Positionen kennt. Und da darf er nur beachten, daß das Violoncell in Quinten gestimmt ist, s. F. 15 a), daß sonach derselbe Finger auf jeder tieferen Saite immer eine Quinte tiefer greift, s. b) c) u. d); und sollte der Schüler das Auf- und Absteigen in Quinten nicht kennen, so findet er es S. 55 u. 56 im 1t. Tbl. Die 1te Quintenstimmung ist die mit leeren Saiten bey a); der 2te durch alle Saiten laufende Quintengriff ist bey b), der 3te c), der 4te d). Dieselbe Griffordnung auf allen Saiten in der 2ten Position ist e), in der 3ten f), in der 4ten g), in der 5ten h), in der 6ten m) u. n). Alle diese Griffe, auf allen Saiten, in jeder Position, muß nun der Schüler so einüben, daß er sie auswendig kann; damit er, so wie er eine Stelle sieht, sogleich weiß, in welcher Position und auf welcher Saite sie am bequemsten und effektivsten zu spielen ist. In der letzten Hinsicht vermeidet man gern den Wechsel auf verschiedenen Saiten, besonders bey leeren, weil diese gegen die gegriffenen zu stark klingen, und auch das Wenden des Bogens auf die verschiedenen Saiten beschwert. So ließe sich F. 20 die Stelle bey s) recht gut in der 1t. Pos. spielen; bequemer und gleicher im Tone ist sie in der 4ten. Eben so ist es bey t), so wie überhaupt dieses Beyspiel den Schüler über das Ergreifen der verschiedenen Positionen nach der Eigenheit der Stellen sehr belehren wird. Es ist daher sehr einzuüben, und zwar in verschiedenen Tonarten, d, es, e, woben der

Schüler die Positionen selbst zu suchen hat. Eben so muß er alle halben Töne in jeder Position auf allen Saiten, so wie das Hereinlangen mit dem 4ten Finger einüben, wie es in der 3ten Pos. F. 18 angegeben ist. Die 6te Pos. F. 17 wird meistens nur auf dem A gebraucht, weil es bequemer ist, die auf den 3 tieferen Saiten vorkommenden Griffe, s. n), in der 2t. Pos. zu nehmen; wie es auch F. 19 p) geschehen mag, obgleich es sehr vortheilhaft ist, dieses Beispiel auch auf den tieferen Saiten durch alle 6 Positionen einzustudiren s. o): denn dem Schüler muß es gleichviel werden, in den höchsten so wie in den tiefsten Positionen zu spielen. Manche Stellen, besonders wenn sie schnell gehen, machen aber auch ein Zurücklegen der 1ten Position nothwendig, was man halbe Position nennt, s. F. 21. Zwar könnte man bey der Stelle s), wenn sie langsam geht, auch den ersten Finger allein hinauslegen, als greife man b, — und so auf allen Saiten — und wieder mit demselben zu h hereinrutschen; was auch geschähe, wenn $\underline{d}$ oder $\underline{dis}$ noch vorkäme, und auch für die übrigen Saiten gilt, wenn noch ein höherer Ton zu greifen ist: bequemer aber u. schnelle Ausführung erleichternd ist die halbe Position. Durch sie liegen Stellen wie u) ganz in der Hand.

Aus dem Bisherigen mag der Schüler entnehmen, wie der, welcher alle Positionen genau kennt u. in seiner Gewalt hat, auch die schwersten Stellen leicht und gut auszuführen vermag: wie demnach diese Lehre nicht fleißig genug kann einstudirt werden. Doch übertreibe man das Wechseln mit den Positionen nicht, und spiele, besonders wenn es kein Solo ist, was sich thun läßt, in derselben Position, s. F. 22 und S. 347 Z. 27. Man übe daher dieses Beispiel in verschiedenen Tonarten, cis, d, es, e, s. F. 23. Nebstdem nehme man bey dem Wechsel der Positionen, der Gleichheit, Bequemlichkeit und Sicherheit wegen, wo es sich thut, die nächstliegenden, s. F. 20 a) b) c), u. F. 7 d) u. e).

Und nun ist dem Schüler deutlich die

§ 5. Grifffordnung in allen Tonarten.

So nothwendig das Einüben aller Positionen, eben so ist das aller Tonarten. Sehr viele Stellen gehen scalamäßig, u. mit bequemer Fingersetzung spielt man mit Leichtigkeit Alles in allen Tonarten. Diese stehen F. 24 bis 30 T. 98 u. F. 1 bis 15 T. 99. Sie sind quintenweise auf- und absteigend angegeben, und bey jeder Dur-Tonart die durch gleiche Vorzeichnung verwandte Molltonart, s. S. 56 u. 57 im 1t. Thl. Aus diesen Tabellen sind auch die Tonarten zu ergänzen, welche mit s. f. — sofort — bezeichnet sind. Und da die Dur-Tonarten ebenso ab- wie aufsteigen, so ward nur dieses bezeichnet. Weiter ge-

hört zu C dur F. 2 A moll F. 24; zu F. 3 F. 25; zu F. 4 F. 28; zu F. 5 F. 27; zu F. 6 F. 26; aber B u. F dur kommen der mannfaltigen Griffe wegen T. 99 F. 14 u. 15 noch einmal vor. Diese Tonarten, wenigstens die schwereren, sind in jeder Stunde durchzunehmen; denn nicht sowohl in der höheren Region des Violoncell, in der untern liegt die Schwierigkeit. Daher kann man sich hier nicht lange genug aufhalten; denn die meisten Grundsätze und Vortheile in der Griffordnung sind in der oberen Hälfte der Saite, von der 8ve der leeren Saite bis zum Steg reichend, anwendbar. In diese beyden Abtheilungen ist daher die Lehre von der Griffordnung zerlegt. Für die Erörterung der ersten sind die Sen 4 u. 5; für die der zweyten der § 7 und für die in beyden vorkommenden Doppelgriffe der § 8. Auch ist es sehr gut, wenn der Schüler die chromatische Leiter F. 19 T. 99 u. die häufig in Orchesterstücken vorkommenden Stellen F. 16 u. 17 — hier die tieferen Noten mit dem Hinaufstriche s. § 6 — einübt. Die chromatische Leiter ist immer dieselbe; man spielt daher F. 20 a) wie F. 19. Duport rath, darauf zu sehen, daß man e auf der 4ten Saite, h auf der 3ten, fis auf der 2ten, cis auf der 1ten mit dem 1ten Finger greift, s. F. 18. Abwärts geht diese Leiter entweder mit 1, 2, 3, s. F. 19 oben, oder mit 1, 2, s. d); auch aufwärts auf dem A mit 1, 2 wechselnd, s. e). Um eine solche Tonreihe zu schließen, bedient man sich auch des 4ten Fingers, s. F. 20 b), so wie, besonders im B, der Art bey c). Und nun vermag der Schüler, Tonstücke aller Art in dem erörterten Umfange zu spielen, deren viele auf den verschiedenen Tabellen sich vorfinden, die man nur, wie es weiter unten angegeben ist, versehen darf. Auch könnte man die auf T. 104, 105, 106 benutzen. Doch wird es gut seyn, wenn man ihm vorher die nöthigen Grundsätze wird beigebracht haben

§ 6. Ueber den Hinauf- und Herunterstrich und die verschiedenen Stricharten.

Dobauer gibt nur in einzelnen Beyspielen Anleitung, wie der Strich in besonderen Fällen zu führen ist. Die vorzüglichsten sind: „Stellen wie F. 21 werden mehr nach der Spitze des Bogens hin gemacht; die F. 22 besser nach der Mitte des Bogens, besonders in geschwinder Bewegung; bey F. 23 soll man nicht die ganze Länge des Bogens, sondern nur ungefähr den halben obersten Theil desselben benutzen; bey F. 24 soll die erste Note im Aufstriche so wenig Bogen und so nahe als möglich am untern Theile desselben erhalten, damit die folgende lange Note im Abstriche die gehörige Kraft bekomme; F. 25 nehme man zu den 4 16theilen fast die ganze Länge des Bogens im Aufstriche und stoße die 2 Achttheile kurz unten ziemlich nahe am Frosch mit dem Gelenke ab, damit man für die 2 aneinander

gebundenen Vierteltheile die ganze Länge des Bogens im Abstriche benutzen kann. Passagen wie F. 26 werden gewöhnlich in der Mitte des Bogens abgestoßen; bey der Strichart a) gibt man der ersten geschliffenen Note mehr Druck, damit die 2 darauf stakkirten mehr Schwung erhalten; Passagen wie F. 27 a) macht man im Aufstriche, die c) im Abstriche, woben das Handgelenk hauptsächlich beitragen muß, daß die mittlere Saite nicht berührt wird, weswegen man auch wenig Bogen und den in der Mitte nimmt, u. s. w.“ Eben so sagt die Pa. V. Schule: „Man stößt mit der Mitte des Bogens die Töne ab in allen Passagen von gemäßigter Bewegung, bey schneller bey der Hälfte, auch wohl 3 Viertel, nie aber zu nahe der Spitze des Bogens, die trockene, harte Töne gibt, weil sie nicht stark genug ist, um die dicken Saiten in Schwung zu bringen; bey Schwellnoten und ausgehaltenen Tönen, s. F. 24 a), nimmt man den Aufstrich, (obgleich man auch Abstrich mit Aufstrich, oft einige, in einem Zuge verbinden kann); Urpeggien und Akkordanschläge, s. T. 99 F. 28, 29, 32, fängt man mit 2 Dritttheilen des Bogens von der Seite des Frosches an (was jedoch zu eingeschränkt ist) u. s. w.“ So praktisch diese Regeln sind, so bedarf doch diese Lehre einer tieferen Begründung, woraus sich die Regeln für die Behandlung in einzelnen Fällen für sich ableiten. Sie steht im § 5 S. 349, und jene von den Stricharten im § 6 S. 355. Auch können die dort vorkommenden Beispiele benutzt werden, indem man sie versetzt, manche um eine 5te tiefer, wo man sie spielt, als wäre es eine Violine, z. B. Tab. 84 F. 2 aus F (aber auch im Violinschlüssel eine Oktave tiefer); in derselben Tonart F. 3, 4, 5, 6, 9, 11, 12 (woben man die über die 6 Positionen gehenden Stellen eine 8ve tiefer nimmt) und 13; F. 1, 7, 8, als wäre es der Baßschlüssel, F. 14 aus G, die höheren Noten aber nicht im Hinauf: sondern Herabstriche; T. 85 F. 1 in H moll, F. 2 in G, als sey's Baßschlüssel, wo das h b wird; F. 3 einen Ton tiefer in D, F. 4 in D, F. 5 in B, F. 6, 7, 8, 12 in F; 9, 10, 11 in G; T. 86 F. 1, 2 aus G im Baßschlüssel; in diesem, aus C, F. 3, woben man statt des tiefen h das leere g nimmt; ebenso F. 4: T. 87 F. 1 bis 18 in F, Vieles auch in C, wie es steht. — Nebstdem kann man alle Beispiele auf den Tabellen 11 — von F. 18 anfangend — 12, 13, 14, 15, 16 mit der i. 1t. Zhl. S. 144 Z. 20 u. d. f. angegebenen Art der Ausführung, insoweit diese hier paßt, gebrauchen; denn das Violoncell fordert eine eigene Berücksichtigung. Der Strich muß die Saite fest packen, darf aber, wenn er diese in Schwingung brachte, die Vibration nicht hindern, daher nicht zu viel drücken, muß im Gegentheile Zug u. Herausschwingen des Tones vom Steg bis zum Sattel oder Griffe so befördern, daß der Ton unter dem Striche zeitig wird. So wie der gehaltene Ton, somit auch das Schleifen, so ist das Stoßen zu beachten. Stößt man zu nahe an der Spitze, so hebt sich der Ton nicht voll genug heraus; stößt man beym

Frosche, mehr gegen die Mitte, so ist der Ton voller, aber auch nicht so präcis abgeschnitten, wie ihn manche schnelle Passage verlangt. Für diesen Fall nimmt man ihn also ohngefähr bey 2 Dritttheilen oder nach Umständen 3 Viertheilen; wobey es aber wieder auf die Schwere und Leichtigkeit des Bogens ankommt, wornach er mehr gegen die Spitze oder gegen die Mitte zu geführt wird. Eben so muß man, wo geschliffene Noten vorausgehen und scharf an der Spitze zu stoßende folgen, den Bogen bey jenen so lang nehmen und herunterziehen, daß bey den zu stoßenden die Spitze sich darbietet. Und so zeigt es sich, daß hier nicht feste Regeln für jeden Fall, für eine bestimmte Figur zu geben sind; Alles hängt ab: 1) von der Eigenthümlichkeit des Instrumentes und Bogens; 2) von dem langsameren oder schnelleren Tempo; 3) von dem Charakter jeder Figur, worüber S. 356 u. d. f. das Nöthige gesagt ist: was auf dem Violoncell, nach der erörterten Berücksichtigung dieses, seine Anwendung findet. Dazu gehört, daß man oft im Anfange des Taktes oder bey guten Takttheilen, besonders wenn tiefere Noten aus den tieferen Saiten herausgehoben werden sollen, den Hinauf- statt des Herabstriches nimmt, wie T. 99 F. 27 a); vorzüglich, wenn die folgenden Noten wieder heraustreten sollen, (s. b). Wegen dieses Heraushebens der tieferen Noten durch den Aufstrich nimmt man die höhere Note c) u. e) mit dem Herabstriche. Um den Hinaufstrich für die tieferen Noten zu erhalten, schleift man wie g) oder stößt man wie f) 2 zusammen. Nur spare man keine Zeit und Mühe, die bemerkten Beispiele auf Tab. 11 bis 16, wie es in der Anmerkung S. 147 i. 1t. Thl. vorkommt, mit dem Schüler in allen Tonarten durch alle Positionen, auf allen Saiten, in jedem Tempo durchzuüben; wobey man von dem tiefen Baß-C diese Figuren beginnt, und zugleich auf vollen schönen Ton auf jeder Saite bey jeder Note sieht. Da lernt der Schüler, welcher Ton an jeder Stelle des Bogens gewonnen wird, somit wo er ihn führen muß, um jede Stelle gut auszuführen — er studirt sein Instrument.

Besonderen Fleiß aber wende er auf das Studium der Arpeggien. Schon in technischer Hinsicht machen sie, gut ausgeführt, eine brave Wirkung, wenn z. B. die tiefe Saite mit majestätischer Fülle angeschlagen wird, die nächste etwas weniger stark und so auch die folgenden in einem weichen decresc. ihre Vibrationen, gleichsam breit entfaltet, herausschwingen. Aber auch jeder Charakter, von der höchsten Kraft bis zur innigsten Milde, die sich im zartesten Verschwingen der Klänge wie auf der Harfe ergießen kann, läßt sich darstellen. Und mischt man Mollakkorde ein, hebt und senkt sich manchfaltig, so kann man ganze Seelengemälde bloß mit Arpeggien — diese auf die verschiedenste Art ausgeführt — geben, z. B. mit mäßiger Kraft beginnend, bis zur höchsten Energie sich steigend, nun in schmerzliche Gefühle, dann in jene der Hoffnung, von hier in sanfte, darauf in drangvolle Freude über-

leitend, und zuletzt im drängenden Ergusse vollen Jubels schließend. Drum muß der Violoncellist das Arpeggio mit allen anwendbaren Formen ausführen lernen, wie diese T. 85 F. 7 und für den $\frac{3}{8}$ oder $\frac{6}{8}$ T. 86 F. 1 stehen; woben man auch die T. 16 F. 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, so wie T. 87 F. 2 bis 17 vorkommenden gebrauchen kann. Bey jenem kann man statt f oder d das leere g greifen, oder auch die T. 99 F. 29, 28, 32 als 3stimmige, die F. 30 u. 31 als 4stimmige nehmen. Damit der Schüler lerne, sich selbst Afforde in bequemer Lage zu Arpeggien zu bilden, wurden F. 31 b) u. d) die einfachen Afforde hergesetzt, wovon man b) wie a) vorträgt, d) wie c), und ebenso die übrigen Figuren. Und damit er lerne, Griffe so zu wählen, daß ganze Stellen in der Hand liegen, studire er F. 32, wo durch den Griff bey a) Alles in der Hand liegt. Dabey mag er sich belehren, wann der Herab- wann der Hinaufstrich besser ist; jener z. B. F. 29 a), wo die 1te Figur herab die 2te hinauf geht, ebenso die 3te u. 4te: während man bey b) die 2 ersten hinauf, F. 30 die 3 u. F. 31 die 4 ersten herab spielt. F. 28 a) stößt man die 2 ersten hinauf; b) kann man, nach Duport, mit Auf- oder Abstrich anfangen. Wo dieses seyn kann; wo der Auf- oder Abstrich besser ist; welche Formen von Schleifen, Stößen, Staccato angewendet und vermischt werden, das wird der Lehrer dem Schüler bald klar machen und dieser durch fleißiges Studium, besonders der Werke großer Meister erringen, woraus hierüber, so wie über die folgenden Materien die Beyspiele auf den Tabellen genommen sind.

§ 7. Fortsetzung der Lehre von der Griffordnung.

Ist der Schüler auf der unteren Hälfte des Griffbretes ganz bewandert, dann wird er auch leicht Meister der oberen. Es bleiben ja dieselben Grundsätze für die Griffe, nur daß man, wie schon in der 5ten Position, 1 2 3 greift, indem hier der 4te Finger zu den höheren Tönen gebraucht wird; ferner rücken die Finger näher aneinander, je mehr man sich dem Stege nähert, und der Druck muß fester werden, um der Saite den vollen Ton zu entlocken. Zur leichteren Uebersicht behandeln wir diese Lehre in den 3 Abschnitten: 1) vom Einsetzen des Daumens; 2) vom Hinein- und Zurückgehen ohne und mit dem Daumen; 3) vom freyen Ergreifen der höheren Lagen — Positionen.

Das Leichteste ist das Einsetzen mit dem Daumen, und wer darin sicher ist, der besiegt die größten Schwierigkeiten. So wie der Daumen liegt — fest und so breit aufgesetzt, daß er 2 Saiten niederdrückt, z. B. a u. d, ohne g zu berühren —, so ist es, als spiele man auf einer Violine; man hat auf jeder Saite 4 Töne, somit auf je 2 Saiten eine ununterbrochene Oktave, s. T. 100 F. 2 a), auf den 4 Saiten die Doppeloctave der Tonleiter, hier

von B, s. F. 1, a b c). So kann man Stellen, außerdem sehr beschwerlich, mit aller Leichtigkeit ausführen. Man betrachte nur F. 1, durch den Einsatz des Daumens auf $\underline{f}$ wie bequem, außerdem wie unbequem! Deswegen setzt man auch gewöhnlich mit dem Daumen ein, wo die Stellen sich durch die tieferen Töne absenken, wie a) u. b); was weiter, besonders auf T. 102 u. 103 oft vorkommt. Da man nun mit dem 4t. Finger oben noch einen Ton erhält, s. F. 2 d), so hat man 17 Töne in der Hand. Nebstdem kann man, ohne die Lage zu verrücken, höher hineingreifen, gleichsam eine neue Position gewinnen; das Beschwerliche des Positionen-Wechsels ist nicht, wie unten, vorhanden; muß man höher hinauf oder zurück, so kann man dieß leicht, indem man den Daumen, wie einen beweglichen Sattel, bis zum Steg hinein und zum Sattel heraus fortrückt s. F. 7, 8, 9, 10, 11, 12: und so bietet der Einsatz mit dem Daumen und das Geübtsenn darin die größten Vortheile und Erleichterung der Ausführung dar. Lehrer und Schüler haben also allen Fleiß auf das Einstudiren dieses zu wenden. Und wie leicht ist dieß, da die verschiedenen Einsätze mit dem Daumen einander gleich sind — nur die Griffe bey den einzelnen Tönen geändert und die Finger in der Höhe näher unten weiter von einander —; somit, wer e i n e n recht kann, leicht alle in der Hand hat: besonders wenn er den Platz genau kennt, wo jedesmal der Daumen liegt, und er sich, diesen schnell und rein zu ergreifen, fleißig vorgeübt hat! Dadurch ist auch die folgende Art des Unterrichtes bestimmt. Wir gehen von einem Einsatze aus, den der Schüler am sichersten ergreifen und einüben kann; von diesem nehmen wir die übrigen in der Höhe, stufenweise fortschreitend, dann die gegen den Sattel, stufenweise zurückgehend. Hierauf üben wir alle vermischt, bis der Schüler dieser ganz Herr ist. Und dazu benutzen wir den Einsatz mit dem Daumen auf $\underline{d}$ auf der D- und mit $\underline{a}$ auf der A-Saite. Dadurch wird auch das $\underline{g}$ auf der G und das $\underline{e}$ auf der C-Saite mit dem Daumen genommen, somit kann der Schüler sogleich durch das Vergleichen des mit dem Daumen gegriffenen Tones mit der unter ihm liegenden leeren Saite finden, ob er rein eingesetzt oder bey dem Spielen die Hand nicht verrückt hat — welches Letztere öfter geschehen muß, bis man in derselben Linie unverrückt mit der Hand sich bewegen gelernt hat. Zuerst übt man also F. 3, indem man den Schüler zuerst die leeren Saiten — a, d, g, c — spielen und dann, von der untern Lage mit der Hand abspringend, schnell und so fest den Daumen in der Svc einsetzen läßt, daß es einen vollen, körnigen Ton gibt; wobey die tieferen Saiten fester zu drücken sind. Das muß so oft geschehen, bis er, ohne hinzusehen, den Punkt trifft. Denn e i n e n Platz muß er sicher haben; der beste ist in der D-Applikatur, weil man von hier ebenso durch E, F, G u. A zu B herein, als durch C, B, A zu G hinausgehen kann, in welchem Umfange sich doch meistens das Spiel in der Höhe bewegt. Dann übt man das sichere Hinüber- und Herübergehen auf alle Saiten mit dem Daumen; hierauf die auf jeder liegenden halben Töne s. F. 4, wobey man, wenn der Einsatztön erhöht wird, s. d), lieber den 1t. Finger nimmt, als den Daumen

hereinrückt, s. F. 5 a): was nur in besonderen Fällen geschieht, s. F. 6 a); wo man gleich wieder mit dem Daumen zurückrückt; was daher bey Anfängern, die noch nicht so sicher sind, möglichst zu vermeiden ist. Der 4te Finger soll gleich im Anfange mitgeübt werden, s. F. 4 e), man braucht ihn zur bequemen und gleichen Ausführung; manche Stellen kann man auch sonst gar nicht gut geben. Hierauf übt man die Scala, s. F. 5, und bleibt so lange mit dem Daumen auf der höheren Saite liegen, bis man durch die auf der tieferen gelegten Finger die Lage gesichert hat, wie es der Strich b) anzeigt. Hierauf nimmt man F. 6 durch, zuerst ohne Stricharten und Vortrag, dann mit diesen, woben der Schüler befragt wird, mit welchem Finger man jeden Ton greift. Daß Finger und Daumen rein und leicht sich auf die Saiten hinüber- und herüberlegen, ohne die Lage zu verrücken, darauf ist besonders zu sehen.

Ist der Schüler Herr dieser Applik., dann läßt man ihn Ton für Ton hereingehen, s. F. 7 e), damit er alle Applik. bis zum Steg hinein und den Platz kennen lernt, wo jede liegt; woben man ihm erklärt und sich erklären läßt, wie der Ton heißt, der mit dem Daumen auf jeder Saite gegriffen wird, s. T. 83 F. 8, wo aber statt des 1t. Fingers der Daumen genommen wird. Alle diese Applikaturen muß er, wie F. 5, durchspielen. Dann schreitet man bis zur D-Appl. zurück und läßt auch die Tonarten von C, B, A u. G wie vorhin durchüben s. f). Dann muß er F. 8 alle Scalen n a c h e i n a n d e r ausführen, hinauf und hinunter; dann t e r z e n w e i ß, nach folgenden Ziffern: 1, 3; 2, 4; 3, 5; 4, 6; 5, 7; 6, 8 u. s. w.; dann zurück 8, 6; 7, 5; 6, 4; 5, 3; 4, 2; 3, 1; dann 1, 3, 5, 7; 2, 4, 6, 8; dann zurück: 7, 5, 3, 1; 8, 6, 4, 2; hierauf q u a r t e n w e i ß: 1, 4; 2, 5; 3, 6; 4, 7; 5, 8; ebenso zurück: dann q u i n t e n w e i ß: 1, 5; 2, 6; 3, 7; 4, 8; eben so zurück: dann s e x t e n w e i ß: 1, 6; 2, 7; 3, 8; eben so zurück: dann s e p t e n- und o k t a v e n w e i ß: 1, 7; 2, 8; 1, 8; u. s. w. und eben so zurück. Setzt man dieß bis in die größte Höhe fort; vermischt man noch die verschiedenen Intervalle — was Alles der Schüler schriftlich thun muß —; so erhält man die tr. Uebungen und dieser muß Herr des Griffbretes o b e n werden, wie er es unten ward. Auf gleiche Weise benutze man F. 9, F. 10, F. 11 u. 12 — um alle Scalen schnell einzuüben —, F. 13; nebst dem Tab. 15 F. 36 bis 40; 41 bis 51 einschlußig, T. 16 F. 1, 2 u. 5 zur Uebung des 4ten Fingers, F. 3, 4 u. 27. Was hier auf den 2 oberen S., das werde auch auf der 3ten u. 2ten, dann auf der 4ten u. 3ten, immer um eine 5te tiefer, durchgenommen. Diese Stücke verseze man in andere Tonarten u. übe sie, mit dem Daumen bis zum Sattel abwärts gehend, wie F. 11 T. 102. Durch den Einsatz des Daumens wird Vieles leicht u. gut s. F. 14; warum sich so plagen! Wo es gut und thunlich ist, wende man diesen Vortheil an. Wie man beym Einsatze die chromatische Leiter spielt, zeigt F. 17, was für alle Saiten gilt.

Oft liegen aber auch Stellen so, daß man o h n e E i n s a t z durch die verschiedenen Positio-

nen bis zum Steg hinein gehen kann; ja dieß dient dazu, bequem mit dem Daumen einsetzen zu können: drum muß auch dieß fleißig studirt werden, in allen Scalen. Und wie leicht ist dieß! Man geht durch 1, 2, schließt mit 1, 2, 3; — und sucht (die B-Scala ausgenommen s. F. 21) den 2ten Ton in der Scala mit dem 1ten Finger zu erhalten, s. F. 18, 19, 20 u. 22 a), der erste Ton mag mit dem 2t., 4t. oder 3t. Finger in der Hand liegen, s. b). In den unteren Positionen aber nimmt man zuerst — statt 1, 2 — 1, 3, s. F. 18, 19, 20 g). Die gewöhnlichste Fingersetzung ist die F. 18 c); man kann aber auch die a), besonders in der Höhe, gebrauchen. Und da mit dem 3ten F. zugleich der Daumen liegt, s. F. 18 bis 22 e) — der daher an die übrigen Finger angeschlossen sich mit hereinbewegen muß — so hat man stets den Einsatz in der Hand. Und da man überall nach dem 2t. den 3t. nehmen kann, so kann man auch, wo man es für gut findet, einsetzen. Man ordne nur die Finger darnach. So läßt sich F. 18 unten o) bey a der 3te Finger nehmen, der Daumen kommt sonach 4 Töne tiefer auf e, und man hat A moll in der Hand. Eben so erhält man F. 19 o) oben H moll, oder H dur, unten o) G dur oder moll; F. 20, o) C moll oder dur; und so kann man sich überall einen Einsatz verschaffen. Nachdem sich dieß nun auf allen Saiten thun läßt: so sieht man, welche reiche Mittel, um sich die Ausführung auch der schwersten Stellen zu erleichtern, man durch fleißiges Studium dieses Hereingehens gewinnt; was daher auch auf allen Saiten zu üben ist. Daß man bey den Moll: wie bey den Dur-Tonarten hereingeht, zeigt F. 22. — Das Zurückgehen ist schwerer, aber auch seltener, da man gewöhnlich mit dem Daumen einsetzt, und selbst mit den Einsätzen des Daumens, wie F. 8, zurückgeht. Doch auch das muß man in der Hand haben. F. 23 sind 3 Arten; man wähle, was man am besten kann und für die Stelle am meisten paßt. So geht man leicht bey Triolen, sowie Sextolen wie F. 24 a), bey Figuren von 4 oder 8 Tönen wie b); man kann auch den Daumen brauchen, wie c), und sich auf einer Saite absenken, was aber besser auf 2en nach und nach geschieht, s. T. 89 F. 20 u. S. 391 Z. 4. Meistens geschieht der Einsatz durch den 1ten, s. F. 25 u. 26 — was auf allen Saiten einzuüben ist, wobey 3 flageolet bedeutet, s. § 8 —; man geht aber auch durch den 2ten, s. F. 27, so wie durch 2, 1 zurück, s. F. 28, was wieder auf allen Saiten zu üben ist. — Ebenso läßt sich der Daumen einsetzen und mit ihm fortschreiten, im Dur: wie im Moll, s. F. 29; nur muß man wissen, wo man mit dem Daumen jedesmal einsetzt. Da auch dieß durch alle Dur- und Moll-Tonarten zu üben ist, so ist F. 30 jedesmal der Ton angegeben, worauf der Daumen eingesetzt wird: für Cis-dur oder moll-a); für D b); für E, Es oder Dis c); für F d); für Fis e); für G f), wo Manche bey e einsetzen, Manche besser bey a), und e mit dem 4t. Finger nehmen; für Gis g); für As h); A s. F. 29; für B i); für H k). — Wie man das erörterte Hereingehen, verbunden mit dem Einsetzen des Daumens benutzen könne, zeigt F. 31. Und so hätte der Schüler wieder tr. Mittel gewonnen, sich die Ausführung zu erleichtern

und zu verbessern. Nur rastlos geübt! — Oft findet sich aber weder eine Gelegenheit zum Daumen-Einsatz, noch zum Herein- oder bequemen Zurückgehen, und da muß man die Gewandtheit besitzen, jede Stelle in irgend einer höheren Lage, oder von da in eine tiefere abspringend, sicher ergreifen zu können. Es fordert dieß aber auch noch die in neuerer Zeit durch große Meister, besonders Paganini, erhobene Behandlung der Geigeninstrumente. Denn nicht mehr genügt es, irgend eine Stelle gut auszuführen; sie soll auch in ihrem Charakter mit jenen Mitteln gegeben werden, welche das tiefere Studium der Technik beut. Dazu gehört, daß die eigenthümliche Tonfarbe, nicht nur jeder Saite, sondern auch der selben Töne in den verschiedenen Positionen benutzt werde, s. S. 408 Z. 14 u. d. f. So wird der Schüler beim Spielen von F. 26 bemerkt haben, wie dieselbe Saite in den verschiedenen Lagen einen ganz anderen Ton gibt, der zur mannichfaltigsten und wahrsten Darstellung der verschiedenen Gemüthszustände sich benutzen läßt. Dasselbe wird er bey vielen Beyspielen auf T. 103 u. 2, z. B. F. 3 d), F. 11, 12, 14, 16 u. s. w. finden. Der Geiger soll aber noch, was sich von andern Instrumenten auf seinem geben, mit wahrem Effekte nachahmen läßt, ausführen, um so, was sich verbinden läßt, in Umfassung zu entwickeln, s. § 1. Dazu sind ihm wieder die verschiedenen Positionen nöthig. Herr dieser zu seyn, ist also eine unerläßliche Forderung an den Violoncellisten. Durch rastlosen Fleiß wird er es gewiß. Dazu mag das Einüben von F. 32 verhelfen. Zuerst nimmt man es stufenweise hinein- und zurückgehend durch, wobei man jetzt und bey allen folgenden Uebungen den Schüler stets befragt, in welcher Position — Applikatur — er sich befinde. Hierauf übt man es terzenweise: 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15; eben so zurück; dann 1, 3; 2, 4; 3, 5; 4, 6; 5, 7; 6, 8; 7, 9; 8, 10; 9, 11; 10, 12; 11, 13; 12, 14; 13, 15; eben so zurück; dann quartensweise: 1, 4, 7, 10, 13; zurück 15, 12, 9, 6, 3; oder 14, 11, 8, 5, 2; oder 13, 10, 7, 4, 1; dann: 1, 4; 2, 5; 3, 6; 4, 7; 5, 8; 6, 9; 7, 10; 8, 11; 9, 12; 10, 13; 11, 14; 12, 15; eben so zurück; dann quintenweise: 1, 5, 9, 13; eben so zurück; dann 2, 6, 10, 14; eben so zurück; dann 3, 7, 11, 15; und zurück; dann 1, 5; 2, 6; 3, 7; 4, 8; 5, 9; 6, 10; 7, 11; 8, 12; 9, 13; 10, 14; 11, 15; eben so zurück; dann sextenweise: 1, 6, 12; 2, 7, 13; 3, 8, 14; 4, 9, 15; und so zurück; dann 1, 6; 2, 7; 3, 8; 4, 9; 5, 10; 6, 11; 7, 12; 8, 13; 9, 14; 10, 15; eben so zurück; dann 7tenweise: 1, 7, 13; eben so zurück; 2, 8, 14; und zurück; 3, 9, 15 und zurück; dann 1, 7; 2, 8; 3, 9; 4, 10; 5, 11; 6, 12; 7, 13; 8, 14; 9, 15; und so zurück; dann 8tenweise: 1, 8, 15 u. zurück; dann 1, 8; 2, 9; 3, 10; 4, 11; 5, 12; 6, 13; 7, 14; 8, 15; dann 9tenweise: 1, 9; 2, 10; 3, 11; 4, 12; 5, 13; 6, 14; 7, 15; eben so zurück; dann 10tenweise: 1, 10; 2, 11; 3, 12; 4, 13; 5, 14; 6, 15, und zurück; dann 11tenweise: 1, 11; 2, 12; 3, 13; 4, 14; 5, 15, und zurück; dann 12t. 13t. 14 und 15tenweise: 1, 12; 2, 13; 3, 14; 4, 15, u. zurück; 1, 13; 2,

14; 3, 15, u. zurück; 1, 14; 2, 15, u. zurück; 1, 15, u. zurück. Nebstdem kann man die Intervalle vermischen; was aber Alles der Schüler thun und sich so seine Etudes selbst, in verschiedene Tonarten versetzt, und mit Beyhilfe des Lehrers machen sollte. Was auf der A-Saite eingeübt ward, hat auf allen Saiten zu geschehen, nach der Form bey m). Auf gleiche Weise läßt sich das Beyspiel F. 35 T. 88 nach der S. 387 angegebenen Art gebrauchen. Auch könnte man die T. 98 F. 19 für alle Saiten angegebene Figur, wie es T. 100 F. 33 steht, zu demselben Studium benutzen; ebenso Tab. 11 F. 22, 23; T. 12 F. 1, 3, 4, 5, 20; T. 13 F. 1, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 16, 18, 20, 22, 25, 26, 27, 32; so wie später auch schwerere, wovon man auf diesen Tabellen eine Menge der tr. Formen der größten Meister findet, die, fleißig und in den verschiedenen Tonarten einstudirt, den größten Gewinn bieten. Da wird der Schüler auf dem Griffbrette so bewandert, daß ihm nichts mehr schwer ist. Und diese Vorbereitung muß er, nach dem gegenwärtigen Standpunkte der Kunst, haben, wo man in allen Lagen, bis an den Steg hinein, sicher seyn muß, um jede Stelle mit dem besten Effekte, sowohl in technischer als kunstgemäßer Hinsicht, darstellen zu können, s. d. S. 11.

