



Breitkopf
& Härtel

Werner Seltmann
Günter Angerhöfer

Das Fagott

VI Das Kontrafagott

DV 30026

Seltmann / Angerhöfer

Das Fagott · VI

The Bassoon · VI

WERNER SELTMANN • GÜNTER ANGERHÖFER

DAS FAGOTT

Schulwerk in sechs Bänden

VI Das Kontrafagott

THE BASSOON

A Tutor in Six Volumes

VI The Contrabassoon

DV 30026

Printed in Germany



**Breitkopf
& Härtel**

Translation: William Waterhouse

Der Abdruck der Orchesterstudien (siehe Seite 63ff.) erfolgt mit freundlicher Genehmigung der genannten Originalverlage.

The printing of the orchestral studies (see pages 63 and following pages) was possible by favour of the mentioned original publishers.

Inhalt

6	Vorwort
7	Das Kontrafagot
10	Griffweise
10	Pflege
10	Eignung
11	Körperhaltung und Haltung des Instruments
11	Ansatz
11	Atmung
12	Das Kontrafagott-Rohr
13	Zur Geschichte des Kontrafagotts
17	Lektionen 1 bis 18
63	Orchesterstudien
63	Verzeichnis der Werke und Originalverlage
131	Grifftabellen
131	Grundgriffe und Varianten
138	Triller

Contents

6	Preface
7	The Contrabassoon
10	Fingering
10	Maintenance
10	Aptitude
11	Posture and playing position
11	Embouchure
11	Breathing
12	The Contra Reed
12	History of the Contrabassoon
17	Lessons 1 to 18
63	Orchestral Studies
63	Index of works and publishers of origin
131	Fingering Charts
131	Standard Fingerings and Alternative Fingerings
138	Trills

Vorwort

Ein Musikschulwerk wird in der Regel seiner Aufgabe erst dann gerecht, wenn sich für den Schüler durch persönlichen Kontakt zum Lehrer, der im Unterricht an Hand seines eigenen Wissens und Könnens anleitet und das klingende Beispiel gibt, geschriebenes Wort und Notenbild mit Leben erfüllen. Der Schüler erwartet heute eine Unterweisung, die ihm von Anfang an auch ein solides theoretisches Fundament schafft. Das gilt sowohl für denjenigen, der aus Interesse und Freude in seiner Freizeit musizieren will, als auch für den angehenden Musiker, der in relativ kurzer Studienzeit einen Lehrstoff von großer Fülle und Vielfalt bewältigen muß. Der Berufsmusiker braucht dieses Fundament, es wird ihm wesentlich helfen, den stetig steigenden Anforderungen, die er an sich gestellt sieht, gerecht zu werden.

Im vorliegenden Fagottschulwerk wird der Textteil in geschlossenen Einheiten jeweils am Anfang der Bände I–III und VI gebracht. So erscheint uns der zu erarbeitende Lehrstoff klar und übersichtlich dargestellt und ein stets notwendiges wiederholtes Nachschlagen erleichtert.

Der praktische Teil des Schulwerkes ist wie folgt gegliedert: 90 Lektionen, verteilt auf die Bände I–III und jede in sich abgeschlossen, enthalten je 3 Etüden sowie Tonstudien und technische Übungen, welche auch als Muster verstanden werden können. Die Etüden sind so angelegt, daß sie in ihren Ton- und Taktarten, Intervallschritten, Tonverbindungen und Rhythmen, ihrer Dynamik und Artikulation sowie in den Verzierungen, die sie bieten, nach und nach einen höheren Schwierigkeitsgrad aufweisen. Auf Duette, enthalten in Band IV, und Stücke für Fagott und Klavier, dargeboten in Band V, die zusätzlich erarbeitet werden sollten, wird gesondert hingewiesen. Es handelt sich um Kompositionen aus dem 17. bis 20. Jahrhundert, deren erstere so beschaffen sind, daß sie der Anfänger bereits nach einigen Wochen des Lernens mit einem Partner musizieren kann. Beide Stimmen der Duette haben den gleichen Schwierigkeitsgrad; sie können von Lehrer und Schüler – oder von zwei Schülern – wechselweise übernommen werden. Der Klavierpart der Kompositionen für Fagott und Klavier ist nicht zu schwierig, ein Begleiter dürfte somit leicht gefunden werden.

Band VI ist ausschließlich dem Kontrafagott vorbehalten. Um das Schulwerk stetig neuesten Erkenntnissen und Erfordernissen gemäß verbessern zu können, bitten wir darum, uns Hinweise und Ergänzungsvorschläge zukommen zu lassen. Wir danken allen, insbesondere unseren Schülern, die uns bisher geholfen haben, Erfahrungen zu sammeln und neue Kenntnisse zu gewinnen. Dank gebührt namentlich Herrn Dr. med. Dr. med. dent. Gerd Schneider, Erfurt, für das medizinische Gutachten, ferner Frau Renate Unger, Lektorin im VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig, für die gewissenhafte Betreuung unserer Arbeit.

Leipzig, im Frühjahr 1984

Werner Seltmann und Günter Angerhöfer

Preface

A music tutor can as a rule only achieve what it sets out to do if its written text and music is brought to life by a teacher with whom the student is in personal contact and who is able to supplement it out of his own knowledge and ability by means of practical demonstration. These days the student looks for a course of instruction which, right from the start, will give him a solid theoretical foundation. This applies as much to the amateur as to the serious music student, who must master in a comparatively short period of study a curriculum of considerable size and variety. The professional player also needs this foundation if he is to cope successfully with the ever increasing demands which confront him.

In this tutor, the parts comprising the text only appear complete at the beginning of volumes I, II, III and VI. In this way the ground to be covered is presented in a clear fashion and reference for purposes of revision is made easier.

The practical part of the tutor is arranged as follows: the ninety lessons, each of which is complete in itself, are distributed over volumes I to III and each contains three études, as well as tone studies and technical exercises, which may serve as patterns to copy. The études are arranged so as to present, in their key and time signatures, their intervals, note sequences and rhythms, their dynamics, and the articulations and ornaments that they offer, a gradually increasing degree of difficulty. Of the duets contained in volume IV and the pieces for bassoon and piano in volume V, which should also be studied, special mention will be made elsewhere. These works date from the seventeenth to the twentieth centuries: the early ones have been especially selected so that the beginner can, after only a few weeks, make music with a partner. Both parts of the duets are of equal difficulty and may be played alternately by teacher and student, or by two students. The piano parts of the pieces for bassoon and piano are not too advanced, so an accompanist should not be difficult to find.

Volume VI deals exclusively with the contrabassoon.

In order to improve this tutor in the light of latest knowledge and developments, we would welcome any suggestions for making it more complete.

We are grateful to all those, and especially to our students, who have helped us with ideas and material. We would like to thank Dr Gerd Schneider, Erfurt, for medical advice and Frau Renate Unger of the VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, for the care she has taken over our work.

Leipzig, Spring 1984

Werner Seltmann and Günter Angerhöfer

Translator's Note: I have not attempted to adapt or modify in any way for an English-speaking audience the content of the following, but rather tried to present as faithful a translation as possible of the authors' views.

Das Kontrafagott

Vorbemerkung

Zum vollen Verständnis der nachfolgenden Ausführungen über das Kontrafagott ist es unerlässlich, die entsprechenden dem Fagott gewidmeten Texte in den Bänden I und III dieses Schulwerks zu studieren.

Das Kontrafagott gehört zu den Doppelrohrblatt-Instrumenten. Es ist das tiefste Baßinstrument im Orchester und setzt den Fagottklang in der Baßregion fort. Sein Tonumfang reicht von A_2 bis c^1 . Als 16-Fuß-Instrument klingt es eine Oktave tiefer, als es notiert ist. Es ist im Sinfonie-, Opern- und Blasorchester, auch in der Kammermusik, eingesetzt. Die Aufgaben des Kontrafagotts sind Ausführung des Fundamentalbasses im harmonischen Gefüge und Gestaltung von Baßthemen im polyphonen Satz. Es erklingt vielfach im Unisono mit Kontrabaß, Tuba oder anderen Baßinstrumenten, häufig als untere Stimme bei Oktavverdopplungen mit dem Fagott; seit dem letzten Viertel des 19. Jahrhunderts werden ihm außerdem mehr und mehr solistische Aufgaben im Orchester gestellt. Selten werden zwei Kontrafagotte in einem Werk gefordert. Dem Kontrabaß, der Tuba und der Baßposaune ist das Kontrafagott bei der Ausführung schneller Passagen in Legato und Staccato und in seiner ausgeprägten Tonkonzentriertheit im tiefen Register – von A_2 bis B – überlegen.

Die Ausdrucksstufen seiner Klangfarbe reicht von sehr ernsten bis zu heiteren Tönungen. Sie ist in den Registern durchaus unterschiedlich:

die untere Oktave von A_2 bis B_1 hat orgelähnliche Klangwirkung, Klangfarbe dunkel, Ton im Forte sehr kräftig – im Piano sehr weich;

im Mittelregister – von B_1 bis B – hellt die Klangfarbe etwas auf, Ton im Forte voluminös – im Piano sehr zart;

die Töne im hohen Register – von etwa B bis c^1 – sind weniger tragend, enger und weniger flexibel als in den unteren Oktaven.

Das konisch verlaufende Corpus des Kontrafagotts besteht aus:

S-Bogen
Groß-S
Flügelstück
Mittelstück
Baßröhre
Stürze (Kopfstück, Aufsatzstück)

Flügelstück, Mittelstück und Baßröhre sind aus Ahornholz gefertigt. Die Länge des Röhrensystems vom S-Bogen bis zur Stürze beträgt bei Kontrafagotten mit dem unteren Grenztönen B_2 etwa 5,50 m, bei Kontrafagotten mit dem unteren Grenz-

The Contrabassoon

Introduction

In order to understand fully the following instructions regarding the contra (contrabassoon, double bassoon), it will be found necessary to consult the corresponding sections on the bassoon which are to be found in vols. I and III of this Tutor.

The contra belongs to the family of double-reed instruments. It is the deepest bass-instrument of the orchestra, continuing the sound of the bassoon further down into the bass register. It has a compass from the lowest A of the piano (A_2) to middle C (c^1). As an instrument of 16' pitch it sounds one octave lower than written. It is used in the symphony orchestra, opera and military band, as well as occasionally in chamber music. Its duties are to sustain the bass of the harmony and to take the lowest voice in polyphonic music. It is often heard in unison with the double basses, the tuba or other bass instruments, or frequently as the lower voice when doubling the bassoon an octave below; since the last quarter of the 19th century it has increasingly been assigned more soloistic tasks as well in the orchestra. There are even a few works which call for two contras. Because of its distinctive compact tone, the contra is superior to the double bass, tuba and bass trombone when it comes to playing rapid passages in legato and staccato in the extreme low register from A_2 to B flat.

Its range of tonal expression extends from grave to gay. It differs from register to register:

the lowest octave from A_2 to B_1 flat is organ-like in effect: here its dark tone-colour is powerful in forte and soft in piano;

in the middle register from B_1 flat to B flat the tone becomes somewhat brighter, voluminous in forte, gentle and delicate in piano;

the notes of the high register from around B flat to c^1 carry less well, being more pinched and inflexible than in the lower octaves.

The corpus of the instrument, which has a gradually expanding conical bore, consists of

Crook (bocal)
Crook tube
Wing joint
Middle joint
Bass joint
Bell

The wing, middle and bass joints are made of maple wood. The total bore-length of contras which go down to B_2 flat is about 5,50 m and of those descending to A_2 about 6,10 m. The bore is divided up into four sections of tube which lie parallel close to one another, and are connected by U-shaped

ton A₂ etwa 6,10 m. Die Corpuslänge verteilt sich auf vier parallel laufende, eng aneinanderliegende Röhren, die durch drei U-förmige, meist metallene, Zwischenstücke verbunden sind. Die Röhren werden fest miteinander verschraubt, was dem Instrument die nötige Stabilität verleiht. Im Gegensatz zum Fagott besitzt das Corpus keine Fingerlöcher. Alle Tonlöcher werden durch Klappen geöffnet bzw. geschlossen. Die Röhren sind nicht mit Kautschuk ausgefüttert.

Der S-Bogen gleicht in Form und Material dem des Fagotts, auch seine Bedeutung ist für beide Instrumente gleich groß. Konischer Verlauf der Röhre und Stärke des Metalls beeinflussen wesentlich Ansprache, Intonation, Klangvolumen und Tonschönheit. Für den Stimmungsausgleich gibt es unterschiedliche Längen, die mit Nummer 0, 1 und 2 bezeichnet werden.

Das Groß-S ist das etwa 90 cm lange U-förmige Metallrohr, in dessen Öffnung der S-Bogen gesteckt wird. Der aufsteigende Rohrteil mündet in das Flügelstück. Am fallenden befinden sich zwei, bei einigen Modellen drei kleine Löcher für die Oktavklappen. Eine Klappe an der Krümmung dient der Beseitigung des sich beim Blasen bildenden Kondenswassers. Bei einigen Modellen ist die Krümmung als Stimmungszug – also ausziehbar – konstruiert.

Dem Groß-S schließt sich das Flügelstück, in der Form ähnlich dem des Fagottflügels, an. Es verläuft konisch nach oben bis an die obere Krümmung. An ihm befinden sich die Tonlöcher für Cis, D, Es, E und F (zwei Tonlöcher). Ein kurzes, U-förmiges Zwischenstück verbindet Flügel- und Mittelstück.

Das Mittelstück (zweiteilig) verläuft von oben nach unten und verbindet Flügelstück und Baßröhre. Beide Mittelstückteile sind von einem breiten Metallring umfaßt. An ihnen finden wir die Tonlöcher für C, H₁, B₁, A₁, A_{s1}, G₁ und Fis₁. Dem Mittelstück ist die aufsteigende Baßröhre angeschlossen. Mittelstück und Baßröhre verbindet unten wiederum ein Zwischenstück, an dem der verstellbare Stachel befestigt ist. Der Baßröhre (zweiteilig), in der Mitte ebenfalls mit einem breiten Metallring versehen, gehören die Tonlöcher für F₁, E₁, Es₁, D₁ und Cis₁ zu.

Die Stürze bildet den Abschluß des Röhrensystems. Es gibt zwei verschiedene Ausführungen:

Kontrafagotte mit fester Stürze – der große U-förmige Röhrenaufsatz ist mit dem Corpus unlösbar verbunden; der abwärts verlaufende lange Röhrenteil endet in einem metallenen, nach außen etwas abgewinkelten Schallbecher (Schallstück). Am Röhrenteil befinden sich die Tonlöcher für C₁, H₂ und B₂. Als vergleichsweise leichter handhabbar gilt das Modell mit dem kürzeren Aufsatz bis B₂.

Kontrafagotte mit auswechselbarer Stürze – das C-Kopfstück (C-Stürze) aus Holz – tiefster Ton C₁ – und das metallene A-Aufsatzstück (A-Stürze) mit den Tonlöchern für C₁, H₂ und B₂.

joints made mostly of metal. The tubes are screwed fast to one another in order to give the instrument the necessary rigidity. Unlike the bassoon there are no finger holes: all the tone holes are opened or closed by means of keys. The inner bores are not lined with hard rubber.

The crook is similar in shape and material to that of the bassoon and plays an equally important role. The conicity of its bore and its wall thickness have a significant bearing on response, intonation and both the quality and quantity of tone. In order to regulate the tuning it is made in different sizes which are called No. 0, 1 and 2.

The crook tube is a U-shaped metal tube about 90 cm long, the open end of which accepts the crook; the ascending part of the tube is inserted into the wing joint. On the descending part are situated the two (three on some models) small holes for the octave keys. A key on the U-bend serves to drain off the condensed water that forms whilst playing. On some models this U section is made into a tuning slide which can be pushed in or out.

The wing joint, which joins on to the crook tube, is somewhat similar in shape to that of the bassoon. It runs conically up to the upper U-bend. The tone holes for C sharp, D, E flat, E and F (two tone holes) are to be found on it. A short U-shaped piece of tubing connects the wing to the middle joint.

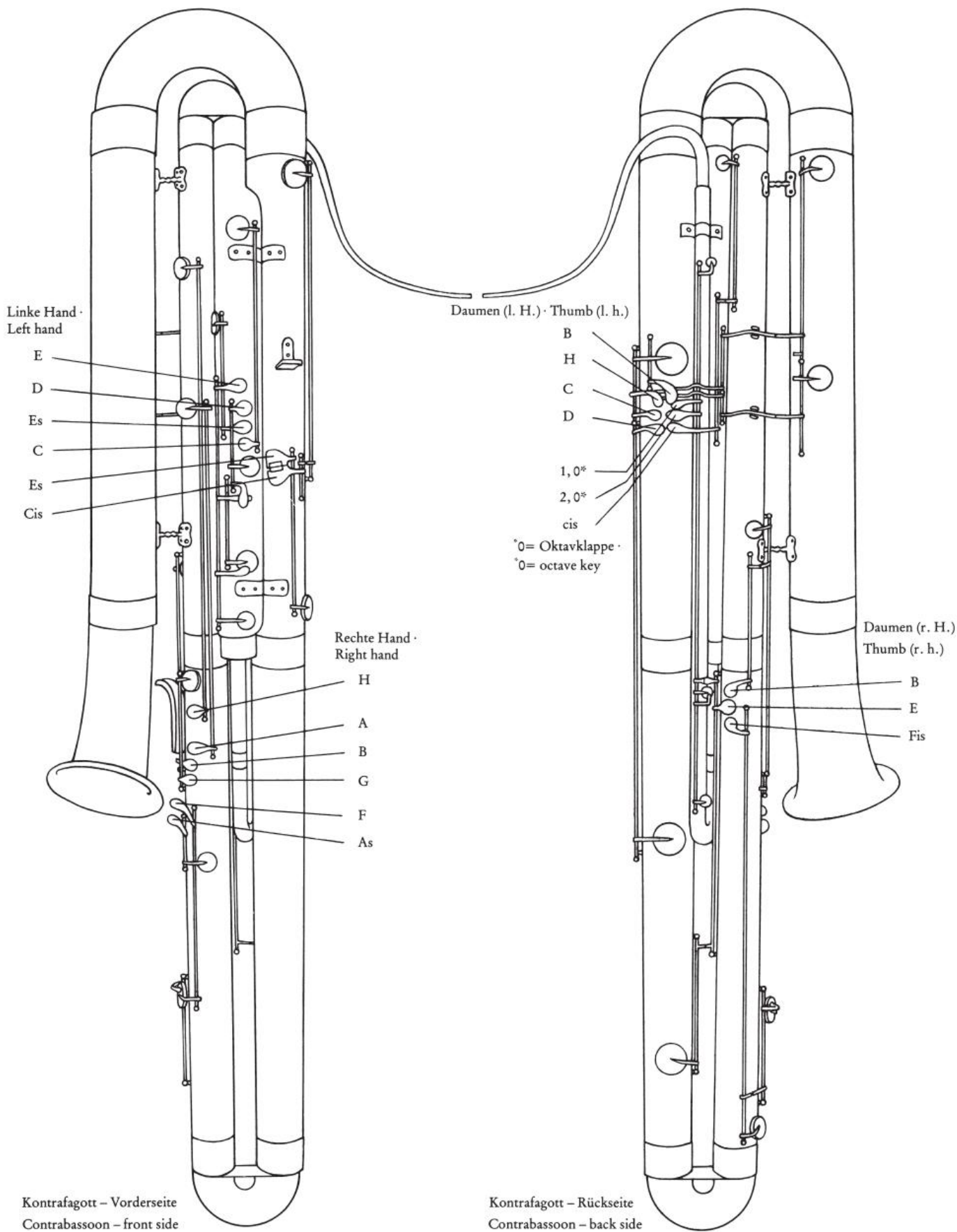
The middle joint (which is made in two parts) continues the bore downwards, connecting the wing to the bass joint. The two sections of the middle joint are secured together under a broad metal band. They contain the tone holes for C, B₁, B₁ flat, A₁, A₁ flat, G₁ and F₁ sharp.

