



DIE

KUNST DES FLÖTENSPIELS

VON

A. B. FÜRSTENAU.

Op. 138.

Die Kunst des

FLÖTENSPIELS

in theoretisch-practischer Beziehung

dargestellt

von

A. B. FÜRSTENAU.

Op. 138.

Eigenthum der Verleger.

Leipzig, bei Breitkopf & Härtel.

Paris, bei J. Moitte.

Pr. 8 Thlr.

6949.

Eingetragen in das Königs-Archiv.



Sr. Königlichen Hoheit

dem Allerdurchlauchtigsten Herrn

FRIEDRICH FRANZ,

Großherzoge von Mecklenburg, Fürsten zu Wenden, Schwerin und Ratzeburg,
Grafen zu Schwerin, der Lande Rostock und Stargard Herr etc. etc.

in tiefster Ehrfurcht gewidmet

VON

DEM VERFASSER.

INHALT.

Vorwort von G. Nauenburg.
Vorwort des Verfassers.

I ABTHEILUNG.**Die Flöte und ihre Construction.****Erster Abschnitt.**

Pag.

- | | | |
|------|---|----|
| § 1. | Vaterland und Entstehungszeit der jetzigen Flöte. | 1. |
| § 2. | Gegenwärtige Culturhöhe des Instruments in Bezug auf Bau und Eigenschaften im Allgemeinen.
Hauptsächlich äussere Annehmlichkeiten und innere musikalische Vorzüge der Flöte.
Standpunkt einer theoretischen Begründung des Baues gegenüber den auf dem Wege des Versuchs für dessen Vervollkommnung gewonnenen Resultaten.
Versuch einer gänzlichen Reform der bisherigen Flötenconstruction durch den köngl. bairischen Kammermusikus Böhm. | |

Zweiter Abschnitt.**Von den einzelnen Theilen der Flöte und ihres Baues.****Erstes Kapitel.****Vom Mundloch.**

- | | | |
|------|---|---|
| § 1. | 1. Bedeutung desselben als Quelle des Tons; verschiedene Versuche den eigentlichen Vorgang der Tonerzeugung zu erklären | 2 |
| | 2. Beschaffenheit des Mundlochs | |
| § 2. | a, Form | 3 |
| § 3. | b, Versuch, selbiges von andern Stoff einzusetzen. | |

Zweites Kapitel.**Vom Gehöhr.**

- | | | |
|------|--|---|
| § 4. | 1. Seine Wichtigkeit für die weitere Fortbildung des Tons, Schwierigkeit der Anfertigung und Einrichtung desselben. | |
| § 5. | 2. Kriterium eines guten Gehöhrs | |
| § 6. | 3. Vervollkommnung des Gehöhrs in neuerer Zeit | |
| | 4. Vergleich der in verschiedenen Ländern und Werkstätten üblichen Geböhre und der dadurch bedingten Eigenthümlichkeiten der daselbst verfertigten Flöten. | |
| § 7. | a, die französischen Flöten; | 4 |
| § 8. | b, die englischen Flöten; | |
| § 9. | c, die aus deutschen Werkstätten hervorgegangenen; in Sonderheit die des Instrumentmachers W. Liebel in Dresden | |

Drittes Kapitel.**Tonlöcher und Klappen.**

- | | | |
|-------|--|---|
| § 10. | Im Allgemeinen. Ihr wesentlicher Einfluss auf den Ton | |
| | I. In Sonderheit von den Tonlöchern. | |
| § 11. | 1. Anzahl derselben | |
| § 12. | 2. Ihre Beschaffenheit: Nachteile zu grosser Tonlöcher; sehr zweckmässige Einrichtung bei den Liebel'schen Flöten. | 5 |
| | II. Von den Klappen und deren Anzahl. | |
| § 13. | 1. Zweck und allmähige Vermehrung derselben; | |
| § 14. | 2. Wesentlich notwendige Klappen; | |
| § 15. | 3. Versuch durch Vermehrung der Klappen den Umfang des Instruments (nach der Tiefe zu) zu erweitern. | |

Anhang.

- | | | |
|-------|---|--|
| § 16. | Umfang und Grenzen der Flöte, hinsichtlich ihres Tonbereichs. | |
|-------|---|--|

II

Viertes Kapitel.

Mittelstücke, Pfropfschraube und Auszug.

Pag.

I Mittelstücke.

- § 17. 1. Zweck derselben
§ 18. 2. Anzahl

6

II Pfropfschraube.

- § 19. Zweck derselben.

III Auszug am Kopfstück.

- § 20. 1. Nutzen und Ueentbehrlichkeit desselben
§ 21. 2. Einwendungen dagegen
§ 22. 3. Beschaffenheit desselben; Länge der Metallröhre.

7

Fünftes Kapitel.

Über das Material zum Flötenbau.

- § 23. 1. Mannigfältiger Wechsel mit demselben in Verlauf der Zeit, seit Entstehung der Flöte bis auf den heutigen Tag.
§ 24. 2. Vergleich zwischen Buchsbaum und Ebenholz; Einfluss dieser Holzarten auf die Klangfarbe des Tones.

Schlussbemerkung des Autors (zur I Abtheilung seines Werkes.)

II ABTHEILUNG.

Lehre vom Flötenspiel.

Erster Abschnitt.

Ton.

- § 25. Kriterium der Schönheit des Flötentons.

8

Zweiter Abschnitt.

Ansatz.

- § 26. 1. Guter Ansatz als unerlässliches Mittel zur Hervorbringung eines schönen Tons, und wovon er abhängt.
§ 27. 2. Regeln für den Ansatz.
§ 28. 3. Beförderung des guten Ansatzes durch die Stellung des Kopfstücks zu den übrigen Theilen des Instruments.
§ 29. 4. Einzelne wesentliche Vortheile des regelrechten Ansatzes, und zweckmässigste Übung zur Vervollkommenung des Ansatzes.
§ 30. 5. Häufiger Fehler des Ansatzes.

9

Dritter Abschnitt.

Vom Athemholen.

- § 31. 1. Verhältniss des künstlichen Athemholens zu dem natürlichen.
§ 32. 2. Weitere Bestimmung über die Einrichtung des Ein- und Ausathmens.
§ 33. 3. Übergang vom natürlichen zum künstlichen Athemholen; Nachteile vernachlässigter Vorsicht dabei für die Brust, dagegen Nutzen des richtigen Verfahrens für deren Entwicklung und Kräftigung.
§ 34. 4. Warnung gegen das Einathmen mit eingezogenem Bauche, so wie gegen das s. g. Ausathmen.
§ 35. 5. Besonders zweckmässiges und zu empfehlendes Mittel zur Angewöhnung des künstlichen Ein- und Ausathmens.
§ 36. 6. Wo wird Athem geholt?
a, Hauptgrundsatz
§ 37-42. b, Einzelne Regeln für gewisse Fälle.

10

11

Vierter Abschnitt.

Vom Scalenblasen.

- § 43. 1. Das sicherste und nicht genug anzupfehlende Mittel zur Beherrschung des Tons und zur Erreichung einer höheren Stufe in der Kunst.
§ 44-46. 2. Verfahren beim Scalenblasen und verschiedene Arten desselben.

14

Fünfter Abschnitt.

Von der Fingerordnung.

- § 47. 1. Im Allgemeinen die grosse Wichtigkeit dieses Theils des Flötenspiels.
§ 48. 2. Allnähige Griffvermehrung und deren Zweck.
§ 49. 3. Allgemeine Anhaltspunkte für die Applicatur.

18

19

Anhang.

- § 50-61. Fingerordnungstabelle, nebst den detaillirten Regeln des Fingersatzes.

Beispiele für die Fingerordnung — Schlussbemerkung.

35

III		Pag.
Sechster Abschnitt.		
Vom Gebrauch der Zunge.		
§ 62.	Wichtigkeit derselben für die Charakterisirung des Spiels, und Hauptanwendungsarten der Zunge.	37
I. In Sonderheit vom Zungenstoss. (<i>Staccato</i>.)		
A. Zungenarten.		
§ 63.	Vergleichung der einfachen und der Doppelzunge.	38
B. Grade des Abstossens.		
§ 64.	1. Allgemeine Grundsätze wonach sie zu bestimmen und auszuführen.	
§ 65-69.	2. Einzelne Regeln für bestimmte Fälle.	39
II. Vom Schleifen. (<i>Legato</i>.)		
§ 70.	1. Das Verfahren dabei überhaupt, und hauptsächlichs Erforderniss des guten Schleifens	42
§ 71-76.	2. Verschiedene Grade des Schleifens nach Beschaffenheit der Fälle.	
III. Gemischter Gebrauch des Stossens und Schleifens.		
§ 77.	1. Im Allgemeinen über dessen Nutzen für das Spiel.	44
§ 78-88.	2. Einige der gebräuchlichsten und effectvollsten Manieren in diesem Gebiet, an Beispielen dargestellt, nebst den nöthigen Erläuterungen dazu.	
Siebenter Abschnitt.		
Von den Verzierungen und Ausschmückungen.		
§ 89.	1. Im Allgemeinen deren Vortheil bei vorsichtiger Anwendung.	47
§ 90.	2. Übersicht der gebräuchlichsten Verzierungen, und deren Bezeichnung.	
I. Vom Triller.		
§ 91.	1. Bedeutung des Worts (im weiteren und engeren Sinne) so wie regelrechte Ausführung eines jeden Trillers.	
§ 92.	2. Verschiedene Entfernung der beiden Trillernoten von einander.	48
§ 93.	3. Näheres über die Anzahl der Trillerbewegungen, und darnach entstehende verschiedene Trillerspecies.	
§ 94.	4. Fortschritte in der Trillercultur	
§ 95.	5. Hauptsächliche Erfordernisse eines guten Trillervortrags	49
Ins Besondere noch:		
1. Vom eigentlichen Triller.		
§ 96.	a Über den Nachschlag	
§ 97.	b Modificationen der Geschwindigkeit des Trillervortrags.	50
2. Vom Pralltriller.		
§ 98.	Dessen besonderer Charakter und Vortrag	51
Anhang.		
§ 99-110.	Trillertabelle	52
II Vom Doppelschlag oder Variirtriller, jetzt auch wohl Mordent genannt.		
§ 111.	1. Ältere und jetzige Methode des Doppelschlags und Vorzüge des letzteren, so wie über den Namen Mordent.	65
§ 112.	2. Versetzung der Hilfsnoten des Doppelschlags	66
§ 113.	3. Über das im Vortrage des Doppelschlags stattfindende Zeitverhältniss unter den einzelnen Noten desselben.	
§ 113.	a. Geltender allgemeiner Grundsatz deshalb	
§ 114.	b. Fälle, für welche man jenes Verhältniss genauer bestimmt hat.	
§ 115.	c. Modificationen desselben nach Tempo und Charakter des Musikstücks, so wie zweckmässiges Mittel in zweifelhaften Fällen das Richtige zu treffen, und eine sichere Methode für ähnliche Fälle sich anzuzeigen.	
§ 116.	4. Besonderes Erforderniss eines schönen Doppelschlags.	67
Anhang.		
§ 117-128.	Doppelschlagstabelle	68
III Vom Vorschlage.		
§ 129.	Dessen Bedeutung und Ausführung (Vortrag) im Allgemeinen, und Vorschlagsarten.	76
1. Der lange Vorschlag.		
§ 130.	a Eigenthümlicher Charakter und Vortrag desselben.	
§ 131.	b Seine verschiedenartige Gestaltung nach dem grössern oder geringern Zeitwerthe und Regeln darüber.	
2. Der kurze Vorschlag.		
§ 132.	a Sein besonderer Charakter und Vortrag.	77
§ 133.	b Fälle wo er anzuwenden.	
IV. Verzierungen ohne Namen.		
§ 134.	Deren Vortrag in Bezug auf Schnelligkeit und Takteintheilung.	

IV

Achter Abschnitt.

Pag.

- § 135. Einige willkürliche, aber seltener, jedoch bisweilen mit Vortheil anzuwendende Manieren, Über deren Charakter und Anwendung im Allgemeinen 78

I Von der Bebung.

- § 136. 1. Wesen und Ausführung derselben 79
 § 137. 2. Bedingungen und Einschränkungen ihrer Anwendung

Beispiele für die Bebung.

II Vom Klopfen.

- § 138. 1. Worin es besteht und Ausführung desselben 81
 § 139. 2. Anwendung und verschiedenartige Nuancirung desselben.

Anhang.

- § 140. Tabelle für das Klopfen 82

Beispiele für das Klopfen.

III. Vom Überziehen der Töne.

- § 141. 1. Bedeutung desselben, und Bewerkstelligung im Allgemeinen. 84
 § 142. 2. Fälle und Einschränkung der Anwendung dieser Manier.
 § 143. 3. Besondere Erfordernisse der guten Ausführung des Überziehens
 § 144. 4. Wichtige Nebenbedingung dabei.

Anhang.

- § 145. Tabelle für das Überziehen der Töne 85

Beispiele für das Überziehen der Töne.

Neunter Abschnitt.

Vom Vortrage.

- § 146. 1. Vorerinnerung 88
 § 147. 2. Richtigkeit des Spiels als erste Hauptbedingung des vollendeten Vortrags.

- § 148. 3. Schöner Vortrag 89
 4. Noch einige besondere Bemerkungen:

- § 149. A. In Betreff des Concertspiels. 90

- § 150. B. In Bezug auf das Orchesterspiel. 90

Übungen.

- Nº 1 u. 2. Für die Fingerordnung. 91

Für das Stossen und Schleifen, besonders, und in Verbindung mit einander.

- Nº 3. I. Für das Stossen. (*Staccato*) 95

- Nº 4. II. Für das Schleifen. (*Legato*) 96

- Nº 5. III. Für Stossen und Schleifen in Verbindung mit einander. 98

Für das Trillern.

- Nº 6. I Für Triller mit Nachschlag, und für Trillerketten mit und ohne Nachschlag. 101

- Nº 7. II Für kurze Triller ohne Nachschlag, so wie für einige Triller und Trillerketten mit Nachschlag. 102

- Nº 8. III Für Pralltriller. 103

- Nº 9. Für den Doppelschlag. 105

- Nº 10. Für den langen und kurzen Vorschlag, so wie für einige Verzierungen ohne Namen. 107

- Nº II u. 12. Für verschiedene Gegenstände. 109

*

VORWORT.

Motto.

Dem glücklichsten Genie wird's kaum einmal gelingen,
Sich durch Natur und durch Instinct allein
Zum Ungemeinen aufzuschwingen.
Die Kunst bleibt Kunst! wer sie nicht durchgedacht,
Der darf sich keinen Künstler nennen.
Hier hilft das Tappen nicht; eh' man was Gutes macht,
Muss man es erst recht sicher kennen.

Göthe.

Den schlechten Mann muss man verachten,
Der nie bedacht, was er vollbringt.
Das ist's ja, was den Menschen ziert
Und dazu ward ihm der Verstand,
Dass er im innern Herzen spürt,
Was er erschafft mit seiner Hand.

Schiller.

Der Instrumental-Virtuose steht mit dem Vocal-Virtuosen in einer Kategorie; beide stellen die poetischen Gebilde des Tondichters in ihre wahre Wirklichkeit; denn die Note ist ebenso wie der Buchstabe todt; der Geist des ausübenden Künstlers macht sie erst lebendig; er stellt in Tönen dar, was ihm der Tondichter nur in lebloser, ungenügender Zeichensprache mittheilen kann. In diesem Sinne ist der wahre Virtuose wirklich schaffender Künstler, nach J. Paul „passives Genie“. — Darstellen heisst im Allgemeinen nichts Anderes, als etwas, das als Idee im Innern besteht, zu einem Äussern machen; Darstellung ist somit die Handlung, wodurch die geistigen Gebilde zur äussern Wirklichkeit gebracht werden; hiernach lässt sich keine Darstellung ohne vorhergegangene Vorstellung denken; was der Virtuose vermittelt der Töne versinnlichen will, muss nothwendig schon vorher in der Vorstellung leben, in dieser ausgebildet, und durch das Interesse, welches Kopf und Herz daran nehmen, klar bestimmt werden. Der geweihte Vortragskünstler ist durch Gefühl begeistert, durch Verstand geläutert, durch Natur befähigt, durch Studium gereift. Kunst, sagt Herder, kommt her von Können oder von Kennen, vielleicht von Beiden, wenigstens muss sie Beides in gehörigem Grade verbinden. Wer kennt, ohne zu können, ist ein Theorist, dem man in Sachen des Könnens kaum traut; wer kann ohne zu kennen ist ein blosser Practiker oder Handwerker. Der ächte Künstler verbindet Beides. Was man auch immerhin von genialen Zöglingen der Natur ohne gründliche Kenntniss und Beschulung erzählen mag; es ist nichts, als fabelhafte Sage, die den Kunstgeist entwürdigt. Das Genie ist in gewissem Sinne untrüglich und hat nichts zu erlernen, aber die Technik, der mechanische Theil einer jeden Kunst ist erlernbar und muss erlernt werden; darum hat auch jeder Künstler und namentlich

der Virtuose seine Lehr- und Lernjahre, zumal in einer Epoche, wo er sich nicht an eine schon gebildete Kunstschule anschliessen kann. Dem Virtuosen ist die genaueste Kenntniss, die geschickteste und durchgebildetste Handhabung seines Instruments unerlässlich. Die wahrhaft künstlerische Mechanik bedingt nicht allein die äussere Schönheit des Vortrags, sie schafft auch ganz neue Effecte, sie steht mit der Productivität des Tondichters in der genauesten und innigsten Wechselwirkung, ja man kann sogar von dem verschiedenartigen Gebrauche der materiellen Hand allein schon sagen, dass sie dem Tonkünstler nicht bloss mechanisch, sondern organisch diene; sie gehört ganz eigentlich zum Künstlerorganismus, sie steht mit seiner Fantasie im innigsten Bunde. Wer das ablängnen wollte, würde z. B. den Culturzustand des neuern Violinspiels seit Paganini offenbar verkennen. Rode, Kreutzer, Baillot, Spohr etc., diese Riesen unter den Violinspielern schienen Alles erschöpft zu haben, was man auf diesem Instrumente nur immer zu leisten vermochte. Sie erweiterten den Mechanismus desselben und wussten die grösste Mannigfaltigkeit in die Führung des Bogens zu bringen, der sich bei ihnen allen Schattirungen des Vortrags und Ausdrucks hingab; da trat Paganini auf, durchbrach alle Schranken, welche die Erfahrung aufgestellt hatte und bahnte sich einen ganz eignen neuen Weg; er zauberte Wirkungen auf seinem Instrumente hervor, von denen man bis dahin keine Ahnung hatte, so dass selbst Sachverständige den Alles bezwingenden Mechanismus seines Spiels nicht begreifen konnten. In gleichem Grade gilt dies vom neuern Pianofortespiele. Thalberg's und Liszt's Virtuosität überragt geradezu Alles, was man vor 20 Jahren noch als vollendete Technik bewunderte. — Man sage nicht: „die modernen Componisten gehen bloss einseitig auf technische Schwierigkeiten aus; sie setzen in deren artistische Überwindung zu viel Werth; sie wollen mit jedem neuen Werke zugleich den Triumph der Virtuosität persönlich feiern.“ Allerdings mag daran oft etwas Wahres sein, aber man darf dabei auch eine andere, weit höher liegende Wahrheit nicht verkennen. Die neuern Virtuosen haben nämlich nicht bloss die Spielfertigkeit erweitert, nicht bloss Tausende zu bessern, vollkommnern Spiele befähigt; sie haben auch eine unendliche Menge musikalischer Ideen in Formen, Figuren, Griffen, Passagen, Sprüngen, spielbar gemacht und so die Kunstwelt auch ideell bereichert. — Kein Virtuose der neuern Zeit hat in seinem früheren Bildungsgange verharren können, überall ist die Instrumentalkunst auf eine so hohe Culturstufe erhoben, dass den frühern Lehrbüchern und Kunstschulen nur noch ein sehr bedingter Werth beigemessen werden kann. Dies hat auch der Verfasser dieser theoretisch-practischen Studien gefühlt und durch dieselben seine frühere Flötenschule vervollständigt und erweitert. Es kann nicht der Zweck dieses Vorworts sein, den Virtuosen Fürstenau zu würdigen und dessen Befähigung zu solchen Kunststudien nach-

zuweisen; eine solche Würdigung käme viel zu spät; der Name Fürstenau hat europäischen Ruf und seine Kunstleistungen haben längst die gebührende Anerkennung gefunden; aber eben deshalb kann es für den angehenden Flötenvirtuosen und weiter strebenden Dilettanten nur von höchstem Interesse sein, wenn ein so anerkannter Meister seine Kunst-eigenheiten und langjährigen Erfahrungen offenbart, wenn er die Mittel und Wege an-giebt, wie er seine Virtuosität erlangte, wenn er über Alles, was überhaupt theoretisch Lehr-bar ist, ausführlich und gewissenhaft Aufschluss ertheilt. Vergleicht man den innern Gehalt die-ses Werks mit früheren Lehrbüchern über das Flötenspiel, so erscheint namentlich die Ein-richtung der „Fingerordnungstabelle“, in welcher alle einzelnen Töne auch in ästhetischer Beziehung characterisirt werden, als durchaus neu, und beweist zugleich die vollkommene Vertrautheit mit allen Eigenheiten des Instruments; ebenso wird man die vollständige Triller- und Doppelschlags-Tabelle, die Lehren und Tabellen „über die Bebung, das Klopfen und Überziehen der Töne“ anderwärts vergebens suchen.

Möge das, mit unverkennbarer Liebe und mit dem beharrlichsten Flei-ss e ausgeführte Werk die zahlreichen Freunde des Flötenspiels zu einem ernstlichen und wahrhaft gründlichen Studium anregen.

Gustav Nauenburg.

Vorwort des Verfassers.

Dieses Werk enthält nicht etwa eine Umarbeitung meiner älteren Flötenschule, wodurch diese überhaupt entbehrlich gemacht wäre, vielmehr dient es letzterer, welche hauptsächlich für den Elementarunterricht bestimmt ist, zur Ergänzung, indem es vorzugsweise dem Bedürfnisse solcher Spieler abzuhefen den Zweck hat, welche bereits mit den Elementen des Flötenspiels vertraut, es zu einer höheren Stufe der Kunst zu bringen beabsichtigen. Die bisherigen Flötenschulen bieten, so brauchbar sie für den Elementarunterricht sein mögen, doch für den höheren Unterricht, bei den gesteigerten Anforderungen unserer Zeit in Bezug auf Kunstleistungen, offenbar zu wenig. Besonders dürfte der Mangel einer genügenden Anleitung von denen lebhaft gefühlt werden, welche vielleicht nicht das Glück haben, den mündlichen Unterricht eines vielfach erfahrenen Meisters zu benutzen.

Ich lege, damit dieses Werk den angegebenen Zweck möglichst vollständig erfülle, in demselben die Summe der Erfahrungen meines ganzen bisherigen Lebens nieder, und offenbare damit zugleich das ganze Geheimniss meiner Kunst bis ins kleinste Detail, indem ich namentlich in Betreff solcher Theile des Flötenspiels, die sich einer verhältnissmässig sehr mangelhaften Cultur zu erfreuen hatten alle diejenigen Entdeckungen und Beobachtungen mittheile, welche mir bei langjährigen, ganz besonders diesen Theilen gewidmeten Studien, zu machen vergönnt gewesen sind; man vergleiche in dieser Beziehung z. B. die Characterisirung der einzelnen Töne in der Fingerordnungs-, Triller- und Doppelschlags-Tabelle.