Eine neue herrliche Stufe ist durch die gr. Geister gewonnen, wer Muth und Kraft in sich fühlt, frisch hinauf! —

§ 8. Von den Doppelgriffen, dem Flageolet, Triller, pizzicato u. sul ponticello.

Unser Schüler wurde schon bey dem Spielen der Intervalle zugleich angeleitet, Doppelgriffe auszuführen. Nebstdem ist er in den verschiedenen Griffen, so wie in allen Lagen auf dem Griffbrette so bewandert, daß ihm die Doppelgriffe nicht mehr schwer seyn können. Um jedoch auch hier den Gang vom Leichten zum Schweren einzuhalten, lasse der Lehrer zuerst die Doppelgriffe T. 98 F. 8 bis 14, die andern Töne ausgelassen, durchspielen, wie es S. 373 Z. 1—7 vorkommt. Dann mache er ihn mit folgenden Regeln bekannt: *Terzen* nimmt man, wenn keine leere Saite sich vorfindet, mit 1, 4, s. T. 101 F. 1, und die erniedrigte leere Saite auf der tiefern a). Das Schwere ist, damit so fortzurücken, daß das Fortsingen nicht gestört und bey dem Abwechseln der großen und kl. Terzen *rein* gespielt wird. Zum Ersten gehört, daß man Finger und fortsingenden Bogen zusammen studire. Besser ist es, wo man mit dem Daumen einsetzen kann; da hat man 2 Griffe in der Hand, s. F. 2, und in manchen Fällen, so wie fortrutschend auch 3, s. a) u. b). Man kann auch bey Tonleitern in Terzen gleich mit dem Daumen einsetzen, s. c); da hält es aber Duport für besser, auf den tiefern Saiten anzufangen, s. d). Auch kann man den Griff mit der leeren Saite nehmen wie e), den höheren Ton auf der tieferen Saite mit dem 4t. F., wodurch die nächste Terz gut in der Hand liegt: aber die leeren Saiten dürfen nicht zu sehr gegen die ge-

griffenen Töne heraustreten. Uebrigens bewegt man sich mit dem Daumen hinauf und hinab, s. F. 3 u. 4. Oft setzt man ihn bey einer ganzen Stelle fort, s. F. 5. Zur Uebung dient besonders F. 6 — schwer, wenn es beym schnellen Tempo rein seyn soll. Dasselbe bey Terz-Passagen angewandt s. F. 7. Ueberhaupt kann man sich die Ausführung von Passagen erleichtern, wenn man darauf sieht, welches Intervall-Terz, Sext u. s. w. — einer Stelle vorzüglich zu Grunde liegt, wornach man die Griffe, den jetzt zu erörternden Grundsätzen gemäß, wählt.

Quarten hat man 2, mit der leeren Saite und dem Einsatze des Daumens 3 in der Hand; und beym Forttrutschen dort 3, hier 4, s. F. 8 a) b) c) d). Welche Finger man nehmen muß, dieß zeigt die Stelle. Doch sind jene so zu wählen, daß der Gedanke nicht unterbrochen, vielmehr hervorgehoben wird; was für alle folgenden Fälle gilt. Meistens kommen Sexten auf Quarten, s. F. 9. Der Gleichheit wegen, in Ton und Vortrag, nimmt man auch statt der leeren Saiten den Griff auf einer tieferen Saite, s. F. 10; was bey allen Intervallen gilt.

Quinten liegen 3 in der Hand, s. F. 11 a); mit der leeren Saite 4 s. b): eben so mit dem Aufsatze des Daumens c); ja mit Benutzung des 4t. Fingers 5, d). Da oft auf die kl. Quinten Terzen folgen, so nimmt man den Griff wie F. 12 a); außerdem wie b) u. c): und geht die Stelle bey d) schnell und man gebraucht den untern Griff, so nimmt man statt des 2t. Fingers den 3ten. Deswegen läßt sich hier keine feste Regel geben; Alles hängt von der Stelle ab. So werden F. 13 fis u. g zuerst mit 2, 2, dann mit 3, 4 gegriffen; man s. auch T. 99 F. 28, 29, 31, 32. Was die Ausführung gut und leicht macht, ist erlaubt.

Sexten hat man 2, mit der leeren Saite 3 in der Hand, s. F. 14 T. 101. Sind 3 hinauf oder hinab zu verbinden, so nimmt man den 1ten oder 2ten Griff doppelt, s. a). Sonst ist es bequem, Sextenfiguren 2 zu 2 zu machen; woben das Fortgehen auf einer Saite von gutem Effekte ist, s. F. 15. Passagen in Sexten sind F. 16, a) herab, b) hinauf, u. F. 18. Durch den Einsatz des Daumens erhält man 3, mit dem 4t. Finger 4 Sexten, s. F. 17.

Septen, große u. kl., greift man, ohne die leere Saite, s. F. 19 a), mit 4, 1; verminderte wie b). F. 20 ist eine Folge von Sexten und Septen.

Oktaven greift man, außer der leeren Saite, mit 4, 1; noch besser mit dem Aufsatze des Daumens, s. F. 21: eben so die **Sekunden**, s. F. 22 u. 23, wo zuerst der Daumen eine Stufe abwärts geht, dann der 2te Finger. Terzen, Sekunden und Sextengänge s. F. 24; die meisten Intervalle gemischt F. 25.

Bei den weiteren Intervallen, 9ten, 10t. u. s. w. muß man natürlich mit dem Daumen einsetzen, s. F. 26.

Weitere Uebungen in dieser Materie bieten die Werke guter Meister, besonders die von B. Romberg und Dohauer, z. B. dessen Essercizii Op. 47, 35, 54, 70 parte 3-a bey Breitkopf

3. Leipzig. Auch finden sich manche bey'm Violoncell anwendbare Vorthelle T. 89 F. 18—32, f. S. 390 Z. 24 u. d. f. —

Ist der Schüler im Technischen der Doppelgriffe fest, dann führe man ihn zum geistigen Auffassen, f. S. 373 Z. 8 u. d. f. Nach diesen Grundsätzen lasse man, nebst F. 25 T. 87, F. 27 u. 28 T. 101 ausführen; aber mit genauer Beachtung des im § 1 entwickelten Charakters des Violoncells und der einzelnen Saiten, mit jener Haltung, Ruhe, Nüchternheit, gluthvollen Wahrheit, verklärten Größe, wodurch erst das Spiel auf diesem Instrumente geädelt wird. Mit demselben Geiste lasse man die bisher nur technisch eingeübten Beispiele F. 1—27 einstudiren, benutze andere Werke und der Schüler wird große u. tiefe Effekte erzeugen.

Dasselbe ist der Fall bey'm Flageolet, welches, von Paganini auf geniale Weise benutzt, die besondere Beachtung der Geiger verdient, f. d. § 10 d. Violin-Sch., und wegen des mannichfaltigen Charakters des Instrumentes, so wie dessen, was sich auf den einzelnen Saiten gewinnen läßt, noch mehr Gelegenheit zu den tr. Effekten auf dem Violoncell als auf der Violine darbietet. Man studire diesen Gen u. wende das dort Gesagte mit Geist an. Und um den Schüler in der Anwendung der dort erörterten Grundsätze u. angeführten Beispiele zu erleichtern, so ist die F. 33 T. 101 stehende Scala in A, F. 34 in As; woraus der Schüler sieht, daß, wie auf der Violine, alle Scalen in allen Tonarten sich leicht ausführen lassen. F. 14 T. 95 ist F. 35 T. 101. Eben so sind die dort von F. 15 bis 27 angezeigten Arten der Doppelgriffe T. 101 F. 35 bis 42.

Dabey beachte man F. 36 u. 37, daß der fest in der Mitte zwischen den beyden Saiten aufgesetzte Daumen die Quinten greift $\underline{e}$ a, $\underline{f}$ b u. s. w., u. die anderen Töne — der 2te und 4te — mit den andern angezeigten Fingern flageolet genommen werden. F. 40 kann man den angezeigten 3ten oder 4ten Finger flageolet nehmen, welcher vielleicht bey den weiteren Griffen in den unteren Positionen besser ist. F. 41 u. 42 nimmt man die leere Saite oben u. unten, a d, d g, g c, u. auf der obern den 1ten Finger, auf der untern die leere Saite zugleich mit dem 4ten Finger, beydes flageolet. Daß man auch auf andere Weise, besonders mit Hilfe der leeren Saiten Flageoletgriffe erhalten könne, zeigt F. 43. Man suche nur unermüdet. —

Wichtig ist auch der Triller, Doppeltriller u. s. w., f. S. 379 u. d. f. Bey'm Terzen- und Oktaven-Triller, so wie, wo es die Ausführung erleichtert und verbessert, setzt man mit dem Daumen ein. Dohauer empfiehlt dem Schüler, die linke Hand wohl nach dem Griffbrette herein zu wenden, wodurch die Bewegung des kl. Fingers sowohl bey'm Triller, als wenn man den Daumen einsetzt, erleichtert werde.

Ueber das pizzicato f. S. 348 Z. 23 u. d. f. Den Daumen, der auch hier der Haltpunkt ist, setzt man mit der Spitze an das Griffbrett bequem, daß die Saiten zur Hand liegen; und hält den Bogen so, daß man ihn bey'm coll'arco sogleich hat. Bey F. 44, besonders wenn es schnell

geht, pizzicirt man den tieferen Ton mit dem Daumen, die oberen Töne mit dem 1ten u. 2ten. Stellen wie a) werden vom Daumen allein, von der Tiefe zur Höhe, ausgeführt; oder sollen alle Töne zugleich angeschlagen werden, jeder Ton mit einem eigenen Finger und dem Daumen zugleich angeschneilt.

Beim sul ponticello wird an der Spitze des Bogens nahe am Stege gespielt. Nur Sorge man, daß der Ton nicht zu grell ist, sondern möglichst viel Angenehmes beybehält. Das ist auch der Fall bey Stellen, wo a la Gamba angezeigt ist, s. F. 1 T. 102. Der Ton muß singend, in seiner gambamäßigen Tonfarbe lieblich seyn. Außerdem macht Beydes einen schlechten Effect.

Ueber die Figur der Bewegung, so wie das Mitklingen der Töne s. S. 384 Z. 17 u. d. f., was sich auf das Violoncell leicht übertragen läßt. Gut ist es, wenn man bey länger ausgehaltenen Noten die Töne durch den Mitklang verstärkt. Ohnehin verdoppelt man beim Orchesterspiel manche Töne z. B. die leeren Saiten gern, indem man sie zugleich mit dem 4ten Finger auf der tieferen Saite greift, oder die leere Saite als Oktave dazu spielt, z. B. zum c das C u. s. w.; wodurch jedoch der Effect des Tonsefers nicht zerstört werden darf.

§ 9. Von den Vortheilen bey den Applikaturen.

Vieles über diese wichtige Materie ist bereits erörtert, besonders im § 7. Doch man kann hierüber nicht genug sagen, nicht genug Vortheile studiren, um Herr seines Instrumentes zu werden. Wir wollen daher hier, wie in der Violin: Sch. verfahren, s. S. 386 § 9, deren Beispiele zugleich bey jeder Regel dem Schüler zur Belehrung u. auch, wo es sich thun läßt, zur Uebung dienen werden; woben er nur, wo es das Violoncell fordert, die Finger wechselt, z. B. statt des 1t. 2t. 3t. 4ten den Daumen, 1t. 2t. u. 3t. nimmt, obwohl auch der 4te Finger eingeübt werden muß. Nöthig ist das genaue Studium dieser Lehre dem Solospieler; v o r t h e i l h a f t dem Orchesterspieler, der aber nicht alle gegebenen Beispiele durchüben muß, vielleicht mit einigen sich begnügen mag. Benutze Jeder, was und wie er kann.

Ueber die Applikaturen s. S. 388 Z. 27 u. d. f. — Als Beispiele zu der dort gegebenen 1ten Regel betrachte man T. 100 F. 18—29 u. 31, sowie T. 102 F. 2, wo man sieht, wie man fortschreitet, bis sich der Daumen bequem einsetzen läßt, der bey a) schon in der Hand liegt; F. 3, wo man auf dem D bey b) fortgeht, die obere Position auf dem A ergreift u. bey c) der Daumen liegt; eben so ist es o). F. 4 geht Alles durch den 2t. Finger; was, 5tenweise versetzt, auf allen Saiten zu üben ist, wie alle folgenden Beispiele, die auf einer Saite vorkommen, damit der Schüler Herr auf dem Griffbrette wird. Dadurch, daß man F. 5 mit dem 3ten F. von fis ins a rutscht, hat man die D'Applikatur u. die ganze Stelle liegt in der Hand, was hinauf und herab sehr gut sich anwenden läßt. F. 6 rutscht der 1te F. von eis ins gis u. h , der Daumen kommt

auf das $\underline{a}$, u. Alles liegt gut. Eben so kann man, wie F. 7 mit dem Daumen hinauf, oder sonst auch hinabrutschen u. so jede Position ergreifen. F. 15 a) führt in die größte Höhe, eben so b); was auch herunter gut ist.

Beispiele zur Regel II sind: T. 100 F. 8 bis 13, 15, 27 a), 32, 33; T. 102 F. 3, wo der Daumen immer eine Stufe herabrückt d); F. 8, 9, 10, wo c) ein einziger Ruck die nächste Figur in die Hand legt, ebenso a) b), u. d) eine ganze Stelle; ferner F. 11, woraus man sieht, wie man mit dem Daumen bis in die untersten Positionen zurückgeht und bey der leeren Saite bequem die 1t. Lage ergreift, was bey manchen Stellen auf gleiche Weise von unten bis in die größte Höhe hinauf geschieht; F. 12, wo es über die Saiten hinüber Position für Position zurückgeht; F. 13, wo sowohl der 3te F. als der Daumen hinauf und hinunter sich bewegen, u. F. 14, was auf allen Saiten zu üben.

Beispiele zur Regel III sind: T. 100 F. 8, 9, 10, 11, 12, 13, 24, 27 b), 28 c), 32, 33, T. 102 F. 1, 3 d), 4, 9, 10, 11 u. 12, wo die rednerischen Einschnitte, wie bey allen gleichen Figuren, herauszuheben sind, F. 14, 15 a), 16, 17, 18, u. 20 a). Weil manche Stellen, wie F. 14 u. 16 auf der C-Saite so hoch hinaufgehen, u. diese zu sehr auf dem Griffbrette aufschlägt, so lassen Manche dieses dort, wo das C liegt, in der Form eines kl. Halbzirkels aushöhlen. Beispiele über Terzengänge sind T. 100 F. 27, T. 101 F. 1 bis 8, T. 102 F. 10 c) u. b), T. 103 F. 1, u. mit Sexten vermischt F. 2; woben man die Art des Absenkens durch die Saiten T. 89 F. 20, so wie die dortigen Beispiele über die verschiedenen Intervalle einüben wird. Sextengänge auf 2 u. 3 Saiten sind F. 3, was auf u. abwärts zu üben ist. Oktavengänge sind F. 4; mit Terzen vermischt F. 5; Dezen F. 12' o) u. F. 31.

Beispiele zur Regel IV sind: A) um eine bequeme Lage zu ergreifen, F. 6, wo das $\underline{a}$ in der 4t. Pos. den Daumen bequem einsetzen läßt, der auf $\underline{d}$ wieder genommen, die ganze Stelle in die Hand legt. So ist es F. 7 a); b), wo man auf derselben Saite oben bleibt; c), wo man so leicht in die Höhe u. in eine bequeme Appl. kömmt. Bey leeren Saiten B) geht man noch leichter hinauf u. herab, s. T. 102 F. 1 a), F. 19, u. 20 a); T. 103 F. 8, 9, 10, 11. Eben so ist es C) bey Pausen, während welcher man die Pos. ergreift, worin die Stelle liegt. So ist es T. 103 F. 24; die Stelle, wovon der Anfang hier steht, liegt in der B-Applikatur, voraus geht eine Pause, während dieser setzt man sogleich auf der 3ten Saite ein; so liegt die Stelle gut u. gleich in der Hand. Und so mache man es in allen Fällen, wo sich mit dem Daumen einsetzen läßt. Man darf ja nur die Stelle betrachten, darnach die Position wählen; jede sogleich ergreifen zu können, ist der Schüler eingeübt, wie leicht sonach die Ausführung! Mit der Stelle F. 22 würde sich ohne Einsatz Mancher plagen, den er erst im 2t. Takte nehmen würde; man setzt schon gleich im Anfange ein, u. Alles liegt bequem. Und so benutze man das Einsetzen mit dem Daumen, oben u. unten, wo die Ausführung dadurch leichter u. besser wird, s. F. 11, 20, 23 e), 27, 32,

u. T. 102 F. 7, 8 e), 19. So wie wirkliche Pausen so bieten auch selbst gebildete, besonders durch rednerische Einschnitte, Gelegenheit zum Ergreifen der Appl. dar, s. F. 12 T. 103, wo die kleinen Pausen den Absatz anzeigen, nach welchem man frisch einsetzt. Solche Einschnitte lassen sich bey den meisten der angegebenen Beispiele bilden, wie es dem Schüler nach den in der Violin-Sch. entwickelten Grundsätzen u. der Bezeichnung so vieler Beispiele auf T. 89, 90 u. 91 deutlich seyn muß, was hier leicht anzuwenden ist. — Zur leichteren u. besseren Ausführung dient auch D) das Flageolet, s. T. 102 F. 1 b) u. c), F. 4, 20, T. 103 F. 5, 13, besonders b), wo man in der 4t. Pos. liegen bleibt, das a flageolet nimmt, und sich so das Wechseln der Lagen erspart. Auf diese Weise hilft man sich auf allen Saiten, z. B. wenn die Scala bis in die 8ve geht, wodurch man nicht 5 sondern nur 4 Positionen braucht. Man beachte diesen Vortheil. Flageolet erleichtert auch F. 14, 25, 26. — Sehr Viel leistet auch E) die nach dem Wechsel der Positionen genommene Strichart, wie es viele Beispiele beweisen, s. F. 15. — Außerdem nimmt man F) den passendsten Finger, welcher entweder sogleich bequem u. sicher in die Pos. führt, oder nach u. nach dahin leitet. F. 18 wird gleich eingesetzt; F. 19 setzt man zuerst bey g auf, wovon man leicht zu h hereinrückt; da wird also auf der 2n Saite der 1te Ton genommen; F. 20 geschieht dieß auf derselben Saite, wo der Daumen liegt; F. 21 greift man die 3 ersten Noten auf der tieferen Saite, während schon der Daumen auf der höheren liegen muß. Und so geben diese Beispiele 3 wichtige Vortheile: 1) kann man gleich mit dem Daumen einsetzen, so ist dieß sehr gut, s. T. 102 F. 1, 7, 11, 19, T. 103 F. 1, 4, 11, 25, 26, 28 u. s. w.; außerdem nimmt man 2), wenn es die Stelle gestattet, einen höheren Finger, wodurch der Daumen liegt, s. T. 102 F. 2, 3, 5, 6, T. 103 F. 5, 12, u. s. w.; oder man sucht 3) auf den tieferen Saiten den Einsatz zu gewinnen, sogleich oder nach und nach, s. T. 102 F. 8 e), 20, T. 103 F. 3, 6, 7, 8, 23, 27, 31 u. 32. So hilft man sich in den meisten Fällen, besonders bey dem Hereingehen durch die verschiedenen Intervalle bis in die größte Höhe, s. T. 103 F. 12, 25, 26 u. 27. — Wie man von einem Tone zum andern den Griff sogleich vorbereitend auswählen soll, daß jede Stelle bequem in der Hand liegt, zeigen F. 16, 17 u. 23, so wie viele Beispiele auf diesen Tabellen, besonders auf T. 102 F. 12. Ueber das Hereinlangen G) bey unverrückter Lage s. T. 103 vorzüglich F. 5 u. 12, woben man zugleich findet, wie unentbehrlich der 4te Finger ist; und daß man den Daumen liegen läßt, und durch Hereinstrecken mehrerer Finger eine neue Position sich bildet, von der man wieder in die 1te zurückgeht, zeigen die wichtigen Beispiele F. 28 u. 29, was in den höheren Lagen sehr anwendbar ist u. in vielen Fällen erleichternd. H) Ueber das Herabrutschen mit demselben Finger s. F. 18 a) u. F. 31 b); I) über das Eintauschen der Finger, Hereinlangen u. Zurücksetzen s. F. 31; K) über das Einsetzen in tieferen Pos. s. F. 27 und 32; L) über das Fortgehen mit demselben Finger s. F. 33 u. 34, wo auch, entsprechend der F. 39 auf T. 92, ein Mode-Kunststückchen vorkommt, das mit dem 3t. Finger allein ausgeführt wird, wie sich auch jenes geben läßt.

Macht sich der Schüler die vielen entwickelten Vortheile eigen; studirt er besonders die Art des bequemen Zurückgehens, worüber, nebst vielen andern Beyspielen, F. 5 auf T. 103 bey f) eine sehr bequeme, häufig anwendbare Form, vorkommt; übt er alle passenden Beyspiele in der V. Sch. durch: dann wird er wenig Schwierigkeit mehr finden, und die Werke aller Meister, die gut für das Instrument setzten, leicht spielen. Ohnehin sind diese meistens mit der nöthigen Fingersetzung bezeichnet. Und nun mag er diese Lehre noch weiter durchgehen, um durch die Wahl und den Wechsel der Positionen den Charakter der Stellen näher zu bezeichnen, die Darstellung seelenvoller zu geben; worüber er die nöthige Anleitung in der V. Sch. S. 408 Z. 14 u. d. f. findet, beleuchtet durch so viele tr. und auf dem Violoncell anwendbare Beyspiele gr. Meister, daß er nicht allein den besten Aufschluß über diese wichtige Materie erhalten, sondern auch seine Technik auf einen Punkt verklärenden Seelenausdruckes heben wird, wie wir ihn noch bey wenigen Meistern finden.

Ist eine solche Ausbildung dem Solospieler nöthig, um den im § 1 gemachten Forderungen zu entsprechen, so kann sie der Orchesterspieler entbehren, der wohl, durch tiefere Geistigkeit beglückt, Manches davon zur Erhebung seines Spieles zu benutzen vermag, außerdem aber desto mehr verderben wird. Dieser studire sich nun als Orchesterspieler ein, wie es S. 442 Z. 1 u. d. f. gesagt ist, welche Lehren jetzt mit ihm durchzugehen sind. Dazu gehört auch die Kenntniß

§ 10. Von der Begleitung des Recitativs.

Ueber das Wesen des Recitativs und die Grundsätze seiner Begleitung durch den Baß findet man das Nöthige im § 8 der Kontrabaß-Schule. Hier haben wir die eigenthümliche Leistung des Violoncellisten noch zu betrachten, wenn er in Ermangelung eines vollkommen begleitenden Fortepiano die Stelle des Pianisten vertreten muß; denn daß der Violoncellist vollstimmig begleite, wo ein Pianist dasselbe thut, kann nur störend wirken. Das Geschäft des Pianisten bezieht sich hauptsächlich auf die 2 Punkte: 1) die Akkorde vollständig zu spielen, wovon der Baß nur den Grundton gibt; 2) den Sänger zugleich soviel als nöthig zu unterstützen. In der 1ten Beziehung muß er Generalbaß — Harmonielehre — verstehen, um die angezeigten Akkorde u. die zur Vervollständigung des Grundtones nöthigen Töne sogleich zu kennen, welche in richtiger und guter Lage spielen zu lernen, er sich sehr fleißig einüben muß. Die Anleitung zur Harmonielehre findet er unten, woben er, will er nicht tiefer eindringen, die obere Erörterung benutzen mag; in Doppelgriffen ist er auch bewandert; er hat also bloß das Anwenden von Beydem bey der Begleitung von Recitativen einzuüben. Daß er dabey jedesmal eine Lage zu nehmen hat, wodurch er die Singstimme nicht überschreitet, ist für sich klar, wie es T. 109 F. 15, 16, 17 u. 18 zeigt; u. das kann er um so leichter, als der Baß eine Octave tiefer steht, er sonach die Töne in den Akkorden

meistens versetzen, den höheren zum tieferen machen darf, ohne den Grundton zu überschreiten. Daher darf er auch den Baßton um eine Octave tiefer spielen, wenn die Stimme tiefer geht u. er so die zum Akkorde nöthigen Töne gewinnt. Besonders sehe er bey auszuhaltenden Akkorden darauf, daß der nächste Akkord, wo möglich, schon liegt, s. F. 17 l) u. F. 18 o); denn das viele Wechseln der Lagen ist einer guten Gesangsführung entgegen und störend. Das Letzte aber hat der Begleitende zu vermeiden; er soll die Akkorde in solchen Fällen schön fortsingen lassen, u. die Aufmerksamkeit des Hörers nie von dem Sänger abziehen, bis er selbstständige Gedanken vorzutragen hat. Darum mag er sich bey Cadenzen freyer bewegen u. da darf er auch höher einsetzen, s. F. 15 d) u. F. 16 h). Daß er übrigens in Allem der rednerischen Erörterung, im Steigern und Senken, in den Kontrasten u. s. w. genau folgen muß, ist für sich klar. Das gebietet ihm 2) seine Pflicht, den Sänger, soviel als nöthig, zu unterstützen. Er muß mit ihm vorwärts gehen, mit ihm sich zurückziehen, mit ihm sich freuen, mit ihm klagen, mit ihm zu Muth und Kraft, zu allen wackeren Gefühlen sich erschwingen, mit ihm in die weichste, innigste Stimmung sich verlieren — er muß mit ihm Eine Seele u. zwar die des Freundes seyn. Der Freund unterstützt den Freund mit aller Delikatesse, mit zartester Schonung und Umsicht. So der begleitende Violoncellist, der nirgends vortritt, nur dann hilft, wo es seyn muß, u. hier mit möglichster Bescheidenheit. Gefehlt ist es daher, wenn er den 1ten Ton stets dem Sänger in den Mund legt. Wird der feste Schauspieler sich nicht das Einhelfen des Souffleurs verbitten? Der Violoncellist thue es nur, wo schwere Akkorde wechseln u. hier unvermerkt, mit einem oder einigen Tönen, ungefähr wie F. 15 p), 16 e) f) u. g), 17 i) u. k), 18 n), wie es die kleinen Noten anzeigen; wo man entweder die 1te anzieht u. abnimmt, s. F. 15 p), damit der Hilfston wie ein geäußertes Mitgefühl erscheint, oder in der Mitte zu u. dann abnimmt, zart sich in den Hilfston aufschwingend, s. F. 16. Deswegen nimmt man gern die sanften Flageoletttöne, s. F. 16 g) u. 18 n). Oft handelt es sich aber nicht um den Anfangston, sondern daß der folgende Akkord in einem vorzüglichen Intervalle dem Sänger angegeben werde, u. da muß man dieses herausheben, s. F. 17 k). Um die fehlenden Töne des Akkordes greifen u. zugleich zum Leiteton sich aufschwingen zu können, ist der Einsatz mit dem Daumen sehr oft dienlich, s. F. 16 e). Hat man den Hilfston angegeben, dann ziehe man sich wieder in seinen Akkord zurück, s. F. 17 i); und da man in den meisten Fällen nicht alle Töne des Akkordes mit dem Baßtone zugleich greifen kann, wie F. 15 d), so lasse man den Baßton weg, den der Kontrabassist spielt, s. F. 16 e) f) g), F. 17 u. 18. Bey lange liegenbleibenden Akkorden machen manche Violoncellisten eine Begleitung in der Form von Arpeggien. Kann es ohne Störung des Gesanges geschehen und neue geistige Bethätigung, eine den Sänger erhebende Wärme beyführen, so ist es gut, außerdem vermeide man es: so wie ohnehin die Arpeggien die Singstimme nicht übersteigen dürfen. Die Begleitung sey so einfach als

möglich, aber mit einem warmen, theilnehmenden Gemüthe ausgeführt, so daß eben so des Begleitenden schöne Bildung sich kund gibt, als der Sänger und das Tonstück gehoben wird. Uebrigens gelten diese Grundsätze nur für das Recitativ ohne Begleitung des Orchesters. Bei dem begleiteten tritt der Violoncellist in die Sphäre des Basses zurück, wovon schon gehandelt wurde. —

Dem Orchesterspieler mag das Bisherige genügen; wer aber als allseitig und vollendet gebildeter Künstler auftreten will, der strebe zu erringen

§ 11. Des Violoncellisten höchste Ausbildung.

