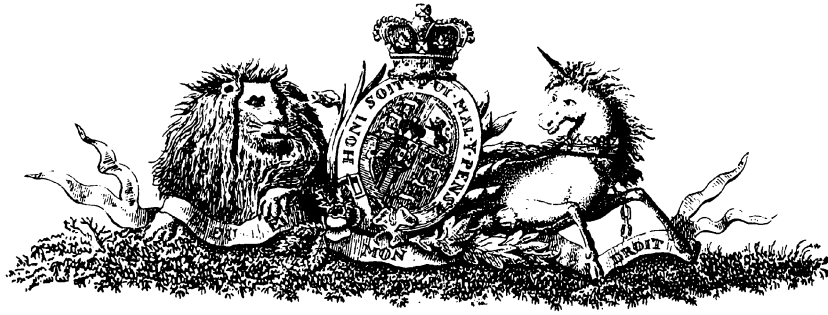




ANWEISUNG
zu der neuen
Clarinetten und der Clarinette-Alto,
nebst einigen Bemerkungen für Instrumentenmacher

Seiner Majestät

GEORG dem VIERTEN

Könige von Großbritannien, Irland etc.

unterthänigst gewidmet

von

IWAN MÜLLER,

Erfinder der neuen Clarinette und der Clarinette-Alto, Mitglieder der philharmonischen Gesellschaft zu London, und Correspondent der vierten Classe des Königl. Instituts der Niederlande.

Neue und durchaus verbesserte Bearbeitung.

Eigenthum des Verlegers.

Leipzig

bei Friedrich Hofmeister.

Preis 3 Thlr. 16 Gr.

1150

Erlangen, bei C. F. Falckenberg

Sire!

Ew. Majestät haben mir erlaubt, mit Ihrem Namen den Titel meines Werkes zu zieren. Diese Gnade, welche *Ew. Majestät* zu mannigfacher großer Huld gegen mich hinzuzufügen geruhet haben, ist ein neuer Beweis des ausgezeichneten Wohlwollens, welches Sie den schönen Künsten angedeihen lassen, und unter diesen vorzüglich der Musik, welche *Ew. Majestät* als Meister zu beurtheilen, und als König zu schützen wissen.

Unter diesem mächtigen Schutze *Ew. Majestät* ist meine Anweisung eines glücklichen Erfolgs versichert. Wenn es mir gelänge, durch dieselbe einst Künstler zu bilden, die so glücklich wären, von *Ew. Majestät* mit Beyfall gehört zu werden, so würde ich mir schmeicheln, die Schuld der Dankbarkeit gegen *Ew. Majestät* einigermaassen abgetragen zu haben.

Mit tiefster Ehrfurcht bin ich

Ew. Majestät

unterthänigst gehorsamster Diener

Juan. Müller.

Stichelle für die neue Cornette, in zwei Abtheilungen.

Erste Abtheilung.

Das Loch für den Daumen der linken Hand ist immer geschlossen, ausgenommen bei folgenden acht Tönen.

linke Hand.
rechte Hand.
Loch für den Daumen der linken Hand.

Ausnahmen.

Zweite Abtheilung.

Die B²-Klappe wird immer geöffnet und das Loch für den Daumen der linken Hand bleibt immer geschlossen.

linke Hand.
rechte Hand.
Loch für den Daumen der linken Hand.

Ausnahmen.

Chromatische Tonleiter.

Das Häufgen (oben der chromatischen Tonleiter, sowohl hinauf als herab, ist das wichtigste Mittel, mit allen Klappen schnell bekannt zu werden.

Fig. 1.

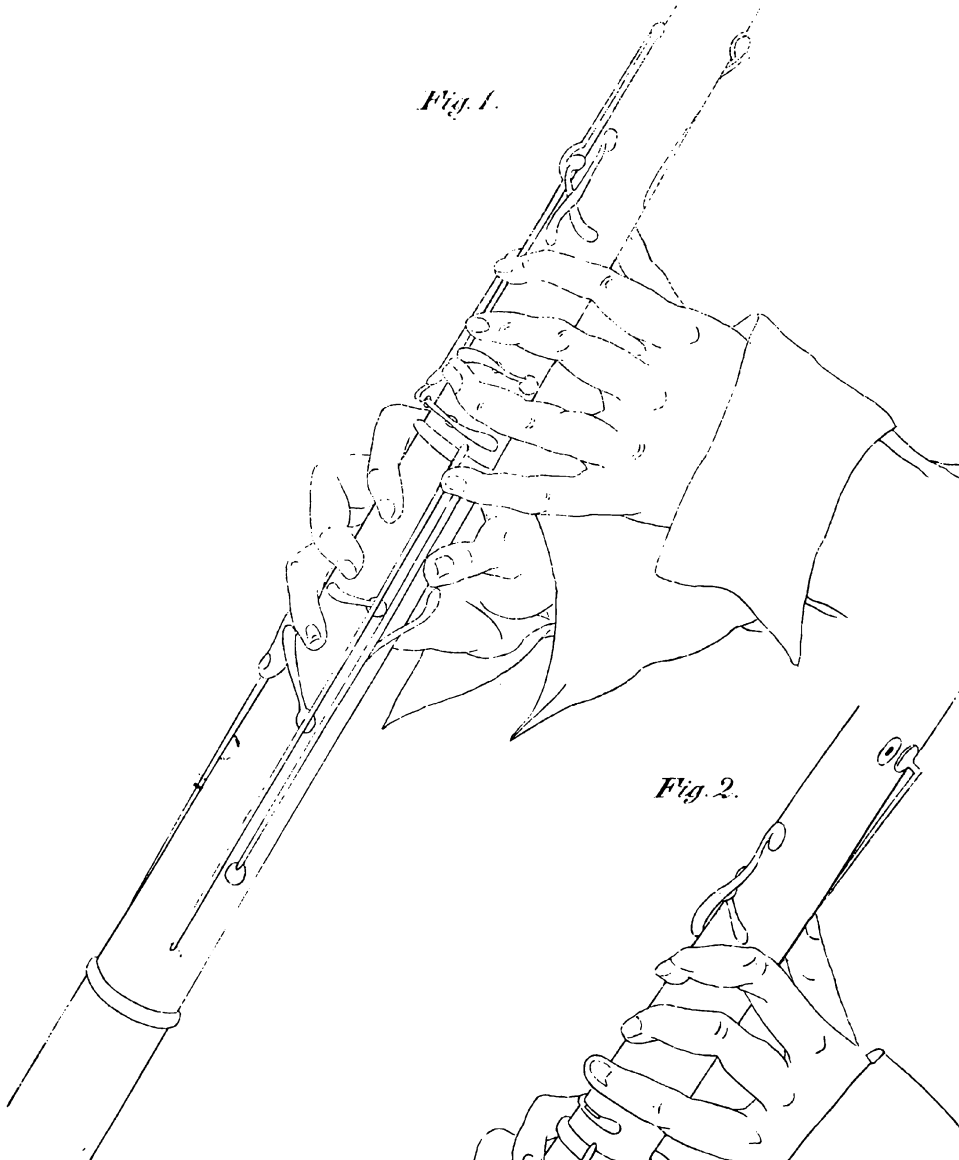
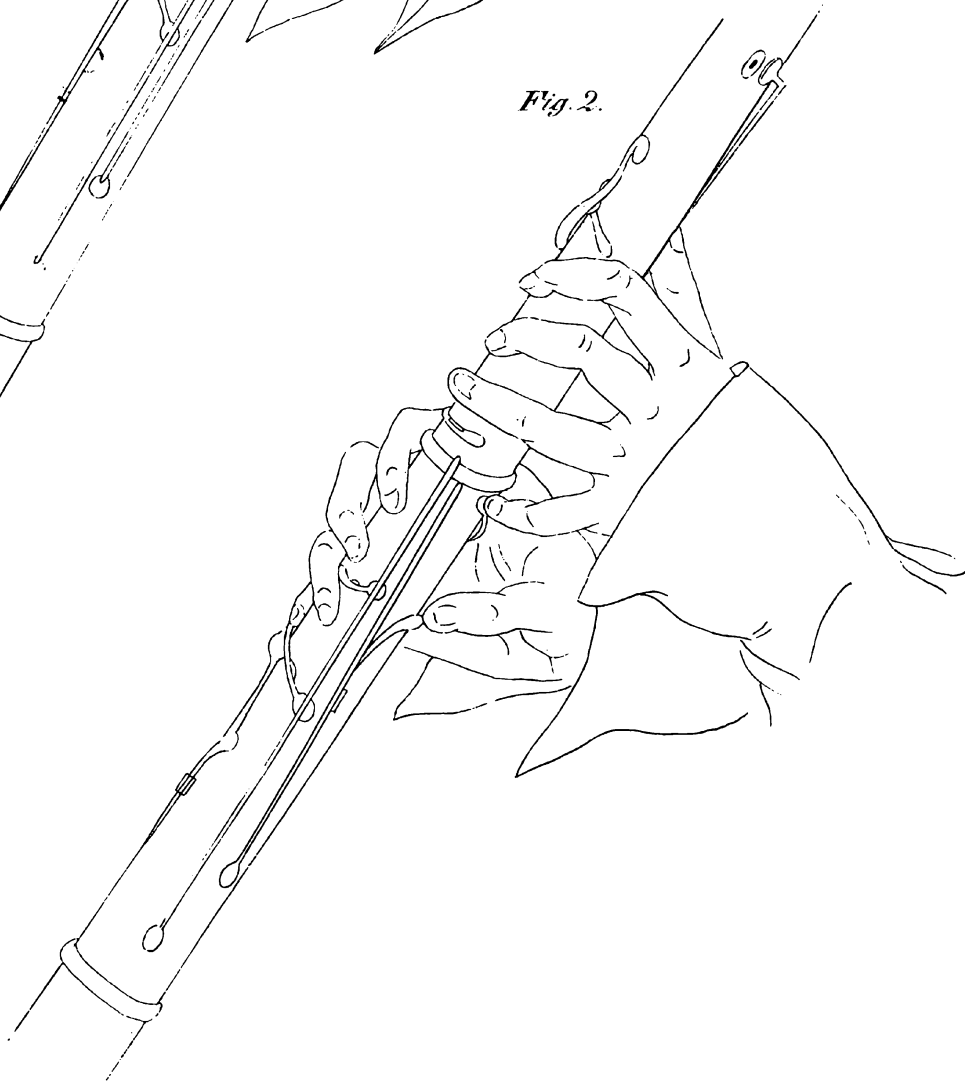


Fig. 2.



Einleitung.

Bey Abfassung dieses Werkes war es mir nur um fassliche und möglichst kurze Belehrung zu thun; daher habe ich das wirklich Wesentliche auf wenigen Bogen vorgetragen. Uebrigens wäre es überflüssig, eine gewöhnliche vollständige Anweisung zum Clarinettspieler zu schreiben, da es deren schon viele giebt, namentlich die von X. Lefevre.

Bey Verbesserung der Clarinette ist es meine Hauptaufmerksamkeit gewesen, nichts zu ändern, was den frühern Gebrauch, oder die Behandlung derselben, stören konnte. Alle schon früher bekannten Griffe sind nicht allein beybehalten, sondern auch, so viel es sich nur thun liess, angewendet worden. Freylich sind die von mir angebrachten Veränderungen vorzüglicher, und ihre Anwendung am rechten Orte viel vorthailhafter. Denn, obgleich die neuen Griffe unstreitig die bessern sind, so giebt es nur zu häufig Fälle, wo die alten Griffe unerlässlich nothwendig werden, wie in gegenwärtigem Werke durch Beyspiele gezeigt werden soll.

Was also in den guten Schulen steht, ist auch auf diese neue Clarinette anwendbar; ich werde daher hier nur das in den bisherigen Schulen nicht Enthaltene, so wie das durch die Verbesserung des Instrumentes nothwendig Gewordene, aus einander setzen.

Auch finde ich eine besondere Anweisung zur Clarinette-Alto unnütz; denn sie ist nur eine grössere Clarinette, und Alles, was von der bisherigen und neuen Clarinette gilt, kann auch auf dieselbe vollkommen angewendet werden; nur dass die Noten in den Altschlüssel geschrieben werden. (Man sehe die bey diesem Werke befindliche Tabelle für die Clarinette-Alto.) Dieses Instrument muss jetzt in der Blasmusik die dritte Mittelstimme bilden, und wie die Viöle (Bratsche), bey den Saiteninstrumenten behandelt werden; welches bis jetzt noch gar nicht geschehen ist.

*Bey Vervollkommenung dieser Instrumente bin ich besonders darauf bedacht gewesen, allen im Freyen auszuführenden Musiken *) die den Saiteninstrumenten zu Gebote stehenden Mittel zu verschaffen, nämlich, in Symphonien und Ouverturen die Clarinetten wie die Violinen zu behandeln; die Clarinette-Alto wie die Violen; die Fagotte wie die Violoncelle **); die Contrafagotte oder Serpents, wie die Contrabässe; die Flöten, Hoboen, Hörner, Trompeten und Posaunen, wie sie bey jeder Musik angewendet werden.*

In der Quartett- und Quintettmusik müssen die erste und zweite Clarinette, die Clarinette-Alto und der Fagott wie die erste und zweite Violine; Viöle und das Violoncell behandelt werden.

*) Die Blasinstrumente eignen sich zu ähnlichen Musiken besser, weil sie durch ihre volle Harmonie und ihren kräftigen Ton effectvoller sind.

**) Die Fagotte dürfen nicht, wie bisher geschehen, einfach besetzt werden, sondern man muss sie, wie die Violoncelle in den Orchestern doppelt benützen.

Um die *Blasmusik* nach meinen eben vorgetragenen Ansichten vortheilhaft zu behandeln, war es unerlässlich, gemisse, dem *Pagotte*, wie er bis jetzt gebaut worden ist, anhängende Fehler, zu verbessern, welche die Ausführung eines Stücks oft bedeutend erschweren. Es ist mir gelungen, das Instrument durch Anlegung drei neuer Klappen zu verbessern. Die eine nämlich dient für bis jetzt nicht vorhandene Basstöne, wie *h* und *cis* ; die zweite für *b* ; und die dritte für *cis* oder *des*, *es* oder *dis* . Diese neuen Klappen sind auch für viele hohe, middle und tiefe Töne nützlich.

Da alle Künstler und Kenner von der dringenden Nothwendigkeit, einige unserer Blasinstrumente zu verbessern, vollkommen überzeugt sind, so würde es ganz unnütz seyn, deren Unvollkommenheiten hier anzuführen. Allein es giebt einen noch grössern Fehler, den ich nicht mit Stillschweigen übergehen kann und darf, und diess ist der Mangel einer überall gleichförmigen Stimmung. Diess wird immer, auch bey sonst vollkommenen Instrumenten, ein grosses Hinderniss der vollkommenen Ausführung seyn, denn der Ausführende kann nicht rein und gleich spielen, wenn sein Instrument widerstrebt; auch der geschickteste Instrumentenmacher kann für die Gleichheit und Güte seiner Instrumente nicht stehen, wenn er sie bald hoch, bald tief machen muss.

Eine Musik von sechs, acht oder zehn Blasinstrumenten beweist, wie schwer es ist, sie in gleiche Stimmung zu bringen. Diess bewirkt zuvörderst der verschiedene Ansatz eines jeden Spielers. Muss es nun nicht weit schwerer seyn, eine gleiche, reine Stimmung zu erreichen, wenn die Instrumente unter sich selbst nicht einmal stimmen? Wenn die Stimmung nur um ein Weniges zu hoch oder zu tief ist, so kann man sich im ersten Falle helfen, wenn man das Mundstück (den Schnabel) um eine oder einige Linien heraus zieht; im zweiten Falle schiebt man das Ausgezogene wieder hinein, oder bläset in das Instrument, um es zu erwärmen und dadurch höher zu bringen. *) Sobald aber die Stimmung um einen Viertelton, oder gar einen halben, abweicht, so sind alle, auch die besten Hülfsmittel, vergebens. Aus dieser, leider! nur zu oft vorkommenden Verschiedenheit, entsteht vieles Unangenehme, z. B. irgendwo, in Frankreich, Deutschland, England oder Italien könnte ein Instrumentenmacher so vortrefflich bauen, dass seine Instrumente von Künstlern oder Liebhabern eifrig gesucht würden. Wer nun ein solches kommen liesse, würde, so gut, ja sogar vortrefflich es auch seyn möchte, beym Zusammenspielen mit andern Blasinstrumenten, mit Erstaunen und Verdruss gewahr werden, dass er dieses herrliche Instrument gar nicht brauchen kann, weil es mit den andern durchaus nicht zusammen stimmt. In den genannten Ländern differirt die Stimmung beynahe um einen halben Ton.

