



# ANWEISUNG

zu der neuen

## Clarinetten und der Clarinette-Alto,

nebst einigen Bemerkungen für Instrumentenmacher

Seiner Majestät

**GEORGE 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

Verlag v. 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

Jwan. Müller.

*Stimme für die neue Cornette in zwei Abtheilungen.*

**Erste Abtheilung.**

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

Abnahmen.

Die 13<sup>te</sup> Klappe wird immer geöffnet und das Loch für den Daumen der linken Hand bleibt immer geschlossen.

*Chromatische Skala*

Left Hand, Right Hand, Chromatische Skala

**Zweite Abtheilung.**

Die 13<sup>te</sup> Klappe wird immer geöffnet und das Loch für den Daumen der linken Hand bleibt immer geschlossen.

*Chromatische Tonleiter.*

1. H., 2. H., H.H.

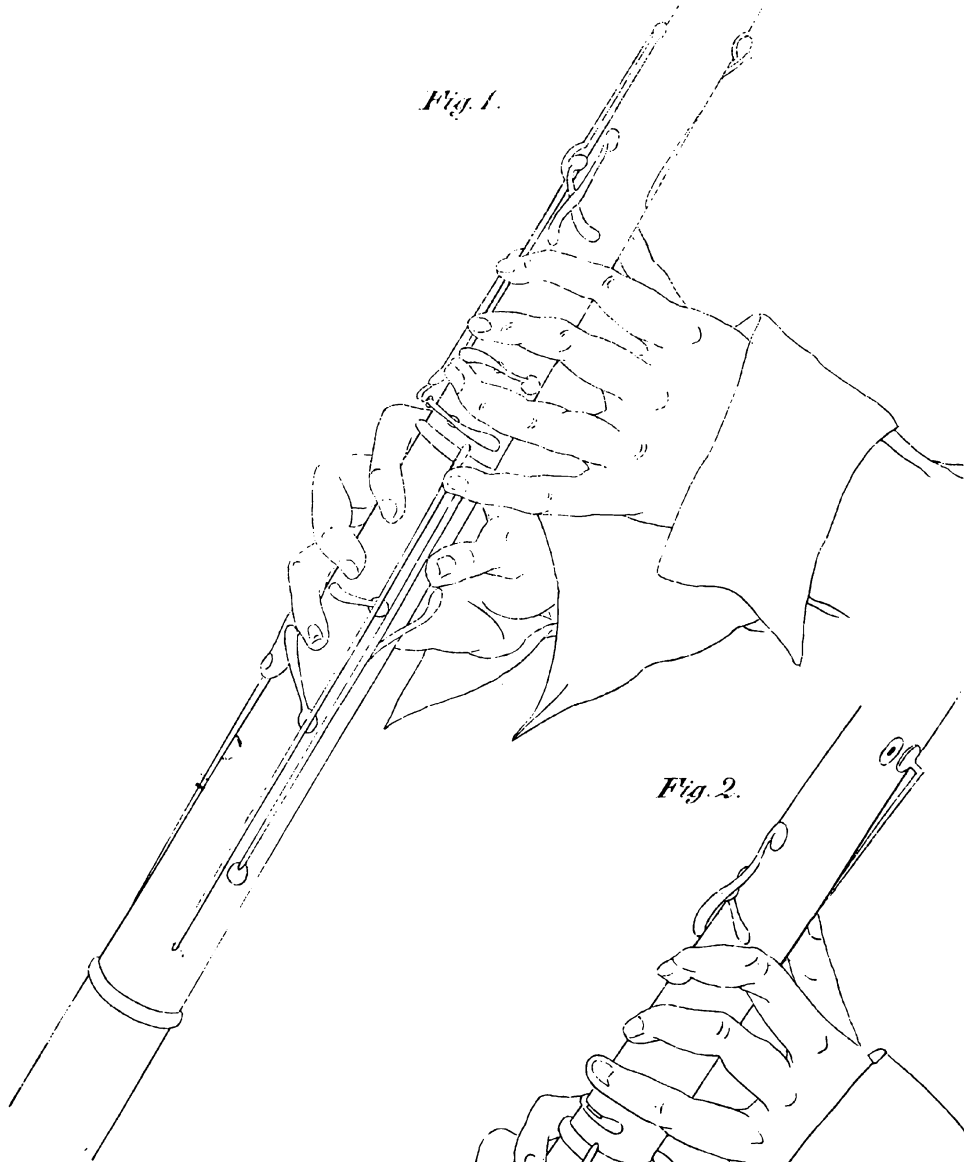
*Chromatische Skala*

Das häufigste (oben der chromatischen Tonleiter) sowohl hinwärts als herwärts ist das nächstbeste Mittel mit allen Klappen schnell bekannt zu werden.