Was darunter verstanden wird; wie sich der große Instrumentist mit dem großen Sänger zu verbinden habe; wie bei diesem sich des Redners Allgewalt mit des Seelenmalers wahrem und glutvollem Lebenskolorit zu vereinen habe; wie dieß Alles in des Instrumentes Eigenthümlichkeit u. der schönen Kultur des künstlerischen Individuums den konzentrirenden Strahlenpunkt finden müsse — dieß ist genau in den §§ 11 u. 12 der Violin-Sch. v. S. 421 bis 436 erörtert u. so durch Beispiele erläutert, daß die Anwendung auf dem Violoncell dadurch ganz leicht ist. Nur auf den einzigen Punkt will der Verf. noch aufmerksam machen: daß er sich vor Allem bestrebe, den im § 1 entwickelten herrlichen Charakter seines Instrumentes *a l l s e i t i g* zu entfalten, u. die nöthige Richtung im Gemüthe sich anzueignen, um jenen in seiner ganzen Trefflichkeit auszuprägen, um ihn durch seiner individuellen Kultur Erhabenheit und Schönheit möglichst zu vertiefen. Denn verlangen wir schon beim Violinisten ein Gemüth, in welchem der Drang nach dem Göttlich-Erhabenen mit der Richtung zum Menschlich-Schönen sich verbindet, so ist ein solches dem Violoncellisten noch nöthiger. Alles, was die männliche Brust durch Großartigkeit adelt, alle edleren Gefühle der Kraft, ungewöhnlicher Schwung in Ideen und Empfindungen, höchste Energie, ergreifende Kühnheit, die erhabenste Einfachheit u. der mächtig bewegten Tonwellen erschütterndes Dahinstürzen, so wie der Andacht, des in Gott verlorenen frommen Gemüthes heilige Gefühle, der zarten Sehnsucht innige Klänge, der Trauer und Wehmuth klagende Töne, des unschuldvollen Herzens kindliche Sprache, der lieblichen Freude anziehende Gebilde — was des Menschen Brust an Größe, an verklärender Anmuth in sich trägt, Alles läßt sich auf diesem Wunder-Instrumente entfalten, zu *A l l e m* bietet es in seinem Charakter im Ganzen, sowie in jenem der einzelnen Saiten, in den verschiedenen Positionen, Doppelgriffen u. s. w. die reichsten, zu den trefflichsten Effekten zu benutzenden Mittel dar. Nur jener also, der eine großartige, schöne Bildung in dem edlen Herzen trägt, nur Er ist fähig, das Instrument nach seinem tieferen Charakter zu spielen, beim Vortrage der Tonstücke, im Ganzen u. bei allen einzelnen Stellen, jenes große, über alles Gewöhnliche weit sich erschwingende Leben erscheinen zu lassen,

daß hier der geweihte Künstler zu geben vermag. Wem diese Kultur nicht zur Seite steht, der strebe sie zu erringen. Er vermeide u. verabscheue beim Einstudiren jeder Stelle alles Gemeine, Wenigsagende; er beseele jeden Ton mit tiefen, großartigen Gefühlen, sowohl bey Stellen der Kraft als Weichheit, selbst der Freude heiteren Gebilden jenen edlen Ton, jene Grazie verleihend, welche die Blüthe schöner Kultur eines reinen Gemüthes ist. So erhebe er sich mit jedem Tage; so erziehe er sich zur würdigen Auffassung seines Instrumentes, zur ehrenden Durchdringung seiner schönen Individualität mit der Eigenthümlichkeit jenes; so bereite er sich vor zum kunstmwürdigen Ergreifen der Tonstücke großer Meister. Dazu mögen ihm die vielen Beispiele auf diesen Tabellen dienen, welche zugleich zum Einstudiren aller Charaktere auf allen Saiten, in allen Positionen zu benutzen sind. So kann man sich T. 103 F. 5 einstudiren, bey E) in größter Delikatesse die Höhe zu behandeln, worauf bey F) die volle männliche Kraft eintritt, immer sich steigend, u. im kräftigen Schlage des Trillers mit aller Größe entströmend. F. 12 ergießt sich die größte Kraft in den hohen Tönen bey G). Und so mag man diese herrlichen Beispiele, meistens von Romberg, zur allseitigen, umfassenden Bildung benutzen, wie es S. 425 Z. 33 u. d. f. angegeben ist. Dadurch vorbereitet gehe er zum Einstudiren größerer Tonstücke von Romberg, der das Violoncell am tiefsten aufgefaßt u. in seiner reichen Eigenthümlichkeit entfaltet hat; von den leichteren beginnend und nach und nach zu den schwereren fortschreitend; alle aber in jenem Geiste einübend, wie es S. 431 in Hinsicht des Viottischen; und S. 433 des Spohrischen Konzertes gezeigt ward. Zuerst suche man Einen festen Punkt u. dann breite man sich nach den übrigen Richtungen aus. Zuerst also bilde man sich im Geiste eines Meisters; dann studire man in demselben die Werke anderer, z. B. von Dogauer, Kraft, Dupont, Bohrer, Fenzi, Stiaßny, Husdeforges, Merk, Kummer, Mainhard, Lamare u. s. w. Zugleich bestrebe er sich, die durch Paganini auf der Violine gewonnene Erweiterung der Darstellungsmittel auf dem Violoncell, nach dem Charakter dieses u. in so weit es paßt, anzuwenden u. mit den erörterten in einer höheren Auffassung zu verbinden; und er wird leisten, was wir bis jetzt noch selten erreicht antreffen. Sein rastloses Mühen, sein geistvolles, schönes Streben wird in dem gewonnenen Aufschwunge, in seinem tr. künstlerischen Leisten, in der Erhebung der Kunst u. seines Instrumentes, in dem Beseelen u. großartigen Erschwingen seiner Mitmenschen den würdigen Lohn finden. —

Kontrabaß-Schule.

§ 1. Ueber den Charakter des Kontrabasses und seine Behandlungsart.

Eines der wirkungsvollsten Instrumente in einem Orchester, das bey einer guten Behandlung der musikal. Aufführung den bedeutendsten Effekt verleihen kann, ist der Kontrabaß, auch Kontra: Violon genannt, vielleicht als das tiefste Baßinstrument, so wie man den tiefsten Alt Kontraalt nennt; auch da er bis zu den tiefsten, den Kontraltönen sich erstreckt, s. T. 3 F. 5; vielleicht, weil seine 4 Saiten gerade der Violin entgegengestimmt werden, so, daß die tiefste E, die folgende A, die zweyte d und die oberste g ist — eine Stimmung in Quarten, welche Ummwendungen der Quinten sind, worin die Violine gestimmt wird. Der Charakter und die Behandlungsweise desselben möchte am deutlichsten werden durch das Bild einer Orgel. Eine solche, wenn sie übrigens noch so gut gearbeitet ist, die trefflichsten Register besitzt, wird ohne kräftige Baß-Register, besonders ohne majestätisches Pedal gewiß die Wirkung nicht hervorbringen, wie eine mittelmäßige mit gutem Baß und Pedal. Hauptsächlich durch das Letztere erringt der tüchtige Organist die imposantesten Effekte, und schafft jene großartigen Kontraste, wodurch sich die Mittel-Partieen, die Wirkungen der höheren Töne und übrigen Register erst recht herausheben. Eben so verleiht der brave Kontrabassist einem ganzen Orchester den mächtigsten Aufschwung.

Zwey Punkte sind es, die hier hauptsächlich ins Auge gefaßt werden müssen: 1) die *technisch* gute Behandlung, die wieder zerfällt: a) in den angemessenen klangvollen Ton; b) in die Reinheit der Intonation; c) in die Deutlichkeit und Präcision bey der Ausführung jeder Stelle; 2) die würdige, charaktervolle Sprache, sowohl A) in kräftigen, als B) in weichen Partieen; woben noch eine besondere Rücksicht auf die eigenthümliche Art der Begleitung in Recitativen genommen werden muß. In Bezug auf 1) a) hört man leider! oft von den Kontrabaßspielern entweder einen mageren, pfeifenden Ton, weil die Saiten durch Finger und Bogen nicht gehörig in Schwung gebracht werden, oder noch häufiger ein rauhes, hartes Kräzen und Schaben, was das Ohr beleidigt u. die ganze Wirkung der Musik verdirbt. Der Ton des Kontrabassisten muß voll Klang, und ist das Instrument und die Besaitung gut, wie der Ton einer Glocke seyn; auch geben die langen und dicken Saiten die Mittel dazu. Man übe nur die weiter unten angegebenen Vortheile in Führung des Bogens und Druck der Finger fleißig ein und raste nicht, bis dieser Effekt herauskömmt, s. S. 336 Z. 26 u. d. f., so wie den § 3. Ein Kontrabassist mit einem solchen Metalltone ist für ein Orchester unschätzbar, besonders wenn er es versteht, seinem Tone jene Ründe und edle Fülle zu verleihen, wodurch der würdige Charakter dieses Instrumentes, sowohl im Kräftigen als Zarten sich heraushebt.

Eben so wesentlich ist b) die Reinheit im Greifen. Der Kontrabaß hat die Grundtöne, somit die ganze Grundlage der Harmonie anzugeben. Von dieser aus berechnet die Seele alle übrigen Verhältnisse; und wie hart muß es ihr seyn, jene unrichtig zu hören, somit ohne sichern Haltspunkt bey ihrer Thätigkeit zu seyn, worin gerade Stoff und Genuß ihres Lebens liegt! Daher darf eher jedes andere Instrument unrein seyn, es leidet doch nur das Einzelne, bey dem unreinen Spiele des Basses das Ganze. Mit Recht bezeichneten daher die Alten den Sitz der Hauptgriffe durch quer herüber liegende Bünde von Saiten auf dem Griffbrette, wie es jetzt bey den Guitarren ist. So konnte der Spieler nicht wohl falsch greifen, und die Reinheit der Grundtöne war gesichert. Man hat diese Bünde abgeschafft; desto nothwendiger aber ist das genaue und fleißige Einstudiren aller Scalen und Positionen, um das höchst nöthige Reingreifen zu erlangen. Am besten wäre es freylich, wenn man nur solche zum Kontrabaßspiele verwendete, die durch früheren guten Gesangunterricht oder das Spielen eines andern Instrumentes Ohr und Geist gehörig gebildet haben, damit alle Tonverhältnisse, ehe sie gespielt werden, rein aufgefaßt in der Seele des Spielers liegen.

Eben so nothwendig ist c) eine deutliche präcise Ausführung aller Stellen. Der Kontrabaß wird vermöge seines starken Tones vor allen übrigen Instrumenten gehört; wie unangenehm und störend ist es, statt einer klangvollen deutlichen Ausführung ein unbestimmtes Rumpeln und wildes Hin- und Herfahren mit dem Bogen zu vernehmen! Freylich muthet man jetzt diesem Instrumente zu, was oft nur der größte Meister gehörig zu geben vermag. Hat man keinen den Schwierigkeiten gewachsenen Kontrabassisten, so ändere man lieber die Stellen, führe die schnellen Passagen auf die einfachen Hauptnoten zurück — wie es T. 107 F. 1—5, T. 19 F. 17, so wie T. 25 u. 26 bey vielen Stellen angegeben ist — und Sorge für eine deutliche Ausführung. Präcis wird diese seyn, wenn jede Figur, jedes cresc., decresc., sz. Schleifen und Stoßen u. s. w. genau im Sinne des Tonsetzers und vollkommen ausgebildet vorgetragen wird. Der Kontrabaß dringt durch, er kann also die Ausführung des Ganzen heben, aber auch verderben. Deswegen sollte man dieses Instrument nur von sehr eingeübten Musikern spielen lassen; und sehr sonderbar ist es, daß man gewöhnlich zu der ersten Violine die besten, und zu den übrigen Begleitungsstimmen — Viol. 2, Viola und Baß — die schwächeren Subjekte nimmt. Das Nähere hierüber findet man in der weiter unten vorkommenden Anleitung zum Dirigiren eines Orchesters u. s. w., so wie S. 438 Z. 14 u. d. f: nur sey dieß hier bemerkt, daß jener Kontrabassist, welcher nicht im Stande ist, prima vista die richtige Darstellungsweise jeder Stelle zu finden, sich die Mühe geben muß, jede Figur, ja jeden einzelnen Ton sorgfältig einzustudiren. Kann er es nicht, so muß es der Musikdirektor thun. — Noch nothwendiger aber ist dieß, damit

2) Alles im Charakter des Instrumentes ausgeführt werde. Daß dieser in Majestät,

Würde und feierlichem Ernste bestehe, welcher sich auch bey Stellen muntern Charakters als Gesetztheit männlicher Sinnesart, und bey den weicheren Stellen als väterlich-liebevolle Stimmung ausspricht, fließt aus dem Wesen des Basses, sowie dem dieses Instrumentes. Und diesen Charakter muß der Kontrabassist in seiner Sprache, nur nach der Verschiedenheit der Stellen verschieden, entwickeln. Denn wenn bey irgend einem Künstler es nothwendig ist, sein Instrument und Spiel durch Sprache zu heben, so ist es bey diesem. Nur durch eine würdige, aus tiefer Seelenanregung hervorgegangene Sprache, wodurch der außerdem nichts sagende Ton erst lebensvolle Bedeutung, ja den tiefsten Eindruck erhält, kann das außerdem leere, besonders in den tiefen Tönen unbestimmte Spiel erhoben werden, und in der Hand des begeisterten, großartig-fühlenden Künstlers einen wunderbaren Erschwing erhalten, der sich eben so wirkungsvoll dem Ganzen mittheilt. In Hinsicht dieses, so wie der Sprachkunst s. § 1 der Fagottschule S. 144, so wie S. 185 Z. 12 u. d. f. und S. 229 Z. 1 u. d. f., auch S. 285 Z. 11 u. d. f., wovon man alles Brauchbare bey diesem Instrumente anwenden mag. Auf diese würdige Sprache (Sprachkunst) rechnen alle guten Tonsezer, und nur wo diese dem Spieler zur Seite steht, können alle Stellen den beabsichtigten Effekt hervorbringen. Besonders ist dieß der Fall bey der ältern Musik und jenen Werken, die im Geiste dieser verfaßt sind, z. B. von M. Haydn, hauptsächlich, wo der Baß ohne Unterbrechung fortspricht — beym sogen. Basso continuo, s. F. 1 u. 4 T. 107. Wie fad lauten solche Stellen ohne charaktervolle Sprache vorgetragen! welche Feierlichkeit, Wärme und Kraft verleihen sie dem Ganzen, männlich schön gesprochen! Ein Hauptgrund, warum in neuerer Zeit so viele alte Werke nicht den gehörigen Effekt machen, weil wir sie nicht vorzutragen verstehen, und unser Gemüth, durch galante Formen verwöhnt, jener würdigen einfachen Natursprache, die in allen Figuren sich mit liebevollem Ernste ergoß, entfremdet ist! Diese Sprache zerfällt hauptsächlich in die beyden Punkte: a) der k r ä f t i g e n, b) der w e i c h e n Darstellung. Bey k r ä f t i g e n Stellen muß er mit dem vollen Gefühle seiner Würde, Majestät, mit seiner gesammten männlichen Kraft vortragen. Beseelt durch der Begeisterung vollsten Drang hat er nicht nur die auszuführende Stelle, sondern auch das, was man von ihm fordern und er leisten kann, zu beachten: daß er, unterstützt durch seines Instrumentes vollen Ton, dem Ganzen Aufschwung, großartigen Effekt zu geben vermag (woben er jedoch nicht in das Rauhe, Wilde ausschweifen darf). Deswegen ist es auch gut, wenn der Musikdirektor vorher mit dem Kontrabassisten das Stück genau und so lange durchgeht, bis er Alles mit würdigem, großen Effekte vorträgt, der sich dann auf das Ganze verbreitet. Ist es daher gut, alle Stimmen sorgsam mit der Art des Vortrages — f. ff. cresc. decresc. p. pp. fz. rfz. mf. u. f. w. — zu bezeichnen, so ist dieß beym Kontrabaß noch nöthiger, in dessen Stimme alles vom Tonsezer auch nicht angegebene Steigern und Senken sollte bemerkt werden. Denn, einen tüchtigen Kontrabassisten und Violoncellisten

zur Seite, die Alles im gehörigen Geiste vortragen, ist der Direktor Herr über sein ganzes Orchester.

Dieselbe warme Sprache muß auch die zarten Partien beseelen, wo sein tiefes Gemüth jede Stelle, ja jede unbedeutend-scheinende Note mit einer Lebensfülle und Wahrheit darstellen wird, die dem Ganzen den Charakter eines väterlichen, herzlichen Antheil nehmenden Gemüthes verleiht. Doch ist in beyden Fällen wieder zu unterscheiden, wo Sprache im engeren Sinne, wo die Tonbildungskunst vorherrscht; worüber im § 7 das Nähere.

Leistet der Kontrabassist, was bisher als nothwendige Forderung an ihn entwickelt ward, und studirt er sich hierauf täglich mit allem Fleiße ein, Alles beachtend, was in den folgenden Sen entwickelt wird: dann wird er seinen Posten mit Ehre ausfüllen u. dem Ganzen jene Erhebung verleihen, welche zu geben, in seiner und seines großartigen Instrumentes Kraft liegt.

§ 2. Stimmung und Haltung.

So einig man über die Stimmung der übrigen Saiteninstrumente, so abweichend ist man über die des Kontrabasses, so wie über die Anzahl der Saiten. Es gibt 5saitige Violons, wovon die höchste Saite a, die 2te fis, die 3te d, die 4te A, und die 5te F gestimmt wird. Bey manchen stimmt die höchste Saite $\underline{d}$, die nächste a u. s. w. Bey 4saitigen Violons findet man die 1te a, die 2te f, die 3te c, und die tiefste G gestimmt. Man findet 4saitige Halbviolons stimmend wie die Violine: $\underline{e}$, a, d, G; 3saitige Violons in Quinten, wie die 3 ersten Saiten des Violoncells: a, d, G, oder g, c, F. Alle diese verschiedenen Stimmungsarten geben keine regelmäßige Applikatur, erschweren somit das Spiel. Es kömmt aber bey diesem Instrumente Alles darauf an, durch Einfachheit in den Griffen, durch eine leichte, gleiche Griffordnung das Spiel zu erleichtern. Und dazu führt die Stimmung in Quarten, wie sie oben im § 1 angegeben ward, s. F. 2 T. 105. Dadurch erhält man eine einfache, auf allen Saiten gleiche Applikatur, wie auf der Violin, u. die Griffe liegen in der 1ten Position so leicht zur Hand, daß man bey vielen Tonarten die Hand wenig oder gar nicht zu verrücken braucht. Deswegen ist es auch gut, 3saitige Violons g, d, A zu stimmen. Dr. Nikolai schlägt in seiner Abhandlung über das Spiel auf dem Kontrabaß, in No. 16 d. Leipz. mus. Zeitung v. J. 1816 vor, die tiefste Saite in das D zu stimmen, wenn das Instrument diesen Ton gut hergäbe; da ein Ton in der Tiefe mehr ein bedeutender Gewinn sey. Der Verf., damit einverstanden, würde wünschen, daß man noch das tiefe C gewinnen könnte, wodurch alle Passagen auf dem Violoncell durch den Kontrabaß eine Oktave tiefer sich vortragen ließen (der Kontrabaß stimmt um eine Ove tiefer als das Cello, s. § 1); auch würden die Grundtöne an Majestät und Effekt gewinnen, und die Applikatur wäre eben so leicht, indem man diese tiefsten Töne wie die halbe Position auf dem Violoncell betrachten könnte, so daß also die Griff-

ordnung unverändert bliebe. Allein wie selten findet man solche Instrumente und die dazu nöthigen guten Saiten! *)

Im Allgemeinen möchte daher die oben angegebene Stimmung die beste seyn, nur könnte man, wenn das Stück aus Es geht, die tiefste Saite in Es stimmen, was auch in den Griffen wenig ändert, und eine gute Saite gibt. Daß der Schüler sein Instrument rein stimmen lerne, ist hier besonders nöthig, s. S. 327 die Anmerkung. Gewöhnlich wird nach dem $\underline{a}$ gestimmt; man lasse sich aber das $\underline{d}$ angeben, nach welchem man die übrigen Saiten stimmt. Da es aber schwer ist, den reinen Ton, besonders in den tiefern Saiten, zu unterscheiden, so legt man den Finger oder die Hand ganz zart auf die Mitte der Saite, wo die Oktave liegt, zieht den Bogen nicht gerade stark, aber doch scharf an, wodurch der auf diese Weise erhaltene Flageoletton die Oktave gibt, wornach man leicht und rein stimmen kann. Dieß geschieht auf allen Saiten. —

Was die Haltung des Instrumentes angeht, so setzt man es beynähe in gleicher Richtung mit dem Körper, nur etwas vor, so daß die rechte Lunge zunächst an die linke Hüfte und der untere Ausschnitt an das linke Knie sich anlehnt. Letzteres ist sehr wichtig; denn wenn Sprünge von der höhern Oktave in die tiefere vorkommen, besonders wenn diese bis auf die tiefste Saite hinabgehen, so gibt man dem Instrumente — während man die höhere Note spielt — mit diesem Knie eine unbemerkbare schnelle Wendung nach vorne hin; dadurch kann der Bogen die tiefen Saiten voll ergreifen, und die Töne mit Kraft herausheben. Auf diese Weise kann auch der Körper ganz gerade stehen bleiben, die Hand hat dabey nichts zu thun, und kann so um so leichter ihre Griffe ausführen. Dieses Anlehnen aber muß nur soviel als nöthig geschehen, damit das Instrument nicht gedämpft und der Spieler nicht beengt wird, der ohnehin bey manchen schwierigen Stellen, besonders in höheren Lagen, das Instrument dem Leibe näher bringen wird. Uebrigens sey die Stellung des Spielers ganz gerade, frey und ungezwungen, voll Würde und Anstand, der auch bey den schwierigsten Stellen den Hörer nichts sehen läßt, was der Anmuth entgegen wäre, s. S. 91 Z. 15, u. S. 329 Z. 20 u. d. f. Doch trete die Würde etwas vor, wodurch der Vortrag des Spielers eine gewisse Feierlichkeit erhält, die gar gut steht u. einnimmt.

Die linke Hand wird so an den Hals des Instrumentes gesetzt, daß der Daumen unter dem Halse mit dem 1ten Finger auf dem Griffbrette in möglichst gleicher Richtung ist. Denn da die

Anmerk. Manche Kontrabassisten stimmten nach den verschiedenen Tonarten, aus welchen das Stück gieng, verschieden, besonders die tiefste Saite in den Grundton des Stückes. Der ber. Bogler ließ in Stockholm jeden der vielen im Orchester spielenden Kontraviolons anders stimmen, so daß alle Haupttonarten zu ihren Haupttönen leere Saiten hatten. Die Wirkung soll trefflich gewesen seyn; allein der Schwierigkeit wegen gieng man wieder davon ab.

Griffe entweder mit der ganzen Faust oder mit dem 1ten, seltener mit dem 2ten Finger ausgeführt werden, Alles aber drauf ankömmt, daß die Töne an T o n g e h a l t einander möglichst gleich seyen: so ist darauf zu sehen, daß der Druck mit den Fingern jenem mit der Faust an Kraft möglichst gleich komme. Dieß wird bewirkt, wenn der Daumen durch die angezeigte Lage dem 1ten Finger zur Unterstützung dient. Deswegen rückt auch der Daumen etwas nach, gegen den 2ten Finger herein, um diesen auf gleiche Weise zu unterstützen, wenn er einen Griff auszuführen hat; was übrigens schon geschehen muß, um beschwerliche Spannung zu vermeiden, und die Leichtigkeit in der Ausführung möglichst zu befördern, worauf bey jeder Gelegenheit zu sehen ist. Daher ist auch die Hand im Ganzen l e i c h t anzulegen, damit sie sich hinauf und herunter leicht bewegen, sonach mehr durch schnelles Ergreifen der Stellen als durch Rutschen — welches oft unangenehm zischt — die Position gewinnen kann. —

Die Finger werden nicht, wie bey der Violine, geründet mit der Spitze des 1ten Gliedes aufgesetzt, sondern etwas flach hinübergelegt, so aber, daß der Druck auf die Saiten möglichst gegen die Spitze zu — unter dem Nagel des Fingers — ausgeführt wird. So benutzt man die wichtige in den Fingerspitzen liegende Kraft; ist eine leere Saite, bey liegen bleibendem Griff auf der andern, zu spielen, so darf man die Hand nur etwas in die Höhe ziehen: gute und leichte Ausführung verbindet sich sonach auch wieder hier. Die Finger werden nebeneinander gelegt, nicht gepreßt, nicht entfernt, so daß die Hand geschlossen ist. Eine auf diese Art gelegte gewöhnliche Mannshand gibt das Verhältniß eines halben Tones; greift der 1te Finger e, so gibt die geschlossene Hand f. Daher darf der kleine Finger nicht aufgehoben, sondern er muß mitgelegt werden. Da übrigens die Finger bey dem nothwendig-starken Druck auf die dicken Saiten leicht wund werden, so zieht man gewöhnlich einen ledernen Handschuh, am besten von Lirschleder an, der genau anliegen muß, ohne im Greifen zu beengen.

§ 3. Von der Bogenführung.

Das Erste ist ein guter Bogen, s. S. 309 Z. 9 u. d. f. Seine Länge mag ungefähr, mit dem Frosche, 27 Zoll betragen; doch ist ein kürzerer Bogen besser als ein zu langer, der durch seine Schwere den Arm hinabzieht u. diesem die Kraft nimmt, welche er auf die Führung des Striches zu verwenden hat. Auch kommt Viel auf den Bau des Kopfes u. des Frosches an. Der beste für Beides möchte der F. 1 T. 105 A) u. B) seyn. Die Stange sey wie bey der Violine geschnitten. Hat man einen guten Bogen, dann gehe man zur Lehre von der richtigen Haltung und geschickten Führung des Bogens. Es ist dieß einer der wichtigsten Punkte für den Kontrabassisten, sonst erschwert er sich das Spiel, bringt die dicken Saiten nicht in den nöthigen Schwung, kann den Ton nicht klangvoll aus den Saiten herausheben, somit das nicht leisten, was als Forderung

an ihn oben bezeichnet ward. Kraft, Leichtigkeit u. Beherrschen des Bogens muß sich verbinden. Der Bogen ward bisher auf die doppelte Weise gehalten: man nahm ihn mit gerader Richtung der Hand, wie bey dem Violoncell; da hinderte aber der nöthige starke Druck jene Bewegung des Gelenkes, wodurch allein der schwungvolle Zug erhalten wird, der die dicken Saiten in volle Vibration zu bringen und diese zu unterhalten vermag. Deswegen nahmen die Meisten den Bogen umgekehrt, so, daß die innere flache Seite der Hand in die Höhe stand, (f. F. 1 T. 105 a); so konnte man den Ton aus der Wurzel ziehen, den kräftigsten, so wie zartesten Ton mit gleicher Leichtigkeit geben. Dadurch aber, daß Manche den Gold- Mittel- u. kleinen Finger in den Frosch legten, Andere zwar nur den Gold- und Mittelfinger in den Frosch, den Zeigefinger bey der rechten Seite des Frosches an die Bogenstange, den kleinen an die linke Seite, den Daumen auf den Frosch neben der herablaufenden Bogenstange, war zwar der Bogen fester gehalten, doch aber nicht die nöthige Kraft vorhanden, die dicke Bogenstange u. mit ihr den Strich beherrschen zu können, worauf doch Alles ankommt. Somit fehlte auf jeder Seite eines der wesentlichen Stücke, die bey einem guten Bogenstriche vereint seyn müssen. Das geschieht durch folgende Art der Haltung: die Hand bekommt die Richtung, wie F. 1; den kleinen und Goldfinger legt man in den Frosch, (f. b), um den Bogen fest zu halten; den Mittel- u. Zeigefinger außen an die Stange, (f. c), um diese ganz zu beherrschen; zu Beydem wirkt der Daumen mit, der am Ende des Frosches etwas schräg gegen diese Finger zu gelegt wird, durch den festen Schluß die Finger bey b) u. durch mitwirkenden Druck so wie durch die zugleich bewirkte festere Haltung der Stange die Finger bey c) in ihrem wichtigen Geschäfte unterstützend. So hat man eine feste Haltung für das Schleifen und Stoßen; man gewinnt die nöthige Kraft, um den Ton selbst bey dem *fmo.* aus der dicksten Saite herausheben zu können; man ist ganz Herr über den Bogen, weil man Herr über die Bogenstange ist, kann somit den Ton in allen Abstufungen von der größten Stärke bis zum leisesten Verschwingen geben; und da das Gelenk hauptsächlich mitwirkt, dieß Alles mit der größten Leichtigkeit. Je stärker man spielen will, desto mehr zieht man den Zeigefinger herauf u. bringt ihn dem Daumen näher, wodurch der Schluß der Hand fester, der Druck kräftiger wird. Je weicher der Ton werden soll, desto mehr wird nachgelassen, die Finger bey c) halten bloß die Stange, während die bey b) den Zug leiten. Das Wichtigste aber ist die Haltung des Armes und der den Bogen führenden Theile desselben.

Wie bey dem Violoncell, f. S. 446, 47 u. 48, so wirken hier das Handgelenk, der Ellenbogen u. der Oberarm mit, jenes am meisten, dieser ziemlich, der 3te sehr wenig. Wie dort, so beginnen wir auch hier mit dem Hinaufstriche; nur ist bey dem Kontrabaß, wegen der entgegengesetzten Haltung, Alles umgekehrt. Beym Aufstriche hebt sich bey dem Violoncell zuerst der Ellenbogen, während sich das Handgelenk leicht mitbewegt u. sich, unvermerkt beugend, bezieht; mit

dem sich hinziehenden Striche beugt es sich immer mehr, während der Ellenbogen sich nur sanft nachgebend mitbewegt. Der Aufstrich beym Kontrabaß beginnt mit der vollen Beugung des Handgelenkes, wobey der Oberarm ganz gerade steht u. der Ellenbogen gestreckt ist. So wie sich der Strich hinauszieht, entfaltet sich immer mehr die Beugung des Handgelenkes; die Finger bey *b*) legen sich immer gerader u. strecken sich; das Ellenbogengelenk nimmt zugleich immer mehr Antheil u. leitet den Bogen, unter Mitwirkung des weich sich entfaltenden Handgelenkes, hinaus; wobey die Spitze des Bogens sich etwas abwärts senkt, jedoch ohne daß die Haare aus der Strichlinie kommen, u. der Daumen immer mehr auf den Frosch drückt, je mehr sich der Bogen der Spitze nähert. Zuletzt erst zieht sich auch der Oberarm etwas nach; es geschehe aber so wenig als möglich. Das Gelenk der Hand u. das Gelenk des Ellenbogens geben also dem Bogen Kraft u. Zug. Je mehr sie Beweglichkeit, Federkraft haben, um den Bogen beym Stoßen hinschnellen u. den Ton herausheben, so wie bey Schleifen im drängenden Hin- und Herzuge aus der Saite herausziehen zu können, desto besser der Strich, desto besser der Ton. Zuerst wirkt das Handgelenk am meisten; so wie sich seine Wirksamkeit vermindert, tritt die des Ellenbogengelenkes ein, u. so wirken sie stets vereint, — wie ließe sich sonst die große nöthige Kraft erringen? — nur daß bald jenes, bald dieses mehr Antheil an der Leitung, Beherrschung des Striches nimmt. Dieser Hinaufstrich ist zuerst so lange zu üben, bis der nöthige hindrängende Zug im Strich gewonnen ist. Dann geht es zum Abstrich. Bey diesem ist Alles umgekehrt: zuerst das Zurückziehen des Oberarmes; dann wirkt vorzüglich das Ellenbogengelenk, natürlich mit dem Handgelenke verbunden; hierauf am meisten das Handgelenk, welches sich, da die Hand den Frosch immer mehr abwärts drückt, in seine erste gebogene Richtung zieht, wodurch auch der Ellenbogen seine gerade wieder erhält. Der Abstrich wird nun wieder allein, u. dann mit dem Aufstriche verbunden geübt; denn so wie der Sänger ohne guten Ton Nichts ist, so auch der Geiger, am meisten der Kontrabassist. Drum hat der Lehrer auf die Kunst der Bogenführung nun sein ganzes Augenmerk zu wenden, zuerst von mäßiger Stärke beginnend, diese immer mehr steigend, stets aber darauf sehend, daß das ganze Instrument mitschwingt u. sich jener volle Ton erzeugt, welchen wir bey einer gut gebauten und behandelten Pauke hören. Dann wird es bis zum *pp.* eingeübt, überhaupt verfahren, wie es im § 3 der Violin-Sch. S. 322 u. d. f. angegeben ist, woraus man alles hier Anwendbare, so wie viele dort vorkommende Beispiele in der Art benutzen wird, daß statt der höchsten Saite *e* dort, hier *g*, statt *a* *d* *g* dort, hier *d* *A* *E* genommen wird. Dabey ist vorzüglich zu beachten, daß der Schüler mit wenig Bogen den Ton sogleich packen, die Schwingungen unterhalten, den Bogen, bey liegen bleibendem Striche, auf alle Saiten wenden lerne — wobey man auch das Instrument unvermerkt mitwendet — um aus jeder den ihr zukommenden Ton zu ziehen, s. auch S. 447 Z. 3 u. d. f. Mühe und Zeit wird

durch den reichsten Erfolg gelohnt. Dabey rückt man mit dem Bogen näher an den Steg, will man mehr Ton gewinnen, somit entfernt man sich mehr vom Stege, will man den Ton mehr verlieren lassen. Doch lasse man zuerst den Schüler sich üben, einen gleich-starken Ton herauszubringen. Da muß man, je mehr man sich der Spitze des Bogens nähert, desto mehr den Druck verstärken. Denn beym Herunterstriche liegt durch die Schwere des Frosches und der Hand das meiste Gewicht unten, so daß selbst beym forte ein mäßiger Druck hinreicht, die Saite voll in Schwung zu bringen. Je mehr Hand und Frosch sich von der Saite entfernen, desto schwächer wird ihr Einwirken, was gegen die Spitze zu immer mehr zunimmt, sonach durch Verstärkung des Druckes, welchen man mit einem gleich schwungvollen Zuge verbindet, ersetzt werden muß. Eben darum ist auch beym Hinaufstriche die größte Kraft bey der Spitze anzuwenden, die in dem Maße nachgelassen werden kann, als beym Herunterstriche Frosch und Hand auf Druck und Zug mehr einwirken. Der Strich wird ohngefähr 4 Zoll vom Stege entfernt in gerader Richtung geführt; die Stange beynabe ganz gerade, doch etwas wenigß gegen den Sattel gekehrt, gehalten.

Hat der Schüler die Bogenführung auf den leeren Saiten in allen Schattirungen des Tones und den wichtigsten Stricharten eingeübt, hat besonders das Handgelenk jene Bildung erhalten, wodurch im leichten einschneidenden Zuge jeder Ton vollklingend aus der Saite herausgehoben wird, dann schreite man zu der

§ 4. Lehre von der Griffordnung.