*) Damit dieses Hülfsmittel mit Nutzen angewendet werden könne, darf der Instrumentenmacher das Instrument, nach der Stimmgabel, nur um zwei Linien kürzer am Mundstücke oder an der Birne halten; beim Abstimmen aber muss das Instrument nach Verhältniss seiner Länge, am Mundstücke oder an der Birne, ausgezogen werden, um es alsdann richtig einzustimmen; so könnte man ohne Nachtheil jederzeit etwas höher oder tiefer stimmen. Wäre das Instrument viel zu hoch, so müsste man nicht allein am Mundstücke, sondern auch

Niemand wird mir, glaube ich, die Richtigkeit meiner, auf Erfahrung gegründeten, Behauptung streitig machen. Will man einen Begriff von obiger unangenehmer Wahrheit erhalten, so darf man nur die, blos in Paris angenommenen, verschiedenen Stimmungen untersuchen.

Nirgends kann man diesem Mangel besser abhelfen, als in Paris, wo es eine vorzügliche, und in ihrer Art einzige, Anstalt giebt, nämlich das Conservatoire, oder die königliche Musikschule, welche aus berühmten Künstlern besteht, die jene eingewurzelten Fehler von Grund aus heben könnten. Diess wäre auch möglich an jedem andern Orte, wo öffentliche grosse Musikschulen sind, z. B. in Wien, Prag &c. Nach einer sehr reiflichen Prüfung aller verschiedenen Stimmungen dürfte man nur eine einzige auswählen, und als festes Gesetz annehmen, sich nur dieser, als der besten, zu bedienen. Die Instrumentenmacher und Orchester würden sich ebenfalls nach derselben richten, und der grosse daraus hervorgehende Nutzen würde sich nicht allein durch ganz Frankreich u. Deutschland, sondern auch bey allen europäischen Völkern verbreiten. In wenigen Jahren würden alle, Musik-treibende, Nationen, eine und dieselbe Stimmung haben. Dieser Vortheil wäre gar nicht zu berechnen. Alle Künstler werden vollkommen einsehen, wie sehr die Kunstausübung durch diese Einrichtung gewinnen müsste.

Die Vervollkommenung der Blasinstrumente kann noch den Vortheil gewähren, dass jede im Freyen ausgeführte Musik eben so beliebt und anziehend ist, als die der Saiteninstrumente in den Concertsälen.

So unangenehm es auch ist, von sich oder seinen eigenen Leistungen sprechen zu müssen, so kann man es doch zuweilen nicht umgehen. Diess ist der Fall mit mir. Zwey Gründe müssen mich entschuldigen. Der erste ist: Es muss dem wahren Künstler daran liegen, zu wissen, wem er das Emporkommen oder den Verfall seiner Kunst zuzuschreiben habe; der zweite: Es ist der Vortheil, und sogar die Pflicht des Künstlers, sich die Frucht seiner, oft sehr mühseligen, Arbeiten, zu denen jahrelanges Nachdenken und viele Nachtrachten erfordert wurden, nicht von Nachahmern entreissen zu lassen, welche nicht das geringste Recht haben, sie sich anzumassen.

Bevor ich mich mit der Verbesserung der gewöhnlichen, so wie der Clarinett-Alto, beschäftigt hatte, dachte noch niemand an die Möglichkeit, diese Instrumente dahin zu bringen, wo sie jetzt sind; ich allein bin ihr rechtmässiger Erfinder, so wie der des neuen Fagotts. Zwar haben hier und da einige Instrumentenmacher zwei oder drei Klappen mehr angebracht, allein damit haben sie den zahlreichen Feh-

am Mittelstücke und an der Stürze ausziehen. Doch darf an diesen zuletzt genannten Theilen nur im äussersten Nothfalle, und bey leicht auszuführenden Stücken, ausgezogen werden: denn das viele Ausziehen würde die Haltung des Instrumentes, so wie auch das leichte und sichere Spiel, sehr erschweren.

lern und Mängeln keinesweges abgeholfen. Es musste daher eine Veränderung des ganzen Systems vorgehen, ohne jedoch der Hauptsache, dem Character und der Behandlung des Instruments, zu nahe zu treten. Aus diesem Grunde finden auf den von mir verbesserten Instrumenten alle bisher bekannten Hilfsmittel und Griffe nützlicher Weise statt.

Dieses beweisen die Clarinetten mit zwölf Klappen, welche nur eine plumpe Nachahmung der meiningen sind; denn, obgleich mit allen von mir erfundenen Klappen versehen, sind sie doch unbrauchbar, weil der Hauptfehler noch immer vorhanden ist. Dieser musste verbessert werden. Ich habe es so weit gebracht. *)

Um zu dem Resultate meines Strebens zu gelangen, musste ich zwischen der A, B, und C-Clarinetten wählen. Ich glaube, bey der B-Clarinetten bleiben zu müssen, als welche die Mitte zwischen den beiden andern hielt.

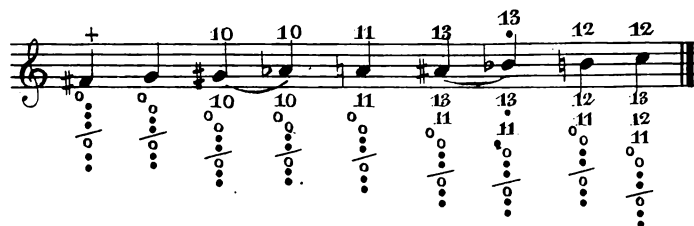
Wenn das Vorurtheil, welches gegen eine Neuerung jederzeit statt findet, bekämpft seyn wird; wenn endlich junge Künstler die Ueberlegenheit dieses neuen Instrumentes über die bisherigen werden eingesehen haben: so wird sich der Gebrauch der verschiedenen Clarinetten in C, B, und A, unfehlbar verlieren. Wollte man jedoch, gegen meine Erwartung, dieselben beibehalten, so wäre es möglich, zu der neuen Clarinette ein A- und C-Stück zu machen, so dass das Mundstück und die Stürze von jener bliebe. Uebrigens könnte man, glaube ich, das unangenehme Wechseln der Clarinetten dadurch am besten abschaffen, wenn man die Clarinette-Alto in das Orchester einführt. Durch dieses Mittel würde es dem Componisten möglich, neue Effecte hervorzubringen, wenn er dieses Instrument entweder allein, oder in Vereinigung mit andern, benutzte. Auch könnte es zur Verstärkung des Fagotts, oder selbst der zweiten Clarinette, vorthailhaft angewendet werden, welchen Zweck auch die Violen im Orchester hat. Eben so gut kann diese Clarinette-Alto mit Nutzen zur Verstärkung der gewöhnlichen Bratsche dienen.

*) Mit Unrecht hat man meine neue Erfindung herabzumüthigen gesucht, und ist sogar so weit gegangen, mir die Ehre rauben zu wollen, der Kunst genützt zu haben. Meine Tadler, und dennoch meine Nachahmer, haben wohl eingesehen, welcher grossen Nutzen die Einführung meiner Clarinette mit dreizehn Klappen gewährte; denn, seit meiner letzten Rückkehr nach Paris, hat man die Nothwendigkeit gefühlt, eine dreizehnte Klappe zu den schon vorhandenen zwölf hinzuzufügen; und dennoch entspricht ein solches Instrument dem musikalischen Systeme noch nicht in allen Stücken.

Erklärung der Tonleiter oder Tabelle der neuen Clarinette.

Um den Griff jedes Tones anschaulicher zu machen, hat man durch die, bey den Tonleitern, oder sogenannten Tabellen; gebräuchlichen Zeichen (••) die sechs, auf der Oberfläche des Instruments befindlichen Hauptlöcher, und durch die Zahlen die angelegten Klappen angedeutet.

Die Tabelle zerfällt in zwey Abtheilungen. In beiden wird das unter dem Instrumente gebohrte Loch; gemeinlich das Daumenloch genannt; immer geschlossen, mit Ausnahme folgender neun Töne:



Den Griff für *g*  habe ich aus mehrern Gründen so, und nicht anders; angenommen; erstens macht er das mit einem + bezeichnete *fis*  reiner; zweitens macht er alle oben ungezeigten Töne vollkommen gleich; und endlich können, vermittelt der vier aufgelegten Finger, die folgenden Töne leichter gebunden werden.

Die dreizehnte Klappe ist in der Bezeichnung übergangen worden. Es reicht hin, hier zu bemerken, dass diese Klappe in allen Tönen, welche die erste Abtheilung der Tabelle umfasst, geschlossen bleiben muss, mit Ausnahme folgender zwei Töne:  bei den in der zweiten Abtheilung liegenden bleibt sie immer offen, und das Daumenloch ohne Ausnahme geschlossen.

Sonach braucht man nur, bey dem Suchen eines Griffes, die sechs Hauptlöcher, welche sich auf der Oberfläche des Instruments befinden, und die Klappen zu brachten, wohlgemerkt, dass die dreizehnte Klappe geöffnet oder geschlossen werden muss, je nachdem der Ton in der ersten oder zweiten Abtheilung der Tabelle liegt.

Die sechs Hauptlöcher werden gedeckt, wie auf der gewöhnlichen Clarinette.

Die Klappen *) werden auf folgende Art gegriffen: die Klappe N^o 1. mit dem kleinen Finger der

*) Um allen möglichen Irrungen vorzubauen, nenne ich die Klappen nicht mehr dis-es-h etc. Klappe, sondern bezeichne u. benenne sie mit Zahlen, nach ihrer Folge, von unten hinaufgezählt. S. das Modell auf der Tabelle.

linken Hand; die Klappe N^o 2. eben so; die N^o 3. mit dem kleinen Finger der rechten Hand; die N^o 4. eben so; *) die N^o 5. mit dem vierten Finger der rechten Hand; die N^o 6. mit dem kleinen Finger der rechten Hand; die N^o 7. mit dem kleinen Finger der linken Hand; die

*) Hier ist zu bemerken, dass die zweite und vierte Klappe mit Nebenstangen versehen sind, welche so angebracht sind, dass sie mit dem Daumen der rechten Hand gegriffen werden können. Dasselbe geschieht allemal, wenn der kleine Finger der rechten, oder der linken Hand, als welcher die zweite oder vierte Klappe zu greifen hat, schon bey einer andern angewendet wird. In der Tabelle, und in allen Stellen, wo jene Klappen auf die eben bemerkte Art gegriffen werden müssen, ist die zweite durch A, und die vierte durch B angedeutet, z. B.



Indessen in gewissen Fällen kann die zweite Klappe nur wie gewöhnlich gegriffen werden; dann muss man den kleinen Finger so biegen, dass sein zweites Gelenk die zweite Klappe erreiche, während seine Spitze noch auf der ersten ruht.



Man sehe Fig. 1. pag. 1.

In dieser Stelle kann man auch wie gewöhnlich nehmen, und cis mit dem Daumen der rechten Hand. Dann lässt man den kleinen Finger der linken Hand von der ersten Klappe los, biegt ihn unter dem Instrumente hin, und öffnet mit seinem Nagel die Nebenstange der vierten Klappe; das cis macht man mit dem Daumen der rechten Hand. Damit aber dieses mit Leichtigkeit geschehe, muss die Nebenstange der vierten Klappe bis an den Ring des Mittelstücks, und bis beynahe zur zweiten Klappe reichen.



Man sehe Fig. 2. pag. 1.

In langsamen Stellen kann man den Finger vorthellhaft wechseln, z. B.  nämlich die erste Hälfte des Wörthes des cis nimmt man mit der Klappe N^o 2. und zwar mit der Nebenstange; die zweite Hälfte mit dem kleinen Finger, wie gewöhnlich.

In sehr geschwinden Stellen kann man noch einen Griff anwenden. B wird mit dem kleinen Finger der linken Hand genommen; cis mit dem Daumen der rechten Hand; dis auf folgende Art:  und das nun folgende cis mit dem Daumen der rechten Hand.



In den durch die Beispiele 1 und 2 erläuterten Fällen muss der kleine Finger der linken Hand durchaus fest auf der ersten Klappe liegen bleiben, so wie der kleine Finger der rechten Hand auf der dritten Klappe; bey dem cis bewegt sich nur der Daumen der rechten Hand. Die nämliche Regel gilt

N^o 8. mit dem vierten Finger der linken Hand; die N^o 9. mit dem Zeigefinger der rechten Hand; die N^o 10. mit dem Zeigefinger der linken Hand; aber wohl bemerkt, nicht mit der Spitze, sondern mit dem zweiten Gliede des Fingers, so, dass man zugleich mit dem ersten Gliede die 11^{te} Klappe er-
 lungen kann; die N^o 11 mit dem ersten Gliede des Zeigefingers der linken Hand; die N^o 12. mit dem Zeigefinger der rechten; die N^o 13. mit dem Daumen der linken Hand.

Man bemerke, dass man das  durch die Zahl 11 bezeichnet hat. Die 10^{te} Klappe brauchte
 darum nicht besonders angezeigt zu werden, weil sie sich immer von selbst öffnet, sobald man
 die 11^{te} greift. Desgleichen müssen, für b und b,  welche mit 12 und 13 bezeichnet sind, die
 10^{te} und 11^{te} Klappe schon geöffnet seyn. Bey dem mit 12. bezeichneten  muss die 11^{te}
 und 13^{te} Klappe vorher offen seyn.

Allein, in einer sehr geschwinden Bewegung, wird b so genommen:



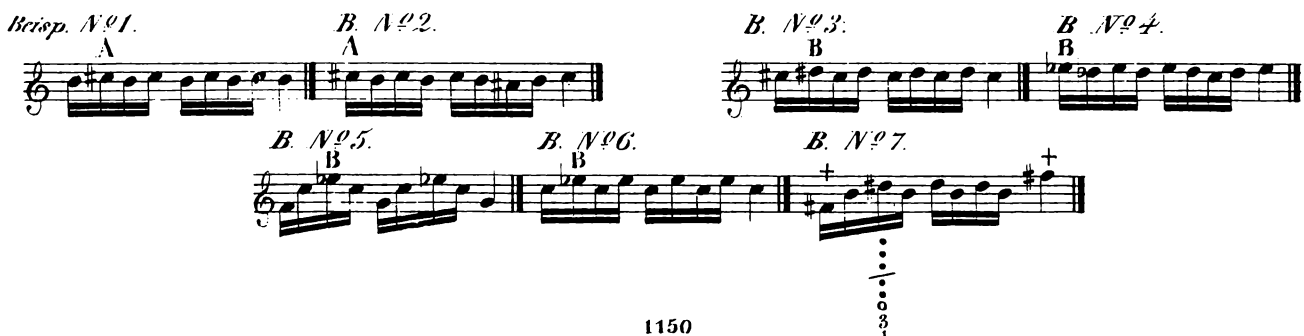
Auf der Tabelle dieser Schule ist die Clarinette von zwei Seiten abgebildet, damit man alle Klappen, so wie die sie bezeichnenden Zahlen sehen könne. Die Buchstaben A und B zeigen die Nebenslangen der zweiten und vierten Klappe an.

Noch einige andere Bezeichnungen der Griffe müssen hier bemerkt werden:

Das Zeichen Δ bedeutet, dass das Loch des Zeige- und vierten Fingers geschlossen, und das des dritten geöffnet sein soll, nämlich so: Δ .