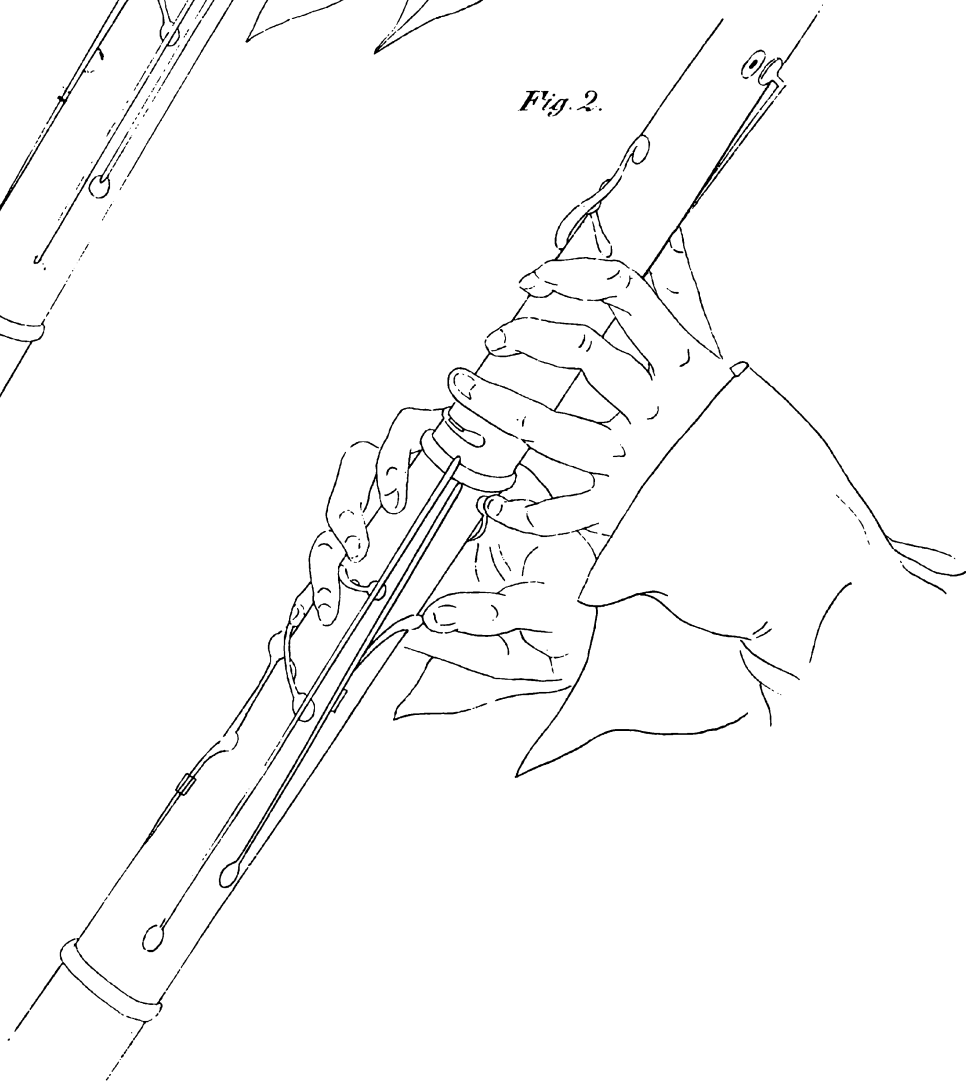




*Fig. 1.*



*Fig. 2.*



# Einleitung.

*Bey Abfassung dieses Werkes war es mir nur um fassliche und möglichst kurze Belehrung zu thun; daher habe ich das wirkliche 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 vorthuäfler. 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 Blasenmusik die dritte Mittelstimme bilden, und wie die Viöle (Bratsche), bey den Saiteninstrumenten behandelt werden; welches bis jetzt noch gar nicht geschehen ist.*


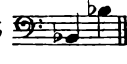

*Bey Vervollkommnung dieser Instrumente bin ich besonders darauf bedacht gewesen, allen im Freyen auszuführenden Musiken \*) die den Saiteninstrumenten zu Gebote stehenden Mittel zu verschaffen, nämlich, in Symphonien und Ouverturen die Clarinetten wie die Violinen zu behandeln; die Clarinette-Alto wie die Violen; die Fagotte wie die Violoncelle \*\*); die Contrafagotte oder Serpents, wie die Contrabässe; die M'löten, 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 besetzen.

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, mitte 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 beynähe 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 Vervollkommnung 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. Zwoy 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 meynigen 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 glaubte, 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 beybehalten, 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, vortheilhaft 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.

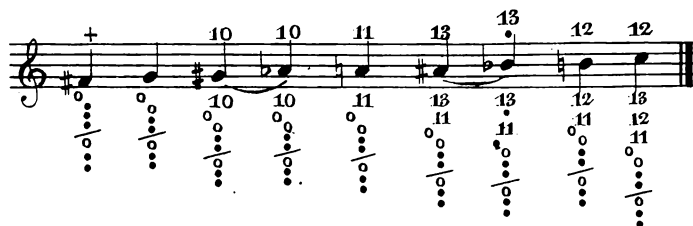
---



\*) 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 angezeigten 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 zwey Töne:  bei den in der zweyten 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 zweyten Abtheilung der Tabelle liegt:

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

Die Klappen \*) werden auf folgende Art gegriffen: die Klappe N<sup>o</sup> 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<sup>o</sup> 2. eben so; die N<sup>o</sup> 3. mit dem kleinen Finger der rechten Hand; die N<sup>o</sup> 4. eben so; \*) die N<sup>o</sup> 5. mit dem vierten Finger der rechten Hand; die N<sup>o</sup> 6. mit dem kleinen Finger der rechten Hand; die N<sup>o</sup> 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. Diess 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 h auch wie gewöhnlich nehmen, und cis mit dem Daumen der rechten Hand. Dann löset 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 vortheilhaft wechseln, z. B.  nämlich die erste Hälfte des Wörthes des cis nimmt man mit der Klappe N<sup>o</sup> 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<sup>o</sup> 8. mit dem vierten Finger der linken Hand; die N<sup>o</sup> 9. mit dem Zeigefinger der rechten Hand; die N<sup>o</sup> 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<sup>te</sup> Klappe erlangen kann; die N<sup>o</sup> 11 mit dem ersten Gliede des Zeigefingers der linken Hand; die N<sup>o</sup> 12. mit dem Zeigefinger der rechten; die N<sup>o</sup> 13. mit dem Daumen der linken Hand.

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

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



Zu dem f nimmt man nämlich noch die 12<sup>te</sup> Klappe!

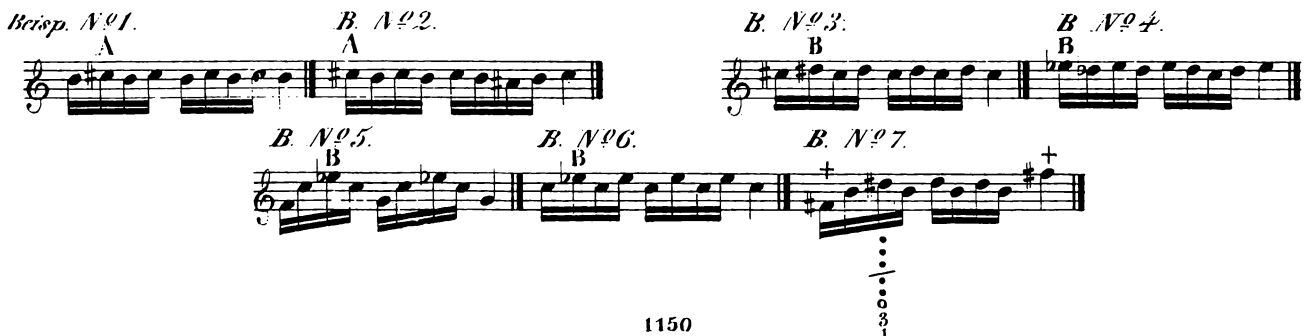
Auf der Tabelle dieser Schule ist die Clarinette von zwei Seiten abgebildet, damit man alle Klappen, so wie die sie bezeichnenden Zahlen sehen könne. Die Buchstaben A und B zeigen die Nebenslangen der zweiten und vierten Klappe an.

Noch einige andere Bezeichnungen der Griffe müssen hier bemerkt werden:

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

Das Zeichen  $\blacktriangledown$  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 e, 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:  $\circ \vee \circ$

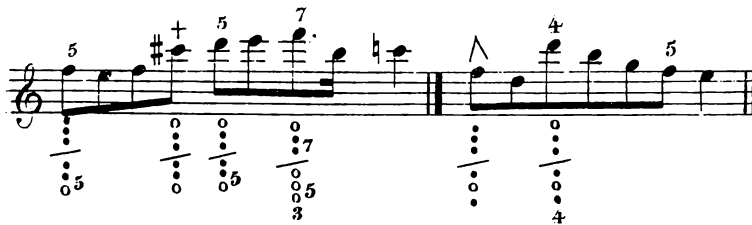
Das Zeichen + wird bloß für folgende Griffe des Fis und eis gebraucht:



Das Zeichen o 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 3/2 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.

