

2999

J. G. H. Backofen's
Anweisung zur Klarinette
und dem Bassethorn.

Anweisung
ZUR
Clarinete

mit besonderer Hinsicht auf die in neuern Zeiten
diesem Instrument beigefügten Klappen

nebst

einer kurzen Abhandlung
über das

Basset-Horn

von



J.G.H. BACKOFEN.

Neue umgearbeitete und vermehrte Ausgabe.

Leipzig

Bei Breitkopf & Härtel.



Fr. 1/2 Rthlr. 1/2 Sgr.

[1824]

Chromatische Tonleiter für die Inventions-Clarinette.

This diagram illustrates the chromatic scale for the Invention Clarinet. It consists of two musical staves, one for the right hand (top) and one for the left hand (bottom), both in treble clef. The right-hand staff shows a chromatic scale from G4 to G5, and the left-hand staff shows a chromatic scale from G3 to G4. Between the staves is a large grid of fingerings, with 13 horizontal rows corresponding to the keys of the instrument and 24 vertical columns corresponding to the notes of the scale. Each cell in the grid contains a small circle, which is either filled (indicating a finger) or empty (indicating no finger). The grid is flanked by two detailed drawings of the Invention Clarinet, showing the instrument's body, keys, and bell.

Vorrede zur zweiten Ausgabe.

Die Clarinette, obgleich in Deutschland erfunden, wurde doch zuerst in Frankreich einheimisch, und ist unter den Blasinstrumenten noch jetzt das Lieblingsinstrument der Franzosen in solchem Grade, dass sie bei Symphonien und Concerten, wenn nicht besonders Clarinetten dazu gesetzt sind, die Hoboenpartie gern durch sie besetzen; daher hatten sie auch die vorzüglichsten Künstler und Virtuosen auf derselben, wie Michel, Lefebre u. a. m. In neuern Zeiten haben die Deutschen die Clarinette mit rühmlichem Eifer cultivirt, und übertreffen jetzt mit ihrer Kunst die Franzosen, z. B. der bewundernswürdige Hermsstädt, der liebe Bärman u. a.

Hermsstädt übertrifft in Ueberwindung der Schwierigkeiten und durch seinen höchst ausdrucksvollen Vortrag alle Uebrigen. Spohr'sche Compositionen möchte man nur von ihm vortragen hören.

Seitdem die Clarinette durch Hinzufügung mehrerer Klappen ein grösseres Feld erhalten hat, und die Componisten anzunehmen scheinen, dass jeder Clarinettist eine Inventions-Clarinette besitze, lassen sie ihrer Fantasie freien Lauf. Hieraus folgt, dass die einfachen Clarinetten, und die für sie geschriebenen frühern Anweisungen jetzt nicht mehr genügen, um neuere Compositionen auszuführen. Ich habe daher in dieser Ausgabe besondere Rücksicht auf die neuere Clarinette genommen. Da indessen diese Instrumente bedeutend theurer sind, und deshalb Mancher seine einfache Clarinette wird beibehalten müssen, so habe ich auch für diese gesorgt. Mozart kannte keine andere, und benutzte sie doch mit noch unübertroffener Wirkung.

Darmstadt, den 14. Juni 1824.

J. G. H. Backofen.

I n h a l t.

	Seite		Seite
Einleitung.....	5	Leichte Uebungen durch einige Tonarten.....	14
Erster Abschnitt.		Ueber die verschiedene Art die Noten abzusetzen.....	—
Bestandtheile der Clarinette.....	7	Allgemeine Uebungen für die Zunge.....	15
Wie muss eine gute Clarinette beschaffen seyn?.....	—	Dritter Abschnitt.	
Das Clarinett - Blättchen.....	—	Von der Inventions-Clarinette.....	21
Von der Stellung des Clarinetisten und der Haltung des Instruments.....	8	Chromatische Tonleiter für die Inventions-Clarinette. Siehe beiliegende Tabelle.....	—
Von den Klappen.....	9	Uebungen für die neuen Klappen.....	22
Vom Reinhalten der Clarinette.....	—	Einige schwerere Solos zur Einübung aller Klappen.....	24
Zweiter Abschnitt.		Zum Schluss noch eine Uebung der Arpeggios und der chromatischen Tonleiter.....	50
Kurzgefasste Theorie der Musik.		Einfache Quartett-Begleitung zu vorstehender Uebung.....	33
Von dem Werth der Noten.....	10	Vierter Abschnitt.	
Von den Pausen.....	—	Vom Vortrage.....	35
Von dem Punkt.....	—	Ueber die verschiedenen Tonarten der jetzt noch üblichen Clarinetten und ihre Bezeichnung im Verhältnis zum Grundton.....	41
Wiederholungs- und Schlusszeichen.....	—	Fünfter Abschnitt.	
Von den verschiedenen Taktarten.....	—	Kurze Abhandlung über das Bassethorn.....	42
Chromatische Tonleiter der gewöhnlichen Clarinette mit 5 Klappen.....	13		

E i n l e i t u n g.

Die Clarinette wurde zu Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts von einem Nürnberger, Namens Johann Christoph Denner *), erfunden. Die erste Idee zu diesem Instrument und dessen Namen gab ohne Zweifel das Clarin, ein Instrument, auf welchem in Nürnberg noch zur Zeit, da diese Stadt eine freie Reichstadt war, alle Abende beim Garau (Sonnenuntergange) auf einigen Thürmen geistliche Lieder geblasen wurden. Es hatte einen durchdringend scharfen, der Trompete ähnlichen Ton, daher auch wahrscheinlich der Name Clarin, von dem italienischen Clarino, Trompete. Ich erinnere mich, ein solches Clarin gesehen zu haben: es hatte, wie ursprünglich alle Holzblasinstrumente, nur sechs Löcher oben, und eines unten. Unmittelbar unter diesen war der Becher (die Stürze). Die Löcher waren sehr eng beisammen, und das ganze Instrument war vielleicht nur einen starken Fuss lang.

Vor Erfindung der Clarinette beschäftigte sich Denner eifrigst mit der Flöte, aus deren Verlängerung er die Flöte d'amour, ja endlich sogar eine Bassflöte hervorbrachte. Die hierdurch erhaltenen sanftern Töne mögen ihn wohl veranlasst haben, ähnliche Versuche mit dem Clarin zu machen. Durch eine Verlängerung von einem halben Fuss bekam er die eigentliche Schalmey (Chalumeau). Die Flöte mit sechs Löchern gab zwei Octaven, die Schalmey war nur durch heftiges Blasen dahin zu bringen, und gab deshalb nur schreiende widerliche Töne. Nun wurden Versuche durch Bohrung neuer Löcher gemacht und zwar zuerst aufwärts; es fand sich das A; dann das B. Durch letzteres war die Verbindung der Schalmey mit dem Clarin gewonnen. Um jedoch die Schalmey nicht zu verlieren, mussten für A und B Klappen angebracht werden. Wurde nun durch den Daumen der linken Hand die B Klappe geöffnet, und

zugleich das untere F Loch bedeckt, so liess sich das H hören; nun war noch immer eine Lücke bis zum E; C, Cis, D und Dis fehlten.

Um tiefere Töne zu erlangen, ward nun abwärts gebohrt, und durch das C Loch erscheint das D. Allein das C ist nicht so leicht hervorzubringen, bis endlich durch einen Zufall (ein Instrumentenmacher nahm zu dem Schalstück einer Clarinette Holz mit einem Ast, welcher ausfiel) das C sich von selbst meldete. Nun war es leicht, auch das Dis zu finden. Um die halben

Töne Cis, Fis und Gis  zu gewinnen,

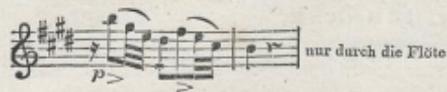
wurden diese Löcher in zwei kleinere getheilt, womit man sich gerueme Zeit begauiete. Da indessen das Cis durch die Bedeckung des einen Lochs zu beschwerlich und der Ton selbst zu mager war, die H Klappe aber es viel zu hoch gab, so wurde endlich noch eine Cis Klappe beigelegt, wodurch die Clarinette die höchste Stufe von Vollkommenheit erreicht zu haben schien, und sie auch (freilich nur für einen Mozart) wirklich erreicht hatte; denn nur dieser schrieb in dem und für den eigentlichen Charakter der Clarinette. Ueberhaupt ist es offenbar, dass Mozart die Eigenheiten aller Blasinstrumente mit ganz besonderer Aufmerksamkeit studirt hatte; er kannte nicht allein die Vorzüge, sondern wusste auch die Mängel derselben (z. B. mehrere sehr unbestimmte und dumpfe halbe Töne) trefflich zu benutzen. Was er für irgend eines dieser Instrumente schrieb, verliert an Wirkung auf jedem andern *). Die Stelle in der Oper Titus

 gehört einzig

*) Er war eigentlich in Leipzig geboren, kam aber schon in seinem achten Jahre mit seinen Eltern nach Nürnberg.