The middle joint is joined to the ascending bass joint once again by means of a U-shaped connecting piece to which the adjustable spike is attached. The bass joint (in two sections) similarly with a broad metal band around its middle, contains the tone holes for F₁, E₁, E₁ flat, D₁ and C₁ sharp.

The bell forms the end of the windway. There are two different types of instrument:

Contras with a rigid bell: the large U-shaped bell joint is permanently fixed to the body of the instrument: the long tube running downwards ends in a flaring metal bell which is pointed slightly to the side. On the tube are situated the tone holes for C₁, B₂ and B₂ flat. The B flat model with its shorter bell is the easier of the two to handle.

Contras with alternative bells: the C bell made entirely of wood – lowest note C₁ – and the metal A bell-joint which contains the tone holes for C₁, B₂ and B₂ flat.



Griffweise

Alle Tonlöcher des Kontrafagotts sind mit Klappen versehen; so ergeben sich in der Griffweise geringe Abweichungen von der des Fagotts. Eine Klappe für den Ton Es ist am Flügel zwischen C- und D-Klappe angebracht und wird mit dem dritten Finger der linken Hand bedient. Die Mechanik der Oktavklappen wirkt im Vergleich zur Fagott-Pianomechanik entgegengesetzt: die Klappen sind ständig geschlossen und werden bei Bedarf mit dem linken Daumen geöffnet.

Pflege

Das Kontrafagott soll vom Bläser nicht auseinandergenommen werden. Die Vielzahl der ineinandergefügten Röhren und der lange Klappenmechanismus sind gegen Erschütterung und Stoß sehr empfindlich. Das Instrument bedarf ständiger Pflege und sorgsamer Behandlung. Im Etui soll es fest liegen, damit beim Transport keine Schäden entstehen. Der Klappenmechanismus muß vor jeglichem Druck geschützt werden; sei es im Etui oder beim Abstellen des Instruments. Hartes Aufsetzen ist unbedingt zu vermeiden, die empfindlichen Röhrenverbindungen könnten undicht werden, und das ist oft die Ursache schlechter Ansprache im tiefen Register und Grund für Intonationsprobleme.

Kontrafagotte dürfen nie in allzu trockenen Räumen lagern. Große Lufttrockenheit kann, durch das Zusammentrocknen des Holzes bedingt, zu Veränderungen der Abstände der im Corpus eingeschaubten Kugelböcke führen. Bestimmte Klappen lassen sich dann erfahrungsgemäß nicht mehr einwandfrei schließen bzw. öffnen, sie „klemmen“. Besonders anfällig sind H₁-, B₁-, A₁ und E₁-Klappe. Nur vorsichtiges Lockern der Stiftschrauben der betroffenen Klappen behebt mitunter die Störung sofort.

Walzenlager und Stiftschrauben sind in kurzen Zeitabständen zu ölen.

Nach dem Musizieren muß das Kondenswasser, das sich im Groß-S sammelt, durch kräftiges Durchblasen bei geöffneter Wasserklappe restlos entfernt werden; so verhindert man das Eindringen des Wassers in die Löcher der Oktavklappen. Es ist nicht notwendig, das Groß-S auszuwischen.

Wir empfehlen, das Instrument nach jeweils zweijährigem Gebrauch einem Holzblasinstrumentenmacher zur Durchsicht zu übergeben.

Eignung

Jeder Fagottist eignet sich grundsätzlich auch zum Kontrafagottisten. Gutes Gehör für den tiefen Frequenzbereich, d.h. von etwa H₁ bis A₂, ist unerlässlich. Mit dem Kontrafagottstudium beginnt man erst, wenn man auf dem Fagott schon einige Erfahrung hat. Das nach Jahren erworbene und gefestigte Grundwissen über das Fagottblasen, also über Ansatz, Atmung, Tongebung, Dynamik, Artikulation, Vibrato usw., wird auf das Kontrafagottspiel übertragen.

Fingering

As already stated above, all the tone holes on the contra are covered with keys: thus the fingering differs somewhat from that of the bassoon. There is a key for E flat situated on the wing between the C and D keys which is operated by the third finger of the left hand. The octave-key mechanism works in the opposite direction to the crook-key (piano-key) of the bassoon: here they are closed keys which are opened as required by the left thumb.

Maintenance

The contra should not be taken to pieces by the player. The numerous interlocking tubes and the lengthy key mechanisms are very susceptible to damage through being jarred or knocked. The instrument must be looked after and used with care. It should fit snugly in its case so that it does not get damaged in transit. The key work must be protected from pressure of any kind either when in its case or out of it. The instrument must not be set down violently upon the ground: the vulnerable connections between the joints can become loose, thereby causing poor response in the low register and intonation problems.

Contrabassoons should never be stored in rooms that are too dry. Excessive dryness of the atmosphere can, by causing the wood to shrink, affect the relative distances between the key pillars (posts) screwed to the body. Certain keys may then fail to open and close properly; they will start to "stick". Particularly susceptible are the keys for B₁, B₁ flat, A₁ and E₁. In this case, the point screws of the affected keys must be carefully loosened in order to free them.

The key pivots and point screws should be oiled at frequent intervals.

After playing, the condensed water which has collected in the crook tube must be completely removed: blow hard through it keeping the water-key open: in this way water will be prevented from getting into the octave-key holes. It is not necessary to dry out the crook tube.

We recommend having the instrument checked over every two years by a repair man.

Aptitude

As a general rule every bassoonist possesses the qualifications for playing the contra as well. It is necessary to have a good ear for the low range of frequencies – that is from about B₁ down to A₂. The contra should only be started once a certain amount of experience on the bassoon has been gained. The basic bassoon-playing skills acquired over the years – those relating to embouchure, breathing, tone production, dynamics, articulation, vibrato etc. – may then be applied to the contra.

Ever increasing demands are being made on instrument and player by the literature. These days it is not possible to per-

An Instrument und Bläser stellt die Literatur zunehmend höhere Anforderungen. Ohne gründliche Kenntnis und Beherrschung der Technik, ohne ständiges Mühen um gute Tonqualität ist die Ausführung eines Kontrafagott-Solos heute nicht mehr denkbar.

Jeder Fagottist sollte während des Studiums mindestens ein Jahr auch Kontrafagott geblasen haben.

Körperhaltung und Haltung des Instruments

Das Kontrafagott wird, seines Gewichtes wegen – mit A-Stürze wiegt es immerhin mehr als sechs Kilogramm –, nur im Sitzen geblasen. Hat der Spieler Platz genommen – die linke Hand hält dabei das Instrument –, stellt er zunächst den Stachel so ein, daß bei Hinführung des S-Bogens zu den Lippen die erforderliche Ansatzstellung garantiert ist. Erst dann wird das Rohr fest auf den S-Bogen gesteckt. Beim Blasen sitzt der Kontrafagottist aufrecht, leicht vornübergebeugt. Das Instrument wird zwischen die Beine, mit dem Stachel an die Innenseite des rechten Fußes gestellt und an den linken Oberschenkel gelehnt. Das Kontrafagott neigt nun leicht nach links vornüber und wird vom linken Oberschenkel etwas abgestützt. Diese Stellung gewährleistet eine gute Fingerhaltung und eine erträgliche Gewichtsverteilung zum Vorteil des Spielers.

Zum Abstellen des Instruments wird der dafür vorgesehene Ständer benutzt, man vermeidet so Beschädigungen vor allem der Klappenmechanik.

Ansatz

Ansatz und Ansatzstellung gleichen denen beim Fagottblasen. Bedarf dieses allgemein einer höheren Beanspruchung der Gesichtsmuskulatur, so fordert Kontrafagottspiel, besonders in der tiefen Lage, sehr geringe Muskelanspannung. Lockeres Blasempfinden ist für die sichere Ansprache im Piano und Pianissimo notwendig. Die Literatur verlangt vom Bläser nicht selten den wiederholten Wechsel von Fagott und Kontrafagott innerhalb eines Stückes oder eines Satzes. Dies bedeutet für ihn rasche Umstellung des Hörens, der Tongebung, des Blasempfindens allgemein, dabei natürlich schnelle Einstellung auf andere Griffe.

Atmung

Atmung und Tongebung geschehen beim Kontrafagottblasen grundsätzlich wie beim Fagottblasen. An die Muskulatur der Atmungsorgane werden allerdings oft besonders hohe Anforderungen gestellt: Größere Mengen Luft als beim Fagottblasen müssen schnell zur Verfügung sein und werden schneller abgegeben. Dies liegt einerseits an der größeren Vorderöffnung des Kontrafagott-Rohres und am größeren Röhren-

form a solo passage without a well-developed technique and a constant striving after a good sound.

During the course of his studies every bassoonist should have played the contra as well for at least one year.

Posture and playing position

On account of its weight – with an A-bell it can weigh over 6 kilos – the contra is only played sitting down. Having taken his seat, holding the instrument with his left hand the player adjusts the spike so as to allow for the right embouchure when the crook is presented to the lips. Only then is the reed placed on the crook. In playing, the contrabassoonist sits erect with his head inclined slightly forward. The instrument is held between the legs, leaning against the left thigh, with the spike resting near the inside edge of the right foot. The contra leans slightly forward to the left and is supported to a certain extent by the left thigh. This playing position allows for a good placing of the fingers and divides up the weight well from the player's point of view.

When not in use the instrument may be left in a specially designed stand so as to avoid the risk of any damage, especially to the key-work.

Embouchure

The embouchure used is similar to that used for playing the bassoon. If on the whole this makes fairly considerable demands on the facial musculature, then contra playing calls for only modest muscular effort, especially in the low register. A relaxed degree of control is necessary for secure response in piano and pianissimo.

The literature often requires the player to alternate repeatedly between bassoon and contra during the course of a work or of a movement. This demands a rapid readjustment of ear, tone-production, breath control in general, as well as the immediate adoption of a different set of fingerings.

Breathing

Breathing and tone production are basically the same for the contra as they are for the bassoon. However especially heavy demands are often made on the breathing musculature: in comparison with bassoon playing greater quantities of breath have to be rapidly available and these get used up more quickly. This is partly due to the wider aperture of the reed at the tip and to its larger overall diameter; and also because the stiffer and broader reed blades require a greater pressure of wind to make them vibrate. Playing the contra can quite easily produce "hyper-ventilation": this is when the body is offered more oxygen than it requires. Sustained legato phrases and long held notes call for an efficient distribution of the breath.

Durchmesser, andererseits bedürfen die stärkeren und breiteren Rohrblätter zum Schwingen eines kräftigeren Luftstromes. Beim Kontrafagottblasen kann es leicht zur „Hyperventilation“ kommen, d. h., der Körper bekommt mehr Sauerstoff angeboten, als er nötig hat. Ausgedehnte Legato-Phrasen und lang auszuhaltende Töne erfordern eine sehr gute Einteilung der Atemluft.

Das Kontrafagott-Rohr

Länge: 70–73 mm
 Breite an der Vorderöffnung: 17–18 mm
 Ø der unteren Öffnung (innen): 6,5 mm
 Ø der Vorderöffnung (außen) Mitte: etwa 2,5 mm
 Bahnlänge: 33–34 mm
 Taillenweite: an der 1. Zwinge 10 mm, an der 2. Zwinge 9 mm

Zum Kontrafagott-Rohrbau werden zusätzlich benötigt:

1 Innen-Hobelmaschine
 1 Fassonschneider – Breite 19 mm
 1 Dorn – Ø sollte am Schaft 8 mm betragen
 1 Zunge – Länge etwa 44 mm, Breite 24 mm
 1 Rundholz – Länge etwa 250 mm, Ø 26–28 mm
 Messingdraht, weichgeglüht, Ø 0,7 mm
 Rohrholz (arundo donax) – Ø Außenkante 27–29 mm

Auf einer Außen-Hobelmaschine für Fagott-Rohrhölzer zum Beispiel des Fabrikats Alfred bzw. Johannes Klopfer, DDR-9522 Reinsdorf, können, bei entsprechender Einstellung, auch Kontrafagott-Rohrhölzer bearbeitet werden. Zum Bau der Rohrpuppe wird das Holz in 14–15 cm lange Röhren zersägt, die man dann in drei gleiche Teile spaltet. Die Innen-Aushobelstärke des Holzes beträgt 1,1–1,2 mm.

Die weiteren Arbeitsgänge entsprechen genau denen beim Bau des Fagottrohres.

Für die Zwingen wird Messingdraht von 75–80 mm Länge gebraucht. Der Abstand der Zwingen voneinander beträgt etwa 8 mm von der 1. zur 2., 19 mm von der 2. zur 3.

Das Rohr sollte etwa 14–17 mm weit auf den S-Bogen gesteckt werden.

Wenngleich der Verbrauch an Rohren, verglichen mit dem Bedarf derer für das Fagott, geringer ist, lohnt es sich, die zusätzlichen Werkzeuge und Materialien selbst zu besitzen. Vom Rohr hängen die Qualität der Ansprache, die Flexibilität des Tones, die Dynamik, das Legato und die Geschwindigkeit des Staccato wesentlich ab.

Der Kontrafagottist sollte sich unbedingt seine Rohre selbst anfertigen. Hat er sich mit dem Bau von Fagott-Rohren vertraut gemacht, ist er auch in der Lage, Kontrafagott-Rohre herzustellen.

Was zur Beschaffenheit brauchbaren Holzes für Fagott-Rohre gesagt wurde, gilt gleichermaßen für Kontrafagott-Rohre.

Rohre aus zu hartem Holz erzeugen einen schnarrenden, starren Ton und verfälschen geradezu den weichen, warmen

The Contra Reed

Length: 70–73 mm.

Width at the tip: 17–18 mm.

Ø at the stock (butt end) (internal): 6,5 mm.

Ø at centre of tip (external): about 2,5 mm

Length of the blade (lay, scrape): 33–34 mm.

Width of the throat – at the 1st wire 10 mm, at the 2nd wire 9 mm.

For making contra reeds the following are required:

1 gouging machine
 1 shaper – width 19 mm
 1 mandrel – Ø should be 8 mm at the base
 1 tongue – length about 44 mm, width 24 mm
 1 easel – length about 250 mm, Ø 26–28 mm
 Brass wire, soft annealed, Ø 0,7 mm
 Cane (arundo donax) – Ø of outside edge: 27–29 mm.

Most bassoon profiling machines – for example those made by Alfred or Johannes Klopfer, DDR-9522 Reinsdorf – can be adjusted to accept contra cane.

To make up the blank the cane is sawn into tubes 14–15 cm in length, which are then split into three equal segments. These are gouged to a thickness of 11–12 mm.

The subsequent stages of work correspond exactly to those of bassoon reed-making.

For the wires lengths of 75–80 mm are used. Distances between the wires: from 1st to 2nd about 8 mm, from 2nd to 3rd 19 mm.

The reed should go on to the crook for about 14–17 mm.

Even though the consumption of reeds is low compared to the bassoon, it is still worth possessing the additional tools and materials for making them oneself.

On the reed largely depends the quality of response, tone flexibility, the dynamics in legato and the speed of the staccato.

The contra player should unquestionably make his own reeds. If he has learnt how to make them for the bassoon, then he is in a position to make them for the contra as well.

The considerations regarding the quality of cane for bassoon reeds apply equally to the contra.

Reeds made from wood which is too hard produce a rasping inflexible sound which is a distortion of the soft warm tone of the instrument. With a reed made out of cane which is too soft, intonation and tone stability are adversely affected, and above all the response in the high register from c (written middle C) upwards.

History of the Contrabassoon

New concepts of sound, together with the need to enlarge the tonal range of the instrumental consort, led in the 16th century to instrumental families being enlarged and developed. For example, in 1535 the pommer was being built in seven

Klang des Kontrafagotts. Ein Rohr aus zu weichem Holz beeinträchtigt entscheidend Intonation, Tonstabilität und vor allem die Ansprache im hohen Register von c aufwärts.

Zur Geschichte des Kontrafagotts

Neue Klangvorstellungen und das Bedürfnis, den Tonumfang des Orchesters zu vergrößern, führten im 16. Jahrhundert dazu, Instrumenten-Familien zu erweitern und zu bilden.

Den Pommer zum Beispiel baute man 1535 in sieben verschiedenen Stimmlagen. Mit dem tiefsten und mit fast drei Meter zugleich längsten wurde F_1 erreicht. Fagotte, berichtet der Musiktheoretiker Lodovico Zacconi 1592 in seinem Traktat *Prattica di Musica*, gäbe es „...in etwas höherer und tieferer Stimmung“. Hatte der Tonumfang bis F_1 bei dem Doppelquint-Großbaßpommer seine absolute untere Grenze, so erkannten die zeitgenössischen Pfeifenmacher an dem relativ jungen und entwicklungsfähigeren Instrumententyp, dem Fagott, die Möglichkeit der Erweiterung der Baßregion.

Genauer über die Stimmlage der tiefen Fagotte erfahren wir aus einer Empfangsbestätigung von Instrumenten für die Musik der Nürnberger Frauenkirche vom 9. 2. 1609: „Zween große Dulcin oder Fagotte in schwarzen hülzernen Futteraln, der ainer ain Octav-, der ander ain Quart-Dulcin, so beede Jörg Haas gemacht...“.