Dies gilt von folgendem Beispiele:



Obgleich also *f* mit der 9<sup>ten</sup> 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<sup>ten</sup> Klappe bey *f* nur dann bedienen, wenn es die Lage der andern Finger erlaubt.

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

*Beisp. 1.*

*B. 1.*

*B. 2.*



*B. 3.*

Im ersten Beispiele ist *ais* der Leiteton; es muss also mit der 13<sup>ten</sup> Klappe und offenem Daumenloche genommen werden. Im zweiten Beispiele hingegen ist *ais* 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 13̣.

Dies gilt für jeden Leiteton. In den Übungen dieser Schule hat man diesen Fall oft angebracht. Die Töne, welche nur einen Griff gestatten, müssen, als Leitetöne, durch den Ansatz

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



Die 12<sup>te</sup> 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 e an  zu dem gewöhnlichen Griffe die 7<sup>te</sup> Klappe zu nehmen, denn die höheren Töne, wie d und dis,  mit der 12<sup>ten</sup> 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<sup>te</sup> Klappe hat den gewöhnlichen Griff der Clarinette nicht verändert; denn es ist ganz einlezy, 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<sup>te</sup> Klappe mit, um sie voller und reiner zu machen; vorzüglich, wenn sie auszuhalten sind.

Die 3<sup>te</sup> 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<sup>ten</sup> oder 8<sup>ten</sup> 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.





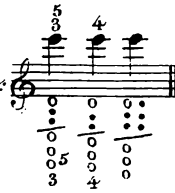
Mit der 12<sup>ten</sup> Klappe kann *d* und *dis* nur bey Trillern, oder in sehr geschwinden Stellen, gemacht werden. In allen andern Fällen muss man die 5<sup>te</sup> oder 4<sup>te</sup> Klappe dazu nehmen; es wird immer mit der 3<sup>ten</sup> und 5<sup>ten</sup> Klappe genommen.

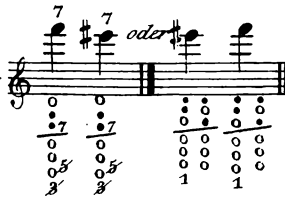
Meine Nachahmer, welche die Clarinette ebenfalls verbessern wollten, \*) haben die 10<sup>te</sup> Klappe von der 11<sup>ten</sup> getrennt. Aus welchem Grunde, weiss ich nicht; es müsste denn seyn, weil man ehemals das *d* und *dis* mit der mittlern *a*-Klappe machte. Deshalb hat man, um dieses *d* 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 querrliegenden 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

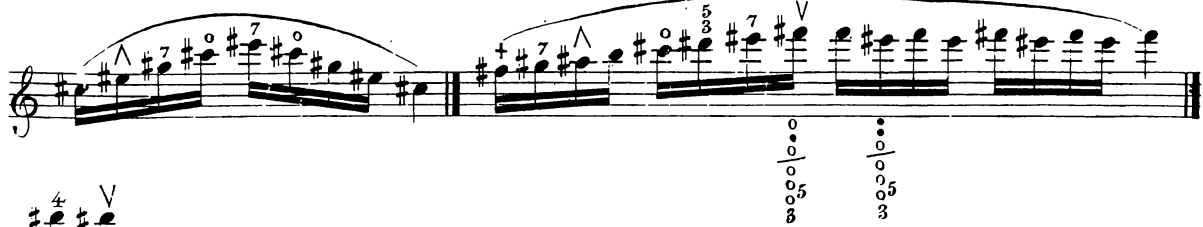
\*) Sie lassen sie mit 12 Klappen bauen. Herr Vanderhagen nennt sie in seiner Schule: die neuere Clarinette.

einer andern Seite wieder gewonnen denn eben diese Töne macht man mit der 12<sup>ten</sup> Klappe reiner u. bequemer:

E wird vortheilhaft auf folgende drei Arten gegriffen:  es kommt auf die vorhergehenden oder folgenden Töne an: Man sehe die Beispiele, wo e vorkommt.

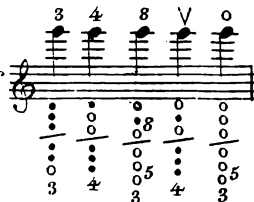
F und Eis  haben eigentlich nur einen Griff, \*) zu welchem man immer die 7<sup>te</sup>

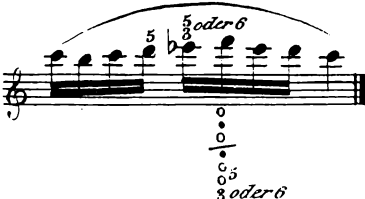
Klappe nimmt; blos bey einem Uebergange von eis kann man es auf die zweite Art nehmen, z. B.

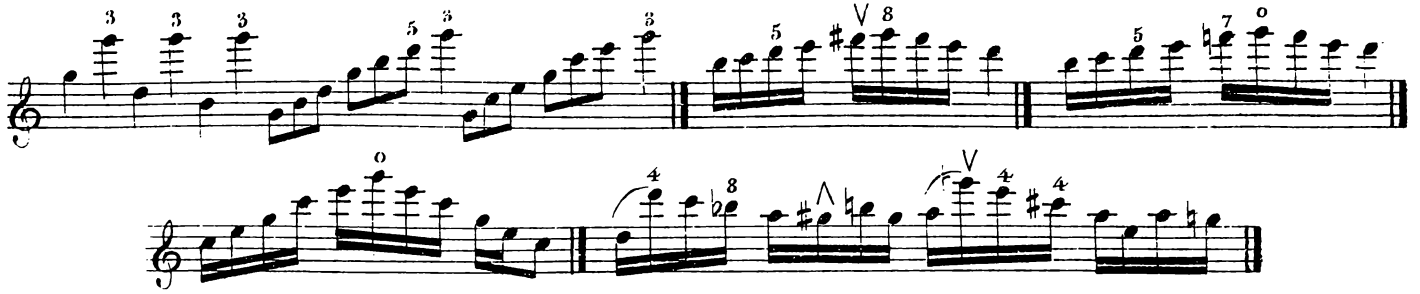
Fis  kann doppelt gegriffen werden, z. B.




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

\*) Auf einigen Clarinetten ist Fauch so gut: 

jedoch muss man oft die andern nehmen, z. B.



Folgende Töne  haben, wie die Tabelle zeigt, mehrere Griffe; da sie aber von den Griffen der übrigen Töne so sehr abweichen, so können sie nur sehr selten angewendet werden: Ton g an ist es gleich, welchen Griff man wählt; der Spieler suche sich den besten heraus bis und a machen biswilen eine Ausnahme, wie man in den Uebungen und an folgenden Beispielen erschen kann:



Nun wird man fragen: Müssen alle Griffe angewendet werden? Gibt nicht der in der Tabelle zuerst stehende einen vollen und reinen Ton? Allerdings; allein diess ist nicht genug, sondern er muss mit den vorhergehenden oder folgenden Tönen bequem verbunden werden können. Diess kann aber nicht geschehen; wenn er von diesen Tönen zu weit liegt, d.h. wenn der erste Griff zu sehr von dem der übrigen Töne abweicht, und deshalb die Finger zu sehr verrückt. In solchen Fällen thun mehrere Griffe für einen Ton grosse Dienste.

