

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten April.

N^o. 16.

1816.

Das Spiel auf dem Contrabass.

Jedermann weiss, dass die Instrumentalmusik, in Hinsicht auf Composition und auf Ausführung, in den letzten Decennien riesengrosse Fortschritte gemacht hat. Was Ausführung anlangt, denke man nur an die Blasmusik; und bey dieser nur an die Klarinette: was damit jetzt geleistet wird, hätte man noch vor zwanzig Jahren nicht gehauet, ja, für unmöglich gehalten. — Aber auch die Bogeninstrumente, obgleich im Baue nicht wesentlich geändert, sind, in Rücksicht auf Behandlung, durch unsere ersten Meister zum Bewundern fortgebildet worden. Am meisten, eben das schwierigste dieser Instrumente: das Violoncell. Was darauf und damit von Bernhard Romberg, und nach seinem Vorgange, geleistet wird, hätten unsere Vorfahren schwerlich sich nur denken können. Nur der Contrabass allein scheint in neuern Zeiten wenig Fortschritte gemacht zu haben. — Es giebt zwar hin und wieder einzelne geschickte Männer, die dies Instrument zweckmässig behandeln; es hat ihrer aber auch früher gegeben; und sie sind selten, wie sie es sonst waren. Im Allgemeinen, oder im Durchschnitt, wird es doch, wenigstens in mancher Hinsicht, noch nicht behandelt, wie es seyn sollte und könnte.

Ich erlaube mir daher einige Bemerkungen darüber. Meine Ansichten sind wenigstens durch eigene Erfahrung geprüft. Meine Herren Collegen mögen sie beurtheilen, und was sie bewährt finden, benutzen.

Ueber den Werth und Charakter dieses Instruments, so wie über dessen Nothwendigkeit und Wichtigkeit bey vollem Orchester; auch über die nöthige musikalische Bildung dessen, der sich ihm widmet — will ich hier nicht ausführlich sprechen: dem Kunstkenner ist dies schon bekannt; Andere

können darüber Fröhlich's *Contrabass-Schule*, oder Petri's *Anweisung für alle Instrumente*, oder andere Schriften dieser Art nachlesen. Ich begnüge mich mit dem unmittelbar Praktischen.

Kein anderes Instrument ist von alten Zeiten her, bis jetzt, so *verschiedenartig an Bau* und Grösse, und daher auch so *verschieden gestimmt* gewesen. Es giebt sehr grosse Violons, die ehemals meist mit 5 Saiten bezogen, und so gestimmt waren:

$$\begin{array}{ccccc} 1 & 2 & 3 & 4 & 5 \\ \hline a & . & fis & . & d & . & A & . & F. \end{array}$$

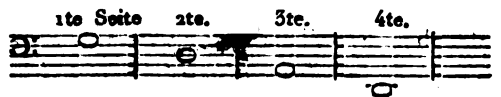
Auch hat man an manchen Orten die grösste Art dieser Instrumente nur mit 3 Saiten bezogen, und in Quinten auf folgende Arten gestimmt: entweder

$$\begin{array}{ccc} 1 & 2 & 3 \\ \hline a & . & d & . & G \end{array}$$

$$\text{oder} \quad \begin{array}{ccc} 1 & 2 & 3 \\ \hline g & . & c & . & F \end{array}$$

Auf diesen wurden gewöhnlich nur sogenannte Pfundnoten gespielt, und neben diesem Instrumente hatte man gewöhnlich ein kleineres, das wieder anders gestimmt war, und vier Saiten hatte. Die kleinsten sind die sogenannten Halb-Violons, oder deutschen Bässe. Sie werden gestimmt, wie die Viola: e . a . d . g., und sind jetzt nur noch an kleinen Orten bey Tanzmusik gebräuchlich. Am gewöhnlichsten wird der Violon mit vier Saiten bezogen: aber man hat verschiedene Arten, ihn zu stimmen. Manche stimmten ihn sonst: a . f . c . G.; Andere, wie das Violoncell, nur eine Octave tiefer: a . d . g . C. Die jetzt üblichste Art ist bekanntlich die umgekehrte Violinstimmung, von welcher auch Fröhlich (*Contrabass-Schule*, S. 93) die Benennung, *Contra Violon*, herleiten will: g . d . A . E. Die tiefste Saite wird von Einigen auch in F gestimmt; von Manchen sogar nur in G: und noch Andere