Gebräuchlich waren später neben „Dulcin“ auch die Bezeichnungen „Contra-“ und „Halbcontrafagott“ – untere Grenztöne C_1 , F_1 und G_1 . Ihr Corpus wurde allgemein, wie das des Choristfagotts, aus einem Stück Holz gearbeitet, dessen Länge man zweimal konisch durchbohrte. Die Instrumentenmacher erreichten den U-förmigen Röhrenverlauf, indem sie ein kurzes Stück der Innenwandung am unteren Ende entfernten und die nun entstandene Öffnung mit Holz- oder Korkpfropfen verschlossen. In den fallenden Windkanal führten 7 schräg gebohrte Tonlöcher. Das unterste Tonloch deckte eine mit Leder bepolsterte Klappe. Die oft schwalbenschwanzartig geformten Klappenhebel erlaubten auch eine Linkshaltung des Instruments. Drei Tonlochbohrungen führten in den aufsteigenden Windkanal, die unterste wiederum durch eine Klappe verschließbar. Beide Klappen versah man mit Schutzgehäusen. Die Mündung des aufsteigenden Windkanals erhielt meist eine abnehmbare trichterförmige Schallstürze.

Sicher scheint, daß es wenige Kontrafagotte dieser Bauart gab, denn konisches Durchbohren zweier Windkanäle am langen Holzcorpus war technisch schwierig. Häufiger fanden wohl die kürzeren Halbcontrafagotte, von denen uns einige erhalten geblieben sind, Verwendung.

Michael Praetorius bezeichnet in seinem 1619 erschienenen Werk *Syntagma Musicum* die kleineren Formen der Kontrafagotte allgemein als Doppelfagotte oder „Fagott grando“, weist aber darauf hin, daß „...der Doppelfagotte zweyerley seyn“. Der bequemeren Handhabung bei der Ausführung von Be- und Kreuz-Tonarten wegen baute man das Quint- (Doppel-) Fagott in F – unterer Grenztöne F_1 – und das Quart-

different sizes. The deepest and longest of these, measuring almost 3 metres, played down to F_1 . The music theorist Lodovico Zacconi reported in his treatise *Prattica di Musica* of 1592 that there were fagotti pitched higher and lower. With the Doppelquint-Großbaßpommer already descending to its maximum depth of F_1 , wind-instrument makers of the time saw in the recently developed bassoon an instrumental type which offered possibilities for expanding the bass register still further.

Precise details regarding the pitch of these deeper bassoons are given by a receipted bill dated 9. 2. 1609 for instruments supplied to the Frauenkirche of Nuremberg: “Two large Dulcin or Fagotte in a black wooden case, one being an Octave, the other a Quart dulcin, both made by Jörg Haas...” The terms “Contra” and “Halb contra fagott” (semi-contra) were later used for these instruments, which went down to C_1 and to G_1 respectively. Usually they were made, like the chorist fagott (dulcian), out of one piece of wood drilled lengthwise with a double conical bore. The tubes were joined in a U-bend by removing a small portion of the inner wall near the bottom end and plugging the ends with wood or cork. In the descending tube seven tone holes were drilled at sloping angles, the lowest of which was covered by a key padded with leather. The key-touch, usually in the shape of a swallow-tail, permitted the instrument to be played either right or left handed. There were three tone holes in the ascending bore, the lowest of these being closed by a key. Both keys were provided with a protective covering or box. The open end of the ascending bore was usually capped by a detachable funnel-shaped bell.

It seems certain that there were only very few of these contras built, as it was technically very difficult to drill conical bores in a long wooden body. Probably the shorter semi-contra type, a few of which still survive, was the more common.

Michael Praetorius, in his *Syntagma Musicum* of 1619, calls the smaller versions of the contrabassoon ‘Doppelfagott’ or ‘Fagott grando’, but remarks that these were of two kinds. To facilitate playing in flat and sharp keys the Quintfagott in F (descending to F_1) and the Quartfagott in G (descending to G_1) were built. Together with a description of their use, Vol. II of Praetorius’ work gives a diagram showing the range of a Quartfagott.

The advantages of the contra over the bass instruments of the Pommer family lay in its being easier to handle and its obvious superiority of tone. The Großbaß pommer soon dropped out of use.

Contemporary accounts document the use of the contra and semi-contra to reinforce the bass line – mainly in church and at the musical accompaniments to municipal and court festivities. A Nuremberg chronicle of 1649 tells of the music played at a banquet held in honour of the Swedish king Karl Gustav: the fourth group consisted of two singers, three bassoon players (Dulzian, Quartfagott and Contra ad Octavfagott) and an organist.

The design of the bassoon in four joints dating from the

(Doppel-) Fagott in G – unterer Grenztön G₁. Neben einer Beschreibung der Anwendung enthält Band II des Werkes von Praetorius die genaue Abbildung von Tonlochbezeichnungen eines Quart- (Doppel-) Fagotts.

Die Vorteile des Doppelfagotts gegenüber den Baßinstrumenten der Pommer-Familie lagen vor allem in seiner besseren Handlichkeit und offensichtlich in der klanglichen Überlegenheit. Großbaßpommer wurden bald nicht mehr geblasen. Über die Verwendung von Kontra- und Halbkontrafagott als baßverstärkende Instrumente und im Generalbaß – hauptsächlich bei Kirchenmusiken und musikalischen Umräumungen festlicher Ereignisse der Stadt oder des Hofes – gibt es zeitgenössische Berichte. Eine Nürnberger Chronik von 1649 gibt Kunde von der Festmusik, die bei einem zu Ehren des schwedischen Königs Karl Gustav gegebenen Bankett erklang: den 4. Chor bilden 2 Vokalisten, 3 Fagottisten (Dulzian, Quartfagott und Contra ad Octavfagott) und ein Organist.

Die Bauweise des vierteiligen Fagotts, seit der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts, wurde wenig später auf Kontra- und Halbkontrafagottfertigung übertragen. Ein Problem war nach wie vor das zentrische Bohren der konischen Windkanäle und die sehr schräg anzulegenden Grifflöcher, die dem Spieler eine möglichst bequeme Fingerstellung schaffen mußten.

Das älteste erhaltene Kontrafagott, ein vergrößertes Abbild des damaligen vierteiligen Fagotts, mit 3 Klappen (für B₂, D₁ und F₁), gebaut 1714 von Andreas Eichentopf/Nordhausen, befindet sich im Leipziger Musikinstrumentenmuseum. Es ist 2,68 m lang, die Röhrenlänge bis zum Doppelrohrblatt beträgt 4,50 m; Tonumfang B₂ – A.

Das Kontrafagott wurde in das sich ständig entwickelnde und sich vergrößernde Orchester im 18. Jahrhundert nur zögernd eingeführt. Technische Unzulänglichkeiten im Vergleich zu anderen Instrumenten und „nebensächlich“ erscheinende Baßverstärkungsfunktion sind sicher die Gründe dafür. Johann Sebastian Bach verwendet das Quart- bzw. Quint-Doppelfagott in Kantate Nr. 31; in Nr. 155 teilweise sogar solistisch im Tonumfang G₁ – d. Eine Fassung der *Johannes-Passion* enthält eine Kontrafagott-Stimme („Continuo pro Bassono grosso“); die Einsätze des Instruments sind dabei genau bezeichnet.

Georg Friedrich Händel versuchte in London das Kontrafagott dem Orchester nutzbar zu machen. Er beauftragte den ausgezeichneten Fagottmacher Thomas Stanesby sen. mit dem Bau eines Kontrafagotts für seinen Fagottisten Johann Friedrich Lampe. Ein 1739 von Thomas Stanesby jun. nach dem Vorbild des vierteiligen Fagotts konstruiertes Kontrafagott, mit 4 Klappen versehen, ist erhalten.

Mit dem Entstehen der Militärkapellen in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde besonders in Österreich das Quint- und Quartfagott bis zur Einführung der Tuba zu einem unentbehrlichen Baßinstrument der sogenannten Harmonie-Musik.

Verhältnismäßig sparsam bleibt in dieser Zeit der Einsatz des Kontrafagotts in der Opern- und Konzertmusik. 1785 fügt Wolfgang Amadeus Mozart in seine Partitur der *Maurerischen*

second half of the 17th century was soon afterwards applied to the making of contras and semi-contras. It was still a problem to drill centrally the conical bores and the obliquely slanting finger holes so as to allow the player a comfortable finger position.

The oldest surviving contra, an enlarged version of the contemporary 4 jointed bassoon with three keys (for B₂ flat, D₁ and F₁) built in 1714 by Andreas Eichentopf/Nordhausen, is preserved in the Leipzig Musical Instrument Museum. It is 2,68 m long: total length of bore is 4,50 m: range B₂ flat – A.

The contrabassoon was only hesitatingly introduced into the steadily developing and enlarging orchestra of the 18th century. The likely reasons for this were its technical shortcomings compared to other instruments as well as the diminishing need to reinforce the bass. Johann Sebastian Bach used the Quart or Quint fagott in Cantata No. 31; he even gave it some solo passages to play in No. 155, using a range G₁ – d. One version of the *St. John Passion* contains a part for contra („Continuo pro Bassono grosso“); it is clearly marked when the instrument has to play.

George Frederick Handel attempted in London to use the contra in the orchestra. He commissioned the excellent bassoon-maker Thomas Stanesby sen. to make a contra for his bassoonist Johann Friedrich Lampe. A 4-key contra built by Thomas Stanesby jun. on the model of a 4-jointed bassoon is preserved.

With the rise of the military band in the second half of the 18th century, the Quint and Quartfagott became, especially in Austria, an essential bass instrument in the so-called „Harmonie-Musik“ up until the advent of the tuba.

At this period the use of the contra in operatic and orchestral music remained relatively uncommon. In 1785 Wolfgang Amadeus Mozart added as an afterthought a „Gran Fagotto“ (down to C₁) to the score of his *Masonic Funeral Music*. Joseph Haydn used it in his oratorios *The Seven Last Words* of 1796, *The Creation* of 1798 and *The Seasons* of 1801.

New concepts of tone and means of musical expression in the 19th century favoured the employment of the contra. The theorist Gottfried Weber pointed out the remarkable value of the instrument in the orchestra in an article of 1816 in the *Allgemeine Musikalische Zeitung*. From the beginning of the thirties the opera houses of Vienna, Berlin and Paris all prescribed the inclusion of the contra in their orchestras.

Some well-known instrument makers attempted to make technical and tonal improvements to the contra and semi-contra, which around 1800 had at the most six keys. The most important need was to make the instrument easier to handle.

In the first half of the 19th century, two types of construction were predominant:

Bassoon-like construction

Franz Schöllnast/Bratislava

descending to C₁, 6 keys, tall metal bell

Trauermusik nachträglich das „Gran Fagotto“ (bis C₁) ein. Hier wird das Kontrafagott als 16-Fuß-Instrument behandelt. Joseph Haydn verwendet dieses in seinen Oratorien *Die Sieben Worte des Erlösers*, 1796, *Die Schöpfung*, 1798, und *Die Jahreszeiten*, 1801.

Neue Klangvorstellungen und musikalische Ausdrucksmittel des 19. Jahrhunderts förderten den Einsatz des Kontrafagotts. Der Theoretiker Gottfried Weber wies 1816 in einem Aufsatz in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* auf den „außerordentlichen Wert“ des Instruments im Orchester hin. Die Opernorchester von Wien, Berlin und Paris bezogen seit Anfang der dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts das Kontrafagott vorschriftsmäßig in den Klangkörper ein.

Namhafte Instrumentenbauer bemühten sich um technische und tonliche Vervollkommenung des Kontra- und Halbkontrafagotts, die um 1800 mit höchstens 6 Klappen ausgerüstet waren. Die Instrumente mußten vor allem auch handlicher werden.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren zwei Konstruktionsarten bestimmend:

Konstruktion nach dem Fagott-Prinzip

Franz Schöllnast/Bratislava

unterer Grenzton C₁, 6 Klappen, hohe Metallstürze

Johann Stehle/Wien

unterer Grenzton B₂, 9 Klappen, sehr hohe Metallstürze, ca. 1840

Wolfgang Küss/Wien

Modell aus Holz mit 6 Klappen, Modell aus Ganzmetall mit 15 Klappen

Tuba-ähnliche Konstruktion

sehr weite Mensur; auch Contra-Bassophon genannt

Heinrich Jacob Haseneier/Koblenz

unterer Grenzton C₁, 19 Klappen, zur Minderung des Gewichts aus Pappmaché gefertigt, 1849

Victor Charles Mahillon/Brüssel

unterer Grenzton D₁, 17 Klappen, Corpus aus Metall, 1868

Carl Wilhelm Moritz/Berlin

15 Klappen, durch Klaviatur zu betätigen, 1845

Der Nachteil der außergewöhnlich weitmensurierten Instrumente lag darin, daß der Bläser sehr viel Luft brauchte, um einen guten Ton zu erzeugen; es fehlte ihnen außerdem der typische tragende Fagottklang. Ihre äußere Form allerdings, der dreimal gefaltet aneinanderliegende Röhrenverlauf, diente dem Holzblasinstrumentenmacher Johann Adam Heckel und seinem Sohn Wilhelm als Grundlage für eine neue, 1876 entworfene Kontrafagott-Konstruktion aus Ahornholz. Dieses Modell wurde links vom Körper gespielt. Hieraus entwickelte Wilhelm Heckel den Typ des heutigen Kontrafagotts: chromatisch, unterer Grenzton C₁, ausgerüstet mit vertikal gerichteter Stürze aus Holz. Ein solches Instrument, leicht in

Johann Stehle/Vienna

descending to B₂ flat, 9 keys, very tall metal bell, c. 1840

Wolfgang Küss/Vienna

model in wood with 6 keys; model entirely in metal with 15 keys.

Tuba-like construction

Very wide bore; also called Contra-Bassophon

Heinrich Jacob Haseneier/Koblenz

descending to C₁, 19 keys, made in papier mâché to reduce weight, 1849

Victor Charles Mahillon/Brussels

descending to D₁, 17 keys, metal body, 1868

Carl Wilhelm Moritz/Berlin

15 keys arranged in the form of a piano keyboard, 1845.

The disadvantage of these exceptionally wide-bore instruments lay in the fact that they required a large amount of wind to produce a good sound; moreover they did not possess the typical carrying tone of the bassoon. However their exterior design of three compact coils of tubing formed the basis of a new kind of contra built in 1876 by Johann Adam Heckel and his son Wilhelm out of maple wood. This instrument was held to the left of the player. From this Wilhelm Heckel later developed the modern type of contra, which was fully chromatic down to C₁ with a straight vertical wooden bell. An instrument of this type, very responsive and agile technically, which could be considered the most fitting extension of bassoon colour down into the lowest register, was played to Richard Wagner in 1876; soon afterwards the composer scored for it in his *Parsifal*.

The semi-contra, which had now become superfluous, soon disappeared from the orchestra.

The first instrument to go down chromatically as far as B₂ flat was made by Adolf Bräunlich of Dresden. Around 1900 Heckel lengthened the bore of his already successful model to extend its range down to either B₂ flat or (by using a special bell) A₂, also improving the bore and key-linkages.

In technique and tone it resembled fairly closely the bassoon. In France around 1850 the Haseneier model was being frequently copied. However by 1860 well known makers like Frederic Triebert and Angelo Marzoli produced models of their own which retained the shape of the bassoon. By dividing up the bore into four parallel tubes and building in metal Martin Thibouville attempted to reduce both the size and weight of the instrument.

The contra built in 1905 by the Paris firm of Buffet-Crampon corresponded in both tone and keywork to the French bassoon. Like the Heckel model its body consists of three wooden tubes nestling close to one another. The modern Buffet-Crampon contra has, like the German model, a straight wooden bell for C₁ and a turned-down metal bell for the lowest notes B₂ and B₂ flat.

der Ansprache, technisch äußerst beweglich, als bestgeeignete Erweiterung des Fagottklanges bis in tiefste Baßregion anerkannt, wurde im selben Jahr Richard Wagner vorgestellt. Wagner setzte diesen neuen Kontrafagott-Typ wenig später in seinem *Parsifal* ein.

Das Halbkontrafagott, nunmehr überflüssig geworden, verschwand bald aus dem Orchester.

Die erste durchgängige Chromatik an einem Kontrafagott von B₂ aufwärts schuf 1886 der Dresdner Adolf Bräunlich. Um 1900 erweiterte auch Heckel an seinem bewährten Modell durch entsprechende Röhrenverlängerung den Tonumfang bis B₂ bzw. bis A₂ (mit A-Aufsatz) und verbesserte Bohrungen und Klappenverbindungen. Technik und Klang wurden weitgehend denjenigen des Fagotts angeglichen.

In Frankreich baute man um 1850 Kontrafagotte vielfach nach dem Modell Haseneier. Schon 1860 traten allerdings namhafte Instrumentenmacher wie Frederic Triebert und Angelo Marzoli mit eigenen Modellen, unter Beibehaltung der Fagottform, hervor. Durch das Verteilen der Länge auf vier parallel laufende Röhren versuchte Martin Thibouville Ausmaß und Gewicht des Instruments in seinem neuen Metall-Kontrafagott zu reduzieren.

Das 1905 konstruierte Kontrafagott der Pariser Firma Buffet-Crampon entsprach klanglich und klappentechnisch dem französischen Fagott. Ähnlich dem Heckel-Modell besteht sein Corpus aus drei nebeneinander verlaufenden hölzernen Röhren.

Das moderne Buffet-Crampon-Kontrafagott hat, wie auch das deutsche, einen hölzernen Stützen-Aufsatz für C₁, eine Metall-Bogenstütze für die tiefen Grenztöne H₂ und B₂.

Beide Typen bewährten sich, auf Grund ihres großen, orgelähnlichen Tones und ihrer enormen technischen Möglichkeiten der Ausführbarkeit schneller Passagen und Triller, außerordentlich gut im Orchester.

Neue Forderungen an die Erschließung technischer und klanglicher Ausdrucksmittel stellte die Komponistengeneration um 1900. Sie leiteten eine Wende in der bisherigen Orchesterfunktion des Kontrafagotts ein:

Das zunächst mehr oder weniger baßverstärkende Instrument wurde in zunehmendem Maße mit Solo-Aufgaben bedacht. Gustav Mahler, Richard Strauss, Arnold Schönberg, Maurice Ravel, Dmitri Schostakowitsch, Hans Werner Henze zum Beispiel erkannten und nutzten die Möglichkeiten, das Kontrafagott wirkungsvoll in ihren Opern und sinfonischen Werken einzusetzen.

