

2

Theoretisch-Practische

# ANLEITUNG

ZUR Kenntniss und Behandlung  
DER

## PHYS-HARMONICA;

mit erläuternden Beispielen und fortschreitenden

ÜBUNGEN

verfasst  
von

**C. GEORG LICKL.**

50<sup>tes</sup> Werk.

*Eigenthum der Verleger.  
Eingetragen in das Triestiner Archiv.*

N<sup>o</sup> 5421.

Pr. / 1.30. r. C. M.

WIEN,

bei *Ant. Diabelli & Comp.*

Graben N<sup>o</sup> 1133.

[1834]

Mus. 20 459

- 229 7641 -



MK 1997.17

3

**JNHALT.**

Vorbericht . . . . . 4

**ERSTE ABTHEILUNG .**

Über die Beschaffenheit, Behandlung und Benutzung der Physharmonica . . . . . 4

**EINLEITUNG.**

a) Von der Beschaffenheit des Instrumentes . . . . . 4

b) Von der Stimmung . . . . . 6

**ANWEISUNG DIE PHYSHARMONICA ZU SPIELEN.**

a) Von der Behandlung des Instrumentes . . . . . 6

b) Erklärung der vorkommenden Zeichen . . . . . 7

c) Von dem Gebrauche der Pedale ( Trittzüge. ) . . . . . 7

d) Von dem Fingersatze . . . . . 10

Von der übrigen Behandlungsart . . . . . 11

Von der Benutzung des Instrumentes . . . . . 14

Von der Art , das Instrument immer in reiner Stimmung zu erhalten . . . . . 15

**ZWEITE ABTHEILUNG.**

Vorbereitende Übungen . . . . . 17

Fortschreitende Übungsstücke , worin die in der ersten Abtheilung erklärten

Eigenthümlichkeiten in Anwendung kommen . . . . . 19

# DIE PHYS-HARMONICA . . .

## VORBERICHT.

Eine vollständige Anleitung die *Physharmonica* zweckmässig behandeln und ihre Eigenthümlichkeit in ihrem ganzen Umfange kennen zu lernen, war bei der immer zunehmenden Beliebtheit und Brauchbarkeit dieses in neuerer Zeit so sehr in Umschwung gekommenen Instrumentes, schon längst ein gefühltes Bedürfniss.

Von mehreren Seiten aufgefordert, entschloss sich daher der Verfasser, eine auf der Eigenthümlichkeit dieses Instrumentes beruhende Anleitung in bestmöglicher Kürze aufzustellen, und die eigenthümliche Behandlungsweise desselben durch verschiedene erläuternde Beispiele zu zergliedern.

Um jedoch dieses Instrument in kurzem gehörig behandeln zu können, wird die erforderliche Fertigkeit des Clavierspielles besonders im Fache der gebundenen Spielart vorausgesetzt, da ohne diese die gegenwärtige Anleitung nutzlos, und die Behandlung der *Physharmonica* nicht so leicht zu erlernen seyn dürfte, zumal die übrige Art und Weise des Spielens ganz dieselbe des Clavieres ist. —

## ERSTE ABTHEILUNG .

Über die Beschaffenheit, Behandlung, und Benutzung der  
*PHYS-HARMONICA* .

### EINLEITUNG.

#### A.) VON DER BESCHAFFENHEIT DES INSTRUMENTES .

##### §. 1.

Dieses musikalische Tasteninstrument, seiner äussern Form nach einem *Quer-Piano-Forte* ähnlich, umfasst 6 Octaven, und wird in Rücksicht seines schönen modulirenden Tones, welcher durch metallene vermittelt zweier Druckbälge in Schwingung gesetzte Zungen hervorgebracht wird, *Phys-Harmonica* genannt. (\*) Es bringt nämlich seine Töne mittelst der hinten unter den Tasten liegenden *Zungen*, welche durch die aus den Druckbälgen erzeugte Luft in Bewegung gesetzt werden, hervor. Diese *Zungen* aus *Pachfong* bestehend, können nur dann ertönen, wenn die Tasten vorn niedergedrückt, mithin nach hinten zu aufgehoben werden. Dadurch erhält die von den Druckbälgen zu den Zungen hinströmende Luft den freien Durchgang, und setzt die Zungen in die gehörige Schwingung.

(\*) *Phys* aus dem Griechischen  $\Phi\upsilon\sigma\alpha$ ,  $\Phi\upsilon\sigma\alpha$  | Wind, Blasebalg, daher die Benennung *Phys-Harmonica*.

§. 2.

51

Die in dem Kasten befindlichen zwei Druckbälge werden durch zwei am Aussern angebrachte Pedale (Trittzüge) geleitet. Diese werden abwechselnd von dem Spieler des Instrumentes in Bewegung gesetzt und erzeugen alle diejenigen Töne, deren Tasten angespielt worden sind. Hieraus ergibt es sich von selbst, dass man zuerst die Tasten der zu spielenden Töne greifen und dann die Pedale treten muss; da der auch noch so stark getretene Druckbalg nicht im Stande ist, die durch die Federn niedergehaltenen Tasten in die Höhe zu heben, und ein zweckloses Treten der Druckbälge ohne die Tasten aufzuheben, dürfte vielmehr auf die leichte und prompte Ansprache der Zungen nachtheilig seyn.

§. 3.