*) Bei vielen neuern, besonders Operakompositionen würde mancher Satz durch die Uebersetzung von einem Instrument auf ein anderes nicht verlieren, ja öfters dadurch erst an seinen rechten Platz kommen.

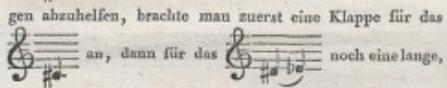
der Clarinette an. Das ausgehaltene F in der Einführung aus dem Serail, bei der Arie: „Ach ich liebe“ muss nur durch die Hobe getragen werden, so wie die Imitation in der Arie: „In diesen heil'gen Hallen“



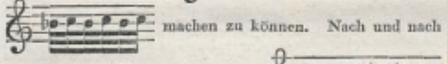
die gehörige Wirkung thut. Aus Mangel dieser nöthigen Bekanntschaft mit der Individualität der Blasinstrumente beklagten sich viele Opernkomponisten über die Unvollkommenheit der Clarinette. (Wenn der Clarinetist sich nicht durch Treiben und Nachlassen zu helfen weiss, so sind allerdings in der Regel mehrere Töne falsch, z. B. das



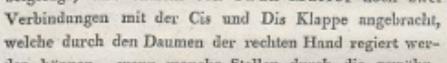
ist zu hoch, das zu tief, und das sind allerdings in der Regel mehrere Töne falsch, z. B. das



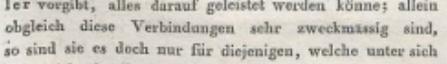
Um diesen Klagen abzuhelfen, brachte man zuerst eine Klappe für das



um den Triller mit und



wurden noch Klappen für das B

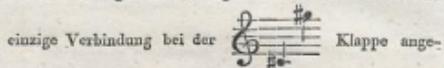


Verbindungen mit der Cis und Dis Klappe angebracht, welche durch den Daumen der rechten Hand regiert werden können, wenn manche Stellen durch die gewöhnlichen Griffe unausführbar sind. Bei dem Anblick einer solchen Clarinette sollte man glauben, dass, wie I. Müller vorgibt, alles darauf geleistet werden könne; allein

obgleich diese Verbindungen sehr zweckmässig sind, so sind sie es doch nur für diejenigen, welche unter sich (nämlich das Blättchen auf die untere Lippe gelegt) blasen; für die andern aber, welche das Blättchen unter die obere Lippe legen, und deren es wohl eben so viele gibt, ist diese Methode unausführbar, denn für die

ersten reicht der Daumen der linken Hand hin, um die Clarinette zu unterstützen; letztere aber brauchen hiezu auch noch den Daumen der linken Hand. Wollen sie

nun mit diesem die Verbindungsklappen gebrauchen, so muss der Ton für diesen Augenblick unterbrochen werden, weil durch das Gewicht des untern Theils der Clarinette das Blättchen an die Oberlippe und ganz zuge-drückt wird. Der Hofinstrumentenmacher Bischoff in Darmstadt hat, hinsichtlich der zweckmässigen Einrichtung der Klappen, I. Müller weit übertroffen. Seine Einrichtung ist für beide Theile anwendbar, und kann mit viel weniger Mühe eingeübt werden. Er hat eine



bracht, welche auch mit dem Zeigefinger der rechten Hand gegriffen werden kann. Alle übrigen Klappen sind ganz einfach und dennoch so eingerichtet, dass die schwersten Sätze blos durch Abgleiten von einer Klappe auf die andere, und durch kleine Beugungen der Finger, ausgeführt werden können, weshalb ich eine Clarinette mit dieser Einrichtung für die vollständigste halte. Uebri-

gen kann ich der Behauptung I. Müllers, als könne man mit der B Clarinette, weil man aus allen Tönen gleich leicht darauf blasen kann, die andern bisher im Orchester üblichen C und A Clarinetten entbehren, nie

beipflichten; denn die Opernkomponisten nehmen im Allgemeinen, wie ich schon bemerkt habe, wenig Rücksicht auf die Schwierigkeiten der Clarinette, und würden

daher bei einem Tonstück in A dur die B Clarinette wohl in H dur setzen; allein sie wollen den Ton der A Clarinette, und in einem Tonstück aus C wollen sie den Ton der C Clarinette. Hierin liegt die wesentliche Ursache, warum man jederzeit die drei Clari-

netten, nämlich A, B und C, im Orchester, und die Es und F Clarinetten wegen ihres scharfen Tons bei vollständigen Militärmusiken wird beibehalten müssen. In

neuere Zeiten bedienen sich auch die Clarinettenisten in vielen Opernorchestern dieser drei vollständigen Clarinetten, statt dass man sich sonst bei der B Clarinette noch

eines A, ja sogar eines C Stücks bediente, welches zur natürlichen Folge hatte, dass entweder das eine oder das andere nicht rein stimmte, und auch das Aus- und Einsetzen, welches oft sehr schnell geschehen muss, beschwerlich war.

Bestandtheile der Clarinette.

Die Clarinette besteht in neuern Zeiten aus fünf (sonst aus sechs) Theilen; diese sind nemlich: 1) das Mundstück, (Köpfchen, Schnabel), 2) das Fässchen, (auch Birn genannt), 3) das obere Klappenstück, 4) das untere Klappenstück, und 5) die Stürze, (der Fuss, Becher).

Wie muss eine gute Clarinette beschaffen seyn?

Das wesentliche Erfordernis ist: dass sie rein sey und dass jede Klappe gut schliesse; die Kenntnis der akustischen und mechanischen Regeln für den Bau der Clarinette ist dem Clarinetisten nicht nöthig, welcher nicht selbst solche Instrumente verfertigt will. Bey aller dieser Kenntnis würde er wohl die Fehler der Clarinette auffinden, ihnen aber nicht abhelfen können.

Bei Anschaffung einer Clarinette ziehe man einen guten Clarinetisten zu Rathe *). Eine ganz reine Clarinette wird wohl schwerlich zu finden seyn, denn ich habe immer gefunden, dass auch bei den besten wenigstens das  zu tief ist, und dass, wenn auch der

Instrumentmacher diesem Fehler abhelfen will, dadurch viele andere entstehen. Jeder Clarinetist wird daher hie und da einem Ton durch stärkeres Drücken oder Nachlassen der Lippen nachhelfen müssen, wenn er ganz reine Intonation auf seinem Instrument haben will. Die Meinung, der Anfänger könne sich mit einer ganz geringen Clarinette behelfen, kann man nur gelten lassen, in so fern nur der Versuch gemacht werden soll, ob er auch einen Ton hervorbringen, und ob sein Ansatz allmählig so gut werde, dass er leicht den ganzen Umfang aller Töne angeben könne; allein so bald diese Schwierigkeit gehoben ist, an welcher mancher Anfänger scheitert, so rathe ich ihm, wenn er die Clarinette mit Beharrlichkeit erlernen will, sich ein möglichst gutes Instrument anzuschaffen, die mangelhaften Töne nach und nach durch den Ansatz zu verbessern, und wenn dieses ausführbar befunden wird, ja nicht mehr das Instrument zu wechseln **).

*) Einer der besten jetzt lebenden Instrumentenmacher ist unstreitig der Hofinstrumentenmacher C. Bischoff in Darmstadt.