Man versuche und übe aufmerksam die Uebungen und Beispiele dieser Schule; man nehme andere Griffe, als die angegebenen, und bald wird man sehen, welche gut und schlecht, oder, um es besser zu sagen, welche natürlich, und welche gezwungen sind.

In dieser Schule ist weniger auf Ausführung sehr geschwinder Passagen, als auf gründlichen Unterricht im Reinspielen, dem grössten Zauber der Musik, gesehen worden. Man muss sich daher beflüssigen; auch solche Stellen rein auszuführen, welche eigentlich blose Fingerübungen bezwecken.

Den Nutzen der verschiedenen Griffe für einen Ton wird das Studium der Triller am besten darthun; bey welchen oft ein ganz besonderer Griff anzumenden ist.



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 mäßig, 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 weitern 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<sup>o</sup>1.**

**Fis. N<sup>o</sup>1.**

**E. N<sup>o</sup>2.**

**Fis. N<sup>o</sup>2.**

**Eis.**

**G. N<sup>o</sup>1.**

**Es.**

**G. N<sup>o</sup>2.**

**F.**

**Gis. N<sup>o</sup>1.**

**F.**  
(Wie Eis.)

**Gis. N<sup>o</sup>2.**

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

(\*\*) Man kann diesen Triller auch so machen:



D. N. 2. *tr* 8 *tr* *tr* 10

Dis. *tr* B *tr* *tr*

Des. *tr* NB *tr* *tr* *tr*

(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 komenden 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 Biagsamkeit 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 Gemisch 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 u. 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 Gegentheil 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<sup>o</sup> 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 werden des 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 wegekammt, 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 verfähre 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 Trunkenheit 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 Nebenstangen der 2<sup>ten</sup> und 4<sup>ten</sup> 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 ungenöthig 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 sorggehende, 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 Abwechslung 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 ungemein wichtig. Wer sie nicht besitzt, oder falsch anwendet, kann schon dadurch allein den Eindruck eines Tonstücks 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 kömmt 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 Tonstücke, 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. Keine Ausnahme machen die mit ff. bezeichneten Stellen, welche natürlich mit voller Kraft angefangen werden müssen.

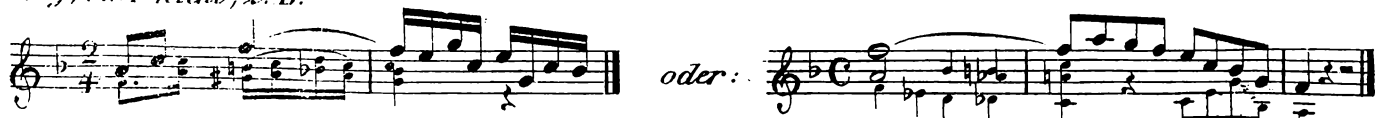
2.) Bey einer langen, oder bis an das Ende einer Periode auszuhaltenden Note, z. B.



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 gibt 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<sup>ten</sup> 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. Wölte man das Athemholen bis auf den letzten Augenblick aufschieben, so könte 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 Tonarten 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-Clarinetten. 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-Clarinetten ist der nämliche auf den andern. Allein das  der B-Clarinetten klingt wie ; und auf der A-Clarinetten klingt  wie ; 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 Vervollkommnung 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, w. 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-F- 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, w. 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, fiele 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.*


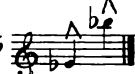
*A - Clar.*



*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:*


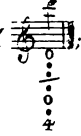
### Weitere Auseinandersetzung.



*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.*


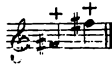
*Mit gleicher Genauigkeit verfährt man bey b und f  and f und o ; letztere sind vorzüglich ganz rein abzustimmen.*

*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<sup>ten</sup> 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<sup>ten</sup> Klappe bestimmten Loches hängt oft die ganze Reinheit und Brauchbarkeit des Instruments ab. Dieses Loch muss erstens *b* oder *a*s 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*s 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*s 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<sup>ten</sup> Klappe, sodann auch von der Seite gebohrt werden.

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


Die Hauptursache, weshalb ich das Loch der 13<sup>ten</sup> 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<sup>te</sup> 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:



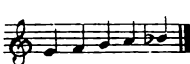

Das g  wird immer nach dem d  gerichtet, und also abgestimmt:






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 gutten, 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.



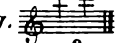
\*) Zu bemerken ist, dass die Lage dieses Loches, so wie seine Grösse, von der Länge u. Weite des Instruments abhängt. Man findet die richtige Lage recht leicht, wenn man mehrere Löcher, in der Entfernung von 6 oder 7 Linien, an der gewöhnlichen Stelle bohrt. Es ist fast unnötig hinzuzusetzen, dass dieses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



Nach diesen Vorbereitungen wird zum Bohren der übrigen Löcher, und zum Anlegen der Klappen geschritten. Die Nebenstange der 2<sup>ten</sup> Klappe ist auf dem Instrumente mit A bezeichnet. Diese Nebenstange muss so liegen, dass sie mit dem Daumen der rechten Hand bequem gegriffen werden könne. Diess gilt auch von der Nebenstange der 4<sup>ten</sup> Klappe. Die Lage und Grösse des Loches für die 5<sup>te</sup> Klappe erfordert Vorsicht, denn, nicht allein f und b , sondern auch das obere d , muss durch dieses Loch ganz rein herauskommen. S. auf der Tabelle das mit der Zahl 5 bezeichnete d. Das Loch für die 6<sup>te</sup> Klappe darf nicht zu tief liegen; sonst müsste es zu gross werden, und diess taugt nichts für h und fis. 

Das Loch der 7<sup>ten</sup> Klappe wird am liebsten nach es und cis  eingerichtet; weil zu dem hohen  diese Klappe ebenfalls gebraucht wird; sie macht auch des und gis gut.

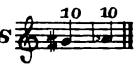


Eine noch deutlichere Ansicht giebt Seite 12. dieser Schale.

Das Loch für die 8<sup>te</sup> Klappe wird am besten nach es und b  eingerichtet; auch muss das hohe  mit dieser Klappe leicht ansprechen. Diess ist in Verbindung mit fis unumgänglich nöthig. 

Das Loch für die 9<sup>te</sup> Klappe, welches zu einer grossen Anzahl von Tönen dient, muss nach  eingerichtet werden, und so kömen f und c auch gut heraus. Diese Klappe macht einen vollkömnen Triller auf e, f, und h, c. Allein ich wiederhole, dass man auch auf die Reinheit des fis  mit dieser Klappe sorgfältig sehen muss.