Das Treten der Pedale (Trittzüge) ist aber nicht willkürlich und gleichgültig, denn die Zunge lässt bei einem tieferen Tone mehr Luft, bei einem höheren weniger Luft durchströmen. Es wird daher bei vielen tiefen Tönen ein häufigeres, bei vielen hohen Tönen ein selteneres Treten erforderlich. Bei tiefen oder mehreren zusammen genommen Tönen (*Accorden*) muss man kräftiger treten, während man bei hohen Tönen, besonders wenn sie ganz allein gespielt werden, nur behutsam treten darf. Ein zu gewaltsames Zuströmen der Luft zu den höher liegenden Zungen, welche diese nicht schnell genug durchlassen können, würde dieselben sehr leicht verstimmen, und aus ihrer genaueren Richtung bringen.

§. 4.

Ein besonderer noch bei keinem Instrumente mit Blasebälgen erreichter Vorzug dieses Instrumentes ist es, dass die Modulation der Töne nur allein dem willkürlichen Drucke der Füsse anvertraut ist, und man durch den Druck derselben beobachten muss, ob man viel oder wenig Luft zur Hervorbringung der angespielten Töne bedarf oder nicht. Man kann daher ganz nach Belieben die Töne stark oder schwach angeben, sie anschwellen und abnehmen lassen, und dies alles in einer so allmählichen und zarten Steigerung, wie es nicht so leicht bei einem andern Instrumente möglich ist.

§. 5.

Der innere Mechanismus, d.h. die Zungen, welche jede einzeln mittelst Schrauben an Kapseln befestigt sind, und bei dem Stimmen auch wieder jede Zunge für sich herausgenommen werden kann, ist mit einem Schalldeckel, und über diesem mit einem Tafelrahmen versehen, welcher letzterer nicht allein gegen Staub schützt, sondern wesentlich den Ton schöner, runder und vollkommener macht.

§. 6.

Es gibt übrigens noch eine grössere Art dieser Instrumente, welche sich durch Grösse

artigkeit ihrer harmonischen Stimmung besonders auszeichnet. Dieselbe ist nämlich mit zwei parallel hintereinander laufenden Zungenreihen versehen, deren zweite Zungenreihe immer die obere Octave der ersten Zungenreihe angibt, und ihr Gebrauch durch ein am Äussern angebrachtes Zug-Register bewerkstelliget wird. Es hat einen solchen Umfang von ausfüllenden Tönen, dass es der Stärke jeder gewöhnlichen Landkirchen-Orgel gleichkömmt. (\*)

Anmerkung. Auch gibt es noch geringere Arten von PHYSHARMONIKEN, die an Tonumfang viel kleiner sind, und statt zwei Druckbälge nur einen einfachen Schöpf oder Blasebalg haben. Da man auf denselben ausser Stande ist, den Ton modulieren, noch sonst etwas ausführliches hervorbringen zu können, und diese Art in Ausübung der angeschlossenen Stücke beschränkt ist, so schliesst man sie als zu dieser Anleitung nicht gehörig aus, und begnügt sich bloss auf ihre Existenz hinzudeuten.

## B.) VON DER STIMMUNG.

### §. 7.

Die *Physharmonica* ist in ihrer Stimmung ganz nach dem herrschenden Theater-Tone gehalten, und kann in dieser Beziehung gleich allen andern Instrumenten jede *Harmonie* = Begleitung, hauptsächlich zum *Piano = Forte* vertreten, und hat überdies die Eigenthümlichkeit, dass sie den Tonstrich der *Flöte*, *Clarinetto*, *Oboe*, des *Bassorns* und *Fagotts*, in der Gesamtwirkung aber eine wohlbesetzte Harmonie-Musik auf das täuschendste nachahmt. Der Tonumfang derselben geht von *Contra F* bis in das viergestrichene *F*, und hat 6 volle Octaven, deren Tasten die ganz gleiche Mensur wie bei dem *Piano = Forte* haben. (\*\*)

## ANWEISUNG DIE PHYSHARMONICA ZU SPIELEN .

\*

### A.) VON DER BEHANDLUNG DES INSTRUMENTES.

#### §. 8.

Man setze sich so vor das Instrument, dass man die Fersen auf die Erde stützend, mit den *Spitzen* der Füsse auf beiden Pedalen (Trittzügen) bequem ruhen, und dieselben bei dem Spielen durch Bewegung der Fussgelenke bis ganz nach un-

(\*) Diese so wie die erstere besprochene Art der PHYSHARMONICA, für welche nur einzig allein diese Anleitung geschrieben wurde, verfertigt H<sup>r</sup> JACOB DEUTSCHMANN bürgerlicher Orgelbauer und Instrumenten-Macher (in der Lumpertgasse N<sup>o</sup> 221) sie zeichnen sich durch vorzüglich schönen Ton, schnelle Ansprache, haltbare Stimmung und elegante Bauart aus.

(\*\*) Der Mechanismus der PHYSHARMONICA kann auch in jedes PIANO-FORTE hinein gemacht, und damit verbunden werden. Herr CONRAD GRAFF, k. k. Hof-FORTE-PIANO-Macher, und H<sup>r</sup> ANDREAS STEIN, haben diese Verbindung bereits in einigen ihrer Instrumente in Anwendung gebracht.