Mit der vielfältigen Kontrafagott-Literatur erhöhten sich die Ansprüche an Instrument und Bläser. Die Grenzen der Einsatzmöglichkeiten scheinen noch unerreicht.

Im heutigen Orchester nimmt das Kontrafagott eine nicht mehr wegzudenkende Position ein. Vom Instrumentalisten verlangt es Einfühlungsvermögen, besondere Hörfähigkeiten und solistisches Können. Die Zukunft wird steigende Anforderungen an Instrument und Spieler stellen. Für den Instrumentenbauer bedeutet dies, sein Bemühen um technische und klangliche Verbesserungen, die auch am Kontrafagott zweifellos noch möglich sind, fortzusetzen.

Both types have successfully established themselves in the orchestra, thanks to their big, organ-like tone and their technical capability in rapid passage-work and trills.

Fresh demands were being made by the new generation of composers from around 1900 who were opening up new resources of technique and sound. This was to lead to a change in the use of the contrabassoon in the orchestra:

The instrument which had hitherto been used mainly to reinforce the bass line was now increasingly being given solo passages to play. Composers like Gustav Mahler, Richard Strauss, Arnold Schoenberg, Maurice Ravel, Dmitri Shostakovich and Hans Werner Henze, for example, have recognized and exploited effectively in their operatic and symphonic works the possibilities offered by the contra.

This varied literature has increased the demands made on both instrument and performer. The limits of its potential do not appear yet to have been reached.

In the orchestra of today the contrabassoon occupies an unassailable position. It demands from the player a sympathetic appreciation of its special qualities, a good ear and soloistic ability. The future will present even greater challenges to instrument and player. For the maker this means keeping up his efforts to make such technical and tonal improvements to the instrument as are undoubtedly still possible.

1. Lektion · 1. Lesson

Übungen · Exercises



Varianten · Variants



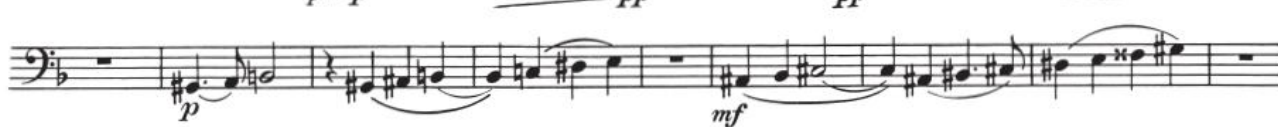
Varianten · Variants



Etüde · Etude

Arnold Matz

Moderato



Studie · Study

nach · after: Richard Strauss *Ein Heldenleben*

Willi Albrecht Reuter

The musical score is written for a single melodic line in bass clef, 4/4 time. It consists of ten staves of music. The tempo and dynamic markings are as follows:

- Staff 1:** *Lento e pesante*, *f*, triplets, *tard.*
- Staff 2:** *a tempo*, *f*, *accel.*, *allegro*
- Staff 3:** triplets, *fz*, *f*, *molto dim.*, *ritard.*, *p*
- Staff 4:** *lento*, *f appassion.*, *ritmico*, *f*, triplets, *ritard.*, *p*
- Staff 5:** *Allegro moderato*, *mf*, triplets, *f*
- Staff 6:** *mf*, triplets, *f*, *mf*
- Staff 7:** triplets, *f*, *mf*, triplets
- Staff 8:** triplets, *f*, *lento*, *appass.*, triplets
- Staff 9:** *allegro*, *f energico*, *lento*, *f*, *f*
- Staff 10:** triplets, *mf*, triplets, *mf*, triplets

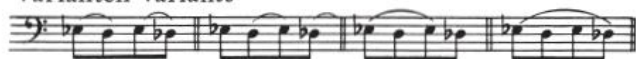
The musical score consists of ten staves of bass notation. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), with a tempo marking of *allegro*. It includes dynamic markings of *fz*, *ff*, *mf*, and *f*. The second staff continues with *fz*, *mf*, and *f*, featuring triplet markings. The third staff is marked *con larga espressione* and includes *mf*, *f*, and triplet markings. The fourth staff has tempo markings of *allegro moderato* and *meno mosso*, with dynamics *p*, *fz*, and *f*. The fifth staff includes *ritard.*, *largamente*, and triplet markings, with dynamics *f* and *fz*. The sixth staff is marked *accel.* and *allegro*, with dynamics *p* and *f*. The seventh staff continues with triplet markings. The eighth staff is marked *lento appassionato* and includes dynamics *f* and *p*. The ninth staff has tempo markings of *allegro* and *largamente*, with dynamics *f* and *mf appassion. f*. The tenth staff is marked *lento molto*, *accel.*, and *allegro*, with dynamics *p*, *f*, *mf*, and *f*. The final staff concludes with triplet markings and a *fz* dynamic.

2. Lektion · 2. Lesson

Übungen · Exercises



Varianten · Variants



Varianten Variants



Etüde · Etude

Arnold Matz

Allegretto



nach · after: Ludwig van Beethoven *Fidelio*

Victor Bruns

[illegible]

3. Lektion · 3. Lesson Übungen · Exercises



Varianten · Variants



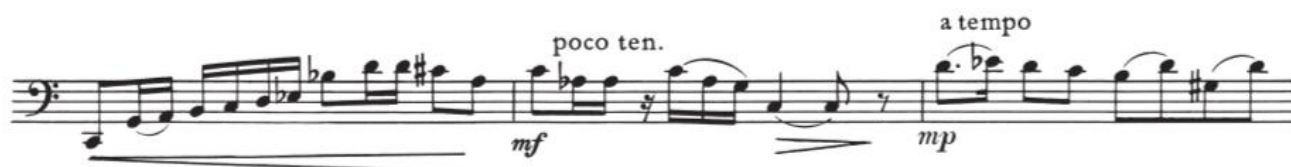
Varianten · Variants



Etüde · Etude

Victor Bruns

Andante



Musical score for a study piece, featuring six staves of music in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 2/4. The piece includes various dynamics: *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *pp* (pianissimo). Articulations include slurs, ties, and accents. The piece concludes with a final cadence.

Studie · Study

nach · after: Gustav Mahler 5. Sinfonie

Arnold Matz

Musical score for a study piece by Arnold Matz, featuring five staves of music in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 2/4. The piece includes various dynamics: *ff* (fortissimo), *pp* (pianissimo), *f* (forte), *ppp* (pianississimo), and *pppp* (pianissimissimo). Articulations include slurs, ties, and accents. The piece concludes with a *ritard.* (ritardando) marking.

4. Lektion · 4. Lesson

Übungen · Exercises



Varianten · Variants



Varianten · Variants



Etüde · Etude

Allegretto Arnold Matz

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

pp *poco a poco cresc.* *f* *mf* *p* *più f*

Studie · Study

nach · after: Guiseppe Verdi *Don Carlos*

Victor Bruns

Largo

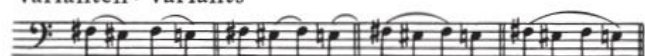
p *mf* *p* *mf* *mp* *mp* *mf* *f* *ff* *p* *mf* *f* *p* *pp*

5. Lektion · 5. Lesson

Übungen · Exercises



Varianten · Variants



Varianten · Variants



Etüde · Etude

Allegretto giocoso

Victor Bruns





Studie · Study

nach · after: Richard Strauss *Don Quixote*

Willi Albrecht Reuter

Moderato

f *mf* *f*

commodo

f *p* *3*

cantando **poco accel.** **a tempo**

f *p* *mf* *3* *3* *3*

commodo

cantando **poco accel.** **a tempo**

p *mf* *3* *3*

moderato

f *dim.*

poco meno

mf

f *energico*

mf *riten.*

f *largamente*

p *f* *pesante*

f *poco a poco accel.* *p cresc.*

allegro *riten.*

lento e cantando *grazioso* *p* *mf* *f*

ritard. *pesante* *f*

tard. *a tempo* *p*

mf *f* *f*

lento e cantando *grazioso* *p* *mf*

poco vivo *f*

riten. 6 *presto* *p* *f*

6. Lektion · 6. Lesson

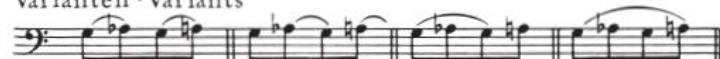
Übungen · Exercises



Varianten · Variants



Varianten · Variants



Etüde · Etude

Moderato

Arnold Matz



Studie · Study

nach · after: Dmitri Schostakowitsch *Katerina Ismailowa*

Adagio

Victor Bruns

The Adagio section consists of five staves of music in a low register, featuring a variety of rhythmic patterns and dynamic markings. The first staff begins with a *p cantabile* marking. The second staff includes *mp* and *p* markings. The third staff features *mf* and *mp* markings. The fourth staff includes *f espress.* and *p* markings. The fifth staff concludes with a *mf* marking. The music is characterized by flowing lines and occasional rests, with a tempo of Adagio.

Allegro

The Allegro section consists of ten staves of music, featuring a more rhythmic and energetic style. The first staff begins with a *f* marking. The second staff includes *mf* and *f* markings. The third staff features *mf* and *f* markings. The fourth staff includes *ff* and *f* markings. The fifth staff features *ff* and *mf* markings. The sixth staff includes *f* and *mf* markings. The seventh staff features *f* and *mf* markings. The eighth staff includes *p* and *mf* markings. The ninth staff features *f* and *ff* markings. The tenth staff concludes with a *mf* marking. The music is characterized by rapid passages and strong accents, with a tempo of Allegro.

7. Lektion · 7. Lesson

Übungen · Exercises



Varianten · Variants



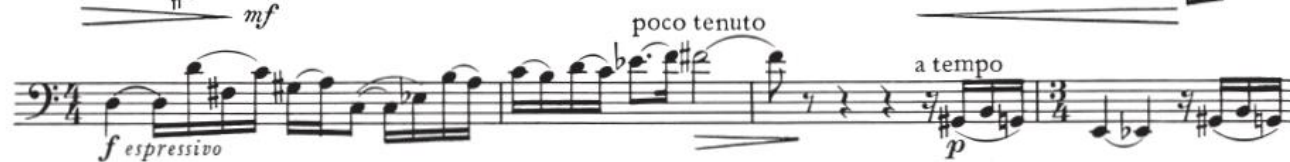
Varianten · Variants



Etüde · Etude

Quasi Adagio

Victor Bruns



Studie · Study

nach · after: Gustav Mahler 4. Sinfonie

Moderato

Arnold Matz

p *pp* *fff* *mf* *pp* *f* *ff* *più f* *ff*

This page of musical notation consists of ten staves of music in bass clef, with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various dynamics and articulations:

- Staff 1: *f* (forte), *p* (piano), crescendo and decrescendo hairpins.
- Staff 2: *ff* (fortissimo).
- Staff 3: *ff* (fortissimo).
- Staff 4: *ff* (fortissimo).
- Staff 5: *p* (piano), *ff* (fortissimo).
- Staff 6: *p* (piano).
- Staff 7: *mf* (mezzo-forte), *ff* (fortissimo).
- Staff 8: *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte).
- Staff 9: *ff* (fortissimo).
- Staff 10: *ff* (fortissimo), accent (>).

8. Lektion · 8. Lesson

Übungen · Exercises



Etüde · Etude

Arnold Matz

Allegretto

p *p* *mf* *f* *p* *più p* *p* *più p* *mf* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *pp*

Studie · Study

nach · after: Richard Strauss *Elektra*

Willi Albrecht Reuter

Largamente

f

f *p* *3* *3* *f* *p* *3*

accel. *vivo* *allegro moderato*

f *p* *f* *p*

allegro non troppo

f *p* *3* *3*

f *p* *3* *allegro* *fp*

d = ♩ *meno mosso e pesante*

fz *p* *fz* *p* *fz* *p*

3 *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3*

poco meno *agitato*

3 *3* *3* *3* *3* *p* *3* *3*

3 *3* *3* *3* *3* *f* *3* *3* *fz*

appassionato
pp *pp* *mf*

accel.
p

molto meno mosso
pp

meno allegro
f

allegro appassionato
ff

meno mosso
3

lento
mf

vivo
f

ritard.
3

allegro
f

ritard.
lento
mf

allegro
f

poco meno
f

allargando
3

9. Lektion · 9. Lesson

Übungen · Exercises



Etüde · Etude

Allegro non troppo ♩ = 112 - 120

Victor Bruns

Studie · Study

nach · after: Paul Hindemith *Sinfonia serena*

Arnold Matz

Moderato

p

cresc.

mf

f

accel.

Allegretto

f

a tempo

f

ff

f

p

ritard. poco *tr. b*

mf dim.

Tempo I

p

f

p

p

ritard.

pp

10. Lektion · 10. Lesson

Übungen · Exercises



Etüde · Etude

Arnold Matz

Lento

p

vivace

mf

lento

p

vivace

f

p

3

3

3

3

3

mf

3

3

3

3

cresc.

f

3

3

3

3

ff

f

mf

marziale

f

mf

p

ritard.

pp

lento

p

3

3

Studie · Study

nach · after: Richard Strauss *Salome*

Victor Bruns

Allegro

ff *sfz* 7 7

7 *p* 3 3 3

3 3 *mf* *f*

ff *f*

ff

f

ff 3 3 3 3 *f* 3

ff 3 3 3 3 3

ff espress. *f* ritard. poco

moderato

The musical score consists of ten staves of bass notation. The first staff begins with a *p* dynamic and a *moderato* tempo marking. It features a 7-measure rest and a 7-measure phrase. The second staff continues with a 7-measure phrase marked *mf*, followed by a 2-measure rest and a 4-measure phrase marked *p* and *mp*. The third staff contains two 7-measure phrases. The fourth staff starts with a 7-measure phrase marked *mf*, followed by a 7-measure phrase marked *mf*. The fifth staff begins with a 7-measure phrase marked *f*, followed by a 7-measure phrase marked *f*. The sixth staff contains a 7-measure phrase marked *f*, followed by a 7-measure phrase marked *f*. The seventh staff starts with a 7-measure phrase marked *ff*, followed by a 7-measure phrase marked *f*. The eighth staff contains a 7-measure phrase marked *f*, followed by a 3-measure phrase marked *f*, and a 3-measure phrase marked *f*. The ninth staff begins with a 3-measure phrase marked *p*, followed by a 7-measure phrase marked *p*. The tenth staff contains a 7-measure phrase marked *p*, followed by a 7-measure phrase marked *p*, and a 7-measure phrase marked *p*. The piece concludes with a double bar line.

11. Lektion · 11. Lesson

Übungen · Exercises



Etüde · Etude

Arnold Matz

Allegretto



Studie · Study

nach · after: Alban Berg *Wozzeck*

Mäßige Viertel

Victor Bruns

The musical score is written in bass clef with a 2/4 time signature. It consists of 14 staves of music. The notation includes various musical symbols such as triplets (indicated by a '3' over a bracket), slurs, and dynamic markings. The dynamics range from *p* (piano) to *ff* (fortissimo), with intermediate markings like *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). There are also markings for *fespress.* (forzando espressivo) and *dim.* (diminuendo). The tempo is marked 'Mäßige Viertel' (moderate quarter notes). The score includes several triplet figures and slurs indicating phrasing. The key signature has one flat (B-flat). The piece concludes with a final chord marked *p* (piano).

12. Lektion · 12. Lesson

Übungen · Exercises



Etüde · Etude

Victor Bruns

Andante tranquillo ca 100

p cantabile *mf*

mp

mf *f cantabile molto*

p *mp* *poco animato*

mf *ff espress.*

riten. poco *Tempo I* *p*

mf *p*

Studie · Study

nach · after: Gustav Mahler 2. Sinfonie

Arnold Matz

Allegretto

ff

This page contains 13 staves of musical notation for a bass line. The notation includes various dynamics and articulations:

- Staff 1: *f*, *mf*, *p*
- Staff 2: *p*, *mf*, *f*
- Staff 3: *ff*
- Staff 4: *f*, *cresc.*
- Staff 5: *ff*, *f*, *p*
- Staff 6: *f*, *ff*
- Staff 7: *f*
- Staff 8: *p*
- Staff 9: *f*
- Staff 10: *f*
- Staff 11: *ff*, triplets (3), triplets (3), triplets (3)

13. Lektion · 13. Lesson

Übungen · Exercises



Etüde · Etude

Andante

Arnold Matz

Studie · Study

nach · after: Richard Strauss *Der Rosenkavalier*

Willi Albrecht Reuter

Andante



poco vivo
f *ff*

moderato
pp *p* *mf*

accel. *Allegro*
f

meno *vivo* *meno*
p espr. 3 *f* *3*

largamente *allegro*
ff *3*

andante grazioso
mf *f* *p*

con passione *allegro moderato*
f *mf* *cresc.*

più mosso
f *3*

14. Lektion · 14. Lesson

Übungen · Exercises



Etüde · Etude

Arnold Matz

Andante

Studie · Study

nach · after: Alban Berg *Wozzeck*

Arnold Matz

Andante

pp tr 3 f 3 p

tr^b 3 pp cresc. p

mf

mp dim. 5

pp p cresc. mf

accel. poco 3 3 3

cresc. mf

riten. Tempo I f f 3 mf

tr 3

(flüchtig) 3 p f 3 f

accel. ritard. a tempo pp p

tr 3 p riten. 3 pp

15. Lektion · 15. Lesson

Übungen · Exercises



Etüde · Etude

Andante risoluto e con moto ♩ ca. 80

Victor Bruns

p *mp* *mf* *p* *mf* *p* *mp* *f* *ff* *espress.* *riten. poco* *ff* *espress. molto*

Tempo I

p *p* *mp* *f* *f espress.* *mf* *p* *f* *ff*

This musical score is for a piece by Arnold Matz, featuring a bass line with triplets and various dynamics. The tempo is marked 'Tempo I'. The score consists of four staves. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and features a triplet of eighth notes. The second staff includes a forte (*f*) dynamic and a 'f espress.' (forte espressivo) marking. The third staff has a piano (*p*) dynamic. The fourth staff ends with a fortissimo (*ff*) dynamic. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4.

Studie · Study

nach · after: Alban Berg *Wozzeck*

Arnold Matz

Moderato

ff *ff* *ff* *f* *mf* *ff* *mf* *f* *p* *f* *dim.* *p* *riten.*

This musical score is for 'Studie · Study' by Arnold Matz, based on Alban Berg's *Wozzeck*. The tempo is marked 'Moderato'. The score consists of five staves. The first staff begins with a fortissimo (*ff*) dynamic. The second staff includes a forte (*f*) dynamic and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third staff has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fourth staff is marked 'Flutterz.' (flatterzando) and includes a forte (*f*) dynamic and a piano (*p*) dynamic. The fifth staff ends with a piano (*p*) dynamic and a 'riten.' (ritardando) marking. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4.