Das Zeichen ∇ bedeutet, dass das Loch des Zeige- und vierten Fingers offen, das des dritten

bey den Beispielen 3 und 4. Cis oder des nimmt man mit dem kleinen Finger der linken Hand, und dis oder es mit dem Daumen der rechten, ohne den auf der dritten Klappe ruhenden kleinen Finger der rechten Hand zu verrücken. Sonst in den Beispielen 5, 6, 7 das c, wie gewöhnlich, mit der dritten Klappe, und es mit dem Daumen der rechten Hand; der kleine Finger bleibt unverrückt auf der dritten Klappe liegen.



aber gedeckt seyn soll, nämlich so: $\circ \vee \circ$

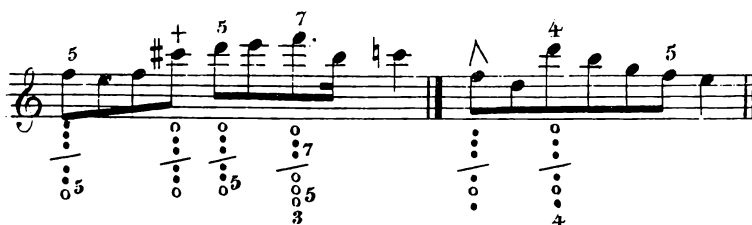
Das Zeichen + wird blos für folgende Griffe des Fis und cis gebraucht:



Das Zeichen $\circ$ bedeutet, dass die auf der Oberfläche des Instruments gebohrten Hauptlöcher offen seyn sollen. Es steht, wie alle übrigen Zeichen der Griffe, über den Noten.

Die durchstrichenen Zahlen 5, 7 bedeuten, dass die dadurch bezeichneten Klappen nach Belieben gebraucht werden können, oder nicht.

Der in der Tabelle vorkommende Querstrich / bezeichnet die Trennung der linken u. rechten Hand. Es wird gut seyn, diess zu bemerken, weil dieser Strich bereits im Texte dieses Werkes sehr oft vorkommt.



Überall konnte diese weitläufige Bezeichnung nicht angebracht werden, sondern oft steht nur das Zeichen oder die Zahl über der Note. Dann sehe man den angedeuteten Griff in der Tabelle nach, z. B.



Durch die Möglichkeit mehrerer Griffe ist die neue Clarinette ungemein bereichert worden, denn mancher Ton ist zwei, drei, ja wohl viermal vorhanden:

Der erste in der Tabelle angegebene Griff bleibt immer der beste, allein die übrigen sind ebenfalls nützlich, sobald jener nicht bequem angewendet werden kann; dann sucht man denjenigen, welcher genommen werden soll. Beispiele:

Beisp. 1.



B. 2.



Will man sich erklären, warum derselbe Ton so verschieden gegriffen werden muss, so darf man nur die Stelle mit andern Griffen machen: z. B. das erste Beispiel mit den Griffen des zweiten, und umgekehrt. So wird man sich von dem grossen Nutzen mehrerer Griffe überzeugen; man darf sie nur genau mit einander vergleichen.

Diess gilt von folgendem Beispiele:



Obgleich also *f* mit der 9^{ten} Klappe am reinsten und besten ist, so muss man dennoch sehr oft den gewöhnlichen Griff brauchen, weil sonst sehr viele Stellen schwer, ja sogar un- ausführbar seyn würden. Jedoch muss man sich der 9^{ten} Klappe bey *f* nur dann bedienen, wenn es die Lage der andern Finger erlaubt.

Oft müssen auch der Melodie halber andre Griffe genommen werden. Beispiele:

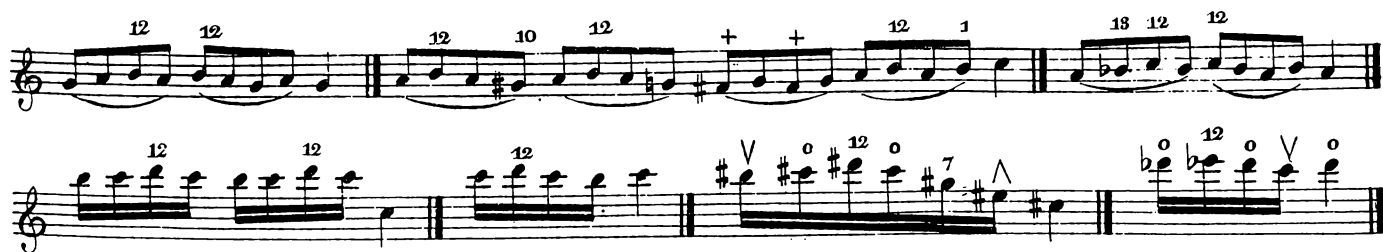


Im ersten Beispiele ist *a*is der Leitton; es muss also mit der 13^{ten} Klappe und offenem Daumenloche genommen werden. Im zweiten Beispiele hingegen ist *a*is nur eine harmonische Note; daher wird zwar jene Klappe gebraucht, aber das Daumenloch kann geschlossen bleiben, um so mehr, wenn es der Ausübende durch den Ansatz allein nicht zwingen kann. Bey *b* (im dritten Beispiele) ist derselbe Griff anzuwenden. Das schliessen des Daumenlochs ist angedeutet durch 13.

Diess gilt für jeden Leitton. In den Uebungen dieser Schule hat man diesen Fall oft angebracht. Die Töne, welche nur einen Griff gestatten, müssen, als Leitöne, durch den Ansatz

gezwungen werden. Das Ohr ist hier der beste Richter: *)

Die 12^{te} Klappe dienet zwar eigentlich zum Triller einiger Töne; allein sie ist auch in folgenden Stellen sehr nützlich, z. B.



Auf manchen Clarinetten wird es gut seyn, von *c* an  zu dem gewöhnlichen Griffe die 7^{te} Klappe zu nehmen, denn die höheren Töne, wie *d* und *dis*,  mit der 12^{ten} Klappe genommen, kommen leichter und reiner heraus. Jedoch kann dieser Griff für *d* und *dis* nur bey Trillern, oder in sehr geschwinden Stellen, füglich angewendet werden.

Die 3^{te} Klappe hat den gewöhnlichen Griff der Clarinette nicht verändert; denn es ist ganz einerley, ob man den kleinen Finger der rechten Hand auf das Loch legt, wie sonst, oder ob man eine Klappe greift, wie jetzt. Das offenstehende Loch dieser Klappe gewährt den unendlichen Vortheil, dass mehrere Töne auf der neuen Clarinette weit reiner und gleicher werden, nämlich folgende:



Diess gilt vornämlich von den mit (1) bezeichneten. Bey dem tiefen *g* und *a* nehme man auch die 1^{te} Klappe mit, um sie voller und reiner zu machen; vorzüglich, wenn sie auszuhalten sind.

Die 3^{te} Klappe macht nicht nur alle hohen Töne gleicher und leichter, sondern sie macht auch die vollkommene Bindung derselben unter einander möglich. Diese konnte man ehemals durchaus gar

*) Durch folgendes Mittel kann man jeden Ton rein machen. Wenn er zu tief ist, öffnet man eine der am nächsten liegenden Klappen; ist er zu hoch, so schliesst man eines der nächsten Löcher, z. B. das *e*,  welches gewöhnlich immer zu tief ist, wird durch Oeffnung der 7^{ten} oder 8^{ten} Klappe höher; wenn *b*,  zu hoch ist,



darf man nur zu dem gewöhnlichen Griffe den Mittelfinger der rechten Hand nehmen: so wird es sogleich tiefer. Diess lässt sich, vorkommenden Falls, auf alle Töne anwenden.

nicht ausführen. S. die später folgenden Beispiele über die hohen Töne pag. 13, 14, 15.

Auch die 5^{te} Klappe dient zur Reinheit des f und b. Jedoch gibt es Stellen, welche die gewöhnlichen Griffe verlangen, z. B.



Das tiefe b⁶ muss ohne Ausnahme mit der 6^{ten} Klappe gegriffen werden; fis mit ganz gleichem Griffe ist auch mit dem gewöhnlichen gut. Nach Beschaffenheit der Stelle wählt man den passendsten. 

Allein zu fis, so wie zu allen andern Tönen, muss man sich in den chromatischen Tonleitern der Klappen bedienen, weil dann alle Töne gleich rein und stark werden. Nur so bringt diese Tonleiter die beabsichtigte Wirkung hervor.

Folgende drei Töne  können nie anders als mit der 7^{ten} Klappe gemacht werden. Das gis hingegen kann man bald auf die eine, bald auf die andere Art greifen, z. B.



Folgende Töne  sind zwar reiner mit der 8^{ten} Klappe, und mit dieser muss man sie so oft als möglich nehmen, vorzüglich es und dis; allein zuweilen muss man sich des gewöhnlichen Griffs bedienen, z. B.

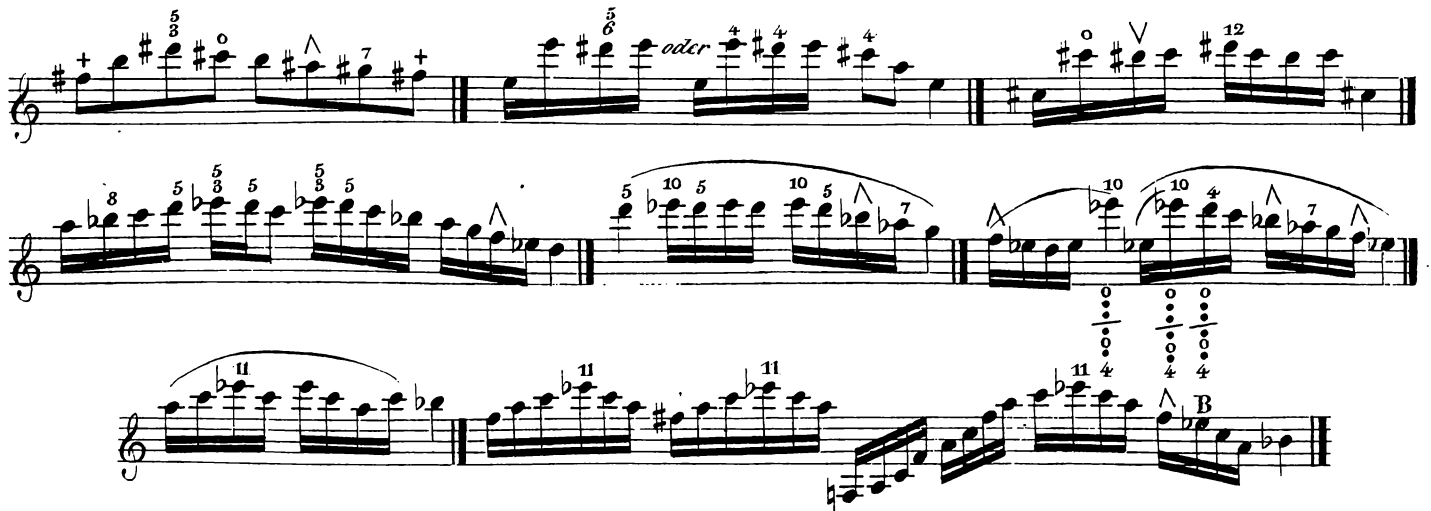


B. 2.

idem.



Einige Künstler haben die 8^{te} Klappe so anlegen lassen, dass sie mit dem Zeigefinger der rechten Hand gegriffen wird. In dieser Lage ist sie zwar zur Bindung von e zu es, und umgekehrt, recht vorthellhaft; hingegen aber in mehreren Stellen hinderlich; ja wohl ganz unanwendbar. Man sehe das zu letzt angeführte Beispiel N. 1 u. 2, wie auch die vier letzten Takte von p. 55, und man wird sich überzeugen, dass das es in ähnlichen Fällen nur mit dem bekannten Gabelgriffe genommen werden kann. Deshalb muss der In-



Mit der 12^{ten} Klappe kann d und dis nur bey Trillern, oder in sehr geschwinden Stellen, gemacht werden. In allen andern Fällen muss man die 5^{te} oder 4^{te} Klappe dazu nehmen; es wird immer mit der 3^{ten} und 5^{ten} Klappe genommen.

Meine Nachahmer, welche die Clarinette ebenfalls verbessern wollten, *) haben die 10^{te} Klappe von der 11^{ten} getrennt. Aus welchem Grunde, weiss ich nicht; es müsste denn seyn, weil man ehemals das d und dis mit der mittlern a-Klappe machte. Deshalb hat man, um dieses d oder dis  zu behalten, die a-Klappe an ihrer alten Stelle gelassen; um aber ein gis oder as zu bekommen, (denn das alte war unerträglich) ist auf der Seite eine besondere Klappe angebracht worden. Meine Nachahmer haben nicht gewusst, was sie wollten. Um diese Klappe anzulegen, und zugleich den Ton rein zu bekommen, haben sie das Loch ganz hoch bohren, und ganz klein machen müssen; daher ist der Ton dünn, und die Lage dieser Klappe so unbequem, dass man sie nur in sehr langsamen Stellen brauchen kann. Und dennoch kann gis oder as nur durch eine Klappe rein gemacht werden. Wenn nun dieselbe so unbequem liegt, wie kann man nur folgende einfache Stelle herausbringen?



Mehrere dergleichen sehr oft vorkommende, gar nicht auszuführende Verbindungen liessen sich anführen: Alle diese und ähnliche Stellen sind auf der von mir erfundenen Clarinette äusserst leicht. Aus der quier liegenden Klappe entsteht ein neuer Vortheil, nämlich, dass die Töne a, h und b runder, reiner und gleicher werden, ohne dass der Griff unbequem wird. Zwar können die Töne d und dis nicht mehr, wie sonst, mit der sogenannten a-Klappe gemacht werden; diess ist aber auf

*) Sie lassen sie mit 12 Klappen bauen. Herr Fanderhagen nennt sie in seiner Schule: die neuere Clarinette.

einer andern Seite wieder gewonnen denn eben diese Töne macht man mit der 12^{ten} Klappe reiner u. bequemer:

Es wird vorthailhaft auf folgende drei Arten gegriffen:  es kommt auf die vorhergehen-

den oder folgenden Töne an: Man sehe die Beispiele, wo e vorkommt.

F und Eis  haben eigentlich nur einen Griff, *) zu welchem man immer die 7^{te}

Klappe nimmt; blos bei einem Uebergange von eis kann man es auf die zweite Art nehmen, z. B.

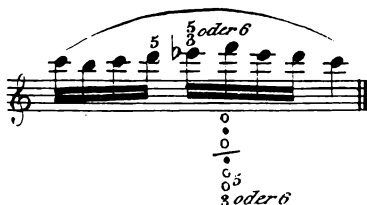


Fis  kann doppelt gegriffen werden, z. B.



Unter den verschiedenen Griffen für g  ist der mit 3 bezeichnete immer der beste;

*) Auf einigen Clarinetten ist Fauch so gut:



Vorzüglich muss man, durch beständige Übung, die hohen Töne so beherrschen lernen, dass man sie, nach Belieben, wachsend, abnehmend, kräftig und zart hervorbringen könne; der Ansatz muss die feinsten Schattirungen des Vortrags möglich machen. Die tiefen und kräftigern Töne müssen mächtig, stark und voll behandelt, die höhern hingegen zart, jedoch gegen die andern gehörig berechnet, und angenehm angegeben werden. In manchen Fällen müssen sie freilich stärker hervortreten, doch dürfen sie nie grell und schreyend seyn.

Die für die Triller allgemein angenommenen Regeln würden hier unnützer Weise wiederholt werden. Folgendes Beyspiel kann statt jeder weitem Erklärung dienen. Nur sey erinnert, dass Triller und Nachschlag ganz gleich ausgeführt werden müssen.

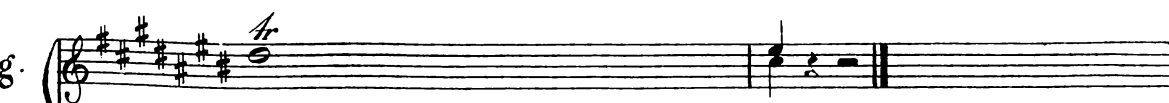
Folgende Beispiele mögen hinreichen, die Ausführung der Triller und Vorschläge zu zeigen:

Bezeichnung. 

Ausführung. 

Bezeichnung. 

Ausführung. 

Bezeichnung. 

Ausführung. 

Allgemeine Uebersicht aller Triller.

E. N^o 1.

Fis. N^o 1.

E. N^o 2.

Fis. N^o 2.

Eis.

G. N^o 1.

Es.

G. N^o 2.

F.

Gis. N^o 1.

F.
(Wie Fis.)

Gis. N^o 2.