D. et C. N<sup>o</sup> 5421.

ten hinabdrücken kann. Während der erste Zug zu Ende geht, fange man mit dem schon über dem andern Zuge ruhenden Fusse gleichfalls an zu treten, und beobachte dabei nur die Vorsicht, wenn etwa bis dahin mehrere tiefe oder stark anzugebende Töne gespielt werden sollten, schon den zweiten Zug zu gebrauchen, noch ehe der erste, welchen man loszulassen im Begriffe steht, gänzlich verbraucht ist.

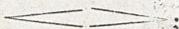
### §. 9.

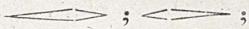
Bei dem Spielen selbst trete man leise und langsam, will man einen *schwachen*, stärker und schneller, will man einen *starken* Ton angeben, oder ganze Stellen in gleichstarker Tonhaltung behandeln. Man gehe vom leisen zum stärkeren, vom langsamen zum schnelleren Treten über, will man den Ton anschwellen, und so umgekehrt, will man ihn abnehmen lassen. Auch muss man beim Spielen des Instrumentes selbst durchaus rein greifen, weil schon durch eine leise Berührung die angeregte Taste ihren Ton angibt.

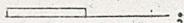
### B.) ERKLÄRUNG DER VORKOMMENDEN ZEICHEN.

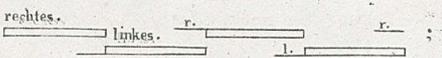
#### §. 10.

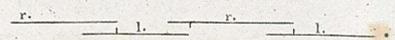
Zur gehörigen Lenkung der Pedale (Trittzüge) werden folgende Zeichen festgesetzt, als:

Das Steigen und Fallen oder Zu- und Abnehmen der Töne durch  ;

 ;

Das Anfaugen mit dem stärkeren, und das Abnehmen mit dem schwächeren Drucke, durch  ;

Das Abwechseln beider Pedale durch:  ;

Das leiseste Drücken der Pedale aber durch:  ;

### C.) VON DEM GEBRAUCHE DER PEDALE (TRITTZÜGE.)

#### §. 11.

Der Tritt des Pedals muss jederzeit mit grosser Leichtigkeit und Sicherheit selbst bei der geschwindesten Bewegung vor sich gehen. — Die Pedale (Trittzüge) werden aber dann erst in Bewegung gesetzt, wenn die Hände die erforderlichen Tasten, (durch welche die Ventile zum Durchzuge des Windes auf die Zungen geöffnet werden) angepielt haben.

#### §. 12.

Um das merkbare Absetzen eines und desselben Tones zu verhüten, darf man nie einen Trittzug fortwährend allein, oder gar beide Züge zu gleicher Zeit treten. Die Tritte

8  
 müssen in der Regel immer nacheinander gebraucht werden. Während der eine Tritt  
 hinaufzugetreten wird, und man im Begriffe steht denselben loszulassen, muss der  
 zweite schon leise mitgetreten werden.

§. 13.

Vor Allem ist es erforderlich, einen gleichmässigen Ton bei Abwechslung beider  
 Trittzüge zu erzielen, dies zu erreichen geschieht durch folgende Art:

Der rechte Fuss nämlich fange leise an, das rechte Pedal langsam hinabzudrücken,  
 und man unterstütze das zu Ende gehende rechte Pedal durch das linke, welches mit  
 telst des linken Fusses hinabgedrückt wird, z. B.:

Adagio.

Beispiel 1.

Noch kommt zu bemerken, dass man den rechten Fuss des hinabgetretenen Pedals  
 während der Einlenkung des linken Fusses sogleich aufhebe, um für den neu zu begin-  
 nenden Tritt wieder bereit zu seyn.

Hat man nun durch ziemliche Übung es dahin gebracht, einen gleichmässigen Ton  
 ohne merkbares Absetzen eines und desselben Tones erreicht zu haben; so übe man sich  
 im Zu- und Abnehmen, und weiters im An- und Abschwellen des Tones; zuerst durch  
 das Aushalten eines Tones, dann zweier, und zuletzt mehrerer zusammen genomener  
 Töne.

§. 14.

Man trete das eine oder das andere Pedal mit zunehmendem Drucke bis zur Mitte hin-  
 ab, und werde dann in dem fortzusetzenden Drucke immer schwächer; z. B.:

Beisp. 2.

Dies gilt nun bei einzelnen Tönen oder Akkorden.

Sollten nun mehrere in zu- und abnehmender Kraft gespielte Töne oder Akkorde von  
 mehreren Takten vorkommen, so muss dann entweder nach Beschaffenheit des melodi-  
 schen Satzes, oder nach Anzahl der Takte, der Wechsel mit *beiden Pedalen* eintreten.

Das Abwechseln der beiden Pedale muss daher gleichfalls bei dem Zu- und Abneh-  
 men der Töne berücksichtigt werden. Während das rechte zu Ende gehet, muss das lin-  
 ke Pedal in dem selben Masse des Steigens oder Fallens der Akkorde einlenken, als

es das rechte verlassen hat?

Zur näheren Erklärung dienen folgende Beispiele :

6. *Andante.*

a.) Durch einmaligen Wechsel der Pedale, mit dem rechten Trittzuge anfangend.

rechtes  
linkes

Obschon der aus den Druckbälgen auf die Zungen gehende Wind gleichmässig vertheilt ist; so wird es in manchen Fällen besser seyn, dort den Tritt des Pedals zu beginnen, wo die Lage der Töne sich befindet.