***) Es gilt Clarinetisten, welche ihre ganze Lebenszeit nach ganz reinen Clarineten streben. Jeder Instrumentenmacher von Ruf muss

wird aus Rohrholz verfertigt. Dieses eignet sich am besten dazu, wenn es noch ganz jung ist, welches man an der hochgelben Farbe erkennen kann. Das unzeitige (graue) Rohrholz ist zu schwammig, und gibt daher auch keinen klangvollen (sonoren) Ton; bei dem überzeitigen, welches schon in die braune Farbe übergeht, ist das feine Mark ausgetrocknet; daher dieses Holz nicht mehr die nöthige Dichtigkeit und Elasticität hat. Zur Verfertigung der Blättchen braucht man nur folgende Werkzeuge: ein Stückchen Holz (am besten Buchsbaum) etwas länger und breiter, als das Blättchen werden soll,

etwa so geformt  mit sehr ebener Oberfläche;

ein scharfes Messer, eine rauhe (grobe) Feile, und eine feinere Feile (besser einen sehr egal geschliffenen Sandstein), beide doppelt so breit, als ein Clarinett-Blättchen, und Schaftalm. Will man ein Blättchen machen, so schneidet oder sagt man ein Glied Rohrholz ab, jedoch auf einen kleinen Zoll Entfernung von beiden Absätzen (Gliederfügungen), weil an diesen das Holz zu hart ist. Dann wird es der Länge nach gespalten, aber etwas breiter, als das Blättchen werden soll. Hierauf wird es querdurch nach der bestimmten Länge des Blättchens geschnitten. Die dadurch entstehende Schärfe (Kante) des Marks wird von beiden Seiten mit dem Messer abgeschnitten, und nun die grobe Feile gebraucht. Da, wie schon gesagt, das Stückchen Rohrholz breiter seyn muss, als das daraus zu fertige Blättchen, so feilt man so lange, bis die Feile auf beiden Seiten die obere Rinde angreift, und eine Schärfe oder Schneide entsteht. Ist das Blättchen noch um einen dünnen Messerrücken zu breit, so wird diese Schärfe abgeschnitten oder abgefeilt, und nun wird die untere Fläche mit der feinen Feile (besser Sandstein) so glatt und fein als möglich gemacht. Dann wird das Blättchen an dem einen Ende durch das Abschneiden der Ecken gerundet, wobei man sich jedoch genau nach der äussersten Oeffnung und Rundung des Mundstücks zu richten hat. Nun wird das Blättchen auf oben erwähntes Holz gelegt, und die Kerbe ungefähr von der Mitte desselben gegen den senkrechten Theil mit einem scharfen Messer (Messers einer dreieck-

ihnen eine liefern; allein da jede ihre eigenthümlichen Fehler hat, so sehen sie am Ende erst ein, dass sie selbst den grössten Fehler durch den immerwährenden Wechsel begangen haben.

gen Feile) eingeschnitten (oder gefeilt)



und damit fortgefahren, bis das Blättchen ein wenig Biegsamkeit bekommt. Zugleich werden da, wo es auf das Mundstück mit gewichstem Bindfaden *) gebunden wird, fünf bis sechs seichte Einschnitte angebracht. Sehr nöthig ist es, dass man das Blättchen von nun an bis zu seiner Vollendung, welche bios durch Schafihalm bewirkt wird, naass erhält. Den Grad der Stärke eines Blättchens zu bestimmen ist unmöglich, so wie es überhaupt schwer ist, eine allgemeine Form für Blättchen anzugeben, welche für alle Clarinetten und für alle Clarinetisten passend wäre. Die Instrumentenmacher haben unter sich selbst keine bestimmte Form für Mundstücke, man findet breite, schmale, gewölbte, flache u. s. w. Und diese Verschiedenheit der Mundstücke mag auch wohl die Ursache seyn, dass ein Clarinetist seinem Blättchen diese Form  ein anderer diese  oder diese  gibt. Der Eine bläst gern auf

starken, der andere auf schwachen Blättchen. Bei den zu starken hört man den Wind, und die zu schwachen geben einen klanglosen Ton. Das Beste und Kürzeste ist, wenn man sich bei dem Ankauf einer Clarinette von dem Instrumentenmacher zugleich ein Dutzend Blättchen kauft; sind diese auch nicht für jeden Ansatz sogleich passend, so lassen sie sich doch mit geringer Mühe und mit Schafihalm leicht vollends zurichten, weil sie in jedem Falle schon auf den Bau des Mundstücks berechnet sind.

Von der Stellung des Clarinetisten und der Haltung des Instruments.

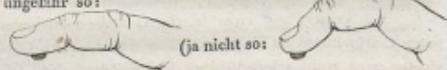
Der Clarinetist muss von Kopf bis zu den Füßen in gerader senkrechter Linie stehen, kein Knie heugen, oder einen Fuss vor, auch die Füße nicht weit aus einander stellen, sondern so, dass zwischen beiden Fersen ein Raum von höchstens zwei Zoll ist. Dadurch erhält er eine feste und anständige Stellung. Die Arme dürfen nicht an den Körper angelehnt, sondern müssen frei getragen werden. Die Clarinette wird so gehalten, dass

*) In neuern Zeiten bedient man sich auch zur Befestigung der Blättchen breiter metallener Ringe, welche auf- und zugeschnitten werden können. Da es aber unmöglich ist, zwei ganz gleiche Blättchen zu verfertigen, so schliessen auch diese Ringe nicht immer gleich gut. Das Sicherste und Zuverlässigste bleibt daher immer der Bindfaden.

sie in einer schrägen Linie in die beiden entgegen gesetzten Winkel eines rechtwinklichen Quadrats passt, so:

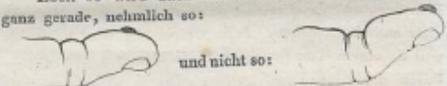


die Finger dürfen nur ganz unmerklich gebogen seyn, ungefähr so:

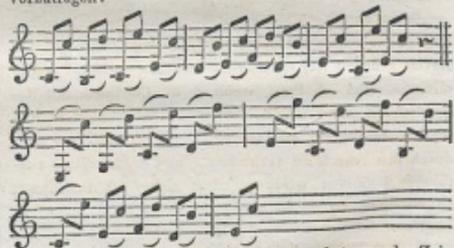


wie ich in einigen Clarinettenschulen gefunden habe), damit die Mitte des vordersten Glieds des Fingers und nicht die Spitze desselben das Loch bedecke.

Eben so wird auch der Daumen der linken Hand ganz gerade, nehmlich so:



gelegt, damit er zur Oefnung der Klappe nur eine kleine Bewegung zu machen habe; denn nur dadurch wird es möglich, folgende Sätze, die man für die Flöte zu setzen pflegt, auch auf der Clarinette mit gleich guter Wirkung vorzutragen:



Einen andern grossen Vortheil gewährt uns der Zeigefinger der linken Hand, wenn wir ihn gleich Anfangs an eine schräge Lage gewöhnen, so dass er, ohne einen

Sprung auf die A Klappe machen zu müssen, diese leicht durch eine kleine Drehung nach derselben erreichen kann. Stellen folgender Art sind dann mit viel mehr Bindung vorzutragen:



Von den Klappen.