Einer ausführlichen Behandlung der Lehre vom Flötenspiel hielt ich es entsprechend, auch über die Construction des Instruments in einem vor auszuschickenden ersten Theile mich so umständlich auszulassen, als es im Interesse eines jeden Spielers, dem es um eine genaue Kenntniss seines Instruments zu thun ist, liegen muss.

Wenn nun gleich dieses Werk für das höhere Studium der Flöte berechnet ist, so hat es sich dennoch nicht vermeiden lassen, manches schon dem Elementarunterricht Angehörnde und bereits in meiner älteren Flötenschule Abgehandelte hier abermals zur Sprache zu bringen, weil ohne dessen Wiederholung die einzelnen Lehren etwas zu Abgerissenes und vielleicht gar Unverständliches erhalten haben würden.

Dass in der Triller- so wie in der Doppelschlagstabelle, namentlich bei der Angabe von Hilfsgriffen, stets auf die Fingerordnungstabelle zurück gewiesen ist, wo dieselben Griffe bereits vorgekommen, hat den Zweck, den Schüler daran zu erinnern, dass er sich keine neue Applicatur anzueignen, vielmehr die bereits kennengelernte nur wieder in Anwendung zu bringen habe, mithin ihm das Studium der Triller und der Doppelschläge zu erleichtern, und ihn überhaupt dadurch mit jenen Griffen um so vertrauter zu machen, was eben durch das Übersehen der verschiedenen Fälle, für welche dieselben Applicaturen sich anwenden lassen, gewiss am sichersten erreicht wird.

Zu den Beispielen dieses Werks habe ich deshalb musikalische Phrasen aus schon gedruckten Compositionen von mir selbst gewählt, weil ich bei solchen doch vorzugsweise berechtigt sein kann, in jeder Beziehung zu bestimmen, wie sie ausgeführt und vorgetragen werden müssen.

Die der Principalstimme in den 12 Übungen (welche besonders für dieses Werk von mir componirt) beigegebene Pianoforte-Begleitung soll vorzugsweise dazu dienen, den Flötenspieler an reine Intonation zu gewöhnen, in Bezug auf welche er an jener einen weit sichrern Anhaltspunkt erhalten wird, als ihm etwa die blosse Begleitung einer zweiten Flöte zu gewähren im Stande sein dürfte.

I. ABTHEILUNG.

Die Flöte und ihre Construction.

ERSTER ABSCHNITT.

Einleitung.

Vaterland und Alter der jetzigen Flöte. Gegenwärtiger Culturzustand des Instruments (in Bezug auf Bau und Eigenschaften) im Allgemeinen; in Sonderheit über die in neuester Zeit versuchte gänzliche Umgestaltung der bisherigen Flötenconstruction.

Unsere Flöte (Flauto traverso, Querflöte) — im Gegensatz zu der einfacheren, unvollkommeneren des Alterthums — ist sicher eine deutsche Erfindung. Zu Anfang des vorigen Jahrhunderts hat ein Meister in Nürnberg, Namens Denner, zuerst ein solches Instrument geliefert. Seine Söhne reiseten mit ganzen Kisten solcher Flöten in Europa umher, und drangen bis nach Constantinopel, ja sogar, durch die Missionäre, bis nach China vor.

In ihrer jetzigen Gestalt und Beschaffenheit — das Product einer mehr als 100 jährigen, eigentlich mit Einführung der ersten Klappe beginnenden Culturperiode — hat sie allgemein anerkannte Vorzüge; ihr einfacher, solider, kompendiöser Bau, der meistens das Beisichführen derselben zulässt oder gar bequem macht, und die Anwendung zu gemeinschaftlichen musikalischen Vorträgen ohne vorgängiges mühsames Stimmen erlaubt, so wie die schöne, jedem gesunden, auch dem ungebildeten Ohre auffallende Eigenthümlichkeit und Wirksamkeit des Tones, der dadurch, dass er der menschlichen Stimme nahe kommt, und der billigen Willkühr sich fügt, Leben und Gefühl naturgemäss ausdrückt und kräftig anregt, — zeichnen sie vor vielen andern Instrumenten aus.

Mit genauen theoretischen Untersuchungen und Bestimmungen über Bau und Eigenschaften der Flöte hat man sich bisher wenig beschäftigt. Die wesentlichsten Theile: als Gehöhr, Mundloch und Tonlöcher, sind in Bezug auf Grösse und Form noch durch kein bestimmtes Gesetz regulirt, und werden daher bald nach dem einen, bald nach dem andern Muster verfertigt. Eigentliche Lehrbücher über den Flötenbau vermessen wir ganz und gar. Die einzelnen, in der Leipziger und in der ältern Wiener musikalischen Zeitung, so wie in englischen Schriften vorkommenden Abhandlungen über dahingehörende Gegenstände sind meistens nicht von grossem Belang, oder haben wenigstens für die Praxis keine bedeutenden Resultate geliefert, indem namentlich von den Erfindungen, auf welche man sich darin beruft, nur wenige als brauchbar befunden sind, bei einigen sogar deren Wirklichkeit noch in Zweifel steht.

Ihre dennoch grosse Vervollkommnung in Bezug auf Bau und Eigenschaften hat die Flöte vielmehr einer Reihe einzelner nach und nach auf dem Wege des Versuchs gewonnener Verbesserungen zu verdanken, von denen die hauptsächlichsten bei Gelegenheit der Besprechung der einzelnen Theile der Construction Erwähnung finden werden.

Eine totale Reform und Umwandlung des Instruments enthält die in neuester Zeit von dem königl. bairischen Kammermusicus Th. Böhm erfundene Flötenconstruction, deren ich hier etwas ausführlicher zu gedenken nicht umhin kann. Es lässt sich zwar nicht läugnen, dass die Flöte des Herrn Böhm viel Gutes hat, wohin unbedingt deren leichte Ansprache und die reine Abstimmung aller Accorde zu zählen. Ob aber die bewirkte grosse Gleichmässigkeit der Töne, wodurch namentlich jeder Unterschied zwischen den sogenannten gedeckten und den übrigen Tönen aufgehoben wird, so wie die ungemaine Stärke des Klanges, die sie besitzt, als ein Vortheil für das Instrument zu

betrachten, mögte zu bezweifeln sein, indem diese beiden Eigenschaften, die bedingungsweise immerhin Lob verdienen können, doch der Flöte ihre charakteristischen Vorzüge rauben. Durch erstere, die grosse Gleichmässigkeit der Töne, entsteht auf der Flöte Monotonie, da doch deren eigenthümlicher Reiz und die Befähigung zum Ausdruck und zur Aufregung verschiedener Gefühle bis jetzt grössten Theils eben in dem Wechsel heller und stumpfer, so wie dem vorzugsweise herrlichen sonoren Klang der oft anwendbaren gedeckten Töne, begründet liegen; der bravourmässigen Stärke des Tons ist, indem er noch dazu (besonders in der mittleren Region) etwas Scharfes und Schneidendes hat, das eigentlichste Wesen der Flöte, deren lieblich sanfter, zur reinen Natur und zur Idille sich hinneigender Character, und zarter Schmelz aufgeopfert. Dieses, so wie der Übelstand, dass die Böhm'sche Flöte eine ganz andere Applicatur, als die bisherige, erfordert, werden deren allgemeine Einführung wohl sehr erschweren, da die übrig bleibenden Vorzüge des Instruments zu sehr von den erwähnten Nachtheilen verdunkelt werden, um zum abermaligen Beginn eines Studiums reizen zu können, an das man vielleicht schon den bedeutendsten Theil seines Lebens geopfert. Die Flöte des Herrn Böhm mag immerhin für ein grosses Local und einen Spieler geeignet sein, dem es mehr um rauschende, das Ohr betäubende Passagen, als um einfach schöne, ausdrucksvolle Melodie zu thun ist. Einen eigentlichen, musikalischen Gewinn bietet sie so wenig, wie die Erfindung des chromatischen Waldhorns, bei welchem die grosse Gleichmässigkeit der Töne auch nur auf Kosten des eigenthümlichen Zaubers, des ächt romantischen Characters des Instruments erreicht worden ist.

*

Ich wende mich jetzt zu einer genaueren Untersuchung unserer Flöte nach den einzelnen wesentlichen Bestandtheilen ihrer Construction, über deren Bedeutung, so wie möglichst zweckmässige Einrichtung und Beschaffenheit ich mich unter Mittheilung hauptsächlich einzelner bisheriger Verbesserungsversuche und vorkommender Abweichungen, so weit es mir erlaubt ist und es jeden Spieler, dem es um eine etwas nähere Kenntniss seines Instruments zu thun, interessiren muss, aussprechen werde.

ZWEITER ABSCHNITT.

Von den einzelnen Theilen der Flöte und ihres Baues.

ERSTES KAPITEL.

Vom Mundloche.

§ 1.

Das Mundloch ist die Quelle des Tons, und gehört (nebst Geböhr und Tonlöchern) zu den wichtigsten Theilen der Flöte. Aber so offenbar es ist, dass hier jeder Ton zur Existenz kommt, so dunkel ist die eigentliche Art seiner Erzeugung. Dass der Luftstrom am scharfen Rande des Mundlochs sich bricht oder theilt, erklärt den Vorgang nicht, und noch weniger die vielen Modifikationen desselben, da selbst die Luft nicht auf jede Schärfe einen Ton zu erzeugen scheint. In der Form des Mundlochs und in der Beschaffenheit des Luftstroms müssen demnach die Ursachen liegen, die da, wo beide sich zunächst berühren und gegenseitig aufeinander einwirken, eine solche Veränderung in dem Einen oder Andern, oder in beiden hervorbringen, dass die Wirkung sich auf andere, entferntere Theile fortpflanzt, und vorzüglich dem Ohre merkbar wird, das heisst, die in ihren Berührungspunkten den Ton erzeugen. Wie genau es dabei auf die tonerzeugenden Bedingungen ankommt, sieht man nicht allein am Pfeifen mit dem Munde und an der Stimme, sondern auch an kleinen Veränderungen des Mundlochs selbst. Ob der Luftstrom, wie man bisher angenommen hat, bloss mechanisch auf den Rand des Mundlochs wirke, und diesen nebst

andern nahen Theilen in Schwingung versetze, oder ob, was wahrscheinlicher sein mögte, durch Stoss und Hin- und Herstreichen der Luft eine Art von elektrischem Prozess vor sich gehe, ist freilich eine Untersuchung, die dem Physiker angehört.

Hier bleibt nur noch die Frage übrig, wie wohl das Mundloch, vorzüglich seine Form, beschaffen sein müsse, um die Erzeugung eines möglichst schönen, kraftvollen, von störenden Abstufungen freien und geschmeidigen Tones zu bewirken.

§ 2.

Leider wird aber diese Frage, wenigstens in Betreff der Form des Mundlochs, nur zweifelhaft und unvollständig beantwortet werden können. Künstler von vieler Erfahrung mögen behaupten, dass unter den bisher gebräuchlichen Formen, als oval, rund, viereckig-länglich oder viereckig, die eine oder die andere den Vorzug verdiene; allein es kommt dabei ohne Zweifel zu sehr der Bau der Lippen, welcher fast bei jedem Menschen verschieden ist, in Betracht, um irgend eine Form als die absolut zweckmässigste bezeichnen zu können.

Nach den von mir gemachten Erfahrungen mögte ich im Allgemeinen ein ovales Mundloch in sofern für das Beste erklären, als es den obigen Anforderungen vorzugsweise zu entsprechen und für den Lippenbau der Meisten geeignet zu sein scheint; es muss aber dabei die Grösse des Randes mit der Breite des Luftstroms übereinstimmen, und die inwendige Wand, an welcher der Wind in die Flöte strömt, eine ebene Fläche darstellen, die ohne Absatz oder Ecke allmählig ins Geböhr übergeht; doch darf die untere Seite, nach den Tonlöchern zu, nicht zu sehr unterbrochen sein.

§ 3.

Frühere Versuche mehrerer Künstler, das Mundloch von anderem Stoff, z. B. Elfenbein, einzusetzen, haben zu weiter nichts geführt, als dass es blosser Versuch geblieben ist.

ZWEITES KAPITEL.

Vom Geböhr.

§ 4.

Der Ton, im Mundloch zur Existenz gebracht, erhält Ausbildung und Mannigfaltigkeit durch das Geböhr und durch die Tonlöcher. Das Geböhr gehört daher zu den wichtigsten, aber auch zu den schwierigsten und dunkelsten Theilen des Flötenbaues: denn die grosse Genauigkeit, welche es in den Dimensionen erfordert, macht es für den Künstler schwierig, diese genau zu treffen, um so mehr, da sie nach gewissen Verhältnissen sich ändern müssen, sobald die gegebene Länge sich ändert.

§ 5.

Von einem guten Geböhr ist zu verlangen, dass es auf der ganzen Tonleiter den eigenthümlichen Flötenton in gleicher Reinheit, Festigkeit, Kraft und Zartheit mit Leichtigkeit hergebe.— In wie fern unser jetziges Geböhr den genannten Forderungen Genüge leistet, scheinen folgende Erfahrungen auszuweisen.

§ 6.

Vor 30 bis 40 Jahren kannte man noch kein Geböhr, bei welchem die tiefen Töne *cis*, *c* und *b* in hinreichender Kraft anzugeben waren; jetzt weiss man diese Töne brauchbar darzustellen, geht sogar bisweilen hinunter bis *g*, verliert hier aber auf jeder Stufe an Kraft und leichter Ansprache, der beschränkten Modulation zu geschweigen, so dass die Töne *b*, *a*, *gis* und *g* den eigentlichen Spielraum des Instruments auf dieser Seite überschreiten und als unzulässig zu betrachten sind. (Im Betreff des überhaupt der Flöte, vermöge ihres Characters, zuzum-

thenden Umfangs von Tönen s. weiter unten, 3^{tes} Kapitel, Anhang.) Dann erschwert die tiefe *g*-Bohrung die leichte Aussprache der Höhe, welche indessen bei der Bohrung bis zum tiefen *h* bedeutend gewinnt. Noch vor 20 bis 30 Jahren war das Gehör für die höhere Region der Töne sehr schlecht, wogegen jetzt die Töne $\overline{\overline{f}}$, $\overline{\overline{f^{\flat}}}$, $\overline{\overline{g}}$, $\overline{\overline{g^{\flat}}}$, $\overline{\overline{a}}$, $\overline{\overline{b}}$ auf den besseren Flöten so vortrefflich sind, dass man sie mit dem leisesten Hauche angeben kann.

§ 7.

Die französischen Flöten erhalten die sehr leichte Aussprache der hohen Töne dadurch, dass sie sehr schwach von Holz sind, im obern Theile ein sehr enges, nach unten ein weit zulaufendes Gehör haben, besitzen dagegen eine unvollkommene Tiefe, und sind in der Regel nur in den Tonarten *D* und *G* rein abgestimmt, abgesehen davon, dass ihr Ton sehr dünn ist.

§ 8.

Die englischen Flöten haben ein ähnliches nur auf Höhe berechnetes Gehör, nur dass ihr Ton stärker ist, wo durch sie aber eben von dem Character des Instruments abweichen, und sind nur in den Tonarten *F*, *B* und *Es* rein gestimmt.

§ 9.

Was die deutschen Flöten betrifft so sind die früher so rühmlich bekannten Instrumente von Kirst in Potsdam, Grissling & Schlott in Berlin, Grenser in Dresden u. a. m. das Gegenheil von den französischen, indem sie durch ihre weite Bohrung eine sehr schöne Tiefe, jedoch eine Höhe haben, welche nie mit Sicherheit anzugeben ist. Die Wiener Flöten waren, als der Instrumentenmacher Stephan Koch noch lebte, sehr gut, hatten jedoch (wie auch noch gegenwärtig alle Wiener Flöten) stets einen dünnen, spitzigen Ton, und haben in neuerer Zeit viel verloren.

Beides vereint, eine gute Tiefe und Höhe, findet man demnach auch bei den genannten deutschen Flöten nicht, auch ist bei ihnen, wie bei jenen ausländischen, nie sonderlich für die Mitteltöne gesorgt worden.

Von allen mir bekannten Gehören darf ich das des Instrumentenmachers W. Liebel in Dresden als das beste bezeichnen, und mit Recht empfehlen, da es alles Gute in sich vereint. Es gibt alle Lagen der Töne mit Leichtigkeit an, hat eine zarte, schöne Höhe, angenehme, wohl lautende Mitteltöne, kräftige, sonore Tiefe, eine herrliche *Egalität* (d. h. eine solche, die in der Beseitigung übel klingender Abstufungen besteht, und der Flöte nur förderlich sein kann) und möglichste Reinheit in allen Octaven und Tonarten.

DRITTES KAPITEL.

Von den Tonlöchern und Klappen. Anhang: Über den Umfang der Flöte hinsichtlich ihres Tonbereichs.

§ 10.

Die Tonlöcher und Klappen äussern einen nicht weniger grossen und den auffallendsten Einfluss auf den Ton. Demungeachtet lässt sich dieser Einfluss in seinen geheimsten Ursachen und in vielen ungewöhnlichen Beziehungen gar nicht oder nur ungenau bestimmen.

I. Insonderheit von den Tonlöchern.

§ 11.

Unsere jetzige Flöte, wiewohl im Allgemeinen, hinsichtlich ihrer Vervollkommnung in Vergleich mit der des Alterthums, erst ein Product des vorigen Jahrhunderts zu nennen, wo sie mit den übrigen Instrumenten so wesentliche Veränderungen erfuhr, ist dennoch, die Zahl ihrer (Haupt-) Tonlöcher betreffend, jener treu geblieben, indem die bei den Alten schon gebräuchlichen 6 Tonlöcher noch bis auf den heutigen Tag beibehalten worden.

§ 12.

Hinsichtlich ihrer Grösse werden die Tonlöcher sehr willkürlich behandelt, es steht diese übrigens auch mit dem Gehör in so naher und enger Verbindung, dass sich sehr schwer etwas Festes hierüber bestimmen lässt.

Die englischen Flöten von Clementi haben fast noch einmal so grosse Tonlöcher, als die unsrigen, z. B. das 3^{te}, 4^{te} und 5^{te}, wodurch man mehr Tonstärke erreichen will, was jedoch leider nur auf Kosten der Reinheit der einzelnen Töne gelingen. So habe ich z. B. gefunden, dass in A, E und andern Kreuz-Tonarten rein zu spielen nicht möglich ist.

Die Tonlöcher einer Liebel'schen Flöte gehen durch ihre Grösse, dann aber auch durch ihre wohlberechnete Stellung und Entfernung gegeneinander, die möglichst vollkommenste Reinheit bei jeder Tonleiter und deren Zusammenhang; und die inwendige Aushöhlung eines jeden Tonlochs, welche die Öffnung allmähig ins Gehör überführt, und bei vielen Flöten gar nicht, bei andern dagegen nicht mit gehöriger Vorsicht beachtet wird, ist gewiss ein Hauptgrund des reinen volltönenden Klanges der Mitteltöne dieser Flöten, so wie ihrer übrigen Vorzüge.

II. Von den Klappen. (Deren Anzahl.)

§ 13.

Quanz brauchte (1726) zur Berichtigung der fehlerhaften Töne zwei Klappen, eine Es- und eine Dis-Klappe, Tromlitz (1786 - 1790), um seine Flöte vollkommen zu machen, besonders um die stumpfen Töne den andern gleich zu stellen, sieben bis acht; spätere Künstler begnügten sich kaum mit zwölf und noch mehrern, alle in Bau und Anwendung von einander abweichend, und unter fortwährendem Widerspruch anderer Flötisten, die in so vielen Klappen nur Missbrauch und Luxus sahen.

§ 14.

Um unsere jetzigen Kompositionen vortragen zu können, werden folgende Klappen erfordert: Am Mittelstück die lange C-, die kleine B- und Gis-, am Herz- und Fussstück die doppelte F- (doch nur mit einem Tonloch), die Dis-, Cis-, C- und H-Klappe.

Langes Studium und vielseitige Erfahrungen haben mich überzeugt, dass, so wie diese Klappen die wesentlichsten, mehrere so wohl überflüssig als auch dem Instrumente nur nachtheilig sind, indem durch zu viele Löcherbohrungen dasselbe eher leidet, als gewinnt.

§ 15.

Die Wiener Erfindung, Klappen für die tiefen Töne B, A, Gis und G anzubringen (s. Gehör § 6), ist mit Recht ohne Erfolg geblieben; sie sind zu schwach und isolirt, und deshalb des dann nöthigen Klappenapparats kaum werth, zu geschweigen, dass durch diesen und die seinetwegen erforderliche Verlängerung der Flöte das Instrument bedeutend schwerer zu halten ist, und die rechte Hand alsdann sehr in der Geläufigkeit ihrer Finger gehemmt sein dürfte.

ANHANG.

Über den Umfang und die Grenzen der Flöte hinsichtlich ihres Tonbereichs.

Anhangsweise mag hier überhaupt die, schon dem vorigen Kapitel mit angehörende, Frage über den Umfang und die Grenzen der Flöte zur Beantwortung kommen.

§ 16.

Dass der Tonbezirk der Flöte in der Tiefe wie in der Höhe gewisse Grenzen habe, welche nicht überschritten werden dürfen, wenn nicht der eigentliche Character des Instruments verlängnet werden oder verloren gehen soll, erhellt von selbst.

Als tiefster Ton ist nun h anzunehmen; die Töne darunter sind dem Instrumente fremd und gehören mehr der Clarinette an, zu geschweigen, dass man diesen Tönen nicht die gehörige Kraft geben kann. (Vgl. Gehör § 6, und Klappen § 15.)

Als höchste Stufe mögte ich $\bar{\bar{b}}$ bezeichnen, dieser Ton ist noch in jeder Nüance zu gebrauchen. Die darüber sind unangenehm, schreiend, und gehören der Piccolo-Flöte an. *)

VIERTES KAPITEL.

Mittelstücke, Pfropfschraube und Auszug.

I Mittelstücke.

§ 17.

Weil die Stimmung nicht an allen Orten gleich ist, so sann man auch darauf, die Flöte für jede Stimmung brauchbar zu machen, und dies sollte dadurch erreicht werden, dass man das Mittelstück in verschiedener Länge verfertigte, und, je nachdem man einer tieferen oder höheren Stimmung bedurfte, das längere oder kürzere Mittelstück gebrauchte.

§ 18.

Quanz hatte schon Mittelstücke, und Tromlitz brachte sie bis auf sieben; aber auch durch den Wechsel mit diesen Mittelstücken ward der Zweck nicht vollkommen erreicht, weil das Instrument, besonders in Gegeneinanderstellung der Octaven, unrein wurde. Dieser Umstand gab zur Erfindung des beweglichen Pfropfes oder der Pfropfschraube Anlass.

II Pfropfschraube.

§ 19.

Nach den Lehren der Akustik muss die Länge des hohlen Raumes oberhalb des Mundlochs mit der Länge des Instruments unterhalb desselben nothwendig in vollkommen richtigem Verhältnisse stehen, wenn die Töne ihren ganzen Umfang hindurch gleich rein und stark sein sollen. Durch die Pfropfschraube lässt sich dieses vermitteln, wenn man sie beim Gebrauch der längern Mittelstücke weiter nach aussen, vom Mundloche ab, und beim Gebrauch der kürzeren weiter hinein, (näher) dem Mundloche zu, stellt.