(*) Bey beyden F wird der Triller mit dem Daumen der linken Hand gemacht.

(**) Man kann diesen Triller auch so machen: F u. G

Ges.

B.

A.

C. N^o 1.

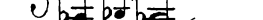
A.

C. N^o 2.

[illegible]

Cis. N^o 1.

As.



(Wie Gis N^o 2.)

Cis. N^o 2.

[illegible]

Ces. 

H. N.º 2.

D. N.º 1.

D. N° 2.

Dis.

Des.

(Wie Cis N° 2.)

Der Triller bringt überhaupt, und besonders am Ende eines Stückes, eine herrliche Wirkung hervor; er giebt ihm Bewegung, Feuer, und einen festen Schluss; er macht oft, so zu sagen, die zu grosse Länge einer Composition vergessen. Doch muss er, wenn er seine volle Wirkung thun soll, mit äusserster Reinheit und Gleichheit gemacht werden; wer ihn nicht schön und genau ausführen kann, lasse ihn lieber weg.

Es ist zwar möglich, alle Triller zu machen; doch giebt es auf der Clarinette, so wie auf jedem andern Blasinstrumente, einige, die man nur durch Übung erzwingen kann; und auch dann bleiben sie oft ohne Wirkung, weil der Griff des trillernden Tones entweder zu verschieden, oder zu entfernt von denjenigen ist, auf welchem der Triller gemacht werden soll, mithin die Griffe zu verwickelt werden würden. In solchen Fällen ersetzt man den Triller lieber durch eine andere Verzierung, und bringt nur solche Triller an, welche gehörig und leicht ausgeführt werden können.

Alle schwierigen Triller sind deshalb in vorstehender Tabelle mit einem NB. bezeichnet worden, damit die Componisten sie nicht anbringen mögen. Der Schüler indessen kann sie dennoch fleissig üben, da ihre Ausführung nicht ganz unmöglich ist, nur aber mehr Mühe und Anstrengung erfordert.

Ueber das Clarinettspiel überhaupt.

Ein Instrument lernen zu wollen nach einer bloßen Anweisung, ohne dazu kommenden gründlichen Unterricht eines Lehrers, hat mir immer unausführbar geschienen.

Meiner Meinung nach ist eine gute Schule vielmehr ein Wegweiser für den Lehrer, als für den Schüler. Da die Musik durch die Ohren zu unserm Geiste und zu unsern Sinnen gelangt, so muss der Schüler das, was er ausführen soll, nothwendig hören und auffassen. Damit er nun eine ihm gemachte Erklärung leicht begreife und anwenden lerne, muss ihm der Lehrer das Auszuführende genau und rein vortragen. Aus diesem Grunde habe ich nur die Materien auseinander gesetzt, welche durch Erklärungen fasslich gemacht werden können.

Wenn die Clarinette dem Zuhörer und Spieler einen wirklichen Genuss gewähren soll, so muss man vor allen Dingen den Gesang nachzuahmen suchen, und deshalb einen geschickten Sänger aufmerksam hören, und ihn zum Muster nehmen. Dieses lässt sich sogar auf den Ton des Instruments ausdehnen; denn sowohl dieser als die Singstimme, sind nur dann angenehm, wenn sie in ihrem ganzen Umfange vollkommene Anmuth und Biegsamkeit zeigen, mögen sie kräftige oder sanfte Stellen ausführen, selbst im geschwindesten Zeitmaasse, oder getragene, angenehme oder leidenschaftliche Melodien. Ein Sänger, der dieses Talent besitzt, kann jedem, welches Instrument er auch spiele, zum Muster dienen. Einen schönen Ton muss man auf der Clarinette um so mehr zu erlangen suchen, da dieselbe, mehr als jedes andere Instrument, zu unangenehmen Tönen geeignet ist, weil sie durch die Schwingung eines Stückes Rohrholz (Blatt oder Rohr genannt), welches auf dem Mundstücke (Schnabel) des Instruments festgemacht wird, hervorgebracht werden. Von der Güte des Blattes hängt die Schönheit des Tones ab; daher muss jeder Clarinettist seine Blätter selbst verfertigen, und beynahe vom Anfange des Unterrichts darin unterrichtet werden. Das Blatt ist erst dann gut, wenn es, im ganzen Umfange des Instruments, im ff. (fortissimo) und pp. (pianissimo) leicht und ohne Anstrengung anspricht. Irriger Weise glaubt man, ein schöner Ton könne nur durch ein dickes und starkes Blatt, d. h. ein solches, welches von der Stelle an, wo es ausgeschnitten wird, bis an die Spitze, ziemlich gleichmässig stark sey, hervorgebracht werden. Mit solchen Blättern kann man nur sehr schwer, oft auch gar nicht, ein pp. und die andern, zu einem guten Vortrage erforderlichen, Schattiran-

gen hervorbringen, denn sie haben an ihrer Spitze zu viel Holz, und, da zu dem piano wenig Wind genommen werden muss, so spricht das Blatt nicht an, sondern giebt ein Gezisch statt eines Tones von sich.

Noch ist zu bemerken, dass dergleichen Blätter nicht zu offen seyn, sondern vorn mehr anliegen müssen; diess bewirkt aber, dass sie sehr leicht, und ohne angestrengt worden zu seyn, überschlagen können. Endlich ist der Spieler genöthiget, zu oft Athem zu holen; *) denn, wenn ein einziger Ton schon die Hälfte seiner Kräfte in Anspruch nimmt, was soll ihm für die nachfolgenden Töne übrig bleiben? Wie kann er auf diese Art einen etwas langen, gebundenen und gesangreichen Gedanken vortragen? Wenn man hingegen die Blätter auf die sogleich anzugebende Art verfertigt, so wird man mit gleicher Leichtigkeit starke, sanfte und volle Töne erhalten; der Vortrag wird alle Grade der Kraft, Leichtigkeit und Zartheit besitzen; auch werden die hohen und tiefen Töne gleich voll, rund und wohlklingend, und die hohen besonders sanft seyn. Sobald aber das Blatt vorn zu stark ist, so werden die hohen Töne gewöhnlich schreyend, statt sanft, und die tiefen dumpf und ungleich.

Ausser diesen Unbequemlichkeiten entstehen noch mehrere, welche durchaus vermieden werden müssen, nämlich der Spieler muss sich zu sehr anstrengen, welches ihm ein schlechtes und abschreckendes Ansehen giebt; die Wangen und Augen treten heraus, und die Adern der Stirne schwellen so stark an, dass die Zuhörer beunruhiget werden. Der Spieler muss im Gegentheile mit ruhigem Gesichte auftreten, und sein Instrument leicht und ohne Anstrengung behandeln.

Ogleich die Verfertigung der Blätter sehr schwer gelehrt werden kann, vorzüglich durch bloße schriftliche Anweisung, so will ich es doch versuchen, einige allgemeine Regeln zu geben. Man giebt dem Rohre die Grösse und Gestalt der Bahn des Mundstücks (S. pag. 41. Fig. N^o 1.) und lässt ihm überall die Dicke einer kleinen Linie. Dann legt man es auf eine recht breite und vorzüglich recht gerade Feile, feilt es so lange, bis seine untere Seite ganz eben ist, legt es auf das Mundstück, hält es gegen das Licht, und sieht, ob es von der Seite gehörig absteht. (S. pag. 41. Fig. 2.) Dieses Abstehen beträgt oben am Mundstücke etwa eine halbe Linie, und nimmt immer mehr ab, bis zur ersten Schraube des Ringes, mit

*) Wüdrigenfalls könnte auch der stärkste Mann keinen Ton aus dem Instrumente ziehen. Ein gegen die Spitze schwächer werdendes Blatt kann etwas weiter abstehen, und spricht leichter an, sogar bey dem leisesten Hauche.

welchem das Blatt an das Mundstück befestigt wird. Hierauf schneidet man es mit einem recht scharfen Federmesser aus, und fängt damit eine halbe Linie von der ersten Schraube des Ringes an. An dieser Stelle lässt man viel Holz stehen, um das Blatt, wenn es überhaupt schwach ist, nicht sogleich zu verderben. Wenn es noch zu stark ist, schneidet man es bis oben aus, und macht es gegen die Spitze und auf den Seiten immer schwächer. Dagegen lässt man es in der Mitte stärker, so dass, von da aus bis gegen die Spitze, die Erhöhung allmählig abnimmt, und sich, nach der Spitze zu, in eine Schärfe endigt. (S. pag. 41. Fig. 3.) Wenn das Blatt noch zu stark, und die Spitze noch zu dick ist, so feilt man es auf beiden Seiten ab; ist aber die Spitze dünn genug, so feilt man es am untern Theile, nach der ersten Schraube zu, allein recht vorsichtig; denn, wenn an dieser Stelle zu viel Holz wegekommmt, so entsteht ein greller und unerträglicher Ton. Ungefähr vom Anfange des Blattes bis nach dem stärksten Ende zu, kann man nun die Feile glatt legen, und über das ganze Blatt weg feilen, um es, so zu sagen, durchsichtig zu machen.

Oft geschiehtes, dass ein noch so vorsichtig und genau gemachtes Blatt nicht gut werden will. Hier muss man allerley Versuche machen. Zuerst untersuche man, ob es nicht zu sehr absteht, oder zu sehr aufliegt. Im erstern Falle ziehe man die obere Schraube an, und lasse die untere nach; im zweiten verfahre man umgekehrt.

Zuweilen ist die untere Seite des Blattes nicht ganz gleich und eben. Dann bringt man das Blatt wieder auf die Feile. Wenn es nur kleine Fehler hat, so darf man es bloß einen Tag lang auf dem Mundstücke lassen, und zuweilen wird es von selbst besser. Oft scheint das Blatt nur schlecht zu seyn; alsdann liegt der Fehler am Mundstücke, welches durch das Blasen und den feuchten Speichel aufgeschwollen ist, oder, weil es lange nicht gebraucht worden ist, vor Trockenheit sich geworfen hat; oder endlich kann die Bahn falsch geworden seyn. Alle diese Fehler muss man von dem Instrumentenmacher untersuchen und verbessern lassen.

Wenn, ungeachtet aller dieser Verbesserungen und Versuche, das Blatt unsern Wünschen noch nicht entspricht, so liegt der Fehler an seiner Verfertigung. Wenn es zu stark ist, schraubt man es eine halbe Linie hinter der Spitze des Mundstücks auf; (S. pag. 41. Fig. 4.) wenn es zu schwach ist, lässt man es eine halbe Linie über dasselbe vorstehen. (S. pag. 41. Fig. 5.); hierdurch lässt sich der Fehler entdecken. Im erstern Falle nimmt man noch etwas

Holz weg; im zweiten schneidet man das hervorragende Ende mit einer Schere ab. Oft liegt der Fehler auch an der schlechten Beschaffenheit des Rohrholzes; und in diesem Falle bleibt nichts übrig, als ein neues Blatt zu machen.

Wenn die Blätter eine Zeit lang benutzt worden sind, so schwellen sie an. Dann lässt man sie trocknen, oder legt sie wieder auf die Feile. Es muss sehr darauf gesehen werden, dass ein Blatt von dem untern Ende an nicht zu dünn sey.

Die neue Art, das Blatt, mittelst eines Ringes, auf das Mundstück zu befestigen, ist dem bis jetzt gewöhnlich gemessenen Aufbinden vorzuziehen, denn 1.) mittelst des Ringes kann man das Blatt zehnmal abnehmen und wieder auflegen, während das Aufbinden kaum einmal geschehen kann; 2.) durch die bloßen zwei Schrauben kann man es gehörig legen, und es mehr oder weniger abstehen lassen; 3.) das Mundstück sieht mit dem Ringe weit besser aus, als mit dem Faden.

Viele Personen haben die falsche Ansicht, zu glauben, ein schöner Ton und leichter Zwingenstoss hänge davon ab, ob man das Blatt mit der Ober- oder Unterlippe drücke (ob man oben oder unten blase). Diess kommt auf die einmal angenommene Gewohnheit an; ein schöner Ton und vortrefflicher Stoss ist auf beide Arten möglich, u. keine hindert das schöne Spiel.

Mehrere Gründe rathen indessen, das Blatt auf die Unterlippe zu legen (unten zu blasen), denn 1.) der Daumen der rechten Hand wird frey, und braucht die Clarinette nicht zu halten. Hierdurch fällt ein Mangel der alten Clarinette weg, weil man jetzt, mittelst des freyen Daumens, *h* und *ois*, und *e* und *es*, so wie *h* und *dis*, und *des* und *es*, oder umgekehrt, binden (schleifen) kann, nämlich durch die Nebenslangen der 2^{ten} und 4^{ten} Klappe. Dieser Vortheil wird bey dem Obenblasen schwieriger. 2.) Man kann auf die Zähne der untern Kinnlade ein Stückchen Papier legen, damit die Zähne die Lippe, auf welcher das Blatt ruhet, nicht verwunden. Bey dem Obenblasen leidet die Lippe allemal. 3.) Der Spieler vermeidet die Anstrengung der Gesichtsmuskeln und Züge, welches nicht der geringste der angegebenen Vortheile ist; indem der Spieler auch darauf sehen muss, dem Zuhörer keine unangenehme und peinliche Empfindung zu verursachen. Bey dem Obenblasen kann der Spieler keine völlig ruhige Miene behalten, denn die Oberlippe ist zu klein, als dass sie die Zähne leicht und ungezwungen bedecken könnte.

Der harte und weiche Zungenstoss (der erste kann sich mit *ti*, und der zweite mit *di* versinnlichen lassen) findet bey dem Oben- oder Untenblasen gleich gut statt. Uebrigens muss man nicht immer und überall stossen, sondern nur am gehörigen Orte, und den Stoss ja nicht als einen eigenthümlichen Vorzug der Clarinette betrachten.

So wirksam der mässig angebrachte Stoss ist, so unausstehlich ist der immer fortgehende, weil das Stück kalt und gemein klingt.

Man nehme sich im *staccato*, *legato* und *sostenuto*, so wie in allen andern Arten der Bindungen, einen geschickten Violinspieler zum Vorbilde und Master.

Will man überhaupt Alles, was die vervollkommnete Clarinette leisten kann, anbringen, so spiele man, so oft als möglich, Violinmusik,*) denn für dieses Instrument giebt es die vorzüglichsten Sachen. Bey einer schwer scheinenden Stelle muss man nicht erschrecken, oder an ihrer Ausführung verzweifeln, sondern man muss vielmehr die Mühe und Anstrengung verdoppeln, und den Muth haben, sie so lange zu wiederholen, bis sie richtig herauskommt. Wen diess nicht zurückschreckt, wird den grössten Nutzen davon haben.

Man mache sich alle Tonarten ohne Ausnahme vollkommen bekannt, um sie in allen vorkommenden Fällen leicht und sicher anwenden zu können. Die Abwechselung der Tonarten gewährt einen anendlichen Reiz; sie zeigen uns die Hülfquellen u. Schönheiten der Kunst. Wirklich verfehlt eine noch so schöne Melodie, ohne eine gute Harmonie, gewöhnlich die erwartete Wirkung; dahingegen wird eine ganz mittelmässige Musik durch eine harmonische Begleitung unglaublich gehoben. Um alles dieses zu leisten, muss man sich nur Einer Clarinette bedienen, und nicht zu mehreren seine Zuflucht nehmen. Die Clarinette muss mit den übrigen guten Instrumenten gleichen Schritt halten.

Den Umfang der Clarinette muss man ganz in seine Gewalt zu bekommen suchen; und sich nicht durch ihre vorgebliche Mangelhaftigkeit von dem gründlichen Studium derselben abhalten lassen; denn bey festem Willen hat man die Hälfte des Zieles schon erreicht.

*) Hierzu dienen vorzüglich Mozarts und Haydns Quartetten und Quintetten.

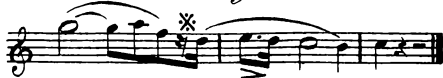
Von dem Athemholen.