Wenn das unbedeutend scheinende Blättchen ein Hauptbestandtheil der Clarinette ist, so sind es in demselben Grade die Klappen; denn mit dem besten Blättchen ist nicht zu blasen, wenn diese nicht gut anschliessen. Sie müssen daher jedesmal, ehe man ein Blättchen zurecht will, aufs genaueste untersuchen und geschlossen werden. Vermuthet man, dass nur eine Klappe nicht gut schliesse, ohne zu wissen, welche, so nimmt man jedes Klappenstück der Clarinette einzeln, deckt mit der einen Hand die untere Oefnung und mit den Fingern der andern alle Löcher fest zu, und bläst dann stark in die obere Oefnung. Hat die Luft dennoch einen Ausgang, so wird eine Klappe nach der andern gut geschlossen oder gebunden, und nun wird sich wohl zeigen, an welcher der Fehler liegt. Ist das Leder nass, oder zu hart geworden, so muss es abgenommen und frisches *) aufgelegt werden. Dieses geschieht, indem man die Oberfläche der Klappe über ein Licht hält, und wenn sie so heiss ist, dass das Siegelack **) darauf schmilzt, mit diesem auf dem zu beledernen Theil so lange umreibt, bis es ganz flüssig und jeder Punkt getroffen ist; dann wird es schnell auf das schon bereit liegende Leder aufgedrückt, und nun lässt man es erkalten. Hierauf wird das Leder rings um die Klappe nach deren Form (es gibt vier- auch achteckige und runde) abgesechnitten. Noch ist zu bemerken, dass, da die Klappen bei einer Clarinette tief, bei einer andern hoch liegen, auch die Dicke des Leders darnach gewählt werden muss; denn mit zu dickem Leder wird die Klappe eben so wenig schliessen, als mit zu dünnem ***).

*) Hierzu ist Hirschleder das beste.

**) Stitt des Siegelacks kann man sich auch des Schallacks, in Weingeist aufgelöst, bedienen. Ersteres ist aber besser.

***) Diese Beledernng ist unstreitig die leichteste und bequemste, weil jeder Clarinettist sich auf diese Weise sogleich selbst helfen kann. Un-

Die Federn (unter den Klappen), welche sonst allgemein von Stahl (Uhrfedern) waren, sind ganz zu verwerfen, weil sie, wenn sie nur feucht werden, gern rosten und dann brechen. Die Federn aus geschlagenem Messing sind die besten.

Vom Reinhalten der Clarinette.

Die Reinlichkeit ist zur Erhaltung und Dauer aller Blasinstrumente höchst nothwendig. Nach jedesmaligem Blasen muss das Instrument in seine einzelnen Theile zerlegt und mit feiner Leinwand, welche um ein Stübchen gewickelt wird, angewischt werden, und zwar so, dass das Stübchen immer rundum gedreht wird. Eben so müssen auch die sogenannten Zapfen und die Oefnungen, worin diese stecken, abgetrocknet werden; unterbleibt dieses, so gehen die Zapfen schon in einigen Jahren in Faulnis über. Nach dem Blasen darf das Instrument nicht an einen heissen, oder auch nur sehr warmen Ort gelegt werden, weil es sonst schwindet oder leicht springt. Auch das Einölen (gewöhnlich mit süssem Mandelöl, besser mit gereinigtem Leinöl) ist alle vier bis sechs Wochen, bei ganz neuen Instrumenten aber wöchentlich ein- bis zweimal nöthig. Ungefähr eine Stunde nach dem Einölen (welches jedoch sehr mässig geschehen muss, damit das Oel nicht durch die Klap-

stüchlein, doch noch vortheilhafter ist es, statt des Leders kleine knopf- föhliche Bisschen mit Goldschlagerhütchen überzogen, zu gebrauchen, weil diese der Nässe widerstehen. Sie werden auf folgende Art verfertigt: Zu den kasselförmigen Klappen nimmt man so viel Schafwolle als der Kessel fass, übersieht diese mit einem Goldschlagerhütchen, und besetzt dann dieses Köpfchen mit Siegelack in des Kessel der Klappe, doch darf diese dabei nicht zu heiss gemacht werden, weil sonst das Häutchen zu trocken, mürbe zu hart wird, und dem das Loch nicht gut deckt.

Bei viereckigen Klappen ist ein ganz anderes Verfahren nöthig; man schneidet mehrenteils nach der Grösse der Klappe ein Stübchen Kartenblatt, klebt dieses mit Siegelack darauf, und nun wird auf dieses Kartenblättchen ein nicht ganz so grosses Stübchen feines Tuch oder Casimir gelegt, und endlich auf dieses das Goldschlagerhütchen, welches an allen Enden auf das etwas hervorstehende Kartenblättchen mit Haasenblase aufgeleimt wird. Bei dieser Einrichtung darf jedoch nicht vermischt werden, nach jedesmaligen Einölen des Instruments die Löcher mürbigst von dem Oel zu reinigen, weil sich sonst selbtes an die Häutchen ansetzt, und wenn es sich wird, durch das Oefnen derselben beim Blasen, wenn auch kein starkes, doch immer ein härteres Knistern verurtheilt. Da diese ganz verfabrungsgart für die meisten Clarinettisten zu unumklich seyn möchte, und sich besonders die Kapfchen auch leicht von den Klappen ablösen und verloren gehen, so ist es rathsam, sich von dem Instrumentenmachern für jede Klappe mit einigen vorrätzig zu versehen.

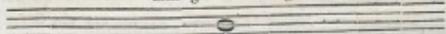
penlöcher bis zu den Ledern dringe) wird das Instrument wieder (jedoch mit einem andern Stück Leinwand) durchwischet, um das überflüssige Oel heraus zu bringen.

Zweiter Abschnitt.

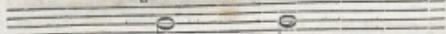
Kurzgefasste Theorie der Musik ^{*)}.

Von dem Werth der Noten.

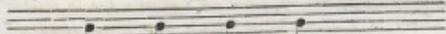
Ein ganzer Schlag



gilt zwei halbe Schläge



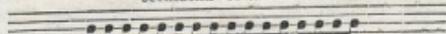
vier Viertel



acht Achtel

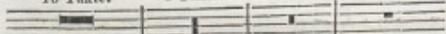


sechzehn Sechzehntel



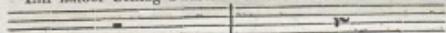
Von den Pausen.

10 Takte. 4 Takte. 2 Takte. 1 Takt.



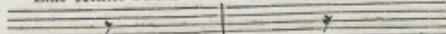
Ein halber Schlag Pause.

Eine Viertel Pause.



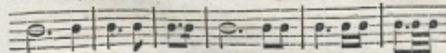
Eine Achtel Pause.

Eine Sechzehntel Pause.



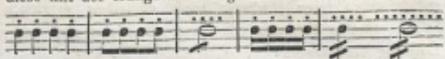
Von dem Punkt.

Steht ein Punkt bei einer Note, so gilt er die Hälfte der Note, die vor ihm steht. Beispiel:



*) Ich glaube hier nur das Nothwendigste sagen zu müssen. Ein guter Lehrer wird das Mangelnde ergänzen; an ausführlicheren theoretischen Werken fehlt es übrigens nicht. Für Anfänger, welche (z. B. die auf dem Lande lebenden) weder Lehrer noch Bücher haben können, wird auch das Wenige hier Gesagte willkommen seyn.

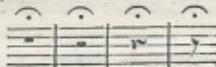
Steht der Punkt über der Note, so zeigt er an, dass diese mit der Zunge kurz abgestossen werden muss.



Ist über diesem Punkt noch ein Bogen \frown angebracht, so zeigt dieses an, dass die Note lange gehalten werden muss.

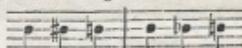


Findet man das nämliche Zeichen über einer Pause, so muss hier eine mehr als gewöhnlich lange Stille beobachtet werden, ehe man weiter schreitet.

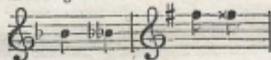


Von dem #, b und ♯.

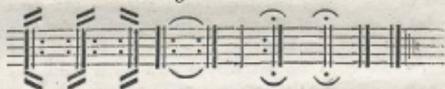
Das # erhöht die Note, vor welcher es steht, um einen halben Ton. Das b erniedrigt die Note um einen halben Ton. Und das ♯ versetzt diejenige Note, die durch ein # erhöht, oder durch ein b erniedrigt worden ist, wieder in ihren vorigen Ton.



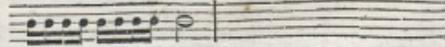
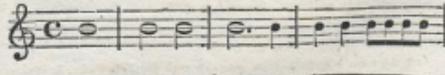
Es gibt auch doppelte b, bb; und doppelte #, x, sie werden aber nur dann gebraucht, wenn eine Note durch ein am Schlüssel befindliches # oder b schon erhöht oder erniedrigt worden ist.