III Auszug.

§ 20.

Die Mittelstücke sind in neuerer Zeit durch den Auszug am Kopfstück verdrängt worden, theils weil das Instrument durch Fertigung von mehreren Mittelstücken im Preise kostspieliger ward, theils weil man mit denselben auch nie so genau stimmen kann, als es oft, besonders beim Begleiten des Pianoforte, nothwendig ist, und weil auch überhaupt der Ansatz (s. II Abtheilung, 2^{ter} Abschnitt) bei den Flötenspielern so verschiedener Art ist, dass oft zwei derselben mit gleich langen Mittelstücken doch nicht in der Stimmung zusammen harmoniren.

In Wien, Berlin, Paris und London sind hohe Stimmungen, doch alle nicht gleich, oft um einen Achtelton von einander verschieden, dagegen in München, und besonders in Dresden die Stimmung im Ganzen um einen Viertelton tiefer als jene. Wie viele Mittelstücke müsste also nicht ein Künstler haben, um an allen diesen Orten stimmen zu können, wogegen er mit einem gut gefertigten Auszuge gewiss nicht so leicht in Verlegenheit gerathen wird.

*) Ich habe in den diesen Werke beigelegten Tabellen und Scalaen zwar das hohe $\bar{\bar{h}}$ und $\bar{\bar{b}}$ mit angeführt, doch spiele ich diese Töne nur im Orchester, wenn es durchaus nöthig ist.

Man kann mit demselben nicht allein genau bis auf's kleinste Komma stimmen, sondern auch, ohne das Instrument unrein zu machen, doch immer um einen Viertelton, wohl auch noch darüber, herabstimmen, was bei unserer so ungleichen Stimmung gewiss sehr annehmbar ist. Es versteht sich nach § 19, dass auch hier die Stellung der Pfropfschraube im genauen Verhältniss zu der durch den Gebrauch des Auszugs jedesmal erfolgenden Verlängerung des Instruments geschehen muss. Die Richtigkeit jenes Verhältnisses ist alsdann unbedingt anzunehmen, wenn folgende Octaven  in ihrer Gegeneinanderstellung rein sind.

§ 21.

Viele verwerfen den Auszug, indem sie behaupten, die Metallröhre, welche im Kopfstück wegen des Auszugs nothwendig wird, schade dem Ton, er erhalte dadurch einen scharfen Klang, was aber kaum denkbar ist, da doch angenommen wird, dass derselbe sich erst zu Anfang des Mittelstücks ausbilde.

§ 22.

Die Metallröhre des Auszugs muss das ganze Kopfstück ausfüllen, um die leichte Ansprache der Töne, besonders in den höhern Regionen, zu befördern. Wenn die Röhre des Auszugs, (wie an manchen Flöten geschieht, um dem angeblich nachtheiligen Einfluss des Metalls auf den Klang des Tons (s. den vorigen §) möglichst zu begegnen), erst unterhalb des Mundlochs angebracht wird, so habe ich gefunden, dass durch die viele Feuchtigkeit, welche das Kopfstück zu Folge des Einhauchens der Luft einsaugt, dieses sehr bald leidet, das Holz morsch, und der Ton alsdann dumpf wird, auch durch eben diese immerwährende Nässe die Bohrung sich erweitert, und dann Ungleichheit in der Weite entsteht, welches bei einer Röhre, die das ganze Kopfstück ausfüllt, nicht möglich ist.

FÜNFTES KAPITEL.

Über das Material zum Flötenbau.

§ 23.

Schon die Alten verfertigten ihre Flöten aus verschiedenem Material, erst aus Rohr, dann aus Buchsbaum, Knochen und Silber. Was die neuere Zeit betrifft, so machte man vor einigen Jahrzehnten Prachtflöten aus Elfenbein, Kristall und Achat, gebrauchte aber gewöhnlich, wie noch jetzt, Buchsbaum, Ebenholz, Grenadillen-, oder Kokusholz. Nach so langer Erfahrung mögte man sich wundern, dass unsere Flötisten über das zweckmässigste Material zur Flöte sich noch nicht vereinigt haben. Leider wird diese Vereinigung wohl auch niemals zu Stande kommen, weil die Begriffe von Ton und dessen Schönheit so verschieden sind, dass der Eine einen starken, ich mögte fast sagen, knallenden, Jener aber wieder einen säuselnden, winselnden Ton liebt.

§ 24.

Vor der Hand lässt sich wohl annehmen, dass Ebenholz oder Buchsbaumholz das beste Material seien. Welches von diesen beiden wieder den Vorzug vor dem andern verdiene, mögte schwerlich mit Bestimmtheit zu entscheiden sein; nur so viel ist ausser Zweifel, dass Ebenholz dem Tone mehr Kraft, Buchsbaumholz aber mehr Lieblichkeit gebe, und dass ersteres sich fast gar nicht ziehe, aber um so leichter zerspringe, während bei letzterem das Umgekehrte der Fall ist. Ich selbst habe früher bis zum Jahre 1826 auf einer Flöte von Buchsbaumholz geblasen, doch seitdem der Instrumentenmacher Liebel das Ebenholz besonders gut vorzubereiten versteht, verfertigt derselbe mir meine Instrumente von diesem.

*

Indem ich hiermit meine, auf eine vieljährige praktische Erfahrung gegründeten Ansichten über die Flöte und ihre Construction ausgesprochen, bemerke ich nur noch, dass das im vorliegenden Werke von mir aufgestellte Sys-

tem über Fingerordnung, Triller etc. etc. im Allgemeinen für jede gute deutsche Flöte mit Erfolg anzuwenden, jedoch von mir für eine Flöte aus der Fabrik des Hr. W. Liebel in Dresden berechnet worden ist, indem ich mich seit mehr als 20 Jahren von der Vortrefflichkeit dieser Instrumente überzeugt habe.

II ABTHEILUNG.

Lehre vom Flötenspiel.

ERSTER ABSCHNITT.

T o n .

§ 25.

Das Material aller musikalischen Kunst ist der Ton, der, je schöner und vollklingender er hervorgebracht wird, desto reizender und intensiver wirkt, weshalb die menschliche Stimme für das schönste und erste Instrument anzusehen ist. Vergleicht man nun diese mit der Flöte, so hat die Stimme unstreitig einen schönern, das ist: bedeutsamern, der grössten Mannigfaltigkeit des Ausdrucks fähigen Ton; denn sie ist in ihrer Entstehung dem Gefühle unmittelbar verwandt, der Erguss des unmittelbarsten Seelenlebens.

Der Ton der Flöte ist nun um so vollkommener zu nennen, je mehr er sich der menschlichen Stimme nähert, ohne jedoch den eigenthümlichen Reiz des Instruments zu entbehren; die Höhe muss dabei hell und klingend, die Tiefe kräftig und voll, und die Mitteltöne gesangvoll sein, so wie ohne Abstufung jenen beiden (der Höhe und Tiefe) sich anschmiegen.

ZWEITER ABSCHNITT.

A n s a t z .

§ 26.

Die Hervorbringung eines den obigen Requisiten entsprechenden Tons setzt freilich beim Spieler gewisse natürliche, theils innere musikalische, theils äussere körperliche Anlagen voraus, zu welchen letzteren, ausser einer guten Brust und Kehle, besonders wohlgebaute Lippen, wie auch richtiger Bau der Zähne und des Gaumens gehören; indessen kann er doch nur mittelst eines guten Ansatzes erreicht werden.

Der gute Ansatz (franz. embouchure.) hängt nun von der Art und Weise, wie die Flöte an den Mund gesetzt wird, und von der Lage, in welche die Lippen dabei gebracht werden, so wie endlich von der Grösse und Form der Mundöffnung ab. (*)

§ 27.

Ganz genaue und überall ausreichende Regeln für den guten Ansatz aufzustellen, mögte wohl kaum möglich sein, da die Form des Mundes sowohl als die der Lippen, welche so wesentlich dabei in Betracht kommen, bei den Einzelnen zu verschiedener Art ist (s. Mundloch § 2), als dass nicht die eine oder die andere Regel in der Anwendung häufig solche Einschränkungen erlitte, die lediglich dem Spieler selbst zu überlassen sind, welcher durch Experimentiren und längeres Üben das ihm besonders Zusagende ausfindig zu machen und das Richtige allmählig, so zu sagen, ins Gefühl zu bekommen suchen muss.

Ich theile daher nur dasjenige mit, was sich nach meiner Erfahrung im Allgemeinen als zum guten Ansatz

(*) Das Zusammenziehen der Lippen beim Pfeifen reicht schon hin, dem Laut Verschiedenheit und Melodie zu geben; um wie vielmehr kann nicht der Flötist durch das verschiedenartige Zusammenziehen dieser mit Leben begabten Ränder dem Instrumente interessante Modulationen ablocken!

erforderlich oder als vorzüglich zweckmässig angewiesen hat, welches aber hinreichen wird, um dem Spieler wenigstens einen sichern Anhaltspunkt in dieser Beziehung zu gewähren.

Die Flöte muss so an den Mund gesetzt werden, dass die invendige Schärfe des Mundlochs eben da, wo das Rothe der Unterlippe anfängt, (gleich neben dem äussern harten Theile) zu liegen kommt; die untere Lippe darf das Mundloch höchstens nur bis zur Hälfte bedecken, und die obere muss in gleicher Linie mit derselben gehalten werden, damit der Luftstrom frei gegen den scharfen Rand des Mundlochs stosse. Die Lippen müssen nach den Mundwinkeln zu etwas breit und glatt gezogen werden, damit der Wind durch einen kaum bemerkbaren Einschnitt zwischen den Lippen geräuschlos ausströme, jedoch muss dieser Einschnitt so viel Raum geben, als ein freier Ton verlangt, so dass er der Bruststimme eines Sängers ähnlich wird, welcher beim Gesang den Mund gehörig öffnet. Bei den tiefen Tönen aber, namentlich bei einer Cantilena, welche mit Portamento vorgetragen werden soll, muss dieses Öffnen der Lippen allerdings etwas weiter, als bei den hohen Tönen, geschehen; die Lippen müssen ganz straff nach den Mundwinkeln zu gespannt werden, wodurch dann ein schöner sonorer Ton entsteht, wobei jedoch genau darauf zu achten ist, das Mundloch ja nicht nach auswärts, vielmehr um ein ganz Weniges einwärts zu drehen, damit die tiefen Töne nicht zu hoch in der Stimmung werden.

§ 28.

Die Zusammenfügung der einzelnen Stücke der Flöte geschieht dabei am vortheilhaftesten, wenn das Kopfstück so gestellt wird, dass das Mundloch etwas auswärts gegen die Tonlöcher der übrigen Stücke zu liegen kommt.

§ 29.

Ein so beschaffener Ansatz ist unbedingt das beste Mittel, eine leichte sichere Ansprache des Tons zu gewinnen, und die Reinheit der Intervalle unter sich, wie die reine Intonation überhaupt zu beherrschen, und mögte vorzugsweise geeignet sein, die mannigfaltige Färbung des Tons zu erleichtern, die Darstellung seines Characters, seiner eigentlichen inneren Natur und Schönheit zu vermitteln. (s. Ton § 25.)

Freilich ist ein solcher Ansatz nicht leicht, und die grösste Vorsicht dabei nöthig; eine Hauptschwierigkeit, die man vor Allem zu überwinden suchen muss, besteht darin, den Ansatz, selbst wenn er streng den oben gegebenen Regeln entspricht, so einzurichten, dass er nicht trotz dem, wie es Anfangs leicht geschieht, zur Hervorbringung eines hohlen Tones Anlass gibt; doch Beharrlichkeit und fleissiges Scalenblasen führen dem Ziele immer näher. (s. Vierter Abschnitt vom Scalenblasen.)

§ 30.

Wer, wie viele thuen, die Flöte so an den Mund setzt, dass das Mundloch weit einwärts zu stehen kommt, und dadurch gezwungen wird, den Luftstrom gerade hinunter in die Öffnung zu senden, so dass dieser kaum die Schärfe des Mundlochs berührt, wobei ein solcher auch in der Regel unwillkürlich den Fehler begeht, die Oberlippe über das Mundloch zu legen, und so gewissermassen ein Dach über dasselbe bildet, wird nie einen schönen biegsamen Ton hervorzubringen im Stande sein, letzterer ist dann dünn und winselicht, ohne Klang, Kraft und Elasticität, und mit der bedeckten Stimme eines Sängers zu vergleichen; auch ist mit solchem Ansatz nie eine reine Intonation zu bewerkstelligen.

DRITTER ABSCHNITT.

Vom Athemholen.

§ 31.

So wie man das natürliche Athmen in das Ein- und Ausathmen theilt, so bleibt es auch beim künstlichen Athemholen des Flötenspiels, nur mit dem Unterschiede, dass beim natürlichen Athmen das Einathmen etwas länger als das Ausathmen dauert, dagegen beim Flötenspiel in der Regel das Einathmen schnell, und das Ausathmen meistens verlängert, beides aber stets mit der grössten Ökonomie geschehen muss. Es ist oft ein grosser Kraftaufwand dazu erforderlich, besonders bei Hervorbringung der tiefen Töne.

§ 32.

Das Einathmen muss meistens schnell, ausgenommen beim Beginnen eines Musikstücks, vor lauge auszuhaltenden Tönen, oder nach Pausen geschehen, wobei zu berücksichtigen ist, dass es nicht gehört werden darf, damit die Aufmerksamkeit des Zuhörers nicht durch einen so unangenehmen Fehler von dem Vortrag des Spielers störend abgelenkt werde.

Das hastige Einathmen wie das ungestüme Ausathmen muss vorzugsweise vermieden werden, weil es einen unbeschulten Flötisten verrathen würde.

Das Ausathmen muss oft verlängert und verstärkt werden, leidet manche schnelle Unterbrechung, und wird noch öfter durch lange Perioden oder nicht gut zu unterbrechende Passagen beschwerlich gemacht.

§ 33.

Das Übergehen vom natürlichen zum künstlichen Athmen muss mit vieler Aufmerksamkeit geschehen, da das Flötenblasen, unkünstlerisch und gar zu anhaltend betrieben, der Gesundheit nachtheilig ist, und oft die Brust lebensgefährlich verletzen kann. Dagegen habe ich an mir selbst die Erfahrung gemacht, dass eine richtige Methode des Athmens beim Flötenspiel zu einer vollkommeneren und kräftigern Brustentwicklung beitragen kann.

§ 34.

Das Einathmen mit eingezogenem Bauche, was von Vielen anempfohlen wird, ist sehr nachtheilig und als fehlerhaft zu betrachten; der Athem darf nur unter leisem Anziehen des Leibes genommen werden, wobei die Brust sich ausdehnen und hervortreten muss.

Das Ausathmen, das eigentliche Anblasen des Tons, darf durchaus nicht anders, als durch Anstoss der Zunge und Druck der Lippen geschehen; die Brust muss dabei langsam wieder einsinken, und die in den Lungen vorhandene Luft, ohne die Brust zu erschüttern, herausfliessen. Das sogenannte Aushauchen aus der Brust ist höchst schädlich und dabei der Spieler auch niemals fähig, mit Kraft und Ausdauer eine lange Periode vorzutragen.

§ 35.

Um sich diese Art des Ein- und Ausathmens recht anzueignen, wird es sehr gut sein, wenn man, ohne die Flöte anzusetzen, unhörbar eine möglichst grosse Quantität Luft in die Lungen aufnimmt, und diese dann auf oben beschriebene Weise durch Zungenstoss und Lippendruck langsam fortsendet (s. den vorigen §). Wenn man durch diese Übung die Fertigkeit erlangt hat, den Athem lang aushalten zu können, setze man die Flöte an den Mund und lerne den Ton egal durch alle Intervalle und in verschiedener Stärke aushalten, was eine Hauptkunst des Flötenspiels ausmacht. (s. Vierter Abschnitt, vom Scalenblasen.)

Setzt man die kunstgemässe Einrichtung des Athmens (Einathmen und Ausathmen) in den bereits besprochenen Beziehungen voraus, so liegt der Theorie noch die Beantwortung der höchst wichtigen Frage ob: wo, an welchen Stellen eines Musikstücks, Athem zu nehmen sei, oder am zweckmässigsten genommen werden könne, da ohne richtiges Athemholen in dieser letzten Beziehung durchaus kein guter Vortrag möglich ist.

Eine völlig erschöpfende Beantwortung dieser Frage wird freilich nicht möglich sein, indem es zu verschiedene, von jeder Composition abhängende Fälle gibt, um für alle ausreichende Regeln aufstellen zu können.

Als Hauptgrundsatz ist anzunehmen, dass das Athemholen auf keinen schlechten Takttheil falle, der Moment dazu dem Tone, hinter welchem, nicht vor welchem es geschieht, abgezogen werde, und dass jede Periode, jeder zusammenhängende Gedanke in einem Athem vorzutragen sei. Wird Letzteres indessen dem Spieler der Länge wegen gar nicht, oder nur mit Anstrengung möglich, so muss er sich nach den grössern oder kleinern Theilen, den ganzen oder halben Tonschlüssen oder Einschnitten, welche den musikalischen Gedanken bilden, richten, und bei einem dieser Theile Athem nehmen. (s. nachstehende Beispiele.)

NB. Wo Athem zu nehmen, ist das Zeichen (!) gesetzt, und die kleinen Theile, Tonschlüsse oder Einschnitte (wo nöthigenfalls auch Athem genommen werden kann) sind mit einem Kreuzchen (+) bemerkt.

The musical score consists of five systems of music, each with a different tempo and dynamic marking. The first system is marked 'Moderato' and 'dolce', with a 'p delicato' dynamic at the end. The second system is marked 'Larghetto' and 'dolce', with a 'pp' dynamic. The third system is marked 'a tempo' and 'dolcissimo', with a 'p' dynamic. The fourth system is marked 'p' and 'din. e ritard.'. The fifth system is marked 'p' and 'tr.'. The score includes various musical notations such as trills, slurs, and dynamic markings.

Übrigens merke man sich jedoch noch folgendes.

§ 37.

Je mehr Noten der Bläser in einem Athemzuge, besonders bei Passagen in fortlaufenden gleich geltenden Noten zu geben im Stande ist, desto mehr Einheit erhält sein Vortrag. So ist z. B. anzunehmen, dass ein fertiger Flötenspieler eine derartige Passage von 6 bis 8 Takte im Allegro $\frac{3}{4}$ Takt in einem Athem blase. Im Allgemeinen ist aber bei einer solchen Passage der richtigste Moment zum Athemholen wohl der, wo ein grosses Intervall vorkommt. Nachfolgende Passagen mögen einen kleinen Beweis dazu liefern; ich habe da, wo Athem geholt werden kann, das bekannte Zeichen (!) gebraucht.

Allegro.

Allo.

Allegretto

Presto.
p staccato

§ 38.

Athemholen gleich nach der ersten Note eines Takts ist meistens als am wenigsten bemerkbar anzunehmen. z. B.

Allegro.

Allo.
p

tr tr

f

p

Indessen treten auch Fälle ein, wo diese Regel nicht anwendbar ist, und die zusammengehörenden Noten dadurch getrennt werden würden. Hier muss allerdings dann zu Anfang des Takts Athem genommen werden. z. B.

Allegro.

p

cresc.

f

p

§ 39.

Bei Stellen, wo mehrere geschwunde Noten nach einer längern folgen, muss stets nach der langen Note Athem genommen werden. z. B.

Moderato.

Allegro.

All^o.

§ 40.

Vor einer Schlussnote Athem zu holen, ist als sehr fehlerhaft anzunehmen, da es selbst bei den längsten Perioden jedenfalls möglich ist, diese eine Note noch in den Athemzug mit aufzunehmen, ausgenommen wenn die Schlussnote lange auszuhalten oder mit einem Kadenzlauf verbunden ist. z. B.

Adagio.

f *p* *tr* *mf*

f *p* *lunga*

§ 41.

Bei Einleitungen, Kadenzen oder ritardando Stellen, welche zu einer Melodie überführen, ist wo möglich zu vermeiden, vor Anfang der Melodie, oder beim Eintreten des neuen Tempo's Athem zu nehmen, weshalb man sich im Voraus oder gleich nachher einen zweckmässigen Einschnitt dazu auswählen muss. z. B.

Larghetto.

f *tr* *tr* *tr* *dolce*

f *veloce* *p* *ppl. larghetto.*

f *p* *Adagio.*

Moderato.

p *ritard.* *con grande espressione*

All^o *f* *p* *ritard.* *a tempo*

Ausnahmen können hierbei nur dann stattfinden, wenn mit derselben Note, womit die Einleitung schliesst, die neue Periode beginnt. z.B.

§ 42.

Es ist oft nöthig (selbst wenn man das physische Bedürfniss dazu nicht fühlt) Athem zu nehmen, um den kleinern Einschnitt einer Periode durch eine Unterbrechung bemerkbar zu machen, damit der Vortrag nicht monoton werde. z.B.

VIERTER ABSCHNITT.

Vom Scalenblasen.

§ 43.

Das sorgfältige Scalenblasen ist unter allen Übungen das beste Mittel, den Ton beherrschen zu lernen. (s. Ansatz § 29.) Wer die Scala in allen Tonarten mit reiner Intonation blasen kann, hat einen grossen Schritt zur Meisterschaft gethan. Nicht nur, dass durch die ernstlich anhaltende Übung derselben der Ton gerundet, klangvoll, fest und kräftig wird, ist es auch das sicherste Mittel, die Mängel seines Instruments (wovon wohl keines frei zu sprechen ist,) kennen, und somit beseitigen oder moderiren zu lernen. Wer dieses Mittel nicht gehörig würdigt und nicht nach dessen Vervollkommnung strebt, wird nie die höhern Stufen der Kunst erreichen.

§ 44.

Als erste Scalenübung ist am zweckmässigsten: jeden Ton mit von Anfang bis zu Ende in sich gleich bleibender Stärke auszuhalten; doch muss er rein und bestimmt angeblasen, fest und sicher gehalten, und, ohne zu sinken oder sich zu verändern, aufhören. Nach einem kleinen Ruhemoment fängt man an, den nächstfolgenden Ton auf dieselbe Art zu üben. Man spiele aber nicht gleich eine ganze Scala; wenn man Ermüdung spürt, dann muss man aufhören, einen Augenblick ausruhen, und nach und nach einige Töne mehr dazu nehmen. Auch gewöhne man sich allmählig an das immer längere Aushalten der Töne, um die Eigenschaften eines ausgebildeten, schönen Tonnes zu erlangen. Die Töne, rein und richtig, recht lange aushalten zu können, bearkundet den beschulten Flötenspieler.

Beispiele für das Scalablasen.

NB. Zur möglichst vielseitigen Ausbildung sämtlicher Töne, so wie zur Beförderung der sicheren Handhabung der verschiedenen Griffe eines und des selben Tones, ist anzurathen, auch die ungewöhlicheren Griffe der Fingerordnung-Tabelle bei folgenden Beispielen nicht zu vernachlässigen. Das Aushalten des Tons in der Tiefe muss nach und nach bis auf 12 bis 13, und in der Höhe bis auf 18 bis 20 Sekunden gebracht werden.