Diese Lehre ist für den Kontrabassisten höchst wichtig; denn sind die Grundsätze dieser richtig aufgefaßt und eingeübt, so wird das außerdem so beschwerliche Spiel auf dem Kontrabaß eben so leicht, wie auf der Violine, und die schwierigsten Stellen lassen sich ohne Anstand ausführen. Jedoch muß auch auf den Charakter des Instrumentes und die nach § 1 an dasselbe zu machenden Anforderungen gesehen werden; daher die dreyfache Rücksicht: 1) auf Klang und Fülle des Tones; 2) Reinheit und Sicherheit; 3) Leichtigkeit. Voller wird der Ton, wenn er entweder — wovon schon oben — mit der ganzen Hand gegriffen wird, was wir immer mit 4 (dem die ganze Hand schließenden 4ten Finger) bezeichnen werden, oder mit dem durch den Daumen verstärkten 1ten Finger. Bey langsamen Stellen, und so oft es sich thun läßt, gebrauchte man daher die ganze Hand und den 1ten Finger. So liegt F. 3 die Stelle bey a) so bequem, daß a mit 4, h und c mit 1 und 4 gegeben werden kann. Eben so liegt die Stelle bey b) u. c) bequem in der Hand, kann mit größter Fülle ausgeführt werden, und da der 1t. u. 4t. Finger einer gewöhnlichen Mannshand genau das Verhältniß eines halben Tones geben, so ist auch 2) hier zugleich die Reinheit im Greifen gesichert. Deswegen sind Stellen, wie F. 4, mit der angezeigten Griffordnung zu nehm-

men; und da der Kontrabaß in Quarten gestimmt ist, so lassen sich Stellen, wie F. 5 u. 6, voll, sicher und leicht ausführen. Aber die Berücksichtigung des letzten Punktes, der *Leichtigkeit*, fordert, daß man sich auch übe, entfernter liegende Verhältnisse mit 1, 4, sogar mit dem 2t. Finger zu greifen, und die Positionen sowohl durch Hinein- als Herausrücken mit demselben Finger, sogar der ganzen Hand, zu wechseln. Daher könnte man folgende Regeln der Fingerordnung annehmen: 1) So oft die Ausführung durch den 1t. u. 4t. Finger geschehen kann, nehme man diese Griffe; wo daher 2) der halbe Ton vorkommt und die Stelle bequem liegt, setze man mit dem 1ten Finger ein; 3) würde aber zu oft mit der Hand eingesetzt werden müssen, sonach die Ausführung erschwert, so nimmt man, besonders in einer höheren Position, wo die Griffe näher aneinander sind, den 1t., 2t. u. 4t., wodurch sehr viele Stellen bequem zur Hand liegen. 4) Wie beym Hineingehen, so dienen dieselben Vortheile beym Zurückgehen. Am leichtesten geschieht dieß mit dem 1t. Finger, wodurch der Griff mit dem 4t., oder die Griffe mit dem 2t. und 4t. hinein in der Hand liegen. Man kann aber auch mit dem 2t. und 1t. zurückgehen; auch mit der ganzen Hand zurückrutschen — jedoch zart ohne zu quitschen —, wodurch man 3 Töne, mit dem 4t. 2t. und 1t. greifen kann. Und sollte man in einer sehr hohen Position seyn, so kann dieß doppelt geschehen, wodurch man sonach 6 Töne, Mittel genug zum leichten Zurückgehen, erhält, welche sich auch beym Hineingehen gebrauchen lassen, s. F. 19 T. 106. *)

Mehreres hierüber im § 6. Allein auch von den besonders N. 4 angegebenen verschiedenen Griffen macht man nur in besonderen Fällen Gebrauch; denn die Haupttrübsicht, um die nöthige Leichtigkeit zu gewinnen, ist, wie bey jedem mechanischen Verfahren, *Einfachheit*. Daher wechselt man am besten mit 1, 4, besonders in Scalen; und leichter ist es, selbst ein entfernter liegendes Verhältniß schnell rein zu ergreifen, als immer mit den Fingern und Griffen zu wechseln. Und das öftere Einsetzen mit der Hand wird durch Uebung so leicht und sicher, wie dem Violinisten und Violoncellisten der Wechsel der Positionen. Darauf gründet sich die Fingerordnung in den F. 8 bis F. 31 vorkommenden Dur- und Moll-Tonarten, bey welchen die Applikatur von h dur und moll für ces dur und moll, von fis dur und moll für ges dur und moll, von cis dur und moll für des dur und moll, von as dur und moll für gis dur und moll, von es dur

Anmerk. Für den 3t. Finger ist d. Verf. nicht, weil er der nöthigen Unterstützung entbehrt, die dem 2t. noch zukommen kann; noch weniger für die Art des Greifens mit 1, 2, 3, 4: denn hier ist die Reinheit, besonders in den untern Positionen, gefährdet, und der Ton ist nicht so markig und durchdringend, wie ihn der Kontrabaß nach § 1 erfordert. Würde nicht über eine solche Griffweise selbst der Violoncellist lächeln? Uebrigens mag, wer eine sehr große Hand hat, sich seine Griffe ordnen, wie es ihm bequem ist; hier handelt es sich um Regeln, die allgemein und auch bey kleiner Hand anwendbar sind.

und moll für dis dur und moll gilt. Da ferner der Kontrabaß nur bis in das E geht, die Scala von C, D und Es sich also nicht vollständig geben läßt, so muß man, wie es F. 8, 9, 12 u. 13 a) angegeben ist, die tiefen Töne eine Octave höher greifen; was in ähnlichen Fällen zu geschehen hat. Dabey bemerke man aber, daß man wegen einer oder einigen Noten nicht hinuntergehe und ganze Stellen verderbe, s. F. 32; vielmehr bilde man, wo es sich thun läßt, einen rednerischen Einschnitt, wie es F. 8, 9, 12 durch den kleinen Strich bezeichnet ist; überhaupt man gebe es so, daß der Gedanke durch den Vortrag noch gewinnt. Solche Gänge kommen häufig vor, man übe also fleißig diese Scalen. Bey diesen Scalen wechseln die Griffe beynahe immer mit 1 u. 4, und das ist bey Stellen, die *scale nweise* gehen, das Einfachste und Leichteste. Jedoch fordern manche eine Ausnahme. So ist F. 9 bey r), besonders wenn es geschliffen und auf einer Saite gespielt werden soll, 4, 2, 1 besser; bey p) zieht man, um beyde Töne zu schleifen, den 1ten Finger herab, woben man auch, wie bey o), nach dem c einen rednerischen Einschnitt bilden u. mit dem 4t. Finger zurückgehen könnte. Die Stelle bey q) läßt sich doppelt geben, durch Herabrutschen mit dem 4t. Finger, und auch durch Zurücksetzen des 1t., wozu der rednerische Einschnitt Gelegenheit gibt. Darauf gründet sich auch die Ausführung bey o): und das Schleifen durch das Herab- oder Hineinziehen mit demselben Finger auf jenen Ton hin, den man greifen will, so wie das Benutzen der rednerischen Einschnitte, um schnell jene Position zu ergreifen, worin die kommende Stelle liegt, das erleichtert die Ausführung sehr. So liegen z. B. Quartan, Terzen bequem in der Hand; man nehme also den rechten Griff, kommt eine solche Stelle vor. Darauf gründet sich die Ausführung F. 7; dann bey f) u. g) F. 8, 10, 12, 14, 16, 18, 20, 22, 24, 26, 28 u. 30, was häufig vorkommt. Das erleichtert auch andere Stellen. Man nehme F. 8 k) den 1t. Finger doppelt. gehe bey h mit dem 1t. wieder zurück, u. die Stelle, die oft in andern Tonarten vorkommt, liegt in der Hand. Geht es schnell, so läßt sich auch der 2te gebrauchen, der überhaupt dazu dient, Figuren von 3 Noten, Triolen, und doppelt genommen Sextolen leicht zu geben, s. T. 106 F. 20: obgleich bey Sextolen der 3malige Wechsel mit 1, 4 auch gut ist. Eben so muß man selbst bey Scalen die Griffe nach der Stelle ändern. Geht die C-Scala nur bis zu $\underline{c}$, s. F. 8 T. 105, so nimmt man die Griffe bey b); läuft sie zu $\underline{d}$, jene bey c); schreitet sie zu $\underline{e}$, so nimmt man jene bey b) wieder, nur fortgesetzt wie bey d); geht es bis ins $\underline{f}$, so greift man die von c), fortgesetzt wie bey e), woben man das $\bar{g}$ flageolet greift, was einen guten Effect macht, bey den Octaven der leeren Saiten sich recht gut anbringen läßt, und die Ausführung mancher Stellen erleichtert, s. F. 10 t), wo oben $\bar{a}$ u. $\bar{g}$ flageolet genommen werden können; eben so v), u. F. 12 bey b). Und sollte die Stelle F. 8 e) so gehen, daß man das $\bar{g}$ mit dem 4t. Finger nehmen müßte, so hilft man sich, indem man das f mit dem 2t. nimmt. Ueberhaupt kann man sich mit dem 2t. hinein und zurück helfen, wenn man die Stelle versehen und einen Finger zu wenig

hat. Geht es bis zu $\bar{a}$, so nimmt man g mit 1, a mit 4. F. 9 bey l) bildet sich ein rednerischer Einschnitt; darnach sind auch die Griffe bey m) eingerichtet, wo as und g bequemer auf der D-Saite genommen werden, als wenn die Hand wie bey r) zurückgieng und bey h) wieder hereinrücken müßte. Drum ward auch F. 8 i) das a mit dem 1ten Finger genommen, weil dieser kurz vorher e griff, die Hand sonach ganz liegen bleibt. Und so muß man alle weiten Sprünge zu vermeiden u. immer die nächsten Positionen zu nehmen suchen, s. S. 452 Z. 22, daher lieber auf einer Saite mehrere Griffe nehmen, wie das in den verschiedenen Scalen und Beyspielen auf den Tabellen häufig vorkommt, z. B. F. 14, 16, 18, 21, 25, 27, 28, 29, 30 u. 31. Auch muß man hie und da die Griffe ändern, wenn eine Scala nur durch eine oder zwey Oktaven geht. So ist es F. 16, wo im 1ten Falle das mittlere e mit dem 4t. Finger, im 2ten mit dem fortgerückten 1ten und fis mit dem 4ten gegriffen wird, wie es oben angegeben ist. Im ersten Falle kann man auch die Griffe bey b) gebrauchen.

Diese Scalen werden den Schüler belehren, wie er bey sekundenweiser Fortschreitung zu greifen hat. Um die verschiedenen Intervalle, selbst die weitesten Sprünge mit Leichtigkeit treffen zu können, dazu mag das F. 33 angegebene Schema dienen. Dieses ist in Fächer abgetheilt, die mit Ziffern bezeichnet sind. Jedes Fach hat alle Griffe, die auf den 4 Saiten liegen, das unterste die auf der E-Saite bis über die Oktave, das 2te eben so die auf dem A, das 3te auf D, das 4te auf G. Diese Fächer gehen in dem Verhältnisse eines halben Tones auf- und rückwärts. Will man z. B. wissen, wie weit a von h im Griffe entfernt ist, so sucht man a in N. 3, h in N. 5; nimmt man a mit dem 1ten, h mit dem 4ten, so muß dieser einen ganzen Ton greifen, somit eine Stufe überspringen. Eben so findet man, daß man mit demselben Griffe, in derselben Position, auf der E-Saite Fis , Gis , auf dem D e , fis und auf dem A H , cis in der Hand hat. N. 9 und 8 zeigt, daß, wenn man mit dem 4t. Finger auf G es greift, das entfernte c auf der E-Saite, f auf dem A, ebenso in N. 8 d mit dem 1ten auf G , das tiefe h auf dem E, e auf dem A in der Hand liegt. Und so lassen sich bey genauer Betrachtung dieses Schema die schwierigsten Griffe auf die leichteste Art finden.

Wenn sich so die anscheinende Schwere in Behandlung dieses Instrumentes bedeutend verliert, so ist dieß noch mehr der Fall, wenn wir die einfache Art betrachten, womit man alle Intervalle greift. Man legt nämlich entweder 1) den 4ten F. auf die tiefere und den 1ten auf die höhere Saite; oder 2) den 1ten auf die tiefere und den 4ten auf die höhere; oder 3) entweder den 1ten oder 4ten Finger — in manchen Fällen besonders in der Höhe vielleicht auch den 2ten — gerade herüber. Auf die 1) angegebene Weise greift man die Terzen, s. F. 1 c) T. 106; und so, daß dieser Griff eine Saite überspringt — von der E auf die D von der A auf die G-Saite — die Sexten, s. d). Umgekehrt greift man nach 2) die Quinten auf 2 Saiten, s. F. 2 e); und wie

vorher eine Saite überspringend die Oktaven, s. f); ebenso die Nonen, Dezen u. s. w.: woben natürlich der 4te Finger weiter hereinlangen muß, je entfernter das Intervall ist. Geht es langsam, so kann man auch bey den Neunten, 12ten, 13ten, 14ten von der tieferen Saite auf die höheren springen, s. das Schema; aber bey schneller Ausführung ist es für den Bogen beschwerlich, und das Instrument läßt sich auch nicht so schnell wenden, als es nöthig ist. Nach 3) greift man die Quartan, woben der 1te Finger oder der 4te gelegt werden kann, wie es gerade die Stelle verlangt, s. F. 3 a); und ebenso, aber eine Saite überspringend, die Septen, s. b). Darauf gründet sich die Griffordnung von F. 4—9, woben zu bemerken ist, daß bey den oberen Griffen die leeren Saiten mit in Anschlag gebracht sind, die bey einer langsamen Ausführung einen recht guten Effekt machen; bey einer schnellen würde die Bogenführung durch den häufigen Wechsel der Saiten beschwert seyn und da bedient man sich der Griffe unter den Noten. Durch diese Griffe lassen sich Stellen, außerdem höchst beschwerlich, leicht ausführen. So darf man nur F. 10 bey jeder Terz mit der Hand rucken und die Stelle ist ganz leicht. Eben so ist es F. 12; woben, wie F. 10, die tiefere Note mit dem Hinauf- und die höhere mit dem Herunterstrich genommen wird, was in allen folgenden Fällen, besonders bey weiteren Intervallen zu bemerken ist. Beschwerlich ist die Stelle F. 11, soll sie geschliffen werden; doch auch dieß muß der Schüler einüben. Der halbe Ton $\text{cis} \text{ } \underline{\text{a}}$ wird hier mit 2, 4, und der ganze $\text{c} \text{ } \underline{\text{a}}$ mit 1, 4 gegriffen, zur Sicherung der Reinheit, wie es auch F. 23 vorkömmt. Bey großen Quartan, s. F. 13, findet nicht die F. 3, sondern F. 2 angegebene Fingerordnung Statt; und so fordert Erhöhung oder Erniedrigung der Intervalle Aenderung in den Griffen, was nach dem bereits Erklärten der Schüler leicht finden wird. Eben so erleichtert man sich die schnelle Ausführung in Terzen, besonders wenn sie geschliffen werden sollen, wenn man auf einer Saite so lang als möglich fortschreitet, s. F. 14; was auch beym Stoßen der Noten anzuwenden ist. Beym schnellen Tempo führt man leichter die Scalen auf 2 Saiten aus, s. F. 15 (was auf allen Saiten in allen Tonarten zu üben); der Vortrag wird gleicher; auch ist es besser, die schon schwingende Saite zu benutzen, als in der Schnelle eine andere wieder in Vibration zu bringen. Deswegen wird man, was sich auf derselben Saite oder in der Verbindung mit der nächstliegenden machen läßt, selbst in höheren Positionen geben, so weit es Instrument und Bezug gestattet: der unterhaltene Schwung der Saite gibt Fülle und Fluß der Töne; der Vortrag wird gleich; die Bogenführung erleichtert. Sogar auf einer Saite lassen sich Scalen leicht und mit vielem Effekte ausführen, was bey schnellen Figuren sehr gut ist, s. F. 16, und auf allen Saiten einzuüben. Ueberhaupt studire man die höhern Positionen auf allen Saiten ein. Man nehme Saiten, nicht zu spröde und dick, italienische, oder doch solche, die auch in höherer Position willig einen guten Ton geben, drucke fest mit den Fingern und übe sich, durch einen schwingvollen Zug mit dem Bogen Saiten und Instrument in Vibration

zu bringen. Darin und nicht in der Dicke der Saiten liegt der Vortheil. Ohnehin muß der Solospieler einen dünneren Bezug haben; aber auch der Orchesterbezug wird oft so stark genommen, daß er, anstatt die Vibration des Instrumentes zu befördern, sie im Gegentheile hindert, wodurch nur raube, dumpfe Töne hervorkommen.

Das Wichtigste jedoch ist, sogleich jene Position zu finden, wodurch die Stelle in der Hand liegt. Dieß setzt ein geübtes Auge voraus; dafür sind die vielen folgenden Beispiele aus den Werken der größten Meister gewählt.

Da aber Gewandtheit in der Bogenführung hierzu gehört, so wollen wir zuerst handeln

§ 5. Von dem Hinauf- und Herunterstriche und den Stricharten.

Die besondern Vortheile bey der Führung des Bogens sind oben angegeben. Nähere Anleitung, wann der Hinauf- wann der Herunterstrich anzuwenden sey u. s. w., findet man S. 453 Z. 22 u. d. f., wovon man das Anwendbare mit dem Schüler hier einüben wird. Dabey mache man ihn aber darauf aufmerksam, wie der Kontrabaß nach § 1 so zu spielen ist, daß er den Effekt des ganzen Orchesters hebt. Ward daher schon bey der Violine, s. S. 349 u. d. f., besonders S. 353 Z. 7, darauf hingewiesen, wie Herab- und Hinaufstrich nicht bloß dienen, um Länge und Kürze zu bezeichnen, sondern auch jede Art des Seelenergusses sowohl im entscheidenden Ab- als drängenden Hinschwunge darzulegen: so ist dieß nach den dort gegebenen Grundsätzen vorzüglich mit dem Kontrabassisten einzuüben, da er mit der Kraft seiner Bogenführung nicht nur das ganze Orchester dirigiren, Alles fest bezeichnen muß, sondern auch das jeder Stelle zu Grunde liegende Hauptgefühl mit begeisternder Wärme und einer Wahrheit zu geben hat, die allen Mitspielenden Blut u. Erhebung verleiht. Das soll der Kontrabassist und das kann er auch, ist er in dieser wichtigen Materie geistvoll unterrichtet. Dazuführt vorzüglich das Einüben der Stricharten mit dem im § 6 S. 355 u. d. f. erörterten Geiste. Zwar braucht er nicht die schwereren Formen einzuüben, wie der Violinist; aber die ihm nöthigen muß er desto genauer, mit mehr rhythmischem und Seelenschwunge einstudiren. Man eile nicht über diesen Punkt hinweg; denn des Kontrabassisten Werth besteht darin, daß er, was er gibt, mit großartigem, wo möglich neuem, jeder Stelle, ja den einzelnen Tönen Licht und Wärme verleihenden Effekt ausführe. Wenn er jede Note fest herausdonnert; wenn er im einschneidenden Zuge 2, 3, 5 u. s. w. zusammenschleift u. die gestoßenen mit größter Kraft hinauschnellt; wenn er die guten Theile fest accentuirt u. die schlechteren, die kurzen Noten, mit geflügeltem Aufschwunge gibt — kurz wenn er jeder Figur durch seines Geistes Kraft und Gemüthes großartigen Drang erhobenes Leben eingießt, was kann er für sich, was dem ganzen Orchester leisten! s. auch S. 423 Z. 22

u. d. f. Da ist es denn hauptsächlich nothwendig, daß er zuerst die Grundformen der Stricharten, das Schleifen und Stoßen fleißig studire. Das Schleifen ist auf dem Kontrabaß besonders schwer. Der Spieler muß es aber ganz in seiner Gewalt haben; und da kann er sich helfen, wenn er jede Note zart und unmerklich anstößt, dadurch die Saite schnell in Vibration bringt, und nun den gewonnenen Schwung bis zum nächsten Tone immer mehr verstärkend fortsetzt. So bringt er Bestimmtheit und melodischen Fluß, Portamento, in sein Schleifen; durch fleißige Uebung wird er, wie der Violinist, eine ganze Reihe von Tönen schön herauszingen. Beym Stoßen nehme er den Strich nur nicht lange, sondern möglichst kurz, so fest einsetzend, daß der Ton gleich gepackt und die Saite rasch in Schwung gesetzt wird, welchen m. f. dann länger oder kürzer unterhält, je nachdem der Stoß bey m. f. kräftiger, oder bey m. f. p. pp. weicher seyn soll. Sehr nöthig aber ist es, daß der Kontrabassist das Staccato lerne; denn dadurch überhebt er sich einer der größten Schwierigkeiten in der Führung des Bogens, wenn dieser von einer Saite zur andern schnell gewendet werden soll, u. der Strich gegen die Hand geht. So ist F. 6 T. 107 o) die Stelle schwer; stößt man die 2 letzten in einem Striche zusammen, s. p), wie leicht, wie brillant läßt es sich geben! Man muß nur den 1ten Stoß recht fest bey der Spitze packen, dann mit dem Bogen etwas absetzen, und eben so wieder den 2ten Stoß, ohngefähr bey $\frac{3}{4}$ des Bogens, kraftvoll hinschnellend wie den 1ten ausführen. Wie mit dem Hinauf: so übe man es auch mit dem Herunterstriche ein, s. q), was leicht und sehr brillant ist. Eben so kann man 3 auch 4 Noten in einem Striche zusammenstoßen. Dadurch gewinnt man einen bequemen Strich und erhebt die Ausführung. So läge die Stelle F. 7, gespielt wie r), nicht gut zur Hand und das cis auf dem 3ten Viertel, welches als gutes Takttheil feste Accentuation somit den Herunterstrich fordert, käme hinauf. Zwar soll der Geiger sich so eingeübt haben, daß er mit dem Hinauf: wie mit dem Herunterstriche gleich fest accentuiren kann; allein der Letztere hat doch mehr Kraft, was besonders bey dem Kontrabaß zu beachten ist. Deswegen ist die Ausführung bey s) besser. Und wie schwer würde sonst die Stelle bey t) seyn, die zugleich zeigt, wie das Benutzen der Terzen- und Quarten-Lage den Vortrag schwerer Stellen erleichtert.

Unter der Berücksichtigung des Gesagten übe nun der Schüler sich sowohl im Botrage langsamer als schneller Figuren, wozu er die Beispiele T. 65, 49, 50, 51, F. 30 T. 81, so wie was sich auf den folgenden Tabellen und T. 11 bis 16 anwenden läßt, benutzen mag. Der Violinist wird in den Baßschlüssel und jedes Beispiel in die passende Tonart, noch besser in mehrere, versetzt, damit der Schüler aus allen spielen lerne. Ob er jetzt schon fähig ist, die Beispiele auf T. 107, 108 u. 9 zu spielen, in welcher Ordnung, ob im angezeigten Tempo, oder zuerst langsamer, ob vielleicht nur einzelne Stellen daraus, dieß entscheide der Lehrer. In jedem Falle dienen sie zur Erklärung der

§ 6. Vortheile bey den Applikaturen.

Die vorzüglichsten Grundsätze der Griffordnung wurden bereits mit Beyspielen belegt im § 4 entwickelt. Es handelt sich sonach hier nur darum, die Anwendung derselben zur Erleichterung einer guten Ausführung dem Schüler durch viele, mitunter höchst schwierige Fälle zu zeigen, so daß er dann Alles auf diesem Instrumente auszuführen vermag. Am meisten wird er durch das fleißige Studium des oben schon entwickelten Schema gewinnen. Nach diesem liegen Terzen und Quartan am bequemsten in der Hand: findet er also in einer Stelle einen bequemen Terzen- oder Quartengriff, so ist er zu nehmen. Bey der Violine schreitet man in der Applik. hinauf u. herab *scala nmäßig* am bequemsten fort durch 1, 2, s. S. 389, hier mit 1, 4; woben aber auch, besonders bey Figuren von 3 Noten, der 2te gebraucht wird, besser bey einem halben als ganzen Tone. Nach Regel II S. 389 hat man durch einen Ruck mit dem Finger, oder hier der Hand, hinauf und herab eine neue Applikatur; eben so hier. Gleiche Figuren werden auch hier, wie dort nach Regel III mit denselben Griffen genommen. Eben so gilt hier die Regel IV: daß man sogleich jene Position zu gewinnen streben soll, worin die Stelle am bequemsten und besten liegt; daß man leere Saiten, Pausen, rednerische Einschnitte u. s. w. zu benutzen hat: woben die dort vorkommenden Beyspiele dem Kontrabassschüler vielen Aufschluß geben werden. Selbst das, was dort in Hinsicht des Anwendens der Applikaturen, um den Gesang so wie Charakter der einzelnen Partieen besser herauszuheben, S. 404 u. d. f. vorkommt, läßt sich hier, besonders beym delikaten Spiele im po., bey der Begleitung, vorzüglich in Recitativen, zu einer Ausbildung gebrauchen, wie wir sie selten bey Kontrabassisten finden, die in der Regel schon zufrieden sind, ihre Töne rein und klangvoll herausgebracht zu haben. Der Solospieler muß sich ohnehin auf diese Art einstudiren; und, nachdem die Kunst in der Behandlung der Geigeninstrumente in der neuern Zeit so sehr gehoben ward, s. § 1 d. Violoncellsch., sollte dieses Instrument nicht auch eines Erschwunges sich erfreuen dürfen? Daher ist das Studium dieser Materie so wichtig, und ein reiches Feld großer Leistung öffnet sich da dem regen Geiste, dem edlen und tiefen Sinne. Welchen Effekt macht nicht die Stelle T. 106 F. 21 a) auf der E-Saite großartig ausgeführt, woben man die Oktave flageolet nimmt, was auf allen Saiten zu geben ist! Wie gleich werden die Töne bey b), wie klang- und wirkungsvoll durch den 4ten Finger, der in das Flageolet bey der Oktave rutscht! Ebenso dient F. 27 der 1te F., um nach dem Charakter der Stelle die 2 ersten Töne zu schleifen; sollen 3 Töne geschliffen werden, könnte man mit dem 4ten F. 3mal hereinrutschen, wie c); wodurch auch die Stelle bey d) in ihrem hindrängenden Charakter erscheint. Und so lassen sich hier auch alle Vortheile der Applikaturen benutzen zum charakter- und gesangvollen Herausheben jeder Stelle. Der Verf. empfiehlt daher dringend dieses tiefere Studium dem Fleiße

des höherstrebenden Schülers, u. geht nun zur Erörterung der folgenden Beispiele über. T. 106 F. 17 u. 18 kommen Passagen vor, die man aus allen Tonarten in den Orchesterstücken häufig findet. Greift man den Leiteton mit dem 1ten, die Oktave des Grundtons mit dem 4ten, wie b), so liegt die Stelle bey a) auf den 3 Saiten bequem in der Hand, wie es unten durch g, d, a angezeigt ist — welche Buchstaben unter den Noten in der Folge immer die 4 Saiten bezeichnen, auf welchen gegriffen wird —; wobei man nur mit dem 1ten auf der 2ten Saite bey der Terz zurückgeht (s. a). Sogar die sehr beschwerliche Stelle bey c) läßt sich so mit Benutzung des 2ten leicht geben, während man bey der Oktave den 4ten frisch einsetzt, u. so eine neue Position gewinnt; was beym Anfange einer neuen Figur geschehen darf, ja oft eine gute Wirkung macht. Die erwähnten Orchestergänge sind in allen Tonarten einzuüben. F. 20 o) darf man nur mit dem 4ten zurückrücken und die ganze Stelle, die durch alle Saiten fortzusetzen ist, liegt bequem. Durch den Quartengriff wird die in Hinsicht des Reingreifens schwere Stelle F. 22 leicht und sicher; wobei der unter dem 1ten stehende 2te anzeigt, daß man auch diesen statt jenes nehmen könne. F. 23 o) ist der 1te besser, weil die Stelle tiefer liegt, und hier ein ganzer Ton sicherer rein mit 1, 4, als mit 2, 4 gegriffen wird. Das ward, wo es sich thun ließ, in den folgenden Beispielen beachtet. F. 24 zeigt, wie man Terzen-Quarten- und Sextengriffe nimmt; bey a) sind auf denselben Tönen die Finger gewechselt, damit der nächste Griff bequem in der Hand liegt — ein Hauptvortheil für eine leichte und sichere Ausführung, der sich auch bey einem, besonders längeren Tone anwenden läßt, wodurch man eine höhere oder tiefere Position gewinnt. Deswegen ist es sehr gut, wenn der Kontrabassist seine zu spielende Stimme vorher schnell übersieht und sich für das Schwerste eine gute Lage ausdenkt; oder wenn er sich gewöhnte, die zu spielenden Stellen einen oder mehrere Takte vorausszusehen, so für jede die bequemste Position vorbereitend; da wird er Alles schnell u. sicher treffen. Nebstdem beachte man bey den Sexten-Gängen die für alle weiter liegenden und durch Springen mit der Hand zu ergreifenden Intervalle geltende Regel: daß Rutschen mit der Hand nur eines besonderen Effektes wegen anzuwenden, außerdem schnell von der tiefern Note abzuspringen und bey der höhern einzusetzen, so wie dabey lieber die Ausdehnung der Finger und Hand zu benutzen. F. 25 nimmt man der Vorschläge wegen, wodurch eine Figur von 3 Noten entsteht, den 2ten Finger, was für alle ähnlichen Fälle gilt. F. 26 liegt durch einen Griff die 1te Stelle ganz in der Hand; d) die ganze Stelle. Und das ist es, worauf der Schüler hauptsächlich zu sehen hat, und worauf in den folgenden Beispielen bey jeder Gelegenheit hingewiesen ward. Wie leicht lassen sich dadurch selbst beym schnellsten Tempo die häufig vorkommenden Baßstellen F. 28 u. 29 ausführen! Jedoch gehe man hier nicht zu weit, und berücksichtige auch die Fülle des Tones, die dem Kontrabassisten zur Seite stehen muß, und die zu geben, selbst schon in der untern Lage ein fester Druck erfordert wird, was in den höhern Positio-

nen, besonders bey starkem Bezuge, kaum möglich ist. So läßt sich F. 30 allerdings ganz in den höhern Positionen ausführen, wie es oben durch Angabe der Saiten bezeichnet ist; allein die tieferen Töne treten nicht gehörig heraus: deswegen ist das unten Stehende besser, wo man bey dem rednerischen Einschnitte o) hereinlangt, die Terzenlage zu gewinnen sucht und auf dem D zurückgeht, wodurch die Stelle gut und bequem in der Hand liegt. F. 31 ließe sich ohne Benutzen der Positionen schnell nicht geben (das Beybehalten derselben Lage bedeutet der unten stehende Strich); auch kommt häufig das Flageolet vor, s. a), was einen guten Effekt macht, die Griffe erleichtert und Gelegenheit zu neuen Positionen gibt. Dieses Beyspiel ist fleißig einzuüben, um in allen Lagen sicher zu werden, diese genau kennen und die Töne auf den tiefern Saiten fest herausdrücken zu lernen. Sollte aber der die tiefere Saite greifende 1te F. zu schwach seyn, um mehrere solche hintereinander folgende Griffe fest genug herauszuheben: so greift man, besonders bey Septen, mit dem 1ten F. den höhern Ton, den tiefern mit der ganzen Hand. Und liegen die Töne einander gleich, so nimmt man zu dem höhern Ton den 1ten Finger, zu dem tiefern den 2ten, so aber, daß sie in einer Linie liegen, wie es T. 108 F. 9 bey o) vorkommt. T. 107 F. 8 nimmt man besser die obern Griffe als die bey a), weil durch das Hereinspringen von dem 1ten zum 4ten das $\underline{d}$ eine eigene Kraft erhält; der Gleichheit wegen, und weil ein neuer Gedanke anfängt, nimmt man bey b) den 4ten. Durch das Springen vom 1ten zum 1ten bey n) liegt die ganze Stelle in der Hand, ebenso durch die Terzenlage bey d). Bey c) könnte man die untern Griffe gebrauchen; besser sind die obern, wo man bey dem leeren G auf der tiefern Saite einsetzt, und Alles bequem ist. Ebenso setzt man gleich bey m) ein, und 5 Lätze liegen in der Hand. Das dabey angezeigte pizzicato (den Ton nicht mit dem Bogen sondern den Fingern angeschlagen, s. S. 463) macht man, indem man den Bogen herabfallen läßt, so daß er in dem kleinen und Goldfinger hängen bleibt. Diese beyden Finger drücken den Frosch fest an die flache Hand, damit er kein Geräusch macht. Der Daumen wird fest an dem Griffbrette angelegt, und zwar mehr gegen den Steg zu, von diesem beyläufig 12 Zoll entfernt, weil hier der Ton klangvoller wird. Geht es langsam, oder sind es einzelne Noten, so greift man mit dem Zeige- und Mittelfinger, wie mit einer Zange die Saite, aber mehr seitwärts an, so, daß sie sich bewegt, als wäre sie angestrichen; somit nicht heraufzupfend, wodurch die Saite auf das Griffbrett zurückschlägt und patscht. Bey geschwinden Stellen oder ganzen Passagen wechseln die beyden Finger ab, indem jeder einen Ton greift. Bey p) kommen Scalen auf 2 Saiten vor. Bey r) wird mit dem 4ten heruntergerutscht, was bey dem 2ten Ton, $\underline{a}$ u. $\underline{d}$, stets sehr zart geschehen muß, welche man an die vorhergehenden fester accentuirten sanft hinschleift: so gewinnt man eine neue Lage und der Gesang an Verschmelzung. Bey y) kann man den 1ten doppelt nehmen, um den ganzen Ton rein zu haben, oder auch den 2ten, den man sehr strecken muß. Setzt man bey t) gleich ein, wie gut liegt die Stelle beym schnellsten Tempo! wie

gut die bey u), wenn man bey a, anstatt es und gis auf der G-Saite zu spielen, gleich auf das D hinübergeht! F. 9 w) greift man die leere Saite und zugleich den 4ten Finger, damit der Ton recht voll herauskömmt. (Eben so kann man auch durch das Hohllegen der Hand bey dem tiefen G auf der E-Saite die Oktave, das leere G, durch das Greifen des A auf dem E das leere A und so alle leeren Saiten mittlingen lassen, mit schöner Wirkung.) Bey l) wird gleich in einer höheren Lage auf dem D eingesetzt. Dadurch liegt die folgende Stelle bequemer zur Hand, die Griffe sind sich gleich und das beschwerliche, daher möglichst zu vermeidende Hinaus- und Hereingehen ist beseitigt. Bey o) und x) setzen dieselben Finger bey dem Anfange eines Gedankens ein, wodurch dieser sich mehr heraushebt; was sich besonders bey langsamen Stellen sehr gut anwenden läßt, wie F. 13 bey n), wo die ganze Hand 2mal nacheinander genommen wird. *) Man kann aber auch den 2ten Finger nehmen, s. F. 9 o). Bey z) hier bleibt man in der Lage, während man die leere Saite spielt; auf demselben Ton bey y) wechselt man der folgenden Stelle bey q) wegen den Finger, der durch die vorhergehende in der Hand lag — Alles nach der Regel: den für jede Stelle bequemsten Griff zu wählen, und dabey jenen vorzubereiten, wodurch die folgende in die Hand fällt. So geht man bey k) mit dem 4ten zurück, und Alles liegt bequem. Aus gleichem Grunde ist die Stelle bey i), wenn sie in der Form erscheint, wie F. 10, in der höhern Lage zu greifen, besonders wenn es schnell geht, s. F. 10, weil der 1te Finger a nicht so schnell mit Sicherheit zurück- und zum 4ten fis in der unteren Lage sich hereinbewegen kann; was in der oberen bequem liegt. Wie man, um die einzelnen Ideen herauszuheben, Saiten und Positionen wechselt, besonders die rednerischen Einschnitte und dieselben Finger dazu benutzt, zeigt F. 11 o). F. 12 kommen Oktaven-Gänge vor, die durch alle 4 Saiten durchzuüben sind. Die Stelle bey l), bey m) u. n) einen Ton höher wiederkehrend, ist auf 3fache Weise bezeichnet; die bey m) möchte die beste seyn. Und hier mag der Schüler sehen, daß man, um einer Stelle eine gute Lage zu gewinnen, ebenso mit