7. *Con moto.*

b.) Durch einmaligen Wechsel der Pedale, mit dem linken Trittzuge anfangend.

rechtes  
linkes

8. *Adagio.*

c.) Durch fortwährenden Wechsel der Pedale, mit dem rechten Trittzuge anfangend.

rechtes  
linkes

§. 15.

Auch kann man den Ton oder Akkord dergestalt verhalten oder verlöschen lassen, dass man das zur Mitte hinabgetretene Pedal in dem weiter hinabzuführenden schwachen Drucke so lange lenket, als man in dem Balge noch Luft spüret; z: B:

9.

rechtes

Nicht minder kann man dasselbe auch durch den äusserst behutsamen Wechsel der beiden Pedale bewerkstelligen. Man drücke nämlich das rechte Pedal gleichfalls bis zur Hälfte hinab, und trete, während man das rechte festhält, dafür das linke Pedal sehr langsam zu Ende; z: B:

10.

rechtes  
linkes

## §. 16.

Bei der Modulation der Töne oder Accorde ist es eine Hauptregel, dass man den Fuss des hinabzu getretenen Pedals bei dem Wechsel des andern nie aufhebe, sondern so lange darauf ruhen lasse und das Pedal fest anhalte, bis der nöthige Wechsel wieder eintritt das andere gebrauchen zu müssen.

## D.) VON DEM FINGERSATZE.

## §. 17.

Die Behandlung dieses Instrumentes besteht grösstentheils in der gebundenen Spielart, und es hören daher von dem Augenblicke an wo man 2 oder 3 Stimmen mit derselben Hand spielt, alle Regeln des Fingersatzes auf. Um die Wirkung der gebundenen und auszuhaltenden Noten herauszubringen, ist man genöthigt, sich mehrmal desselben Fingers zu bedienen, und sehr oft den 2<sup>ten</sup> Finger über den 3<sup>ten</sup>, den 3<sup>ten</sup> über den 4<sup>ten</sup> zu setzen, und man muss so viel als möglich diese Lageänderungen dann brauchen, wenn man von einer Unter- zu einer Obertaste übergeht, Z. B.

11. *Andante.*

12. *Moderato.*

(de Beethoven.)  
13. *Andante.*

Bei geschloffenen Stellen, besonders wenn sie in auf- und absteigenden Terzen oder Akkordengängen bestehen, werden sehr häufig die Fingervertauschungen angewandt, und die Finger selbst dürfen von den Tasten nicht früher aufgehoben werden, bis die darauf folgenden Terzen oder Akkorde angespielt worden sind; z. B.

Bei derlei gebundenen Stellen nimmt man gewöhnlich den Daumen oder kleinen Finger zu den anzuhaltenden Noten, um alle übrigen Finger in seiner Gewalt zu haben. Alle übrigen Regeln des Fingersatzes gehören in das Fach des Clavierspiels, worüber man sich aus den dafür bestehenden vortrefflichen Clavier-Schulen eines *Hummel*, *Müller*, *Kalkbrenner* und *Czermy* erschöpfenden Rathes erholen kann.

#### VON DER ÜBRIGEN BEHANDLUNGSART.

##### §. 18.

Es gibt Motive und Stellen, deren Begleitung nicht immer in gebundenen Sätzen, sondern sehr oft in kurzen Grund-Noten und Akkorden (wie dies bei den diesem Instrumente eigenthümlichen Idyllen, Romanzen und sonstigen Harmonie-Begleitungen der Fall ist,) bestehen. Solche Begleitungen erfordern eine eigene nach Beschaffenheit des Motifs berücksichtigende Behandlung, und sie müssen im Ton viel schwächer und kürzer gehalten und angespielt werden, damit der herrschende Gesang in sei-

nem Töne um so mehr hervortreten kann ; z . B :

19. *Andante.*  
*dol.*

(de Auber.)  
 20. *Allegretto.*  
*p* *fz* *p*

21. *Allegro.*  
*p*

(de Hummel)  
 22. *Allegro.*  
*fz* *fz* *p*

Einzelne Akkorde, die blos im Tone verstärkt werden sollen, dürfen nur durch einen auf den Pedalen wiederholten starken Druck gemacht werden ; z . B :

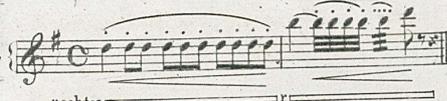
23. *Allegro.*  
*fz fz fz f*

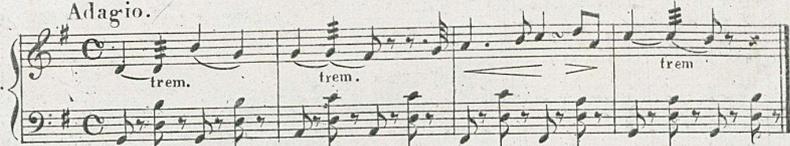
rechtes.  r   
 linkes.  l

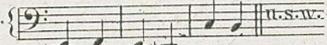
24. *Allegro.*  
*fz fz fz f*

rechtes.  r  r   
 linkes.  l

Soll der Ton in einer Musikstelle mehrere Male hintereinander (*tremolando*) angegeben werden, so lässt sich dies des besseren Effectes wegen dadurch bewirken, dass man beim Treten des Pedales eben so oft einen kaum merklichen, kleineren oder grösseren Druck mit freiem Fusse gibt, als Töne von gleicher Tonhöhe angegeben werden sollen, ohne dass man dabei die Finger von der Taste aufhebt; z. B.:

25.  Hier ist es nöthig, dass man zweimal mit dem rechten Trittzuge beginnt.

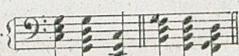
26. 