wollen die tiefste Saite ganz weglassen. Dieser Meynung kann ich gar nicht seyn, sondern glaube vielmehr, man muss eben diesem Instrumente so viel Tiefe, als möglich, und als die Güte desselben verstattet, einräumen: es ist ja doch hauptsächlich der Tiefe wegen da! Besitzt man daher ein gutes Instrument, das gehörig gross, und dessen Hals im Verhältnis lang genug ist: so scheint mir, wie mehren Andern, das Beste, die tiefste Saite ins Contra-D zu stimmen: mithin:



Ich wiederhole aber: es wird bey dieser Stimmung ein sehr gutes Instrument vorausgesetzt, das besonders eine schöne und starke Tiefe hat; auch, dass die tiefste Saite stark, besonders mit sehr starkem Draht übersponnen seyn muss. Uebrigens ist ein grosser Körper besser, als ein kleiner; ein langer Hals besser, als ein kurzer; ein gewölbter Boden besser, als ein glatter; und die gamben-ähnliche Form (dass die Zarchen oben nach dem Halse zu etwas spitzig zulaufen) besser, wenigstens bequemer, als die Form der Violinen und Violoncelle. Auch müssen die andern Saiten, neben jener tiefsten, gehörig stark seyn, und nicht zu nahe am Griffbrette liegen, weil sie sonst bey *Forte* leicht aufschlagen, und dadurch ein widriger Ton entsteht. Gute Instrumente dieser Gattung sind aber sehr selten; und das ist freylich zu bedauern.

Der *Bogen* ist bey der Behandlung dieses Instruments einer der wichtigsten Gegenstände. So verschieden der Bau der Körper und die Stimmung von jeher gewesen, und noch ist: so verschieden ist auch die Structur des Bogens. Manche führen lange, manche kurze, manche mit niederm Frosch, manche mit hohem, manche mit gerader Stange, manche mit sprenkelförmiger — welche letzte Gattung ich noch vor ungefähr 12 Jahren selbst in Dresden gesehen habe. Welche Gattung ist nun die beste? Ich habe seit 20 Jahren mit allen Arten selbst Versuche gemacht, alle mit einander verglichen: endlich hat sich mir folgendes Resultat ergeben.

Man sollte — darin stimmen wol bey weitem die meisten jetzigen Kenner des Instrumentenspiels mit mir überein — man sollte das Spiel auf allen Bogeninstrumenten dem Violinspiel in der Weise Rode's, Spohrs und ähnlicher Meister, so nahe als möglich bringen: ist dies gegründet, so ist auch

die Form der Bogen, deren diese Meister sich bedienen, (der sogenannten pariser Bogen,) die beste. Beym Violoncell hat man auch schon dieselbe Form eingeführt, nur schwerer, kürzer, Kopf und Frosch höher: auch bey dem Contrabass kann man im Wesentlichen, nämlich im Bau der Stange, eben diese Form annehmen, nur dass hier die Stärke und Länge, und hauptsächlich der Bau des Frosches, einen Unterschied machen. Diesem nach scheint mir die richtige Länge des ganzen Bogens, von der Spitze des Kopfs, bis zum Ende des Schraubenknopfes, $\frac{1}{4}$ tel Ellen, weniger einen Zoll. Die Stange muss aber geschnitten seyn, wie ein Violin- oder Violoncell-Bogen, und jedesmal bey den Spielen angeschraubt, dann, nach Endigung desselben, wieder abgeschraubt werden. (Siehe Fig. 1 und 2 der Beylage.)