Tempo I

ff *p* *ff* *p* *cresc.*

mf

cresc. *f*

ff *ff* *mf*

f *mf* *f* *fp* *f*

Tempo I

mf *cresc.* *f* *ff*

meno mosso

mf *cresc.*

ff *ff* *f*

ff *accel. poco* *Tempo I*

ff *ff* *f* *mf*

f *mf* *ff*

16. Lektion · 16. Lesson

Übungen · Exercises



Etüde · Etude

Quasi fantasia - Lento

Arnold Matz

This page of musical notation is for a bass line, featuring a variety of musical elements and dynamics. The notation includes:

- Staff 1:** A series of eighth notes with triplets, marked with a *cresc.* (crescendo) and ending with a *ff* (fortissimo) dynamic.
- Staff 2:** Continues the triplet pattern, marked with *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte) dynamics.
- Staff 3:** Features a *f* (forte) dynamic, a *mf* (mezzo-forte) dynamic, and a *cresc.* (crescendo) marking.
- Staff 4:** Includes a *p* (piano) dynamic, a *cresc.* (crescendo) marking, and a *mf* (mezzo-forte) dynamic.
- Staff 5:** Marked with *accel.* (accelerando) and *cresc.* (crescendo), leading to a *mf* (mezzo-forte) dynamic.
- Staff 6:** Features a *vivoce* (vivace) tempo marking and a *f* (forte) dynamic.
- Staff 7:** Includes a *meno mosso* (meno mosso) tempo marking and a *ritard.* (ritardando) marking.
- Staff 8:** Marked with *lento* (lento) and *meno mosso* (meno mosso) tempo markings.
- Staff 9:** Features a *meno mosso* (meno mosso) tempo marking and a *ritard.* (ritardando) marking.

The notation also includes various time signatures (6/4, 5/4, 3/4) and rests, indicating a complex and varied musical piece.

Studie · Study

nach · after: Arnold Schönberg *Kammersinfonie*

Willi Albrecht Reuter

Allegro

pp

ritard.

3 *p*

a tempo

mf

3 *f* *mf*

meno mosso

f *mf* *3*

moderato

f

poco meno *3* *ritard.*

a tempo *andante* *tr.* *accel.*

f *fz* *p* *fz* *p*

a tempo *più mosso*

p *fz* *p* *f* *p* *mf*

meno mosso *allegro*

f *pp* *3*

meno mosso *a tempo* *meno mosso*

pp *3* *fz* *ff* *f* *mf*

moderato assai

f 3 3

meno mosso

f marcato 3 3 *mf* 3 3 *accel. poco*

meno mosso 3 3 *accel.* 3 *p* *dolce* *cresc.* *f* *ritard.*

moderato

mf *f* *mf* *f appass.*

a tempo

mf 3 3 *mf* 3

f 3 3 3 3 3 3 3

p *f*

meno *mf* *p* *f*

f 3

ritard. *mf* *accel. poco a poco* *cresc. poco a poco* 3

ff 3

17. Lektion · 17. Lesson

Übungen · Exercises



Varianten · Variants



Etüde · Etude

Allegretto grazioso $\text{♩} = 60$ Willi Albrecht Reuter

mf *f* *pespr.*

largamente *tr* *affettuoso* $\text{♩} = 60$

p *fz* *f* *3* *3* *6*

mf

ritard. *Andante con intimo sentimento* $\text{♩} = 66$

f *mf* *f* *3* *p* *3*

accel. poco *a tempo*

mf *3* *3* *f* *p* *3* *3*

f *3* *p* *3* *3*

accel.

f *mf* *mf* *f*

lento $\text{♩} = 60$

p *mf espr. molto* *rubato* *f* *fz*

[illegible]

Studie · Study

nach · after: Benjamin Britten *Peter Grimes*

Arnold Matz

Lento

pp

cresc.

p

mf

p

ritard.

pp

moderato

f energico

accel.

cresc.

ff

allegro molto

ff

mf

cresc.

ff

f

mf

p

pp

18. Lektion · 18. Lesson

Übungen · Exercises



Varianten · Variants



Studie · Study

nach · after: Arnold Schönberg *Moses und Aron*

Arnold Matz

Etwas bewegt

p

f

ff

mit Schwung

accel.

ritard.

a tempo

mf

ritard.

a tempo

ritard.

rasch

ff

7

Tempo I

p

f

ff

f

mf

ritard.

p

pp

Orchesterstudien · Orchestral Studies

Verzeichnis der Werke und Originalverlage Index of works and publishers of origin

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

- 5. Sinfonie c-Moll, op. 67 · Symphony no. 5 in C minor op. 67... 66
- 9. Sinfonie in d-Moll, op. 125 · Symphony no. 9 in D minor op. 125... 67
- Fidelio, op. 726b – Oper · opera... 68
- Missa solemnis, op. 123... 69

Giuseppe Verdi (1813–1901)

- Don Carlos – Oper · opera... 72

Johannes Brahms (1833–1897)

- 1. Sinfonie c-Moll, op. 68 · Symphony no. 1 in C minor op. 68... 72
- 3. Sinfonie F-Dur, op. 90 · Symphony no. 3 in F major op. 90... 74
- Triumphlied, op. 55... 74

Leoš Janáček

- Das schlaue Fuchslein – Oper · The cunning little Vixen – opera... 75
 - © Universal Edition · Wien
- Die Sache Makropulos – Oper · The Makropoulos Affair – opera... 75
 - © Universal Edition · Wien

Gustav Mahler (1860–1911)

- 2. Sinfonie c-Moll · Symphony no. 2 in C minor... 76
- 3. Sinfonie d-Moll · Symphony no. 3 in D minor... 77
- 4. Sinfonie G-Dur · Symphony no. 4 in G major... 77
- 5. Sinfonie cis-Moll · Symphony no. 5 in C sharp minor... 78
- 6. Sinfonie a-Moll · Symphony no. 6 in A minor... 79
- 7. Sinfonie e-Moll · Symphony no. 7 in E minor... 80
- 8. Sinfonie Es-Dur · Symphony no. 8 in E flat major... 80
- Das Lied von der Erde... 81
- 9. Sinfonie d-Moll · Symphony no. 9 in D minor... 81

Claude Debussy (1862–1918)

- Le Martyre de St. Sébastien – Musik zum Mysterienspiel · incidental music... 82
 - © Durand S.A. Editions Musicales · Paris

Richard Strauss (1864–1949)

- Aus Italien, op. 16 – Sinfonische Fantasie... 82
 - © Edition Peters · Leipzig
- Don Juan, op. 20 – Tondichtung... 82
 - © Edition Peters · Leipzig

Tod und Verklärung, op. 24 – Tondichtung... 83

- © Edition Peters · Leipzig
- Also sprach Zarathustra, op. 30 – Tondichtung... 84
 - © Edition Peters · Leipzig
- Salome, op. 54 – Drama in einem Akt... 84
 - © 1905 by Adolph Fürstner
- Elektra, op. 58 – Tragödie in einem Akt... 86
 - © 1916 by Adolph Fürstner
- Der Rosenkavalier, op. 59 – Komödie für Musik in drei Akten... 88
 - © 1911 by Adolph Fürstner
- Die Frau ohne Schatten, op. 65 – Oper in drei Akten... 89
 - © 1916 and 1919 by Adolph Fürstner
- Die ägyptische Helena, op. 75 – Oper in zwei Akten... 90
 - © 1928 by Adolph Fürstner
- Arabella, op. 79 – Lyrische Tragödie in drei Aufzügen... 91
 - © Urheberrechtsgemeinschaft Dr. Richard Strauss · Garmisch-Partenkirchen
- Die schweigsame Frau, op. 80 – Komische Oper in drei Akten... 91
 - © Urheberrechtsgemeinschaft Dr. Richard Strauss · Garmisch-Partenkirchen
- Daphne, op. 82 – Bukolische Tragödie in einem Akt... 91
 - © Urheberrechtsgemeinschaft Dr. Richard Strauss · Garmisch-Partenkirchen
- Capriccio, op. 85 – Ein Konversationsstück für Musik in einem Akt... 92
 - © Urheberrechtsgemeinschaft Dr. Richard Strauss · Garmisch-Partenkirchen

Albert Roussel (1869–1937)

- 3. Sinfonie g-Moll, op. 42 · Symphony no. 3 in G minor op. 42... 93
 - © Durand S.A. Editions Musicales · Paris

Ottorino Respighi (1879–1936)

- Feste romane... 93
 - © G. Ricordi & C., Music Publishers · Milan

Hans Pfitzner (1869–1949)

- Konzert für Violine und Orchester h-Moll, op. 34 · Violin concerto in B minor op. 34... 94
 - © 1924 by Adolph Fürstner
 - © assigned 1983 to Fürstner Musikverlag, Mainz (für Bundesrepublik Deutschland, Berlin [West], Deutsche Demokratische Republik, Italien, Portugal, Sowjetunion)

Arnold Schönberg (1874–1951)

- Gurrelieder... 95
 - © Universal Edition · Wien
- Pelleas et Melisande, op. 5... 97
 - © Universal Edition · Wien

Kammersinfonie E-Dur, op. 9 · Chamber Symphony in E major op. 9... 98

© Universal Edition · Wien

Die Erwartung, op. 17 – Monodram... 100

© Universal Edition · Wien

Die glückliche Hand, op. 18 – Drama mit Musik... 100

© Universal Edition · Wien

Moses und Aron – Oper · opera... 101

B. Schott's Söhne · Mainz

Maurice Ravel (1875–1937)

Ma mère l'Oye – Ballett-Oper · ballet... 105

© Durand S.A. Editions Musicales · Paris

Daphnis et Chloë – Fragment Symphonique... 105

© Durand S.A. Editions Musicales · Paris

La Valse... 106

© Durand S.A. Editions Musicales · Paris

L'Enfant et les sortilèges... 106

© Durand S.A. Editions Musicales · Paris

Concert D für die linke Hand · Concerto for the left hand in D major... 106

© Durand S.A. Editions Musicales · Paris

Béla Bartók (1881–1949)

Orchestersuite Nr. II, op. 4 · Suite no. 2 op. 4... 107

© 1939 by Hawkes & Son (London) Ltd.

Zoltán Kodály (1882–1967)

Marosszéker Tánze · Marosszek Dances... 107

© Universal Edition · Wien

Karl Amadeus Hartmann (1905–1963)

1. Sinfonie · Symphony no. 1... 107

© B. Schott's Söhne, Mainz, 1957

George Enescu (1881–1955)

Oedipus – Oper · opera... 108

© Editions Salabert · Paris

Sergej Prokofjew (1891–1953)

Die Liebe zu den drei Orangen, op. 33 – Oper · Love to the three Oranges – opera... 109

© 1947 by Boosey & Hawkes Inc. New York

Edison Denissow (*1929)

Peinture... 109

© Universal Edition · Wien

Günter Raphael (1903–1960)

Jabonah-Suite, op. 66... 110

© Breitkopf & Härtel · Leipzig

Zoologica, op. 83... 110

© Breitkopf & Härtel · Wiesbaden

Alban Berg (1885–1935)

Wozzeck – Oper · opera... 111

© Universal Edition · Wien

Lulu – Oper · opera... 113

© Universal Edition · Wien

Paul Hindemith (1895–1963)

Kammermusik Nr. 5, op. 36, Nr. 4... 116

© B. Schott's Söhne, Mainz, 1927, © renewed 1955

Konzert für Orchester, op. 38... 116

© 1925 by B. Schott's Söhne, Mainz, © renewed 1952

Sinfonie in Es · Symphony in E flat... 117

© Schott & Co. Ltd., London, 1943

Sinfonia serena... 117

© 1947 by Schott & Co. Ltd., London

Die Harmonie der Welt – Sinfonie... 118

© Schott & Co. Ltd., London, 1952, © renewed 1980

Pittsburgh Symphony... 119

© B. Schott's Söhne, Mainz, 1959

Cardillac, op. 39 – Oper · opera... 120

© 1926 by B. Schott's Söhne, Mainz, © renewed 1954
by Paul Hindemith and B. Schott's Söhne

Dmitri Schostakowitsch (1906–1975)

7. Sinfonie C-Dur, op. 60 – Leningrader Sinfonie ·

Symphony no. 7 (Leningrad) in C major op. 60... 121

© Verlag Musgis · Moskwa

8. Sinfonie c-Moll, op. 65 · Symphony no. 8 in

C minor op. 65... 122

© Verlag Musgis · Moskwa

11. Sinfonie, op. 103 – Das Jahr 1905 · Symphony no. 11

op. 103 – The Year 1905... 123

© Sowjetski Kompozitor · Moskwa

Violinkonzert, op. 99 · Violin concerto op. 99... 123

© Verlag Musgis · Moskwa

Katerina Ismailowa – Oper · opera... 123

© Verlag Muzyka · Moskwa

Benjamin Britten (1913–1976)

Peter Grimes – Oper · opera... 124

© 1945 by Hawkes & Son (London) Ltd.

Hans Werner Henze (*1926)

2. Sinfonie · Symphony no. 2... 126

© Schott & Co. Ltd., London, 1953

König Hirsch – Oper · opera... 126

© B. Schott's Söhne, Mainz, 1956

Undine – Ballett... 129

© B. Schott's Söhne, Mainz, 1958

Das Wundertheater – Oper · opera... 129

© B. Schott's Söhne, Mainz, 1957

Hinweise zur Notierung



Ende der schwierigen Orchesterstelle
kein Taktstrich

Metronomzahlen
kursiv

empfohlene Metronomwerte

Metronomzahlen
gerade

originale Metronomzahlen

Notation



end of difficult orchestral passage
not a bar-line

Metronome markings
italic type

recommended metronome speed

Metronome markings
Roman type

original metronome marking

5. Sinfonie c-Moll, op. 67

IV

Ludwig van Beethoven

Allegro $\text{♩} = 92$

ff

ff

ff

cresc. *f*

ff

ff

ff

ff

cresc. *f* *p* *f*

9. Sinfonie d-Moll, op. 125

IV

Ludwig van Beethoven

Presto $\text{♩} = 69$

ff *simile*

9

ff *simile*

Allegro assai $\text{♩} = 76$

f *sf* 3

Poco adagio **Tempo I (Allegro assai)** **Presto** $\text{♩} = 69$ *simile*

p f *ff*

Allegro assai $\text{♩} = 80$

ff

Andante maestoso $\text{♩} = 72$

f *sf* *ff* *f* *p*

Allegro energico, sempre ben marcato

♩. = 92

Fidelio, op. 72b

2. Auftritt

Andante con moto ♩ = 100

Ludwig van Beethoven

Missa solemnis, op. 123

Gloria

Ludwig van Beethoven

Allegro vivace $\text{♩} = 60$

ff

p

ff *sf*

sf

sf

sf

ff

Poco più Allegro $\text{♩} = 88$

f

p

f

p

f

sempre più f

ff

Presto $\text{♩} = 72$

sf

ff

sf

sf

sf

sf

Credo

Allegro ma non troppo $\text{♩} = 120$

sf

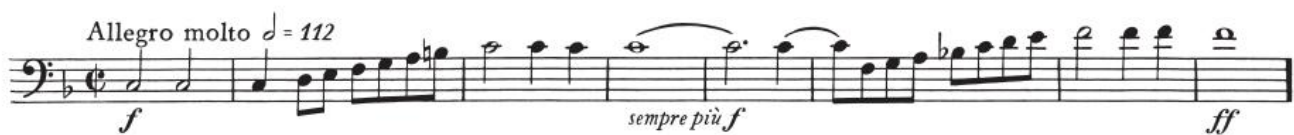
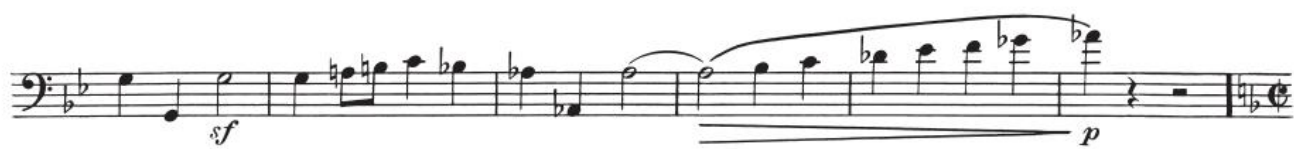
sf

sf

sf

sf

sf



Sanctus



Agnus dei



Don Carlos

III. Akt

Giuseppe Verdi

Largo $\text{♩} = 56$
2 con Fag. I

pp legato *dim.* *pp* *p* *pp* *pp*

1. Sinfonie c-Moll, op. 68

I

Johannes Brahms

Allegro $\text{♩} = 96$

f *ff* *sf* *ff*

pp *poco a poco cresc.*

ff

IV

Adagio $\text{♩} = 80$

p *fp* *p cresc. poco a poco*

$\text{♩} = 96$

p dolce

Allegro non troppo, ma con brio $\text{♩} = 84$

ff *sf* *sf* *sf*

sf *sf* *sf*

sf

sf

3. Sinfonie F-Dur, op. 90

I

Johannes Brahms

Un poco sostenuto $\text{♩} = 56$

pp sempre

Tempo I

f

IV

Allegro $\text{♩} = 104$

f cresc. *ff*

ff *sf* *sf*

$\text{♩} = 92$

ff

Triumphlied, op. 55

Johannes Brahms

Lebhaft $\text{♩} = 112$

simile

f

Das schlaue Fuchselein

1. Akt

Leoš Janáček

Moderato $\text{♩} = 69$ Adagio $\text{♩} = 80$

pp

cresc.

Detailed description: This block contains the musical notation for the first act. It consists of two staves. The first staff begins with a bass clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/8 time signature. It starts with a piano (pp) dynamic and features a series of eighth and quarter notes, some beamed together. The tempo changes from Moderato (quarter note = 69) to Adagio (quarter note = 80). The second staff continues the melody with a crescendo (cresc.) marking and ends with a double bar line.

2. Akt

Meno mosso $\text{♩} = 60$

mf

fp

Detailed description: This block contains the musical notation for the second act. It consists of two staves. The first staff begins with a bass clef, a key signature of one flat, and a 3/8 time signature. It starts with a mezzo-forte (mf) dynamic and features a series of eighth and quarter notes. The tempo is Meno mosso (quarter note = 60). The second staff continues the melody with a fortissimo piano (fp) dynamic and ends with a double bar line.