Bemerkenswerth ist, dass in den Bass = Tönen des Instrumentes mehrere Natur = Triller zum Vorschein kommen. Wenn man nämlich zwei neben einander liegende Bass = Töne, z. B. 27.  u. s. w. zu gleicher Zeit nieder

drückt, (ohne die Finger im geringsten zu bewegen) – so vernimmt man einen vollkommenen Triller, welcher durch die Vibration der Zungen hervorgebracht wird. Sehr effectvolle Stellen sind z. B.:

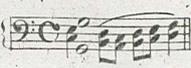
28. 

§. 19.

Man vermeide die Anwendung der im Claviersatze des Basses gewöhnlich übliche Setzart zusammengedrängter Akkorde, als: 29.  auf der *Phys-*

*harmonica*, da bei derlei Akkorden die Vibration der Zungen (ihrer engen Lage wegen) ein Schnurren der Töne verursachen, und sohin dem Ohre von keiner guten Wirkung sind. Man muss bei diesem Instrumente vielmehr die zerstreute Harmonie anzuwenden suchen; z. B. statt 30. 

stimmt die Versetzung in der Decime, 31.  viel besser; wie auch bei derlei oft vorkommenden Stellen, als:

32.  die Versetzung in der Decime, 33.  viel wirksamer ist. Det C. N.º 5421.

Nicht minder:

34. *p* statt. *p* besser.

Zerstreuter Harmoniesatz aus Licks's G moll Sonate. Op. 40. (bei A. Diabelli u. Comp.)

35. *Vivace.* *p* *crise:* *p*

### §. 20.

Wendet man nun alle diese angeführten Eigenthümlichkeiten, (deren es übrigens noch mehrere gibt, und sie dem routinirten Spieler von selbst erscheinen) gehörigen Orts an, und behandelt man nun auf diese Weise das Instrument mit gehöriger Vorsicht und Umsicht; so ist es nicht möglich, dass bei seiner sonst dauerhaften und soliden Bauart etwas daran verdorben werden, und eine Reparatur vorkommen kann. Dabei hat dieses Instrument den Vorzug vor allen übrigen, dass es beinahe unverslimbar ist; indem selbst Witterung, Feuchtigkeit, Zugluft, Kälte und Wärme einen so geringen und unbedeutenden Grad von Einwirkung auf dasselbe äussern, dass dieses kaum einer Erwähnung würdig ist.

### VON DER BENUTZUNG DES INSTRUMENTES .

#### §. 21.

Sowohl kirchliche Musikstücke als Produkte des brillanten Styls lassen sich auf diesem Instrumente ausführen, wenigstens biethet hiezu die leichte und prompte Ansprache der Töne alle Mittel dar. Doch ist der Charakter dieses Instrumentes viel zu erhaben, als dass er für den brillanten Styl so geeignet seyn könnte, wie für die gediegenen Compositionen. Es ist daher vorzugsweise zum Gebrauche für kleinere Schlosskirchen, Hauskapellen, zu mancherlei Situationen auf dem Theater und besonders zum eigenen Vergnügen der Musikfremde als Begleitung zum *Piano - Forte*

anwendbar und von bester Wirkung, und nicht leicht dürfte eine Harmonie - Begleitung so rein und präcis zusammen wirken, als es in Verhinderung dieser, auf diesem Instrumente bewerkstelliget werden kann .

§. 22.

Ausserdem ist dieses Instrument noch besonders für angehende Organisten die sich in der gebundenen Spielart üben wollen von grossem Vortheil, da sie dadurch sehr leicht die Orgel entbehren, und durch längeren Gebrauch desselben sich überzeugen werden: dass ( wo die Aufstellung einer Orgel nicht möglich ist ) kein anderes Tasten= Instrument die grossen Vortheile gewähret, welche dasselbe zu diesem Zwecke besonders biethet .

VON DER ART, DAS INSTRUMENT IMMER IN REINER STIMMUNG ZU ERHALTEN.

§. 23.

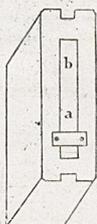
Alle Instrumente, bei welchen die Töne durch den Wind hervorgebracht werden, können sich durch *übermässigen Gebrauch* oder *gewaltsame Behandlung* mit der Zeit verstimmen, da der all zu starke Druck der Luft nachtheilig auf den innern Mechanismus ( die Zungen) einwirkt .

Es wird daher jedem Besitzer der *Physharmonica* empfohlen, dieselbe immer zart und vorsichtig bezüglich der Pedale, zu behandeln, den Tafelrahmensowohl, als den über der Zungenreihe liegenden Schalldeckel ohne besondere Ursache nie aufzumachen; weil der Staub oder eine sonst mögliche Verunreinigung sich sehr leicht auf die oder zwischen die Zungen kleben, und sonach dieselben verstimmen oder auch verderben kann .

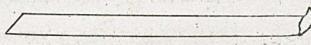
Solltesich jedoch ungeachtet aller Vorsicht, dennoch ein Ton verstimmen, so kann man auf folgende Weise nachhelfen :

- Die *Höhe* oder *Tiefe* des Tones hängt von der Zunge ab ;
- Je *kürzer* die Zunge, desto *höher*, und je *länger* diese, desto *tiefer* ist der Ton.