Das Wichtigste an diesem Bogen ist die Structur des Frosches, worauf ankömmt, wie passend und bequem er in der Hand liegt. Er darf durchaus nicht eckig geschnitten; sondern alles muss rund seyn, so dass er in der Hand nie einschneiden kann, und so glatt, dass er in derselben nur spielt. Fig. 1. stellt den Umriss des Frosches vor, und wie er an der Stange liegt: die Stange aber muss, wenigstens in dieser Gegend, achteckig geschnitten, und in den Frosch eingefalzt seyn, damit dieser fest an der Stange liege und sich nicht nach der Seite bewegen könne. Das beste Holz zum Frosch ist schwarz Eben. Fig. 2. stellt den Kopf des Bogens vor, und ist nur, um das Verhältnis seiner Höhe zum Frosch anzugeben, beygefügt worden.

Die Art und Weise, wie der Bogen in der Hand gehalten wird, findet man in Fröhlich's *Contrabass-Schule* richtig abgebildet: nur dass dort der Frosch des Bogens etwas zu niedrig im Verhältnis zur Hand, und auch eckig vorgestellt ist, weshalb ich hauptsächlich die Form des Frosches hier in der 1sten Figur angegeben habe. Um nämlich den Bogen, wie es seyn soll, zu halten, und zu führen, werden der kleine Finger, der Goldfinger, und der Mittelfinger in den Frosch; der Zeigefinger wird an die Stange, und der Daumen auf den Frosch gelegt, so dass letzter den Bogen im Gleichgewicht, in horizontaler Richtung, erhält. — Beym Strich von der Linken zur Rechten, besonders bey *Forte* oder *Sforzato*, wird der Frosch vom Gold- und Mittelfinger stark in die Hand, an den Ballen des Daumens gedrückt; und bey *Hin*strich, von der Rechten zur Linken,

wo der Hauptdruck mit dem Daumen gemacht wird, werden jene Finger etwas nachgelassen. Ueberhaupt kann ein Schüler, der sich diesem Instrumente widmet, nicht zeitig genug sich gewöhnen, den Bogen mit Kraft, aber zugleich mit Leichtigkeit, schnell hin und wieder zu führen. So muss man sich z. B. oft üben, Sechzehnteile, die nur auf Einer Saite gespielt werden, ohne dass man den Arm bewegt, blos mit der Hand, durch die Beugsamkeit des Handwurzel-Gelenkes, auszuführen. Dadurch bekommt man jene Geschicklichkeit und Gewandtheit in der Bogenführung, die den Grund legt zu allen Fertigkeiten, die in wirklicher Anwendung vorkommen, und die eigentlich, wie man mit Recht sagen kann, *die Seele* des Contrabass-Spielens ausmacht. Das eigentliche Verfahren, wie dies alles gemacht wird, lässt sich freylich nicht gut mit Worten beschreiben: sondern kann nur *ad oculos* demonstrirt, und unmittelbar praktisch gewiesen werden. So viel ist aber ganz offenbar und gewiss: die grösste Schwierigkeit, auf diesem Instrumente ist *die Deutlichkeit*, besonders in der tiefen Gegend desselben. Diese kann freylich nur durch lange Uebung erlangt werden: die mechanischen Mittel dazu liegen aber ebenfalls hauptsächlich in der geschickten Bogenführung; denn durch das Reingreifen allein wird sie nicht bewirkt. Ueberhaupt sind die Griffe, ist die Applicatur auf diesem Instrumente bey weitem nicht so schwer, als auf jedem andern Bogeninstrumente, weil der Umfang der Töne hier kleiner, und die Stimmung in Quartan weit bequemer ist, als die Stimmung der andern Instrumente in Quinten. Deutlichkeit ist daher der Hauptgegenstand, wonach ein Contrabassist streben muss, und sie ist bey dem gegenwärtigen Stande der Kunst um so nöthiger, da die jetzigen Componisten häufig das Violoncell vom Contrabass trennen und eine eigne Stimme ausmachen lassen. So wird der Contrabass ganz isolirt gestellt, und die zur Deutlichkeit so nöthige Schärfe der Grundtöne durch den Abgang des Violoncells sehr vermindert. Man kann zwar diesem Umstande leicht abhelfen, wenn man dem Contrabass ein Ripien-Violoncell beygiebt: alle in, abgerechnet, dass nur in wenig Orchestern eine hinlängliche Anzahl Violoncellen vorhanden ist, so verlieren sich dergleichen Steuen das Eigenthümliche in der Wirkung, was der Componist beabsichtigte und weshalb sie eigentlich eben so geschrieben wurden. Sonach bleibt es jetzt doppelt