Wiederholungs- und Schlusszeichen.



Von den verschiedenen Taktarten.

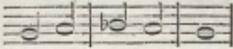




Die Franzosen geben Anfangs ihren Schülern C Clarinetten; man sollte jedoch sogleich mit der B Clarinette anfangen, weil diese zwischen den beiden üblichsten Clarinetten, nemlich C und A die Mitte hält, und folglich dem Schüler, wenn er sich auch einmal mit diesen befassen muss, der Unterschied der Größe weniger fühlbar ist.

Nun versuche der Schüler einen Ton auf der Clarinette anzugeben, indem er das Mundstück so weit in den Mund steckt, dass die obere Lippe unter den Einschnitt des Blättchens zu liegen kommt; wohl bemerkt jedoch, die Lippen müssen in den Mund über die Zähne zurückgezogen werden, so dass sie gleichsam als Unterlage für die Zähne dienen, weil diese in keinem Fall jemals weder das Mundstück noch weniger aber das Blättchen berühren dürfen. Bei den tiefen Tönen wird das Blättchen durch die Lippen nicht gedrückt, sondern nur so fest damit umschlossen, dass keine Luft entgehen kann. Bei den höhern Tönen aber wird das Mundstück unmerklich tiefer in den Mund gesteckt, wodurch das Blättchen gegen den Band zu, nach Verhältniss der Höhe des Tons, mit den Lippen mehr oder weniger von selbst zugeedrückt wird, weil die Oefnung des Mundes sowohl bei hohen als tiefen Tönen immer gleich weit bleibt. Hat der Schüler dies alles gut begriffen, so halte er das obere Stück der Clarinette mit der linken Hand, das untere mit der rechten, dann bedecke er mit dem Mittelfinger der linken Hand das mittlere Loch und blase das

 an. Hat er diesen Ton ganz gut und voll heraus gebracht, so öfnet er dazu die A Klappe mit dem Zeigefinger, und er hat nun  dann öfnet er die B Klappe unten mit dem Daumen dazu, und er hat ; nun gehe er so wieder zurück

 schliesse beim g das untere Loch mit dem Daumen, so hat er . Wenn er den Mittelfinger aufhebt, und den Zeigefinger auf das erste Loch legt (NB. das untere Loch bleibt nun abwärts immer mit dem Daumen belegt), so lässt sich das

 hören; den Mittelfinger auf das zweite Loch  gelegt, das  den dritten Finger auf das dritte Loch, das  nun bedecken der Zeige- und der

dritte Finger der rechten Hand (was man die Gabel nennt) das erste und dritte Loch des untern Clarinetts, so wird der Ton  der Zeige- und der Mit-

telfinger auf das erste und zweite Loch gelegt, geben  der dritte Finger auf das dritte Loch gelegt, gibt  noch den kleinen Finger auf das vierte Loch  g

gelegt, gibt  und nun noch mit dem kleinen Finger der linken Hand die lange (h, e) Klappe gegriffen, gibt das  e

Hiermit hätte ich also die Töne des Chalumeau (Schalmey) angegeben, nehmlich:



Bei diesem letzten Ton F, nehme man mit dem Daumen der linken Hand nebst dem bedeckten F Loch noch die

B Klappe, so läßt sich das  hören, den kleinen

Finger der linken Hand auf die lange Klappe gelegt, gibt  die zwei kleinen Finger aufgehoben, gibt

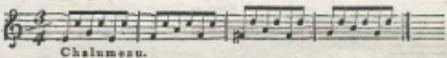
 den dritten Finger der rechten Hand aufgehoben,

gibt  nun die Gabel  die Gabel aufge-

hoben  den dritten Finger der linken Hand aufge-

hoben:  die Gabel:  bloß den Zeigefinger:

*) Man berechnet bis jetzt noch gerne die tiefen Töne der Clarinette mit dem Worte Chalumeau, indem man um eine Octave höher schreibt, Beispiel:

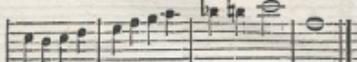


muss so geblasen werden, als wenn geschrieben stünde:



und ist daher das nehmliche was man im Allgemeinen mit all' Sra bezeichnet, NB. Wenn das Chalumeau aufhören soll, so muss wieder Clarinette überschrieben werden.

 diesen hinweg und den Mittelfinger gebraucht,
 h  gibt:  und hier wären nun die Töne des Clarins,

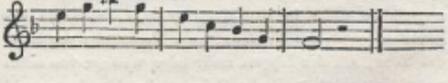
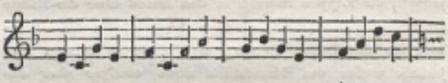
nehmlich: 

mithin der ganze natürliche und angenehmste Umfang der Clarinette:



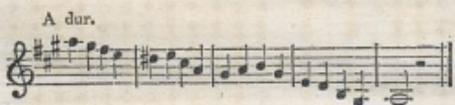
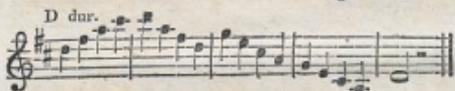
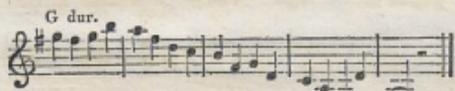
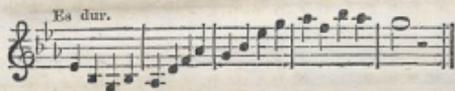
Wenn der Schüler diese einfache Tonleiter recht eingeübt hat, so gehe er an folgendes Beispiel:

(Das erstemal sehr langsam und die Töne recht ausgehalten, dann allmählig geschwinder.)



Rechte Hand. Linke Hand.

Leichte Uebungen durch einige Tonarten,

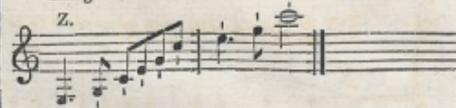


Ueber die verschiedene Art die Noten abzustossen.

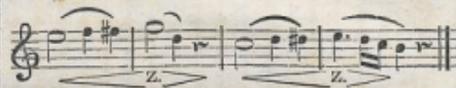
Deren gibt es dreierlei, nemlich: den Stoss mit der Zunge, mit den Lippen, und mit der Brust. Der Zunge bedient man sich bei brillanten, kraftigen und raschen Sätzen, der Lippen und der Brust bei zarten, sangbaren und langsamen Stellen, und zwar der Brust in der Tiefe, der Lippen in den mittleren und hohen Tönen. Beispiele:



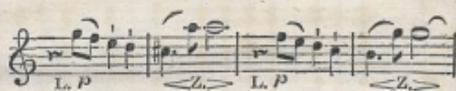
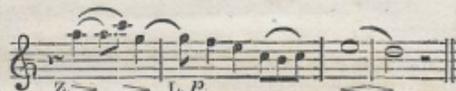
Allegro risoluto.



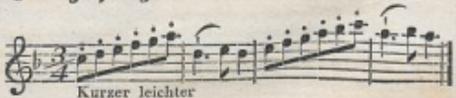
Wollte man die erste Note des folgenden Satzes mit der Zunge anstossen, so würde es sehr hart klingen, besser daher mit den Lippen:



Bei folgenden Beispielen muss der erste Anstoss mit der Zunge geschehen:



Bei folgendem Satz durchaus kräftiger Zungenstoss:



Allgemeine Uebungen für die Zunge.

Moderato.

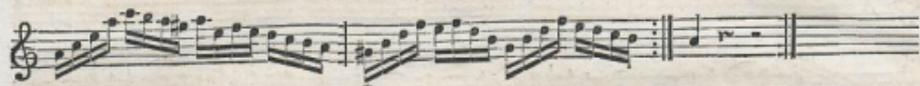
The image displays ten staves of musical notation for a tongue exercise. The music is written in treble clef with a common time signature (C). The tempo is marked as *Moderato*. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and articulation marks. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. There are several repeat signs (double bar lines with dots) throughout the piece. The notation is clear and legible, with some minor staining at the bottom right of the page.