Die Kunst, am rechten Orte Athem zu holen, ist allgemein wichtig. Wer sie nicht besitzt, oder falsch anwendet, kann schon dadurch allein den Eindruck eines Tonsstücks gänzlich verfehlen, vorzüglich bey Passagen, welche mit Lebendigkeit, Feuer und ohne Absatz vorzutragen sind, and die Zuhörer glauben machen, es fehle ihm an Vortrage oder Geschmacke. Deshalb will ich versuchen, diese, für den Ausübenden sowohl als für den Componisten, wichtige Materie, hier auseinander zu setzen. Wenn ein Künstler lange bläst, che er wieder Athem holt, so glauben viele Personen, er habe einen ungewöhnlich langen Athem, oder behaupten sogar, er hole ihn durch die Nase, indem er immer fortblase. Lächerlich wäre es, das Letztere im Ernste behaupten zu wollen, denn die ganze Sache kommt darauf hinaus, dass mancher geübte Künstler den Athem höchst sparsam einzutheilen, und ihn so geschickt zu vertheilen weiss, dass es der Zuhörer nicht merkt. Die gehörige Eintheilung des Athems wird erlernt durch Beobachtung folgender Regeln.

1.) Bey einem Tonsstücke, welches mit sehr brillanten Passagen; lang auszuhaltenden Tönen, oder langen Perioden anfängt, hole man frey und vollständig Athem, fange aber nicht sogleich mit ganzer Kraft an, um den Athem nicht schon im Anfange nutzlos zu verschwenden, und mitten in einer zusammenhängenden Periode den Vortrag zu unterbrechen. Eine Ausnahme machen die mit ff. bezeichneten Stellen, welche natürlich mit voller Kraft angefangen werden müssen.

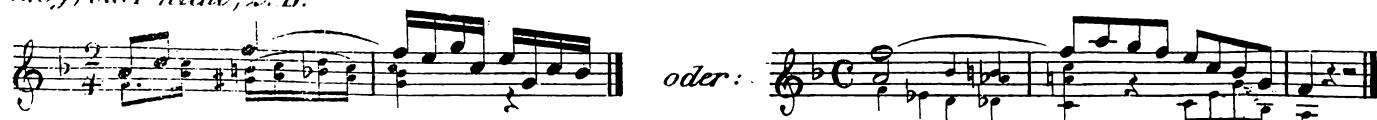
2.) Bey einer langen, oder bis an das Ende einer Periode auszuhaltenden Note, z. B.



muss man eine Art von Athemspiel treiben, d. h. man fängt erst leise an, steigt bis auf eine gewisse Stärke, wird wieder schwächer, steigt dann wieder, und so fort bis zum Schlusse der Periode, wohlgemerkt, mit genauer Berechnung seiner Kräfte. Reicht man nicht bis zum Schlusse, so kann man, da Fälle dieser Art gar sehr vom eigenen Geschmacke abhängen, diese Stelle auch so ausführen:  nämlich, das g wird vom Anfange unausgesetzt ausgehalten, bis man zu dem Zeichen * kommt; hier wird zwischen f und d

Athem geholt. Dasselbe gilt auch von Passagen. Bey einer aus gleichen und fortlaufenden Figuren bestehenden Passage, wie Beispiel 1. (pag. 28.) hole man erst ordentlich Athem, u. fange nicht sogleich mit voller Kraft an, sondern behandle die ganze Periode, wie bey m. Aushalten eines Tones, bald stärker, bald schwächer, bis man zu der Stelle kommt, wo die Beschaffenheit der Figur schon selbst eine Gelegenheit zum Athemholen darbietet, nämlich bey a * im sechsten Takte. Dieses a kann in ähnlichen Fällen als eine Achtelnote,  nach Umständen auch wohl noch kürzer, behandelt werden. Hat nun der Componist eine gleiche Figur noch länger beygehalten, ohne einen schicklichen Ruhepunkt angedeutet zu haben, oder spricht das Blatt nicht recht willig an, so kann man sich auf folgende Art helfen: Entweder man hole Athem am Schlusse des vierten Taktes, (S. Beispiel 2. pag. 28.) und mache die Figur so:  oder auch im siebenten Takte, und mache die Stelle so:  Diese Störung wird weniger auffallen als jede andere, indem sie in den Schluss einer Periode fällt. Es ist ausgemacht, dass der Schluss einer grossen oder kleinen Periode am vortheilhaftesten zum Athemholen angewendet wird, nicht aber die Mitte.

3.) Es giebt noch andere Mittel, eine Stelle so vorzutragen, dass das Athemholen möglich wird, wie im Beispiel 3. (pag. 28.) wo auf der zweiten Linie die zum Athmen schicklichen Stellen durch Pausen angedeutet sind. Wer hingegen bis zum Zeichen * kommen kann, thut besser. Bey Stücken, welche, wie die fünfte Übung, pag. 46. der Anweisung, einerley Figur bis zum Ende behalten, muss man an passenden Stellen athmen, wie in dieser Übung mit * bezeichnet ist. In Passagen, wie im 4^{ten} Beispiele, (pag. 28.) kann man mehrmals Athem holen, ohne das Ganze zu stören. Aber auch auf die Harmonie der Stelle kommt es an, ob man athmen darf, oder nicht, z. B.



Hier darf bey dem auszuhaltenden f der Oberstimme durchaus nicht Athem geholt werden, weil dadurch die Harmonie gestört werden würde.

Ueberhaupt sehe man streng darauf, nicht in der Mitte einer Phrase oder Periode zu athmen, vermeide dabey auch alles Anstrengen und Geräusch, und hole immer eher Athem, als er völlig erschöpft ist. Wollte man das Athemholen bis auf den letzten Augenblick aufschieben, so könnte man die Brust sehr leicht angreifen und beschädigen. Nur dadurch, dass wir den Athem

bis zur gänzlichen Erschöpfung aushalten, und dann zu schnell und mit Anstrengung athmen, kann ein Blasinstrument nachtheilig werden; allein bey Beobachtung des gehörigen Athmens dienet dasselbe zur Stärkung einer an sich schwachen Brust. Ein erfahrener Lehrer wird den Schüler vom Anfange an richtig, und ohne Nachtheil der Gesundheit, zu leiten wissen.

Beispiel 1.



Beispiel 2.



Beispiel 3.



Beispiel 4.



(wenn geschrieben steht)

(wenn diese Figur so steht)



*Wenn nämlich dieselbe Figur noch weiter fortgeführt ist, so hole man Athem beim *; wenn hingegen die Figur gleich im nächsten Takte schon selbst einen Ruhepunkt bildet, so ist es besser, es bis auf das folgende c, (wie hier unten zu sehen ist,) zu verlegen:*



Ueber die bisher gebräuchlich gewesenen drei Clarinetten und das Transponiren.

Die Nothwendigkeit, auf Einer Clarinette aus allen Tenarten zu spielen, legt eine unerlässliche Arbeit auf, zu welcher nicht Jeder Lust hat; allein sie ist nicht so schwer, als sie scheint.

Bis jetzt hat man sich in den Orchestern drei verschiedener Clarinetten bedient, nämlich einer A-B- und C-Clarinette. Hieraus entsteht der Missbrauch, einer und derselben Note verschiedene Namen zu geben.

*Für diese drei Clarinetten hat man dasselbe Notensystem angenommen, obgleich der Ton bey jeder verschieden ist. Der C-Griff  auf der C-Clarinette ist der nämliche auf den andern. Allein das c  der B-Clarinette klingt wie b ; und auf der A-Clarinette klingt c  wie a ; man musste daher, um die Clarinette mit allen übrigen Instrumenten gleich zu stellen, unter den dreien eine einzige auswählen, und die zwei andern abschaffen. *) Die ausgewählte musste nun so lange verbessert und berich-*

**) Ich kann nicht begreifen, wie man behaupten konnte, die drei verschiedenen Clarinetten seyen zur*

ligt werden, bis alle Tonarten auf derselben brauchbar wurden.

Mit Berücksichtigung des Vorgetragenen habe ich die B-Clarinette gewählt, und zwar aus folgenden Gründen:

Die C-Clarinette bietet in Wahrheit etwas Angenehmes und Erleichterndes bey ihrer Anwendung in der Composition dar, indem die Töne eben so berechnet, benennt und geschrieben werden, wie bey andern im G-Schlüssel gesetzten Instrumenten; Hörner und Trompete ausgenommen. Das nur zu sehr gefürchtete Transponiren wäre also bey der C-Clarinette ganz weggefallen.

Bey Vervollkommenung der Clarinette war es eine Hauptsache, sie mit den übrigen Instrumenten auf gleichen Fuss zu setzen, und ihr die Mittel- oder Veränderungsstücke entbehrlich zu machen, in welcher Tonart auch immer gespielt werden sollte. Die B-Clarinette erhielt den Vorzug, weil sie zu viele Vortheile gewährte. Fürs Erste, empfahl sie der ihr eigenthümliche Ton, wodurch sie sich von den zwei andern Clarinetten, so wie von allen übrigen Blasinstrumenten, gänzlich unterscheidet. Da sie länger ist, als die C-Clarinette, so hat sie deren gute Eigenschaften, und entbehrt ihrer Mängel, d. h. sie klingt glänzend, und doch nicht hart oder schneidend. Sodann ist sie kürzer als die A-Clarinette, und besitzt deshalb mehr Reiz, Pracht und Abwechslung, ohne an Sanftheit zu verlieren, ohne dumpf zu klingen, und, um mich so auszudrücken, düster und eintönig zu werden, Fehler, welche der A-Clarinette, ihrer zu grossen Länge wegen, anhängen. Ferner sind die Tonarten A-E- und D-dur, in welchen die A-Clarinette gebraucht wurde, weder düster noch dumpf, sondern sie haben einen fröhlichen und feurigen Charakter. Für den Ausdruck der Traurigkeit und Schwermath würden Es-As-Des- und Ges-dur besser passen, und gerade in diesen bewegt sich die neue Clarinette freyer, als die alte.

Diese Clarinette nun sollte man unmassgeblich einzig und allein anwenden, sie auch schlechtweg Clarinette nennen, ohne weitem Zusatz, so wie man schlechtweg sagt: Violine, Flöte.

Hervorbringung verschiedener Wirkungen erfunden worden. Durchaus nicht; wohl aber darum, weil auf den alten Clarinetten nur einige Töne leidlich, und die übrigen unausstehlich waren, folglich für beinahe jeden Ton ein eigenes Instrument gebauet werden musste. Die ersten Clarinetten konnten füglich nur aus Einer Tonart spielen; auch hatten sie nur zwei oder drei Klappen. Aus diesen wurden fünf, wozu man beschränkte sich auf die A-B- und C-Clarinette. Es ist daher augenscheinlich, dass die drei Clarinetten nur des Reinspielens halber angenommen worden sind, keinesweges aber, um in glänzenden, rührenden, einfachen, tanz- und singbaren Stellen, Wirkungen (und Gott weiss, was noch) hervorzubringen.

Jetzt fragt es sich, in welchem Schlüssel schreibt man für diese Clarinette? Im G-Schlüssel, wie für die übrigen Instrumente, oder einen Ton höher, wie bisher für die B-Clarinette? Im ersten Falle nimmt der Spieler c für b an, u. s. f.; im zweiten schreibt der Componist Alles einen Ton höher, nämlich:

Im ersten Falle.



Im zweiten Falle.



Erste Schreibart.



Zweite Schreibart.



Erste Schreibart.

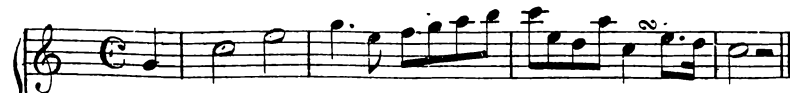


Zweite Schreibart.



Mir wäre die erste Schreibart lieber, als die zweite. Alles Transponiren, fiel weg, sowohl für den Spieler, als für den Componisten, sodann liessen sich auch Stimmen anderer Instrumente, z. B. der Violine, Flöte, oder Hoboe, ausführen, sobald sie nämlich der Clarinette nur einigermaßen angemessen wären. Die Noten würden gespielt, wie sie geschrieben wären, und geschrieben, wie sie gespielt werden sollten. Um aber schon vorhandene Compositionen auszuführen, transponirt man auf unserer B-Clarinette die Stimme der C-Clarinette einen Ton höher; die der A-Clarinette einen halben Ton tiefer; die der B-Clarinette wird gespielt, wie sie steht.

C-Clarinette.



Neue Clarinette.



A - Clar.

Neue Clar.

1. Clar.

Neue Clar.

Kurze Bemerkung für Instrumentenmacher.

Sobald das gehörige Verhältniss der Länge und Weite der Clarinette ausgemittelt ist, und die Löcher für die erste und dritte Klappe, sowie die sechs auf der Oberfläche befindlichen, das für den Daumen der linken Hand, und endlich die für die zehnte, elfte und dreizehnte Klappe gehörig angebracht sind, so stimme man das Instrument auf folgende Art ab:

Weitere Auseinandersetzung.

Alle in obigem Beispiele mit einem + bezeichneten Töne müssen ganz rein abgestimmt werden, vorzüglich e und f ; denn e ist in der Regel zu tief, und f zu hoch; doch darf der Gabelgriff für es und b  nicht vernachlässigt werden. Zwar bleibt die achte Klappe der beste Griff, allein jener ist oft eben so nützlich; wenigstens leidlich müssen diese Töne werden.

Mit gleicher Genauigkeit verfährt man bey b und f  and f und o ; letztere sind vorzüglich ganz rein abzustimmen.

Viele Instrumentenmacher haben sich bestrebt, die Reinheit dieser Töne durch die dafür bestimmten Klappen zu erzwingen, und den einfachen Griff vernachlässigt; sie haben aber nicht bedacht, dass er in vielen Fällen vortheilhaft, ja selbst unentbehrlich ist.

Bey Abstimmung des *b* und *f*  nach dem Gabelgriffe berücksichtige man auch das *d* ; es muss nämlich auf den Griff jener Töne begründet werden; sonst wird es leicht zu hoch.

Wenn *f* und *c*  untersucht wird, trachte man nach einem durchaus guten *f*; man kann dasselbe so  nehmen; und wenn auch *c* ein klein wenig zu tief bliebe, so schadet dieses nichts, denn man kann, durch Öffnung der 7^{ten} Klappe, ihm nachhelfen.

Im Falle, dass *e* und *g*  noch zu tief wären, darf man die nahen Löcher ja nicht vergrössern, bevor man nicht die beyden *f*s  genau abgestimmt hat. Man sehe in der Tabelle den mit + bezeichneten Griff, und stimme, wie folgt:



Sie müssen schlechterdings mit obigem Griffe genommen werden. Wäre *e* und *g*  gut, und nur *f*s fehlerhaft, so kann man nur dadurch abhelfen, dass man dem Daumenloche der linken Hand eine andere Stelle giebt; noch lieber aber macht man es grösser, wenn es zu klein ist.

Wenn, nach Berichtigung des *f*s, das *c* und *g* immer noch zu tief blieben, so stimme man folgende Töne  gegen einander ab, und suche deren Löcher zu vergrössern; diess würde zugleich auf die Reinheit des *c* und *g* Einfluss haben.

Von der richtigen Stelle des für die 13^{te} Klappe bestimmten Loches hängt oft die ganze Reinheit und Brauchbarkeit des Instruments ab. Dieses Loch muss erstens *b* oder *a*  hergeben; sodann, vom *g* an, alle, selbst die höchsten Töne; seine richtige Lage ist folglich von der grössten Wichtigkeit.



Bevor man seine Lage bestimmt, untersuche man aufmerksam alle Töne, welche, mittelbar oder unmittelbar, mit ihm zusammenhängen, und lese zu dieser Absicht das Beispiel, pag. 10. Zeile 12. dieses Werkes. Wenn man es zu tief anbringt, um *b* oder *a* *voller* zu machen, so kann man leicht alle die folgenden Töne unwiederbringlich verderben; liegt es aber zu hoch, so erfolgt dasselbe; und vorzüglich *b* oder *a* würden zu dünne und ungleich werden, und gegen die übrigen Töne abstechen.

Um daher die wahre und richtige Lage zu finden, muss dieses Loch ungefähr um einen Zoll und 5 oder 6 Linien höher stehen, als das der 11^{ten} Klappe, sodann auch von der Seite gebohrt werden.