nöthig, dass der Contrabassist auch in der Tiefe hinlängliche Fertigkeit und Deutlichkeit sich zu eigen mache. Die Mittel, sie zu erlangen, suche ich, wie schon erwähnt, hauptsächlich in der geschickten und zweckmässigen Führung des Bogens, und ausserdem bin ich der Meynung, es sey für den Contrabassisten sehr vortheilhaft, wenn er, ausser seinem Instrumente, auch Violoncell spielt, oder besser, wenn er, ehe er zum Contrabass schreitet, erst Violoncell lernt, und es auf diesem zu einem gewissen Grad von Fertigkeit bringt. Da das Violoncell weit schwerer zu erlernen ist, so wird es ihm dann um so leichter werden, zum Contrabass überzugehen, und sich auch hier eine gewisse Gewandtheit zu verschaffen. Obgleich das Violoncell anders gestimmt ist, und überhaupt anders behandelt wird: so ist dessen Erlernung doch von grossem Nutzen, besonders auch, weil es sehr schwer ist, einen zugleich schönen und kräftigen Ton aus diesem Instrumente zu ziehen; hat man dies aber hier erlernt: so wird dasselbe dann bey dem Contrabass viel leichter. Hierzu kömmt Folgendes: Es ist eine bekannte Schwierigkeit für den Contrabassisten, geschliffene Noten gut zu spielen, so auch das Portamento und Ligato; überhaupt, auf Einen Bogenstrich viele Noten zu nehmen. Dies alles aber wird dem Contrabassisten viel leichter, wenn er es vorher auf dem Violoncell fleissig geübt und sich zu eigen gemacht hat. Gehet er nun zur Anwendung auf den Contrabass, so rathe ich ihm, in jener Hinsicht, vorzüglich, sich zeitig zu üben, einen Ton mit Einem Bogenstrich so lange als nur möglich auszuhalten, und auch das *Crescendo* und *Diminuendo* auf diese Art auszuführen. —

Die Stellung des Körpers und die Haltung des Instruments sind in Fröhlichs *Contrabass-Schule* sehr richtig und ausführlich angegeben; ja sogar durch ein Kupfer anschaulich gemacht worden. Ich wiederhole daher nicht, was ein jeder dort finden kann. Das Einzige will ich bemerken, dass die Finger nicht, wie bey der Violin oder dem Violoncell, mit der Spitze aufgesetzt, sondern flach hinüber gelegt, und die Saiten also mit dem untern, fleischigten Theile des ersten Gliedes niedergedrückt werden. Da man ferner bey diesem Instrumente ohnehin sich mehr erhitzt, als bey einem andern, und der Schweiss den Saiten sehr nachtheilig ist: so halte ichs, besonders für gewisse Constitutionen, für besser, bey dem Spielen einen

Handschuh anzuziehen; zumal da gute Saiten jetzt selten und theuer sind.