This page contains ten staves of handwritten musical notation. The notation is written in a single system, with each staff containing a line of music. The music is primarily in treble clef and includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several instances of accidentals, including sharps and naturals, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The notation is dense and appears to be a complex piece of music, possibly a study or a short composition. The paper shows signs of age, with some staining and discoloration.

This page contains 11 staves of musical notation. The first staff is in G major and 2/4 time. The second staff changes to 3/4 time. The third staff has a treble clef and a key signature change to one flat. The fourth staff has a treble clef and a key signature change to two flats. The fifth staff has a treble clef and a key signature change to one flat. The sixth staff has a treble clef and a key signature change to two flats. The seventh staff has a treble clef and a key signature change to one flat. The eighth staff has a treble clef and a key signature change to two flats. The ninth staff has a treble clef and a key signature change to one flat. The tenth staff has a treble clef and a key signature change to two flats. The eleventh staff has a treble clef and a key signature change to one flat.

In der angeführten chromatischen Tonleiter wird man sowohl für das A als für das As oder Gis zweierlei Applicaturen finden. Misslich ist es, dass nicht alle Clarinetten das zweite A und As rein angeben; denn auf den meisten sind sie zu tief. Indessen lohnt es wohl der Mühe, dass jeder Clarinettist sein Instrument unter-

suche und probire, ob es diese beiden Töne habe, weil mancherlei Vortheile damit verbunden sind. So würde z. B. folgender Satz mit der gewöhnlichen Applicatur sehr holpericht herauskommen, indess er sich mit dem zweiten Gis leicht machen lässt:



so auch folgender mit dem zweiten As:



Wenn die beiden Töne h und cis, oder cis und h, auf einander folgen, so haben sie allerdings, besonders wenn sie gebunden werden sollen, einige Schwierigkeit. Indessen kann diese dadurch sehr vermindert werden, wenn der kleine Finger auf der h und cis Klappe beinahe zugleich aufliegt, so dass der Uebergang von einer zur andern sowohl auf- als abwärts nur durch ein leichtes Abgleiten geschieht. Bei manchen Clarinetten, wo diese Klappen eine ungleiche Lage haben, (entweder dadurch, dass sie zu weit von einander entfernt sind, oder die eine höher liegt, als die andere) lässt sich dieses Abgleiten nicht gut anwenden. Hiebei kann sich jedoch der Clarinettist durch Biegung der Klappen selbst helfen.

Besser ist diese Methode ganz gewiss, als wenn (was so oft geschieht) das cis auch mit der h Klappe gegriffen wird, wobei der Ton nicht allein viel zu hoch, sondern auch viel zu matt herauskömmt.

Übung über h und cis.



Hier folgen noch einige Uebungen in verschiedenen Tonarten, in Bezug auf den Zungenstoss und auf die mancherlei Applicaturen:

Tempo di Menuetto.

Clarinetto in B.

Violoncello.



First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including trills and grace notes. The bass staff provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff has a more active melodic line with frequent sixteenth-note patterns. The bass staff continues with a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Andantino.

Third system of musical notation, marked *Andantino*. The time signature changes to 3/4. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill. The bass staff has a simple accompaniment of quarter notes.

Fourth system of musical notation, continuing the *Andantino* section. The treble staff has a melodic line with eighth notes and a trill. The bass staff continues with quarter notes.

Allegretto.

Fifth system of musical notation, marked *Allegretto*. The time signature changes to 6/8. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including accents. The bass staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Sixth system of musical notation, continuing the *Allegretto* section. The treble staff has a melodic line with eighth notes and a trill. The bass staff continues with eighth notes.

Moderato.

First system of the Moderato section. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. A trill (tr) is marked in the final measure of the right hand.

Second system of the Moderato section. The right hand continues with a melodic line, including a trill (tr) in the first measure. The left hand accompaniment includes a dynamic marking of *f* (forte).

Allegro.

First system of the Allegro section. The tempo and meter change to 3/4. The right hand has a more active melodic line, and the left hand accompaniment is simpler, with a dynamic marking of *f*.

Second system of the Allegro section. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs. The left hand accompaniment includes a dynamic marking of *f*.

Adagio.

First system of the Adagio section. The tempo and meter change to 3/8. The right hand has a complex melodic line with many grace notes and slurs. The left hand accompaniment is more active, with a dynamic marking of *f*.

Second system of the Adagio section. The right hand continues with a complex melodic line, and the left hand accompaniment is more active, with a dynamic marking of *f*.

Andante.

Dritter Abschnitt.

Von der Inventions-Clarinetten.

Seidem einige Operncomponisten die Individualität der Blasinstrumente weniger berücksichtigten, musste man darauf bedacht seyn, dieselben, und besonders die Clarinette durch Hervorbringung reinerer und gleicherer Töne zu vervollkommen, und dadurch denjenigen Componisten, welche die Instrumentirung ihrer Opern blos von dem Clavier abstrahiren, gleichsam zu Hülfe zu kommen. Daher wurden der Clarinette allmählig, ausser den früher üblichen A, B, H, Cis und Dis Klappen, noch folgende beigelegt, als:

die lange h Klappe steht etwas

weiter hervor, gleichförmig mit der Lage des kleinen Fingers, so dass dieser leicht von der h auf die cis Klappe und so umgekehrt übergehen kann.

Das nehmliche gilt

von der dis und es Klappe die so vortheilhaft eingerichtet ist, dass der kleine Finger der rechten Hand eben so leicht und schnell vom C aufs Es, als vom Es

aufs C und eben so auch vom h aufs dis und wieder zurück gehen kann.

So hat er bei der

gis Klappe einen kleinen Vorsprung angebracht,

mittelst dessen auch der Zeigefinger der rechten Hand diese Klappe regieren kann, welches besonders bei einem

Triller mit g und as sehr vortheilhaft ist.

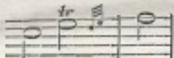
Chromatische Tonleiter für die Inventions-Clarinetten.

Siehe beiliegende Tabelle.

Uebungen für die neuen Klappen.

B, auch F Klappe.



Da dies berührte F  im Allgemeinen auf der Clarinette auch ohne Klappe mit dem gewöhnlichen Griff (der Gabel) rein und leichter ist, als mit der Klappe, so bedient man sich derselben selten. Doch ist sie von grossem Nutzen bei dem E-Triller  und wegen des zarten Uebergangs bei folgender und

ähnlichen Stellen:



H, und Fis Klappe.



Auch bei diesem Fis-Triller ist die Klappe wesentlich nöthig.

Cis, und Gis Klappe.



Dieser Triller ist durch den Vorsprung an der Cis Klappe sehr leicht und brillant zu schlagen.

Es, auch B Klappe.



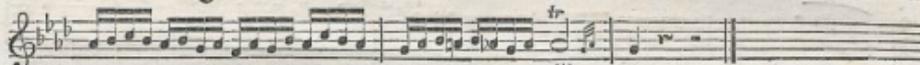
Zu dem A und B Triller ist diese Klappe vortrefflich. Ausserdem ist aber dieses B, besonders in Passagen, mit der Gabel viel leichter.

F, auch C Klappe.



Auch diese Klappe ist zu dem H und C Triller sehr gut.

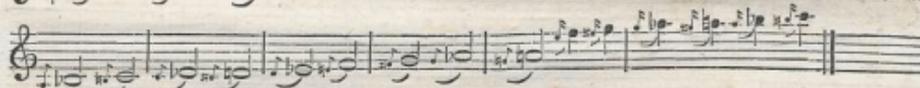
Gis, auch As Klappe.



Bei (*) wird mit der langen A Klappe getrillert.

(*)

Am zweckmässigsten bedient man sich dieser Klappen bei chromatischen Läufern, oder überhaupt bei kleinen Secunden.