Anmerk. Der ber. Bogler hörte einstens eine musikalische Aufführung in der Hofkirche zu Würzburg. Vorzüglich bewunderte er die majestätische Fülle des Kontrabasses. Der später nach München versetzte k. b. Kammermusikus Hr. Antretter — dieser tr. Künstler, welchem der Verf. in Hinsicht des Technischen bey seiner ersten Kontrabaßschule Vieles verdankte, wovon auch Manches bey dieser benutzt ward — hatte ihn gespielt. Gewöhnt entweder mit dem 1ten durch den Daumen unterstützten Finger oder mit der ganzen Hand zu greifen; die letztere bey längerem Noten, und wo es sich thun ließ, benutzend, sonach die Töne mit voller Manneskraft herausdruckend und mit tr. Bogenstriche aus der Wurzel ziehend, war sein Ton von ungemeiner Wirkung. So sollte auch der Schüler, wo es seyn kann, verfahren, mit der durch die vielen Vortheile gewonnenen Leichtigkeit einen majestätischen Ton und Vortrag verbindend.

dem 1ten auf der höhern Saite einsetzt, als F. 13 b) mit dem 4ten auf der tiefern; was die Ausführung in vielen Fällen erleichtert. F. 13 a) könnte man auch 4, 2, 1 nehmen, aber durch 4, 4, 1 hebt sich der drangvolle Charakter der Figur besser heraus; wer eine große Hand hat, nehme die Finger bey r), wer eine kleine, die bey i). Wie bequem die Griffe bey t), zeigt sich F. 8 T. 108 v), wodurch diese Stellen schnell und gut sich geben lassen. Dieselbe mit andern Griffen ist F. 14 T. 107; und nach einer von beyden Arten übe man sie in allen Tonarten ein. Bey F. 15 m) wird gleich die Position ergriffen und auf gleiche Weise fortgesetzt; bey s) geht man auf die D-Saite, worauf man der Gleichheit wegen die ganze Stelle vorträgt. Eben so spielt man F. 16 auf derselben Saite fort, sucht bey l) die Position auf dem G vorzubereiten; bey c) nimmt man den in der Hand liegenden Griff auf der nächsten Saite; verwechselt ihn bey d) mit dem 1t., um die Oktave bey e) gut zu bekommen; eben so bey f) mit dem 4ten der folgenden Stelle wegen; tauscht bey g) den 1ten ein, bereitet so die Griffe für die Stelle bey h) vor, die sich bey den gleichen Figuren i) fortsetzen; und nimmt bey o) das 1temal die obern, das 2temal die untern Griffe, um die Oktave in die Hand zu legen. T. 108 F. 1 zeigt sich die Brauchbarkeit des 2ten Fingers; ebenso F. 3; wo s) die folgende Stelle in die Hand gelegt wird, wie es F. 4 vorkommt. F. 2 würde auf 2 Saiten, ausgeführt im schnellen Tempo, beschwerlich seyn; man bleibt auf derselben Saite, springt mit dem 4ten, und setzt, da die geschliffenen Noten mit dem 1ten hereingerutscht keinen guten Effekt machen würden, mit dem 4ten a) frisch ein, wodurch sich auch die Stelle mehr heraushebt. Bey dem letzten Viertel lassen sich auch die i) angegebenen Finger gebrauchen. F. 5 wird leichter mit 4, 1 als mit o; aber bey dem letzten Takte leisten die leeren Saiten gute Dienste. Der F. 6 frisch einsetzende 1te hebt die Stelle kräftig heraus. Dasselbe thut der 4te F. 7 n); und bey o) so wie i), wo durch den Einsatz des 4ten die ganze Stelle in der Hand liegt, leistet der 2te gute Dienste; eben so p), wo man auf der D-Saite fortschreitet, bis durch einen rednerischen Einschnitt sich die Gelegenheit darbietet, in nächster Position auf der höhern Saite fortzuspielen. F. 8 kommen Triller vor; diese werden entweder mit 1, 4 gemacht, wenn der Nachschlag eine leere Saite ist, wie l), oder mit 2, 4 s. m) und den Nachschlag mit 1, 4 oder 1, 2. Uebrigens sind die Triller in langsamen Schlägen auszuführen, weil die langen und dicken Saiten nur langsam schwingen. Schlägt der Violoncellist den Triller mit 32- oder 64teln, so mag der Kontrabassist sich in 16- vielleicht 8teln bewegen; denn nicht die Schnelle, sondern die Deutlichkeit der Schläge entscheidet. Besonders sehe man auf die Deutlichkeit in der Ausführung des Nachschlages; und wer den Triller nicht gut machen kann, halte die Note mit einem cresc. aus, und beachte den Nachschlag. F. 9 s) wird gleich oben eingesetzt. F. 10 a) rutscht die Hand von $\underline{d}$ auf $\underline{e}$, was die Stelle heraushebt, eine gute Lage gibt und in ähnlichen Fällen anzuwenden ist. F. 11 ließe sich in der Terzenlage auf D und G spielen; aber die Stelle liegt zu hoch, und da die Hauptnoten auf

dem D nicht kräftig genug herauskämen, so nimmt man sie, wie es angezeigt ist; auch hebt sich der Charakter der Stelle durch den wiederholten festen Einsatz mit dem 1ten besser heraus. F. 12 wird die leere Saite benutzt, um sogleich oben einzusetzen, wodurch die Sexten in der Hand liegen. F. 13 kann man den rednerischen Einschnitt nach h oder c bilden: im 1ten Falle sind die oberen Griffe, im 2ten die bey e) besser. F. 14 a) wird der 4te Finger doppelt genommen; ein neuer Gedanke fängt an, und da darf man es, indem auch dieser dadurch gewinnt: doch kann man auch den 2ten gebrauchen. Die Stelle n) liegt durch die angezeigte Fingersehung bequem; so die o), wo man in der obern Lage bleibt, und dadurch die Stelle p) in der Hand liegt. Eben so gibt das Hereinrücken mit dem 1ten bey r) die bequeme Terzen- und das Zurückrücken mit dem 1ten bey s) die bequeme Quartenlage. F. 15 a) und b) kann man den 1ten, aber des kräftigen Accentes wegen auch den 4ten nehmen. Daß man auf einer Saite einen Gedanken so lang fortspielen soll, bis man ihn gut auf einer andern fortsetzen kann, zeigt F. 16 a) b) u. c). Die kräftige Stelle in Mozarts tr. Symphonie tritt auf die F. 17 angezeigte Weise, wo man im energischen Drange den 1ten zum 4ten hinaufschleift, besser heraus, als wenn man die Terz auf D und G nehmen würde. Wie bequem man durch Terzen geht, und bey denselben Figuren dieselben Griffe wählen kann, zeigt F. 18 c), so wie F. 19, u. 20 e), wo eigentlich die Quartenlage Statt findet, b es, a d, f b, es as. Das Benutzen der tieferen Saite, um in derselben Position zu bleiben, zeigt F. 21 o), und das Herabgehen auf diese Weise F. 22. Bey Stellen wie F. 23 a) u. b) nimmt man den 2ten; um ihm aber, da er die Hauptnote greift, mehr Kraft zu geben, rückt man mit dem 1ten und dem Daumen an ihn hin, was den Druck sehr verstärkt. F. 24 dient zur Uebung in Sprüngen auf 2 Saiten mit Benutzung der Terzenlage. Mit der Terzen- und Quartenlage liegt F. 1 T. 109 bequem, und bey a) wird durch Zurücksetzen des 1ten um einen halben Ton und das Hinzurücken des 2ten an seine Stelle dieselbe Lage erhalten und Alles leicht. Durch die Quartenlage liegt F. 2 in der Hand und in derselben Position. Auf gleiche Weise lassen sich alle diese oft vorkommenden Stellen ausführen, (s. b); was auch in den übrigen Tonarten einzuüben ist. Die übermäßige Sekunde bey c), des e, ist als kl. 3te, cis e, zu betrachten, daher die Terzenlage. Ebenso ist F. 3, so schwer aussehend, durch die angegebenen – besonders Terzen-Griffe leicht. Dasselbe ist F. 4 durch die Terzen- und Quartenlage und den Wechsel der Positionen bey demselben Griffe. Und so kann, wer die bisher entwickelten Grundsätze und angegebenen Vortheile studirte und sie in andern Fällen verständig anzuwenden sich übt, auch die schwersten Stellen mit Leichtigkeit ausführen. Auf diese u. das Schema stets hinweisend durchgehe daher der Lehrer mit dem Schüler viele Baßstimmen; lasse sich von diesem alle Griffe in allen Positionen erklären; sehe darauf, daß er genau beachtet, was im § 1 in Hinsicht einer technisch-guten Ausführung gesagt ward — was er hier mit dem Schüler wieder durchgehen wird —; und dieser wird ein tüch-

tiger Kontrabassist werden. Sollte jedoch derselbe noch nicht die nöthige Gewandtheit besitzen, schwere Stellen in diesen vorzutragen, oder sollten manche gegen die Natur des Instrumentes gesetzte vorkommen, so kann man dieselben einfacher geben, wie es T. 107 F. 1—5 zeigt, worüber auch mehrere Beispiele T. 19 F. 17, und T. 25 F. 4 u. 5 zu finden, wo die untern Noten die einfachere Art der Ausführung angeben. Daraus wird man sehen, daß man bey solchem Aendern hauptsächlich beachten muß, die Harmonie und den Gesang nicht leiden zu lassen. Deswegen sollte der Kontrabassist Harmonielehre verstehen. So wie hierzu, so wäre dieß sehr vortheilhaft zu der, mit den erwähnten technischen Uebungen zu verbindenden Lehre

§ 7. Von der Sprache auf dem Kontrabasse.

Was man unter dieser Sprache verstehe, so wie die Grundzüge dieser findet man im § 1, was der Lehrer dem Schüler vor Allem recht in das Herz legen wird. Am besten ist es freylich, wenn er die im 1ten Th. S. 182 beginnende Lehre vom Vortrage mit ihm durchnimmt. Um ihn aber doch auf die Hauptpunkte aufmerksam und diese durch Beispiele anschaulich zu machen, mag Folgendes hier stehen.

Beym Vortrage jeder einzelnen Stelle berücksichtige man: 1) das rythmische, 2) das harmonische, 3) das melodische Verhältniß; und zwar sowohl in Bezug auf das Logische — die Haupt- und Nebengedanken und ihre Entwicklung —, als auf das Gemüthliche — die Entfaltung der Gefühle im Ganzen und Einzelnen.

Jeder musikalische Gedanke, sey er ein einzelner, oder durch mehrere Sätze in einer Periode entwickelt, spricht sich hauptsächlich durch die Art aus, wie die verschiedenen rythmischen Theile — Takte, gute und schlechte Takttheile, längere oder kürzere Noten u. s. w. — verbunden sind. Das Wichtigste für den Kontrabassisten ist daher das Herausheben des rythmischen Grundgebildes; denn gerade die Baßstimme ist es, welche, besonders bey der Begleitung, sehr viel nützen aber auch viel verderben kann: das 1te, wenn der Spieler mit gewandtem Geiste und regem Leben den Gedanken, und bestünde er nur in den einfachsten Noten, ergreift und darstellt; das 2te, wenn er kalt, zwar im Takt, aber ohne Unterscheidung dessen spielt, was fest accentuirt, angehalten, und was wieder dagegen leicht gehoben im Hinschwunge gegeben werden muß. So ist T. 35 F. 1, wo der Kontrabaß das 1te und 3te Viertel anzuschlagen hat, nur das einfache rythmische Verhältniß zu beachten; ebenso in den 4 ersten Takt T. 37. Wird hier das 1te Viertel, als das beste Takttheil, etwas fester accentuirt, das 3te leichter gehoben, das mit fz. bezeichnete d bestimmt angeschlagen, und dieß Alles mit bewegtem Leben gegeben; so ist hier Genüge ge-

leistet. Mit der Beachtung des Rhythmischen kann sich aber auch jene des Gedankens und der Gefühle verbinden. So hebt sich der Grundrhythmus F. 5 T. 107 schon durch richtiges kaltes Spielen der Noten, wie sie in der untern Zeile stehen, heraus; man beachte aber die angezeigte Accentuation, den Hinschwung, welches Leben gewinnt durch den gleichsam vergeistigten Rhythmus die ganze Stelle! Und so ist es bey jedem Gedanken. Die vorzüglichste Rücksicht des Kontrabassisten muß daher jene seyn, bey jedem Gedanken sogleich zu finden, welche Noten, als die wesentlichsten Glieder des Ganzen, herausgehoben werden müssen, welche leichter zu geben sind, und jenes mit voller geistigen Kraft zu thun, dieß mit gleichsam geflügeltem Leben. Die entschöpfende Anleitung s. i. 1. Thl. S. 206 u. d. f., die sich auch auf alle oben erwähnten Punkte ausdehnt. So ausführend, welchen Erschwung kann der Kontrabassist dem Ganzen verschaffen!

Ebenso ist mit der Berücksichtigung des Rhythmischen jene des Harmonischen zu verbinden. Das Letztere bezieht sich hauptsächlich auf die beyden Punkte: a) daß die Leite-Akkorde mehr herausgehoben werden, s. T. 21 die Takte 78, 79, 80, T. 22 d. T. 117 u. 120; b) daß dem durch die Harmonie ausgesprochenen Gefühle gemäß die Art der Tonbildung gewählt werde, s. i. 1. Thl. S. 253 u. d. f. So ist in der letzten Hinsicht ein sehnächtiges, beynahe schmerzliches Gefühl in der Stelle F. 6 T. 109; wollte man den Baß bloß rhythmisch geben, wie leer, ohne alle Sprache! und diese soll doch jede Stelle, ja jede Note beseelen. Man schlägt daher die 1te Note an, gibt das Ganze bewegt, läßt aber den Ton bis zum h mit Nührung wachsen, aussprechend so inniges Mitgefühl in würdevoller Brust. Dagegen herrscht F. 7 Frohsinn, durch Melodie und Harmonie (Cdur) ausgesprochen. In der Begleitung des Basses ist derselbe Hinschwung, wie vorhin; aber die Töne werden leicht gehoben gegeben, wie es die Darstellung der Freude verlangt. Daher ist auch dieß Studium der Art, wie jeder Gemüthszustand dargestellt werden soll, wie es i. 1. Thl. S. 242 Z. 16 u. d. f. entwickelt ward, so wie das des Melodischen, nach den eben dort S. 230 Z. 8 u. d. f. angegebenen Grundsätzen, kurz der Elemente einer wahren Sprachkunst, wie diese S. 50 Z. 18 u. d. f. erörtert ist, für den Kontrabassisten unumgänglich nöthig; was Alles auch für den begleitenden Violoncellisten gilt. Und wenn gleich die dabey vorkommenden Beispiele hauptsächlich für die Oberstimme berechnet sind, so ist die Anwendung der Grundsätze für den richtigen, seelenvollen, kunstgemäßen Vortrag des Basses leicht: denn dieser spricht entweder eine selbstständige Idee aus, oder er spricht nur mit, begleitet; für den 1ten Fall ist diese Vorbereitung nöthig, für den 2ten mag man dabey die Anleitung benutzen, die im 1. Thl. S. 312 u. d. f., so wie im 2ten S. 221 Z. 32 u. d. f., für den Orchesterspieler überhaupt anzuwendend, gegeben ward. In jedem Falle darf der Kontrabassist keine Note spielen, in der sich nicht sein kräftiger Geist und sein schönes Gemüth ergießt, s. S. 1 u. d. f., besonders

§. 8. *) Alles dieß hat aber im Charakter des Instrumentes zu geschehen, so daß sich bey allen energischen Stellen die bedeutende Spannkraft eines würdevollen, von erhabenen Gefühlen erfüllten männlichen Gemüthes verklärt, in den weichen Stellen die liebevolle, theilnehmende, väterliche Empfindung, die auch bey dem Gefühle der Freude die lebensvolle Darstellung adelt, und im heiligen Jubel, voll Entzückens, mit kräftigem Psalmenfluge sich aufschwingt, überall sonach aussprechend eine herrliche Bildung des Innern, dessen mächtiger Erguß die heilige Flamme in der Brust aller Mitspielenden entzündet. So wird er, dem Sinne des Tonsetzers nirgends entgegen tretend, ja diesen noch erhebend, jede Stelle, jede noch so unbedeutend scheinende Figur, ja den einzelnen Ton durch seines Geistes und Herzens Tiefe u. Kraft beseelen. Man betrachte F. 1 T. 24. Der gewöhnliche Kontrabassist trägt den Baß vor, wie er hier steht; der Künstler wie F. 8 T. 109, bey a) sich erschwingend, das dis, um den verminderten Septimenakkord herauszuheben und die Wirkung dieser Stelle zu heben, fester anschlagend und darin bis zum e gleichsam ersterbend: verklärend dadurch das bewegte fromme Herz der Camilla. Ebenso wird er bey b) bestimmt mitsprechen und in dem angezeigten Vortrage sein warmes Mitgefühl ergießen. So ist T. 17 F. 7, nach den kräftig herauszuhebenden rythmischen Accenten bey d), das a im Baß bey e) nicht bloß anzuhalten, sondern mit Innigkeit gefüllt zu geben, wie es F. 10 T. 109 steht. Ebenso sind die einfachen Stellen F. 11 u. 12, auch ohne Bezeichnung, meistens auf die angegebene Weise auszuführen: in jener ist erneuerter Drang des Gefühls; in dieser volles Ausströmen, was bey diesen Figuren, wenn sie länger fortgesetzt sind, oft bis zum vollsten Jubelton sich erhebt z. B. T. 37 am Schlusse bey m ff. Ueberhaupt bietet diese Arie eine schöne Gelegenheit dar, mit dem Schüler den Geist in Begleitung des Basses, sowohl im Ganzen als bey einzelnen Stellen, einzuführen.

Anmerk. Sollte dieses ausführliche Studium Manchem zu beschwerlich seyn, so mag er Folgendes beachten: Jede Stelle läßt sich durch die 4 Formen herausheben, beseelen: 1) durch den Hin-Aufschwung, bezeichnet wie T. 18 F. 29 a) u. b), s. auch S. 215 Z. 12 u. d. f.; oder 2) durch den Abschwung, bezeichnet wie F. 29 b). Dadurch treten vorzüglich einzelne Stellen, ja ganze Partien heraus. Zum Beseelen einzelner Noten — aber auch einzelner Stellen — dient 3) die Verbindung von Auf- u. Abschwung, bezeichnet wie T. 19 F. 17 Takt 3, 7, 27, 28, 30, 32, 36 u. s. w., wodurch sich eine eigene Glut in die Stelle ergießt; und, um einzelne Töne herauszuheben, 4) die Accentuation, stark, schwach u. s. w., s. Takt 25, 26, 46, 47, 48, 59, 60, 70, 72 u. s. w. Welche dieser Formen nun bey einer Stelle die wirkungsvollste sey, dieß wird man leicht finden, so wie in diesem Beyspiele durch die Bezeichnung die Anleitung, welche für die übrigen Fälle Aufschluß geben mag. Auch sind die meisten Beispiele auf den vielen Tabellen schon so bezeichnet. Dadurch muß der Schüler lernen, jede Stelle mit beseeltem Vortrage auszuführen.

üben: denn hier herrscht der mannichfaltigste Wechsel der Gefühle, wor nach auch der Vortrag immer ein anderer seyn muß, wie es i. 1t. Zhl. S. 386 Z. 14 u. d. f. entwickelt ist. Auch mögen zur Uebung, besonders im gehaltenen, warmen, innigen Vortrage T. 26 F. 16, T. 32 F. 8 u. 9 dienen, wo der Lehrer die obere Stimme spielt und den Schüler anleitet, ihn mit gleich warmer Mitsprache zu begleiten. Eben dazu sind auch die Beispiele F. 3 u. 14 T. 109, sowie die zarten Stellen in F. 8 T. 107, F. 3 u. 9 T. 108; und zum Beseelen im kräftigen Darstellen, von dem großartigsten Charakter bis zur lebensvollsten Freude, Jubel u. s. w. die meisten Beispiele auf den Tabellen 106, 7, 8 u. 9 zu gebrauchen. Dabey bemerke man, daß Stellen, die der Baß mit den übrigen Instrumenten unisono ausführt, mit noch mehr Begeisterung herausgehoben werden müssen, z. B. T. 108 F. 8, F. 5, 7 i), 10, 14 r), T. 107 F. 8 h) u. u), 9 k), 16 a) b) u. f), u. s. w. Uebrigens ist die Ausführung dieser Beispiele so genau bezeichnet und nach dem bisher Erörterten so erklärt, daß es dem Verf. unnöthig scheint, hierüber mehr zu sagen. Der Lehrer rege nur den Schüler an, diese Beispiele oft und immer mit gesteigertem Leben durchzugehen; denn es sind Kraftstellen der kräftigsten Geister. —

Studirt sich der Kontrabassist so ein, dann wird er auch den höchsten Punkt erringen, jenen, Sänger auf seinem Instrumente zu seyn. Dieß fordert Beethoven in seiner Symphonie mit Chor von ihm; und er kann es leisten, wenn er sich die Mühe gibt, einen wahren Gesangston sich anzubilden, diesen nach allen Nuancen beherrschen und mit Wahrheit, tiefem Gefühle und Begeisterung, im Charakter edler Männlichkeit sprechen zu lernen. Das Nähere hierüber s. i. § 11 S. 469, was man beym Kontrabasse, nach der Eigenthümlichkeit dieses, anwenden wird. Künstlerische Sprache aber fordert Reichthum und tiefe Bedeutsamkeit gewichtiger Accente, wie diese auf dem Kontrabasse ganz besonders zu geben sind. Dadurch ist für sich klar, daß alles Rauhe, Geist- und Gemüthlose entfernt seyn müsse; im Gegentheile soll das männliche tiefe Gefühl in dem Maaß die Töne beseelend hervortreten, daß es das Kolossale im Instrumente und Tonmasse nicht nur der Beobachtung entrückt, sondern sogar dieses benützt, um den energischen Drang einer großartigen Seele uns vorzuführen. So ist es mit der Darstellung von F. 13 T. 109, wo Beethoven die Klage des Befriedigung ersahnenden Herzens, die es vergebens auf alle Weise zu gewinnen strebte, durch den Baß allein im recitativ-ähnlichen Vortrage aussprechen läßt. Daß hier die verschiedenen Positionen und Saiten benützt, die angezeigten Tonschattirungen u. reichen Accente, aus bewegter würdiger Brust gesprochen, beachtet werden müssen, kurz daß eine vollendet großartige Darstellung Statt zu finden habe, versteht sich ohnehin. Denn — wie es vom Verf. in dem 32t. Hest der musik. Zeitschrift *Cäcilia* S. 255 Z. 17 angegeben ist — man muß glauben, einen gebildeten, begeisterten Baßsänger zu hören. Noch wärmer ist das andere Recitativ auszuführen. Eben so ist F. 14, bey dem The-

ma zu dem Folgenden: „Freude, schöner Götterfunken“, welches die Bässe allein vorzutragen haben, — das Bild der in der Tiefe der Brust, wenn auch noch in schwacher Regung lebenden Freude darlegend — das in dieser herrlichen Stelle sich verklärende Gefühl froher Aussicht, beglückender Hoffnung, mit aller Delikatesse, warmen Sprache, tieffreudiger Regung auszuführen. Daher ist schon der erste Ton bey a) mit freudiger Rührung zu füllen; bey b) steigert es sich im leichten Hinschwunge und senkt sich zart verlierend im Abschwunge; erhebt sich c) noch mehr zu d), von wo es bis zu e) ganz abstirbt. Eben so warm und reich abgestuft ist die folgende Stelle zu geben. Und so wie diese Symphonie der Musik überhaupt und allen Ausführenden einen bisher noch nicht erreichten Höhepunkt anweist: so diene sie auch dazu, daß künftig die Bildung des Kontrabassisten bis zu einem Grad erhoben werde, welcher jetzt im Allgemeinen nur geahnet, selten getroffen wird. Alle Instrumente haben, wie schon gesagt, sowohl in technischer als geistiger Behandlung einen außerordentlichen Erschwung in der neueren Zeit erhalten; und dieses wichtige, treffliche, für ein Orchester unschätzbare Instrument sollte sich nicht auch einer gleichen Erhebung erfreuen? — Der Wunsch dafür war es, welcher den Verf. bewog, die Behandlung desselben so ausführlich zu erörtern. Wie glücklich würde er sich schätzen, zur Erreichung dieses schönen Zieles mitgewirkt zu haben! —

Sehr Vieles kann der Kontrabassist aber auch wirken bey der Begleitung des Recitativs; daher noch Einiges

§ 8. Von der Begleitung des Recitativs.

Was das Recitativ sey, und was bey dem Vortrage desselben im Allgemeinen zu beachten, das lese man i. 1t. Thl. S. 378 Z. 19 u. d. f. Begleiten heißt uns mit sprechen. Der Baß soll also alle Ideen und Gefühle, wie sie der Sänger im Recitativ entwickelt, mit gewandtem Geiste u. warmem Herzen aufgreifen, und ihr Hervortreten, ihre Wirkung auf den Hörer befördern. Es handelt sich sonach hier nicht nur um das Treffen der Noten, bloß um eine harmonische Unterstützung des Sängers, wie man dieß leider! so oft hört, sondern darum, daß der begleitende Bassist der rednerischen Erörterung des Sängers folge; die einzelnen Sätze unterscheidet; je nachdem der Sinn mehr oder weniger entwickelt ist, mehr oder weniger Befräftigung gebe; und so die geistige Thätigkeit des Hörers ganz leite und beherrsche. So endiget sich F. 15, nach den obern Noten der Singstimme, die rednerische Entwicklung; was eine lange Periode kann gewesen seyn: der Baß hat also das c fest anzugeben, um die Stelle mit Bestätigung zu schließen, s. a). Geht aber die rednerische Erörterung weiter, wie F. 16, so wird wohl das c accentuirt, s. b), aber das folgende cis mehr herausgehoben, um den Hörer auf die Fortsetzung der Rede aufmerksam zu machen; und da diese sich 2mal steigert, so ist dieselbe Steigerung in dem Baß zu beachten, bis beym Schlusse der Rede c) der Baß wie a) bestätigend endet. Daher

gehört zur richtigen Begleitung des Recitativs Kenntniß der Declamation, und da die Gefühle, besonders in ihrer Entwicklung, durch die gewählten Harmonieen ausgedrückt werden, auch Kenntniß der Harmonielehre. Beides in einer glutvollen, wahren Sprache verbunden, durch ein fleißiges Studium vieler Recitative und der geistvollen Art ihrer Ausführung unterstützt, setzt erst den Bassisten in den Stand, Recitative—deren Text gewöhnlich in der oberen Zeile der Bassstimme steht—mit Sicherheit gut begleiten zu können. Wie die Ideen und Gefühle in der Declamation aufzufassen sind, das findet man i. 1t. Thl. S. 372, woraus der Lehrer das Nöthige und Passende nehmen und mit dem Schüler durchüben wird. Dasselbe thue er mit der Harmonielehre, nach der in diesem Bande gegebenen Anleitung und zwar nach der leichtern Methode, wenn der Schüler es nicht vorziehen sollte, tiefer in diese, für den Bassisten höchst wichtige Lehre eingeweiht zu werden. Und zur Uebung und Anwendung mögen die Recitative dienen, von welchen S. 381 u. 82 gehandelt ward, deren Vortrag nicht schwer ist, da die einzelnen Ideen und Gefühle, besonders durch die Zwischensätze so deutlich gezeichnet sind. Auf gleiche Weise nehme man mehrere solcher Recitative durch.

Dadurch vorbereitet wird nun der Schüler auch die schwereren, wo bloß die Basse — Violoncell und Kontrabaß — oder ein Fortepiano, Orgel, begleiten, vortragen lernen. Schwerer sind sie, weil wegen der vielen auszuhaltenden Noten, deren Ton so lange fortfließen muß, als die Rede währt, oder bis ein neuer Akkord eintritt, sehr viele Gewandtheit im unmerklichen Verbinden der Striche erfordert wird, s. F. 17 u. 18; denn wie könnte hierzu in den meisten Fällen ein Bogenzug genügen! Das Unterbrechen oder gar Absetzen des Tonflusses würde die geistige Thätigkeit des Hörers stören, die fest auf dem zu Entwickelnden ruhen muß. Nebstdem soll der Ton nicht kalt ausgehalten werden; es muß sich Wärme des Antheils, Mitgefühls darin entwickeln: und doch darf dieß nicht auffallend, es muß unterstützend, unmerklich erhebend seyn. Wenn ferner die wenigen begleitenden Instrumente den Sänger nicht mit Geist und Seele unterstützen, wie kann er allein Alles leisten? Oder wenn gar die Begleitung seiner rednerischen Erörterung widerspricht, kalt ist, wo er sich erwärmt, grell einfällt, wo er zarte Gefühle und Ideen entwickelt, durch feste Accente einen Schluß gibt, wo erst ein Vordersatz sich endiget, — kurz wenn sie nicht geist- und gemüthvoll mit ihm spricht, wie kann dann ein solches Stück einen guten Effect machen? — Mit Recht daher liebt das Publikum solche Recitative nicht, weil Sänger sie selten vorzutragen, Bassisten sie noch seltener zu begleiten und viele Musikdirektoren sie nicht einzusammen zu studiren verstehen. (Man s. auch S. 467 d. S 10.) Und was kann hier der Kontrabassist leisten, wenn er dem im § 1 Gesagten entspricht! — Groß sind daher die Anforderungen, welche man an den Kontrabassisten zu machen berechtigt ist, will er Künstler seyn und seiner Stelle würdig. Aber ein so gebildeter welcher Gewinn für ein Orchester! Welche Ehre für ihn, welche sichere, frohe Aussicht! Wie muß es ihn selbst erheben, wenn er, entsprechend dem,

was er leisten kann u. soll, über alle Formen herrscht, wie dieß S. 57 Z. 24 u. d. f. erörtert ist! Mag auch dazu lange Zeit, viele Anstrengung erfordert werden; mögen nur Wenige die dazu nöthige Ausdauer besitzen: der Lehrer beachte, was S. 56 Z. 7 u. d. f. gesagt ist; der Schüler strebe rastlos, keine Mühe, kein Opfer scheuend, immer den Blick dem hohen Punkte zugewendet, welchen er erringen kann und soll: — und Beide werden durch einen herrlichen Erfolg überrascht werden.

Paufen-Schule.