Was die Griffordnung oder Applicatur betrifft, so ist solche auf diesem Instrumente eigentlich nicht schwer; wenigstens nicht so schwer, als auf jedem andern Bogen - Instrumente, besonders für den, der schon ein anderes Instrument, z. B. Violoncell, gespielt hat; denn die Stimmung nach Quarten macht die Fingersetzung sehr bequem, indem auf den mittlern Saiten nur zwey Töne gegriffen werden, und deshalb die Hand immer in ihrer Lage bleiben kann — so lange nämlich die höhern Töne der G-Saite nicht gebraucht werden, oder man nicht verdeckt spielen will. Es scheint zwar, als wenn das Reingreifen auf diesem Instrumente schwerer, als auf andern wäre, da die Töne so weit von einander liegen: allein da thut ein gutes musikalisches Gehör schon das Nöthige, und ohne dies ist ohnehin kein guter Tonkünstler denkbar.

Da es hier die Absicht nicht ist, eine ausführliche und vollständige Schule zu schreiben, sondern blos einige Bemerkungen mitzutheilen: so würde es auch nicht am Orte seyn, alle mögliche Applicaturen mit Notenbeyspielen zu erläutern; zumal, da man das Nöthige hierüber in den Schulen von Petri, Hausse, Fröhlich u. s. w. nachlesen kann. Indessen, da meine Stimmung von der fast allgemein angenommenen dadurch abweicht, dass ich die tiefste Saite einen Ton tiefer, nämlich in D stimme: so will ich wenigstens die Scala von einigen Tonarten hier beyfügen. Die Zahl 1 bezeichnet den Zeigefinger, 2 den Mittelfinger, 3 den Goldfinger, und 4 den kleinen Finger: 0 aber die blosse Saite. (Siehe beyliegende Noten-Beyspiele.)

Es ist gar nicht meine Meynung, diese Finger-Bezeichnung als die einzig richtige anzuempfehlen; vielleicht hat sich Mancher sogar eine hin und wieder, in gewissen Hinsichten bessere eronnen: aber als die natürlichste und bequemste erscheint sie mir. Ueberhaupt kann und darf man sich *in praxi* nicht zu ängstlich, oder blos mechanisch, an irgend eine vorgeschriebene Applicatur gewöhnen: sondern jeder muss selbst sich nach seiner Hand, und dann auch für gewisse besondere Fälle, seine Applicatur umbilden. Es kommen nämlich Passagen und Notenfiguren genug vor, die auf mehr als Eise Art gleichgut gespielt werden können: diese nun muss man für sich durchgehen, und versuchen, auf welche Art sie sich am besten ausführen lassen. Die beygefügte Scala kann jedoch,

glaube ich, Anfängern dienlich seyn, wenn sie sie nach dieser Fingerordnung spielen lernen. Da übrigens bey unserer jetzigen Musik oft sehr schwierige Stellen diesem Instrumente zugemuthet werden, und die Componisten, z. B. in contrapunctischen Sätzen, den Bässen oft dasselbe auszuführen geben, was vorher die erste Violin gehabt hat: so rathe ich, solche schwierige Stellen, oder andere melodische, die mit vielem Ausdruck gespielt seyn wollen, sich auszuschreiben und für sich einzustudiren; damit bringt man es dahin, wenn sie oder ähnliche vorkommen, immer vorbereitet zu seyn.