Die Zunge, welche aus Packfong ist, und nachfolgende Gestalt hat,



ist in einer Kapsel mittelst Schrauben befestigt, und muss zum Stimmen jedesmal mit dem, jedem Instrumente beiliegenden Schraubenzieher A bezeichnet herausgenommen werden.

Ist der Ton nun etwas zu *hoch*, so wird an der Zunge rückwärts (d. i. von jener Seite *a* wo sie angeschraubt ist,\*) nur wenig mit einer sehr feinen Feile<sup>(\*)</sup> (B bezeichnet) geschabt, und der Ton wird *tiefer*, ist der Ton aber etwas zu *tief*, so geschieht ein gleiches Abschaben an der entgegen gesetzten Seite der Zunge *b*, jedoch mit der nöthigen Vorsicht, dass man dabei eine sogenannte Messingspachtel (C bezeichnet) ein Blech von Papierstärke in folgender Form:  unter die Zunge lege, und so weiter mit jener Behutsamkeit verfare, damit die Zunge nicht aus ihrer Richtung gebracht werde.

#### §. 24.

Sollte ein Ton nicht gehörig ansprechen oder gar ausbleiben, so rührt dies gewöhnlich daher, dass durch Vernachlässigung von Schutz dagegen, so viel Staub oder sonst ein zufällig hinzugekommener Splitter sich zwischen die Zunge eingeklemmt hat, dass dadurch dieselbe in ihrer gehörigen Schwingung gehemmt ist. Ein behutsames Reinigen derselben etwa mit einer Nadel, hilft sofort dem Uebel ab, und die Zunge wird ihre schnelle und richtige Ansprache erhalten.

\*

(\*) Die Feile B, so wie die Messingspachtel C, liegt so wie der vorerwähnte Schraubenzieher, jedem Instrumente bei. —

(\*\*\*) Nämlich auf der Oberfläche der Zunge.

# ZWEITE ABTHEILUNG.

## VORBEREITENDE ÜBUNGEN,

mit Angabe der zulenkenden Pedale.

M.M. ♩ = 80. Andante.

1. In gleich stiller Tonhaltung. §. 13.

2. In gleich sanfter Tonhaltung. §. 13.

M.M. ♩ = 108. Mod<sup>to</sup> (\*)

*p sempre.*

3. In gleich starker Tonhaltung. §. 9.

M.M. ♩ = 88. Allegro moderato.

*f sempre.*

4. In modulieren der Tonhaltung. §. 14.

M.M. ♩ = 112. Adagio.

(\*\*)

*p*

(\*) §. 17. Beispiel 12.

(\*\*) §. 14. A. Beispiel 6.

18. M. M.  $\text{♩} = 108$ . Moderato. (\*)

5.  
In modulierender Ton-  
haltung durch Wechs-  
lung beider Pedale.  
§.14.

rechtes. linkes. r. l. r. l. r. l.

M. M.  $\text{♩} = 120$ . Moderato.

3  
6.  
In wechselnder Tonhal-  
tung mit Anbringung  
einer kurzen Beglei-  
tungsart.  
§.18.

rechtes linkes legato. r. l. r. marcato. l.

pp

r. l. r. l.

### FORTSCHRITENDE ÜBUNGSSTÜCKE ,

worin die in der ersten Abtheilung erklärten Eigenthümlichkeiten in Anwendung kömen .

M. M.  $\text{♩} = 88$ . Andante .

4

1. p leg.

rechtes Pedal. linkes Pedal. r. l.

r. l. r. l.

r. l. r. l.

p

r. l. r. l.

20 M.M. ♩ = 108. Moderato.

2.

*p* *leg.* *p* *p*

rechtes Pedal. r. r. r.  
linkes Pedal. l. l. l.

r. l. r. l.

M.M. ♩ = 80. Adagio.

3.

*leg.* *p*

rechtes Pedal. r. r. r.  
linkes Pedal. l. l. l.

r. l. r. l.

l. r. l. r.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and single notes. A dynamic marking *p* is present. Below the staff, there are first and second endings indicated by '1.' and 'r.'.

M. M.  $\text{♩} = 108$ . Mod<sup>to</sup>

Second system of musical notation, starting with a measure number '4.'. It includes a grand staff with treble and bass clefs. A dynamic marking *p* is present. Pedal markings are shown: 'Pedal.' above the bass staff and 'rechtes Pedal.' and 'linkes Pedal.' below the bass staff. First and second endings are indicated by '1.' and 'r.'.

Third system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. A dynamic marking *p* is present. The instruction 'calando.' is written below the bass staff. First and second endings are indicated by '1.' and 'r.'.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. A dynamic marking *p* is present. First and second endings are indicated by '1.' and 'r.'.

Fifth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. A dynamic marking *p* is present. The instruction 'calando.' is written below the bass staff. First and second endings are indicated by '1.' and 'r.'.

22 M. M. ♩ = 140. Allegretto.

5.

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The first system includes a 'Pedal' section with 'rechtes' and 'linkes' markings. Dynamics include *dol.*, *p*, *pp*, and *p dol.*. The second system has *p* and *pp* dynamics. The third system has *p*, *pp*, and *p dol.* dynamics. The fourth system has *p* dynamics. The fifth system has *p* dynamics. The sixth system has *p* and *pp* dynamics, with the instruction *di - mi - nu - en - do.* written across the staves. First and second endings are marked with '1.' and '2.'.