The image displays seven musical examples for scale playing, each consisting of two staves. The first staff of each example shows a scale with fingerings (1-2-3-4-5) written above the notes. The second staff shows the same scale with alternative fingerings indicated by 'oder' and different numbers. The examples are:

- Example 1:** C dur. A moll. (C major / A minor)
- Example 2:** G dur. E moll. (G major / E minor)
- Example 3:** D dur. H moll. (D major / B minor)
- Example 4:** A dur. Fis moll. (A major / F# minor)
- Example 5:** E dur. Cis moll. (E major / C# minor)
- Example 6:** H dur. Gis moll. (B major / G# minor)

Fis dur. Dis moll.

oder oder

Ges dur. Es moll.

oder oder

Des dur. B moll.

oder oder

As dur. F moll.

oder oder

Es dur. C moll.

oder oder oder

B dur. G moll.

oder oder

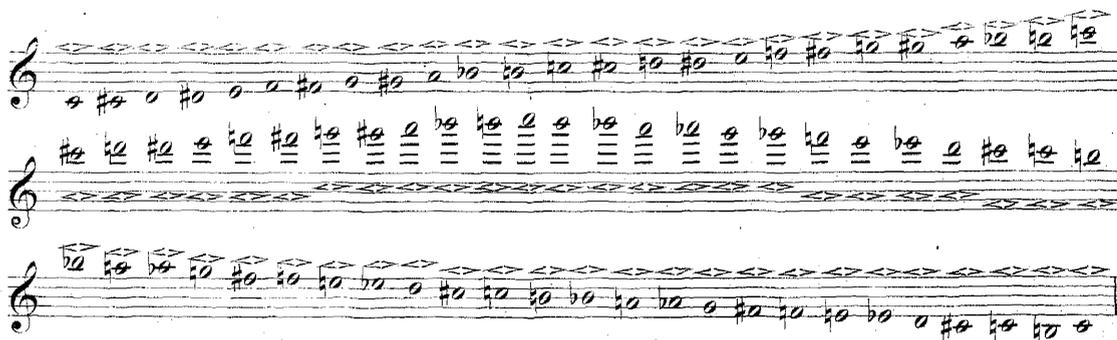
F dur. D moll.

oder oder

Eine zweite, und zwar die wichtigste, Scalenübung ist die, dass man den Ton bestimmt aber piano anbläst, ihn dann allmähig bis zum forte anschwellen, und ebenso wieder abnehmen, gleichsam erlöschen lässt. Das forte muss genau in die Mitte der Dauer des Tons fallen, und das Verhalten ohne Sinken des Tons geschehen. Um diese Modifizierung des Tones anzuzeigen, bedient man sich des Zeichens $\llcorner \gg$, was bei den Italienern *messa di voce* (austönen, aushallen) heisst, bei uns Schwellton genannt wird, und, wenn er lange ausgehalten werden soll, sicheres Festhalten des Tones, langen Athem und physische Kraft verlangt. Dass dieses *messa di voce*, besonders der reinen Intonation wegen, sehr schwer ist, leuchtet ein, denn es liegt in der Natur des Flötenspiels, dass man beim forte leicht zu hoch, und beim piano noch leichter zu tief in der Stimmung wird. Obgleich nun der von mir angegebene Ansatz einen solchen Fehler nicht leicht zulässt, so ist es dennoch nothwendig, dass der Bläser genau auf sich achte, und bei eintretendem Falle durch ein mässiges Hineinwenden des Mundlochs beim forte, und durch ein gleiches Hinauswenden beim piano, diesen Übelstand beseitige.

Chromatische Scala zur Bildung des Tons mit *messa di voce*.

NB. Das Aushalten eines jeden einzelnen Tones kann hier leicht noch länger als bei der Scalenübung des vorigen Paragraphen geschehen, und hinsichtlich des Athemholens ist dieselbe Regel wie dort zu beobachten.



§ 46.

Um zu prüfen, ob man die einzelnen Töne gegen einander rein eingeblasen, besonders im Verhältniss der Octaven, auch um leichte und sichere Ansprache in deren Sprüngen zu gewinnen, ist eine dritte Scalenübung, die nämlich in den Octaven, sehr nützlich.

Taktmässige Scala in Octaven mit Begleitung des Pianoforte.

NB. Diese Scala muss erst mit gleichmässig starkem Ton geblasen werden, (s. § 44 dieses Abschnitts), wobei man nach jedem Takt Athem hole, dann bei einer Wiederholung – mit *messa di voce* (s. den vorigen §), wobei jede Note einen Takt lang auszuhalten, und nach jeder Note Athem zu nehmen ist.



FÜNFTER ABSCHNITT.

Von der Fingerordnung.

§ 47.

Die Fingerordnung (Applicatur) ist nächst dem Ton der wichtigste Gegenstand des Flötenspiels, und bedarf der grössten Aufmerksamkeit, um sich Grundsätze darüber fest zu stellen, ohne welche man weder die zu einem künstlerischen Spiel nöthige Gewandtheit der Finger in der Beherrschung schwierigerer Tonpassagen zu erreichen, noch auch die zur inneren Schönheit des Spiels erforderliche Verbindung zu einander passender, einander fördernder, Tonqualitäten zu beobachten im Stande sein wird.

§ 48.

Früher, als man noch nicht für nöthig hielt, in allen Tonarten auf der Flöte zu spielen, war allerdings die Fingerordnung auch nicht so vielseitig, wie jetzt, und hatte man etwa für jeden Ton einen Griff dem Gedächtnisse eingepägt, so war die Lehre vom Fingersatze beendigt; doch als man die Nothwendigkeit fühlte, auch die, der Flöte entfernteren, dem Instrumente aber mehr Reiz und Charakter gebenden Tonarten zu cultiviren, sind auch mehrere Griffe für manche, ja nach und nach für die meisten Töne angenommen worden, theils um für diejenigen (Töne), welche, nach der älteren einfacheren Fingerordnung gegriffen, in obigen Tonarten schroffe und krankhafte Abstufungen in der Tonfolge erzeugen, Unreinheit der Intonation mit sich führen und jedes Colorit fast unmöglich machen, — eine diesen Übelständen abhelfende Modification zu erzielen und nur solche Töne aufeinander folgen zu lassen, die sich wohlklingend aneinander anschmiegen; dann aber auch um solche Griffe zu gewinnen, welche, indem sie sich leichter an die übrigen (vorhergehenden und folgenden) anreihen, als es bei den früher gebräuchlichen gewöhnlich der Fall ist, — die Geläufigkeit der Finger und ein leichteres Spiel in jenen Tonarten befördern (und so ihrer eigentlichen Bedeutung nach eine Vereinfachung der Applicatur enthalten); wobei man jedoch zugleich jenen ersteren ästhetischen Zweck der Griffvermehrung — Schönheit der Tonfolge — so viel wie möglich im Auge behalten hat.

Es ist demnach einleuchtend, wie Viel von der richtigen zweckmässigen Wahl und Anwendung der verschiedenen Griffe, die es gibt, mithin von der rechten Methode des Fingersatzes, wie schon oben angedeutet, für das ganze Flötenspiel abhängt.

§ 49.

Es ergibt sich nun *erstens* für die Erreichung des practischen Zweckes der Griffvermehrung, — die Ge-
läufigkeit der Finger zu befördern, aus dem dabei verfolgten allgemeinen Gesichtspunkte, wie er oben angedeutet,
zugleich auch schon die allgemeine Hauptregel des Fingersatzes: Man wähle jedesmal solche Griffe, die sich am
leichtesten an einander anreihen.

Als allgemeiner Anhaltspunkt für die richtige ästhetische Anwendung der Applicatur diene daneben aber zwei-
tens folgendes: Alle Töne welche mit möglichst wenigen offenen Tonlöchern sich ausführen lassen, oder deren
Griff an beide Hände vertheilt werden kann, sind meistens angenehmer, als jene, bei denen die eine Hand alle Ton-
löcher bedeckt hält, während mit der anderen einige offen gelassen werden. Erstere sind voll und wohlklingend, letz-
tere hingegen stets leer und hohl. Man vergleiche z. B. N^o 9 mit 10, N^o 109 mit 111, auch N^o 119 mit 120 der die-
sem Abschnitt beige-fügten Fingerordnungstabelle, so wird man leicht den Unterschied finden. Ich ziehe daher, wie
sich aus meiner Tabelle und den Beispielen dazu ergeben wird, immer die gedeckte Fingerordnung so viel
wie möglich vor.

*

Die näher ins Detail gehenden Regeln der Applicatur in den beiderlei angegebenen Beziehungen, wie ich
sie mir nach langjährigem Studium und vielfacher Erfahrung gebildet habe, werden sich am zweckmässigsten in
der nachfolgenden ausführlichen Tabelle bei Durchgehung der einzelnen Töne, für welche es mehrere Griffe gibt,
und bei der Mittheilung dieser letzteren vortragen lassen, wo deren Anwendung zugleich an kleinen, aus älteren
Compositionen von mir entnommenen Beispielen, so wie an den grösseren besonders für dieses Werk von mir
ausgearbeiteten Übungslücken anschaulich gemacht werden soll, wobei ich indess bemerken muss, dass es wohl
unmöglich sei, für alle denkbaren Fälle Beispiele anzuführen, indem das Reich der Fantasie in Bezug auf Erfin-
dung von Formen unermesslich ist. Die Töne, wofür aber nur ein Griff existirt, so wie diejenigen Griffe,
welche „für den gewöhnlichen Gebrauch“ genommen werden sollen, sind in der Tabelle nicht näher besprochen
und keine besonderen Beispiele dafür entworfen worden, weil sich in den übrigen Beispielen und Übungen oft
genug Gelegenheit darbietet, ihre Anwendung kennen zu lernen.

ANHANG.

Fingerordnungstabelle.

[Die Klappen, welche zu dem jedesmaligen Ton nicht benutzt werden, sind der leichteren und schnelleren
Übersicht der Applicatur wegen weggelassen worden.

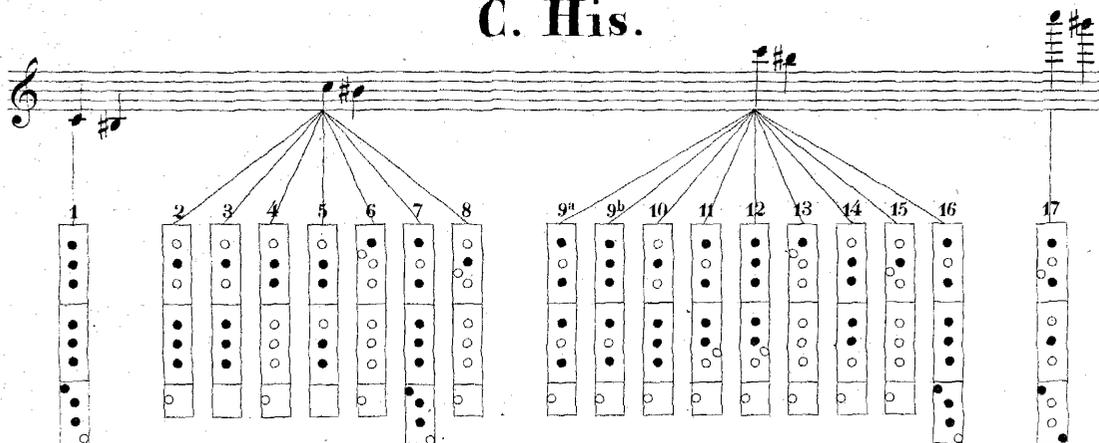
Fingerordnungstabelle ist in der Abkürzung mit F. Tab. bezeichnet.

Hülfsgriff ist in der Abkürzung mit Hfg. bezeichnet.

Die deutschen Zahlen über den Noten in den Beispielen und Übungen zu dieser Tabelle bedeuten die
jedesmalige Nummer des Griffes in der Fingerordnungstabelle, welcher angewandt werden soll. Wo noch eine an-
dere Applicatur benutzt werden kann, ist die Nummer dafür unter die Note gesetzt, doch die obenstehende als
die bessere oder zweckmässigere jedesmal vorzuziehen; wo aber gar keine Zahl über oder unter der Note ange-
merkt, wird derjenige Griff genommen, welcher für diesen Ton in der Fingerordnungstabelle unter der Bemerkung:
„für den gewöhnlichen Gebrauch“ angeführt ist.

Wo die lange / Klappe gebraucht werden soll, ist ein I. K. (lange Klappe) unter oder über die Note
gesetzt.]

C. His.



Zweigestrichenes C. His.

Nº 2: für den gewöhnlichen Gebrauch.

Nº 3 ist ein Hfg. für Fälle wie in Bsp. 47 und Übg. 4.

Nº 4. Dieser Ton ist zwar etwas matt und stumpf, doch mitunter von schöner Wirkung und unentbehrlich. Wo er mit Vortheil anzuwenden, lehren die Bspe. 3, 4, 18, 28, 29, 31, 34, 42, 47, 50, — und die Übg. 1, 2, 4, 5, 8, 9, 10, 11.

Nº 5 ist ein weniger häufig vorkommender aber nicht zu entbehrender Hfg. s. Bsp. 2, 47.

Nº 6: ein kraftvoller Ton, welcher bei Octavenfolgen und vielen andern Gelegenheiten unentbehrlich ist. s. Bsp. 4, 6, 13, 15, 19, 25, 27, 28, 29, — und Übg. 1, 2, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12.

Nº 7 hat einen vollen, herrlichen Klang und ist besonders bei Gesangstellen von schöner Wirkung. s. Bsp. 6, 44, 45, — und Übg. 11; — auch bei Octavenfolgen sehr brauchbar. s. Bsp. 1, 4, 22, 60, und Übg. 2.

Nº 8: ein nicht zu entbehrender Hfg. in Fällen, wie Bsp. 6, 51 und Übg. 7.

Dreigestrichenes C. His.

Nº 9^a: für den gewöhnlichen Gebrauch. Nº 9^b: ein sehr nützlicher Hfg. besonders beim Nachschlag zum Triller.

Nº 10 wird von Vielen zum gewöhnlichen Gebrauch genommen, doch ist der Griff nicht so wohlklingend, als Nº 9, und beziehe ich mich dabei auf das, was ich in § 49 über gedeckte Töne gesagt habe. Indessen ist dieser Griff durchaus nicht zu verwerfen, sondern sogar unentbehrlich. s. Bsp. 4, 8, 11, 14, 17, 18, 28, 43, 51, 56, — und Übg. 1, 2, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12.

Nº 11. Dieser Ton giebt einen schönen Klang, und gleicht in der Tonfarbe Nº 9, doch mit dem Vortheil, dass er niemals zu hoch ist, was sich bei jenen bisweilen ereignet; deshalb ist anzurathen, sich diesen Griff, (jedoch mit Gewöhnung beider *f* Klappen), recht anzueignen und so viel wie möglich zu benutzen. Besonders bequem liegt er, wenn *f*, *f*_{is} vorhergehen oder nachfolgen. s. Bsp. 5, 12, 18, 24, 28, 29, 30, 31, 34, 42, 43, 45, 46, 47, 50, und Übg. 1, 2, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11.

Nº 12 hat einen zarten, etwas gedämpften Klang, und ist bei saulten Stellen anzuwenden. s. Bsp. 18, 27, 42, 47, 56; Übg. 4, 7.

Nº 13 ist bei Octavenfolgen und in vielen andern Fällen unentbehrlich. s. Bsp. 4, 28, 56, und Übg. 1, 2, 4, 9, 10.

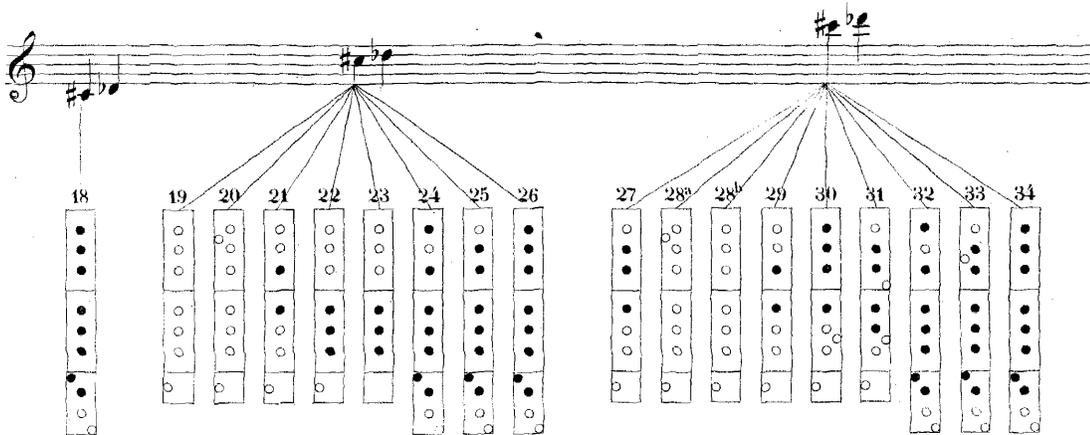
Nº 14 wird vorzugsweise zum *his* genommen, weil dieser Ton für *c* etwas hoch liegt. s. Bsp. 3, 17, 18, 25, 27, 30, 42, 47, 56, und Übg. 4, 5, 9, 10, 12.

Nº 15: ein nützlicher Hfg. in Fällen wie Bsp. 18, 47, 51, 56, und Übg. 6.

Nº 16 ist bei Octavenfolgen mitunter von Nutzen. s. Bsp. 22, 45, 60, und Übg. 2, 11.

§ 51.

Cis. Des.



Zweigestrichenes Cis. Des.

Nº 19: für den gewöhnlichen Gebrauch; — da indessen dieser Ton leicht etwas zu tief ist, rathe ich, wo es möglich und nicht zu unbequem ist, —

Nº 20 zu wählen. Über die Anwendung beider Griffe geben die Beispiele und Übungen zu vorliegendem Werke hinlängliche Belehrung. Der Griff Nº 20 ist auch bei Octavenfolgen zweckmässig. s. Bsp. 4, und Übg. 4, 5, 10.

Nº 21 ist nur bei Octavenfolgen anzuwenden. s. Bsp. 4, 10.

Nº 22 und —

Nº 23 sind matt und stumpf, werden von vielen oft angewendet, jedoch nur als Hfg. in Fällen, wie Bsp. 2, 17, 25, 28, 62, — und Übg. 1, 2, 4, 5, 8, 9, 11 anzuzuführen.

Nº 24, 25 und 26 sind ziemlich gleichlautend, doch verschieden anzuwenden. s. Bsp. 2, 4, 19, 21, 22, 29, 45, 46, 57, 59, 62, und Übg. 1, 2, 4, 5, 6, 8, 10, 12.

Dreigestrichenes Cis. Des.

Nº 27: für den gewöhnlichen Gebrauch.

Nº 28 a, b, und Nº 29 sind unentbehrliche Hfg., besonders bei Octavenfolgen sehr bequem. s. Bsp. 4, 30, 48, 56, 61, und Übg. 2, 3, 4, 5, 10, 11, 12.

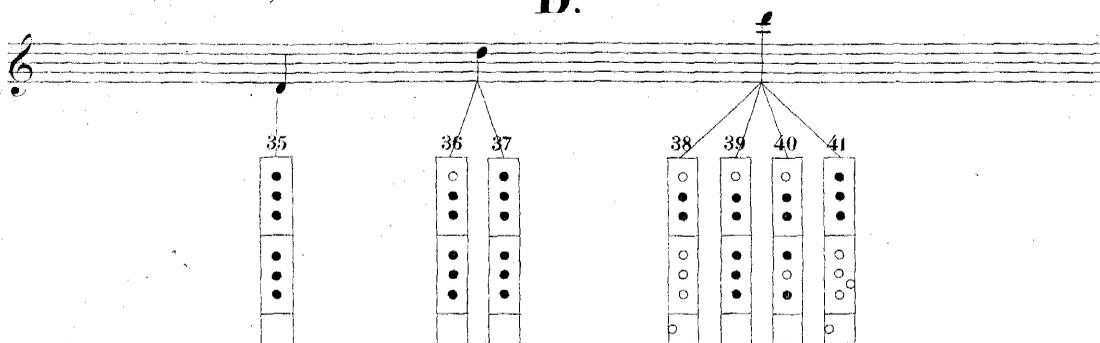
Nº 30 hat einen zarten, etwas gedämpften Klang und ist deshalb bei sanften Stellen vorzugsweise anzuwenden. s. Bsp. 20, 27, 42, 56, und Übg. 4, 8.

Nº 31: ein Hfg., welcher nicht zu entbehren ist. s. Bsp. 30, 56, und Übg. 4.

Nº 32, 33 und 34 sind ziemlich gleichlautend, doch ihre Anwendung verschieden. s. Bsp. 21, 22, 56, und Übg. 1, 2, 10. Nº 33 kann auch ohne b Klappe genommen werden.

§ 52.

D.



Zweigestrichenes D.

Nº 36: für den gewöhnlichen Gebrauch.

Nº 37 ist unentbehrlich in Fällen, wie Bsp. 2, 19, 29, 44, 45, 57, 59, 62, und Übg. 1, 5, 6, 8, 10, 11, 12.

Dreigestrichenes D.

Nº 38: für den gewöhnlichen Gebrauch.

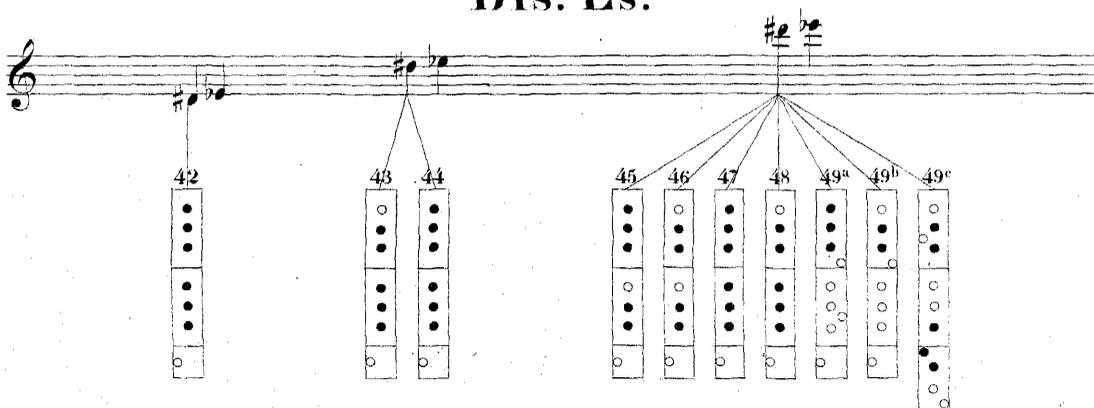
Nº 39. Dieser Ton ist von schöner Wirkung, sowohl beim *forte* — Bsp. 25, 27, 43, Übg 10, besonders zu Anfang eines brillanten Solo's — Bsp: 52 —, als auch beim *piano* — Übg. 7, beim Aushalten des Tons — Bsp. 37, 53, 54, 56, —, so wie bei Octavenfolgen — Bsp. 4, 22, und Übg. 1, 2. Es treten auch Fälle ein, wo das obere Tonloch geschlossen werden muss. Bsp. 49, und Übg. 4.

Nº 40 liegt sehr bequem bei Octavenfolgen. Bsp. 4, 22, 34, und Übg. 2, 10, 12.