Gewissermassen als Anhang zu diesen meinen Bemerkungen lasse man mich noch die zuweilen aufgeworfene Frage berühren: Ist es zweckmässig, auf dem Contrabass auch Concert zu spielen? Bey deren Beantwortung muss man zunächst über den Begriff vom Concert oder Concertspielen sich vereinigen. Zieht man den Begriff des Concerts von den Werken dieser Gattung, wie Mozart, Beethoven, Viotti, Spohr u. A. uns deren geliefert haben; siehet man das Concert mithin an, als ein äusserst reiches Seelengemälde in Tönen; oder wie sonst man in Worte fassen will, was wir aus jenen Werken alle kennen: so ist dieses Instrument, seiner Natur nach, freylich nicht dazu geeignet. Denn — dürfen wir fortfahren, ein Musikstück mit einem Gemälde zu vergleichen — so würde, da der Contrabass nur die Unterzeichnung oder Umrisse darbietet, und dann den eigentlichen Schlagschatten ins Gemälde bringt, ein Concert auf diesem Instrumente einem Gemälde in Rembrands Manier, aber ohne dessen hochaufgesetzte Lichter, gleichzustellen seyn; es würden die tiefen und ersten Töne dieses Instruments, wenn sie im Vordergrunde stehen, Niemand so freundlich ansprechen, als die gefälligern der Violin, Flöte, Hoboe u. s. w., wenn diese, als lichte Farben, sich mit den übrigen im Gemälde sanft verschmelzen: am wenigsten aber würden sie den blosen Liebhaber anziehen. Allein deshalb sind doch solche Concerte so wenig, als jene dunkel gehaltenen Gemälde, ganz zu verwerfen; wenigstens dann nicht, wenn man, nach Sulzers Theorie, als Instrumental-Concert auch ein kunstreicheres Uebungstück für Setzer und Spieler überhaupt, gelten lässt. Dann ist jedes Instrument berechtigt, und aufgefordert, auch concertirend aufzutreten. Und aus diesem Gesichtspunkt muss ein Concert für den Violon auch eigentlich betrachtet werden. Es bleibt aber ein Concert für

dies Instrument immer mit vielen Schwierigkeiten verbunden, und daher eine seltene Erscheinung; auch, weil seine Wirkung von mancherley Zufälligkeiten, selbst Localitäten, abhängt, die nicht aller Orten zu beseitigen sind. Es gehört nämlich, ausser der Fertigkeit des Spielers, ein ausgezeichnet gutes Instrument dazu, das keineswegs überall zu haben ist; dann setzt es, soll ein Interesse dafür erregt werden, eine, nicht nur überhaupt gute, sondern recht genau für alle hier zu berücksichtigende Eigenheiten und Vortheile zweckmässig gearbeitete Composition voraus: und diese ist noch seltener. Violon-Concerte, wie sie ehemals Kämpfer und Sperger spielten, sind weder gut, noch zweckmässig: denn diese waren meist aus verbrauchten Violoncell-Passagen zusammengesetzt, in der Höhe, mit dem Damen-Aufsatz, mithin ganz wider die Natur und den Charakter des Instruments, und gehörten eigentlich für's Violoncell, wo sie weit bessere Wirkung machen. Die Principalstimme eines Contrabass-Concerts muss Grundstimme bleiben, und die Bass-Melodien müssen sich mit den darauf gebauten Melodien der Oberstimmen contrapunktisch bewegen. Das ist nun freylich keine leichte Aufgabe für den Componisten: allein jeder Kunstverständige siehet doch, sie ist zu lösen; und zu meinem Vergnügen kann ich hinzusetzen: sie ist gelöst. Unser talentvoller Max Eberwein hat nämlich ein originelles und interessantes Concert für dies Instrument, ganz nach diesen Ansichten, und so geschrieben, dass es gewiss den Forderungen entspricht, die man an solch ein Werk mit Recht machen kann. Vielleicht wird es bald öffentlich bekannt: dann wird hoffentlich das Wenige, was ich hier davon gesagt habe, durch Kunstkenner bestätigt und weiter auseinander gesetzt werden.

Rudolstadt.

Dr. Nicolai.

NACHRICHTEN.