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

Ehrwürdig durch ihr Alter, höchst interessant in Hinsicht des großen und mannfaltigen Effectes, welcher sich bey guter Benützung von Seite des Tonsetzers, bey gehöriger Behandlung von jener des Spielers erzielen läßt, sind die Paufen. Nur Schade, daß man außer den besten Orchestern sie so selten gut, sowohl in Hinsicht auf das Technische als das Geistige, spielen hört. Da kann denn die vom Tonsetzer beabsichtigte Wirkung nicht nur nicht hervortreten, sondern sie decken auch oft durch den rohen Lärmen die andern Instrumente, und zerstören so die Wirkung dieser. Läßt man sie doch gewöhnlich durch das nächste beste Subjekt spielen, das weder versteht, sie gehörig in Schwingung zu bringen, die verschiedenen Modificationen des Tones zu beherrschen, die Figuren technisch richtig auszuführen, noch zu sprechen. Schon das Erste ist wichtig; aber ohne das Letzte läßt sich keine künstlerische Behandlung denken. Das eben ist das Schwere, mit ein Paar Tönen jene Sprachkunst zu entwickeln, die durch ihre Kraft und Bedeutsamkeit, durch ihre reichen, seelenvollen Accente jeden Charakter, jeden Gemüthszustand, mit eindringender Wirkung vortreten läßt. — So wie der Trompeter, als Künstler gebildet, mit beschränktem Tonumfange Wunderbares zu leisten vermag, so der Paufer, der auch häufig mit den Trompeten zugleich, oft dieselben Stellen auszuführen

hat. Was daher im § 1 der Trompetensch. S. 227 u. d. f. über die geistvolle vielseitige Behandlung der Trompete gesagt ward, findet hier größten Theils seine Anwendung; und der Lehrer wird dieses nun, so wie später beym Einüben der im § 5 entwickelten Grundsätze der Sprachkunst mit dem Schüler durchgehen, und ihn bis zu jener Anschauung von dem Werthe seines Instrumentes und dem, was sich auf ihm leisten läßt, erheben, wodurch er es schätzen, in seinem ganzen Umfange erkennen u. lieben lernt. Dazu gehört auch, daß die Pauken einen so durchdringenden Ton haben, daß sie die Wirkung eines starken Orchesters oder Singchores, besonders durch geistvolles Herausheben des Rhythmus, verstärken können, woher sie auch oft die Grundtöne vorzutragen bekommen. Was daher im § 1 der Kontrabaßsch. von dem geistvollen mannichfaltigen Vortrage der Baßstimme gesagt wurde, wodurch die Ausführung eines ganzen Orchesters erschwungen werden könne, findet hier der Hauptsache nach seine Anwendung und ist gleichfalls mit dem Schüler durchzunehmen.

Und so mag dieser das herrliche Instrument in seiner Wichtigkeit erkennen, Muth und Ausdauer bey der Besiegung der bedeutenden Schwierigkeiten erringen, die sich darbieten, bis er vollkommen Herr des Tonmechanismus wird, bis er die Pauken nicht schlagen sondern spielen lernt, entlocken ihnen jene reichen Gestaltungen der Töne, ausführen jene mannichfaltigen Figuren, welche, geist- und seelenvoll aufgefaßt, die Mittel zu einer Sprachkunst bieten, die sich in einer Trefflichkeit und Umfassung entwickeln läßt, worüber man staunen muß, wenn man bedenkt, daß es nur einige Töne sind, wodurch Alles dieß geleistet werden kann. Und der neueren Zeit gebührt das große Verdienst, die Pauken bis zur Entfaltung des erörterten Geistes, bis zu jener Sprachkunst, Bedeutsamkeit und Reichhaltigkeit der Effekte erhoben zu haben, die wir in den Werken aller großen Tonsetzer finden: wo wir bald die Sphären den Hymnus des den großen Schöpfer anbetenden Engelchores beend im entfernten Echo nachtönen hören — im 3ten Thl. von Haydn's Schöpfung; bald das sich nähernde Kriegsgetöse — in seiner Messe aus C; dann durch einzelne Schläge des dräuenden Geisterreiches Schreckenston vernehmen — in Webers Freyschütz; eben so das schauerliche Gericht über den unverbesserlichen Frevler in Mitte seiner leichtsinnigen sträflichen Laufbahn — in Mozart's Ouverture zum Don Juan; während wir in derselben Figur, nur verlängert und im andern Geiste vorgetragen, im steigenden Jubel zum Herrn aufjauchzen — z. B. in dem 100ten Psalm von Händel, vorzüglich bey der Stelle: Ehre sey Gott dem Vater, dem Sohn u. heiligen Geist!; oder durch einen einfachen Wirbel, der vom pp. beginnt, sich im cresc. gewaltig erschwingt, und bis zum leisesten Tongelispel sich verliert, in die ernste feierliche Stimmung versetzt werden, in welcher wir den großartigen, erhabenen Eingang in Haydn's tr. Symphonie aus Es in unser Gemüth aufzunehmen vermögen.

Und so könnte d. Verf. Beispiele in Menge anführen, wo die Pauken zu den mannichfaltig-

sten, größten Effekten angewendet wurden, sogar zum Vortrage des Thema, wie in Vogler's Duverture zur Oper: Samori, wozu er dreyer Pauken sich bediente, was man auch sonst findet. —

Daraus geht hervor, daß das Paukenspiel und sein Studium eine viel ausgedehntere Sphäre erhalten hat, als es früherhin der Fall war, wo man dieses Instrument bey den Cavallerie-Regimentern im Felde, dann an Höfen mehr zu feierlichen Aufzügen, und im Allgemeinen weniger bey Orchester-Musik und Singchören anwandte, und auch hier mehr zur Verstärkung schon vorhandener Effekte als zur Erzielung eigenthümlicher. Hatte also der Spieler sich eingeübt, den kriegerischen Charakter, so wie jenen des Feierlichen, Würdigen, Prächtigen darzustellen: so war er gehörig gebildet. Das genügt nun nicht mehr. Wer als Künstler auf diesem Instrumente auftreten, wer das leisten will, was man nach dem gegenwärtigen Standpunkte der Musik mit Recht von jedem Pauker fordern kann, der muß sich einstudiren, alle Charaktere, wie sie S. 57 Z. 24 u. d. f. entwickelt sind, insoweit es dieses Instrument zuläßt, mit aller Wahrheit wieder zu geben: — er muß groß und schön sprechen, mit aller Gluth mitfühlen, mit sprechen können, s. § 5. Und das ist um so schwieriger, als die Tonsezer im Allgemeinen dieß Instrument im Einzelnen des Technischen noch nicht genau genug zu kennen scheinen, daher in ihren Bezeichnungen so unbestimmt sind. Da muß denn der künstlerisch gebildete Pauker nachhelfen, — aber so, daß er den Sinn des Tonsezers erhebt. Daher die große Anforderung an den Pauker. Genügt er dieser, dann tritt er aber auch mit Ehre auf; dann wird ihn das Gefühl und Bewußtseyn lohnen, sowohl auf seinem Instrumente Würdiges geleistet, seine große Sphäre erfüllt, als einer ganzen Musik Aufschwung verschafft zu haben.

§ 2. Von der nöthigen Beschaffenheit der Pauken und Felle.

Die Pauken müssen gut und gleich ausgehämmerte kupferne Kessel in der Form einer Halbkugel seyn. Die Breite und Höhe hängt davon ab, ob die Pauke einen tieferen oder höheren Ton geben soll; im 1ten Falle muß der Kessel breiter und tiefer, im 2ten schmaler und seichter seyn. Weil man nun nicht wohl denselben Kessel für höhere und tiefere Töne gebrauchen kann, so nimmt man für die tieferen Töne einen breiteren, für die höheren einen engeren Kessel. Daher die zweyerley Pauken bey jedem Orchester. Ja, weil das Hinauf- und Herabstimmen — oft in bedeutende Höhe und Tiefe — beschwerlich, den Fellen schädlich ist, auch dieselbe Pauke hohe und tiefe Töne nicht gleich gut geben kann: so ist es gut, sich dreyer Pauken zu bedienen, worauf man alle Tonarten — manche doppelt — gut ausführen, die Felle schonen u. schnell stimmen kann. Auf der tiefsten — im obern Durchmesser ohngefähr 25 Zoll, in der Tiefe 16 Zoll messend — kann

man F, Fis, G, As, A spielen; auf der mittleren — oben 23 Zoll, in der Tiefe 15 — B, H, C, Des, D; auf der höchsten — oben 20 Zoll, in der Tiefe 14 — Es, E, F, Fis, G. Vielleicht gibt manches Fell noch E oder Es, manches das hohe As. Uebrigens sind 3 Pauken nöthig, weil mehrere Tonstücke mit 3 Pauken gesetzt sind. Hat man sie nicht, so muß man Pauken von mittlerer Größe auswählen, und — jedoch ohne dem vom Tonsager beabsichtigten Effect zu schaden — die Pauken umstimmen, z. B. wenn die höhere B, die tiefere F stimmt, und das Fell dieser keine gute Spannung hat, somit der Ton schlecht ist, die tiefere in B und die höhere ins F stimmen, s. T. 109 F. 19 u. 20. Man spielt dann die Paukenstimme verkehrt, oder schreibt sie noch besser um, die tiefere Note eine Oktave höher. Uebrigens ist der Durchmesser des obern Zirkels der kleinern Pauke gewöhnlich 2 Schuhe; jener der größern 2 Zoll mehr; die Tiefe der kleinern 14 Zoll, der größern 15. Oben herum sind in gleicher Distanz Schrauben, die den Ring, um den das Fell befestiget ist, fest halten. Dieser Ring, einen vollkommenen Zirkel um den Kessel bildend, muß glatt u. darf nicht eckig oder buckelig seyn, um das Fell so befestigen zu können, daß es nirgends nachlassen kann. So wirken die Schrauben gehörig, und ist das Fell so fleißig aufgespannt, daß auch ein geringes Anziehen und Nachlassen mit den Schrauben dasselbe spannt oder nachläßt, so ist für eine gute, leichte und schnelle Stimmung gesorgt. Drum kommt so viel auf die Art an, wie das Fell aufgezogen wird, eben so viel auf die Felle selbst. Die besten sind die auf Pergament-Art zubereiteten Eselsfelle; man kann auch Kalbfelle gebrauchen, nur nicht von gar zu jungen Thieren. Besonders sehe man darauf, daß sie ganz gleich ausgearbeitet, nicht zu dick, noch zu dünn, ohne Knoten und Fettsflecken sind; sonst ist keine gleiche Schwingung, somit auch keine reine Stimmung möglich. Unten im Mittelpunkte des Kessels befindet sich das Schallloch — eine runde Oeffnung, ungefähr einen Daumen breit. Auf diesem steht der Schalltrichter, wie ein kleiner Waldhornschädel geformt, wovon der Trichter aufwärts gegen das Fell zu gerichtet ist, die Schwingungen desselben einzusaugen, welche, hier konzentriert, durch das mitschwingende Metall verstärkt, ebenso wieder zurückgeworfen werden, wie die Schwingungen bey einer Geige durch den untern Boden gegen die Decke, um in neue Vibration gebracht zu werden: während das Schallloch, wie das F auf der Geige, die so gebildeten Klänge der äußern Luft mittheilt. Auf den Bau dieses Schalltrichters kommt sehr viel an; sein Durchmesser darf 8—10 Zoll und seine Höhe 5—7 Zoll betragen. An dem Schalltrichter sind auch noch oft 3 Federn von Stahl oder Messing in der Breite eines Messers von unten herauf angelöthet, die sich noch unterm Schädel in gleicher Richtung auswärts biegen und beständig zittern. Dadurch wird der Ton klingender und die Vibration länger unterhalten; nur dürfen diese Federn nirgends widerschlagen, sonst verursachen sie unangenehmes Klirren.

§ 3. Stellung, Stimmung und Spiel.

Man stellt die Pauken am besten auf die sogenannten spanischen Reuter d. i. auf die 4 dicken u. gleichlangen Stöcke, die in der Mitte durch ein Eisen verbunden sind, welches durch jeden einzelnen Stock geht, wodurch sie in der Form eines Halbzirkels sich ausbreiten können, in welchen man die Pauke stellt und diese nach Gefallen richten kann. Sie lassen sich auch zusammenlegen, sind also auch leicht zu transportiren und stehen auf den untern 4 Füßen ganz fest. Die kleine Pauke stellt man gewöhnlich links, die große rechts, beyde fest aneinander, so aber, daß die Felle in der Mitte sich gegeneinander neigen, damit der Schlegel leicht von einer Pauke zur andern springt. Man stelle sie nicht zu hoch und nicht zu tief: dort kann sich der Pauker nicht frey bewegen, und die nöthige Kraft anwenden; hier muß er zu weit ausgreifen, was den präcisen Vortrag schneller Figuren hindert. Auch geben die Hände ein Maas für die höhere oder tiefere Stellung; denn diese müssen immer etwas tiefer als die Ellenbogen stehen.

Das Vorzüglichste ist eine reine, gleiche Stimmung, wo nicht bloß der Ton der ganzen Pauke mit dem Orchester oder den Trompeten einstimmt, sondern auch jede Stelle bey jeder Schraube denselben Ton gibt. Deswegen ist es so gefehlt, wenn nicht jede Schraube in gleichem Maasse angezogen wird, manche viel, die andere wenig; dadurch verzieht sich auch das beste Fell, und der Ton wird falsch und bleibt es, bis es wieder eingeweicht, getrocknet und frisch aufgezogen wird. Falsche Flecken hindern auch eine reine Stimmung. Uebrigens stimmt man die Pauken meistens in Quarten, s. T. 109 F. 19; auch zeigt, wie sie gestimmt werden sollen, die Aufschrift in der Paukenstimme an, z. B. Tympani in C, G — die höhere C, die tiefere G —: in D, G — somit in Quinten u. s. w. Beym Stimmen ist zu beachten, ob das Fell schon angezogen ist, oder ganz schlaff. Im 1ten Falle untersucht man bey jeder Schraube, welche Stelle höher, welche tiefer, um beym Stimmen hier mehr dort weniger anzuziehen und so die nöthige gleiche Spannung zu gewinnen; im 2ten zieht man alle Schrauben nach und nach d. i. mit mäßigem und ganz gleichem Zuge bey einer jeden an. Dann prüfet man bey einer jeden, 2 bis 3 Zoll weit herein, das Fell durch starkes Aufdrücken mit der Spitze des gegen die Hand geschnellten Mittels oder Goldfingers, ob der Ton gleich, höher oder tiefer, wo dann nachgelassen oder mehr angezogen wird. Sind alle Töne bey den Schrauben einander gleich, in der gehörigen Tonhöhe, so wird auch die Pauke in der Mitte gut stimmen. Doch bleibt auch oft das Fell am Rand des Kessels hängen, da drückt man denn mit der flachen Hand auf dasselbe, bis es sich gehörig zieht; was man auch gern in der Mitte thut, um den Zug aller Theile auf den Mittelpunkt hin zu befördern, so wie man auch durch das Drücken in der Mitte den Ton in etwas vertieft, wenn sich das Fell in die Höhe gezogen hat, und man während des Spiels nicht stimmen

kann. Wieviel man eine jede Schraube vor- oder rückwärts drehen muß, um einen ganzen, halben oder 4theils Ton höher oder tiefer zu bekommen, dieß hängt von dem Fell, der Weite und Enge des Kessels, der Güte der Schrauben u. s. w. ab. Einüben aber muß sich der Pauker so, daß ihm nicht allein ein gleiches Anziehen der Schrauben zur Natur geworden ist, sondern daß er es auch sicher in der Hand hat, wie viele Züge zu einem 4theils, halben oder ganzen Tone gehören. Drum muß der Lehrer den Schüler hierin so lange üben, bis dieser die nöthige Gewandtheit und jene Schärfe des Gehöres errungen hat, welcher auch das kleinste Abweichen von der Reinheit empfindlich ist; ohne welche der Pauker nichts leisten, nur verderben kann: denn die Pauke bringt durch, und ist, falsch gestimmt, unerträglich. Hauptsächlich höre man auf den Nachklang, die Nachschwingungen; denn diese zeigen Höhe oder Tiefe am ersten an, weil sie das Gehör nicht übertäuben, wie die starken Schläge. Bey feuchter und warmer Luft muß man auch weit mehr anziehen, als bey trockener und kalter.

Wichtig in Hinsicht des Tones sind die Schlegel. Sind sie zu dick, so ist der Klang zu grell, oft gedämpft; sind sie zu dünn, so ist der Ton angenehm, aber mager; sind sie zu kurz, so hat der Pauker nicht die nöthige Kraft; sind sie zu lang, so hindern sie die Fertigkeit. Man nehme sie also so dünn und leicht, als es das in Schwung zu bringende Fell verträgt, aber von recht zähem Dornholz und ungefähr 15 Zoll lang. Der Kopf, etwas stärker als ein 6 kr.-Stück, wird mit Leder überzogen; das macht den Ton weich und länger andauernd. Den besten Ton geben die Schlegel, deren Köpfe aus 3 Theilen bestehen, die zum Anschrauben sind — aus 2 gleichen Scheiben von Horn, in deren Mitte eine etwas größere von Hutfilz ist, welcher ringsum einen starken Messerrücken dick hervorstehen muß. Der Schlag durch den Hutfilz erzeugt einen angenehmen Ton; ist der Filz abgeschlagen, so schraubt man die Scheiben ab, und setzt eine neue von Hutfilz ein. Der Griff der Schlegel muß 2 Zoll lang, etwas dicker, aber rund und glatt seyn, um sie fest und bequem zu halten; auch ist es gut, wenn hier ein kleiner Henkel durch den Schlegel geht, der, an den Mittelfinger angehängt, die Haltung u. Bewegung noch mehr sichert u. erleichtert. Man nimmt die Schlegel mit dem Daumen, Zeige- und Mittelfinger, und läßt sie in den Händen gleichsam spielen; bey'm po. und Wirbel muß der Daumen ober, bey'm for. meistens unter dem Schlegel seyn. Nur das Handgelenk darf sich bewegen; es gibt Kraft im straffen Anziehen der Muskeln und Hinausschnellen des Schlegels, und den zartesten Ton durch weiches Entfalten jener. Da die beyden Pauken oft schnell nacheinander angeschlagen werden, so hält man die rechte Hand in der Mitte zwischen beyden, die sich nach Bedarf bloß herüber- und hinüberwendet, so, daß bey'm Schlagen der großen Pauke der Daumen ober und bey dem der kleinen unter den Schlegel kommt. Dieß recht schnell geübt, bringt dem Pauker vielen Vortheil.

Da die Arme des Paukers, besonders wenn dieser von großer Statur, leicht zu hoch stehen,

so muß er sich stellen, als säße er zu Pferde, die Beine voneinander, etwas gesenkt, den übrigen Körper ganz gerade gehalten, die Arme nicht am Leibe angepreßt, immer ohne Steifheit, leicht und mit Grazie auf und ab herüber und hinüberbewegt, das freundliche und glutvolle Aug auf den Orchesterdirektor gewendet, in seiner ganzen Haltung jenes edle Gefühl von Würde ausdrückend, ohne welches er dieses majestätische Instrument nie kunstgemäß und mit Ehre behandeln wird.

Der Ton wird durch das in Schwingung gebrachte Fell erzeugt, und durch den Schalltrichter verstärkt; die Güte des Tones hängt sonach von der Kunst ab, das Fell ganz und so in Schwingung zu bringen, wie der Ton seyn soll, *for. ff. p. pp. u. s. w.* So wie nun bey der Geige durch zu starkes Drucken mit dem Bogen die Schwingung der Saite, statt kräftiger zu werden, noch gehemmt wird: so ist es ebenfalls hier mit den Schlägen, die, wenn sie auf das Fell patschen, anstatt es durch raschen Schlag in Vibration zu bringen, oder beym Aufschlagen zu lange liegen bleiben, den Ton dämpfen und schlecht machen. Dieser Fehler, bey dem Aufschlagen zu lange zu verweilen, und den Ton nicht aus der Pause herauszuheben d. i. den Ton anstatt heraus- hinein zu schlagen, muß vom Lehrer stets beachtet werden; denn wie bey allen Instrumenten, so ist auch hier die Kunst, einen klangreichen, vollen, schönen Ton aus dem Instrumente zu gewinnen, die Hauptsache. Drum muß man die Schlegel hoch, beyläufig bis in die Gegend des Gesichtes, heben, damit sie, energisch herabstürzend, mehr Kraft im Anschlage bekommen. Der Daumen wendet sich nach unten, den Schlegel mit Kraft anschnellend und in der Form eines Halbkreises auf den Mittelpunkt des Felles in drängendem Zuge hinschlagend, dieses rasch in Schwingung bringend, jedoch so, daß der Ton gleichsam aus der Wurzel herausgehoben wird. Ebenso rasch schwingt sich die Hand wieder vom Fell weg in die Höhe, wöbey der Daumen wieder oberhalb des Schleges kommt, bereit einen neuen Schlag auszuführen. Auf dieses rasche, kraft- und schwingvolle Hinschnellen des Schlegels und Wegschnellen desselben, damit das Fell fortzuschwingen kann, so wie auf den Vortheil, während des Hinschlagens den Ton aus dem Fell herauszuheben, kommt Alles an: dieß kann im Anfange nicht lange genug allein sowohl rechts als links geübt und in der Folge stets mitbeachtet werden.

§ 4. Einüben der vorzüglichsten Figuren.

Hat der Schüler das Bisherige gehörig eingeübt, ist er auch musikalisch fest, was hier vorausgesetzt wird und wozu die Anleitung im 1t. Thl. sich vorfindet: so geht es nun zum Einüben der in der Paukenstimme vorkommenden wichtigsten Figuren, der verschiedenen einfachen Schläge, des Vorschlags, des Doppelschlags und des Wirbels oder Trillers. Es gibt zwar noch mehrere Figuren, die bey dem kunstmäßigen Lehren der Pauker durchgenommen

werden; allein sie sind meistens nur Zusammensetzungen aus diesen einfachen Formen, die Jeder sich in mannichfaltigster Art selbst bilden kann: auch handelt es sich hier um einen, dem Bedürfnisse des Orchesterspiels entsprechenden Unterricht.

Beispiele über den einfachen Schlag sind T. 109 von F. 21 bis 29. Bey diesen, wie den folgenden, werden die Noten mit einem Herabstriche mit dem linken Schlegel gespielt, die mit dem Hinaufstriche mit dem rechten. Diese Beispiele sind fleißig zu üben, mit der Beachtung, daß der Schlag bestimmt, lebensvoll und so geschehe, daß der Ton glockenähnlich fortklingt. Daher muß es zuerst langsam geschehen, wie es die längeren Noten anzeigen; nach jedem Schlage wird abgesetzt, und der Schüler vom Lehrer befragt, ob der Schlag gehörig ausgeführt, ein feierlicher, klangvoller Ton herausgehoben worden; er wird darauf aufmerksam gemacht, zu hören, ob die Schwingungen des Fells gehörig fortgehen. Fehlt es an irgend einem Punkte, so verbessert es der Lehrer durch eigenes Vorspielen, der durch diesen unnachsichtlich-genauen Unterricht das Gehör, überhaupt den Sinn des Schülers so schärft und bildet, daß er keinen mageren, kalten, harten, schwungleeren Ton mehr vertragen kann. Was langsam geht, wird dann gleich-pünktlich immer schneller bis zum raschesten Tempo eingeübt; wobei auch die einzelnen Takte in den Beispielen oft wiederholt, und diese mit Abwechslung der Schlegel gespielt werden können. Noch mehr zur Uebung dienen die verschiedenen Arten, wie die Schläge bey den Triolen — was auch für die Sextolen gilt — u. bey den punktirten Noten im $\frac{2}{3}$ gemacht werden. Dabey sind für den Pauker besonders wichtig die Schläge übers Kreuz — wenn die linke Hand auf der Pauke rechts ruht, den rechten Arm mit dem Schlegel über den linken Arm hinübergehoben und die Pauke links angeschlagen; oder umgekehrt, wenn der rechte Arm die Pauke links anschlägt, den linken Arm über den rechten gehoben und die Pauke rechts angeschlagen. Sie spielten ehemals in der Paukerkunst eine große Rolle, wie denn auch, sollen sie gut gegeben werden, viele Gewandtheit u. Präcision erfordert wird; auch verliehen sie in den Gränzen des Anstandes der Ausführung würdige äußere Form. Wichtig aber bleiben sie, weil sie die Ausführung erleichtern u. ungemeyn erheben. Denn wenn der Pauker das Meiste auf einer Pauke vorzutragen hat, und es kommt ein Schlag, oder einige, auf der andern, wie beschwerlich, wenn er die Hände aus ihrer Richtung bringen müßte, um diese Schläge auszuführen! Wie leicht würde er sich bey dem schnellen Tempo verspäten! Wie steif sein Vortrag! Da bleibt er denn ganz in seiner Stellung, fährt mit dem Arm, der gerade bequem liegt, über den andern, sticht die Note mit schwungvoll dahinstürzendem Schlegel aus der Pauke heraus, springt mit gleicher Kraft wegschnellend auf die erste Pauke zurück, schlägt hier wieder den Ton fest an, u. hilft die Figuren vollkommen herausheben. Aber auch selbst da, wo man bequem Hand u. Schlegel wenden könnte, sind Kreuzschläge sehr gut; denn sie verleihen, nach dem Gesagten, den einzelnen Tönen einen eigenen Schwung, indem der

durch den hindrängenden Zug des Arms geschnellte u. von der Höhe in die Tiefe herabstürzende Schlegel das Fell kräftiger in Schwung setzt, welcher sich durch das schnelle Zurückwenden des Armes so ganz entfalten kann. Die Uebung hierin ist also nöthig, und die folgenden Beispiele sind durch viele Takte lang zu vergrößern, so wie bey jeder Stunde wenigstens einmal durchzunehmen; sonst lassen sich manche Stellen gar nicht geben. Was nun den Vortrag der Beispiele betrifft, so bemerke man Folgendes: F. 29, 30 u. 31 T. 109 werden so gegeben, daß der Schlegel, welcher den 1t. Ton anschlägt — der rechte oder linke, wie es am bequemsten in der Hand liegt — die erste Note fest heraushebt; die 2 andern Noten, auf die schlechten Takttheile fallend, gibt der andere Schlegel im leichten Hinschwunge, woben der Vortheil darin besteht, den Schlegel rasch hinzuschellen, damit er mit Leichtigkeit für sich zurückspringt. Bey F. 32 wechseln die Schlegel, so aber, daß bey e) der linke anfängt u. die 1te Note mehr accentuirt heraushebt, der rechte schlägt die tiefere Note, der linke die 3te wieder — die beyden letzteren, besonders die 3te, leicht gegeben. Bey f) schlägt der rechte die 1t. tiefere Note fest heraus, darauf der linke die höhere leicht gehoben u. eben so der rechte die 3t. Note: der rechte fängt nun wieder die folgende Figur an, die wie die vorhergehende vorgetragen wird. Bey F. 33 geschieht der 1t. Schlag durch den Schlegel der linken Hand, die 2 folgenden tieferen Noten gibt der Schlegel der rechten leicht. Bey F. 34 führt der Schlegel der rechten Hand die 1t. fest u. die 2t. leicht aus, und jener der linken die 3t. leicht. Bey F. 35 hebt der Schlegel links die 1t. fest heraus; der rechts gibt die 2t. leicht, u. der linke die 3t. leicht: bey der 2t. Figur gibt der rechts die 1t. fest; der links die 2t. leicht; u. der rechts die 3t. leicht: auf gleiche Weise wird auch jede der folgenden Figuren, der vorhergegangenen gleich, ausgeführt. Bey F. 36 u. 37 gibt der Schlegel rechts den 1t. Ton recht fest, den 2t. sehr leicht, u. schnell auf ihn der Schlegel links den 3t. leicht; eben so die andern Figuren. Bey F. 38 gibt der Schlegel rechts die 2 ersten, der links den 3t.; bey der nächsten Figur h) kommt nun der Fall, wo ein Kreuzschlag sehr gut angebracht ist: die ganze Stelle liegt hauptsächlich auf der tieferen Pause, wollte man sich bey h) des d wegen mit der ganzen Hand hinüberwenden u. bey den andern Noten wieder herüber, so würde es beschwerlich, steif, und bey aller Schnelle möchte man zu spät kommen; da schwingt sich der rechte Schlegel über die linke Hand u. schlägt die 1t. Note an, springt zurück auf die 2t., worauf der linke Schlegel die 3t. Note recht bequem gibt. Diese Figur ist sehr fleißig einzuüben, woher sie auch 3mal hintereinander kommt; und zugleich wird der Schüler hier sehen, wie bequem u. effectvoll diese Kreuzschläge sind, so wie in welchen Fällen man sie mit Vortheil anwendet. F. 39 fängt der linke an, weil es so bequem zur Hand liegt, der rechte macht den 2t. Schlag, den 3t. wieder der linke, woben — wie bey allen diesen Figuren — die kurzen Noten leicht geflügelt aber bestimmt u. deutlich herauszuheben sind. Bey g) fängt — weil es bequem in der Hand liegt — der rechte an. F. 40 schlägt die 1t. Note bey h)

der linke übers Kreuz an, der rechte spielt die 2t. Note, der linke die 3t. wie vorhin, aber leicht: so geht es fort; was auch sehr fleißig einzuüben ist, um den Kreuzschlag mit dem linken Schlegel in seine Gewalt zu bekommen. Führt der Schüler diese Schläge technisch-gut aus, dann übe man sie auch geistig mit ihm ein. Der Charakter derselben ist einfache Bestimmtheit, eine durch feste Accente hervortretende Sprache, und so muß der Schüler sie sprechen lernen, von der größten Kraft bis zum zartesten Vortrage. —

Noch mehr Ton wird dem Instrumente abgewonnen, noch bedeutungsvoller wird die Sprache durch gewichtige Accente vermittelt des gut ausgeführten Vorschlags. Dazu nimmt man die beyden Schlegel; der erste Schlegel schlägt leise an, der zweyte führt den Schlag lebensvoll accentuirt aus; der erste bringt sonach das Fell in Schwung, welcher durch den Schlag des 2t. verstärkt u. zugleich zur festen Accentuation benutzt wird. Es kommt also hier drauf an, daß der 1t. schnell das Fell in Vibration bringe, der 2t. mit drängender Energie folge u. den Schlag ausführe, so rasch hinstürzend, daß es gleichsam nur das Werk eines Momentes ist, daß man nicht die geringste Trennung bemerkt. Die beyden Schläge müssen daher so aufeinander folgen, daß der Ton wie die voll ausgesprochene Sylbe *rlōm*, somit nicht *talōm*, lautet, wo also die 2 Konsonanten *tl* mit aller Kraft auf das *om* hinstürzen, s. F. 41 u. S. 195 Z. 5 u. d. f. Man übt diesen Vorschlag, indem man den 1t. Schlegel etwas tiefer und dem Felle näher hält, den 2t. aber höher; der 1t. bringt streifend-beginnend das Fell in Erzitterung, der 2t. in den durch die Stelle bedingten volleren Schwung, f. ff. mzf. p. u. f. w. Diese Vorschläge werden bey längeren Noten, guten Takttheilen u. jenen Tönen angewendet, die einen besondern Nachdruck erhalten sollen, sie sind also sowohl für das Fortschwingen des Tones — Melodie — als für die Sprache wichtig. Und nun hätte der Pauker schon reiche Mittel zu einer, sowohl durch einfache als manchfaltige Formen und Accente, so wie durch melodischen Fluß charakterisirten Sprache, zur Kunst der Artikulation, s. S. 243 d. § 5. Auf die hier angegebene Weise wird der Lehrer die Beispiele von F. 41 bis 50, mit Beachtung des oben bey den einfachen Schlägen Gesagten, technisch u. geistig einüben. —