Nº 41 ist ein sehr nothwendiger Hfg. in Fällen, wie Bsp. 18, 42, 47, 56, und Übg. 4, 7.

§ 53.

Dis. Es.



Zweigestrichenes Dis. Es.

Nº 43: für den gewöhnlichen Gebrauch.

Nº 44 ist ein nicht zu entbehrender Hfg. für Fälle wie Bsp. 4.

Dreigestrichenes Dis. Es.

Nº 45: für den gewöhnlichen Gebrauch.

Nº 46 dient meistens zum gewöhnlichen Gebrauch, doch klingt dieser Ton sehr hohl, weshalb ich denselben auch fast ganz verworfen habe; ich beziehe mich hierbei auf das in § 49 über gedeckte Töne Gesagte.

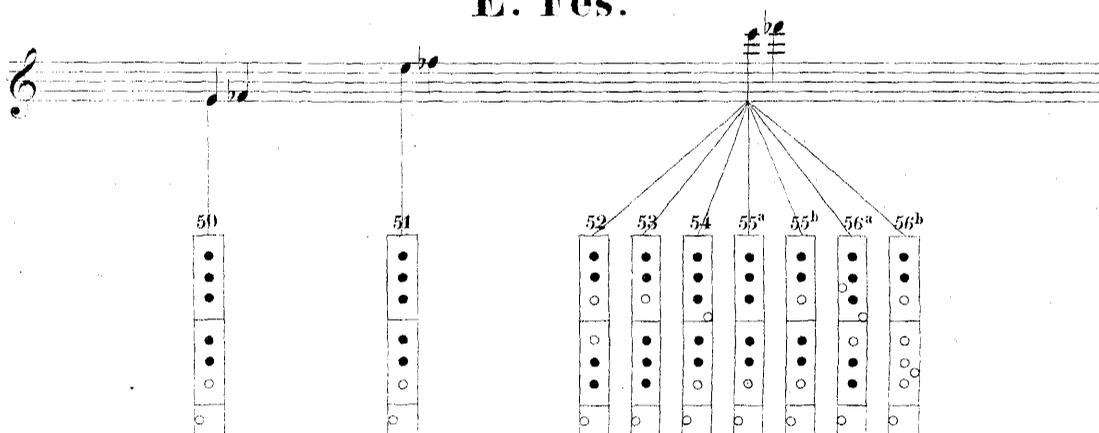
Nº 47. Dieser Griff gibt einen sehr schönen weichen Klang und ist besonders beim *pianissimo* anzuzuführen. Bsp. 23, 37, 49, 55, 56, 61, und Übg. 2, 4, 6.

Nº 48 ist bei Octavenfolgen und als Vorschlagsnote sehr gut zu gebrauchen. Bsp. 4, 22, 25, 27, 53, und Übg. 1, 10.

Nº 49 a, b, c sind unentbehrliche Hfg. in Fällen, wie Bsp. 30, 47, 56, und Übg. 4, 10, 12.

§ 54.

E. Fes.



Dreigestrichenes E. Fes.

Nº 52: für den gewöhnlichen Gebrauch.

Nº 53: ein sehr notwendiger Hfg für Fälle, wie Bsp. 1, 18, 55, 56, und Übg. 4, 6.

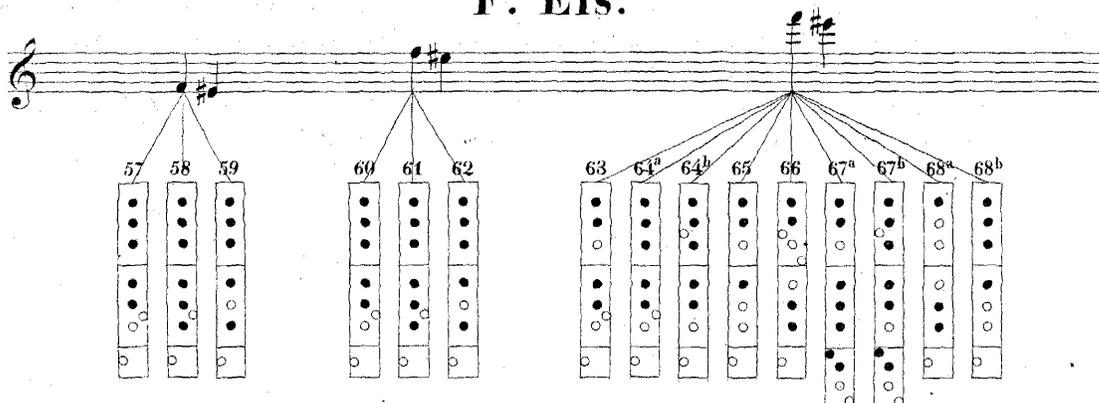
Nº 54 gibt einen sehr schönen Klang, und ist beim Aushalten des Tons anzuzuführen, auch übrigens bei Octavenfolgen und vielen andern Gelegenheiten ein nützlicher, unentbehrlicher Griff. s. Bsp. 4, 5, 18, 22, 23, 24, 25, 27, 31, 35, 37, 42, 46, 49, 56, 61, 62, Übg. 1, 2, 10, 12.

Nº 55^a: ein sehr nützlicher Hfg. in Fällen, wie Bsp. 18, 23, 27, 33, 37, 49, 56, und Übg. 1, 2, 6, 8.

Nº 55^b: ein selten vorkommender Hfg, etwa für Fälle wie Bsp. 27.

Nº 56^a und 56^b: weniger häufig vorkommende, aber nicht zu entbehrende Hfg. in Fällen, wie Bsp. 18, 56, 62.

F. Eis.



Eingestrichenes F. Eis.

Nº 57: für den gewöhnlichen Gebrauch. Man suche sich den Griff beider *f* Klappen gleich geläufig zu machen, um in Fällen, wo nur die eine oder die andere zu gebrauchen ist, nicht in Verlegenheit zu gerathen. Als allgemeine Regel ist anzunehmen, dass, sobald \bar{a} oder \bar{es} vorhergehen, die lange *f* Klappe genommen werden muss, — nur darf nicht \bar{gis} auf *f* folgen, dann ist dieser Griff überhaupt unpraktisch, und dafür Nº 59 zu wählen, — in den meisten übrigen Fällen jedoch ist der Gebrauch der kleinen *f* Klappe, der Bequemlichkeit wegen, vorzuziehen. Die Beispiele und Übungen vorliegenden Werkes geben vielfältig Gelegenheit, den Gebrauch beider *f* Klappen kennen zu lernen, und wird nur noch daran erinnert, dass da, wo die lange *f* Klappe am zweckmässigsten anzuwenden, ein I. K. unter die Note gesetzt ist.

Nº 58 ist ein nothwendiger Hfg. s. Bsp. 13. — Es treten auch Fälle ein, wo dieser Griff ohne die *dis* Klappe gebraucht wird. s. Bsp. 21.

Nº 59 Dieser Griff gibt zwar einen stumpfen Ton, der noch dazu leicht etwas zu hoch wird, doch ist er in vielen Fällen unentbehrlich, namentlich wenn \bar{a} vorher geht und \bar{gis} (\bar{as}) darauf folgt. Bsp. 3, 7, 9, 10, 13, 17, 51, Übg 2, 4, 5, 9, 11.

Zweigestrichenes F. Eis.

Nº 60: für den gewöhnlichen Gebrauch. In Betreff der Anwendung der beiden *f* Klappen gilt hier dasselbe, wie beim tiefen *f* (s. Nº 57), und hinsichtlich der Beispiele und Übungen dazu ebenfalls das schon dort Gesagte.

Nº 61 ist ein nothwendiger Hfg. Bsp. 12, Übg 4; er wird auch mitunter ohne *dis* Klappe genommen. Bsp. 21, Üb. 9.

Nº 62: ein sehr unentbehrlicher Griff, namentlich wenn *f* zwischen \bar{a} und \bar{a} , oder *es* und *es*, oder \bar{a} und \bar{gis} (*as*), vorkommt (vgl. Nº 59). Man suche sich denselben anzueignen. Bsp. 3, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 14, 17, 34, 51, Übg 1, 2, 4, 5, 6, 7, 9, 11, 12.

Dreigestrichenes F. Eis.

Nº 63: für den gewöhnlichen Gebrauch, wobei man sich aber den Griff beider *f* Klappen gleich geläufig zu machen hat. Als allgemeine Regel ist anzunehmen, dass, sobald \bar{e} oder \bar{es} vorhergehen, die lange *f* Klappe, in den meisten übrigen Fällen jedoch der Bequemlichkeit wegen die kleine *f* Klappe zu gebrauchen ist. Für die Anwendung der langen *f* Klappe in den Beispielen und Übungen bringe ich die Bemerkung von Nº 57 dieser Tabelle in Erinnerung.

Nº 64^a 64^b Diese beiden Griffe geben keinen so hellen Ton, wie der vorhergehende, doch sind sie in manchen Fällen unentbehrlich. s. Bsp. 18, 27, 33, 56, und Übg 1, 6.

Nº 65 dient den Meisten zum gewöhnlichen Gebrauch, doch ist der Ton wohl zu dünn und spitz, und in der Regel auf allen Flöten zu hoch; dennoch ist er nicht zu entbehren, und in vielen Fällen sehr nützlich. Bsp. 1, 8, 15, 18, 25, 27, 29, 32, 33, 55, 56, 60, und Übg 1, 2, 3, 4, 6, 7, 10, 12.

Nº 66 ist ein guter Ton, doch reißt er sich hinsichtlich der Applicatur nicht immer bequem an die andern an, und ist etwa nur in Fällen wie Bsp. 18, 27, 55, 56 zu gebrauchen.

Nº 67^a: ein sehr schöner Ton, der sich vorzüglich sanft einigen andern anschmiegt, namentlich den weiter unten näher beschriebenen *gis* (*as*) Nº 93 und *a* Nº 101, und ausserdem zum Aushalten besonders zu empfehlen ist. s. Bsp. 21, 46, 57, 64, und Übg 1.

Nº 67^b ist ein Hfg. welcher nicht zu entbehren ist in Fällen, wie Bsp. 18, 56, Übg 7.

Nº 68^a und 68^b sind sehr nützliche Hfg. in Fällen, wie Bsp. 56 und Übg 4.

Fis. Gis.

Eingestrichenes Fis. Ges.

Nº 69: für den gewöhnlichen Gebrauch. Bei Anwendung der *f*-Klappen beobachte man die bei *f* (Nº 57) geltende Regel.

Nº 70 ist etwas matt und zu tief, doch ein nicht zu entbehrender Hfg. in Fällen, wie Bsp. 58, Übg. 4, 6 anzuwenden. Es trifft sich auch wohl, dass die *dis* Klappe bei diesem Griff geschlossen bleiben muss. s. Bsp. 36.

Zweigestrichenes Fis. Ges.

Nº 71: für den gewöhnlichen Gebrauch. In Betreff der beiden *f*-Klappen berücksichtige man dasselbe, wie beim tiefen *fis*. s. Nº 69.

Nº 72. Dieser Griff gibt gleich seiner Octave in der Tiefe (Nº 70) einen etwas matten Ton, welcher auch stets zu tief, doch in manchen Fällen unentbehrlich ist. Bsp. 58, 62, und Übg 4, 6.

Nº 73. Der Ton dieses Griffs ist auf den meisten neueren Flöten zu hoch; wenn er diesen Fehler aber nicht besitzt, so kann er in *piano*-Stellen mit Vortheil angewendet werden.

Dreigestrichenes Fis. Ges.

Nº 74 dient meistens zum gewöhnlichen Gebrauch; doch rathe ich zu —

Nº 75. Dieser Griff giebt einen sicherern, vollern Ton. Eine nähere Anschauung von der Anwendung beider Griffe gewähren zur Genüge die verschiedenen Beispiele und Übungen zu diesem Werke.

Nº 76 ist hinsichtlich des Tons mit Nº 75 ziemlich gleich, spricht aber nicht so leicht und sicher an; doch kann man ihn in manchen Fällen nicht entbehren. s. Bsp. 37, 56, 59, Übg. 2, 4.

Nº 77. Dieser Griff ist bei Octavenfolgen, besonders aber wenn das *c* Nº 11, oder das *cis* Nº 27 vorbeigehen oder nachfolgen, sehr zweckmässig. Bsp. 4, 20, 22, 23, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 50, 52, 56, Übg. 1, 2, 3, 5, 6, 10, 12.

Nº 78^a und 78^b sind ein paar sehr nützliche Hfg. in Fällen wie Bsp. 8, 15, 25, 27, 32, 33, 40, 56, 60, u. Übg. 1, 2, 3, 6, 10, 12.

Nº 79^a ist zum Aushalten und Verschwindenlassen des Tons sehr schön. s. Bsp. 50, 63.

Nº 79^b und 79^c sind sehr nützliche Hfg., wie Bsp. 23, 56, 62, und Übg. 10 lehrt.

§ 57.

G.

* Es wird vielleicht auffallen, dass ich die *dis (es)* Klappe hierbei benutze, wiewohl es nicht wesentlich nöthig; jedoch rathe ich sie hier wie auch bei den nachfolgenden N^o N^o 81, 89, 90, 98, 99, 106, 111, 117, 120 deshalb anzuwenden, weil durch das damit verbundene feste Anliegen des kleinen Fingers der rechten Hand an der Flöte die sichere Haltung der letzteren befördert wird.

Dreigestrichenes G.

N^o 82^a: für den gewöhnlichen Gebrauch.

N^o 82^b ist ein sehr nützlicher Hfg. Bsp. 18, 56, Üb. 6, 9.

N^o 83, 84 und 85^a Diese Hfge sind hinsichtlich des Tons ziemlich gleich mit N^o 82, und unentbehrlich in Fällen wie Bsp. 18, 56, 59. Üb. 10.

N^o 85^b schmiegt sich sehr schön an das gewöhnliche *c* N^o 9^a an. Bsp. 43, Üb. 11.

N^o 86. Der Ton dieses Griffes spricht etwas schwer an, welches aber durch das Öffnen der *b* Klappe gemildert werden kann. Er ist zwar ein selten vorkommender, aber dennoch nothwendiger Hfg. s. Bsp. 18.

N^o 87 schmiegt sich sehr schön an das *c* N^o 16, und ist zum Aushalten des Tons zu empfehlen. Bsp. 60.

N^o 88: ein nützlicher Hfg in Fällen, wie Bsp. 18, 56.

§ 58.

Gis. As.

Zweigestrichenes Gis. As.

Nº 90: für den gewöhnlichen Gebrauch.

Nº 91. Dieser Griff gibt einen zarten Klang, und eignet sich besonders zu sanften Stellen, ist jedoch ausschliesslich nur für den Ton *gis*, niemals für *as*, anzuwenden. s. Bsp. 5, 24, 32, 45, 54, 63, Übg 1, 2, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12.

Nº 92 wird von Vielen statt Nº 90 genommen, doch ist der Ton dieses Griffs immer etwas zu hoch, und deshalb Nº 91 der Vorzug zu geben.

Nº 93: ein herrlicher Ton, ist vorzüglich bei Gesangstellen, namentlich in Verbindung mit *a* Nº 101, und *f* Nº 67^a von schöner Wirkung. s. Bsp. 57, 61, 64.

Dreigestrichenes Gis. As.

Nº 94: für den gewöhnlichen Gebrauch.

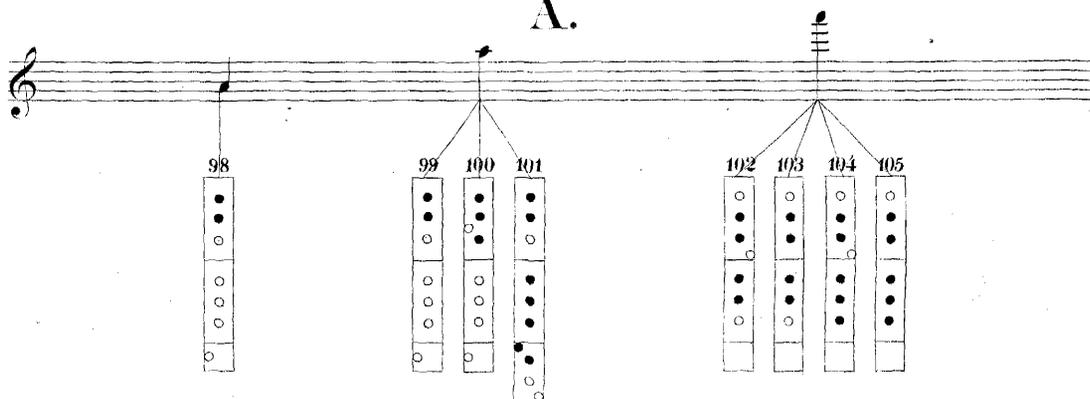
Nº 95 spricht nicht immer leicht an, ist jedoch in manchen Fällen unentbehrlich. s. Bsp. 27, 29, 33, 56, und Übg 2, 3, 4, 7, 10.

Nº 96 ist ein selten vorkommender, aber nicht zu entbehrender Hfg. in Fällen, wie Bsp. 56.

Nº 97: ein sehr nützlicher Hfg., wie die Bsp. 47, 56, und Übg 10, 12 ausweisen.

§ 59.

A.



Zweigestrichenes A.

Nº 99: für den gewöhnlichen Gebrauch.

Nº 100 ist ein zweckmässiger Hfg. in Fällen, wie Bsp. 47, 56.

Nº 101: sehr schön und vollklingend, und schmiegt sich einigen andern Tönen, wie *cis* Nº 18 und 26, *gis* Nº 93, und *f* Nº 67^a, vorzüglich gut an. Bsp. 22, 46, 47, 57, 61, 63, Übg 1, 11, 12.

Dreigestrichenes A.

Nº 102: für den gewöhnlichen Gebrauch.

Nº 103: hinsichtlich des Klanges ziemlich gleichlautend mit Nº 102, nur nicht so leicht ansprechend, doch mitunter nothwendig. Übg 1.

Nº 104 ist ein unentbehrlicher Hfg. in Fällen, wie Bsp. 47, 56, Übg 12.

Nº 105: ein weniger häufig vorkommender, doch nicht zu entbehrender Hfg. s. Bsp. 18.

§ 60. B. Ais.

The diagram shows three groups of fingerings for the note B. Ais. Each group consists of a musical notation on a treble clef staff and a corresponding diagram of a six-stringed instrument (violin or viola) showing the positions of the fingers on the strings. The first group (106-108) shows the first string (E) with fingerings 1, 2, and 3. The second group (109-112) shows the second string (B) with fingerings 1, 2, 3, and 4. The third group (113-115) shows the third string (G) with fingerings 1, 2, and 3.

Eingestrichenes B. Ais.

N^o 106: für den gewöhnlichen Gebrauch.

N^o 107 und 108 sind notwendige Hfge, wie Bsp. 15 und Übg 11 ausweist.

Zweigestrichenes B. Ais.

N^o 109 und N^o 111 muss man sich für den gewöhnlichen Gebrauch gleich geläufig zu machen suchen, und zwar N^o 109 bei Gesangstellen (s. § 49 das dort über gedeckte Töne Gesagte), dagegen N^o 111 bei Bravour- und überhaupt schnellen Passagen benutzen. Über die Anwendung beider Griffe geben die Beispiele und Übungen zu vorliegendem Werke hinlängliche Belehrung.

N^o 110: von sehr sanftem, schönem Flange, und schmiegt sich dem *h* N^o 119 vortrefflich an. Bsp. 16, 27, 45, 56, 61, Übg. 1, 3, 8, 10.

N^o 112. Dieser Gabel-Griff gibt zwar keinen sehr schönen Ton, doch ist er in manchen Fällen sehr nützlich und bequem. Bsp. 11, 16, 17, 29, 34, 36, 37, 39, 56, und Übg 1, 2, 9, 11.

Dreigestrichenes B. Ais.

N^o N^o 113, 114 und 115 sind ziemlich gleichtönend, doch jedenfalls N^o 113 für den gewöhnlichen Gebrauch vorzuziehen.

§ 61. H. Ces.

The diagram shows four groups of fingerings for the note H. Ces. Each group consists of a musical notation on a treble clef staff and a corresponding diagram of a six-stringed instrument showing the positions of the fingers on the strings. The first group (116) shows the first string (E) with fingering 1. The second group (117-118) shows the second string (B) with fingerings 1 and 2. The third group (119-122) shows the third string (G) with fingerings 1, 2, 3, 4, and 5. The fourth group (123-124) shows the fourth string (D) with fingerings 1 and 2.

Eingestrichenes H. Ces.

Nº 117: für den gewöhnlichen Gebrauch.

Nº 118: ein herrlicher voller Ton, der bei Gesangstellen von schöner Wirkung, und dessen Griff auch bei Octavenfolgen sehr bequem ist. s. Bsp. 4, 22, 44, 45.

Zweigestrichenes H. Ces.

Nº Nº 119 und 120 muss man sich für den gewöhnlichen Gebrauch gleich geläufig zu machen suchen, und zwar Nº 119, wenn *c* Nº 9, oder *b* Nº 109 vorhergehen oder nachfolgen, so wie überhaupt bei Gesangstellen (s. das § 49 über gedeckte Töne Gesagte); dagegen Nº 120 bei Bravour- und überhaupt schweren und schnellen Passagen benutzen. Über die Anwendung beider Griffe geben die Beispiele und Übungen zu vorliegendem Werke hinlängliche Belehrung.

Nº Nº 121^a, 121^b und

Nº 122 sind sehr nützliche Hfg in Fällen, wie Bsp. 3, 22, 27, 42, und Übg. 2, 5, 7, 8.

Dreigestrichenes H. Ces.

Nº 123: für den gewöhnlichen Gebrauch. Wenn der Ton dieses Griffs zu tief sein sollte, so kann man dem durch das Öffnen der *b* Klappe abhelfen.

Nº 124: ein Hfg in Fällen, wie Bsp. 62.

Beispiele zur Fingerordnungstabelle.

Die Vorzeichnung, Taktart und Tempobezeichnung bei nachfolgenden Beispielen bleiben dieselben, bis andere sie verdrängen.

1. *Allegro.*

2. *mf*

3. *f*

4. *f*

5. *Andante.* *p*

6. *dolce* *f* *p*

7. *Allº* *f*

6949

8. **Allegro.**
f L.K. 62 109 10 28^b 109 10 111 L.K. L.K. 65 78^a L.K. L.K. L.K. L.K.

9. 59 111 111 111 L.K. L.K. 10. 59 62 111 111

11. L.K. L.K. L.K. 10 109 10 109 10 109 10 109 109 109 112 111

12. **Allegretto.**
dolce con grazia 11 119 109 11 109 11 109 62 109 61

13. *dolce* 6 30 20 6 6 6 20 58 59

14. 109 10 109 111 L.K. 15. 107 6 20 111 78^a 65 78^a
p 62 L.K. *f ma dolce* 108 20 20 6 6 111 *p* L.K. L.K.

16. 119 119 110 119 109 120 111 111 111 L.K. 17. 59 62 109 109 19 112 111

18. 14 22 19 19 22 62 109 10 L.K. L.K. L.K.