Berlin. Uebersicht des Monats März. —

Am 6ten veranstaltete der Organist Hansmann mit dem unter seiner Leitung stehenden Verein von Sängern und Sängerinnen, in der Luisenkirche zum Besten des Luisenstiftes eine, nur von der Orgel begleitete Vocalmusik. Eine von Rungenhagen sehr brav gesetzte Friedenscantate, und das *Te Deum* von Righini waren der sehr interessante Inhalt des Concerts; die Chöre wurden rühmend ausgeführt; unter den Solosängerinnen ge-

bührt der Dem. Hansmann; wegen ihrer reinen Stimme und grossen Sicherheit in ihrem schön gehaltenen Vortrag, der Preis. Das Concert brachte, nach Abzug der Kosten, einen reinen Gewinn von etwas über 220 Thlr. — Den 14ten gab Hr. Concertm. Möser Concert. Er spielte ein Violonconc., und, mit dem ältern Hrn. Henning, ein Doppelconcert für zwey Violinen, beyde von seiner Composition. Das zweyte gefiel besser, als das erste, dessen gehäufte Schwierigkeiten die Gedanken oft nicht erkennen liessen. Mad. Möser, geborne Longhi, spielte ein, von ihrem Mann arrangirtes Conc. auf der Harfe, wie sie pflegt, d. i. meisterhaft. — Den 18ten gab Hr. Kammerm. Schwarz jun. Concert. Er spielte mit grosser Fertigkeit und ziemlichem Ausdruck ein mozartsches Pianoforteconc., und mit Dem. Tondour eine Sonate für 2 Pianoforte von Steibelt. — Den 21sten gab der kön. sächs. Kammermusic., Kummer, Concert, dem der König, der ganze Hof und viele Freunde der Musik mit offener Theilnahme beywohnten. Er blies auf dem Fagott ein Concert, und einige Reihen Variationen über bekannte Themata von seiner Composition, mit ziemlicher Kraft und Anmuth im Ton, mit herrlichem Triller und Staccato, aber mit etwas veralteten Manieren. Wir haben durch den verst. Ritter eine geschmackvollere Methode des Vortrags auf diesem Instrumente und eine grössere Zartheit des Tons kennen gelernt. Der sechsjährige Sohn des Hrn. Kummer spielte Variationen auf dem Fortepiano, von seinem Vater componirt, und zeigte, was kaum von seinem Alter zu erwarten ist: viel Fertigkeit und Taktfestigkeit. Neu waren die russischen Jagdhörner, für die Hr. Kummer eine Overture, Variationen, einen Marsch und ein Jagdstück geschrieben hatte. Bey den Russen hat jedes dieser Hörner bekanntlich nur Einen Ton; Hrn. K.'s Hörner haben meistens zwey, Grundton und Octave; einige auch, durch Stopfen, den dritten, erniedrigt. So konnten von 12 Hornisten des königl. Garderegiments an 30 Töne hervorgebracht werden, von denen besonders der tiefe Bass stark und gut klang. Wegen der mehr gehaltenen Töne machte der Choral die beste Wirkung: dann die Overture und das Jagdstück. Im Freyen, besonders im Walde, müssen die Hörner, durch gut eingespielte Bläuer gebraucht, von grosser Wirkung seyn. Dies war auch das Resultat, als am 27sten, als Overture und Zwischenmusik, im Theater diese Jagdhörner geblasen wurden.

Beilage zur allgem. musik. Zeitung. Jahrg. 1816. N^o. IV.

C^{dur}: 1 2 4 0 1 2 3 0 1 2 0 1 3 4 4 3 4 3 1 4 3 1 0 2 1 0 2 1 0 4 2 1 0 1 2 4 2

Flug

G^{dur}: 0 1 3 4 0 1 2 3 0 1 4 0 1 3 4 1 3 4 3 1 4 3 1 0 4 1 0 2 1 0 4 3 1 0 2 4

Flug

D^{dur}: 1 3 4 0 1 4 0 1 4 0 1 4 1 2 4 3 3 4 2 1 4 1 0 4 1 0 4 1 0 4 3 1 4

A^{dur}: 1 2 4 0 1 4 0 1 4 1 2 4 1 2 4 1 3 4 3 1 4 2 1 4 2 1 4 1 0 4 1 0 4 2 1 0 1