Das Loch für die 10<sup>te</sup> Klappe muss nach gis oder as  eingerichtet werden; das der 11<sup>ten</sup> nach dem folgenden a. Diese Klappen müssen mit der möglichsten Aufmerksamkeit angelegt werden, denn ihre Brauchbarkeit beruhet einzig auf ihrer Lage.

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

Der Stiel der 11<sup>ten</sup> Klappe, welche über die 10<sup>te</sup> 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<sup>te</sup> 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<sup>te</sup> Klappe Bemerkte gilt für alle andern, denn ihre Brauchbarkeit beruht, wie schon gesagt, einzig und allein auf ihrer Lage.

Um die 10<sup>te</sup> und 11<sup>te</sup> Klappe ganz passend anzubringen, lese man aufmerksam die 10. und 11. Seite dieses Werks.

Das Loch für die 12<sup>te</sup> 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.

Bev 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 unangenehmer 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.**

The image displays three sections of musical notation, labeled C., Cis., and D., each consisting of three staves. The notation includes various notes, rests, and fingerings, with some notes marked with 'V' and 'A' symbols. The C. section starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Cis. section also starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The D. section starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The notation is complex, with many notes and fingerings indicated, suggesting a detailed fingering chart or exercise.

This musical score is for guitar and is organized into six systems of staves. The first system is labeled 'Es.' and contains three staves of music. The second system is labeled 'E.' and contains three staves. The third system is labeled 'F.' and contains three staves. The fourth system is labeled 'Fis.' and contains three staves. The notation includes various guitar-specific symbols such as natural harmonics (marked with a triangle ^), vibrato (marked with a 'v'), and various chord voicings and fingering patterns (marked with numbers 1-5). The piece concludes with a double bar line at the end of the final staff.

G.

A s.

A.

B.

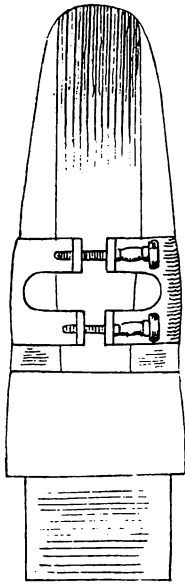
Detailed description: This page contains four systems of musical notation for guitar, alto saxophone, trumpet, and trombone. Each system consists of three staves. The guitar part (G.) is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The alto saxophone (A s.), trumpet (A.), and trombone (B.) parts are in bass clef with a key signature of two flats (Bb). The notation includes various musical symbols such as accidentals, slurs, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Performance techniques like vibrato (V), accents (^), and breath marks (o) are used. Chord symbols like B, Bb, and B7 are present. Measure numbers are provided at the beginning of each staff.

II.

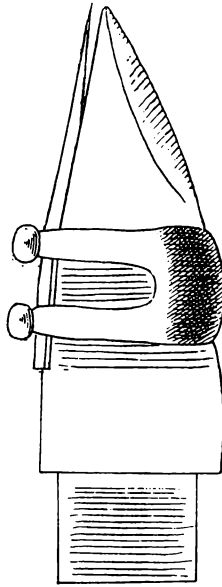
*C dur.*    *Amoll.*    *Cis dur.*    *Ais moll.*    *D dur.*  
*Emoll.*    *Es dur.*    *Cmoll.*    *E dur.*    *Cis moll.*  
*F dur.*    *D moll.*    *Fis dur.*    *Dis moll.*  
*G dur.*    *Emoll.*    *As dur.*    *F moll.*  
*A dur.*    *Fis moll.*    *B dur.*    *G moll.*  
*H dur.*    *Gis moll.*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



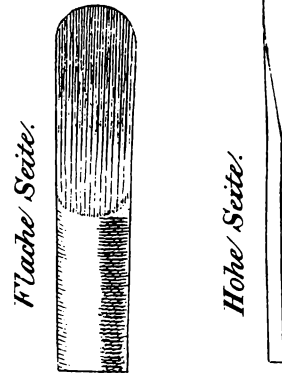
*Fig. 1.*



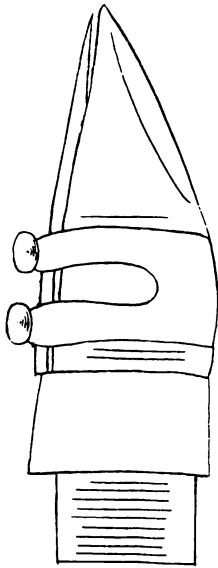
*Fig. 2.*



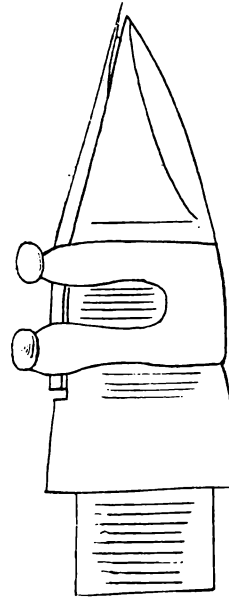
*Fig. 3.*



*Fig. 4.*



*Fig. 5.*



## Tonleitern und Uebungen in allen Tonarten.

C dur.

5 5 7 3 7 5

1<sup>te</sup>  
Uebung.

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.


The first system of musical notation for 'G dur.' consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It contains a sequence of eighth notes with various fingering numbers (6, 5, 8) and breath marks (+). A vertical line with a 'V' above it and a '3' below it is positioned above the staff. The second staff continues the sequence with similar notes and fingering (9, 6, 6).

3te  
Uebung.

The '3te Uebung.' section consists of nine staves of musical notation. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and fingering numbers (8, 9, 7, 5, 5, 7, 9, 6, 5, 3, 7, 9, 3, 5, 5, 6, 5, 5, 8, 10, 6, 5, 4, 9, 6, 3). It features several dynamic markings such as accents (^) and breath marks (+). A vertical line with a 'V' above it and a '3' below it is present in the fourth staff. The section concludes with a double bar line.

**E moll.**

\*) Der Querstrich — über *h* und *vis*  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 geschwindem Zeitmaasse vorkömen.

F dur.

Musical notation for the first system, including a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The notation features a series of eighth notes with various fingering numbers (5, 7) and dynamic markings (accents).

5te  
Uebung

Musical notation for the second system, labeled "5te Uebung". It consists of ten staves of music in a common time signature with a key signature of one flat. The notation is highly detailed, featuring complex rhythmic patterns, slurs, and various fingering and dynamic markings such as accents, asterisks, and plus signs.

D moll.

Musical staff 1: Treble clef, D minor key signature. Contains notes with fingerings 5, 7, 8 and accents.

Musical staff 2: Treble clef, D minor key signature. Contains notes with fingerings 7, 5 and accents.

6te  
Uebung.

Musical staff 3: Treble clef, D minor key signature. Contains notes with fingerings 9, 10, 7 and accents.

Musical staff 4: Treble clef, D minor key signature. Contains notes with fingerings 7, 10, 5 and accents.