All^o
f 111 15 111 53 65 53 86 105 86 64^b 82^b 65^b 54 41 56^b 41 10 109 10 109 12 34 12
 66 55^a 64^a 55^a 11 67^b 88 (67^b) (84)

19. **Moderato.**
f ma dolce 20 6 26

29. Allegro. *f*

26. *a piacere.*

30. *p* *mf*

31. Allegretto. *p*

32. *p a piacere*

33. Allegro. *f*

35. All^o moderato. *f*

36. *mf*

37. *p* *f*

39. *f*

Bei dieser Passage kann die *f*-Klappe der Bequemlichkeit wegen geöffnet bleiben.

All^o non tanto.

40. *dolce* 78^b 63 77 75 75 119 41 *f* I.K. 19 19 19 75

42. *f* I.K. I.K. I.K. I.K. I.K. 120 120 120 11 75

43. *f* All^o vivace. 111 120 85^b 39 39 39 39 44. All^o mod^o *dolce* 119 37 7 118

46. *p* Allegretto. 67^a 101 101 54 11 11 119 26 101 (*) 26

47. Allegro. *p* 11 41 49^a 41 42 49^a 41 111 100 111 15 111

48. Allegro. *f* 120 28^b 120 120 28^b 120 119 29 119 119 29 119 97 104 97 104 19 101

49. *pp* 120 28^b 120 47-55^a 39 47 55^a 47 39 47 75 54

*) Dieses e kann der Bequemlichkeit wegen ohne die Klappe genommen werden.

50. Allegro. *f* I.K. I.K. I.K. *mf* *tr* *pp* 79^a

51. Vivace. *mf* I.K. 109 10 109 109 109 109 109 I.K. I.K.

52. Allegro. *f con fuoco* I.K. I.K.

53. Larghetto. *dolce* 39 48 39 39 28 109 111

54. *tr* *at libitum* *p* 91 120 119 39 **55. All^o** *mf* 65 53 47 53 65 53 119

56. Allegro. 97 104 95 95 75 96 75 84 76 95 76 83

64^b 82^b 65 74^a 56^a 79^b 56^a 46 65^b 68^b 47 55^a 39 47

31 39^b 12 30 29 29 119 29 119 119 109 10 109 119 110 119

120 120 111 100 111 112 112 120 19 19 19 19 109 119 110 119

57. *p* 67^a 101 109 **58. Presto.** *f* 70 70 70 72 72 72

Allegro.

59. *f* *p*

60. *a piacere* *f* *p* *mf*

61. *Allegretto* *p* *con anima*

62. *Presto* *f* *pp* *cresc.* *mf* *decresc. - p*

63. *a piacere* *f* *p* *veloce*

64. *a piacere* *f* *p*

SCHLUSSBEMERKUNG.

Als sicherstes und am schnellsten zum Ziele führendes Mittel, sich Gewandheit und Geläufigkeit in der Application zu erwerben, kann ich allen Spielern nicht genug das häufige Üben der Tonleiter in allen Tonarten, hinauf und herunter, vom langsamen bis zum schnellsten Tempo, so wie aller Arten von Accorden und anderer häufig vorkommender Tongänge und Läufe – mit Anwendung der in der Tabelle gegebenen Fingersatzregeln – empfehlen, indem durch solche Übungen die zu einander gehörigen Griffle nicht nur am leichtesten sich einprägen, sondern am Ende ganz mechanisch werden, was doch nothwendig ist, da man ohne Dieses schwerlich in allen Fällen vor Fehlgriffen, die dem guten Vortrage von Melodien wie von Passagen nur zu oft und wesentlich schaden, gesichert sein möchte.

In wiefern solche Übungen aber überhaupt für die Erlangung künstlerischer Fertigkeit im Spiele von größter Bedeutung, und Keinem, der darnach strebt, zu erlassen sind, erhellt wohl von selbst.

Was Accordengänge und sonstige sehr gebräuchliche Passagen-Formen betrifft, so will ich nur einige solcher Figuren hier folgen lassen, welche der Spieler, unter Berücksichtigung der mitgetheilten Fingersatzregeln, durch alle Tonarten fleissig üben, und auf dieselbe Weise dann auch mit andern ähnlichen Passagen verfahren möge.

Dur.

Moll.

Dur.

Moll.

Dur.

Moll.

Dur.

Moll.

Dur.

Moll.

The musical score consists of four systems, each with a treble and bass staff. The first system is marked with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). It includes markings for 'Dur.' (Major) and 'Moll.' (Minor). The music is characterized by intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations such as slurs and accents.

SECHSTER ABSCHNITT.
Vom Gebrauch der Zunge.
§ 62.

So wie man bei den Saiteninstrumenten durch den Bogen, die verschiedenen Stricharten desselben, dem Spiele Ausdruck und Mannigfaltigkeit verleiht, so vermag man es beim Flötenspiel durch die Anwendung der Zunge, welche der Hauptsache nach — 1) entweder in der fortgesetzten Bewegung derselben Behuf des Abstossens und Absondernis einer Reihe von Tönen d. h. jedes einzelnen Tons in derselben, dem sogenannten Zungenstoss (*staccato* im weiteren Sinn), 2) oder in der ruhigen Lage der Zunge während einer Tonfolge (versteht sich, nach ein maligem Anstoss der Anfangsnote der letzteren, ohne welche kein Vortrag möglich sein würde), um die einzelnen Töne derselben engverbunden darzustellen, dem sogenannten Schleifen (*legato*), 3) oder endlich in der abwechselnden Bewegung und Ruhe der Zunge während einer Periode, in dem theilweisen Abstossen und theilweisen Verbinden der Töne derselben bestehen kann; wobei dann aber die verschiedenartige Modification, welche man der Bewegung und Stellung der Zunge beim *staccato* und *legato* geben kann (namentlich auch in Verbindung mit dem Ansatz der Lippen), und die vielseitige Abwechslung, welche beim gemischten Gebrauch dieser beiden Hauptvortragsweisen möglich ist, die mannigfaltigsten Schattirungen im Gebiete einer jeden dieser drei Anwendungsarten der Zunge — hervorbringen.

I. Insonderheit vom Zungenstoss (*Staccato*.)

A. Zungenarten.

§ 63.

Die natürlichste Art und Weise des Abstossens ist die sogenannte einfache Zunge, welche darin besteht, jeder einzelnen abzustossenden Note einen selbständigen Zungenstoss zu widmen. Die Zunge muss, indem man dabei die Silbe *Ti* ausspricht, am Gaumen, gleich hinter der oberen Reihe der Zähne anschlagen. Wie dieses Anschlagen geschehen und beschaffen sein müsse, richtet sich nach dem einzelnen Falle und den durch dieselben bedingten verschiedenen Graden des Abstossens, worüber weiter unten sub: B die Rede sein wird.

Eine sehr alte Methode (von Quanz herstammend), durch ein paar Silben die Zunge in Bewegung zu setzen, die sogenannte Doppelzunge, ist eine Manier, welche lange Zeit einen sehr kultivirten Theil des Flötenspiels ausmachte, in neuerer Zeit aber immer mehr in Abnahme gekommen, und von mir niemals in Anwendung gebracht worden ist.

Ogleich mein Vater und Lehrer, C. Fürstenau, die Doppelzunge in hohem Grade der Vollkommenheit besass, so mochte er dennoch wohl einsehen, dass man dem Spiele nicht genug Mannigfaltigkeit damit geben könne, sondern dass des Künstlers Vortrag sich dadurch mehr zur Monotonie hinneige. Es wurde mir daher nicht erlaubt, die Doppelzunge zu üben, und ich musste mein Hauptstudium der einfachen natürlichen Zunge zuwenden. So zweifellos nun aber auch zu einem charakteristischen, grossartigen Spiele die einfache Zunge sich ungleich besser eignen mögte als jene, wovon mich alle meine bisherigen Erfahrungen überzeugt, so will ich jedoch von der Doppelzunge nicht durchaus und unbedingt abrathen, indem die Manier der Zunge der Individualität eines jeden Spielers überlassen bleiben und sich nach dem Wege richten muss, den sein Spiel nimmt. Höchst einseitig indess und eine gänzliche Unbekanntschaft mit der einfachen Zunge verrathend ist die gewagte Behauptung Einiger, dass ohne Doppelzunge kein gutes Spiel möglich sei.

Die grössere Schwierigkeit der Erlernung der Doppelzunge oder der einfachen betreffend, so wird zwar im Universal-Lexicon der Tonkunst von Dr G. Schilling unter dem Artikel „Zungenstoss“ behauptet, dass die Aneignung der Doppelzunge mehr Mühe koste, als die des ganzen übrigen Flötenspiels zusammen genommen, weshalb sie von Vielen verworfen werde; indess ist diese Behauptung ebenfalls einseitig und übertrieben, indem, wenigstens nach meiner Erfahrung, nicht minder der einfache Zungenstoss, überhaupt aber jeder einzelne Theil des Flötenspiels, soll er künstlerisch dargestellt werden, nicht ohne den anhaltendsten Fleiss und Kraftaufwand erlernt werden kann.

Mich aller näheren Erörterungen hinsichtlich der Doppelzunge in ihren verschiedenen Unterarten enthaltend, theile ich in den folgenden Paragraphen nur meine Erfahrungen und Ansichten über den mir angeeigneten einfachen Zungenstoss mit, welcher, in soweit er zu einem guten ausdrucksvollen Vortrag nöthig ist, einen sehr wichtigen Theil des Flötenspiels ausmacht, und, wie schon gesagt, eines ausdauernden, unermüdliehen, Fleisses bedarf.

B. Grade des Abstossens.

§ 64.

Es gibt sehr verschiedene Grade des Abstossens, die durch Tempo und Charakter des Tonstücks, oder der einzelnen Perioden desselben, bestimmt werden. Ein langsames Tonstück erfordert einen gesangreichen Vortrag, und also auch die einzelnen Töne darin einen gedehntern Klang, als in einem schnellen Tempo, wo der Klang des abzustossenden Tones und der klanglere Zwischenraum von den aufeinander folgenden Tönen kürzer sein

muss. Ähnlich verhält es sich auch mit dem Abstossen beim *piano* und beim *forte*; es liegt hier schon im Character der Wörter, dass die Zunge bei *piano*-Stellen *delicater* als bei *forte*-Stellen angewendet werden muss.

Für die Ausführung des Zungenstosses mittelst Anschlagens der Zunge am Gaumen, wie es oben § 63 beschrieben, ergibt sich nun hier (in Betreff seiner Graduirung nach Tempo und Character des Tonstücks etc.) die allgemeine Regel, dass jenes Anschlagen um so schneller und elastischer auszuführen ist, je kürzer oder schärfer die abzustossenden Töne erklingen sollen, woraus das nöthige Verfahren für den umgekehrten Fall von selbst erhellt.

Um den Grad des Abstossens im einzelnen Falle genau und noch näher zu bestimmen, hat man fast allgemein gewisse Zeichen angenommen, die in den folgenden Paragraphen erklärt und an kleinen Beispielen erläutert werden sollen.

§ 65.

Stellen, die mit Punkten oder „*Staccato*“ überschrieben sind, müssen mit einem besonders scharfen, elastischen Zungenstoss gegeben werden. Dieses Abstossen, *Staccato* im engeren Sinne, ist nur, wenn es gut ausgeführt wird, von herrlicher Wirkung und eine Hauptzierde des Flötenspiels (besonders des Solospiels). Die Fähigkeit dazu muss aber gewissermassen angeboren sein, da die Erfahrung gelehrt, dass Manche, trotz des fleissigsten Studirens, es nicht erlernt, wogegen aber wieder Andere ohne viele Mühe es bald zu grosser Vollkommenheit brachten. Doch, selbst bei natürlicher Anlage dazu, führt nur ein fleissiges, anhaltendes Üben zur völligen Beherrschung des *Staccato*, und namentlich dahin, es in jeder Geschwindigkeit ausführen und damit Passagen, welche manche Flötisten mit der Doppelzunge einförmig, gleich einem Flötenuhrwerke, herspielen, mit reizender Frische und Leichtigkeit, auch hin und wieder mit etwas Pikanterie, ausführen zu können.

Doch sind auch hier wieder verschiedene Untergrade des Abstossens zu beobachten, denn in einer Passage von gleichgeltenden Noten erfordert z. B. ein Secunden- oder Terzen-Gang einen andern Grad des Abstossens, als einer in Sexten, Octaven oder noch grösseren Intervallen. In letztem Fall ist es gar nicht zu umgehen, dass der leere Zwischenraum zwischen der tiefen und hohen Note etwas grösser wird, als bei kleinen Intervallen. Um dieses nun nicht zu sehr bemerkbar zu machen, darf man nur die Töne bei Sexten, Octaven oder noch weiteren Sprüngen nicht so kurz, als bei jenen, abstossen. — Hier ein paar Beispiele.

Secunden und Terzen.

Allegro.

The musical notation consists of three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It starts with a piano (*p*) dynamic and contains a series of eighth-note passages with slurs. The second staff continues the piece and ends with a *Fine* marking. The third staff continues the piece and ends with a *D.C.* (Da Capo) marking.

Sexten, Octaven und noch grössere Intervallen-Sprünge.

Allegro.

The musical notation consists of three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It starts with a piano (*p*) dynamic and contains a series of eighth-note passages with slurs, including some intervals. The second staff continues the piece and includes a *cresc.* (crescendo) marking. The third staff continues the piece and ends with a *f* (forte) dynamic.

Tritt bei Passagen letzterer Art der besondere Fall ein, dass die tieferen Töne eine fortlaufende Melodie enthalten; so gibt dieses zu einer sehr brillanten Manier des *Staccato* Gelegenheit, die darin besteht, dass man die tiefen Töne – um ihren Zusammenhang, die Melodie, recht deutlich hervortreten zu lassen – kräftig und nicht zu kurz, die hohen dagegen, welche verhältnissmässig immer sehr leicht ausprechen, *piano* und flüchtig abstösst. z. B.

Allegretto quasi Allegro.

§ 66.

Eine mit dem Zeichen \succ bemerkte Note verlangt einen andern Grad des Abstossens, als die mit einem blossen Punkt überzeichnete, sie muss mit grösserer (aber sogleich wieder nachlassender) Kraft, und nicht so kurz als jene abgestossen werden. z. B.

All^o moderato.

Man gebraucht auch oft statt des Zeichens \succ die Buchstaben *sf* (*sforzando*) oder *rfz* (*ritorforzando*), welche das plötzliche Hervorheben eines Tones, und fast noch einen schärfern Grad des Abstossens, als das Zeichen \succ , verlangen. z. B.

§ 67.

Bei punktirten Noten (d. h. solchen, deren erhöhter Zeitwerth durch einen daneben stehenden Punkt angedeutet) hängt der Grad des Abstossens von dem Charakter des Musikstücks ab. Ist dieser ernst, so muss die Note mit dem Punkte nicht zu scharf angestossen, aber nach ihrem ganzen Werth ausgehalten, und die nächstfolgende kurze Note ebenfalls gemässigt abgestossen werden z. B.

Ist der Charakter aber heiterer, jovialer Natur, so muss die Note mit dem Punkte scharf angestossen, dieser aber in eine Pause verwandelt, und die darauf folgende kurze Note ganz leicht an die nächste angeworfen werden. z. B. Allegretto.

Die Ausführung ist ohngefähr so:

§ 68.

Es gibt auch andere Fälle, wo beim Abstossen der Note deren ganzer Werth nicht gehalten werden darf und für eine solche Abkürzung eine Pause eintreten muss, da ohne dieses Verfahren der Vortrag schleppend sein würde. Bei nachfolgendem Beispiel mache man den Versuch und spiele die achte Note zuerst nach ihrem ganzen Werth, z. B.

All^o moderato.

dann diese achte Note als Sechszehntel, und lasse an die Stelle des fehlenden eine Pause treten, und man wird finden, dass diese Weise leichter und anmuthiger klingt. z. B.

All^o moderato.

Figuren wie der 1^{te}, 3^{te} und 7^{te} Takt dieses Beispiels sie gibt, kommen dann in ihrer Wirkung den auf der Violine mit springendem Bogen gespielten Passagen gleich.

§ 69.

Oft stehen die Bezeichnungen des Abstossens und des Schleifens, Punkte und Bogen, gemeinschaftlich über Noten. Dieser Fall gehört der Hauptsache nach in das Gebiet des Zungenstosses; der über den Punkten stehende Bogen deutet nur eine Modification des letzteren an, indem die so bezeichneten Noten sanft, sich aneinander anschmiegend, abgestossen werden sollen. Ein solches Zeichen nennt man das Tragzeichen (*mezzo Staccato*). z. B.

Moderato.

Sollte ich alle übrigen möglichen Fälle des Gebrauchs der Zunge durchgehen, um dafür die verschiedenen Grade des Zungenstosses anzugeben, so würde das zu weit führen; ich habe hier nur die gebräuchlichsten und wichtigsten berührt, wonach es nun nicht schwer sein wird, auch andere Schattirungen des Zungenstosses zu bilden.

Die Übungen zu diesem Werke (wovon N^o 3 besonders für das Studium des *Staccato* nach § 65 bestimmt ist), geben übrigens Gelegenheit genug, den Zungenstoss in seinen verschiedenen Graden kennen zu lernen, und sich darin Gewandheit zu verschaffen.

II Vom Schleifen (*Legato*).

§ 70.

Worin das Schleifen überhaupt besteht, ist schon oben (§ 62, vom Gebrauch der Zunge) gesagt worden. Die Töne sind bei dieser Vortragsart, welche man durch einen Bogen, den sogenannten Schleif- oder Verbindungsbogen, über oder unter den Noten, \frown oder \smile bezeichnet, so eng mit einander zu verbinden, dass kein leerer Raum zwischen ihnen wahrgenommen wird.

Das Schleifen steht daher dem Stossen gegenüber, obgleich auch beim geschleiften Vortrag das Stossen in sofern nicht ausgeschlossen werden kann, als jede Schleifung zu Anfang mit der Zunge nothwendig angestossen werden muss. (s. vom Gebrauch der Zunge § 62.)

Das Schleifen ist nun, soll es gut ausgeführt werden, mit nicht weniger Schwierigkeiten verbunden, als das Stossen.

Die Hauptkunst alles guten Schleifens liegt darin, dass man die in einen Bogen eingeschlossenen Noten so glatt als nur immer möglich mit einander zu verbinden sucht. Je mehr Noten nun aber ein solcher Bogen zusammen verbindet, desto schwieriger wird ein solcher Vortrag, weil doch mitunter manche Töne hinsichtlich ihrer Applicatur sich nicht so schmiegsam aneinander reihen wie wieder andere, und der Schleifzug nur dann schön klingt, wenn in dieser Hinsicht keine Abstufung bemerkbar wird, und den einzelnen Noten von ihrer Geltung nichts genommen wird, d. h. die weniger schwierig zu greifenden Töne nicht geläufiger klingen, als jene, welche der Applicatur nach unbequem liegen, sondern alle Töne des Schleifenlaufs, mögen es noch so viele sein, gleichsam in einem Flusse fortrollend dem Ohre dargestellt werden.

Das Schleifen hat nun, gleich wie das Stossen, wieder seine verschiedenen Grade.

§ 71.

Ein aus recht vielen gleichgeltenden Noten bestehender Schleifenlauf (namentlich in den tiefen Tönen) lässt sich mit einer marmeluden Quelle vergleichen, und einer solchen ähnlich darstellen.

Diese Schleifung ist besonders bei Variationen von reizender Wirkung, z. B. wenn eine Phrase oder ein Theil derselben sich wiederholt, und das erste Mal *forte*, gewissermassen rollend, bei der Wiederholung aber *pi. anissimo*, gleichsam wie ein Luftgeflüster, vorgetragen wird, wobei jedoch die reine Intonation wesentlich zu berücksichtigen, und die Vorsichtsmassregel zu beobachten ist, das Mandloch beim *forte* etwas herein, und beim *pi. anissimo* bedeutend nach Aussen zu wenden. (s. Scalenblasen § 45.)

Als Beispiel diene hier eine solche Passage aus meinen Variationen über ein Thema aus *Preciosa*, Op. 30.

Allegretto.

The musical score consists of two staves of music. The first staff begins with the tempo marking 'Allegretto.' and contains a series of notes with slurs and trills, marked with 'tr' and 'mormorando'. The second staff continues the passage, also with slurs and trills, marked with 'tr' and 'solto voce'. The music is written in a key with two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature.

Liegt das *pianissimo* als Antwort in der höhern Octave, was auch von schöner Wirkung und nicht so schwer als jenes im vorigen Beispiel ist, so braucht das Mundloch nur sehr wenig über dessen gewöhnliche Lage heraus gewendet zu werden. Hier eine Passage aus meinen Variationen über ein dänisches Thema, Op.72.

memorando.
All^o

pp

§ 72.

Wenn der Schleifbogen über zwei oder einigen Noten steht, und über der letzten ein Strich oder Punkt (·), so wird diese Note verhältnissmässig immer etwas kürzer genommen, als ihr Zeitwerth eigentlich erfordert, z. B.

Allegro.

mf
 Die Ausführung ist ungefähr wie:



§ 73.

Anders verhält es sich, wenn mehrere aufeinander folgende kürzere Schleifungen zusammen wieder von einem Verbindungsbogen eingeschlossen sind; alsdann sollen die kleineren Schleifungen allerdings einzeln hörbar, jedoch auch wieder miteinander zusammenschmelzend, vorgetragen werden. z. B.

Allegro.

p

§ 74.

Eine sehr markirte Schleifung ist die zweier Noten von der Höhe in die Tiefe, von denen die erste kurz und die zweite durch einen Punkt verlängert ist. Diese Schleifung muss aber mit vieler Leichtigkeit vorgetragen, die hohe Note scharf angestossen, und gleich einem Blitz auf die tiefe (Note) herabgeschleudert werden. z. B.

Moderato.


§ 75.

Eine Bindung, welche auf sehr verschiedene Weise ausgeführt werden kann, ist nachfolgende. Wenn die erste der beiden Schleifnoten scharf angestossen und die zweite kurz und leicht ohne allen Accent an diese angehängt wird, so entsteht eine tändelnde Manier, wogegen, wenn die Schärfe vermieden und die Schleifung weich gemacht wird, ein mehr schmeichelnder Character hervortritt. z. B.

All^o non tanto.

Allegretto.

Dieselbe Schleifung kann nun noch auf eine dritte Art vorgetragen werden, welche nicht minder interessant als die beiden vorigen ist, nämlich: wenn die zweite der zusammengebundenen Noten durch einen Luftdruck stark her-
 ausgehoben, gewissermassen herausgeschoben wird, welches durch das Zeichen < angedeutet ist. z. B.

§ 76.

Wenn in einer Schleifung eine mit dem Zeichen > bemerkte Note plötzlich hervorgehoben werden soll (man vergleiche § 66), so muss dieses durch einen starken (aber sogleich wieder nachlassenden) Luftdruck ausgeführt werden. z. B.

All^o con fuoco.

All^o mod^o.

III. Gemischter Gebrauch des Stossens und Schleifens.

§ 77.

Häufiger noch, als das blosse Abstossen oder Schleifen der Töne in einer Passage, kommt die gemischte Anwendung jener beiden Vortragsweisen, die aus Stossen und Schleifen zusammengesetzte Manier des Trennens und Verbindens der Töne vor, durch deren unendliche Mannigfaltigkeit dem Spiele sehr viel Interesse und Reiz abzugewinnen ist, wenn dabei mit geschmackvoller Auswahl und Vorsicht verfahren wird.