Beym Abstimmen suche man einen Unterschied zwischen *a*is und *b* zu erhalten, so wie es auf der 10. Seite, 12. Linie, angegeben, und durch die Zahl 13, mit und ohne Punkt (¹³), bezeichnet ist. *)

Die Hauptursache, weshalb ich das Loch der 13^{ten} Klappe lieber auf der Seite, als unten angebracht habe, ist, weil ich das, zwei Linien in die Clarinette hinein gehende, und das Reinigen hindernde, Metallröhrchen, entfernen wollte. Aus dieser Einrichtung ergeben sich noch andere, nicht weniger beachtungswerthe, Vortheile. Freilich macht diese 13^{te} Klappe, wenn sie gehörig decken (schliessen) soll, dem Instrumentenmacher besondere Mühe; allein, bey einiger Aufmerksamkeit, ist es nicht schwer, sie zu fertigen und anzulegen.

Wenn alles bisher Erklärte beobachtet worden ist, so untersucht man die Reinheit folgendermassen:



Das *g*  wird immer nach dem *d*  gerichtet, und also abgestimmt:



Das tiefe *g* und darauf folgende *a* gerathen vielleicht zu hoch; allein diess macht nichts aus, denn diese Töne, so wie *e* und *f*  sind auf einigen Instrumenten immer zu tief.

Wenn sie zu hoch sind, so darf man nur zu dem gewöhnlichen Griffe die erste Klappe mitnehmen.

Bevor aber das Untersuchen u. Abstimmen vorgenommen wird, muss man sich mit einem guten, die Töne durch alle Octaven leicht u. vollkommen rein angehenden, Blatte versehen; widrigenfalls lässt sich über die Reinheit nichts entscheiden, denn ein schlechtes Blatt macht manchen Ton zu hoch oder zu tief.

Wesentlich ist es ferner, dass das Instrument, wenn es zum Abstimmen dienen soll, in seiner Länge u. Weite in richtigem Verhältnisse stehe; ist das Mundstück oder die Birne zu lang oder zu weit, so sind

e, *f*, *g*, *a* und *b*,  zu tief, und *a*, *h*, *c*, *d*, *e* und *f*  zu hoch. Ist aber das eine oder die andere zu kurz, oder zu enge, so entsteht das Umgekehrte. Ich verweise deshalb auf die Anm. p. 3.

*) Zu bemerken ist, dass die Lage dieses Loches, so wie seine Grösse, von der Länge u. Weite des Instruments abhängt. Man findet die richtige Lage recht leicht, wenn man mehrere Löcher, in der Entfernung von 6 oder 7 Linien, an der gewöhnlichen Stelle bohrt. Es ist fast unnöthig hinzuzusetzen, dass dieses Bohren mehrerer Löcher nur von dem Modelle des Instrumentes zu verstehen ist.

nicht allein *f* und *b* , sondern auch das obere *d* 

eingerichtet, weil zu dem hohen f



Eine noch deutlichere Ansicht giebt Seite 12. dieser Schule.

*eingerichtet; auch muss das hohe g
lung mit fis unumgänglich nöthig.*

cine

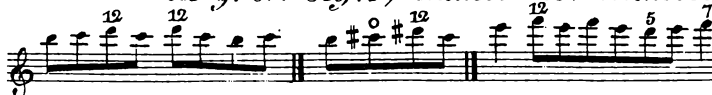


Die 10^{te} Klappe darf nicht zu hoch angebracht werden, damit die über ihr liegende 11^{te} bequem gebraucht werden, und der Zeigefinger der linken Hand sie leicht regieren könne.

Der Stiel der 11^{ten} Klappe, welche über die 10^{te} weg geht, muss stark gebogen seyn, und auf dem Holze ruhen. Gienge sie nicht gehörig auf, so wäre, vermittelst eines Einschnittes, der Stiel in das Holz zu lassen. Sie darf nicht zu hoch liegen. Die 10^{te} Klappe muss nicht zu lang seyn, sonst hindert sie den Zeigefinger der linken Hand.

Ueberhaupt ist darauf zu sehen, dass alle Klappen sich gehörig öffnen; wenn sie nur halb aufgehen, so kommen die Töne nicht rein heraus. Um das Greifen zu erleichtern, dürfen die Stiele der Klappen nicht zu weit vom Holze abstehen. Das über die 11^{te} Klappe Bemerkte gilt für alle andern, denn ihre Brauchbarkeit beruht, wie schon gesagt, einzig und allein auf ihrer Lage.

Um die 10^{te} und 11^{te} Klappe ganz passend anzubringen, lese man aufmerksam die 10. und 11. Seite dieses Werks.

Das Loch für die 12^{te} Klappe wird nach *b* oder *c*  eingerichtet; darf aber nicht zu gross seyn, damit die nämliche Klappe auch *d*, *dis* und *f* geben könne:  Zwar werden sie nur in sehr geschwinden Stellen, u. bey den Trillern, so genommen, sie müssen aber demungeachtet gut seyn. S. p. 11.

Bey Anlegung der Klappen überhaupt ist nicht nur darauf zu sehen, dass sie leicht gehen, sondern auch darauf, dass sie gehörig schliessen, und die Löcher ganz ausfüllen. Jede muss genau auf den Mittelpunkt ihres Loches fallen. Auch muss bey der Bewegung der Klappen, nicht das geringste Geräusch gehört werden; denn nichts ist bey dem Spiele unangenehmlicher und störender, als das Geräusch der Klappen.

Diesen Fehler muss der Instrumentenmacher ernstlich zu vermeiden suchen. Wenn es ihm gelingt sein Instrument auf den letzten und höchsten Grad der Vollkommenheit zu bringen, so wird seine Mühe und Anstrengung bey den Freunden der Kunst reichliche Belohnung finden.

Hinsichtlich der Klappen habe ich eine Art elastischer Ballen erfunden, deren mehrjährige Anwendung mich von ihrem untrüglichen Nutzen überzeugt hat. Bey diesen Ballen darf man nicht befürchten, dass Feuchtigkeit oder Trockenheit die Klappen unbrauchbar mache; sie schliessen immer gleich gut, und machen kein Geräusch.

Der Ring, mit welchem das Blatt auf dem Mundstücke festgemacht wird, statt dass es bisher mit einer Schnure aufgebunden wurde, darf nicht zu dick seyn, und muss um das Mundstück herum genau schliessen, damit das An- und Abschrauben leicht auf das Blatt wirke. Auch die Schrauben müssen leicht herumgehen, damit man ohne Anstrengung an- oder abschrauben könne.

Die Clarinette-Alto wird ganz und gar nicht verschieden behandelt, denn sie ist weiter nichts, als eine etwas grössere Clarinette. Man lese deshalb Seite 2.

Wenn nun alle Klappen angelegt sind, und alle Löcher ihre gehörige Grösse haben, so probire man das Instrument folgendermassen. Der abzustimmende Ton wird von einem andern Instrumente angegeben und ausgehalten. Von c. fängt man das Abstimmen an, u. führt fort, nach Anweisung nachstehender Tabelle:

C.

Cis.

D.

Es.

E.

F.

Fis.

1150

G.

A s.

A.

B.

The musical score is written for guitar and consists of four systems, each with multiple staves. The notation is highly detailed, featuring a variety of rhythmic patterns such as triplets, sixteenth notes, and eighth notes. There are numerous accidentals (sharps, flats, naturals) and fingerings indicated throughout the piece. The systems are labeled G., A s., A., and B. The key signature changes from one system to the next, moving from a key with one sharp to a key with two flats. The overall style is that of a classical guitar piece, possibly a study or a short composition.

II.

C dur. *A moll.* *Cis dur.* *Ais moll.* *D dur.*
H moll. *Es dur.* *C moll.* *E dur.* *Cis moll.*
F dur. *D moll.* *Fis dur.* *Dis moll.*
G dur. *E moll.* *As dur.* *F moll.*
A dur. *Fis moll.* *B dur.* *G moll.*
H dur. *Gis moll.* *C dur.*

Fig. 1.

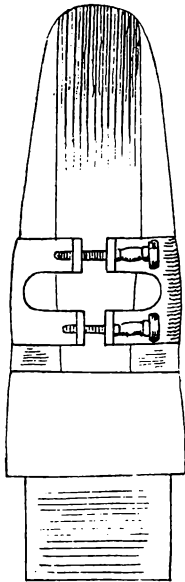


Fig. 2.

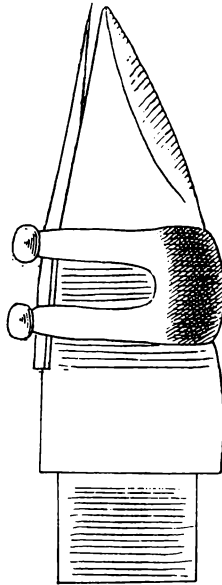


Fig. 3.

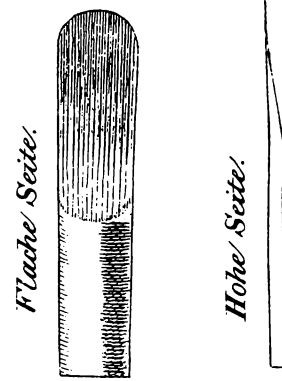


Fig. 4.

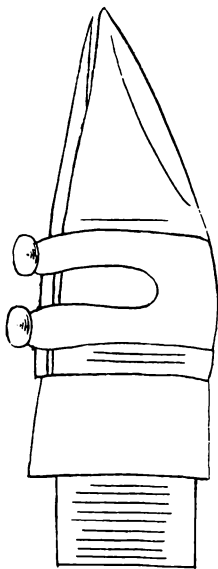
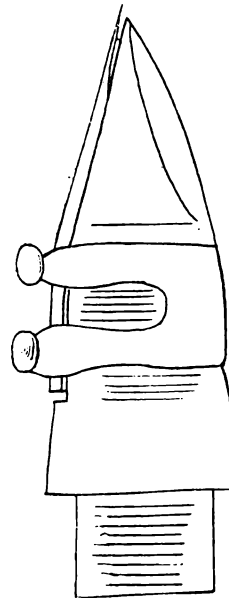


Fig. 5.



Tonleitern und Uebungen in allen Tonarten.

C dur.



Anmerkung. Die Absicht des Verfassers ist, man soll diese Uebungen Anfangs sehr langsam spielen, um sich mit den verschiedenen Griffen vertraut zu machen. Bey zunehmender Fertigkeit spiele man sie geschwinder. Aus diesem Grunde ist bey keiner der Uebungen ein Zeitmaass angegeben.

A moll.



2te

Uebung.



G dur.

3te Übung.

E moll.

4^{te} Uebung.

(*)

(**)

(**)

(**)

(**)

(**)

(**)

*) Der Querstrich — über *h* und *eis* bedeutet, dass man diese Töne so nehmen kann, wie p. 7. zweites Notenbeispiel, in der Anmerkung nachgewiesen worden ist.

**) In solchen Stellen kann *fis* so genommen werden, dass man nur das Daumenloch schliesst, und die übrigen sechs Löcher öffnet, vorzüglich, wenn solche Stellen in geschwinden Zeitmaasse vorkömen.

F dur.

The first system consists of two staves. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). It contains a sequence of eighth and sixteenth notes, with fingerings 5, 5, and 7 indicated above certain notes. The bottom staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns and fingerings, including a 'V' (vibrato) marking and an accent (^) over a note.

5te
Uebung

The second system, labeled '5te Uebung', continues the exercise across ten staves. It features a variety of musical notations including slurs, ties, and dynamic markings like 'V' (vibrato) and '^' (accent). Fingerings are frequently indicated with numbers 4, 5, 6, 7, and 8. The key signature remains one flat. The notation includes many accidentals (sharps and flats) to maintain the F major tonality. The system concludes with a double bar line and a final cadence.

D moll.

6te Uebung.

The musical score is written in D minor (one flat) and consists of 10 staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and fingerings. The first staff is labeled "D moll." and the second staff is labeled "6te Uebung.".

D dur.

7^{te}
Uebung.

H moll.

6 7 9 10 A

6 + + + 9 +

8^{te} Übung. 6 9 10 + + + + 9 +

7 6 + 4 4 4 9 +

9 9 9 # 7 + 9 9 9 + A

A 12 + 9 7 6 7 5 7 9 + 4 4 5

6 + 5 V B 7 V 10 # 7 # 7 0 + # 0 7

B B B B B B B

V 7 5 5 6 8 7 6 5

9 9 9 10 + + + + + + +

+ + + + + + + + 6

pp *ppp*

B dur.

9te Übung.

The musical score is written for a single melodic line in B major (one sharp). It is in 2/4 time. The piece is titled '9te Übung' (9th Exercise). The notation includes a variety of rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. Accents (^) are placed over several notes. The score is divided into ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The piece ends with a double bar line and a final note on the tenth staff.

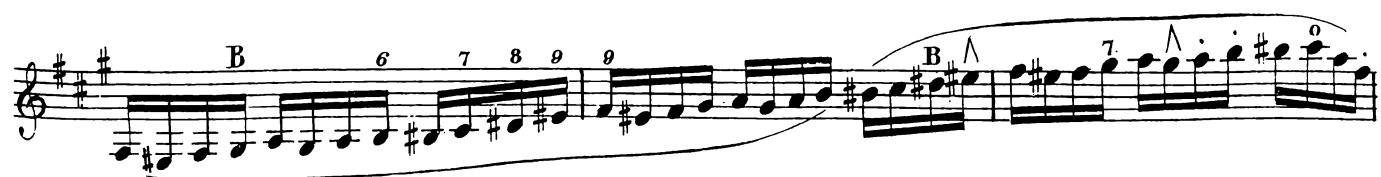
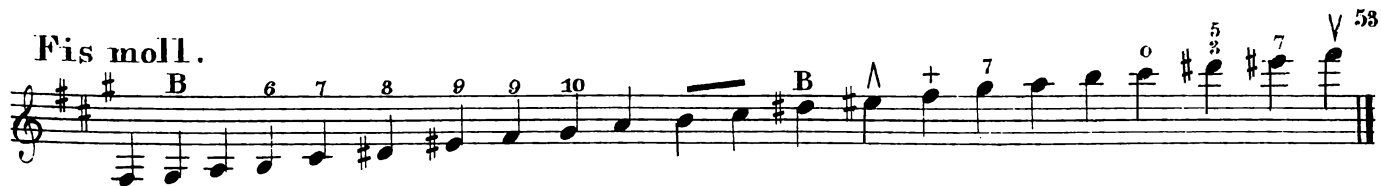
G moll.

10^{te} Uebung.

The musical score is written in G minor (two flats) and 2/4 time. It consists of ten staves. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and various musical symbols such as 'V' (forte), 'A' (accendo), and 'B' above notes. Fingering numbers (1-5) are indicated above many notes. There are also some unusual symbols like 'B' and 'A' above notes, and a vertical sequence of dots with the number '4' below them. The key signature has two flats (Bb and Eb).

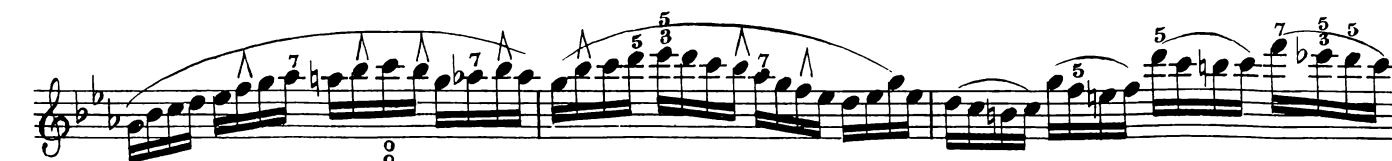
[illegible]

Fis moll.





**13^{te}
Uebung.**



C moll.

14te Übung.

mf *f* *dim.* *p* *pp*

decrecendo

E dur.

15^{te}
Uebung.

Second system of musical notation for E major (E dur.). The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The first staff contains measures 21 through 30. Measure 21 has a whole note C. Measures 22-30 contain eighth and sixteenth note patterns. The second staff continues the melody with measures 31-40, including a double bar line in measure 35. Measure 36 has a whole note B. The third staff contains measures 41-50, including a double bar line in measure 45. Measure 46 has a whole note B. The fourth staff contains measures 51-60, including a double bar line in measure 55. Measure 56 has a whole note B. The fifth staff contains measures 61-70, including a double bar line in measure 65. Measure 66 has a whole note B. The sixth staff contains measures 71-80, including a double bar line in measure 75. Measure 76 has a whole note B. The seventh staff contains measures 81-90, including a double bar line in measure 85. Measure 86 has a whole note B. The eighth staff contains measures 91-100, including a double bar line in measure 95. Measure 96 has a whole note B.