Bei manchen Terzen und Quartan ist der Gebrauch dieser Klappen, besonders wenn diese nicht etwas nach den Fingern gebogen sind, viel schwieriger, z. B.



daher nimmt man besonders in Passagen das F und B, weil diese Töne doch gewöhnlich rein und voll klingen, mit der Gabel. Uebrigens haben doch die Componisten Stellen folgender Art gänzlich zu vermeiden:



weil der kleine Finger der linken Hand von der kleinen cis Klappe, nicht auf die lange cis und H Klappe auf, wohl aber von diesen auf jene abgleiten kann. Folgende Stelle ist daher ausführbar:



Die lange H Klappe ist ursprünglich bloß für den Triller A mit H bestimmt, man kann aber sowohl von dieser als von allen übrigen neuern Klappen vielfachen Gebrauch machen, wenn nur der Clarinettist selbst es versuchen will; denn da die Klappen so verschiedenartig gebaut und angebracht sind, so ist es schwer, eine allgemeine Vorschrift darüber zu geben.

*) Durch den von Bischoff angezeigten Vorsprung an der kleinen cis Klappe, kann auch dieser Satz gegeben werden.

Einige schwerere Solos zur Einübung aller Klappen.

Allegro moderato.

A musical score for a single melodic line in treble clef, 2/4 time signature, and D major. The piece consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one sharp (F#). The tempo marking is *Allegro moderato.* The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several slurs and accents throughout the piece. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Lo stesso tempo.

A musical score for a single melodic line in treble clef, 2/4 time signature, and D major. The piece consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one sharp (F#). The tempo marking is *Lo stesso tempo.* The music continues with similar rhythmic patterns to the first piece, featuring eighth and sixteenth notes with slurs and accents. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

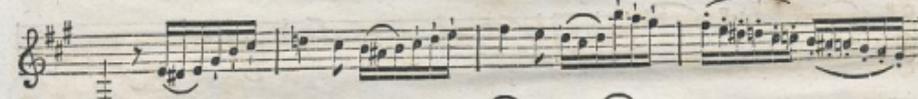
First system of musical notation, consisting of four staves. The first three staves contain a melodic line with various ornaments and a bass line. The fourth staff features a trill (tr) on a single note.

Allegro brillante.

Second system of musical notation, consisting of eight staves. The first two staves show a melodic line and a bass line. The remaining six staves feature a highly rhythmic and technically demanding passage with many sixteenth and thirty-second notes.



Andante. Allegretto.



Allegro.

A musical score for a single melodic line in treble clef. The key signature consists of two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The piece begins with a series of eighth and sixteenth notes, featuring some triplets. The melody is active and rhythmic, with various phrasing slurs and accents. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Allegro con spirito.

A musical score for a single melodic line in treble clef. The key signature changes to one flat (Bb), and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Allegro con spirito'. The music is characterized by a driving, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with frequent slurs and accents. The piece ends with a double bar line.

First system of musical notation, consisting of five staves. The music is written in a common time signature and a key signature of one flat. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. The fifth staff concludes with two measures marked "tr" (trills).

Allegro comodo.

Second system of musical notation, consisting of six staves. The music is written in a common time signature and a key signature of one flat. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. The music is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the lower staves and more complex melodic lines in the upper staves.

Musical score for the first system, consisting of four staves. The first three staves contain dense rhythmic patterns, likely for a keyboard instrument. The fourth staff contains a melodic line with a trill (tr) and ends with a double bar line.

Allegro giusto.

Musical score for the second system, consisting of ten staves. The first two staves are melodic lines. The remaining eight staves are keyboard accompaniment with various rhythmic patterns. The system ends with a double bar line.

Allegretto.

Musical score for *Allegretto*, consisting of eight staves of music. The key signature is G minor (two flats) and the time signature is 6/8. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some slurs and accents. The piece concludes with a double bar line.

Zum Schluss noch eine Übung der Arpeggios und der chromatischen Tonleiter.

Allegro.

Musical score for *Allegro*, consisting of three staves of music. The key signature is C major (no sharps or flats) and the time signature is common time (C). The music is characterized by rapid arpeggiated figures and chromatic scale passages, typical of a technical exercise. The piece ends with a double bar line.

This page of musical notation, numbered 31, contains ten staves of music. The notation is highly complex and dense, featuring a variety of note values, accidentals, and slurs. The music is written in a single system across ten staves, suggesting a multi-measure rest or a complex rhythmic structure. The notation includes various note values, accidentals, and slurs, indicating a highly technical and expressive piece.

This page contains ten staves of musical notation, likely for a piano or similar instrument. The notation is written in a single system, with each staff containing a line of music. The music is characterized by a complex, flowing melodic line with many slurs and ties, suggesting a continuous, intricate piece. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some dynamic markings, such as a 'p' (piano) at the beginning of the eighth staff. The paper shows signs of age, with some discoloration and a small stain near the bottom left.

Einfache Quartett-Begleitung zu vorstehender Uebung.

Violino primo.
Violino secondo.

f

Viola.

f

Violoncello.

f

First system of musical notation. It consists of three staves: a treble staff, a middle staff (likely a grand staff), and a bass staff. The music is in a key with one flat (B-flat). The first two staves have a piano (*p*) dynamic marking. The bass staff also has a piano (*p*) dynamic marking.

Second system of musical notation. It consists of three staves. The first two staves have a forte (*f*) dynamic marking, with a piano (*p*) dynamic marking appearing later in the system. The bass staff has a forte (*f*) dynamic marking. There are also markings for *fi* (forcississimo) in the second and third staves.

Third system of musical notation. It consists of three staves. The first two staves have a forte (*f*) dynamic marking. The bass staff has a forte (*f*) dynamic marking. The music features a prominent rhythmic pattern of eighth notes in the bass staff.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves. The first two staves have a piano (*p*) dynamic marking. The bass staff has a piano (*p*) dynamic marking and a pizzicato (*pizz.*) marking. There are also markings for *p pizz.* in the second and third staves.

Vierter Abschnitt.

Vom Vortrage.

Einen deutlichen Begriff von dem Vortrage zu geben, ist schwierig, die üblichen Zeichen und Worte dienen zwar sehr gut als Leitfäden, können aber das Ganze nicht erschöpfen. Und doch ist der Vortrag in der Musik eigentlich das erste und die Seele derselben, ohne welche die Musik ohne Sinn und Leben ist. Denn, da sie eine Sprache ist, die zum Gefühl sprechen soll, so muss sie auch mit Gefühl vorgetragen werden, um dieses zu erregen. Selbst der Redner, welcher uns (mag er auch die tiefste Gelehrsamkeit, das schönste Organ und alle Wohlredenheit besitzen) seine Rede eintönig abliest, wird uns (wenn auch der Inhalt seiner Rede an sich höchst interessant ist) bald ermüden, ja sogar einschlafen. Bei einem lebendigen seelenvollen Vortrage hingegen verstehen wir uns leicht mit einem selbst unangenehmen Ton der Stimme, und überhören auch gern sonstige Fehler, sobald uns nur der Redner (wenn auch nicht durch den Gegenstand), doch durch seinen Vortrag zu fesseln versteht. Daher wird manches Unbedeutende in dem Munde eines guten Redners wichtig, und manches höchst wichtige wird, ohne Ausdruck vorgetragen, sehr gleichgültig. Das eben Gesagte gilt noch weit mehr in der Musik; denn die Rede theilt uns, selbst bei schlechtem Vortrage, doch Gedanken mit; allein die blossen Noten, ohne Gefühl und Ausdruck vorgetragen, sagen uns gar nichts. Eigenes Gefühl ist hierbei der beste Lehrmeister, und wem dieses mangelt, der sollte sich nie die musikalische Kunst zu seinem Berufe machen; denn selbst ein Tanz kann und soll mit gehörigem Ausdruck gespielt werden. Wesentliche Erfordernisse für den richtigen Vortrag sind: guter Ansatz, leichtes Ansprechen der Töne, gleiche Fülle und Reinheit derselben, ein hoher Grad von Fertigkeit der Finger, des Notenlesens, der Takteintheilung und Deutlichkeit *). Nun versuche der Schüler folgende Noten nach ihrer Bezeichnung und ohne den Ton durch Athemholen zu unterbrechen, auszuführen; NB. das Zeichen < bedeutet, das der Ton schwach anfangen und stark endigen soll;

*) Wenn der Sänger die Vokale falsch ausspricht, und statt leben, löben, statt liebe, läbe, statt Thren, Thrän singt, oder wenn man keine Sylbe seines Gesanges versteht, (wie es selbst bei vielen guten Sängern der Fall ist) so möchte man ihn gar nicht singen hören, jedes Solo auf einem Instrumente gut vorgetragen ist mir lieber.