Die Sache Makropulos

2. Akt

Leoš Janáček

Meno mosso $\text{♩} = 112$ $\text{♩} = 69$

solo

mf

mf

rubato

f

f

Andante $\text{♩} = 54$

mf

Maestoso

ff

cresc.

fff

Detailed description: This block contains the musical notation for the second act of 'Die Sache Makropulos'. It consists of four staves. The first staff begins with a bass clef, a key signature of two sharps (D major), and a 2/4 time signature. It starts with a mezzo-forte (mf) dynamic and features a series of eighth and quarter notes. The tempo is Meno mosso (quarter note = 112). The second staff continues the melody with a mezzo-forte (mf) dynamic and a rubato marking. The third staff continues the melody with a fortissimo (f) dynamic. The fourth staff continues the melody with a fortissimo (f) dynamic and an Andante tempo (quarter note = 54). The fifth staff continues the melody with a mezzo-forte (mf) dynamic and a Maestoso tempo. The sixth staff continues the melody with a fortissimo (ff) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. The seventh staff continues the melody with a fortissimo (fff) dynamic and ends with a double bar line.

3. Akt

$\text{♩} = 63$

mf

Detailed description: This block contains the musical notation for the third act. It consists of one staff. The staff begins with a bass clef, a key signature of one flat, and a 3/8 time signature. It starts with a mezzo-forte (mf) dynamic and features a series of eighth and quarter notes. The tempo is quarter note = 63. The staff ends with a double bar line.

2. Sinfonie c-Moll

I

Energisch bewegt $\text{♩} = 100$

Gustav Mahler



III

Vorwärts $\text{♩} = 66$



V

Langsam $\text{♩} = 72$



3. Sinfonie d-Moll

I Kräftig, entschieden $\text{♩} = 116$ zurückhaltend *molto riten.* Gustav Mahler

$\text{♩} = 92$

f *p* *sf* *ppp*

pp *p cresc.* *fp* *ff* *ff*

Schwungvoll $\text{♩} = 126$

ff

III Lustig, grob! $\text{♩} = 104$

ff

V Lustig im Tempo und keck im Ausdruck $\text{♩} = 112$

pp *ppp*

4. Sinfonie G-Dur

I Con molto comodo $\text{♩} = 116$ Gustav Mahler

ff *Feroce* *fff*

II Movimento con comodo $\text{♩} = 126$
con Kontrabaß

pp *dim.*

5. Sinfonie cis-Moll

1. Trauermarsch

In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt $\text{♩} = 66$

Gustav Mahler

pesante 3

ff

sempre ff

pp

pp

Nicht schleppen

f cresc.

ff

ff

p

ppp

pppp

morendo

2. Stürmisch bewegt, wuchtig $\text{♩} = 88$

The second system of the musical score continues the piece. It features two staves. The upper staff begins with a *sempre ff* marking and includes a triplet of eighth notes. The lower staff starts with a *ff sempre* marking. Both staves contain dynamic markings of *sf* (sforzando) and a tempo instruction of *Etwas drängend* (somewhat pushing).

3. Scherzo
Kräftig, nicht zu schnell ♩ = 160

Musical score for the bassoon part of "Der Schatz im Schilf" by Franz Schubert. The score is in G major, 3/4 time, and consists of 16 measures. It includes dynamic markings (*p*, *fp*, *ff*, *sf*), articulation (accents), and performance instructions in German: "Tempo I", "Unmerklich drängend", "Nicht schleppen", and "Drängend". The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The notation includes various note values, rests, and slurs.

5. Rondo - Finale

Allegro giocoso $\text{♩} = 104$

sempre *ff*

Allegro molto

6. Sinfonie a-Moll

IV Finale

Gustav Mahler

Sostenuto. Nicht eilen $\text{♩} = 96$

Allegro moderato $\text{♩} = 104$

stacc.
ff *p* *p*

ff

Kräftig, aber etwas gemessen
f *sempre*

sempre f

(Allegro energico) Viertel $\text{♩} = 116$
ff

ff

7. Sinfonie e-Moll

I

Subito Allegro I, ziemlich ruhig $\text{♩} = 58$

Gustav Mahler

pp

dim.
Fließend $\text{♩} = 80$

ff *sf* *sf*

a tempo subito $\text{♩} = 92$
ff

II Nachtmusik

Allegro $\text{♩} = 84$

Fag. *dim.*

p

Tempo I subito $\text{♩} = 112$
(Andante molto moderato) Nicht eilen

pp

sf *f*

sf *ff* *p*

sf *p* *sf* *p* *sf*

8. Sinfonie Es-Dur

I

Allegro impetuoso $\text{♩} = 120$

Gustav Mahler

ff

Tempo I subito $\text{♩} = 112$
(Andante molto moderato) Nicht eilen

Das Lied von der Erde

VI

Der Abschied

Gustav Mahler

Schwer $\text{♩} = 63$
solo
p

pp *morendo*

9. Sinfonie d-Moll

II

Im Tempo eines gemächlichen Ländlers

Etwas täppisch und sehr derb $\text{♩} = 104$

Gustav Mahler

solo
ff *p subito* *pp*

Sehr gemächlich
solo *tr* *f* *sf*

III Rondo. Burleske

Allegro assai, più stretto $\text{♩} = 100$

ff

Presto $\text{♩} = 116$
ff

IV Adagio

Molto adagio $\text{♩} = 63$

f solo *ppp*

ff *pp*

Le Martyre de St. Sébastien

II La Chambre magique

Claude Debussy

Tres modéré $\text{♩} = 80$



Aus Italien, op. 16

II In den Ruinen von Rom

Richard Strauss

Allegro molto $\text{♩} = 66$



Don Juan, op. 20

Allegro molto con brio $\text{♩} = 96$

Richard Strauss



Tranquillo Tempo vivo

cresc. espress. ff 3 3

ff 3 3

Vivo ff 3 3

Tod und Verklärung, op. 24

Allegro molto agitato $\text{♩} = 144$
gedehnt

Richard Strauss

ff 3 3

dim. p p

cresc. 3 3

mf cresc. 3 3

fff sfz dim. mf mf

1 f marc. 3

Molto appassionato ff 3 3

sfz

Also sprach Zarathustra, op. 30

Weniger breit $\text{♩} = 60$ Richard Strauss

Allegretto $\text{♩} = 96$

Sehr lebhaft und schwungvoll $\text{♩} = 72$ Allmählich wieder bewegter

ff *f* *sfz* *p* *dim.* *cresc.* *ff*

Salome, op. 54

Mit äußerster Leidenschaft $\text{♩} = 88$ Richard Strauss

molto appassionato

Beinahe doppelt so langsam $\text{♩} = 84$

etwas lebhafter

ff *sfz* *p* *mf* *fff* *dim.* *p* *ff*

Schnell $\text{♩} = 66$

f sfz cresc. ff ffpp cresc.

Sehr schnell $\text{♩} = 92$

pp solo

Molto allegro $\text{♩} = 120$

mf fp ff

Sehr bewegt $\text{♩} = 76$

ff p cresc. ff

Schnell

3 ff

Lento doppelt so langsam 2

p marcato sfz

Langsam

p sfz f 3 ff 3 f

doppelt so schnell

ff p dim. pp

Sehr schnell $\text{♩} = 80$

p ff

Immer äußerst bewegt solo

ff sfz

Sempre accelerando

pp p pp pp

cresc. f

etwas breit $\text{♩} = 66$

f *f*

sehr lebhaft $\text{♩} = 76$

ff *sfz*

più accel.

mehr als doppelt so langsam

Moderato $\text{♩} = 72$

pp *p*

p *p*

1

Elektra, op. 58

Richard Strauss

Largamente $\text{♩} = 66$

ff *pp* *p espressivo* *dim.*

Moderato (sempre alla breve) $\text{♩} = 52$

poco accel.

solo

p

poco calando

Moderato assai $\text{♩} = 48$

solo

dim. *pp*

strascicando

Poco meno allegro $\text{♩} = 96$

solo

mf *pp*

Allegro molto appassionato $\text{♩} = 176$

ff

accel.
 ritmo di quattro battute $\text{♩} = 132$ f cresc. ff Allegro $\text{♩} = 114$

p 3 3 3 3 pp f

Molto allegro $\text{♩} = 80$

3 3 $dim.$ pp f

Allegro molto e violento $\text{♩} = 138$

ff 3 3 3 3 3

Moderato $\text{♩} = 88$

fpp fpp fpp 5

allargando

Allegro assai $\text{♩} = 138$

p $cresc.$ ff ff

6 ff ff

3 3 3 ff ff

$\text{♩} = 84$ ff

Allegro assai $\text{♩} = 96$

mf 3 3 3 3 3

Der Rosenkavalier, op. 59

2. Aufzug

Richard Strauss

Con spirito $\text{♩} = 116$ *sempre più animato*

f 6 6

ff *più tranquillo* 6 6 *mf*

un poco meno mosso $\text{♩} = 88$ *fp*

sfz *cresc.* *mf* *p* *cresc.* *f*

Andante $\text{♩} = 92$ $\text{♩} = 84$ *sfz* *p* *dim.*

poco rit. un poco più tranquillo 1 (hervortretend) *pp* *p* *pp*

3. Aufzug

Un poco più tranquillo $\text{♩} = 72$ *mf* *p* *f* *3* *più mosso* $\text{♩} = 92$

Vivo *ff* *3*

Allegro moderato $\text{♩} = 112$ *p* *cresc.* *f* *3* *6*

Moderato $\text{♩} = 84$ *pp* *cresc.* *fff* *3*

Schneller Walzer $\text{♩} = 69$ *ff*

Die Frau ohne Schatten, op. 65

2. Aufzug

Richard Strauss

Sehr bewegt $\text{♩} = 66$

rit.

doppelt so langsam $\text{♩} = \text{des } \text{♩}$

mf cresc. ff dim. p mf f p

cresc. p mf cresc.

p mf p cresc. f

p ff ff

3

Mäßig langsam $\text{♩} = 40$

ffp cresc. f pp

pp

6

p cresc. f

3. Aufzug

Sehr langsam $\text{♩} = 66$

$\text{♩} = 92$

Ziemlich langsam $\text{♩} = 84$

p pp p

pp dim. pp

1. Aufzug

Sehr schnell $\text{♩} = 84$

2. Aufzug

Sehr schnell ♩ = 160

Etwas ruhiger ♩ = 138

90

Arabella, op. 79

Richard Strauss

1. Aufzug

Poco meno mosso $\text{♩} = 120$



2. Aufzug

Schnell $\text{♩} = 132$



meno mosso, etwas gemessen $\text{♩} = 126$



3. Aufzug

Allegro $\text{♩} = 152$



Sehr bewegt



Die schweigsame Frau, op. 80

Richard Strauss

Potpourri

Allegro molto $\text{♩} = 112$



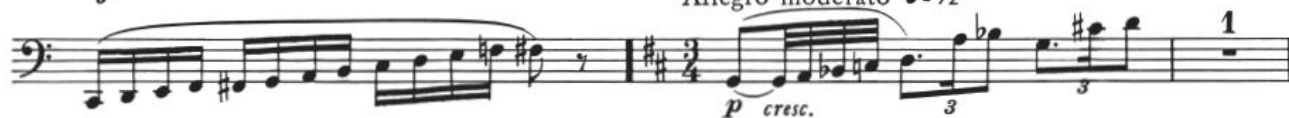
Daphne, op. 82

Richard Strauss

Ziemlich lebhaft $\text{♩} = 126$



Allegro moderato $\text{♩} = 72$



[illegible]

Capriccio, op. 85

9. Szene

Richard Strauss

Maestoso ♩ = 84

mf

2

Moderato ♩ = 104

f

6

1

sfz *f* *sfz* *f* *sfz*

5

3. Sinfonie g-Moll, op. 42

II

Albert Roussel

Andante $\text{♩} = 84$

solo

mf *ff* *f* *mf* *p* *cresc.*

Feste romane

1. Circenses

Ottorino Respighi

Più mosso $\text{♩} = 84$

ff *f*

Ancora più mosso $\text{♩} = 92$

ff *stringendo*

Precipitando $\text{♩} = 126$

Allegro $\text{♩} = 80$

fff

Konzert für Violine und Orchester h-Moll

Lebhaft, energisch ♩ = 126

Hans Pfitzner



Dasselbe Zeitmaß, in Halben geschlagen

Spielanweisungen zu den Werken Arnold Schönbergs
(von Arnold Schönberg)

H bedeutet: Hauptstimme } deren Ende durch 1
N bedeutet: Nebenstimme } bezeichnet ist
rel f oder p bedeutet: verhältnismäßig stark oder schwach –
mit Rücksicht auf die Haupt- oder Singstimme
˘ bedeutet: betont, wie ein guter Taktteil
˘ bedeutet: unbetont, wie ein schlechter Taktteil
| bedeutet: staccato
— ist als Längenzeichen verwendet (tenuto oder portato).
Wenn darüber das Betonungszeichen (˘) gesetzt ist (˘), so be-
deutet das: betonen und verlängern; stets das staccato-(˘)
Zeichen darüber (⊥), so ist die Note gut auszuhalten und
trotzdem durch eine kleine Pause (wie bei der gewöhnlichen
Verkürzung) von den folgenden zu trennen.
Λ bedeutet: nicht fallen lassen (so sind insbesondere Auf-
takte bezeichnet) und hervorheben, resp.: gut artikulieren;
deutlich! Triller immer ohne Nachschlag, Vorschläge als Auf-
takte und unbetont.

Playing instruction für works by Arnold Schönberg
(by Arnold Schönberg)

H means: principal part } the ends of which have been
N means: secondary part } marked with the sign 1
rel f or p means proportionately loud or soft: with regard to
the principal or voice part.
˘ means: accented, like a strong beat;
˘ means: unaccented, like a weak beat;
| means: staccato
— means that the note should be lengthened (tenuto or por-
tato). When the mark is placed above the dash (˘), the note
should be accented and lengthened. When it is the staccato
mark that is placed above (⊥), the note is to be well sustained
and yet separated from the next by a slight pause or inter-
ruption.
Λ means: do not allow this to weaken (mainly up-beats
have been marked thus) and often even bring out; articulate
well; distinctly!
Trills must always be played without afterbeats. Appoggia-
turas should be regarded as unaccented up-beats.

Gurre-Lieder

I. Teil

Mäßig bewegt $\text{♩} = 96$
langsamer

Arnold Schönberg

p *p* *pp* *sfp*

molto rit. *Tempo I* *Sehr lebhaft* $\text{♩} = 138$

pp *ff* *f* *cresc.*

Sehr langsam $\text{♩} = 80$ *molto rit.*

pp *ff*

molto rit. *Sehr lebhaft beschleunigend, heftig* $\text{♩} = 126$

ff *f cresc.* *ff*

Sehr rasch ♩ = 84

f *sf* *f*

mf *f* *f*

f *sf* *f*

f *p* *ff*

p *fff* *pp*

♩ = 96 solo *f* *pp*

p *dimin.*

Langsame Halbe ♩ = 84

ff *p* *cresc.*

ff *cresc.* *ff*

rasche ♩ = 72
so schwach wie möglich *pp*

a2 immer rascher *cresc.* *ff*

Pelleas et Melisande, op. 5

Die  ein wenig bewegt  = 104

Arnold Schönberg

Die ♩ ein wenig bewegt $\text{♩} = 104$

p $\text{p} < >$ *p* 3 *p*

mf cresc. 3 *pp* *f* *sf*

ritard. Sehr rasch $\text{♩} = 152$

p 3 3 3 *sf* 2

f *cresc.* 3 3 3 *cresc.* 3 3 3 *fff* 5

Etwas bewegter $\text{♩} = 104$

ff 3 3 *ff* 3 3 hervor $\text{♩} = 126$

fff hervor

Sehr langsam, gedehnt $\text{♩} = 66$

p *pp* *f* Etwas rascher $\text{♩} = 76$

cresc. *ff* 3 3

Langsamer werdend und abnehmend

f *dim.* *mf* *p* *sf*

hervor $\text{♩} = 88$

f 3 *f* 3 *f* 3

f *ff* 5

Kammersinfonie E-Dur, op. 9

Arnold Schönberg

Sehr rasch $\text{♩} \approx 104$

ff

hervortreten

rit.

fff

im Zeitmaß

$\text{♩} = 116$

f

ff

$\text{♩} = 112$

ff

ritard.

$\text{♩} = 120$

ff

Sehr rasch $\text{♩} = \text{♩}$ (Presto, alla breve)

hervortreten

$\text{♩} = 120$

f

etwas langsamer

$\text{♩} = 116$

sf

pp

sf

Sehr rasch $\text{♩} = 132$

pp

sf

f

mf

Sehr rasch $\text{♩} = 138$

f

p

f

3

3

3

3

3

3

Arnold Schönberg

Musical score for a bass line, featuring various dynamics, articulations, and tempo markings. The notation includes triplets, slurs, and specific performance instructions.

Tempo and Performance Instructions:
 - *Sehr langsam* $\text{♩} = 64$
 - *etwas bewegter*
 - *ritard.*
 - *Schwungvoll* $\text{♩} = 76$

Dynamics and Articulations:
 - *fff* (fortississimo)
 - *mf* (mezzo-forte)
 - *p* (piano)
 - *ff* (fortissimo)
 - *ff cresc.* (fortissimo crescendo)
 - *fp* (fortissimo-piano)
 - *pp* (pianissimo)

The score consists of ten staves of music. It begins with a tempo of $\text{♩} = 64$ and a dynamic of *fff*. The first staff contains several triplet markings. The second staff includes a *ritard.* marking and a dynamic change to *pp*. The third staff features a *mf* dynamic and a *p* dynamic. The fourth staff has a *ff* dynamic. The fifth staff includes a *ff* dynamic and a *p* dynamic. The sixth staff is marked *Schwungvoll* $\text{♩} = 76$ and features a *ff cresc.* dynamic. The seventh staff has a *ff* dynamic. The eighth staff includes a *fp* dynamic and a *ff* dynamic. The ninth staff has a *ff* dynamic. The tenth staff ends with a *ff* dynamic.