Musical staff 5: Treble clef, D minor key signature. Contains notes with fingerings 7, 5, 4, 5 and accents.

Musical staff 6: Treble clef, D minor key signature. Contains notes with fingerings 7, 7, 8 and accents.

Musical staff 7: Treble clef, D minor key signature. Contains notes with fingerings 7, 5 and accents.

Musical staff 8: Treble clef, D minor key signature. Contains notes with fingerings 10, 10 and accents.

Musical staff 9: Treble clef, D minor key signature. Contains notes with fingerings 5, 5 and accents.

Musical staff 10: Treble clef, D minor key signature. Contains notes with fingerings 5 and accents.

D dur.

7<sup>te</sup>  
Uebung.



H moll.

8te Übung.

B dur.

Musical notation for the first system of 'B dur.' in B major, 2/4 time. It consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter rest followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, and D5. A fermata is placed over the B4 note. The second staff continues the melody with quarter notes E5, F#5, G5, A5, B5, and C6, followed by a double bar line. A fermata is placed over the B5 note. Fingering numbers 8, 5, 5, 3, 7 are indicated above the notes in the first staff. A fermata is placed over the B5 note in the second staff.

9te  
Uebung:

Musical notation for the '9te Uebung' section in B major, 2/4 time. It consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter rest followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, and D5. A fermata is placed over the B4 note. The second staff continues the melody with quarter notes E5, F#5, G5, A5, B5, and C6, followed by a double bar line. A fermata is placed over the B5 note. Fingering numbers 8, 5, 5, 3, 7 are indicated above the notes in the first staff. A fermata is placed over the B5 note in the second staff. The third staff continues the melody with quarter notes D6, C6, B5, A5, G5, and F#5. A fermata is placed over the B5 note. The fourth staff continues the melody with quarter notes E5, D5, C5, B4, A4, and G4. A fermata is placed over the B4 note. The fifth staff continues the melody with quarter notes F#4, E4, D4, C4, B3, and A3. A fermata is placed over the B3 note. The sixth staff continues the melody with quarter notes G3, F#3, E3, D3, C3, and B2. A fermata is placed over the B2 note. The seventh staff continues the melody with quarter notes A2, G2, F#2, E2, D2, and C2. A fermata is placed over the B2 note. The eighth staff continues the melody with quarter notes B2, A2, G2, F#2, E2, and D2. A fermata is placed over the B2 note. The ninth staff continues the melody with quarter notes C3, B2, A2, G2, F#2, and E2. A fermata is placed over the B2 note. The tenth staff continues the melody with quarter notes D3, C3, B2, A2, G2, and F#2. A fermata is placed over the B2 note. Fingering numbers 8, 5, 5, 3, 7 are indicated above the notes in the first staff. A fermata is placed over the B2 note in the tenth staff.

G moll.

10te  
Uebung.

A dur.

11te  
Uebung.

Fis moll.

First system of musical notation for 'Fis moll.' in G major (three sharps). It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various fingerings (6, 7, 8, 9, 9, 10) and accents. The lower staff contains a bass line with chords and fingerings (5, 7). A 'V' symbol is present at the end of the system.

Second system of musical notation for 'Fis moll.' in G major. It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with fingerings (9, 9, 10) and accents. The lower staff contains a bass line with chords and fingerings (4, 4, 5, 7, 6). A 'V' symbol is present at the end of the system.

12te Übung.

Third system of musical notation for '12te Übung.' in G major, 3/4 time. It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with fingerings (9, 9, 10) and accents. The lower staff contains a bass line with chords and fingerings (4, 4, 5, 7, 6). A 'V' symbol is present at the end of the system.

Fourth system of musical notation for '12te Übung.' in G major, 3/4 time. It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with fingerings (7, 10, 7, 6) and accents. The lower staff contains a bass line with chords and fingerings (7, 6, 6, 5). A 'V' symbol is present at the end of the system.

Fifth system of musical notation for '12te Übung.' in G major, 3/4 time. It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with fingerings (7, 4, 10, 7, 5) and accents. The lower staff contains a bass line with chords and fingerings (10, 10). A 'V' symbol is present at the end of the system.

Sixth system of musical notation for '12te Übung.' in G major, 3/4 time. It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with fingerings (0, 7, 7, 10, 9) and accents. The lower staff contains a bass line with chords and fingerings (7, 10, 9). A 'V' symbol is present at the end of the system.

Seventh system of musical notation for '12te Übung.' in G major, 3/4 time. It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with fingerings (B, 6, 7, 8, 9, 9) and accents. The lower staff contains a bass line with chords and fingerings (B, 7, 9). A 'V' symbol is present at the end of the system.

Eighth system of musical notation for '12te Übung.' in G major, 3/4 time. It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with fingerings (7, 8, 9, 9, 7) and accents. The lower staff contains a bass line with chords and fingerings (7, 9). A 'V' symbol is present at the end of the system.

# Es dur.

# 13<sup>te</sup> Übung.

C moll.

14<sup>te</sup> Übung:

## E dur.

First system of musical notation for E major. The staff contains a sequence of notes with fingerings 6, 7, 8, 9, 10 and a barre (B). The second line continues the sequence with fingerings 10, 7, 4, 4 and a barre (B).

15<sup>te</sup>  
Uebung.

Second system of musical notation for the 15th exercise in E major. It features complex fingering patterns (6, 8, 9, 10, A, 10, 9, 8, +, 7, +, A) and includes a section marked 'dol.' (dolando). The notation includes various accents, slurs, and dynamic markings.



Cis moll.

16 te  
Uebung:

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







Gis moll.

20te  
Uebung

Cadenza.

Des dur.

21te  
Uebung.

**B moll.**

**22te**  
**Uebung.**

Fis dur.

*Moderato.*

23<sup>te</sup>  
Uebung.





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.



Cis dur.

27te  
Uebung.

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

Ais moll.

The first system of musical notation for 'Ais moll.' consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a common time signature. It contains a sequence of notes with various fingerings (5, 7, 8) and dynamic markings (V, B, ^). The second staff continues the melody with further fingerings (9, 9, 8, 7, 5, 5, 7) and dynamic markings (V, ^, ^, 4, 5, 8, 9, V, ^, +).

28te Uebung.

The 28th exercise is presented in a single system with eight staves. It begins with a treble clef, a key signature of three sharps, and a 3/4 time signature. The notation is highly technical, featuring complex rhythmic patterns, slurs, and various dynamic markings such as V, B, ^, +, and Ar. Fingerings are indicated throughout, including sequences like 5, 7, 8, 12, 8, 0. The exercise concludes with a double bar line.

Ces dur.

Musical notation for 'Ces dur.' in G major, 2/4 time. The piece consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingering numbers (6, 7, 9, 10) and dynamic markings (accents, slurs). The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns and includes a repeat sign at the end.