M.M. ♩ = 80. Andante.

6. *p* *espres:*

r. l. r. l.

(\*) *fz fz fz* *dol: tr* *p*

r. r. l.

*p* *fz p*

r. r. l.

*fz p* *dol:*

r. r. l.

*p*

(\*) §. 18. Beispiel: 23.

(\*) §. 18. Beispiel. 28. (\*\*\*) §. 18. Beispiel. 26.  
 (\*\*\*) §. 17. Beispiel. 16. D. et C. N.º 5421.

*dol.*

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of two flats. The music includes various note values and rests, with a *dol.* (dolce) marking.

*pp legato*

Second system of musical notation, continuing the piece with a *pp legato* marking.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes.

Fourth system of musical notation, featuring complex rhythmic patterns and dynamics.

Fifth system of musical notation, with intricate melodic and harmonic lines.

*pp calando.*

Sixth system of musical notation, concluding the page with a *pp calando.* marking.

26 Bei diesen Piéccn wird dem Spieler die Anwendung der gehörigen Pedal-  
Lenkung selbst überlassen.

Andante.

Prelude.  
7.

Allegretto.

Jdylle.  
8.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Dynamic markings include a piano (*p*) and a forte (*f*).

Andante sostenuto.

6

9.  
Motif de  
Fr. Schubert

The second system of the musical score is divided into two parts. The first part, labeled '9. Motif de Fr. Schubert', is in 3/4 time and features a melodic motif with triplets in both staves. The second part continues the piece with a more complex melodic line in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff. Dynamic markings include *dol:* (dolce), *pp* (pianissimo), and *f* (forte).

Adagio.

10.  
Nocturne.

First system of musical notation for Nocturne 10. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a dynamic marking of *leg.* (leggiero). The bass staff concludes with a dynamic marking of *espress.* (espressivo). The music is in a 2/4 time signature and a key signature of three flats.

Second system of musical notation for Nocturne 10, continuing the piece with two staves.

Third system of musical notation for Nocturne 10, continuing the piece with two staves.

Fourth system of musical notation for Nocturne 10, continuing the piece with two staves.

11.  
Rondo.

Vivace.

Echo.

First system of musical notation for Rondo 11. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The bass staff concludes with a dynamic marking of *pp* (pianissimo). The music is in a 6/8 time signature and a key signature of three flats. The section is labeled 'Vivace' and includes an 'Echo' section.

Echo.

pp f

mf f

dol.

dol.

Echo.

f pp

Echo.

mf pp

Allegro moderato.

12.  
Motif de C.M.  
de Weber.

12.  
Motif de C.M.  
de Weber.

*p*

Fin C. N° 5421.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes dynamic markings *p* and *pp*.

Second system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes a *cresc.* marking and a *fp* dynamic marking.

Third system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes a *p* dynamic marking.

Fifth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs.

Sixth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes a *p* dynamic marking.

Andante.

13.  
Serenade.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in 3/4 time and features a melody in the upper staff with dynamic markings of *p* and *fz*. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The second system continues the musical piece, maintaining the two-staff format. It includes dynamic markings such as *fz* and *p*, and shows the progression of the melody and accompaniment.

The third system of notation shows further development of the musical themes. The upper staff continues with melodic phrases, while the lower staff provides a steady accompaniment. Dynamic markings like *fz* and *p* are used to indicate volume changes.

The fourth system continues the piece, featuring more complex harmonic textures in the lower staff. The upper staff maintains its melodic focus. Dynamic markings of *fz* and *p* are present.

The fifth and final system on the page concludes the musical piece. It features a final melodic phrase in the upper staff and a concluding accompaniment in the lower staff. Dynamic markings of *fz* and *p* are used.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes dynamic markings *fz* and *p*.

Second system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes dynamic markings *p*.

Third system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes dynamic markings *p*.

Fifth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes dynamic markings *pp*, *f*, and *p calando*.

INTRODUCTION et VARIATIONS.

Adagio.  
dolce.

INTRODUCTION.



Andante.

35

Thema.

The first system of the 'Thema' section consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The melody in the upper staff is composed of eighth and quarter notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system continues the 'Thema' section. It features dynamic markings of piano (*p*) and fortissimo (*ff*). The melody in the upper staff includes some sixteenth-note passages. The lower staff continues with a steady accompaniment.

Var. I.

The first system of the 'Var. I' section consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature remains three flats and the time signature is 3/4. The music begins with a piano (*p*) dynamic and a *legato* marking. The melody in the upper staff is more fluid and melodic than in the 'Thema' section.

The second system of the 'Var. I' section continues the variation. It features dynamic markings of piano (*p*) and fortissimo (*ff*). The melody in the upper staff includes some sixteenth-note passages. The lower staff continues with a steady accompaniment.

The third system of the 'Var. I' section continues the variation. It features dynamic markings of piano (*p*) and fortissimo (*ff*). The melody in the upper staff includes some sixteenth-note passages. The lower staff continues with a steady accompaniment.

Det. C. N<sup>o</sup> 5421.

Var: 2.

The first system of music for 'Var: 2.' is in 3/4 time and B-flat major. The treble staff contains a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A piano (*p*) dynamic marking is present at the beginning.