Die Erwartung, op. 17

Arnold Schönberg

Langsam $\text{♩} = 58$
 H^{r} p
 $\text{♩} = 54$ 1
 Langsam $\text{♩} = 44$
 pp $\langle \rangle$

Die glückliche Hand, op. 18

Arnold Schönberg

Kräftig bewegt ♩ ca. 100
 H fff

poco a poco rit. - molto rit. - Mäßig bewegt $\text{♩} = 76-80$
 cresc. p f

etwas fließender $\text{♩} = 92-96$
 ff ff ff

Pesante
 ff ff

Moses und Aron

1. Akt

Arnold Schönberg

Sehr langsam $\text{♩} = 48$ solo p fp p dolce

Etwas fließender solo ppp dolce

Etwas bewegter $\text{♩} = 80$ p f ff ff mf

Lebhaft $\text{♩} = 132$ ff ff

rit. f ff

Rasch $\text{♩} = 132$ accel. ff ff Sehr langsam $\text{♩} = 48$ p espr. poco rit.

accel. p Breiter $\text{♩} = 72$ p fp

Tempo di Marcia $\text{♩} = 112$ ff ff sf

ritard. solo Sehr langsam $\text{♩} = 58$ Mäßig $\text{♩} = 72$ pp pp dolce

Mäßig bewegt $\text{♩} = 96$ ff pp ff

bewegter, schwungvoll $\text{♩} = 108$ ff p dolce f

ritard. ff

Rascher $\text{♩} = 126$ ff

2. Akt

Langsam $\text{♩} = 76$

pp *p*

Sehr rasch $\text{♩} = 60, \text{♩} = 90$

f *p* *ff*

sf *f*

Pesante molto rit. Leicht bewegt $\text{♩} = 160$ $\text{♩} = 132$

sf *ff* *f*

Feierlich $\text{♩} = 84$

ff *f*

Immer langsamer $\text{♩} = 112$ *solo* Sehr langsam $\text{♩} = 52$ *solo*

sf *p* *pp*

Rasch $\text{♩} = 144$

ff

Etwas breiter $\text{♩} = 88$

mf

ritard. Sehr rasch $\text{♩} = 168$

ff

Wiegendes Tanztempo $\text{♩} = 108$

ff sf sf p molto

H

7

H

p

Rascher $\text{♩} = 120$

ff

Wieder rascher $\text{♩} = 120$

ff

ritard. Wie früher $\text{♩} = 108$

1

p

Steigernd

Ziemlich rasch $\text{♩} = 104$

H

p ff

sf ff
 ff ff
 ff ff sf
 Weniger rasch $\text{♩} = 72$
 poco pesante ritard. $a\ tempo\ \text{♩} = 88$
 ff ffp ff
 ff
 $\text{♩} = 132$ $\text{Langsam}\ \text{♩} = 88$
 ff $pp\ dolce$
 Mit Schwung $\text{♩} = 84$
 (aber nicht zu rasch)
 $pp > sf$ f p $f > pp$ $p < ff$ 3 H
 immer p aber deutlich hervortreten
 ritard. $\text{♩} = 66$
 $> p$ $< ff$ fp mf
 Mäßig $\text{♩} ca. 100$
 f
 So rasch als möglich, beschleunigend von Note zu Note $\text{♩} = 84$
 ff f ffp fp
 $a\ tempo$ ritard.

Ma mère l'Oye

IV.

Mouvement de Valse modéré $\text{♩} = 50$

Maurice Ravel

so
p

mf

p

p

Animez peu à peu

mf

pp

pp

pp

p

mf

Daphnis et Chloë

Nocturne

Maurice Ravel

Animé et très rude $\text{♩} = 138$

ff

p

f

p

ff

p

ff

Plus animé $\text{♩} = 152$

mf

pp

Tres animé $\text{♩} = 184$

ff

La Valse

Maurice Ravel

Mouvement de Valse Viennoise $\text{♩} = 69$

mp *p* *ff* *f* *ff*

f *ff* *p* *f* *ff*

f *ff* *f* *ff* *f*

fff *pp < mp* *mf >* *ff* *pp < mp* *mf >* *ff*

L'Enfant et les sortilèges

Maurice Ravel

Lento maestoso $\text{♩} = 76$

mf *mf*

mf

Concert D für die linke Hand

Maurice Ravel

I Lento $\text{♩} = 44$

mp

p *pp*

ff *p* *pp*

Orchestersuite Nr. II, op. 4

Béla Bartók

II Allegro scherzando $\text{♩} = 72-66$

mf ff p

Marosszéker Tánce

Zoltán Kodály

Vivo $\text{♩} = 138$

pp p cresc. mf

1. Sinfonie

Zwischenspiel: Thema mit 4 Variationen

1. Variation

Karl Amadeus Hartmann

Langsam $\text{♩} = 66-72$

pp string.

2. Variation

Bewegter $\text{♩} = 72-84$

pp 3

3. Variation

Sehr bewegt $\text{♩} = 96-102$

ff 4

Oedipus

1. Akt

George Enescu

Andantino moderato $\text{♩} = 66$

mf *sfz* *mf* *2p* *sf* *cresc.*

solo $\text{♩} = 69$ *ff* *espress.* *tutta forza vibrato* *sfz*

$\text{♩} = 108$ *pp* *mf* *mf* *f*

2. Akt

Energico $\text{♩} = 69$

fff *sf* *solo* *3*

f *fff* *ff* *f dim.*

3. Akt

Larghetto $\text{♩} = 44$

solo *pp* *espress.* *sfz* *ppp*

mf cresc. *fp* *p* *p* *f* *sf* *ff* *stacc.*

Moderato $\text{♩} = 54$

solo *sf* *sfz* *p*

pp sub. *mp* *p* *mf* *tranq.* *pp sub.* *p* *sf*

4. Akt

$\text{♩} = 96$

mp marc. *p cresc.* *ff* *mp* *p ma consuono*

Die Liebe zu den drei Orangen, op. 33

Poco più mosso $\text{♩} = 76$

Sergej Prokofjew

p
 p
 p
 mf
 p
 f
 f
 f

Peinture

Tranquillo, poco rubato $\text{♩} = 56$

Edison Denissow

solo
 pp
 poco espr.
 espr.
 senza misure, Liberamente
 pp
 espr.
 pp

Jabonah-Suite, op. 66

III. Karawane

Allegro molto $\text{♩} = 92$

Günter Raphael

musical score for III. Karawane, featuring a solo bass line with dynamics *p*, *pp*, *f*, *p*, *mf*, *cresc.*, and *ff*, and a tempo of $\text{♩} = 104$.

IV. Aufbruch

Allegro feroce $\text{♩} = 88$

musical score for IV. Aufbruch, featuring a solo bass line with dynamics *f* and *ff*, and a tempo of $\text{♩} = 88$.

Zoologica, op. 83

Ouvertüre

Vivace $\text{♩} = 152$

Günter Raphael

musical score for Zoologica Ouvertüre, featuring a solo bass line with dynamics *f* and *ff*, and a tempo of $\text{♩} = 152$.

Wozzeck

1. Akt

Rasche Achtel $\text{♩} = 126$ ohne ritard. Alban Berg

f *mf* *dim.*

ritard. H $\text{♩} = \text{voriger } 3/8 \text{ Takt}$ poco accel.

quasi p *fp* *ff*

H $\text{♩} = 120-138$ Flutterzg.

pp dolce *mf* *f*

Etwas bewegter $\text{♩} = 42-48$ schwungvoll $\text{♩} = 92$

N *p* *pp*

$\text{♩} = 104$ a tempo

1 N *p* *f* *dim.*

$\text{♩} = 96$ a tempo

2 H *pp* *ff* *p* *cresc.*

Breit, aber immer leidenschaftlich bewegt

ff

Ganz ruhig $\text{♩} = 66$

H $\text{♩} = 60$ $\text{♩} = 80$

p (flüchtig) *f* *ppp*

2. Akt

$\text{♩} = 92$ *pp* *accel.* *f* *3* *ff* (etwa $\text{♩} = 104$) *H*

sempre ff

Fuge

$\text{♩} = 92$ *H* *mf* *dim.* *verrinnen* *pp* $\text{♩} = 100$ *a tempo* *pp*

p *f* *f* *H* $\text{♩} = 69$ *Etwas breiter*

accel. *ritard.* *a tempo* *accel.* *ritard.* *Poco allegro* $\text{♩} = 100$ *ff*

ff *Wieder a tempo, nur etwas schwerer* *2*

f *Schwungvoll* $\text{♩} = 126$ *f* *sempre ff*

cresc. *Sehr langsam* $\text{♩} = 58$ *H* *mp* *poco cresc.*

poco accel. *f* *H* *poco rit.* *ff* (Hrn. fortsetzend)

poco accel. *a tempo* *f* *mp* *mf*

Plötzlich zufahrend $\text{♩} = 88$

3. Akt

Langsam $\text{♩} = 72$

Lulu

Prolog

Alban Berg

1. Akt

Poco Lento $\text{♩} \text{ ca. } 54$

2. Akt

ca. 84
un poco pesante

mp *cresc.* *fp*

Allegro $\text{♩} = 90-100$ Ostinato

p *f*

Tumultoso $\text{♩} = 108$

p *f*

ff

Agitato $\text{♩} = 116$

mf espr. *p* *mf*

f *ff*

Vivace sempre agitato e poco a poco diminuendo
 $\text{♩} = 116$

ff

f *mf*

Tumultoso

ff

(poco espr. f)

Vivace $\text{♩} = 132$ *ritard.* $\text{♩} = 96-112$

mf *f* *p* *sempre p*



Tempo tranquillo, ma poco animato

poco accel.

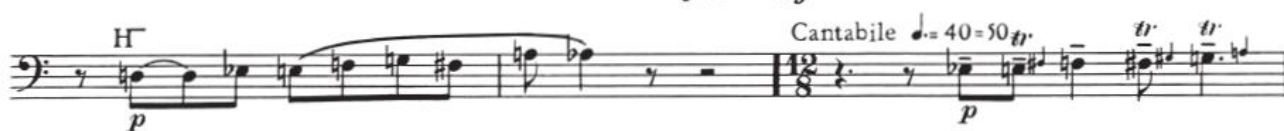
poco allargando



3. Akt



♩ = also 75, aber gleich accel. zum Haupttempo mindest. 80



Kammermusik Nr. 5, op. 36, Nr. 4

III

Mäßig schnell $\text{♩} = 88$

Paul Hindemith

IV Variante eines Militärmarsches

$\text{♩} = 100 - 112$

Konzert für Orchester, op. 38

III Marsch für Holzbläser

Nicht zu langsame Viertel $\text{♩} = 116$

Paul Hindemith

Sinfonie in Es

Paul Hindemith

I

Sehr lebhaft $\text{♩} \text{ca. } 120$

First movement, measures 1-12. The score is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is 'Sehr lebhaft' with a metronome marking of approximately 120 quarter notes per minute. The dynamics range from *ff* (fortissimo) to *fff* (fortississimo). The music features a driving, rhythmic pattern with frequent eighth and sixteenth notes.

III

Lebhaft ♩ etwa 63

Third movement, measures 1-12. The score is in bass clef with a key signature of one flat. The tempo is 'Lebhaft' with a metronome marking of approximately 63 quarter notes per minute. The dynamics range from *ff* (fortissimo) to *fff* (fortississimo). The music is characterized by a more complex, syncopated rhythm with frequent rests and accents.

Sinfonia Serena

Paul Hindemith

I

Moderately fast $\text{♩} = 76$

First movement, measures 1-12. The score is in bass clef with a key signature of one flat. The tempo is 'Moderately fast' with a metronome marking of 76 quarter notes per minute. The dynamics range from *f* (forte) to *ff* (fortissimo). The music features a more melodic and lyrical style with frequent rests and a variety of note values.

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

solo *mf* *f* *p*

Musical score in bass clef, featuring various dynamics and articulations. The score includes a *ritard.* (ritardando) marking and a *solo* section. The piece concludes with a double bar line.

Die Harmonie der Welt

Musica instrumentalis

Marsch

Gewichtig $\text{♩} = 104$ Paul Hindemith

f *ff* *ff*

Musical score in bass clef, marked *Gewichtig* (weighty) and *Marsch* (march). The score includes a *ff* (fortissimo) marking and a *ff* (fortissimo) marking. The piece concludes with a double bar line.

Musica mundana

Passacaglia

Ruhig bewegt $\text{♩} \text{ ca. } 69$

f *cresc.* *f* *sempre cresc.*

Musical score in bass clef, marked *Ruhig bewegt* (calmly moving). The score includes a *f* (forte) marking, a *cresc.* (crescendo) marking, and a *sempre cresc.* (always crescendo) marking. The piece concludes with a double bar line.

Pittsburgh Sinfonie

I

Paul Hindemith

Molto energico ♩ ca. 100

Two staves of music in 3/2 time. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic. The second staff begins with a fortissimo (*ff*) dynamic. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplet markings.

II Slow March

Allegro assai ♩ ca. 126

A series of staves for the second movement, Slow March, in 3/2 time. The tempo is marked Allegro assai. The music is characterized by frequent changes in time signature, including 3/4, 2/4, 5/4, and 3/2. Dynamics range from mezzo-forte (*mf*) to fortissimo (*ff*). The piece concludes with a crescendo (*cresc.*) and a final forte (*f*) dynamic.

Cardillac

II. Akt

Paul Hindemith

Bewegter $\text{♩} = 96$

mf *poco f cresc.* *f* *ff*

Ruhig weiter, aber immer bewegt $\text{♩} = 108$

p *sempre cresc.* *f* *ff*

f *ff*

Ein wenig verbreitern

f *ff*

Mässig bewegte Halbe, majestätisch $\text{♩} = 58$

p *3* *ff*

mf *3* *ff* *cresc.*

mf *f* *mf* *3* *ff*

Langsam $\text{♩} = 54$

ff *mf* *ff* *mf* *fff*

III. Akt

Sehr lebhafte Achtel $\text{♩} = 69$

p

f *mf* *pp* *f*

7. Sinfonie C-Dur, op. 60 – Leningrader Sinfonie

I

Dmitri Schostakowitsch

Allegretto $\text{♩} = 116$

f marc.

ff

II

Moderato (poco allegretto) $\text{♩} = 96$

First system: Bass clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 3/8 time. Measure 1 has a first ending bracket. Dynamics: *ff*.
 Second system: Bass clef, same key signature and time. Measure 1 has a first ending bracket. Dynamics: *ff*.
 Third system: Bass clef, same key signature and time. Dynamics: *ff*.

IV

Allegro non troppo $\text{♩} = 112$

First system: Bass clef, key signature of two flats (Bb, Eb), 3/4 time. Dynamics: *ff*.
 Second system: Bass clef, same key signature and time.
 Third system: Bass clef, same key signature and time.

8. Sinfonie c-Moll, op. 65

II

Allegretto $\text{♩} = 132$

Dmitri Schostakowitsch

First system: Bass clef, key signature of three flats (Bbb, Ebb, Abb), 3/4 time. Dynamics: *ff*.
 Second system: Bass clef, same key signature and time. Dynamics: *ff*.
 Third system: Bass clef, key signature changes to two flats (Bb, Eb), 3/4 time. Dynamics: *p* (piano), *sf* (sforzando).
 Fourth system: Bass clef, same key signature and time. Dynamics: *sf*, *p*, *sf*, *sf*.
 Fifth system: Bass clef, same key signature and time. Dynamics: *sf*, *sf*, *sf*, *sf*.



11. Sinfonie, op. 103 – Das Jahr 1905

II

Dmitri Schostakowitsch

Allegro $\text{♩} = 176$

Violinkonzert, op. 99

I

Dmitri Schostakowitsch

Moderato $\text{♩} = 92$

solo

meno mosso $\text{♩} = 76$

pp *espr.* *p* *pp*

Katerina Ismailowa

1. Akt

Dmitri Schostakowitsch

Moderato $\text{♩} = 80$

solo

Allegro $\text{♩} = 126$

p *ff*

2. Akt

Allegro $\text{♩} = 160$

9

fff *mf* *cresc.*

3. Akt

Moderato $\text{♩} = 88$

solo

p

Allegro $\text{♩} = 160$

ff

5. Akt

Adagio $\text{♩} = 72$

solo

p

Peter Grimes

Prologue

Benjamin Britten

Moderato ma energico $\text{♩} = 100$ *stacc.*

f *cresc.* *ff*

1. Akt

Allegro molto $\text{♩} = 92$

fff *sf* *sf*

Interlude II

Molto animato $\text{♩} = 104$

f *ff* *energico* *ff* *sf* *sf dim.*

ff legatissimo *fff* *sff*

2. Akt

Lento $\text{♩} = 66$
solo

pp *espr. e legato* *ff* *pp* *ppp* *un poco cresc.*

Allegro molto $\text{♩} = 126$

dim. *morendo* *cresc.*

Lento (come sopra) $\text{♩} = 66$
solo

pp *sonore e legato* *cresc.* *sf* *pp* *legato ed espress.*

Andante $\text{♩} = 84$

cresc. *pp*

Interlude VI

Lento $\text{♩} = 50-56$
solo

pp *espress.* *f* *mf* *ff* *fz* *dim.* *pp*

2. Sinfonie

II. Allegro molto vivace $\text{♩} = 104$

Hans Werner Henze



König Hirsch

1. Akt

Vivace $\text{♩} = 160$

Hans Werner Henze



2. Akt



mf

molto eccitato

f

$\text{♩} = 176$

pp

$\text{♩} = 184$

p sempre cresc.

fff

3. Akt

Musical score for the bass line of "The Swan" by Camille Saint-Saëns. The tempo is marked $\text{♩} = 120$. The score consists of two staves. The first staff begins with a f dynamic and a crescendo hairpin, followed by a ff dynamic. The second staff begins with a mp dynamic and an *espr.* (espressivo) marking, followed by a p dynamic. The music is written in 3/4 time and features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