Einige der gebräuchlichsten und effektivsten solcher Manieren sind in den folgenden Beispielen enthalten, zu denen die nöthigen Bemerkungen und Erläuterungen sich am zweckmässigsten erst nach ihrer jedesmaligen Mittheilung geben lassen werden.

§ 78.

All^o vivace.

Eine etwas veraltete Manier, welche nicht zu oft anzuwenden ist. In früherer Zeit wurde angenommen, dass, so bald keine Bezeichnung über den Noten stand, diese Manier gemeint sei. Die erste Note der jedesmaligen Schleifung muss etwas markirt werden, wodurch die guten (schweren) Takttheile, das erste und dritte Viertel, dann besser hervortreten.

§ 79.



Eine recht frische Accentuirung; hier müssen die schlechten (leichten) Takttheile, nämlich das zweite und vierte Viertel, durch einen schärfern Anstoss der Zunge hervorgehoben werden.

§ 80.



Hier wird die erste von den vier Noten scharf herausgehoben.

§ 81.



Man kann entweder die letzte der vier Noten hervorheben, oder, was noch besser ist, man gibt die Accentuirung der ersten der vier Noten, und stösst die letzte ganz kurz ohne alle Betonung ab, wirft sie so zu sagen ohne Bedeutung hin.

§ 82.



Durch scharfes mit verstärktem Luftdruck zu bewerkstellendes Abstossen der ersten der vier Noten erhält diese Accentuirung noch mehr Werth.

§ 83.



Die zweite Note einer jeden Schleifung muss kurz abgerissen, und die zu stossenden Noten besonders pikant gespielt werden.

§ 84.



Eine Verbindung von verschiedenen Schleif- und Stossarten, wie hier, ist oft von schönem Effect. Die Stossnoten müssen recht scharf, so wie die mit > bezeichneten besonders herausgehoben werden.

§ 85.

Allegro non tanto.



Bei Triolenfiguren wie hier, wo die erste der drei Noten zu stossen und die beiden andern zu schleifen sind, muss die Stossnote recht herausgehoben werden.

§ 86.



Das Gegentheil von § 85. Hier wird die erste der beiden Schleifnoten accentuirt und die Stossnote leicht hingeworfen.

§ 87.



Diese Manier kann auf zweierlei Art vorgetragen werden. Erstens: indem die zweite der beiden Schleifnoten, kurz abgerissen, vermittelt eines starken Lungendrucks an die erste angehängt, und die tiefe Stossnote kräftig, doch leicht und ohne besondere Betonung abgestossen wird. Zweitens: so, dass die tiefe Note besonders stark accentuirt und nicht zu kurz abgestossen, und die beiden Schleifnoten leicht zusammen verbunden werden.

§ 88.



Eine Umkehrung der Figur des vorigen Paragraphen. Die beiden tiefen Schleifnoten müssen kräftig, die zweite, kurz abgerissen, mit einem Lungendruck an die erste angeschliffen, und die hohe Stossnote ganz leicht und kurz abgestossen werden.

*

Wer sich nun die besprochenen gebräuchlichsten Verbindungen von Stossen und Schleifen durch fleissiges Studiren angeeignet hat, kann dann, mit Unterstützung eines auf Natur gegründeten Geschmacks, sich selbst noch mehrere ausbilden.

SIEBENTER ABSCHNITT.

Von den Verzierungen und Ausschmückungen.

§ 89.

Werden Verzierungen mit Vorsicht angewendet, so ist ihr Vortheil für das Spiel kaum mit Worten zu beschreiben. Sie beleben die Melodie, unterhalten die Aufmerksamkeit, geben den Tönen mehr Ausdruck und Bedeutung, und bringen Licht und Schatten in das Tonstück.

§ 90.

In früherer Zeit überliess der Componist die Ausschmückung der Melodie dem Spieler oder Sänger; doch entstand daraus eine Willkühr und Geschmacklosigkeit ohne Ende, und so hielt man es, um diesem Übelstande abzuhelfen, für zweckmässiger, die nöthigen Ausschmückungen durch Zeichen oder kleine Noten vom Componisten selbst vorschreiben zu lassen.

Zu den gebräuchlichsten, noch von jenen Zeiten uns überlieferten, Verzierungen gehören nun:

Zu den durch Zeichen vorgeschriebenen:

- I. Der Triller, und zwar
 1. der eigentliche Triller (*tr*),
 2. der Pralltriller oder Schneller (*w*, *w*).
 II. Der Doppelschlag oder Variirtriller, jetzt auch wohl Mordent genannt, (*∞*).

Zu den mit (kleinen) Noten vorgeschriebenen:

- III. Der Vorschlag, und zwar
 1. der lange,
 2. der kurze Vorschlag.
 IV. Verschiedene andere Verzierungen ohne Namen.

I Vom Triller.

§ 91.

Unter Triller kann man im Allgemeinen, in so fern man den sogenannten Pralltriller (s. unten § 93) mit zu den Trillerarten rechnet, das schnelle Anschlagen einer Note, über welcher das Zeichen *tr* steht (welches beim Pralltriller auch wohl mit dem Zeichen *w* oder *w* abwechselt), mit der nächstfolgenden höheren, der s. g. Hilfsnote, im Gegensatz zu jener, welche Hauptnote heisst, verstehen, werde diese Bewegung nun wiederholt, so dass ein mehrmaliges Abwechseln der neben einander liegenden Töne stattfindet, oder nicht; wobei jedoch schliesslich stets die Hauptnote wieder kurz angehängt wird. Im engeren und eigentlichen Sinn jedoch bedeutet Triller die mehr-, wenigstens zweimalige Wiederholung einer solchen Bewegung (s. gleichfalls unten § 93) mit schliesslicher Angabe der Hauptnote.

Die stets zu beobachtende Regel, jeden Triller mit der Hauptnote sowohl beginnen als aufhören zu lassen, welche von Hummel, Kalkbrenner und Spohr in ihren Schulen neuerdings festgestellt und von ersterem besonders gründlich motivirt, auch in meiner älteren Flötenschule vom Jahre 1826 bereits aufgestellt worden, beruht sowohl auf dem natürlichen Gesichtspunkte, dass eben die tiefere Hauptnote, die mit Hilfe der höheren (die gerade daher Hilfsnote heisst) auszuschmückende, es ist, welche dem Ohre als am wichtigsten sich darstellen soll, als auch andererseits auf der Rücksicht, welche die genaue und deutliche Hervorhebung der aus der Trillerbewegung hervorgehenden Harmonie verlangt.



Nur ausnahmsweise darf man den Triller mit der Hilfsnote oder mit der tiefer (d. h. zunächst unterhalb der Hauptnote) liegenden Note beginnen, wenn dies nämlich durch den Componisten besonders vorgeschrieben ist, wie z. B.



§ 92.

Die neben einander liegenden Töne, mit denen der Triller ausgeführt wird, können natürlich, je nach Vorzeichnung des Musikstücks, oder dem im Laufe desselben vorkommenden Versetzungszeichen, nicht nur um einen ganzen, sondern auch um einen halben Ton von einander entfernt sein. z. B.



Soll die Hilfsnote um einen halben Ton höher oder niedriger angegeben werden, als es nach der Tonart oder sonst der Fall sein müsste, so wird dies durch das betreffende Versetzungszeichen neben dem Trillerzeichen angedeutet, z. B.



oder statt dessen, wie man der grösseren Deutlichkeit wegen jetzt angefangen, durch besondere kleine Noten, welche vor die Hauptnote gesetzt werden, und die beiden Trillertöne enthalten, bemerkt z. B.



§ 93.

Die Anzahl der Trillerbewegungen, so wie die Länge des Trillers hängen von dem Zeitwerthe der Note, um deren derartige Verzierung es sich handelt, und erstere (die Anzahl der Trillerbewegungen) nebenher noch von der besondern Geschwindigkeit ab, welche man dem Triller zu geben im Stande ist. Bei Noten von sehr geringem Zeitwerth, wo nur eine zwei-, höchstens dreimalige Bewegung möglich ist, heisst der Triller vorzugsweise ein kurzer. Wo gar nur eine einzige Bewegung zulässig, also schon kein eigentlicher Triller mehr möglich, tritt der s. g. Pralltriller oder Schneller ein, welcher seinem Wesen und Ursprunge nach, streng genommen, wohl zu einer anderen, früher sehr gebräuchlichen, jetzt aber im Ganzen veralteten Gattung von Verzierungen, nämlich zu der des Mordents gehört, von dem er sich noch als Überbleibsel erhalten hat (welches weiter unten am gehörigen Orte besprochen wird); während er indessen seiner ganzen Ausführung, sowohl der Applicatur, wie dem Vortrage und Klange nach, als eine Trillerspecies erscheint, und jetzt auch allgemein zum Triller gerechnet wird.

§ 94.

Lange Zeit hindurch war die Cultur der Triller auf der Flöte eine höchst mangelhafte, ja für manche Töne, besonders in den höhern Octaven, kamte man gar keine Triller; doch seitdem man angefangen hat, auch auf der Flöte in anderen Tonarten, als G und D dur, zu spielen, wozu ich durch meine Compositionen in den ungewöhnlicheren Tonarten vielleicht etwas beigetragen zu haben mir schmeicheln darf, ist es endlich gelungen, alle Triller in allen Tonarten und Modulationen auf diesem Instrumente aufzufinden und künstlerisch darzustellen; obgleich man in Frankreich — ein Land, wo das Flötenspiel im Allgemeinen bei Weitem mehr als in Deutschland cultivirt wird, — in der Kenntniss der Triller noch sehr wenig fortgeschritten ist, was aus den dortigen Flötenschulen zu ersehen.

§ 95.

Der Triller ist eine der glänzendsten, aber auch zugleich in jeder Beziehung eine der schwierigsten Manieren des Flötenspiels, und verlangt sehr beharrliche, ja immerwährende Übung.

Zur Ausführung eines guten Trillers gehört nicht allein die grösste Beweglichkeit der Finger, sondern beide Töne, aus denen der Triller besteht, müssen auch gleich deutlich und stark vorgetragen und intonirt, so wie deren Zeitwerth aufs Strengste gleich gehalten werden. Die Schnelligkeit und Gleichmässigkeit der Fingerbewegung entscheidet vorzüglich über die Schönheit des Trillers. Um jene sich nach und nach anzueignen und am sichersten zur Vollkommenheit auszubilden, muss der Spieler fleissig jeden Finger erst langsam, und mit wachsender Geläufigkeit immer geschwinder, im Trillern üben, am fleissigsten aber die Finger der linken Hand, weil diese durch ihre gekrümmte Lage weniger geschickt zum Trillern sind, und daher nur durch besonders anhaltende Übung den andern an Kraft und Geschwindigkeit darin gleich gebracht werden können. Der Finger muss hoch genug aufgehoben werden, um ihn mit Kraft auf das Loch oder die Klappe niederfallen lassen und ihm so den rechten Schwung zum Trillern geben zu können.

Ius Besondere noch:

I Vom eigentlichen Triller.

§ 96.

Jedem eigentlichen Triller muss in der Regel zu seiner Vollständigkeit noch ein sogenannter Nachschlag angehängt werden, welcher ihn mit der folgenden Note verbindet. Er besteht aus der nächstfolgenden tiefen und der Hauptnote, und ist im Ganzen mit derselben Schnelligkeit, wie die Trillerbewegung, auszuführen. z. B.



Bei Cadenz = oder Hauptschlusstrillern wird auch wohl folgender Nachschlag gemacht:



Meistentheils ist der Nachschlag mit kleinen Noten angedeutet, besonders da, wo der Componist wünscht, dass die erste Note desselben erhöht oder erniedrigt werden soll, z. B.



wo nicht, hat ihn der Spieler nach der vorgeschriebenen Tonart hinzuzufügen.

Nur beim kurzen Triller, wo die Beschränktheit der Zeit seine Ausführung erschwert, und er nur undeutlich zu hören sein würde, darf man den Nachschlag weglassen, so wie er in den Fällen nicht anwendbar ist, wo die nachfolgende Note mit der ersten des Nachschlags zusammenfallen würde. z. B.



Bei einer Trillerkette, so nennt man eine ununterbrochene Folge von mehreren Trillern, wird gemeinlich nur dem letzten Triller ein Nachschlag gegeben. z. B.



Doch findet hierüber keine feste Regel statt, und oft ist es von sehr schöner und glänzender Wirkung, wenn ein jeder dieser Triller einen Nachschlag bekommt; freilich hauptsächlich nur bei aufwärts steigenden Trillerketten, und wenn diese so lang sind, wie in folgenden Beispielen:



denn bei abwärts steigenden Trillerketten, wenigstens bei einer Secunden-Fortschreitung, ist ein Nachschlag deshalb meistens nicht anwendbar, weil dessen Töne schon in dem folgenden Triller enthalten sind. z. B.



NB. Namentlich bei Trillerketten ist indess die, in dem oben (§ 93) über Länge des Trillers Gesagten schon enthaltene, Regel wohl zu beherzigen, dass jeder Triller, und wo ein Nachschlag stattfindet, diesen mitgerechnet, die ganze Dauer der Note ausfüllen muss, über welcher er steht, indem nirgends mehr als bei solchen Trillerfolgen eine Lücke zwischen den einzelnen Noten das Ohr auffallend beleidigt.

§ 97.

Obleich möglichst schnelle Trillerbewegung, und zwar die ganze Zeitdauer einer Trillernote hindurch, im Allgemeinen als Gesetz gilt, so leidet doch und erfordert sogar die Geschwindigkeit des Trillervortrags oft gewisse Modificationen.

Es gibt sowohl Fälle, wo überhaupt nicht ganz so schnell getrillert werden darf, wie in anderen; als auch solche, wo der Triller bei einer und derselben Trillernote während seines Verlaufs eine seiner Schönheit nur förderliche Veränderung in der Geschwindigkeit erfahren kann. Man merke sich etwa Folgendes:

Im Allegro und bei Musikstücken von lebhaftem, feurigem, leidenschaftlichem Character muss der Triller schneller und kräftiger sein, als im Adagio und bei sanften, gefühlvollen Stellen.

Von herrlicher Wirkung ist es, wenn im Adagio oder in Gesangstellen der Triller langsam beginnt, allmählig aber zu immer grösserer Schnelligkeit gesteigert, und dabei mit einem *crescendo* verbunden wird. Doch darf nicht umgekehrt ein Triller schnell anfangen und langsam endigen, was freilich ausnahmsweise bei Einleitungen und Fermaten von guter Wirkung sein kann, jedoch im Ganzen nur dann erlaubt ist, wenn der Componist es besonders vorgeschrieben hat.

Was den Nachschlag betrifft, dessen Töne in der Regel mit derselben Schnelligkeit wie der Triller, den sie beschliessen, auszuführen sind, so darf auch er ausnahmsweise (und zwar meistens in den Fällen, wo der Triller selbst mit Vortheil etwas langsamer endigen kann) noch langsamer als die vorhergehende Trillerbewegung gemacht werden, was oft von höchst angenehmer Wirkung ist. —

NB. Durchaus keiner Veränderung in der Schnelligkeit des Vortrags sind aber die Schlusstriller unterworfen. Alle, ohne Ausnahme, müssen (sammt ihren Nachschlägen) von Anfang bis zu Ende gleich schnell ausgeführt werden.

2. Vom Pralltriller.

§ 98.

Über den Pralltriller, dessen Definition bereits oben gegeben worden, welcher, um es kurz zu wiederholen, in der Praxis als ein Triller mit nur einer Bewegung sich darstellt, und mit (tr) oder (tr), öfterer noch mit dem eigentlichen Trillerzeichen (tr), auch wohl durch zwei kleine Noten, z. B.  angedeutet wird, bleibt nur noch Weniges zu sagen übrig.

Er ist eine höchst charakteristische Verzierungsart, und hat in seiner richtigen Vortragsweise manche Schwierigkeit. Er dient dazu, gewissen Stellen einen besonders energischen, lebendigen und pikanten Ausdruck zu geben, und die Bewegung, worin er besteht, muss daher feurig, mit vorzüglicher Schnellkraft und Schärfe, und zu dem Ende mit etwas hoch herabfallendem Finger ausgeführt werden.

*

Nachfolgend gebe ich nun hier eine tabellarische Übersicht sämtlicher auf der Flöte vorkommenden Triller in ihren zum Theil sehr verschiedenen Griffen, deren zweckmässigste Anwendung an einigen, von mir besonders dazu eingerichteten Übungen (s. N^o N^o 6, 7, 8.) näher veranschaulicht werden soll.

ANHANG.

Triller = Tabelle.

[Bei jedem Tonloch oder jeder Klappe, auf welches oder welche die Bewegung des Trillers fallen soll, ist rechts daneben das Zeichen (tr) gesetzt.]

Die Klappen, welche zu dem jedesmaligen Triller nicht benutzt werden, sind aus demselben Grunde, wie bei der Fingerordnungstabelle, weggelassen.

Das Wort „Trillertabelle“ ist in der Abkürzung mit: T. Tab. bezeichnet,

Hilfsgriff mit Hfg., wie schon oben bei der Fingerordnungstabelle.

Zum Unterschied von der Fingerordnungstabelle sind in der Trillertabelle römische Zahlen gewählt; und in den Übungen dazu die Nummer des jedesmal anzuwendenden Griffes unter die Note gesetzt, weil über der Note schon das Trillerzeichen steht. Bei verschiedener Applicatur, ist, ähnlich wie dort, die bessere oder zweckmässigere über der andern bemerkt; findet sich aber gar keine Nummer vor, so wird derjenige Griff genommen, welcher für diesen Triller in der Trillertabelle unter der Bemerkung „für den gewöhnlichen Gebrauch“ angeführt ist.

Will der Spieler bei Übung eines Trillers eine Schlussnote angeben, so ist hierzu die Hilfsnote des Trillers oder die nächstfolgende tiefere Note am besten anzuwenden. z. B. 

Diejenigen Triller, welche der Applicatur und dem Ohre nach gleichlautend, der Vorzeichnung und dem Auge nach aber verschieden (*enharmonisch*) sind, habe ich, um sie leichter erkennen und vergleichen zu können, mit einem Verbindungszeichen eingeschlossen. So ist z. B. N^o VI und N^o XI der Applicatur und dem Ohre nach vollkommen gleich, der Vorzeichnung und dem Auge nach aber verschieden, u. s. w.]

C. His.

The image displays musical notation and fretboard diagrams for trills in C major and C minor. At the top, a treble clef staff shows a trill on C4 (middle C) in C major, with a trill on C5 (one octave higher) in C minor. Below this are two rows of fretboard diagrams, labeled I through X, each corresponding to a specific trill. Each diagram shows a six-string guitar fretboard with dots indicating fingerings. The diagrams are arranged in pairs: I and II, III and IV, V and VI, VII and VIII, IX and X. The first row (I-V) corresponds to the C major trill, and the second row (VI-X) corresponds to the C minor trill. The diagrams show various fingerings for the main note and the trill notes, often including the letters 'h', 'c', and 'b' to denote specific fret positions or techniques. For example, diagram I shows a trill on the first fret (C4) with fingerings for the main note and the trill notes (h, c). Diagram II shows a trill on the second fret (C4) with fingerings for the main note and the trill notes (h, c, b, c). Diagram III shows a trill on the third fret (C4) with fingerings for the main note and the trill notes (h, c, b, c). Diagram IV shows a trill on the fourth fret (C4) with fingerings for the main note and the trill notes (h, c, b, c). Diagram V shows a trill on the fifth fret (C4) with fingerings for the main note and the trill notes (h, c, b, c). Diagram VI shows a trill on the first fret (C5) with fingerings for the main note and the trill notes (b, c, h, c). Diagram VII shows a trill on the second fret (C5) with fingerings for the main note and the trill notes (b, c, h, c). Diagram VIII shows a trill on the third fret (C5) with fingerings for the main note and the trill notes (b, c, h, c). Diagram IX shows a trill on the fourth fret (C5) with fingerings for the main note and the trill notes (b, c, h, c). Diagram X shows a trill on the fifth fret (C5) with fingerings for the main note and the trill notes (b, c, h, c). At the bottom, two more fretboard diagrams, labeled XI and XII, show trills on the first and second frets in C major, with fingerings for the main note and the trill notes (h, c).

Nº II: für den gewöhnlichen Gebrauch. Die Hauptnote des Trillers ist der Hfg. Nº 5 in der F. Tab. Das *h* im Nachschlag ist ein sonst nicht gebräuchlicher Hfg. Wenn *b* im Nachschlag vorkommt, muss das *c* darin nach Nº 8 der F. Tab. genommen werden.

- N^o III ist wegen seines vollen kräftigen Klanges besonders bei Schlusstrillern vorzuziehen. Die Hauptnote des Trillers ist der Hfg N^o 3 der F Tab. Hinsichtlich des Nachschlags gilt hier dasselbe wie bei N^o II. (s. Üb^g N^o 7, Takt 22 und 27.)
- N^o IV: für den gewöhnlichen Gebrauch. Sollte das *c* dieses Trillers etwa zu hoch sein, so kann dem durch die achte oder viertel Deckung des oberen Tonlochs leicht abgeholfen werden. Der Nachschlag wird meistens mit dem vierten Finger der rechten Hand gemacht, was aber nicht befriedigend, und nur beim kurzen, niemals beim Schlusstriller anwendbar ist. Die richtigste Art, den Nachschlag zu machen, ist: Der Hfg N^o 121^a und N^o 14, oder N^o N^o 119 u. 9^a, und wenn *b* darin vorkommt, N^o N^o 109 und 10, N^o N^o 111 und 15 der F Tab., oder auch wie der zweite Nachschlag bei nachfolgendem Triller N^o V, welcher (der Nachschlag) bei *piano* Stellen von schöner Wirkung ist.
- N^o V ist bei sanften Stellen, und wegen der Leichtigkeit des Nachschlags, welcher mit der *f* Klappe ausgeführt wird, zu empfehlen; ist im Nachschlag *b*, so nimmt man ihn nach N^o 110 und dem Hfg. N^o 9^b der F. Tab., (jedoch den Triller mit der langen *f* Klappe). s. Üb^g 7, Takt 35 und Üb^g N^o 8, Takt 6, 13, 22 und 40.

*

- N^o VI: für den gewöhnlichen Gebrauch. Dieser Triller hat einen herrlichen, vollen Ton; das *c* im Nachschlag ist, wie bei N^o II, N^o 8, und wenn *h* darin enthalten, N^o 6 der F. Tab.
- N^o VII ist ein Triller, welcher nicht oft anzuwenden ist, etwa nur beim Pralltriller, da die Hilfsnote im Verhältniss zu der Hauptnote zu tief ist. Die Applicatur der Nachschläge ist dieselbe, wie bei N^o VI.
- N^o VIII: für den gewöhnlichen Gebrauch. Sollte das *c* dieses Trillers zu hoch sein, so kann es auf dieselbe Weise, wie bei N^o IV angegeben, verbessert werden. Der Nachschlag ist, auch wie dort, nach N^o N^o 109 und 10, 111 und 15, oder wie der zweite Nachschlag des Trillers N^o V, und wenn *h* darin vorkommt, nach den Hfgn N^o 121^a und 14, oder N^o N^o 119 und 9^a der F. Tab. auszuführen.
- N^o IX wird meistens nur zum Pralltriller benutzt, zu welchem man auch die Applicaturen von N^o N^o VI u. VII anwenden kann. Soll ein Nachschlag statt finden, so ist derselbe nach N^o 110 und den Hfg. N^o 9^b, und wenn *h* darin enthalten, nach N^o N^o 119 und 9^a der F. Tab. auszuführen. s. Üb^g 7, Takt 17 u. Üb^g 8, Takt 30 u. 32.
- N^o X ist bei sanften Stellen von schöner Wirkung. Der Nachschlag ist, wie bei N^o V, nach N^o 110 und dem Hfg. N^o 9^b, (jedoch der Triller mit der langen *f* Klappe), und wenn *h* darin vorkommt, mit der langen *f* Klappe zu nehmen. s. Üb^g 8, Takt 34.