So wie aber bey der Trompete die Sprachkunst erst mit der Doppelzunge die effectvollsten Mittel gewinnt, so ist es auch bey der Pauke mit dem Doppelschlage. Der Verf. verweist in dieser Hinsicht auf den § 6 S. 249, worin man vieles besonders in Hinsicht des charaktervollen Behandelns der Pauke Anwendbare finden wird. Denn die Pauke kommt in vielen wesentlichen Stücken mit der Trompete überein, mit welcher sie häufig dieselben Stellen auszuführen hat, daher auf gleiche Weise zu behandeln ist. Der Doppelschlag ist zusammengesetzt aus 5 Schlägen, wovon die 4 ersten, gleichsam aus 2 Vorschlägen bestehend, einen geflügelten Aufhinschwung bilden, durch welchen der 5te fest zu accentuirende Ton mit ganzer Kraft herausge-

hoben wird, sonach die in den vorausgehenden rollenden 4 Tönen sich ergießende Kraft in dem letzten festaccentuirten Tone voll entströmt: wie auch bey der Trompete durch die 4 kurz und im Hinschwunge gesprochenen Sylben te, ge, te, ge, der 5t. Ton durch die Sylbe tong kräftig herausgehoben wird, s. T. 78 F. 3 c). Der letzte Ton erfordert also immer einen festen, einfachen Schlag, der aber mit umgewandtem Schlegel gemacht wird, d.i. der Daumen liegt oben, während die rechte Hand die 2 ersten Vorschläge macht, und liegt unten, wo die Hand den letzten starken Schlag ausführt. Diese Regel gilt, wenn der Doppelschlag auf der kleinen oder großen Pauke allein, oder von der großen zur kleinen gegeben wird: soll er aber von der kleinen zur großen geschehen, so ist der erste Vorschlag mit der rechten, den Daumen oben, auszuführen; der zweyte denselben unten; und beym Haupt: letzten Schlag liegt er wieder oben. Am besten und leichtesten wird der Schüler den Doppelschlag lernen, wenn man ihn die Sylben *ia ra, ia ra, tom* recht oft, so fest als möglich u. mit drängendem Hinschwunge, so lange aussprechen läßt, bis die Figur mit aller Kraft und Fülle herausrollt. Dasselbe lasse man auf der Pauke gleichsam nachsprechen, wobey der rechte Schlegel 3 Schläge auszuführen hat, den leicht gehobenen 1t. u. 3t. u. den fest angeschlagenen 5t. — *ia ia tom* —, der linke den etwas mehr accentuirten 2t. u. 4t. — *ra ra* — s. F. 51 u. 52. Diese Doppelschläge, wovon noch auf T. 110 F. 1 bis 7 mehrere interessante, zu den tr. Effekten zu gebrauchende Formen stehen, sind im Anfange ganz langsam zu üben, bis die einzelnen Schläge bestimmt, gleichsam scharf abgeschnitten u. deutlich werden; sonst macht diese Figur keinen Effekt. Nach und nach übe man sie schneller u. verbinde damit jenes geistige Beseelen, wodurch der Schüler in dieser Figur alle Blut und Energie des Gemüthes, alle Größe u. Pracht zu ergießen lernt, kurz jene reichen, brillanten u. wirkungsvollen Accente erringt, wodurch er die Mittel gewinnt für jene treffliche Sprache, worin er seines Geistes u. Gemüthes Kraft u. schöne Kultur, seine Größe als Künstler verklären kann. Denn mit diesen dem Scheine nach geringen Mitteln vermag er die wunderbarsten Effekte im Felde der Sprache — der vortretenden Rede, Deklamation — zu erringen, s. S. 257 Z. 26 u. d. f., indem er bald den einfachen Schlag, dann den Vorschlag, am gehörigen Orte wieder den Doppelschlag, jeden wieder in der mannichfaltigsten Form anwendet und so jene reichen Sprachgebilde schafft, wie sie bey der Trompete i. S 6 S. 249 u. d. f. entwickelt wurden, was mit dem Schüler durchzugehen u., nur der Pauke angepaßt, mit ihm einzuüben ist. Zugleich wird er über die Art der Anwendung jeder dieser Figuren S. 257 Z. 6 u. d. f. den nöthigen Aufschluß erhalten. —

Wenn er so sprechen im engeren Sinne lernt, so gehört zur Sprachkunst im weiteren Sinne noch das technische u. geistige Einüben des Wirbels oder Trillers: denn die bisher entwickelten Formen beziehen sich zunächst auf die Accentuations- u. Artikulationskunst; Sprachkunst aber begreift sowohl diese als die Tonbildungskunst in sich, und zu der letztern

bietet der *Wirbel* die Mittel. Zwar kann man in den verschiedenen Schlägen die mannichfaltigen Gemüthszustände von der größten Kraft bis zur mildesten Anregung darlegen; aber das mangelnde Anhalten des Tones, des Portamento, macht es unmöglich, den sich ergießenden Seelendrang in den sich fortbewegenden Tonwellen zur Anschauung zu bringen. Dazu bietet aber der *Wirbel* die beste Gelegenheit, u. darum ist er für den Pauker so wichtig. Und daß sich hier außerordentlich Vieles leisten läßt, daß durch geistvolle Anwendung die Pauke Effekte der wunderbarsten Art, vom erschütternden Schauertone bis zu der vollsten Freude erhebenden Gebilden, hervorzubringen vermag, daß durch sie die vermittelst der andern Instrumente schon erzeugten Wirkungen sich noch verstärken und erheben lassen, dieß beweisen so viele Tonwerke, s. d. § 1. Der *Wirbel* kann also nicht fleißig genug im Technischen so wie Seelenvollen eingeübt werden. In jener Hinsicht ist er, wie sonst der *Triller*, eine schnelle Abwechselung 2er Töne, mit beyden Schlegeln ganz gleich u. so geschwind als möglich ausgeführt, woben die Daumen beyder Hände oben liegen müssen; sich endigend mit dem Doppelschlage statt des beim *Triller* gebräuchlichen Nachschlages, s. hierüber so wie über das Wesen des *Trillers* i. 1t. Thl. S. 125 Z. 24 u. d. f. Man übt ihn am besten u. leichtesten ein, wenn man die Sylben ra ta ra ta ganz gleich mitspricht, s. F. 7 T. 110. Zwar sollen die Schläge einander an Zeitwerth ganz gleich seyn, erleichtern aber möchte es die Ausführung, wenn der 1te etwas mehr accentuirt u. der 2te leichter gegeben wird; denn die zu große Gleichförmigkeit hindert die rasche Bewegung: auf die angegebene Weise kommt eine Gliederung von einem guten u. schlechten Takttheile, einer langen u. kurzen Note in den Vortrag, was das Spiel sicherer u. leichter macht — die Töne verhängen sich nicht ineinander. So übe man nun dieß mit dem Schüler ein, zuerst ganz langsam, bloß das Rollen der Töne, die Gleichheit in den Schlägen, das Leben in diesen, den fortströmenden Tonschwung beachtend, durch alle Abstufungen von Stärke und Schwäche, mit cresc. u. decresc., wie es F. 7 bis 15 angezeigt ist. Dabey macht der Verf. auf die unbestimmte Schreibart vieler Tonsezer aufmerksam, die jedes Bezeichnen mit Achttheilen und Sechzehnthteilen als für die Angabe eines zu machenden *Trillers* für zureichend halten; wie es denn auch oft vom Pauker gegeben werden muß, der den Tonsezer in seiner Absicht besser begreift, als dieser sie deutlich zu bezeichnen wußte. Allein der Unterschied ist hier, wie zwischen der einfachen und Doppelzunge in der Flöte. Was sich mit jener machen läßt, dabey soll man diese nicht gebrauchen. So soll man, was hier mit einfachen Schlägen sich fest herausheben läßt, nicht mit dem *Wirbel* geben, welche beyde Formen im Wesen verschieden sind, wie es schon gezeigt ward. Man betrachte F. 18 die Stelle bey s); hier sind einfache Stel, dann geht es t) in 16tel mit einfachen Schlägen über, u. erst bey u) tritt der *Triller* ein — wie es Beethoven, der die Pauke so gut verstand, so richtig unterschied. Hört man also, daß 8tel oder 16tel den besseren Effekt machen, so folge man dem Tonsezer, wo nicht, so kann man

den Triller anwenden; diesen aber auch, wenn es zu schnell geht u. sich die 16tel nicht deutlich genug herausklopfen lassen. Drum studire der Lehrer die einfachen 16tel u. auch den Triller abwechselnd ein. Geht der Triller auf einer Pause, dann wird er auf 2en eingeübt, s. F. 15 u. 16; auf dieselbe mannichfaltige Weise, wie bey dem ersten. Und hat ihn der Schüler ganz in seiner Gewalt, dann bereite man ihn zum seelenvollen Vortrage vor. Dieser letztere bezieht sich darauf, daß er alle Gemüthsregungen mit der eigenen Art ihrer Darstellung in größter Wahrheit darzulegen vermag. Die verschiedenen Gemüthszustände mit der Art ihrer Bezeichnung und Darstellung findet man i. 1t. Zhl. S. 254 Z. 16 u. d. f., was der Lehrer mit dem Schüler wenigstens doch in so weit durchgehen wird, daß dieser die Hauptgemüthszustände mit der Art ihrer Darstellung genau kennen lernt, damit er später, wenn er bey dem Vortrage einer Stelle durch das Orchester oder Singchor hört, welches Hauptgefühl bey dieser Stelle entfaltet wird, z. B. jenes der Kraft, des Jubels, der Freude, Trauer u. s. w., er sogleich weiß, wie auch er seine Stimme dem Geiste des Ganzen gemäß auszuführen, u. in seine an und für sich so wenig sagenden Figuren jenes erhebende Leben zu bringen habe, wie es der Künstler auf der Pause kann u. soll. Der Lehrer wird ihn daher befragen, auf welche Weise der Gemüthszustand höchster Energie, wie der der Würde, Freude, des Jubels, der Schwermuth, des Schauerlichen u. s. w. sowohl durch Tonbildung als Accentuation und Artikulation darzulegen sey; und nur wenn er findet, daß er Alles genau weiß, dann gehe er zum praktischen Einüben der Tonbildungskunst im Wirbel. Er lasse den Schüler mit mäßiger Stärke beginnen, so aber, daß in jedem Schlage der warme Antheil des Herzens sich kund gibt, u. lasse diese Kraft möglichst sich steigern. Dabey beseele er, theils durch Anfeuern und Ermuntern durch Worte, theils durch eigenes seelenvolles Vorspielen den Schüler so lange, bis er ihn befähigt hat, bis zu einem bedeutenden Grad der Energie sich zu erschwingen. Hierauf lasse er ihn wieder von mäßiger Stärke beginnen und sich bis zum po. durch alle Stufen absenken, wie es T. 5 F. 5 angegeben ist. Dann geht es bis zum fmo., eben so zum pp.; hierauf zur Vermischung dieser verschiedenen Arten des Vortrages, wie es F. 6 u. T. 6 F. 1 vorkommt, wobey man die Grundsätze befolgen wird, wie sie S. 82 Z. 27 u. d. f. erörtert sind. Und sollte dieser Weg der Bildung nicht genug auf den Schüler wirken, so schlage man zuerst jenen der Kultur durch Gegensätze ein. Diese sind jener der Kraft und der des Zarten, Innigen. Man nehme also einen kräftigen Satz, z. B. den 1t. F. 17 T. 110 bis zum Halt, und lasse diesen den Schüler so lange vortragen, den Rhythmus immer schärfer angeben, die Energie in der Accentuation der einzelnen Töne u. die Tonfülle vermehren, bis man ihn gehoben findet, voll Leben u. Feuer, was man leicht an der größern Spannung seiner Seele u. seinem energischen Vortrage bemerken wird. Dann lasse man ihn eine zarte Stelle z. B. die bey m) spielen, so daß sich immer mehr Weichheit in den Figuren ergießt, die sich bis zum mildesten Tonhauch absenkt.

Hierauf übe man Beydes nacheinander, steigere dort die Kraft, bilde hier das Weiche inniger aus, bis sich die Sphäre im kräftigen Vortrage so wie im zarten möglichst erweitert hat. Dann beginne man seine Kultur stufenweise von mf. durch cresc. zum f., eben so von mf. durch decresc. zum po. u. f. w., wie es F. 5 u. 6 T. 5 u. oben angegeben ward. Hierauf übe man ihn, von einem Gemüthszustande plötzlich in den andern überzugehen und jeden mit voller Wahrheit zu geben, von der Kraft zur Milde, von dieser zu jener z. B. F. 17 von a) zu aa), von i) zu m), dann von m) u. o) zu u) u. v); hierauf in der Steigerung von aa) zu mm); ebenso umgekehrt von der größten Kraft bis zum mildesten Verlieren u. f. w., wozu man die Beyspiele von F. 11–15 benutzen kann. Vermag dieß der Schüler mit voll bewegtem Leben u. Wahrheit, dann übe man die Darstellung aller Gemüthszustände, wie er sie oben theoretisch kennen lernte, nun praktisch auf die erörterte Art durch. Auf gleiche Weise durchgehe man mit ihm viele gut gesetzte Paukenstimmen. Da aber hier die Art der Ausführung meistens nicht genau bezeichnet ist, so mögen ihm die Beyspiele F. 17, 18, 19 u. 20 zur Belehrung dienen, wo durch den oben stehenden großen lateinischen Buchstaben die Anwendung der Figur bezeichnet ist, und zwar: durch A) der einfache Schlag, s. T. 109 F. 21–29; durch Aa) der Vortrag in den leicht gehobenen Triolen u. im $\frac{3}{8}$, s. F. 29–41; durch B) der Vorschlag, s. F. 41–51; durch C) der Doppelschlag, s. F. 51, 52 u. T. 110 F. 1–7; durch D) der Wirbel oder Triller, s. F. 7–17.

Im Allgemeinen bemerke man da, daß zwar der Pauker eingeübt seyn muß, gute Takttheile, überhaupt Alles, was zu accentuiren ist, mit dem linken so gut wie mit dem rechten Schlegel herauszuheben; daß man aber doch dabey darauf zu sehen hat, wie gerade die Stelle zur Hand liegt. So ist F. 19 a) bey'm Aufschlage der linke Schlegel bequemer, bey d) der rechte. Kann man es aber einrichten, so gebe man die leichter zu hebenden Taktglieder mit dem linken, die fester zu accentuirenden mit dem rechten, weil dieser doch durch die Uebung im Leben mehr Kraft hat. Was nun die Ausführung von F. 17 betrifft, so wird bey a) die erste Note mit dem Vorschlag herausgehoben, welcher überhaupt angewendet wird, um den Ton zu verlängern u. zu verstärken, daher bey längeren Noten u. solchen, die man heraustreten lassen will, wie a) c) e) f) g) h) m) o) q) t) nn) z) mm) u. f. w., u. F. 18 a) c) g) h) i) k) p) r) aa) u. f. w., F. 19 a) b) u. f. w., F. 20 a) b) c) d) f) h) m), F. 22 e) f), F. 24 c) f) h) k) n) q). Die kurzen Noten F. 17 a) werden natürlich mit einfachen Schlägen gegeben, eben so die bey b) c) d) e) u. f. w. Bey ee) bedeutet das tr. einen Triller oder Wirbel. Bey g) ist die letzte Note mit einem einfachen Schlag zu geben, wenn die übrigen Instrumente sich in gleicher rythmischer Form bewegen, denn der Pauker soll die Wirkung des Ganzen heben aber nicht verderben: schreiten aber die übrigen Instrumente in 16teln oder in einer andern Figur fort, so läßt sich auch der Doppelschlag gebrauchen, wodurch die 1t. Note im nächsten Takte bey h) fest heraustritt u. das Ganze viel Leben erhält.

Bei k) ist die höchste Kraft im Doppelschlage; da aber das in Schwung gebrachte Fell noch lange fortvibriren würde, u. die Generalpause bei l) dieß nicht erlaubt, so hemmt man in solchen Fällen die Schwingungen, den Nachklang, indem man nach dem Schlage die Hand, jedoch ohne Geräusch, auf das Fell legt, s. auch F. 18 zz). Dasselbe geschieht auch bei kurzen Noten, die nicht nachklingen sollen, z. B. F. 20 o), wenn der letzte Schlag vom ganzen Orchester kurz abgeschnitten wird. Bei p) F. 17 würden die Achttheile leer lauten, man macht also den Doppelschlag; so wie man ihn auch bei Stellen wie r) anwendet. Die halbe Note bei s) würde keinen Effekt machen, ist sie also nicht mit einem Strich bezeichnet, wie z. B. F. 20 i) u. k), wo sie einfach anzuschlagen ist, so wird sie mit einem Wirbel ausgeführt. Die häufig vorkommenden Figuren bei t) werden mit einem energischen Vorschlage, die bei u) u. v) mit einfachem Schlage gegeben, weil dieser die Figur deutlicher herauspricht, u. zwar den 1t. Ton bei u) mit dem rechten Schlegel, den 2ten mit dem linken, u. den 3ten wieder mit dem rechten; ebenso die nächste Figur den 1t. links, den 2t. rechts u. den 3t. wieder links. Hat man sich aber fleißig eingeübt, so lassen sich alle 3 Noten mit einer Hand, jene u) mit der rechten, die andere mit der linken geben, wie dieß auch für die Figur bei x) gilt. Geht es langsamer, so kann man auch die letzte bei uu), vv) u. x) mit einem Doppelschlage machen, u. in das gute Takttheil hinüberschlagen, was viel Brillantes in den Vortrag bringt, u. woben sich recht gut Kreuzschläge gebrauchen lassen. Wer sich tüchtig geübt hat, führt dieß auch im schnelleren Tempo aus, u. hebt eine ganze Musik durch sein voll entströmendes Feuer. Die Aufschläge bei nn) hebt der verstärkte Vorschlag heraus; eben so ist es bei ss), wo aber das gute Takttheil mit einem Kreuzschlag gegeben wird, welche Kreuzschläge in ähnlichen Fällen, besonders bei schnellen Figuren, vortreffliche Dienste leisten. Die häufig vorkommenden Triolen bei oo) u. tt) werden hier u. in allen ähnlichen Fällen, wo sie energisch herausgehoben werden sollen, was auch bei Sextolen gilt, nicht wie F. 29 T. 109 ausgeführt, weil so die einzelnen Noten nicht fest genug herausgehämmert würden, sondern mit einfachen Schlägen. Bei oo) u. in allen gleichen Fällen muß der letzte Schlag rasch von der Pause springen. Bei Figuren wie w) ist die ganze Kraft der Accentuation auf die 1t. Note zu verwenden, während bei ww) Alles auf die 1t. Note bei x) hinstürzt. Die einzelnen Töne bei aa) sind mit vieler Zartheit zu stoßen; lebensvoller wird der Stoß bei bb), u. bei cc) bewegt sich der Wirbel rasch von einer Pause auf die andere, jedoch ohne Nachschlag, wie es auch bei ff), gg) u. hh) geschieht; während bei ii) derselbe Statt finden muß, um den Gedanken gehörig zu schließen. Die Figuren bei dd) werden wie F. 32 T. 109 e) u. f) ausgeführt u. machen durch ihr bewegtes Leben vielen Effekt; die bei ee) gibt man hier wie F. 29. Die Figur bei kk) ist im for., besonders gegen den Schluß hin, sehr energisch zu geben; eben so der Wirbel bei ll), der, wenn er mehrere Takte fort dauert, mit immer steigendem Drange ausgeführt werden muß, wo auch der Pauker, wenn der

Daß den Grundton fortführt, den Wirbel auf 2 Pauken wie F. 15 u. 16 gebrauchen kann. Würde die Schlußnote bey vv) einen Halt über sich haben, wie F. 20 n), so müßte ein energischer Wirbel, in der Mitte mit vollstem cresc. u. dann am Ende dim., hier gemacht werden. Oft will aber auch der Tonseker einen Schlußwirbel, der mit höchster Kraft sich endiget. Drum sollten die Tonseker richtig bezeichnen; und wo dieß nicht geschah, da muß der Pauker genau auf den Sinn der Stelle achten. — Das Beyspiel F. 18 gibt die, außer den oben angeführten, gewöhnlichen Figuren im ungeraden Takt. Eine eigene Beweglichkeit charakterisirt diesen, deswegen ist viel Leben, Leichtigkeit, geflügelter Hinschwung in die Figuren zu legen, besonders sind die guten Takttheile, wo es sich thun läßt, fest herauszuheben: daher die Ausführung bey a) u. b), dort fest, hier leicht gehoben. Bey d) kann man vielleicht — wenn der Vortrag nicht wie bey b) seyn muß — den lebensvolleren Doppelschlag einschalten. Die lange Note bey e) fordert den Wirbel; die zarte Stelle bey f) will einfache Schläge; die jauchzende bey g) h) i) k) den Doppelschlag; die bey l) m) n) u. o) den erhebenden Aufschwung durch eben diesen. Die halbe Note bey q) würde zu leer lauten, daher der Triller, der fest angeschlagen u. dagegen die letzte Note bestimmt herausgesprochen wird. Zur Uebung im einfachen Schlage dient die Figur bey s), in schnellen einfachen Schlägen die t), im mannfaltigen Vortrage des Wirbels die von u) bis y). Bey aa) werden die 2 ersten Noten durch den Vorschlag herausgehoben; derselbe belebt die Stelle bey cc) u. verleiht der bey dd) brillanten Schluß. Anders in vielen Stücken ist die Ausführung im langsameren Tempo, wie F. 20. Da werden die Achttheile bey c) f) h) u. m) nicht wie F. 18 f) mit einfachen Schlägen gegeben, sondern mit dem Vorschlage, damit das Fell länger fortvibriert, u. das Ganze nicht so leer lautet. Soll aber eine Stelle zart, oder leichter gegeben werden, so findet meistens der einfache Schlag Statt, wie (F. 20) a) b) o) e) g) i) k) l). Die Ausführung im $\frac{6}{8}$ zeigt F. 19, woben noch mehr als bey m) $\frac{3}{4}$ das feste Accentuiren der guten Takttheile, besonders des 1ten, u. das leichte Geben der schlechten, besonders der geflügelte Hinschwung zu beachten ist. Daher der Vortrag bey d) e) k) l) p) q) v) x). Sind es keine innigen Gefühle, die mehr Anhalten u. Zerseßen des Tones fordern, so muß Alles voll Leben im leichten rythmischen Tange dahinschweben, welcher jedoch auch in festen Accenten Kraft u. Würde in sich aufnehmen kann; so wie sich auch im $\frac{6}{8}$ schauerliche Gebilde im hinstürzenden Orage sturmbelegten Lebens darlegen lassen. Daß die Figuren bey f) wie F. 36 T. 109, bey g) wie F. 38, bey h) wie F. 39, bey i) wie F. 40, bey m) wie F. 32, bey s) u) w) u. y) wie F. 29 auszuführen sind, möchte kaum zu erinnern seyn, nachdem es oben als Regel für solche Fälle angegeben ward. Daben will der Verf. noch bemerken, daß die Tonseker, wo sie die Pauke gedämpft haben wollen, z. B. bey düster-feierlichen Stellen, Todtenmessen u. s. w. con sordini anschreiben. Da legt man ein feines Tuch, vielleicht ein Sacktuch oder einen Handschuh auf das Fell, solange, bis das scoperti (offen) anzeigt, daß man es

wegthun soll. Und nun wäre der Schüler vorbereitet, die in den verschiedenen Tonstücken vorkommenden Figuren gehörig auszuführen, woraus sich für seine Bildung der wesentlichste Vortheil ergeben mag. Findet der Lehrer, daß ihm hierin die nöthige Kultur zur Seite steht, dann, aber auch nur dann schreite er zur wichtigen Lehre

§ 5. Von der Sprachkunst.

Daß man unter Sprachkunst die Kunst verstehe, durch Anwendung aller Formen der Accentuation, Artikulation u. Tonbildung die musikalischen Gebilde, welche der Künstler darstellen soll, so heraustreten zu lassen, daß sie in ihrer ganzen Trefflichkeit sowohl auf Seite der Größe als jener des Innigen, Weichen erscheinen; wie dabei das Instrument in vollem Glanze zu zeigen, wie man alle Mittel, die es darbietet, dabei zu benutzen habe, dieß findet man im § 7 S. 216, so wie im § 7 S. 259, was sich leicht hier anwenden läßt. Dazu dient dem Pauker besonders die Sprechkunst im engeren Sinne u. die Tonbildungskunst. Setzt er sich daher etwas für sein Instrument, so wird er beachten, daß er bald diese Sprache im engeren Sinne, bald den Erguß des Gemüthes in den mannichfaltigen Formen der Tonbildung vorführt, u. so ein im Einzelnen interessantes, im Ganzen reiches Gemälde schafft. Zu Jenem dienen die erörterten vielen Formen der einfachen Schläge, des Vor- u. Doppelschlags, die den Pauker in den Stand setzen, sich durch eine würdige, schwung- u. bedeutungsvolle Sprache zu erklären: zu Diesem bieten die verschiedenen Arten des Wirbels – mit oder ohne Nachschlag, kürzer, länger, vom *ffmo* bis zum *pp.* u. *f. w.* – die reichsten Mittel dar. — Hat er aber eine schon gesetzte Stimme auszuführen, dann kommt es drauf an: 1) daß er jede Stelle in ihrem eigenen Charakter gebe; 2) ein möglichst reiches Gemälde entfalte; 3) sich u. sein Instrument mit aller Ehre darstelle. Das Erste ist zwar im Allgemeinen durch die Vorzeichnung von *for.* *po.* *cresc.* *decresc.* u. *f. w.* angedeutet; da es sich aber darum handelt, jeden einer jeden Stelle zu Grunde liegenden Gemüthszustand, sowohl durch Sprache als Tonbildungskunst heraustreten zu lassen, so sieht man, wie ungenügend jene Bezeichnungen sind. Da bleibt denn nichts übrig, als daß der Pauker seine Stimme nach der Partitur, oder daß sie der Musikdirektor mit ihm einstudire; sonst kann er nicht leisten, was er soll, er wird im Gegentheile Viel verderben. Hat aber der Pauker seine Stimme *prima vista* zu spielen, so muß er desto sorgfamer sogleich jede Stelle mit ihrem Charakter aufzufassen u. darnach seine Ausführung zu regeln sich bemühen; was freylich, soll es gut geschehen, viele Gewandtheit u. eine tr. musik. Bildung voraussetzt, wie man sie selten finden möchte. Und doch kann dieses Instrument seines durchdringenden Tones wegen viel nutzen, noch mehr verderben. Deswegen sollten die Tonsetzer jene Stellen, die einen besondern Effekt zu machen haben, genau bezeichnen, z. B. leicht gehoben, fest accentuirt, jubelnd, traurig, schauerlich, andachtsvoll u. *f. w.*, *f. i.* 1t.

Zhl. S. 256 Z. 9 u. d. f. Uebrigens ist unser Schüler bereits in der Darstellung aller Gemüthszustände eingeübt, so daß also hier kein Anstand sich vorfinden wird.

In Hinsicht des 2ten Punktes wird er darauf sehen, wo es sich thun läßt, die oben erörterten mannichfaltigen Formen der Sprache so wie Tonbildung, wohl immer passend, aber auf die reichste Weise, immer interessanter anzuwenden. Zur Belehrung hierin mögen die schon bereits entwickelten Beispiele T. 110 dienen. F. 17 a) bis ee) tritt die Sprache hervor; bey ee) ist Tonbildungskunst; hierauf ist wieder Sprache bis zu s), wo voller Erguß in den schnell bewegten Tonwellen Statt findet; hierauf ist wieder Sprache bis zu y), u. so wechseln die Formen der Sprache mit jenen des volleren Seelenergusses ab. Hat so der Schüler den Ueberblick über seine vorzutragende Stimme, dann muß er wieder jede einzelne Partie, z. B. jene, wo mehr gesprochen wird, herausheben. So ist a) u. b) ein Vordersatz, der mit vieler Würde u. Bestimmtheit vorzutragen ist; noch mehr Kraft muß die Sprache beym Nachsatz c) d) bekommen, wo auch der Hinschwung zu e) zu bemerken ist, so wie jener zu ee), wo sich die Seele in dem Triller voll ergießt. Die Sprache von f) bis zu l) muß sich nun immer steigern u. in den großartigsten Accenten heraustreten, besonders die Stelle bey i) u. k). Von m) an wird mit aller Zartheit gesprochen, versichernd gleichsam, aber im milden Tone, und selbst die Doppelschläge bey p) u. r) nur mit bewegterem Leben gebend, als sey es die Befräftigung eines in Innigkeit mitsprechenden Freundes. Aber in dem Takt bey s) tritt die volle Kraft — der Hauptgemüthszustand des Stückes, der daher auch den größeren Theil einnimmt — hervor; bey s) im Wirbel voll entströmend; die einzelnen Schläge bey t) durch den Vorschlag mit aller Energie herausschnellend; entscheidend bey u) u. v) fortsprechend; bey nn) noch kräftiger gehoben; bey oo) rasch die Töne herausgeworfen; eben so bey tt); bey x) einfach, aber mit drängender Kraft, die Figuren herausgeschlagen; bey y) mit steigender Energie entströmend, die bey z) in den einfachen, so fest als möglich ausgeführten, u. durch den Doppelschlag noch mehr beseelten Schlägen die größte Bestätigung erhält. Als Gegensatz erscheint die weiche, lebensvolle Stelle bey aa); zuerst mild, dann bey bb) immer fester herausgesprochen; worauf bey cc) der Wirbel auf beyden Pauken die sich ergießende Lebenskraft verstärkt, die, durch die leicht geflügelten Figuren bey dd) u. ee) gehoben, noch mehr durch die Triller bey ff) gg) u. hh), durch die letzten weggeschnellten Töne bey ii) mit entscheidender Sprache austritt; steigernd bey kk) den Lebensdrang; bey ll) mit vollster Glut im langen cresc. entströmend, u. bey mm) u. vv) mit großartigen Accenten jener würdevollen Sprache schließend, die der Hauptcharakter des Stückes fordert. So ist also hier ein reiches Gemälde eines Hauptgemüthszustandes gegeben; jede Stelle in ihrem eigenen Charakter entfaltet; und zu Vordem sind alle Mittel verbunden, welche das Instrument darbietet — Sprache wird durch Tonbildungskunst, die sie durch jene gehoben, u. durch die geistvolle Mischung u. Benutzung

beider, mit den in dem Bereiche jeder liegenden Formen, tritt das schöne Gebilde des Ganzen heraus. So muß der Pauker jedes einzelne Stück, das er vorzutragen hat, so alle einzelnen Partien studiren, u. mit steter Beachtung des Charakters einer jeden Stelle seine Ausführung mit Geist u. gemüthlicher Glut geben. — So wie in F. 17 die volle Kraft im Charakter der Würde u. Größe erschien, so tritt sie in F. 18 in der Form des bewegteren, der Freude mehr zugewandten Lebens hervor. Daher die kräftigen, lebensvoll-bewegten Accente, die bey m. for. Statt finden müssen, besonders in den Stellen a) c), g) bis q), r) y) z) aa) bis zum Schluß: wogegen die weichen Stellen bey f) u. s) sehr delikat u. leicht gehoben zu geben sind; während in den Wirbeln bey e) q), u) v) die vollste Kraft entströmt, die sich bey w) u. x) in den zartesten Tonschwingungen verliert, wodurch also auch hier Sprache u. Tonbildungskunst zur Darstellung eines reichen, interessanten Seelengemäldes verbunden sind. Der Charakter der Heiterkeit, sowohl im Kräftigen als Zarten ist der Hauptgemüthszustand von F. 19: jener von Feierlichkeit und Ernst von F. 20, wodurch der Vortrag aller einzelnen Figuren bestimmt u. nach dem bereits Erörterten richtig u. leicht zu geben ist. Und so mag der Schüler nun eine ganz andere Anschauung von dem erhalten, was er zu leisten hat: er soll nicht bloß seine Figuren, wie sie vorgezeichnet sind, auffassen, er soll jeden Gemüthszustand, bey jeder Stelle mit aller Wahrheit u. künstlerischen Glut durch alle Mittel, welche ihm Sprache u. Tonbildungskunst bieten, heraustreten lassen, und nur in dem Maass, als er dieses vermag, ist er Künstler, stellt er sich — das ist der 3t. Punkt — u. sein Instrument mit aller Ehre dar. Hierüber verweist der Verf. auf S. 288 i. 1t. Thl. 3. 15 u. d. f., so wie auf den §. 11 S. 469 i. 2t., auf §. 7 S. 492 u. den §. 1 S. 471, woraus man das Anwendbare entnehmen, besonders jenes benutzen wird, was über die würdige Behandlung des Basses u. seine Wichtigkeit im Orchester vermöge seiner beherrschenden u. durchdringenden Kraft gesagt ward; da der Pauker in demselben Falle ist u. viele Stellen mit dem Bass gemeinsam auszuführen hat. Auch mag er nun fähig seyn, jenes geistig u. ganz zu erfassen, was S. 257 3. 6 u. d. f. erörtert ist, und worauf schon oben hingewiesen ward. So erscheint das Instrument in seiner Würde u. großen Wirksamkeit, so nimmt der Pauker den Ehrenplatz unter den Künstlern ein. Und um als solcher sich ganz zu zeigen, wird er allen oben entwickelten Figuren ein eigenes Leben bey jeder Gelegenheit abzugewinnen wissen, immer neu erscheinend, u. dazu jede Form, ja selbst die technischen Mittel seiner Ausführung auf geniale Weise gebrauchend. So kommt in dem ergreifenden, schauerlichen Gebilde, welches uns Beethoven in der Einleitung seines Dratoriums: Christus am Delberge, mit meisterhafter Hand vorführt, worin er des großen Mittlers Leiden und Angst schildert, die Stelle F. 23 vor, vom Pauker allein zu gebend. Diese einfachen Töne zwischen ergreifenden Harmonieen, in jenem düster-feierlichen Charakter gesprochen, welchen die Stelle fordert, machen eine erschütternde Wir-

lung; und so wird es der Pauker als Künstler auch geben, den ersten u. letzten Ton mit einem Vorschlag herausheben, aber alle 5 andern Töne im 1t. Takte bloß mit dem Schlegel rechts ausführen, der die einzelnen Noten, in der Mitte etwas gesteigert, wie einzelne gewichtige Wortsylben mit tiefer Bedeutsamkeit herauspricht. Zwen Schlegel würden dem Vortrage schaden; was auch für die folgende ähnliche Stelle gilt: während bey der letzten 2 Schlegel auf beyden Pauken einen guten Effekt machen, u. die letzten 16theile wieder mit einem auszuführen sind, der die einzelnen Töne im schauerlichen dim. mit mehr Wahrheit zu geben vermag. Ebenso sind die 2 Aufschlagsnoten in F. 24 mit dem rechten Schlegel allein vorzutragen, um die Töne in dem weichen und bedeutungsvollen Charakter herauszusprechen, der in ihnen liegt; die 1te Note im 1t. Takte gibt der Schlegel links, und die 3 übrigen wieder der rechts allein, um sie, wie die 1ten, eindringend herauszuhämmern. Der rechte macht auch eben deswegen die beyden ersten bey d). Anders ist die Ausführung im for. bey f), so wie bey g) kein Triller seyn darf, sondern die Noten mit vieler Feierlichkeit herausgehoben werden müssen. Und so wendet der Pauker alle seine Mittel mit tieferem Sinne an, um jede Stelle in ihrem Charakter mit ergreifender Wahrheit vorzuführen; wie auch der Geiger die verschiedenen Positionen, Bogenstriche, ja einzelnen Finger gebraucht, um jede Stelle in ihrer tiefen Bedeutung darzulegen. Die Stelle bey h) wird er mit aller Größe geben, sie kommt in einem Sanctus (Heilig ist der Herr Gott Zebaoth!) einer Messe von Vogler vor; den Doppelschlag mit aller Glut gegeben und mit großartigem Accente die nächste Note beseelend; eben so bey l) u. m). Und dieß mag uns wieder dahin führen, daß der Pauker vor Allem den Sinn jeder Stelle kennen muß. Deswegen ist es gut, wenn ihm bey der Gesangmusik der Text bekannt ist. So kommt die Stelle F. 21, welche die Pauke Solo auszuführen hat, in einer Messe von Haydn vor, tempore belli (zur Zeit des Krieges) benannt, weil sie Haydn in der Zeit des französischen Einfalls in Oestreich schrieb, u. zwar erscheint sie im Agnus dei beym Flehen um Erbarmung u. um Frieden. Wird diese Stelle nicht mit der Innigkeit einer kindlichen Bitte, in der Mitte mit Wärme sich steigend u. mit aller Zartheit sich verlierend, gegeben; flehet nicht des Paukers Herz gleichsam mit; so wird man wohl trommeln hören — die gemeinste Deutung, die man dem gr. Manne unterschob —, aber nicht geben, was er wollte: das durch der Zeit Drängnisse tief erschütterte Gemüth, das um Gnade u. Erbarmung bittet. Eben so läßt sich die folgende Stelle F. 22 als größter Jubel darstellen; erwäget man aber den dabey vorkommenden Text: Dona nobis pacem, so sieht man, wie hier die drangvollste Bitte angezeigt ist, ein Aufschreyn der bedrängten Menschheit um Rettung, wie es auch der Unisonus in den Singstimmen, in den höchsten Tönen des Sopran u. Tenor, deutlich anzeigt. Wie ganz anders muß aber nun die Ausführung seyn! Drum ist es nothwendig, daß der Pauker mit dem Charakter der Tonstücke überhaupt, so wie im Einzelnen vertraut sey, worüber er i. 1t. Thl. S. 307 Z. 4 u. d. f. viele Beleh-

rung finden wird. Noch besser ist es, wenn er diese ganze Lehre vom Vortrage fleißig studirt, so wie auch jene von der Begleitung des Recitativs, wie sie i. 2t. Thl. S. 496 i. § 8 entwickelt ist; woraus man das bey der Pauke Anwendbare entnehmen wird. Eine wichtige Rolle spielt auch die Pauke noch bey der sogenannten Intrate, worüber man das Nähere S. 264 Z. 7 u. d. f. findet, was, mit dem bereits Entwickelten verbunden, den Pauker in den Stand setzen wird, auch hier Ehrendolles zu leisten, besonders, wenn er jenen Charakter von Feierlichkeit, von Würde u. Größe entfaltet, jenes sich steigende Leben ergießt, wodurch er dem Ganzen ein erhabenes Kolorit u. reich entströmendes Leben verleiht. —

Befolgt der Pauker die bisher gegebene Anleitung; erfaßt er sein Instrument in jenem tieferen Geiste, welcher bey allen Materien bis in die kleinste Form entwickelt ward; steht ihm jene große u. schöne Bildung zur Seite, wodurch er sich u. sein Instrument ehrt u. erhebt: dann wird er nicht nur die tr. Wirkungen hervorbringen, sondern auch seinem Instrumente jene volle Anerkennung verschaffen, die es so sehr verdient. Und daß dieß geschehe, daß die Tonsetzer dieses herrliche Instrument näher kennen lernen, es nicht, wie es bisher oft geschah, mißbrauchen, sondern zu den wahrsten Effekten anwenden möchten, das war es, was den Verf. bestimmte, diese Schule, so wie alle bisher entwickelten, so ausführlich zu behandeln, um so zugleich die würdige Darstellung jener vielen gr. Werke zu befördern, auf welche der Deutsche mit Recht stolz seyn darf. Möchte die Absicht des Verf. erreicht, möchte dadurch seine unbeschreiblich mühevollen Arbeit gelohnt werden! Und nun nur noch Einiges

§ 6. Vom Beziehen der Pauken.