Undine

1. Akt

Hans Werner Henze

Agitato $\text{♩} = 144$



3. Akt

Allegro brillante $\text{♩} = 152$



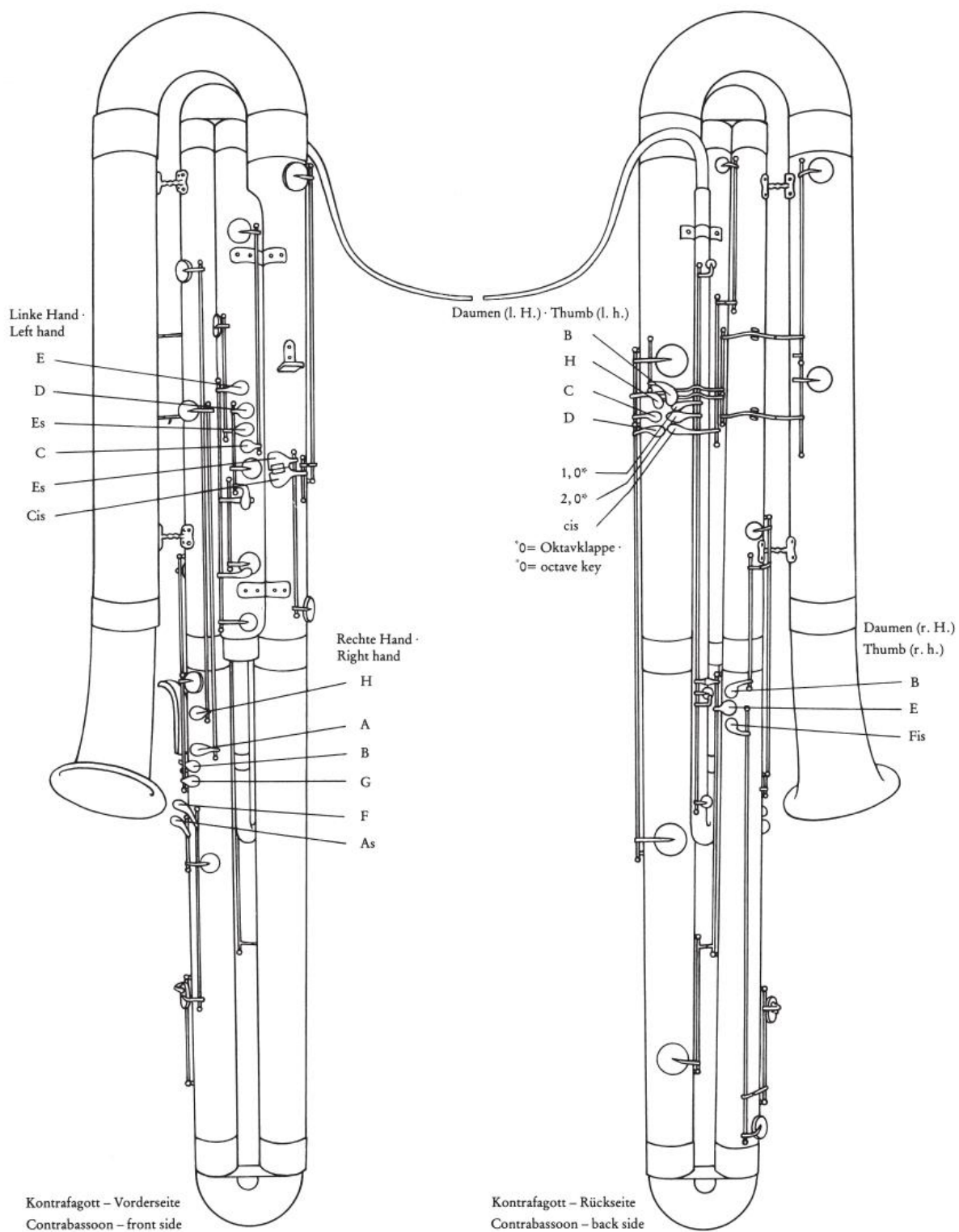
Das Wundertheater

XIII. Etüde

Hans Werner Henze

$\text{♩} = 96$





Grifftabellen · Fingering Charts

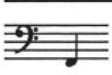
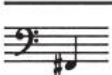
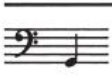
Grundgriffe und Varianten · Standard Fingerings and Alternative Fingerings

Hinweise

Grundgriffe sind rot gedruckt, Varianten schwarz.
Einklammerungen bedeuten eine eventuelle (instrumenten-
bedingte) Einbeziehung der Klappen zu dem Griff.
1.0, 2.0 bezeichnet die Oktavklappen 1 und 2.

Remarks

Basic fingerings are printed in red, variants in black.
Brackets show an eventual relationship of keys to fingering
(depending on the instrument).
1.0, 2.0 means octave keys 1 and 2.

	Linke Hand				Rechte Hand					
	Daumen	Finger 1.	2.	3.	4.	Daumen	Finger 1.	2.	3.	4.
	B H C	E	D	C	A	E	H	A	G	F
	B H C	E	D	C		E	H	A	G	F
	H C	E	D	C		E	H	A	G	F
	C	E	D	C		E	H	A	G	F
	C	E	D	C	Cis	E	H	A	G	F
	D	E	D	C		E	H	A	G	F
	D	E	D	C	Es	E	H	A	G	F
		E	D	C		E	H	A	G	F
		E	D	C			H	A	G	F
		E	D	C		Fis	H	A	G	
		E	D	C			H	A	G	

Linke Hand					Rechte Hand				
Daumen	Finger 1.	2.	3.	4.	Daumen	Finger 1.	2.	3.	4.
	E	D	C			H	A	G	As
	E	D	C		As	H	A	G	
	E	D	C			H	A		
	E	D	C		B	H	A		
	E	D	C			H	A	B	
	E	D	C			H			
	E	D	C						
(D) cis	E	D	C						
cis		D	C						
	E	D				H			
	E	D							
	E	D	Es						
	E		C						
	E								
cis									

Linke Hand					Rechte Hand				
Daumen	Finger 1.	2.	3.	4.	Daumen	Finger 1.	2.	3.	4.
						H	A	G	
			C			H	A	G	F
		D	C		Fis	H	A	G	
		D	C			H	A	G	
		D	C			H	A	G	As
		D	C		As	H	A	G	
	1.0	E	D	C		H	A		
	1.0	E	D	C	B	H	A		
	1.0	E	D	C		H	A	B	
	1.0	E	D	C		H			
	1.0	E	D	C					
	(D) 1.0 cis	E	D	C					
	1. + 2.0	E	D			H			
	cis	E	D	C		H	A	G	F
	1. + 2.0	E	D						
	2.0	E	D						

	Linke Hand				Rechte Hand					
	Daumen	Finger 1.	2.	3.	4.	Daumen	Finger 1.	2.	3.	4.
	2.0	E	D					A	G	F
	2.0	E	D			B	H	A		
	(1.+) 2.0	E	D	Es						
	1. + 2.0	E	D	Es		(B)		A	G	As
	1. + 2.0	E	D	Es				A	G	
	2.0	E	D				H	A	G	As
	2.0	E		C						
	(2.0)		D			B	H	A		
	(2.0)		D				H	A	B	
	(1.+) 2.0	E								
	2.0	E		C		E	H	A	G	
	(2.0)	E		C	(Es)		H	A	G	
	2.0	E		C			H	A		
	2.0									
	2.0								G	
			D	C		B	H	A		

Linke Hand					Rechte Hand				
Daumen	Finger 1.	2.	3.	4.	Daumen	Finger 1.	2.	3.	4.
		D	C			H	A	B	
	2. (+ 1.)0	D	C			H			
		D	C			H			F
1.0		D	C		B	H			
1.0		D	C			H		B	
	1.0	D	C					(G)	
1.0		D	C						As
1.0		D	C				A		
1. oder 2.0		D	C				A	G	(F)
1.0		D	C					G	As
2.0	E	D	C						
	cis 1.0	D	C			A			
cis (1.0)		D	C					G	
cis 1.0		D	C				A	G	
cis 1.0		D	C					(G)	As
cis 1.0		D	C				A	G	As

	Linke Hand				Rechte Hand					
	Daumen	Finger 1.	2.	3.	4.	Daumen	Finger 1.	2.	3.	4.
	cis 1.0		D	C			H	A	G	
	cis		D	C						
	cis 1.0	E	D	C					G	
	cis 1.0	E	D		(Es)				G	
	cis 1.0	E	D					A	G	
	cis 1.0	E	D		(Es)			A		
	(cis) 1.0	E	D				H	A		
	(cis) 1.0	E	D							
	cis 1.0	E	D	C			H	A		
	1. + 2.0	E	D		(Es)				G	
	cis 1.0	E	D	Es		B		H	A	
	cis 1.0	E	D	Es				H	A	B
	1.0	E	D	Es						
	1.0	E	D			B		H	A	(As)
	1.0	E	D					H	A	B

	Linke Hand				Rechte Hand					
	Daumen	Finger 1.	2.	3.	4.	Daumen	Finger 1.	2.	3.	4.
	1.0		D				H	A		
	1.0	E					H	A	G	
	1.0	E	D	Es		B	H	A		
	1.0	E	D	Es			H	A	B	
	1. + 2.0	E	D	Es		B		A		
	1. + 2.0	E	D	Es				A	B	
	1. + 2.0	E	D	Es		B	H	A		(F)
	(cis) 1.0	E					H	A		
	1.0	E						A		
	1.0	E		(Es)	Es	B		A		F
	1.0	E		Es		B	H			F
	cis 1.0	E		C		B	H	A		
	cis 1.0	E		C			H	A	B	
	1.0									
	1.0			C		(B)	H			
	cis 1.0			C		(B)	H			

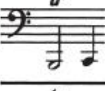
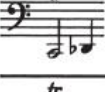
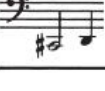
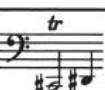
Triller · Trills

Hinweise

Getrillert wird mit den Klappen, die rot gedruckt sind.
Sind Klappenbezeichnungen blau gedruckt, so bedeutet das, daß diese Klappen nicht in dem Griff für den jeweils unteren Ton enthalten sind, also zusätzlich beim Triller gebraucht werden.
Mit kleinen Ziffern (₁ und ₂) bezeichnete Klappen werden beim Trillern abwechselnd betätigt.
Ein × hinter der Klappenbezeichnung zeigt an, daß die Klappe nur beim Anblasen des Tones benutzt werden soll.

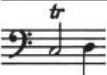
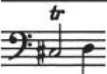
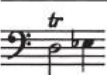
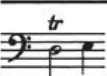
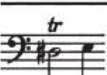
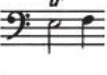
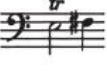
Remarks

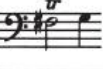
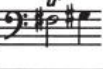
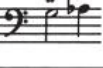
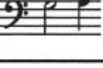
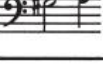
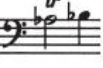
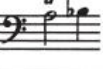
Keys that are to be trilled are printed in red.
When keys are printed in blue, this means that they are not used to finger the lower note, but are only added when trilling.
Keys marked with small numbers (₁ and ₂) are used in trills in alternating sequence.
A × after the name of the key means that this key is only used to attack the trill and not for its duration.

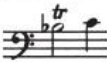
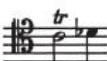
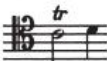
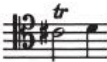
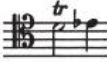
	Linke Hand				Rechte Hand					
	Daumen	Finger 1.	2.	3.	4.	Daumen	Finger 1.	2.	3.	4.
	B H C D	E	D	C	A	E	H	A	G	F
	B H C D	E	D	C	A	E	H	A	G	F
	B H C D	E	D	C		E	H	A	G	F
	B H C D	E	D	C		E	H	A	G	F
	H C D	E	D	C		E	H	A	G	F
	H C D	E	D	C	Cis	E	H	A	G	F
	C D	E	D	C	Cis	E	H	A	G	F
	C D	E	D	C		E	H	A	G	F
	C D	E	D	C	Cis	E	H	A	G	F
	C D	E	D	C	Cis	E	H	A	G	F
	C D	E	D	C	₁ Cis ₂ Es	E	H	A	G	F

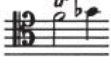
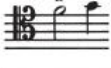
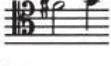
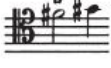
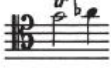
	Linke Hand					Rechte Hand				
	Daumen	Finger				Daumen	Finger			
		1.	2.	3.	4.		1.	2.	3.	4.
	D	E	D	C	Es	E	H	A	G	F
	D	E	D	C		E	H	A	G	F
	D	E	D	C	Es	E	H	A	G	F
	D	E	D	C	Es	E	H	A	G	F
	D	E	D	C	Es	E	H	A	G	F
	D	E	D	C	Es	E	H	A	G	F
	D	E	D	C	Es	E	H	A	G	F
		E	D	C		E	H	A	G	F
		E	D	C		1E 2Fis	H	A	G	F
		E	D	C		Fis	H	A	G	F
		E	D	C			H	A	G	F
		E	D	C		Fis	H	A	G	
		E	D	C		Fis	H	A	G	As
		E	D	C			H	A	G	As
		E	D	C		As	H	A	G	
		E	D	C			H	A	G	

Linke Hand					Rechte Hand				
Daumen	Finger 1.	2.	3.	4.	Daumen	Finger 1.	2.	3.	4.
	E	D	C			H	A	G	As
	E	D	C			H	A	G	As
	E	D	C		B	H	A	G	As
	E	D	C			H	A	G	As
	E	D	C		B	H	A		
	E	D	C			H	A	B	
	E	D	C			H	A		
	E	D	C		B	H	A		
	E	D	C		B	H	A		
	E	D	C			H	A	B	
	E	D	C			H	A	B	
	E	D	C		B	H	A		
	E	D	C		B	H	A		
	E	D	C			H	A	B	
	E	D	C			H			
 cis	E	D	C			H			

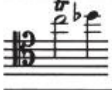
Linke Hand					Rechte Hand				
Daumen	Finger				Daumen	Finger			
	1.	2.	3.	4.		1.	2.	3.	4.
	E	D	C		H				
 <i>tr</i> cis	E	D	C						
 <i>tr</i>	E	D	C						
 <i>tr</i> cis	E	D	C						
	E	D			H				
cis	E	D	C						
 <i>tr</i> cis	E	D	C						
 <i>tr</i>	E	D	Es						
 <i>tr</i>	E	D							
 <i>tr</i>	E	D	Es						
	E	D	Es						
 <i>tr</i>	E	D	Es						
	E	D	Es						
 <i>tr</i>	E								
 <i>tr</i> 1.0	E	D	C		Fis	H	A	G	
1.0	E	D	C		Fis	H	A	G	

Linke Hand		Finger				Rechte Hand		Finger			
Daumen		1.	2.	3.	4.	Daumen		1.	2.	3.	4.
			D	C		Fis		H	A	G	
			D	C		Fis		H	A	G	
			D	C				H	A	G	
			D	C				H	A	G	
			D	C		Fis		H	A	G	
			D	C		Fis		H	A	G	As
			D	C				H	A	G	As
			D	C		As		H	A	G	
			D	C				H	A	G	
	1.0		D	C				H	A	G	As
	1.0		D	C				H	A	G	As
	1.0		D	C		As		H	A	G	
	1.0		D	C		As		H	A	G	
	1.0	(E)	D	C		B		H	A	G	As
	1.0	(E)	D	C				H	A	G	As
	1.0	(E)	D	C		B		H	A		

	Linke Hand				Rechte Hand					
	Daumen	Finger 1.	2.	3.	4.	Daumen	Finger 1.	2.	3.	4.
	1.0	(E)	D	C			H	A	B	
	1.0	E	D	C			H	A		
	1.0	E	D	C	B		H	A		
	1.0	E	D	C	B		H	A		
	1.0	E	D	C			H	A	B	
	1.0	E	D	C	B		H	A		
	1.0	E	D	C			H	A	B	
	1.0	E	D	C			H			
	1.0(+ 2.)	E	D	C			H			
	1.0 × cis	E	D	C						
	1.(+ 2.)0	E	D	C						
	D 1.0 cis	E	D	C						
	1. + 2.0	E	D				H			
	1. + 2.0 cis	E	D	C						
	1. + 2.0	E	D	Es				(A)	(G)	
	(1. +) 2.0	E	D							

	Linke Hand				Rechte Hand					
	Daumen	Finger 1.	2.	3.	4.	Daumen	Finger 1.	2.	3.	4.
	(1.+)2.0	E	D	Es						
	1.+2.0	E	D	Es						
	(1.+)2.0	E	D	Es			(H)	(A)	(G)	
	(1.+)2.0	E	D	Es						
	2.0	E					(H)	(A)	(G)	
	2.0	E	D	C			H			
	2.0	E	D	C			H			
	2.0		D	C			H	A		
	2.0		D	C			H			
	2.0	(E)	D	C						
	2.0		D	C				(A)	(G)	
	2.0		D	C			H			
	1.0 + cis		D	C			H			
	(1.0) cis		D	C				(A)	(G)	
	2.0	E	D	C						
	1.0 + cis		D	C				A	G	

	Linke Hand				Rechte Hand					
	Daumen	Finger 1.	2.	3.	4.	Daumen	Finger 1.	2.	3.	4.
	1.0 + cis	(E)	D	C			H	A		
	1.0 + cis		D	C			H	A		
	1.0 + cis	E	D	C			H	A	G	As
	1.0 + cis	E	D	C	B		H	A		
	1.0 + cis	E	D	C			H	A	B	
	1.0 + cis	E	D	C	B		H	A		
	1.0 + cis	E	D	C			H	A	B	
	1.0 + cis		D	C			H	A	G	As
	(D) 1.0 + cis	E	D	C			H	A		
	1.0 + cis	E	D				(H)	A	G	
	1.0 + cis	E	D	C	B		H	A		
	1.0 + cis	E	D	C			H	A	B	
	1.0 + cis		D	Es			H	A	G	As
	1.0 + cis		D	Es						
	1.0 + cis	E	D	C	B		H	A		
	1. + 2.0	E	D	C	B		H	A		

Linke Hand					Rechte Hand				
Daumen	Finger 1.	2.	3.	4.	Daumen	Finger 1.	2.	3.	4.
1. + cis		D	Es		B	H	A	G	
 1. + 2.0	E	D	Es		B	H	A		
 1.0 + cis		D	Es			H	A	G	As
 1.0	E		C		(B)	H			

Inhaltsübersicht Bände I–VI

Table of Contents Volumes I to VI

Band I

Das Fagott deutschen Systems
Zur Geschichte des Fagotts
Das Fagottblasen
Zur Notierung
Lektionen 1–36
Griffabelle I – Grundbegriffe

Volume I

The German-System Bassoon
The History of the Bassoon
Playing the Bassoon
Musical Notation
Lessons 1 to 36
Fingering Chart I – Basic Fingerings

Band II

Musikalische Gestaltung
Lektionen 37–66
Griffabelle II – Hilfsgriffe
Griffabelle III – Triller und Tremoli
Griffabelle IV – Flageolett-Töne

Volume II

Phrasing and Interpretation
Lessons 37 to 66
Fingering Chart II – Alternative Fingerings
Fingering Chart III – Trills and Tremolos
Fingering Chart IV – Harmonics

Band III

Die Fertigung des Doppelrohrblattes
Der Auftritt
Lektionen 67–90
Literaturhinweise

Volume III

Reed-making
Performing in Public
Lessons 67 to 90
Bibliography

Band IV

Duette

Volume IV

Duets

Band V

Kompositionen für Fagott und Klavier

Volume V

Pieces for Bassoon and Pianoforte

Band VI

Das Kontrafagott

Volume VI

The Contrabassoon

Haben wir
Ihr Interesse geweckt?

Bestellungen nehmen wir
gerne über den Musikalien-
und Buchhandel oder
unseren Webshop entgegen.



**Breitkopf
& Härtel**



www.breitkopf.com