29te Uebung. *Tempo di Polacca.*

Musical notation for '29te Uebung. Tempo di Polacca.' in G major, 3/4 time. The piece is a single staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The notation includes numerous fingering numbers (1, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10), dynamic markings (accents, slurs), and section markers labeled 'A' and 'B'. The piece concludes with a final cadence.



# Tonleitern und Uebungen in allen Tonarten für die Clarinette-Alto.

**C dur.**

The score consists of several staves of music. The first staff shows a scale starting on middle C (C4) with a fingering of 6 and a breath mark (+). The second staff continues the scale with a fingering of 6 and a breath mark (+). The third staff is labeled "1te Uebung." and contains a series of exercises with various fingerings (8, 9, 7) and accents (^). The fourth staff continues with exercises, including a fingering of 5 and a breath mark (+). The fifth staff features exercises with fingerings 7, 9, 9, 12, 10, 9, 6, 5, 3, and 8. The sixth staff includes exercises with fingerings 9, 5, and 3, and a breath mark (+). The seventh staff shows exercises with fingerings 8, 5, and 10, and a breath mark (+). The eighth staff concludes with exercises and a fingering of 6.

**1te Uebung.**

1150



# *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:*

	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
<i>Triebler Horn:</i>	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
<i>Beckler Horn:</i>	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
<i>Triebler Klarinette:</i>	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
<i>Beckler Klarinette:</i>	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•

*Ausnahmen:*

	10	11	12	13	14	15
<i>Triebler Horn:</i>	•	•	•	•	•	•
<i>Beckler Horn:</i>	•	•	•	•	•	•
<i>Triebler Klarinette:</i>	•	•	•	•	•	•
<i>Beckler Klarinette:</i>	•	•	•	•	•	•

## Zweite Abtheilung.

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

	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
<i>L. H.:</i>	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
<i>R. H.:</i>	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
<i>Gleichgingende Noten:</i>	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•

**Chromatische Tonleiter.**

*Das richtige Ueben der chromatischen Tonleiter, sowohl häufig, als wenig, ist das sicherste Mittel, mit allen Klappen schnell bekannte zu werden.  
Leipzig, bei Friedrich Hofmeister, Tr. 6 Gr.*



A moll.

13 A 6 7 8 + B

13 5 9 6 A

13 6 8 + 8

2<sup>te</sup> Uebung. 13 2/4 10 + 9

13 8 6 8 9 9

13 8 9 + 5 8 + 6

13 6 8 9 6 A 6

13 0 7 5 3 4 5

13 6 6

G dur.

3<sup>te</sup> Übung.

The musical score consists of 12 staves of music. The first staff is titled 'G dur.' and the second '3<sup>te</sup> Übung.'. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The notation includes various techniques such as arpeggios, slurs, and fingerings. Key markings include 'A', 'B', and '6'. Fingerings are indicated by numbers 1-5, and some notes have a '+' sign. The piece concludes with a double bar line and a 4-measure rest.

E moll.

4<sup>te</sup>  
Uebung.

F dur.

5<sup>te</sup>  
Uebung.

D moll.

6 9

Musical notation for the first system of the exercise in D minor. It consists of two staves. The first staff contains a sequence of notes with fingerings 6 and 9. The second staff continues the sequence with fingerings 6, 7, and 5.

6te  
Uebung.

10 5 10 8 6

5 7 7 5 6 #7

5 7 5 6 #7

10 7 5 6

9 5 6 9 8

8 9

Musical notation for the 6th exercise, consisting of eight systems. The notation includes various fingerings (6, 9, 10, 5, 8, 7) and accents (^) over notes. The exercise is written in D minor and 13/8 time.

D dur.

6 7 9 10 A

A 10 9 9 10

7te  
Uebung.

5 7 +

7 +

7 +

7 +

8 9 B

5 7 +

Ar

4



**H moll.**

**B** 6 7 8 9 9 10

**A** 9 7 6 **B**

**8te**  
**Uebung.**

**B** 9 9 10

**B** 8 9 9

**B** 8 9 9

**79**

B dur.

5 8 5 7

7 5 7 5

9te  
Uebung

G moll.

Musical staff 1: G minor, 13/8 time signature. Features a melodic line with a trill on the 5th finger and an accent on the 8th finger.

Musical staff 2: Continuation of the melodic line with accents on the 5th and 7th fingers.

10<sup>te</sup>  
Uebung.

Musical staff 3: Labeled "10te Uebung". Features a complex melodic line with many slurs and accents.

Musical staff 4: Continuation of the complex melodic line with accents on the 7th and 5th fingers.

Musical staff 5: Continuation of the complex melodic line with accents on the 7th and 5th fingers.

Musical staff 6: Continuation of the complex melodic line with accents on the 8th and 4th fingers.

Musical staff 7: Continuation of the complex melodic line with accents on the 7th and 5th fingers.

Musical staff 8: Continuation of the complex melodic line with many slurs and accents.

Musical staff 9: Continuation of the complex melodic line with accents on the 7th and 5th fingers.

Musical staff 10: Continuation of the complex melodic line with accents on the 4th and 5th fingers.





Es dur.

13te  
Uebung.



E dur.

15te  
Uebung.



Cis moll.

16 te  
Uebung

As dur.

First system of musical notation for 'As dur.' in 3/8 time, featuring a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a common time signature of 3/8. The notation includes various fingerings (8, 10, 5, 5) and accents.

Second system of musical notation for 'As dur.', continuing the piece with fingerings (10, 8, 10, B, 7, 5, 7, 8) and accents.

17te  
Uebung.

First system of musical notation for '17te Uebung.' in 3/8 time, featuring a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature of 3/8. The notation includes various fingerings (7, 5, 7, 10, 2, 8, 10, B) and accents.

Second system of musical notation for '17te Uebung.', continuing the piece with fingerings (5, 7, 7, 8, 8, 7, 7) and accents.

Third system of musical notation for '17te Uebung.', continuing the piece with fingerings (5, 3, 7, 3, 5, 7, 3, 5, 7, 5) and accents.

Fourth system of musical notation for '17te Uebung.', continuing the piece with fingerings (8, 8, 8, 5, 8, 8, 8, 10) and accents.

Fifth system of musical notation for '17te Uebung.', continuing the piece with fingerings (8, 5, 8, 10, 5, 6, 8, 12) and accents.

Sixth system of musical notation for '17te Uebung.', continuing the piece with fingerings (7, 8, 7, 5, 7, 5, 7) and accents.

Seventh system of musical notation for '17te Uebung.', concluding the piece with fingerings (8, 7, 7, 8, 5, 10) and accents.

F moll.

18te  
Uebung.

H dur.

Musical notation for the first section of the exercise. It consists of three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 13/8 time signature. The notes are: B4, C5, D5, E5, F#5, G#5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G#6, A6, B6. Above the notes are fingering numbers: B, 5, 6, 7, 8, 9, 9. There are slurs over the first six notes and the last four notes. Chord symbols 'B' are placed above the first and eighth notes. The second and third staves continue the melodic line with similar fingering and slurs.

19te Uebung.