Cis moll.

16 te
Uebung.

*) Man kann für dieses his, vorzüglich, wenn es Leiteton ist, auch einen andern Griff nehmen, nämlich



As dur.

**17te
Uebung**

F moll.

18te Uebung.

B

B

B

B

B

B

B

B

B

60

H dur.

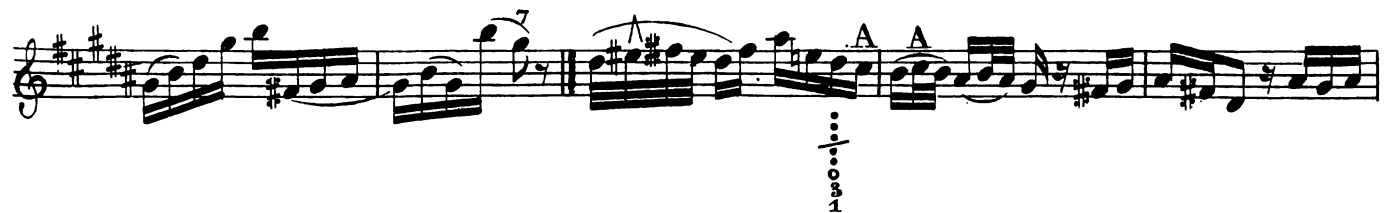
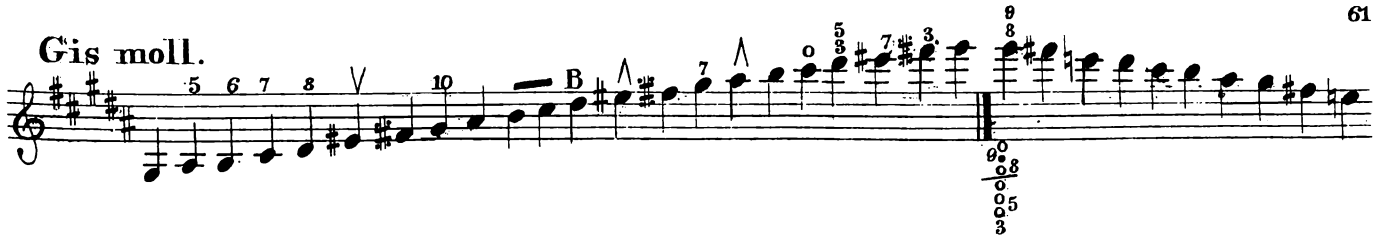
60 H dur.

19^{te} Übung.

19^{te}
Uebung.

The musical score is written for a single melodic line in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of six staves of music. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as *f* and *ff*. Fingerings are indicated by numbers 1-5, and breath marks are shown as upward-pointing triangles. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Gis moll.



Des dur.

62 **Des dur.**

7 8 9 10

11 12 13 14

21^{te} Uebung.

21^{te}
Uebung.

pp

B moll.

22te
Uebung.

1150

Dis moll.

24te
Uebung.

Ges dur. B 5 6 7 8 9 9

25te Uebung.

*) In solchen Fällen  nimmt man das erste des gewöhnlich mit dem kleinen Finger, das zweite aber mit dem Daumen. Dasselbe geschieht in folgender Stelle:  Uebrigens ist das zweite des, so wie das zweite cis, durch A bezeichnet.

Es moll.

26te Übung.

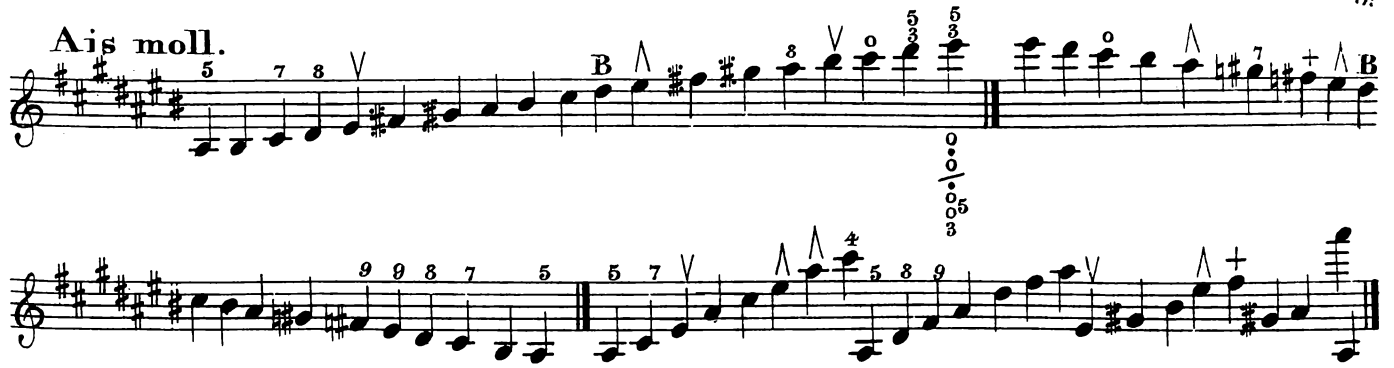
1150

Cis dur.

27te Übung.

*) Ueber die verschiedenen Griffe des his sehe man pag. 16.

Ais moll.

28te
Uebung.

Second system of musical notation for 28te Uebung. (28th Exercise). The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various fingerings (5, 7, 8, 9, 12) and articulation marks (accents, slurs, breath marks). A double bar line is present in the middle of the system.

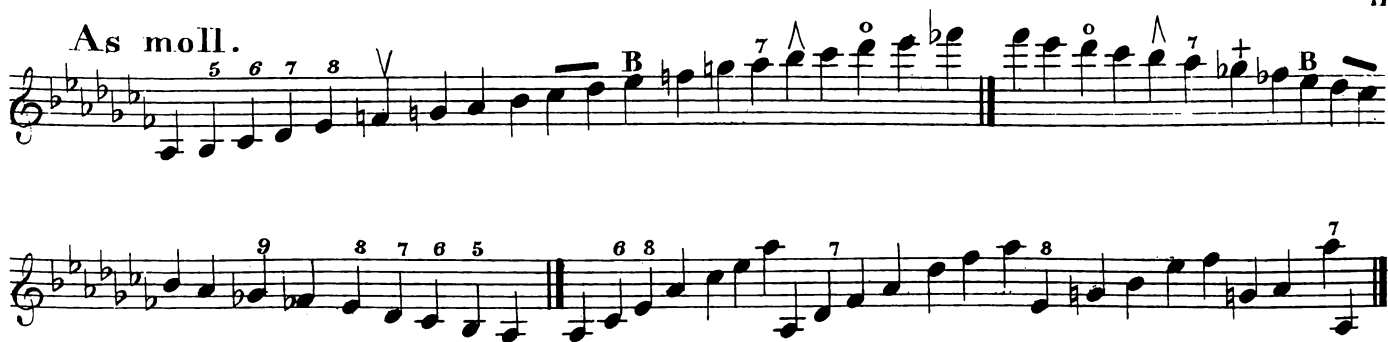
Ces dur.



29te Uebung. *Tempo di Polacca.*

Eight staves of musical notation in G major, 3/4 time. The piece is marked 'Tempo di Polacca.' and includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings. The notation includes measures 1 through 24, with some measures containing multiple notes beamed together. The piece concludes with a final double bar line on the eighth staff.

As moll.



30^{te} Uebung. *Suite de Polacca.*

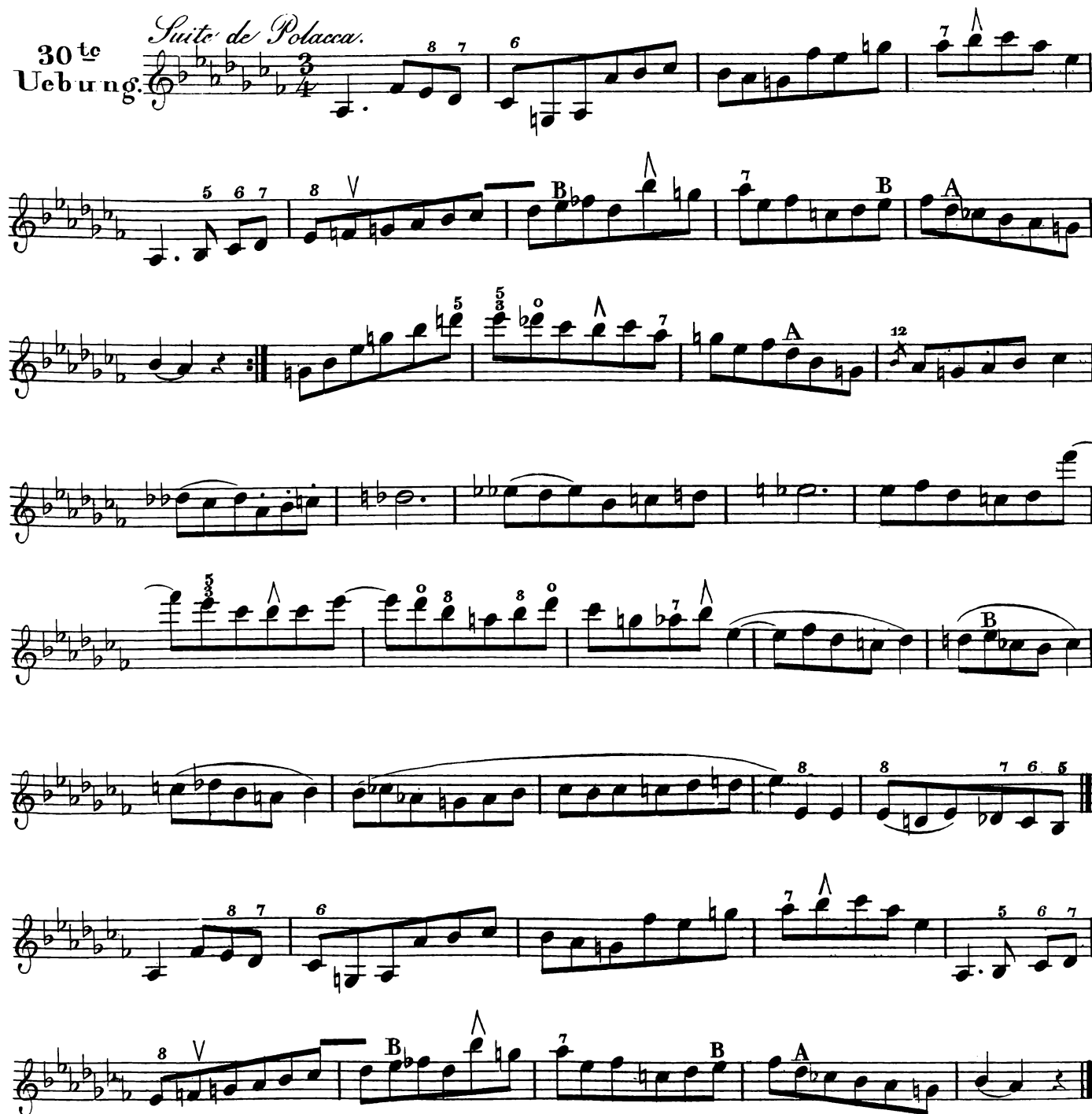
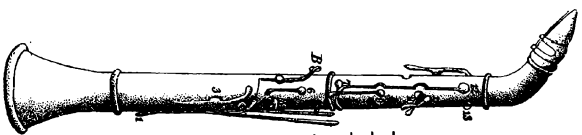


Tabelle für die Clarinette-Alto in zwei Abtheilungen.

Erste Abtheilung.



Das Loch für den Daumen der linken Hand ist immer geschlossen, ausgenommen bei folgenden sechs Tönen:

Hand	Finger	Noten
Linke Hand:	1	C ₄ , C ₅ , D ₅ , E ₅ , F ₅ , G ₅
Rechte Hand:	1	A ₄ , B ₄ , C ₅ , D ₅ , E ₅ , F ₅ , G ₅ , A ₅ , B ₅ , C ₆

Ausnahmen:

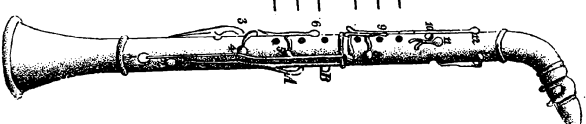
Hand	Finger	Noten
Linke Hand:	1	C ₄ , C ₅ , D ₅ , E ₅ , F ₅ , G ₅
Rechte Hand:	1	A ₄ , B ₄ , C ₅ , D ₅ , E ₅ , F ₅ , G ₅ , A ₅ , B ₅ , C ₆

Gleichklingende Noten:

Hand	Finger	Noten
Linke Hand:	1	C ₄ , C ₅ , D ₅ , E ₅ , F ₅ , G ₅
Rechte Hand:	1	A ₄ , B ₄ , C ₅ , D ₅ , E ₅ , F ₅ , G ₅ , A ₅ , B ₅ , C ₆

Zweite Abtheilung.

Die 13te Klappe wird immer geöffnet, und das Loch für den Daumen der linken Hand bleibt immer geschlossen.



Gleichklingende Noten:

Hand	Finger	Noten
Linke Hand:	1	C ₄ , C ₅ , D ₅ , E ₅ , F ₅ , G ₅
Rechte Hand:	1	A ₄ , B ₄ , C ₅ , D ₅ , E ₅ , F ₅ , G ₅ , A ₅ , B ₅ , C ₆

Chromatische Tonleiter.

Chromatische Tonleiter:

Hand	Finger	Noten
Linke Hand:	1	C ₄ , C ₅ , D ₅ , E ₅ , F ₅ , G ₅
Rechte Hand:	1	A ₄ , B ₄ , C ₅ , D ₅ , E ₅ , F ₅ , G ₅ , A ₅ , B ₅ , C ₆

Das häufige Ueben der chromatischen Tonleiter, sowohl hinauf, als herab, ist das sicherste Mittel, mit allen Klappen schnell bekannt zu werden.

Leipzig, bei Friedrich Hofmeister, P. 6 Gr.

A moll.



G dur.

3^{te} Übung.

The musical score is written for guitar in G major (one sharp, F#) and 3/4 time. It consists of 12 staves of music. The notation includes various musical symbols such as chords (A, B), fingerings (1-5), and articulation marks (accents, slurs). The piece concludes with a final chord and a double bar line.

E moll.

4^{te}
Uebung.

pp

ppp

F dur.

5^{te}
Uebung.

D moll.



D dur.

7te
Uebung.

H moll.

B 6 7 8 9 9 10

5 + 7 9 7 6 **B**

9 4 4 + + 5 **V** 4 4 +

8te Uebung. 9 9 10 **B** + + 7 + 0

5 **V** 5 + 5

4 + 5 + + + + +

+ 0 + 7 **A** **A** 9

B 8 9 9 **B** + + + 0

V 8 9 9 8 + 4 4

B dur.

9te Übung

The musical score is written for a single melodic line in 13/8 time. It begins with a key signature of two sharps (B major). The notation is dense, with frequent beaming of sixteenth and thirty-second notes, creating a rapid, flowing texture. Fingering is indicated by numbers 1 through 7 above specific notes. Dynamic markings include a forte 'f' and several 'V' symbols indicating crescendos. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing repeat signs. The piece ends with a final double bar line and repeat dots.

A dur.