Es gibt 2 Arten, das Fell auf die Pauken zu spannen: 1) wenn man es ganz frisch (nachdem es vorher beyläufig 2 Stunden eingeweicht gewesen und das Wasser abgelassen ist) um den ganzen Ring schlingt, herumdreht, dann diesen auf die Pauke bringt und das Fell hier trocknen läßt, wie man es bey den Trommeln zu machen pflegt. Das ist aber nicht gut, weil sich das Fell nicht gehörig befestiget, ja oft auf einem oder dem andern Punkte nachläßt. Besser ist daher 2) das Einnähen. Hat man ein gleiches, reines Fell ausgewählt — für die größere Pauke ein etwas stärkeres —, so breitet man es auf einem Tische aus; legt den Ring darauf; gibt in der Runde herum 3 Finger breit zu — was man später um den Ring schlingt —, u. schneidet das, was außerhalb dieses ist, ab. Von diesem Abfalle schneidet man 2mal in der Runde herum ein Band einen kleinen Finger breit zum Einnähen, und läßt dann dieses so wie das Fell einige Stunden im reinen Wasser weichen. Das Fell bringt man dann, wenn das Wasser abgelassen, mit der glatten Seite wieder auf den Tisch, nachdem die rauhe inwendig seyn muß; legt den Ring darauf; zeichnet jedes Loch vom Ringe am Fell; schneidet dieses Stückchen heraus; steckt das Schrauben-

loch durch; das Hervorstehende des Fells schlägt man um den Ring, und nähert dann mit dem oben bemerkten Bande das Fell um den Ring an. Nur beachte man, daß das Fell jederzeit doppelt durchstochen wird, und daß dieß ganz nahe am Ringe geschehe, so daß man stets das Streifen der Nadel am Ringe hört. Die Nadel muß groß, eine sogenannte Pack-Nadel seyn, aber vorne nicht schneidig sondern rund, weil sonst die Löcher leicht reißen. Nach dem Einnähen schraubt man den Ring ganz leicht auf, nach und nach immer mehr, aber jederzeit nur wenig auf einmal, bis das Fell ganz ausgetrocknet ist, und seinen Ton gibt. Nebstdem bemerke man, daß die Felle nach jedem Spielen der Pauken, bey allen Schrauben, nach und nach, sowie bey jeder gleich nachgelassen werden müssen, sonst verlieren sie ihre Spannkraft u. ihren gleichen Zug.

Ueber einige beym Orchester zuweilen gebrauchte oder noch anwendbare Instrumente.

Vor Allem sollte hier von dem Fortepiano gehandelt werden, welches man öfter zum Dirigiren, noch häufiger zur Begleitung der Recitative anwendet. Zu Beydem gehören tüchtige musik. Künstler, bey welchen die zu diesem wichtigen Geschäfte nöthige Vorbereitung im Forte-Piano-Spiele nicht fehlen kann. Hier wäre also eine Anleitung unnöthig; sie könnte auch, nach Zweck und Raum dieses Werkes, nicht in gehöriger Vollständigkeit gegeben werden: deswegen übergehet sie der Verf., verweisend auf die vortrefflichen Forte-Piano-Schulen von C. Müller — neu bearbeitet —, von Clementi, Cramer, auf jene des Pariser Conservatoriums u. s. w., vorzüglich auf die neue, ausgezeichnete von dem tr. Hummel.

Wichtig für ein großes Orchester — noch mehr für bloße Blasinstrumenten- Harmoniemusik — ist der Kontrasagott. Er stimmt eine Oct tiefer, als der gewöhnliche Fagott, ist also in Hinsicht der tiefen Töne, welche sich auf ihm gewinnen lassen, unschätzbar. Auch verleiht er, mit gehöriger Würde behandelt, dem Ganzen viele Feierlichkeit u. Kraft; und viele schnelle Stellen, welche der Kontrabaß nur mit Mühe gibt, lie-

gen hier ganz bequem u. treten deutlich heraus. Man sollte daher bey jedem Orchester einen Kontrafagott haben, besonders bey Begleitung eines Singchors, wo er einen tr. Effekt macht. Da wurde u. wird er auch häufig von Tonsetzern gebraucht, z. B. von Haydn in seiner Schöpfung. Was seine übrige Behandlung betrifft, so kommt diese mit der des Fagotts überein, woher die S. 144 u. d. f. abgehandelte Fagottschule in den wesentlichen Stücken anzuwenden ist. Nur sehe man darauf, daß der Ton eine reine, majestätische Fülle bekommt u. nicht durch Schnarren und Brummen entstellt ist. Daß ferner Rohr u. S größer seyn müssen, versteht sich ohnehin. Es gibt auch Quint- oder Quart-Kontrafagotte, welche eine Quinte oder Quarte höher stehen. Zur Verstärkung des Basses hat man auch in neuester Zeit bey der Blasinstrumentenmusik ein neues Instrument eingeführt: Ophicleide, welches, mit 9 Klappen versehen, vom Kontra-H bis in das $\underline{e}$ durch die ganze chromatische Leiter sich erstreckt, was man mit Zeichnung u. Griffordnung in der Musikhandlung von B. Schott zu Mainz haben kann; s. auch die Serpent-Schule S. 285.

Nebstdem findet man auch die große Trommel (*gran Tamburo*), die sogenannten Zeller (*Cinelli, Piatti*), Triangel (*Triangolo*), u. die Oktavflöte (*Flauto piccolo*) angewendet. Die große Trommel schreiben manche Tonsetzer mit dem Bass; manche mit dem Violin-Schlüssel, s. F. 1 T. 111. Sie wird mit einem, gewöhnlich einen Schuh u. einen Zoll langen, mit einem dicken hölzernen Kopf versehenen Schlegel geschlagen. Dieser hölzerne Kopf in der Größe eines Hühnerens wird mit Roßhaar ausgefüllt u. gutem Hirschleder überzogen, so daß sein Durchmesser 2 u. $\frac{1}{2}$ Zoll beyläufig beträgt u. die Länge des Kopfes 4 Zoll. Der Schlegel muß sehr leicht in der Hand gehalten u. der Schlag kurz gegeben werden, um das große Fell schnell in Schwingung zu bringen u. ihm den nöthigen majestätischen Ton zu entlocken, s. S. 504 Z. 7 u. d. f., so wie überhaupt aus der Paukenschule vieles hier Brauchbare zu entnehmen ist. Man hatte sonst die Gewohnheit, die Zwischenzeit zwischen den festen Schlägen mit der rechten Hand durch rhythmische Schläge mit einer Ruthe in der linken Hand auszufüllen, so daß, wenn die rechte Hand das erste Viertel angeschlagen hatte, die linke die 3 andern Vierteltheile, als die schlechteren Takttheile, gleichsam im Aufschwunge schlug, was man dadurch bezeichnete, daß man der ersten Note einen Herab- und den 3 übrigen einen Aufstrich gab, s. F. 2. Allein der Schlag mit der Ruthe sticht meistens zu sehr gegen jenen mit dem Schlegel ab. Will man dieß, so ließe sich vielleicht besser hierzu ein gewöhnlicher Paukenschlegel gebrauchen, s. S. 503 Z. 15 u. d. f., wodurch auch das Fell mehr in Schwung gebracht, ein gleichartiger u. fortfließender Ton gewonnen würde. Da der Trommelschläger meistens den Rhythmus zu markiren hat, so muß er ein fester Musiker seyn; es wäre dieß aber auch in der Hinsicht gut, damit er seine Figuren mit jenem Geiste ausführen könnte, wodurch sie dem Ganzen die vom Tonsetzer beabsichtigte Wirkung verschaffen, s. hierüber die Paukenschule S. 498, nach welchen Grundsätzen auch der Trommelschläger im

Ganzen sollte unterrichtet werden. Eine gewöhnliche große Trommel mißt ohne Reif in der Höhe der Barge 2 Schuh 4 Zoll; der Durchmesser ist $2\frac{1}{2}$ Schuh, welches Maaß nach Belieben um einige Zoll vermehrt oder vermindert werden kann. Nach dem Spiele werden die an der Trommel befindlichen, die herablaufenden Stricke u. durch diese die Trommel spannenden, Strupfen jederzeit nachgelassen, damit das Fell seine Spannkraft nicht verliert.

Bei den Einellen (Zellern, Becken) kommt es hauptsächlich auf die Güte des Metalls an. Die gewöhnlichen von Messing haben einen schlechten Ton u. keinen Schwung. Man scheue keine Auslagen u. kaufe sogenannte türkische, die man um 50—55 fl., wenn auch nicht ausgezeichnet, haben kann, u. die man leicht an dem vollen u. lange andauernden Fortschwingen erkennt, welches bey dem Spielen u. Schwingen derselben erfolgt. Bei der Haltung ist sowohl Festigkeit als Leichtigkeit zu beachten, Beides hauptsächlich, um die Einellen gehörig schwingen zu lassen, wodurch sie die interessantesten Effekte erzeugen und so schätzenswerth sind. Denn wenn der Zeller sich nicht mit Leichtigkeit um die Hand dreht, wie wäre dieser volle Schwung möglich? Soll er aber so hinausgeschneelt werden, so muß man ihn fest haben. Zuerst wähle man also einen Riemen (woran man den Zeller hält), der nicht zu lang und zu kurz ist, beyläufig 6 Zoll lang, länger bey größerer Hand, kürzer bey einer kleineren. Diesen nimmt man so, daß das Ende sich um das letzte Glied des 2t. u. 3ten Fingers — den Zeigefinger als 1t. gerechnet — zunächst am Knöchel der Hand schlingt. Den oberen Theil des Riemens legt man auf das äußerste Glied des Zeigefingers, u. hält es mit dem äußersten Glied des Daumens fest, so daß der Riemen beyläufig einen Zoll herabhängt; denn ist er zu lang, so hat man keine Figur sicher, ist er zu kurz, so kann man den Zeller nicht hinaus-schwingen. Bey dem Spielen selbst — denn die Einellen dürfen durchaus nicht zusammen-geschlagen sondern müssen mit Vortheil gespielt werden — hat man, wie bey der Pauke, a) Sprache, b) Tonbildung, Tonfluß zu beachten, s. die Paukenschule S. 498 u. d. f., besonders S. 514, woraus der Einellist die geistige Art der Behandlung seines Instrumentes entnehmen mag. a) Die Sprache hat auch hier die verschiedenen mehr oder weniger accentuirten Figuren, dasselbe, was bey der Pauke die verschiedenen Schläge sind. Nur bemerke man, daß man die Einellen nicht zuerst in der Mitte zusammenschlägt, wodurch sie leicht Luft fangen und zerspringen, oder doch wenigstens leicht Sprünge bekommen, sondern man streift sie zuerst oben, dann durch den ganzen Zeller herab, so aber, daß, wie der Violinbogen immer fester auf die Saite einschneidet, um den Ton aus der Wurzel zu ziehen, der Ton gleichsam durch stärkeres Hineinstreifen $\wedge$, immer voller herausgehoben, die ganze Metallmasse in Vibration gebracht wird, welche sich dann bey dem Hinaus-schwingen mit herrlicher Wirkung ausbreitet. Uebrigens geschieht dieß Letzte nur, wenn der Ton fortsingen soll, bey dem beabsichtigten Tonflusse. Bei diesem 2) dreht man, wenn das Schwingen mit beyden Händen geschehen soll, nach dem Anstoße mit der rechten Hand, schnell

rechts die Hand, nach der linken Seite sie wieder wendend; ebenso mit der linken Hand links nach der rechten Seite zu, so daß die Cinellen in einem Kreis sich drehen: was man, tüchtig eingeübt, öfter hintereinander thun kann, u. vorzüglich bey Noten, worüber ein Halt steht, sehr guten Effect macht; wo überhaupt das Ausschwingenlassen der Zeller an seinem Plage ist. Ist man nicht recht gewandt hierin, so schwingt man bloß den Zeller rechts einmal, und hält ihn abwärts gewendet, so daß die Hand ober dem Zeller steht, der so voll ausschwingt. Dabey wird der linke Arm gar nicht bewegt. Kann man aber das Schwingenlassen überhaupt nicht, oder will man die Cinellen absichtlich nicht so kräftig vibriren lassen, so hält man nach dem Vortrage der Figur bey dem Zeller abwärts, wie es vorhin von dem einen gesagt ward. So liegt es also ganz in der Gewalt des Spielers und seinem Eingebütsseyn, gleich dem Pauker, die verschiedensten Formen der Sprache und Tonbildung anzuwenden u. den Effect jeder Stelle, nach dem Sinne des Tonsetzers, trefflich heraustreten zu lassen. Da läßt sich der Zeller bey *p.* oder *pp.* so zart streichen, dann kraftvoll anstoßen, der Ton drangvoll sich herausziehen, kurz jeder Figur ein so bedeutsames Leben verleihen, daß man nicht glaubt, dieß dem Instrumente abgewinnen zu können. Auf gleiche Weise kann man erschütternden Schwung erzeugen, u. die mildesten Tonwellen ergießen. Und so will dieses Instrument studirt seyn, so muß es behandelt werden, wenn es würdig seyn soll, im Orchester zu dienen. Daher nehme man tüchtige Leute dazu u. nicht den nächsten besten gemeinen Bandisten. Dann läßt es sich auch in mannfaltigster Form zu neuen, trefflichen Effecten im Orchester benutzen, wie es bisher noch nicht geschah. Will man bey kurzen Schlägen, überhaupt wo die Vibration nicht fortgehen soll, die Schwingung hemmen, so hält man die Schneide des Zellers gegen den Leib. Besonders sorgsam sind die Cinellen bey großer Kälte zu behandeln, wo sie leicht zerspringen. Vor und nach dem Spiele verwahre man sie in einem ledernen Futteral, und halte sie sehr rein. Man schreibt sie in den Baß; auch hie u. da in den Violinschlüssel, s. F. 3. —

Beym Triangel-Spiele ist wie bey den Cinellen Sprache und Tonfluß zu unterscheiden. Zu jener hat man auch hier, wie bey der Pauke, einfache Schläge, Vor- u. Doppelschläge, s. S. 504 d. § 4. Der einfache Schlag wird auf einer der 3 Seiten ausgeführt, s. F. 5 a); bey dem Vorschlag schlägt man mit dem kleinen eisernen Schlegel links an u. rasch auf die andere Seite hinüber, daß es wie ein Schlag lautet u. beyde Seiten des Triangels in Schwung kommen, s. b); bey dem Doppelschlage geschieht dieß 2- oder auch 4mal, s. c) — man kann aber auch die Form der Triole anwenden —, wo man rechts beginnend nach unten schlägt, den 3t. Schlag links u. den letzten kräftig zu accentuirenden rechts macht. Eben so kann man die schnelleren Noten, s. d), auf 2 Seiten geben, so wie auch den Triller, oder auch den letztern auf 3 Seiten u. hierzu die Figur der Triole oder Sextole gebrauchen. Beym *for.* spielt man mehr unten u. sucht dem Instrumente

den vollsten Ton abzugewinnen, indem man es ganz in Vibration bringt; bey'm po. u. pp. spielt man immer mehr oben, dem Instrumente die zartesten Tonschwingungen entlockend. Und so böten sich auch hier reiche Mittel zum manchfaltigen, lebensvollen Vortrage dar, über deren Anwendung die Paukenschule Aufschluß geben mag, so wie das, was bey den Einellen gesagt ward. Daß man das Instrument so frey an einem, am besten aus einer starken Darmsaite oder aus Eisendrath bestehenden, Bande oben halten müsse, daß die Schwingungen nicht gehindert werden; daß dieses Band nicht zu lang seyn dürfe, um das Instrument in seiner Gewalt zu haben; daß man bey der Wahl dieses auf vollen, hellklingenden Ton sehen müsse: dieß versteht sich für sich.

Das Flauto piccolo steht eine ganze Oktave höher als die gewöhnliche Flöte, u. wird behandelt wie diese, woher die Flötenschule S. 125 u. d. f. in den wesentlichen Lehren benutzt werden kann. Nur ist hier der Charakter verschieden; indem der schärfere Ton der Oktavflöte, selbst bey delikater Behandlung, das Milde, Weiche nicht zuläßt, so wie der Fülle nicht fähig ist, wie dieß Beyde die eigentliche Flöte so schätzenswerth macht. Auch gehört ein scharferer Ansaß dazu; sie ist ebendeshwegen gut schwerer zu behandeln u. verdirbt den Ansaß auf der Flöte. Das gewöhnliche Piccolo stimmt D; es gibt aber auch Flautini piccoli in Es, die besonders bey der türkischen Musik gebraucht werden. Und da man in neuerer Zeit bey'm Orchester, vorzüglich bey Opern, Stücke mit türkischer Musik gesetzt findet, auch mancher Musikdirektor auf dem Lande solche Stücke schreiben muß, weil gerade eine solche Musik vorhanden ist: so möchte es Manchem angenehm seyn, hier noch etwas Weniges von einigen in den bisherigen Schulen noch nicht behandelten Instrumenten zu treffen. Dazu gehört dieses Piccolo in Es, welches man, da es um 8 Töne u. einen halben höher steht, natürlich einen halben Ton tiefer setzt: geht das Stück aus B, so setzt man es in das A; geht es aus Es, in das D; geht es aus As, in das G; geht es aus Des, in das C u. s. w. Man gebraucht auch eine Terzflöte, bey welcher also, nachdem sie um eine kl. 3te höher stimmt, Alles eine Terz tiefer geschrieben werden muß, was aus F dur gehen soll, in D dur; was aus G dur, in Es dur; was aus C dur, in A dur. Die Terzflöte geht vom f bis zu c^3 . Es gibt auch eine Oktav-Terzflöte, wo also Alles um 10 Töne höher klingt.

Von dem Klappen-Flügel oder Kenthorn — nach seinem Erfinder dem gr. Hornisten Kent so benannt — ist bereits oben S. 265 gehandelt u. gezeigt worden, wie es sich auch bey'm Orchester gebrauchen ließe. Das Letzte ist der Fall mit der chromatischen Trompete, obgleich d. Verf. bisher dieses Instrument noch nie befriedigend behandeln hörte. Sein Ton war kein eigentlicher Trompetenton, mehr einer Posaune sich nähernd, und dabey hatte er gar nichts Ansprechendes. Nach dem aber, was in No. 38 d. Leipz. mus. Zeitung v. J. 1815 über die Verbesserung der Trompete u. der ihr ähnlichen Blasinstrumente, so wie auch des Horns, gesagt ward, vorzüglich in Beziehung auf Hr. Weidinger, der mit einer konzertirenden Klappentrompete seiner Er-

findung in einem Quartett von Hummel für Pianoforte, Violin u. Violoncell auftrat, sollte man glauben, daß diese Instrumente sich so künstlerisch einstudiren ließen, wie es ihre Brauchbarkeit beym Orchester erfordert. Denn hier wird zur Ehre des Hr. Weidinger ausgesprochen, daß er sein Instrument so zu behandeln wußte, daß es mit den genannten Instrumenten wahrhaft wetteiferte u. vollkommen sich vereinigte, sowohl was Anmuth u. Zartheit des Tones, als was Gewandtheit u. Manchfaltigkeit des Vortrages anlangte. Auch hatte der ber. Neukomm in seinem bekannten tr. Requiem eine Hauptpartie für ihn geschrieben, die mit großer Wirkung ausgeführt ward. Und warum sollte dieß nicht auch hier, so wie bey den noch zu erörternden Instrumenten möglich seyn? Verlieren sie an der Eigenthümlichkeit des Tones der Gattung, so erhalten wir neue Instrumente, die sonach wieder die Mittel zu neuen Effekten bieten, u. um so interessanter sind, als sie wegen der Vollständigkeit ihrer Scala in allen Tonarten, sonach auch bey jenen Stellen angewandt werden können, wo die gewöhnlichen Trompeten u. Hörner nicht zu gebrauchen sind, oder einen sehr bedingten Effekt machen. Und was gewinnt die Blasinstrumentenmusik durch diese Instrumente! Durch sie wird es nun möglich, eben so 2 wesentliche Hauptpartien zu bilden, wie auch das Orchester in das Bogen-Quartett u. die sogenannte Harmonie sich abtheilt. So wie der Tonsezer hier bald durch das Vortretenlassen des Ersten, bald durch jenes der Zween, dann durch die Vermischung Beyder zum gemeinsamen Effekte, eben so durch das Herausheben einzelner Instrumente in einem Solo die größten u. reichsten Wirkungen zu erzeugen vermag; so kann es nun der Tonsezer für Blasinstrumenten-Musik durch die Rohrinstrumente u. Flöten auf der einen — durch die verschiedenen Klarinetten z. B. Es: u. B:, F: u. C-Klarinetten, durch die Oboe u. die Fagotte, den gewöhnlichen u. Kontrafagott —, u. die Blechinstrumente — die verschiedenen Hörner, Trompeten, Posaunen — auf der andern Seite. Was läßt sich nicht mit 2 chromatischen Trompeten — die gewöhnlich in Es stehen u. den Tonumfang vom tiefen e bis zum $\underline{g}$ durch alle halben Töne, das tiefste gis ausgenommen, haben, (s. F. 6 a), welche Töne wie b) klingen — ausführen, indem sie die bey den übrigen Hörnern u. Trompeten mangelnden Töne vortragen, somit die Harmonie vervollständigen! Solchen Gewinn verschafft auch das chromatische Horn, das, in F stehend, somit eigentlich ein F-Horn, alle Töne vom tiefen A bis zum $\underline{c}$ hat, s. F. 7. Eben so hat man auch ein chromatisches Tenor- u. Baß-Horn, welche man gewöhnlich in dem F. 8 bezeichneten Umfange gebraucht. Eine Anweisung über die Klappen-Trompete u. das Klappen-Flügelhorn von R o y ist zu Mainz in der oben genannten Schott'schen Musikhandlung erschienen, wo man auch diese Instrumente, so wie wahrscheinlich in München, u. zu Berlin bey dem königl. Kammermusikus u. Mechanikus S t ö l z e l, wohnhaft in der Lindenstrasse Nro. 28 erhalten kann. Wie ließen sich die meisten dieser Instrumente vortrefflich bey dem Orchester benutzen! — Wir haben aber auch noch von einer andern Seite erfreuliche Aussicht u.

zwar durch Benützung der in ihrer ersten Konstruktion so wenig versprechenden Mundharmonika. Bereits hat ein Kandidat des dahiesigen Schullehrerseminars, C h r i s t i a n i, ein Instrument dieser Art erfunden, das vom tiefen E bis zum $\underline{g}$ reicht, s. F. 9, dessen Ton zwischen der Oboe u. Klarinette liegt, eine wunderbare Lieblichkeit besitzt u. sich zu den herrlichsten Effekten, besonders zum täuschendsten Echo gebrauchen läßt. Was aber dieses Instrument höchst interessant u. wichtig macht, ist, daß ein Bläser die 1te u. 2te Stimme zugleich, ja vollständige Akkorde zu 6 Tönen ausführen kann. Dabey hat es in den verschiedenen Oktaven manchfaltige Tonfarbe, so daß es dem Fagott, dem Horn, der Oboe u. s. w. ziemlich nahe kommt. Läßt sich diese Erfindung auf andere Instrumente übertragen, so könnte es vielleicht dahin kommen, daß ein Bläser Prim u. Sekund zugleich spielte, was, auch den übrigen Vortheil abgerechnet, das Gute einer gleichen Darstellung mit sich bringen würde. Und da das Instrument alle halben Töne hat, wie könnte man es bey'm Orchester, zur Begleitung von Singstücken, bey innigen Situationen in Opern, als Solo, so wie Begleitungs-Instrument gebrauchen! — Sehr gut ließe sich auch die von dem tr. Jwan M ü l l e r erfundene Alt-Klarinette sowohl im Orchester, als besonders bey der Blasinstrumentenmusik anwenden, s. S. 78; und zwar, sowohl um hier ein Quartett herzustellen, aus einer 1t., 2t. u. der Alt-Klarinette dann dem Fagott als Baß bestehend, als um den Fagott, wenn man keinen oder keinen guten Bläser hat, zu ersetzen. Auch machen die Fagotte, wenn sie nicht sehr gut geblasen werden, im Freyen die Wirkung nicht, wie die Alt-Klarinette, die den großen Tonumfang F. 10 hat, durch alle halben Töne, u. auch im Altschlüssel geschrieben wird. Sie wird übrigens behandelt, wie die gewöhnliche Klarinette, woher die oben S. 75 u. d. f. erörterte Klarinettschule in allen wesentlichen Stücken ihre Anwendung findet. Sie stimmt wie ein F-Baßfethorn, s. T. 57 F. 4 u. 6, hat auch auf ähnliche Art aber oben eine Ausbeugung.

Dieß wären die wichtigsten Instrumente, von welchen der Verf. sprechen zu müssen glaubte. Doch noch Eines liegt ihm im Ohre — das so häufig schlechte Spielen der Wirbeltrommel bey der türkischen Musik, oft daher kommend, weil man diese gar nicht zu behandeln, nur darauf zu schlagen versteht. Drum darüber noch Einiges. Das Erste ist die richtige Haltung der Schlegel, die gewöhnlich aus Buchen- oder Zwetschkenbaumholz verfertiget werden. Der rechte Schlegel wird mit der ganzen Hand, zwischen den Zeigefinger und Daumen hineingelegt, genommen, so daß diese Finger ihn ganz dirigiren und er in der übrigen Hand gleichsam spielt. Bey dem Halten des linken Schlegels wird der kleine u. Ringfinger ganz gebogen in die Hand gelegt, niedergedrückt; auf diese Finger legt man den Schlegel, und dieser wird dann von dem Mittel- und Zeigefinger so wie Daumen, die sich darauf legen, fest gehalten. Was das Spielen betrifft, so gibt es, wie bey der Pauke, einfache und Doppelschläge, längeren und kürzeren Wirbel, welche in ihrer kunstgemäßen Ausführung ganz nach den Grundsätzen behandelt werden, wie sie in der Paukenschule S.

504 u. d. f. vorkommen, woraus man das entnehmen wird, was sich nach der Beschaffenheit des Subjektes anwenden läßt. Doch ist hier im Technischen der Schläge einiger Unterschied. Der erste Schlag, der einzuüben ist, ist der einfache, s. F. 10 a), der mit der rechten Hand gemacht wird; der 2te ist der Doppelschlag b), wo der erste mit dem rechten der 2te mit dem linken Schlegel oder umgekehrt gegeben wird; der 3te c) ist der sogenannte Schleppe, wo der linke fest vorschlägt u. auf den nächsten Schlag hinstürzt, der mit dem rechten gemacht u. kurz weggeschlagen wird, daß es lautet wie die Sylbe t'lo; dann kommt der Wirbel d), wo mit der rechten Hand 2 Schläge geschehen, dann mit der linken 2, u. so fort, langsam bey dem Einüben u. in gleichen Schlägen beginnend u. immer schneller, bis zum raschesten rollenden Vortrage, wobey man zuerst die Sylben ta ta bey dem Schlag rechts, und ra ta bey jenem links ausspricht. Wird der Wirbel kurz gegeben, wie ein Pralltriller, so nennt man es den Ruck, s. e), weil hier die beyden Schlegel gleichsam das Fell hinunterrucken. — Das Fell, worauf geschlagen wird, muß stärker seyn, als das untere, über welches eine Saite in der Dicke eines Kontrabaß-G gespannt ist, welche bey dem Schlagen gut angezogen werden muß. Bey der eigentlichen Wirbeltrommel (Tamburo rullante), deren Korpus von Holz u. um die Hälfte höher als die gewöhnliche kl. Militairtrommel ist, bleibt diese Saite weg. Uebrigens wird diese Trommel, wie die Pauke durch Schrauben, hauptsächlich durch die mehr oder weniger angezogenen Strupfen gestimmt, die nach dem Gebrauche jederzeit nachgelassen werden. Auch sehe man darauf, daß die Felle gleich u. nach u. nach angezogen werden, damit sie keine Falten machen. Das Weitere findet man in der Paukenschule. Man schreibt die Wirbeltrommel in den Baß; auch Violinschlüssel. — Die Behandlung des sogenannten Halbmondes, wo die Ausführung entweder in einzelnen rüttelnden Bewegungen geschieht, oder in einer unterhaltenen Vibration des Instrumentes, dieses besonders bey Stellen, wo bey Trommel u. Cinellen ein Wirbel (Triller) angezeigt ist, ist nach dem bisher Erörterten für sich klar.

{visio - 600 ml - RK}