> ist davon das Gegentheil, Bei < ist der Ton in der Mitte am stärksten;

Man sieht zugleich hieraus, dass mit dem Steigen der Noten auch der Ausdruck stärker werden muss, und bei dem Fallen derselben auch dieser sich wieder mildert. Ausnahmen hievon machen folgende und ähnliche Sätze:

Das Athemschöpfen am rechten Ort ist eine unerlässliche Bedingung, und ohne dasselbe ist kein guter

Vortrag denkbar. Die Musik besteht aus Phrasen und Perioden, wie die Sprache. Die Interpunktion (das Absetzen) am unrechten Ort ist unserm Ohr und unserm Gefühl gleich unangenehm. Um nicht dagegen zu fehlen, muss man sich lieber eines langen Athems befleißigen, besonders müssen gebundene Noten, wenn auch mit

etwas Anstrengung ausgehalten werden, und wenn der Athem nicht mehr ausreichen will, hilft man sich dadurch, das man entweder aus einer Note eine Pause, oder aus einem Viertel ein Achtel u. s. w. mache. Beispiele: (bei den Strichen | kann Athem genommen werden.)

Ähnliche Sätze, wie den folgenden, hört man noch häufig selbst von Musikern, die sich zur bessern Klasse rechnen, so vortragen wie er unten, statt wie er oben bezeichnet ist:

Auch hört man oft, besonders von Geigern, ähnliche Stellen, wie folgende, nach der untern Bezeichnung, statt nach der obern, vortragen:

welches eben so klingt, als wenn man statt lesen oder reden, lesehen, redchen, schreiben oder sprechen wollte.

Um ein Tonstück in dem Geist des Componisten vortragen zu können, muss man den Charakter desselben sehr aufmerksam studiren. Wenn ein Componist für Anfänger schreibt, so wird er wohl auch den Vortrag so viel wie möglich durch Zeichen vorzuschreiben suchen; bey grösseren und schwereren Stücken aber muss er das so eben Gesagte voraussetzen können, nemlich, dass der ausübende Musiker sich mit dem Geist seines Werks bekannt mache, weil nicht alles durch Zeichen ausgedrückt werden kann, und es dem eigenen Gefühl

und Studium des Musikers überlassen bleiben muss, die feinem Nüancen aufzufinden, und wieder zu geben. Um guten Ansatz zu bekommen, und den Ton zu bilden, blase der Schüler viele Choräle oder auch Adagios, und um den Charakter eines Musikstücks aufzufinden, übe er gute Volkslieder und Gesänge aus guten Opern; der Sinn, welcher schon in den Worten derselben liegt, wird ihm am Besten zum richtigen Vortrage anleiten. So muss z. B. das Lied: God save the king etc. einfach aber kräftig, in gehaltenen Tönen, volksthümlich vorgetragen werden. Eben so einfach, aber die Töne leicht getragen, in heiterer Gemüthsstimmung das Liedchen: Freut euch des Lebens etc. oder: Wir sitzen so fröhlich beisammen etc. das Quartett aus dem unterbrochenen Opferfeste: Kind, willst du ruhig schlafen etc. muss ganz unbefangen und anspruchslos, dagegen das Presto im Don Juan: Treibt der Champagner etc. meistens mit kurzem Zungenstoss munter und fröhlich vorgetragen werden. Das Gefühl der Rache kann nicht besser ausgedrückt werden als durch Mozart, wenn er die Königin der Nacht in der Zauberflöte singen lässt: Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen etc. Schwermüthige Liebe in derselben Oper, wenn Pantina (Arie in G moll) singt: Ach ich fühl's etc. Zärtliche Liebe im Don Juan: Gib mir die Hand mein Leben etc. Kann man das Feierliche, Erha-

bene, Religiöse sprechender geben als Mozart in der Zauberflöte in dem Priestermarsch und den Priesterchören? Der Charakter dieser Gesangsstücke liegt mehr noch in der Musik als im Text, und der gehörige Ausdruck ist daher leicht zu finden. Der gewöhnliche Marsch hat einen stolzen männlichen Charakter, und ein schöner Marsch, gut vorgetragen, hat etwas ungemein begeisterndes. Die Töne müssen darin (versteht sich beim forte) herzhafst angestossen und kräftig gehalten, hauptsächlich aber die Punkte länger gehalten werden, als sie es eigentlich nach der Schreibart seyn sollen. Beispiel:



Der Pas doublé (Doppelschritt) und der Tanz haben ähnlichen Charakter und heben, wie man sagt, die Füße, so dass auch der Nichtmilitär leicht dabei in gleichen Schritt kömmt und unwillkürlich darin bleibt. Folgende Beispiele mögen einige verschiedene Charaktere mit ihrem Vortrag, (so viel es sich thun lässt) andeuten und bezeichnen.

Langsam, schwermüthig.

Musical score for the first section, consisting of two staves. The first staff has dynamics *p*, *pp*, and *p*. The second staff has dynamics *p* and *pp*, and ends with a double bar line and the word *Segue.*

Mit etwas mehr Bewegung, heiterer Gemüthszustand.

Musical score for the second section, consisting of seven staves. The first staff has dynamics *p*, *p*, and *p*. The second staff has dynamics *p* and *p*. The third staff has dynamics *p* and *p*. The fourth staff has dynamics *p* and *p*. The fifth staff has dynamics *p* and *p*. The sixth staff has dynamics *p* and *p*. The seventh staff has dynamics *p*, *p*, and *pp*.

rallent.

Pastorale, unbefangen, sorglos.
mezza voce

Musical score for the third section, consisting of four staves. The first staff has dynamics *p* and *p*. The second staff has dynamics *p* and *p*. The third staff has dynamics *p* and *p*. The fourth staff has dynamics *p* and *p*.

Musical score for the first section, *Allegro con fuoco*. The score consists of ten staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *f* and includes a trill (*tr*) over a note. The second staff features a *mezzo forte* marking. The third staff has a *p* marking. The fourth staff includes a *cres* marking and ends with a *f* marking. The fifth staff starts with a *f* marking and contains a *ff* marking. The sixth staff begins with a *p* marking. The seventh staff starts with a *f* marking and includes a *cres* marking. The eighth staff begins with a *f* marking and contains a *f* marking and a *p* marking. The ninth staff starts with a *f* marking. The tenth staff begins with a *ff* marking and ends with a double bar line.

Amoroso, liebevoll, zärtlich.

Musical score for the second section, *Amoroso*. The score consists of two staves of music. The first staff begins with a *p* marking. The second staff starts with a *p* marking, includes a *mezz. f* marking, and ends with a *p* marking.

p *p* *pp* *p* *pp*
mezz. f *pp* *p*
f *lento*
p *p* *pp*

Marche.

f *f*
p
f *f*
f *f*
f

Tanz.

The musical score consists of four staves. The first staff is marked *p* and begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The second staff is marked *f* and contains slurs over groups of notes. The third staff is marked *p* and features accents (>) over notes. The fourth staff is marked *f* and contains slurs and accents (>) over notes.

Ueber die verschiedenen Tonarten der jetzt noch üblichen *) Clarinetten und ihre Bezeichnung im Verhältniss zum Grundton.

(Dieses ist übrigens blos für die Componisten geeignet.)

Grundton C.		Grundton B.	
C Clarinette, schreibe:		B Clarinette, schreibe:	
Grundton A.		Grundton D. **)	
A Clarinette, schreibe:		D Clarinette, schreibe:	
Grundton Es. ***)		Grundton F. ***)	
Es Clarinette, schreibe:		F Clarinette, schreibe:	

*) Die C - H- und E-Clarinetten sind jetzt nicht mehr im Gebrauch.

**) Bei Tanzmusik gebräuchlich.

***) Bei Militärmusik üblich.