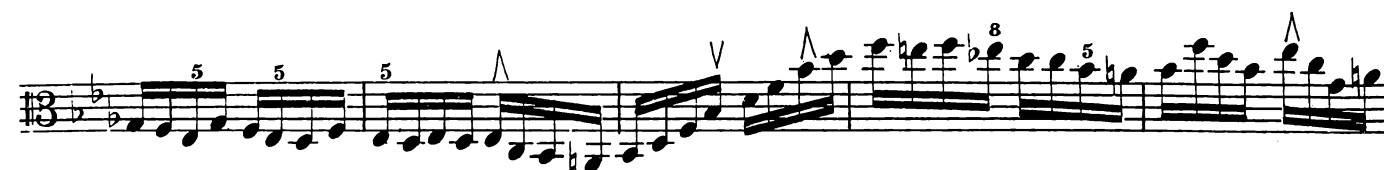
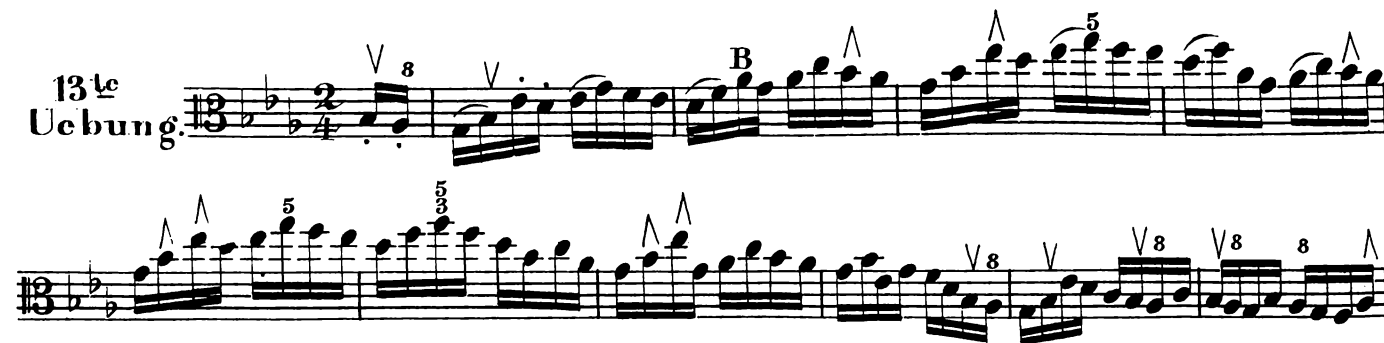
11te Übung

The musical score is written for guitar in A major (three sharps: F#, C#, G#). It consists of 10 staves of music in 3/4 time. The notation includes various guitar-specific techniques such as arpeggios, scales, and chords, with fingerings and accents indicated throughout. The first staff is labeled 'A dur.' and the second staff is labeled '11te Übung'. The score includes a variety of musical symbols, including notes, rests, and dynamic markings, as well as guitar-specific notation like bar lines and repeat signs.

Fis moll.



Es dur.

13te
Uebung.

C moll.

14te Uebung.

1150



Cis moll.

5 6 7 $\wedge$ $\vee$ B $\wedge$ 7 $\wedge$ 7 $\circ$ 5 $\wedge$ 7 $\wedge$ 7 B

9 8 7 6 $\wedge$ B 6 8 B 7 7 8 7

16te Uebung 2 B 7 $\wedge$ 7 $\wedge$ 7 $\wedge$ A B 7 $\wedge$ $\wedge$ 7

A B 7 $\wedge$ 8 $\wedge$ 8 B

B $\wedge$ $\wedge$ $\wedge$ A $\wedge$ 8

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100
101
102
103
104
105
106
107
108
109
110
111
112
113
114
115
116
117
118
119
120
121
122
123
124
125
126
127
128
129
130
131
132
133
134
135
136
137
138
139
140
141
142
143
144
145
146
147
148
149
150
151
152
153
154
155
156
157
158
159
160
161
162
163
164
165
166
167
168
169
170
171
172
173
174
175
176
177
178
179
180
181
182
183
184
185
186
187
188
189
190
191
192
193
194
195
196
197
198
199
200
201
202
203
204
205
206
207
208
209
210
211
212
213
214
215
216
217
218
219
220
221
222
223
224
225
226
227
228
229
230
231
232
233
234
235
236
237
238
239
240
241
242
243
244
245
246
247
248
249
250
251
252
253
254
255
256
257
258
259
260
261
262
263
264
265
266
267
268
269
270
271
272
273
274
275
276
277
278
279
280
281
282
283
284
285
286
287
288
289
290
291
292
293
294
295
296
297
298
299
300
301
302
303
304
305
306
307
308
309
310
311
312
313
314
315
316
317
318
319
320
321
322
323
324
325
326
327
328
329
330
331
332
333
334
335
336
337
338
339
340
341
342
343
344
345
346
347
348
349
350
351
352
353
354
355
356
357
358
359
360
361
362
363
364
365
366
367
368
369
370
371
372
373
374
375
376
377
378
379
380
381
382
383
384
385
386
387
388
389
390
391
392
393
394
395
396
397
398
399
400
401
402
403
404
405
406
407
408
409
410
411
412
413
414
415
416
417
418
419
420
421
422
423
424
425
426
427
428
429
430
431
432
433
434
435
436
437
438
439
440
441
442
443
444
445
446
447
448
449
450
451
452
453
454
455
456
457
458
459
460
461
462
463
464
465
466
467
468
469
470
471
472
473
474
475
476
477
478
479
480
481
482
483
484
485
486
487
488
489
490
491
492
493
494
495
496
497
498
499
500
501
502
503
504
505
506
507
508
509
510
511
512
513
514
515
516
517
518
519
520
521
522
523
524
525
526
527
528
529
530
531
532
533
534
535
536
537
538
539
540
541
542
543
544
545
546
547
548
549
550
551
552
553
554
555
556
557
558
559
560
561
562
563
564
565
566
567
568
569
570
571
572
573
574
575
576
577
578
579
580
581
582
583
584
585
586
587
588
589
590
591
592
593
594
595
596
597
598
599
600
601
602
603
604
605
606
607
608
609
610
611
612
613
614
615
616
617
618
619
620
621
622
623
624
625
626
627
628
629
630
631
632
633
634
635
636
637
638
639
640
641
642
643
644
645
646
647
648
649
650
651
652
653
654
655
656
657
658
659
660
661
662
663
664
665
666
667
668
669
670
671
672
673
674
675
676
677
678
679
680
681
682
683
684
685
686
687
688
689
690
691
692
693
694
695
696
697
698
699
700
701
702
703
704
705
706
707
708
709
710
711
712
713
714
715
716
717
718
719
720
721
722
723
724
725
726
727
728
729
730
731
732
733
734
735
736
737
738
739
740
741
742
743
744
745
746
747
748
749
750
751
752
753
754
755
756
757
758
759
760
761
762
763
764
765
766
767
768
769
770
771
772
773
774
775
776
777
778
779
780
781
782
783
784
785
786
787
788
789
790
791
792
793
794
795
796
797
798
799
800
801
802
803
804
805
806
807
808
809
810
811
812
813
814
815
816
817
818
819
820
821
822
823
824
825
826
827
828
829
830
831
832
833
834
835
836
837
838
839
840
841
842
843
844
845
846
847
848
849
850
851
852
853
854
855
856
857
858
859
860
861
862
863
864
865
866
867
868
869
870
871
872
873
874
875
876
877
878
879
880
881
882
883
884
885
886
887
888
889
890
891
892
893
894
895
896
897
898
899
900
901
902
903
904
905
906
907
908
909
910
911
912
913
914
915
916
917
918
919
920
921
922
923
924
925
926
927
928
929
930
931
932
933
934
935
936
937
938
939
940
941
942
943
944
945
946
947
948
949
950
951
952
953
954
955
956
957
958
959
960
961
962
963
964
965
966
967
968
969
970
971
972
973
974
975
976
977
978
979
980
981
982
983
984
985
986
987
988
989
990
991
992
993
994
995
996
997
998
999
1000

As dur.

88

As dur.

17^{te} Uebung.

The image shows a musical score for a piece titled 'As dur.' and '17te Uebung.' The score is written on ten staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 3/8. The first staff is labeled 'As dur.' and the second staff is labeled '17te Uebung.'. The score contains various musical notations, including eighth notes, sixteenth notes, and rests. There are also fingerings (1-5) and breath marks (V) indicated throughout the piece. The notation is in a standard musical format with a treble clef and a key signature of one flat. The piece is in 3/8 time. The first staff is labeled 'As dur.' and the second staff is labeled '17te Uebung.'. The score contains various musical notations, including eighth notes, sixteenth notes, and rests. There are also fingerings (1-5) and breath marks (V) indicated throughout the piece. The notation is in a standard musical format with a treble clef and a key signature of one flat. The piece is in 3/8 time.

F moll.

18^{te}
Uebung.

19^{te} Übung.

[illegible]

Gis moll



92 Des dur.

92 **Des dur.**

12/8

7 10 7 7 0 5 7 3 5

8 10 B 7 7 10 7 8 10

21^{te} Uebung.

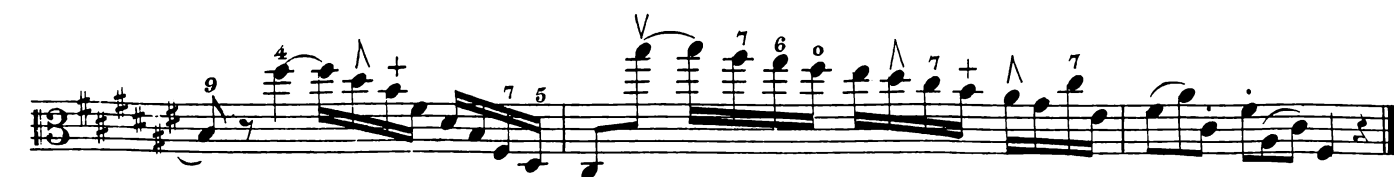
21^{te}
Uebung.

The image shows a musical score for a 21st exercise, consisting of eight staves of music. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 13/8. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-7. The exercise concludes with a double bar line.

B moll.

22^{te}
Uebung.*Dal Segno:*

Fis dur.

23te
Uebung.

Dis moll.

24^{te}
Uebung

Ges dur.

25te
Uebung.

Es moll.

26^{te}
Uebung.

Cis dur.

27^{te}
Uebung.

Ais moll.

First system of musical notation for 'Ais moll.' in 13/8 time, key of A minor. The system consists of three staves. The first staff contains measures 1 through 10, ending with a double bar line. The second staff continues the melody with measures 11 through 19, also ending with a double bar line. The third staff contains measures 20 through 28, ending with a double bar line. Various musical notations are present, including slurs, accents (^), and fingerings (5, 7, 10).

28^{te}
Uebung.

Second system of musical notation for '28te Uebung.' in 13/8 time, key of A minor. The system consists of seven staves. The first staff contains measures 1 through 10, ending with a double bar line. The second staff contains measures 11 through 19, ending with a double bar line. The third staff contains measures 20 through 28, ending with a double bar line. The fourth staff contains measures 29 through 37, ending with a double bar line. The fifth staff contains measures 38 through 46, ending with a double bar line. The sixth staff contains measures 47 through 55, ending with a double bar line. The seventh staff contains measures 56 through 64, ending with a double bar line. The notation includes slurs, accents (^), and fingerings (5, 7, 8, 10). The word 'Fine.' is written above the fifth staff. The system concludes with a double bar line and a final key signature change to D major.

D. S.

Ces dur.

29^{te}
Uebung

As moll.



*Plaat 9.
Schaale der Chalumeau*

Blad 120.



Diagram illustrating the fingering for the Chalumeau (first system). The instrument is shown on the left. The chart consists of two staves, each with nine fingerings (numbered 1-9) and corresponding notes.

Staff 1 (Treble Clef):

- Fingering 1: *f*
- Fingering 2: *g*
- Fingering 3: *a*
- Fingering 4: *b $\flat$*
- Fingering 5: *c*
- Fingering 6: *d*
- Fingering 7: *e*
- Fingering 8: *f*
- Fingering 9: *g*

Staff 2 (Treble Clef):

- Fingering 1: *d*
- Fingering 2: *e*
- Fingering 3: *f $\sharp$*
- Fingering 4: *g*
- Fingering 5: *a*
- Fingering 6: *b*
- Fingering 7: *c $\sharp$*
- Fingering 8: *d*
- Fingering 9: *e*

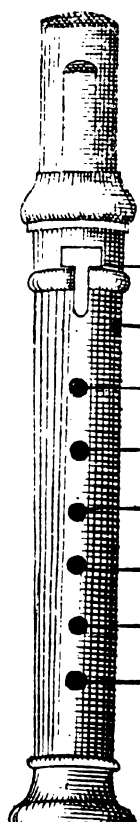


Diagram illustrating the fingering for the Chalumeau (second system). The instrument is shown on the left. The chart consists of two staves, each with nine fingerings (numbered 1-9) and corresponding notes.

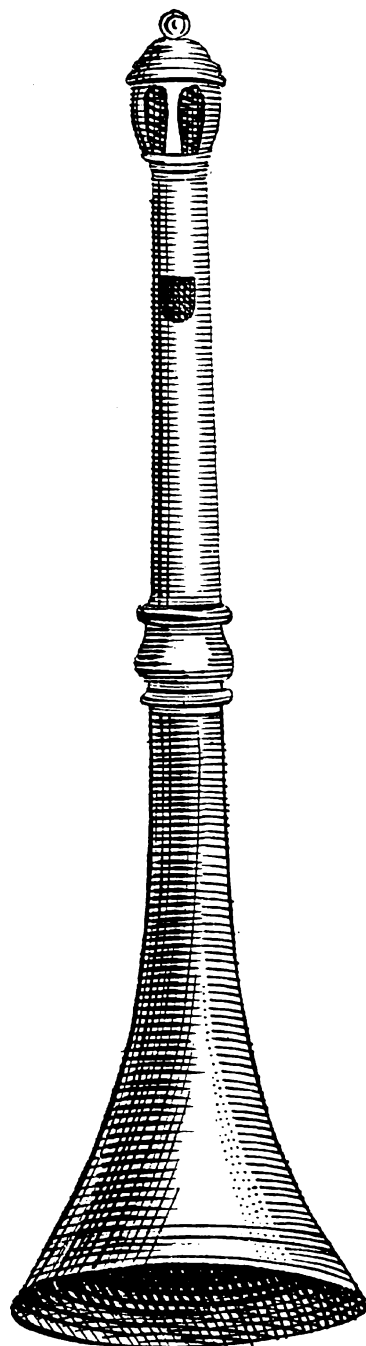
Staff 1 (Treble Clef):

- Fingering 1: *e $\sharp$*
- Fingering 2: *f $\sharp$*
- Fingering 3: *g $\sharp$*
- Fingering 4: *a $\flat$*
- Fingering 5: *b $\sharp$*
- Fingering 6: *c $\sharp$*
- Fingering 7: *d $\flat$*
- Fingering 8: *e $\sharp$*
- Fingering 9: *f $\sharp$*

Staff 2 (Treble Clef):

- Fingering 1: *e $\sharp$*
- Fingering 2: *f $\sharp$*
- Fingering 3: *g $\sharp$*
- Fingering 4: *a $\flat$*
- Fingering 5: *b $\sharp$*
- Fingering 6: *c $\sharp$*
- Fingering 7: *d $\flat$*
- Fingering 8: *e $\sharp$*
- Fingering 9: *f $\sharp$*

Plaat 9. # *Blad 120.*
Tekening der Zwitserfche
Chalumeau



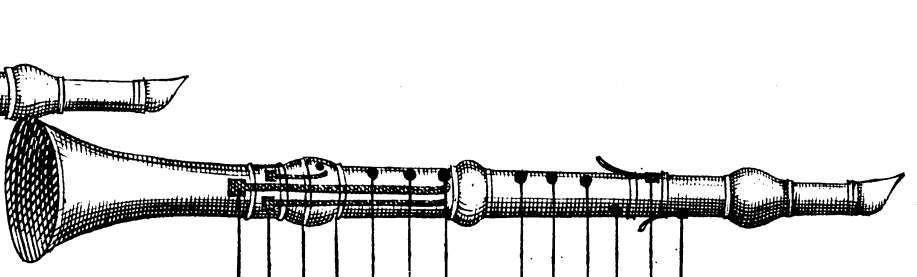
Staat II.
Schale voor de Klarinet met vijf Klappen

Musical notation for the first system of the clarinet, showing notes and fingerings for various keys.

Musical notation for the second system of the clarinet, showing notes and fingerings for various keys.

Blad 142

Blad 142



Musical notation for the first system of the clarinet, showing notes and fingerings for various keys.

Musical notation for the second system of the clarinet, showing notes and fingerings for various keys.