E^{dur}: 1 2 4 1 4 1 2 4 1 2 4 1 3 4 1 3 4 3 1 4 3 1 4 2 1 4 2 1 4 1 0 4 2 1 1

H^{dur}: 1 2 1 4 1 2 4 1 2 4 1 3 4 1 3 4 3 1 4 3 1 4 3 1 4 2 1 4 2 1 4 2 1 4 4 1

Fis^{dur}: *) 2 4 1 2 4 1 3 4 1 3 4 1 3 1 2 4 2 1 3 1 4 3 1 4 3 1 4 2 1 4 2 1 4 1 4

Des^{dur}: 4 1 1 2 4 1 3 4 1 3 4 1 4 1 2 4 2 1 4 2 1 4 1 4 3 1 4 3 1 4 2 1 1 4 2

As^{dur}: 1 1 3 4 1 3 4 1 4 0 1 4 1 2 4 1 3 4 3 1 4 2 1 4 1 0 4 1 4 3 1 4 3 1 1 4 1 1 4

Es^{dur}: 1 1 3 4 1 4 0 1 4 0 1 4 1 3 4 1 3 4 3 1 4 3 1 4 1 0 4 1 0 4 1 4 3 1 1 1

B^{dur}: 0 1 2 4 0 1 4 0 1 4 0 1 2 4 1 2 4 0 1 2 1 0 4 2 1 4 2 1 0 4 1 0 4 1 0 4 2 1 0 1 4 4 1

F^{dur}: 2 4 0 1 4 0 1 3 0 1 2 4 1 3 4 0 1 2 1 0 4 3 1 4 2 1 0 3 1 0 4 1 0 4 2 1 2 1 4 4

*) Diese Applicatur gilt auch bey Ges dur.

Fig. 1.

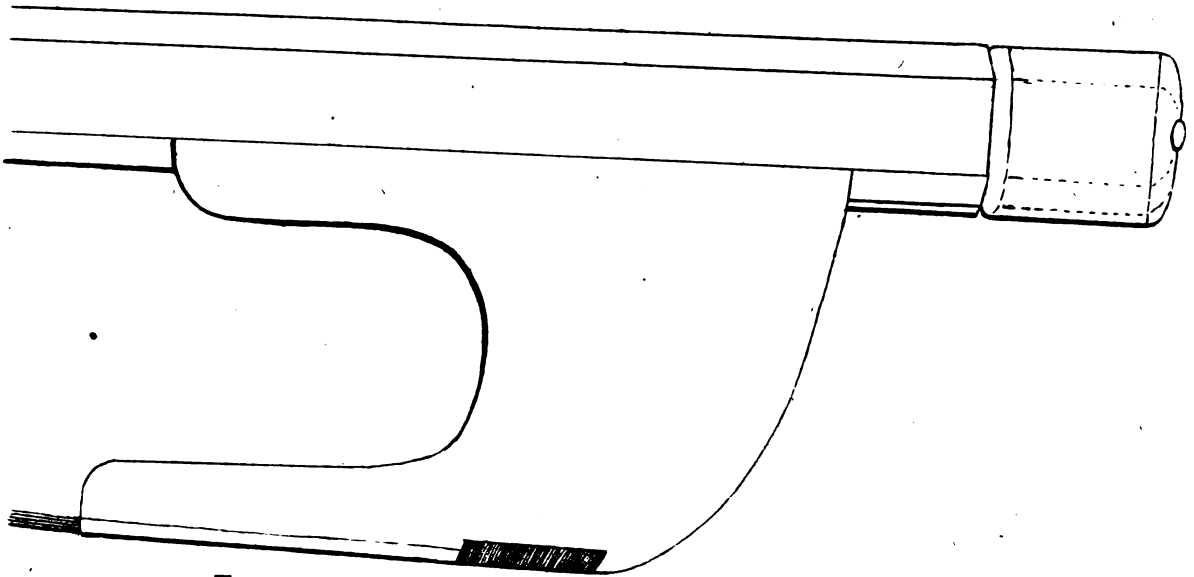


Fig. 2.