Musical notation for the second section of the exercise, labeled '19te Uebung.'. It consists of seven staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a common time signature (C). The notes are: B4, C5, D5, E5, F#5, G#5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G#6, A6, B6, C7, B6, A6, G#6, F#6, E6, D6, C6, B5, A5, G#5, F#5, E5, D5, C5, B4. Above the notes are fingering numbers: 5, 7, 9, 8, 7, 5, 7, 9. There are slurs over the first six notes, the last six notes, and a large slur over the final six notes. Chord symbols 'A' and 'B' are placed above the first and eighth notes respectively. The notation includes many slurs, accents, and dynamic markings throughout the piece.





B moll.

22te  
Uebung.

*Dal Segno:*





Dis moll.

First musical staff in 3/4 time, key of D minor. It begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. Fingerings 5, 7, and 8 are indicated above the first three notes. A 'V' (vibrato) symbol is placed above the eighth note B4. The staff continues with a series of eighth and sixteenth notes, ending with a double bar line.

Second musical staff in 3/4 time, key of D minor. It continues the melody from the first staff. Fingerings 5, 8, and 9 are indicated above the first three notes. The staff includes various articulation marks such as accents (^) and slurs, and ends with a double bar line.

24<sup>te</sup>  
Uebung

Third musical staff in 3/4 time, key of D minor. It begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. Fingerings 5 and 7 are indicated above the first two notes. A 'V' (vibrato) symbol is placed above the eighth note B4. The staff continues with a series of eighth and sixteenth notes, ending with a double bar line.

Fourth musical staff in 3/4 time, key of D minor. It continues the melody from the third staff. Fingerings 5 and 7 are indicated above the first two notes. The staff includes various articulation marks such as accents (^) and slurs, and ends with a double bar line.

Fifth musical staff in 3/4 time, key of D minor. It continues the melody from the fourth staff. Fingerings 8 and 12 are indicated above the first two notes. The staff includes various articulation marks such as accents (^) and slurs, and ends with a double bar line.

Sixth musical staff in 3/4 time, key of D minor. It continues the melody from the fifth staff. Fingerings 8, 8, 0, 0, 6, and 7 are indicated above the first six notes. The staff includes various articulation marks such as accents (^) and slurs, and ends with a double bar line.

Seventh musical staff in 3/4 time, key of D minor. It continues the melody from the sixth staff. Fingerings 5 and 5 are indicated above the first two notes. The staff includes various articulation marks such as accents (^) and slurs, and ends with a double bar line.

Eighth musical staff in 3/4 time, key of D minor. It continues the melody from the seventh staff. Fingerings 5 and 7 are indicated above the first two notes. The staff includes various articulation marks such as accents (^) and slurs, and ends with a double bar line.

Ninth musical staff in 3/4 time, key of D minor. It continues the melody from the eighth staff. The staff includes various articulation marks such as accents (^) and slurs, and ends with a double bar line.

Ges dur.

25te  
Uebung.

Es moll.

First system of musical notation for 'Es moll.' in 3/8 time. It consists of two staves. The first staff contains a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a double bar line. The second staff contains a bass line with notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, and a double bar line. Fingerings 5, 7, 8, 10, and 9 are indicated above the notes. Dynamic markings include accents (^) and a breath mark (B).

26 te  
Uebung.

26th exercise in 3/8 time, consisting of ten staves. The first staff is a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a double bar line. The second staff is a bass line with notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, and a double bar line. Fingerings 9, 8, 7, 5, 5, 7, 8, 9, 10, 9 are indicated. Dynamic markings include accents (^), breath marks (B), and a breath mark with a plus sign (B+). The third staff is a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a double bar line. The fourth staff is a bass line with notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, and a double bar line. Fingerings 9, 9, 8, 7, 5, 7, 5, 7, 8, 9, 10, 9 are indicated. Dynamic markings include accents (^), breath marks (B), and a breath mark with a plus sign (B+). The fifth staff is a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a double bar line. The sixth staff is a bass line with notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, and a double bar line. Fingerings 7, 8, 5, 7, 5, 7, 8, 9, 10, 9 are indicated. Dynamic markings include accents (^), breath marks (B), and a breath mark with a plus sign (B+). The seventh staff is a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a double bar line. The eighth staff is a bass line with notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, and a double bar line. Fingerings 7, 8, 5, 7, 5, 7, 8, 9, 10, 9 are indicated. Dynamic markings include accents (^), breath marks (B), and a breath mark with a plus sign (B+). The ninth staff is a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a double bar line. The tenth staff is a bass line with notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, and a double bar line. Fingerings 9, 9, 9, 8, 7, 5 are indicated. Dynamic markings include accents (^), breath marks (B), and a breath mark with a plus sign (B+).



Ais moll.

Musical score for 'Ais moll.' in 3/8 time, measures 1-10. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The score consists of three staves. The first staff contains measures 1-10 with various fingering numbers (5, 7, 10) and accents. The second and third staves continue the piece with similar notation and dynamics.

28<sup>te</sup>  
Uebung.

Musical score for '28te Uebung.' in 3/8 time, measures 1-10. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The score consists of eight staves. The first staff contains measures 1-10 with various fingering numbers (5, 7, 10) and accents. The second and third staves continue the piece with similar notation and dynamics. The fourth staff begins with a 'Fine.' marking. The fifth and sixth staves continue the piece with similar notation and dynamics. The seventh and eighth staves conclude the piece with various fingering numbers (5, 3) and accents.

Ces dur.

Musical staff 1: C major scale, measures 1-10. Includes fingerings 5, 6, 7, 8, 9, 10 and a trill on G4.

Musical staff 2: C major scale, measures 11-20. Includes fingerings 7, 5, 6 and a trill on G4.

29te  
Uebung

Musical staff 3: Exercise 29, measures 1-10. Includes fingerings 9, 9 and trills on G4 and F4.

Musical staff 4: Exercise 29, measures 11-20. Includes fingerings 7, 7, 10, 7 and trills on G4 and F4.

Musical staff 5: Exercise 29, measures 21-30. Includes fingerings 7, 7, 10, 9, 9, 8, 9, 6 and trills on G4 and F4.

Musical staff 6: Exercise 29, measures 31-40. Includes fingerings 7, 7 and trills on G4 and F4.

Musical staff 7: Exercise 29, measures 41-50. Includes fingerings 12 and trills on G4 and F4.

Musical staff 8: Exercise 29, measures 51-60. Includes fingerings 9 and trills on G4 and F4.

Musical staff 9: Exercise 29, measures 61-70. Includes fingerings 7, 7, 10, 4, 7 and trills on G4 and F4.

As moll.

8 V 10

B 10 9 9 8 8 9 10 B

30<sup>te</sup>  
Uebung.

8 V 9 9

7 7 7 7 7 7 7 7

9 9 10 8 9 5 6 8 10 B 7

B B

B 10 V 7 V 10 A 9 7

8 9 B +

10 9 9 8 9 +







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