The second system continues the piece. The treble staff features a more complex melodic line with sixteenth-note runs. The bass staff continues with a steady accompaniment. A piano (*p*) dynamic marking is present.

The third system shows a change in the bass line's texture. The treble staff has a melodic line with some rests. The bass staff features a more active accompaniment with eighth-note patterns. A piano (*p*) dynamic marking is present.

The fourth system continues with a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. A piano (*p*) dynamic marking is present.

The fifth system concludes the piece. The treble staff has a melodic line with a 'ma' marking above it. The bass staff continues with a rhythmic accompaniment. A piano (*p*) dynamic marking is present.

2da

*p*

*p*

*p*

Adagio.

Var: 3.

*p*

*tr*

1<sup>ma</sup>

2da

*p*

*p*

Allegro moderato.

Finale.

The first system of music is marked 'Finale.' and 'p'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/8. The music begins with a series of eighth notes in the bass staff, while the treble staff is mostly silent.

The second system continues the piece with more eighth-note patterns in both staves, showing a developing melodic line in the treble.

The third system features a more active treble staff with eighth-note runs, while the bass staff provides a steady accompaniment.

The fourth system is marked 'f' (forte). The treble staff has a more pronounced melodic line with some slurs, and the bass staff continues with rhythmic accompaniment.

The fifth system is marked 'f=p' (fortissimo-piano). It features a complex texture with overlapping eighth-note patterns in both staves, ending with a final flourish in the treble.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of several measures with chords and melodic lines, including a large slur over the first two measures.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes dynamic markings such as *fz* (forzando) and *fz* (forzando) in the bass line.

Third system of musical notation, showing a variety of notes and rests. Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano).

Fourth system of musical notation, featuring a prominent melodic line in the treble clef and a supporting bass line. A dynamic marking of *p* (piano) is present.

Fifth system of musical notation, the final system on the page. It includes dynamic markings *p* (piano), *calando pp* (diminuendo pianissimo), and *fz* (forzando).

## VERZEICHNISS

sämmtlicher bei Ant. Diabelli und Comp. in Wien, am Graben N<sup>o</sup> 1133 für die

PHYS = HARMONICA

erschienenen Verlags = Musikalien.

Lickl, C. Georg. Cäcilie. Eine Auswahl beliebter Tonstücke für die Physharmonica

- |  |  |
|--|--|
| <p>1<sup>tes</sup> Heft enthält: Motive aus den Opern: Zauberflöte, Stumme von Portici, Zampa, Fra Diavolo und Freyschütze.</p> <p>2<sup>tes</sup> Heft enthält: Motive aus den Opern: Norma, Babilons Pyramiden, Robert, Joseph und seine Brüder; dann Mär = sche und Lieder.</p> <p>3<sup>tes</sup> Heft enthält: Motive aus den Opern: Stumme von Portici, Moses, Othello, Freyschütz, Brant, Marie, Jphigenie auf Tauris; dann oesterreichisches u. engli = sches Volkslied.</p> <p>4<sup>tes</sup> Heft enthält: Motive aus den Opern: Freyschütz, Semiramis, Zauberflöte, Zampa, Marie, Othello, Preciosa, und Appenzeller Kuhreigen.</p> <p>5<sup>tes</sup> Heft enthält: Motive aus den Opern: Zampa, Tage der Gefahr, Schweizer = familie, Cendrillon, und mehrere Lie = der, Romanzen und Rondo's.</p> <p>6<sup>tes</sup> Heft enthält: Motive aus den Opern: Brant, Schweizerfamilie, Robert, Al = penkönig; und mehrere Lieder und Jdyllen.</p> <p>7<sup>tes</sup> Heft enthält: Motive aus den Opern: Brant, Entführung aus dem Serail, Joseph und seine Brüder, Zauberflöte; dann Lieder und Jdyllen.</p> <p>8<sup>tes</sup> Heft enthält: Motive aus den Opern: Das unterbrochene Opferfest, Molina = ra, Zauberflöte, Faust, Maurer und Schlosser; dan Lieder u. Romanzen.</p> | <p>9<sup>tes</sup> Heft enthält: Motive aus den Opern: Faust, Joconde, Cendrillon, Johann von Paris, weisse Frau; dann Lieder und Romanzen.</p> <p>10<sup>tes</sup> Heft enthält: Motive aus den Opern: weisse Frau, Freyschütz, Robert, dan Lieder und Romanzen.</p> <p>11<sup>tes</sup> Heft enthält: Motive aus den Opern: Die beiden Fuchse, Pirat, Freyschütz, Fräulein von See, Don Juan; dann Lieder und Romanzen.</p> <p>12<sup>tes</sup> Heft enthält: Motive aus den Opern: Montecchi und Capuletti, Tancred, dann Romanzen, Lieder und Trauer = sche.</p> <p>13<sup>tes</sup> Heft enthält: Die heilige Cäcilia; Legende von Th. Körner. Die Musik; Gedicht von Edmund B. Feyer der Tonkunst; Gedicht von J. Langer. Zur Declamation mit Begleitung der Physharmonica eingerichtet von C.G. Licke. Opus 49.</p> <p>— Sonate für Piano = Forte und Phys = harmonica, opus 49.</p> <p>Czerny, Carl. Drei brillante Fantasien über die beliebtesten Motiven aus Franz Schuberts Werken, für Piano = Forte und Physharmonica. Opus 339.</p> |
|--|--|