*

- N^o XI fällt mit N^o N^o VI und VII, und
N^o XII mit N^o N^o VIII, IX und X zusammen.

§ 100. Cis. Des.

The image displays musical notation and fretboard diagrams for trills in C major and D minor. The top staff shows a trill in C major (Cis. Des.) with trills on C4, E4, and G4. The bottom staff shows a trill in D minor (Cis. Des.) with trills on D4, F4, and A3. Fretboard diagrams XIII through XXII illustrate various trill techniques, including the use of the 'h' (hammer-on) and 'his' (pull-off) techniques, and the placement of the trill finger on the fretboard.

- Nº XIV: für den gewöhnlichen Gebrauch. Die Hauptnote dieses Trillers ist der Hfg Nº 23 der F. Tab. Wenn *his* im Nachschlag ist, muss man selbigen nach Nº Nº 2 und 23 der F. Tab. bilden.
- Nº XV ist bei sanften Stellen oft von schöner Wirkung. Hinsichtlich der Nachschläge gilt hier dasselbe wie bei Nº XIV.
- Nº XVI: für den gewöhnlichen Gebrauch. Das *h* im Nachschlag ist nach dem Hfg Nº 121^a, in manchen Fällen aber, besonders wenn der Nachschlag etwas langsamer als der Triller ausgeführt werden soll, nach Nº 119, und sobald *his* darin vorkommt, dieses nach Nº 14 der F. Tab. zu greifen.
- Nº XVII Dieser Triller ist etwas weicher in der Tonfarbe, als Nº XVI, weshalb man ihn bei sanften Stellen mit Vortheil anwenden kann, doch sich hüten muss, dass er nicht zu tief wird. Der Nachschlag wird nach dem Hfg Nº 121^a und nach Nº 30, wenn aber *his* darin vorkommt, nach den Nº Nº 12 und 30 in der F. Tab. gebildet.

*

- Nº XVIII. Die Nachschläge zu diesem Triller sind wie jene bei Nº XIV.
- Nº XIX: für den gewöhnlichen Gebrauch. Dieser Triller besteht aus den Hfgn Nº Nº 31 und 49^b der F. Tab. Der Nachschlag wird hier auf dieselbe Weise, wie bei Nº VI, wenn aber *his* darin vorkommt, mit der *f* Klappe ausgeführt.
- Nº XX: Dieser Triller liegt seinem Griffe nach etwas unbequem, und da er in der Tonfarbe mit dem vorigen ziemlich gleichlautend ist, so dürfte er wenig zu benutzen sein. Er besteht aus den Hfgn Nº Nº 33 und 49^c der F. Tab. Das *h* im Nachschlag wird nach Nº 119, und wenn *his* darin enthalten, dieses nach Nº 14 der F. Tab. genommen.

*

- Nº XXI stimmt ganz mit Nº XVIII überein.
Nº XXII ist eins mit den Nº Nº XIX und XX.

D.

The image displays two musical staves with trills and their corresponding fingering diagrams. The top staff shows a trill on D4 with a grace note. Below it are four fingering diagrams labeled XXIII, XXIV, XXV, and XXVI. The bottom staff shows a trill on D4 with a grace note in a different context. Below it are five fingering diagrams labeled XXVII, XXVIII, XXIX^a, XXIX^b, and XXX. Each diagram shows the positions of fingers on the keys for the main note and the grace note.

N^o XXIV. Zu dem *c* im Nachschlag ist der Hfg. N^o 3, oder N^o 5, und wenn *cis* darin vorkommt, zu diesem der Hfg. N^o 23, jedoch in den meisten Fällen N^o 26 der F. Tab. mit Vortheil zu nehmen.

N^o XXV: für den gewöhnlichen Gebrauch. Man hat bis jetzt vergebens versucht, einen guten D Triller ausfindig zu machen; auch die hier von mir angegebenen sind nicht vollkommen gut, doch N^o XXV sehr brauchbar. Die Klappe, welche man für diesen Triller an manchen Flöten (oben am Mittelstück) angebracht hat, finde ich nicht zweckmässig, denn erstlich klingt der Triller, damit ausgeführt, sehr hohl, und zweitens schadet das grosse Tonloch zu dieser Klappe dem Tone der Flöte überhaupt. — Dieser Triller hier besteht aus den Hfgn N^o 41 und 56^b; der Nachschlag muss nach N^o 12 und dem Hfg N^o 41, und wenn *cis* darin enthalten ist, nach N^o 30 und dem Hfg N^o 41 der F. Tab. ausgeführt werden.

N^o XXVI. Dieser Triller ist im Ganzen wohl noch etwas besser, als der vorhergehende, doch bei schneller Ausführung nicht wohlklingend, weshalb er vielleicht im Adagio, oder wo der Triller nicht sehr lange dauert, anzuwenden ist. Er besteht aus zwei Hfgn, welche sonst nicht zu benutzen sind, und sein Nachschlag kann mit den gewöhnlichen Griffen in der F. Tab. gemacht werden.

*

N^o XXVIII. Die Nachschläge sind hier dieselben, wie bei N^o XXIV.

N^o XXIX^a: für den gewöhnlichen Gebrauch. Dieser Triller besteht aus den Hfgn N^o 41 und 49^a der F. Tab., und die Nachschläge sind dieselben, wie bei N^o XXV.

N^o XXIX^b ist nicht so wohlklingend als die vorhergehende Nummer, doch beim Pralltriller oft mit Nutzen anzuwenden. Der Hilfston dieses Trillers ist der Hfg N^o 49^b, und das *c* im Nachschlag N^o 14 in der F. Tab.

N^o XXX. Dieser Triller ist zuweilen, besonders bei leidenschaftlichen Stellen, oder wenn er mit *fz* bezeichnet ist, von guter Wirkung. Der Nachschlag ist aus den N^o 16 und 39 der F. Tab. zu bilden, und wenn *cis* darin enthalten, dieses mit der tiefen *cis* Klappe zu nehmen.

Dis. Es.

N^o XXXII. Die Hauptnote dieses Trillers ist der Hfg N^o 44, und das *cis* im Nachschlag N^o 22 der F. Tab; kommt aber doppelt *cis* (*d*) in letzterem vor, so macht man dieses mit der *dis* Klappe.

N^o XXXIII. für den gewöhnlichen Gebrauch. Der Nachschlag ist mit den gewöhnlichen Griffen, oder, was jedenfalls vorzuziehen, mit den Hfgn N^o 31 und 49^b der F. Tab. zu machen; wenn doppelt *cis* (*d*) darin vorkommt, so kann dieses ebenfalls nach der gewöhnlichen Applicatur, aber vorteilhafter nach N^o 39 der F. Tab. gegriffen werden.

N^o XXXIV. ist bei *piano* Stellen, besonders wenn der Triller lang ausgehalten, von schöner Wirkung. Dieser Triller besteht aus N^o 47 und dem Hfg N^o 55^a der F. Tab. Wenn der Nachschlag doppelt *cis* (*d*) enthält, greift man dieses mit der *dis* Klappe. s. Üb. 12.

N^o XXXV. klingt etwas hohl, ist jedoch zum Pralltriller oft gut zu gebrauchen, und kann auch ohne die *f* Klappe ausgeführt werden. Dieser Triller besteht aus den Hfgn N^o 49^a und 56^b, der Nachschlag wird mit den Hfg N^o 31 und 49^b der F. Tab., und wenn doppelt *cis* (*d*) darin vorkommt, mit der *gis* Klappe gemacht.

*

N^o XXXVI. wird in der Regel für den gewöhnlichen Gebrauch genommen. Sollte indessen das *f* bei diesem Triller etwa zu hoch sein, so wähle man dafür —

N^o XXXVII. für den gewöhnlichen Gebrauch. Die Hilfsnote dieses Trillers ist der Hfg N^o 58 in der F. Tab., und die Ausführung desselben muss mit der langen *f* Klappe geschehen. Üb. 6, Takt 5 im Minore u. Üb. N^o 8, Takt 10 vom Ende.

N^o XXXVIII. } Hier gilt wieder das schon von den beiden vorigen Nummern Gesagte. Die Hilfsnote bei N^o XXXIX. ist
und } der Hfg N^o 61 der F. Tab. Der Nachschlag wird mit der *dis* Klappe, und wenn *des* darin vorkommt, die-
N^o XXXIX. } ses mit dem Hfg N^o 22 der F. Tab. ausgeführt.

N^o XL. : für den gewöhnlichen Gebrauch. Der Hilfsston dieses Trillers ist der Hfg N^o 68^a, und der Nachschlag kann nach den gewöhnlichen Griffen, oder, was besser ist, das *d* darin nach N^o 39 der F. Tab. ausgeführt werden. Wenn *des* darin enthalten, muss derselbe (der Nachschlag) mit den Hfgn N^o 31 und 49^b der F. Tab. gebildet werden.

N^o XLI. Dieser Triller ist bei saufen Stellen vorzugsweise anzuwenden; er besteht aus N^o 47 und dem Hfg N^o 68^b der F. Tab. Der Nachschlag wird mit der *dis* Klappe gemacht, sobald aber *des* darin vorkommt, ist letzterer auf dieselbe Weise wie bei der vorigen Nummer auszuführen.

E.

Nº XLIII. Das *d* im Nachschlag ist Nº 37, und wenn *dis* darin vorkommt, dieses der Hfg Nº 44 der F. Tab.

Nº XLIV: für den gewöhnlichen Gebrauch. Die Hauptnote dieses brillanten Trillers ist der Hfg Nº 53 der F. Tab.

Der Nachschlag muss nach Nº 39 und dem Hfg Nº 53, und wenn *dis* darin enthalten, mit Nº 47 und dem Hfg Nº 55^a der F. Tab. ausgeführt werden.

Nº XLV. Das Unbequeme dieses Trillergriffs lässt seine Anwendung selten zu. Er besteht aus dem Hfg Nº 56^a und aus Nº 66 der F. Tab. Der Nachschlag ist auf dieselbe Weise, wie bei der vorigen Nummer, wenn er aber *dis* enthält, mit der gewöhnlichen Applicatur auszuführen.

Nº XLVI ist ein sanfter, bescheidener Triller, und bei Stellen von sanftem Charakter oft von guter Wirkung. Er besteht aus den NºNº 54 und 64^b der F. Tab., und sein Nachschlag ist in beiden Fällen, wie bei Nº XLIV, auszuführen.

Nº XLVII. Wird oft beim Pralltriller angewendet. Der Hilfston ist der Hfg Nº 68^a der F. Tab., und soll ein Nachschlag statt finden, so gilt dabei dasselbe, wie beim Nachschlag zu Nº XLV.

*

Nº XLIX. Der Nachschlag ist in beiden Fällen, wie bei Nº XLIII.

Nº L: für den gewöhnlichen Gebrauch. Ein schöner heller Triller, bestehend aus Nº 54 und dem Hfg Nº 79^c der F. Tab. Sein Nachschlag wird, wie bei Nº XLIV, oder Nº XLV, ausgeführt.

Nº LI. Dieser Triller ist auch gut, doch leicht etwas zu hoch. Er besteht aus den Hfgn NºNº 56^a und 79^b der F. Tab., und sein Nachschlag wird in beiden Fällen, wie bei der vorigen Nummer, ausgeführt.

§ 104.
F. Eis.

- Nº LII. Wenn *es* im Nachschlag vorkommt, muss das *f* im Triller und Nachschlag mit der langen *f* Klappe, und zwar in letzterem (dem Nachschlage) selbiges mit dem Hfg Nº 58 der F. Tab. genommen werden.
- Nº LIII. Hinsichtlich der Ausführung von Triller und Nachschlag, sobald *es* in letzterem vorkommt, gilt hier dasselbe, wie bei der vorigen Nummer, nur dass zu dem *f* im Nachschlage der Hfg Nº 61, oder Nº 62 der F. Tab. benutzt werden.
- Nº LIV. für den gewöhnlichen Gebrauch. Dieser Triller hat einen hellen schönen Klang, und ist gleich gut für Bravour, wie auch für Gesangstellen. Er besteht aus den Hfgn NºNº 67^b u. 88, und sein Nachschlag wird mit den Hfgn Nº 53 u. Nº 65, sobald aber *es* darin vorkommt, mit Nº 45 und dem Hfg Nº 68^a der F. Tab. ausgeführt.
- Nº LV. Dieser Triller kann wegen seiner einfachen Applicatur zum öftern Gebrauch empfohlen werden, doch nur bei Kraftstellen, da er nicht sehr leicht ausspricht. Er besteht aus Nº 64^b und dem Hfg Nº 85 der F. Tab.; sein Nachschlag wird mit den Hfgn NºNº 55^a u. 64^b gemacht, doch wenn dieser *es* enthält, wie bei der vorigen Nummer das *f* darin mit dem Hfg Nº 68^a der F. Tab. ausgeführt. s. Übg 6 im Minore, der 4^{te} und 16^{te} Takt, Übg Nº 7, der 16^{te} Takt vom Ende, und Übg Nº 8, Takt 26, 37.
- *
- Nº LVI. Der Nachschlag ist in beiden Fällen, wie bei Nº LII.
- Nº LVII. Die Nachschläge ganz, wie bei Nº LIII.
- Nº LVIII. für den gewöhnlichen Gebrauch. Die Hilfsnote dieses brillanten Trillers ist der Hfg Nº 78^b der F. Tab.; das *f* im Nachschlag der Hfg Nº 68^a, und wenn *e* in demselben vorkommt, dieser (der Nachschlag) der Hfg Nº 55^a u. Nº 64^a der F. Tab.
- Nº LIX. Dieser Triller ist in der Tonfarbe voller als der vorige, und kann, wenn er *piano* anfängt und mit *crescendo* zum *forte* übergeht, von besonders schöner Wirkung sein. Er besteht aus den NºNº 64^b und 77 der F. Tab., und seine Nachschläge sind wie bei der vorigen Nummer auszuführen.
- Nº LX ist auch ein guter Triller, nur wegen seines unbequemen Griffs nicht immer zweckmässig anzuwenden. Seine Töne sind: Nº 66 und der Hfg Nº 79^b der F. Tab. Das *f* im Nachschlag ist Nº 68^a, wenn aber *e* darin enthalten, Nº 66 der F. Tab.
- *
- Nº LXI stimmt mit LVI überein. Nº LXII ist eins mit LVII. Nº LXIII fällt mit NºNº LVIII, LIX u. LX zusammen.

§ 105.

Fis. Ges.

The image displays two staves of musical notation for a guitar piece titled 'Fis. Ges.'. The first staff contains measures LXIV, LXV, LXVI, and LXVII. The second staff contains measures LXVIII, LXIX, LXX, LXXI, LXXII, LXXIII, LXXIV, and LXXV. Each measure is accompanied by a fretboard diagram showing fingerings for the trill and the notes 'e, fis.' and 'eis, fis.'.

N^o LXVI: für den gewöhnlichen Gebrauch. Die Hilfsnote dieses Trillers ist der Hfg N^o 84, das *fis* im Nachschlag N^o 74, oder derselbe (der Nachschlag) auch nach den Hfgn: N^o 55^a und 77, und wenn *eis* darin vorkommt, nach N^o 65 und dem Hfg N^o 78^a der F. Tab. auszuführen.

N^o LXVII. Dieser Triller ist auch sehr gut, und wegen der bei ihm so sehr bequem zu greifenden Nachschläge oft mit Nutzen anzuwenden. Sein Hilfsston ist der Hfg N^o 85; der Nachschlag wird nach den Hfgn: N^o 55^a u. N^o 77, wenn *eis* darin enthalten, nach den N^o N^o 64^a u. 77 der F. Tab. gebildet. s. Üb^g 8, Takt 41.

*

N^o LXIX: für den gewöhnlichen Gebrauch.

N^o LXX. Bei diesem Triller liegt das *gis* gegen das *fis* etwas hoch, weshalb er mit Vorsicht, überhaupt aber nur in Kreuztonarten oder bei sanften Stellen anzuwenden ist, wo er dann von schöner Wirkung sein kann. Seine Hilfsnote ist N^o 92 der F. Tab., und die Nachschläge wie bei der vorigen Nummer.

N^o LXXI: für den gewöhnlichen Gebrauch. Die Hilfsnote von diesem Triller ist sonst nicht zu benutzen, und die Nachschläge wie bei N^o LXVI auszuführen.

N^o LXXII. Hier gilt dasselbe wie von N^o LXVII, nur ist der Hilfsston mit dem Hfg N^o 96 der F. Tab. zu nehmen.

*

N^o LXXIII stimmt mit N^o LXVIII überein.

N^o LXXIV ist eins mit N^o N^o LXIX und LXX.

N^o LXXV fällt mit N^o N^o LXXI und LXXII zusammen.

§ 106.

G.

The image displays musical notation and fingering diagrams for trills in G major and G minor. The top staff shows three trills (LXXVI, LXXVII, LXXVIII) in G major. The bottom staff shows three trills (LXXIX, LXXX, LXXXI) in G minor. Each trill is accompanied by a fingering diagram with six positions and labels for notes f, g, and fis, g.

N^o LXXVIII. Wenn bei diesem Triller das *g* mit dem angegebenen Griff nicht gut anspricht, so muss man mit dem *g* N^o 87 der F. Tab. beginnen, und alsdann mit der bemerkten Applicatur des Trillers fortfahren. Durch das Öffnen der *b* Klappe kann man mitunter die Ansprache auch etwas erleichtern. Dieser Triller ist allerdings noch mangelhaft, da indessen in keiner Triller-Tabelle oder Flötenschule ein Griff dafür existirt, so wäre zu wünschen, dass recht bald ein besserer erfunden würde. Er besteht aus den Hfgn N^o 86 und 105, der Nachschlag wird mit den Hfgn N^o 67^b und 88, und wenn *fis* darin vorkommt mit N^o 76 und den Hfg N^o 83 der F. Tab. ausgeführt.

*

N^o LXXXI. Der Nachschlag wird nach N^o 64^b und dem Hfg N^o 85, und wenn *fis* darin enthalten, nach N^o 76 und mit dem Hfg N^o 83 der F. Tab. genommen.

Gis. As.

The image displays musical notation and fretboard diagrams for various trills. The notation is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. Trills are indicated by 'tr' above the notes. Below the notation are fretboard diagrams for strings 1, 2, and 3, showing fingerings and trill directions. The trills are numbered LXXXII through XCII.

- N^o LXXXIII: für den gewöhnlichen Gebrauch, namentlich für Bravour- und Schlusstriller; hingegen ist
 N^o LXXXIV vorzugsweise für saufte und einleitende Triller, jedoch ausschliesslich nur bei dem Ton *gis*, niemals bei *as*, anzuwenden. Das *fis* im Nachschlag muss mit der laugen *f* Klappé gegriffen werden. Üb^g N^o 6, Takt 13.
 N^o LXXXV. Dieser Triller besteht aus den Hfgn N^oN^o 97 und 104 der F. Tab. Der Nachschlag ist nach N^oN^o 76 und 95, und wenn doppelt *fis* (*g*) darin, nach N^oN^o 82 und 95 der F. Tab. zu bilden.

*

- N^o LXXXVI. Die Hilfsnote dieses Trillers ist der Hfg N^o 107 der F. Tab.
 N^o LXXXVII: für den gewöhnlichen Gebrauch. Die Hilfsnote dieses Trillers ist N^o 112 der F. Tab.
 N^o LXXXVIII ist in der Tonfarbe mit dem vorigen gleich; seine Hilfsnote ist ein sonst nicht vorkommender Hfg.
 N^o LXXXIX. Dieser Triller besteht aus den Hfgn N^oN^o 97 und 115 der F. Tab., und der Nachschlag ist in beiden Fällen wie bei N^o LXXXV auszuführen.

*

- N^o XC stimmt mit N^o LXXXVI überein.
 N^o XCI fällt mit N^oN^o LXXXVII und LXXXVIII zusammen.
 N^o XCII ist eins mit N^o LXXXIX.

A.

The image displays two musical staves, each with a trill (tr) symbol above a note. Below each staff are four fretboard diagrams, labeled XCVI, XCV, XCIV, and XCIII for the top staff, and C, XCIX, XCVIII, and XCVII for the bottom staff. Each diagram shows a vertical fretboard with circles representing frets and dots representing finger positions. Some diagrams include a trill symbol (tr) and a note name (e.g., gis, a.).

Nº XCIV: für den gewöhnlichen Gebrauch: Wenn im Nachschlag *gis* vorkommt, so ist dieses, ausser mit dem gewöhnlichen Griff, bei sanften Stellen vorzugsweise nach Nº 91 der F.Tab. zu nehmen.

Nº XCV wird nur selten, etwa beim Überziehen von einem Ton zum andern, benutzt. (s. weiter unten die Tabelle für das Überziehen der Töne.) die Hilfsnote dieses Trillers ist ein sonst nicht vorkommender Hfg; und die Nachschläge sind wie bei der vorigen Nummer auszuführen.

Nº XCVI. Die Hilfsnote dieses Trillers ist der Hfg Nº 124, und wenn *gis* im Nachschlag vorkommt, muss dieses mit dem Hfg Nº 97 der F. Tab. genommen werden.

*

Nº XCVIII: für den gewöhnlichen Gebrauch. Die Hauptnote dieses Trillers ist der Hfg Nº 100 der F. Tab., und die Nachschläge sind dieselben, wie bei Nº XCIV.

Nº XCIX ist für Pralltriller recht zweckmässig. Wenn Nachschläge gebraucht werden, so sind es dieselben wie bei Nº XCV.

Nº C. Die Hilfsnote dieses Trillers ist der Hfg Nº 114 der F. Tab. Die Nachschläge sind wie bei Nº XCVI.

B. Ais.

The image displays two staves of musical notation for the piece 'B. Ais.'. The first staff begins with a trill marked 'tr'. Below this staff are six trill diagrams labeled CI through CVI. The second staff also begins with a trill marked 'tr'. Below this staff are six trill diagrams labeled CVII through CXII. Each diagram shows a guitar fretboard with dots representing finger positions. Some diagrams include the letters 'a', 'b', 'as', 'b.' to denote specific notes or techniques. The diagrams are arranged in two rows, with the first row containing CI-CVI and the second row containing CVII-CXII.

- Nº CI: für den gewöhnlichen Gebrauch. Die Hilfsnote dieses Trillers ist ein sonst nicht vorkommender Hfg. Wenn *as* im Nachschlag vorkommt, ist das *b* darin mit dem Hfg. Nº 108 der F. Tab. auszuführen.
- Nº CII: ist vorzugsweise für Pralltriller anwendbar. Die Hilfsnote dieses Trillers ist der Hfg. Nº 8 der F. Tab. Wenn Nachschläge gebraucht werden, so sind es dieselben, wie bei der vorigen Nummer.
- Nº CIII: für den gewöhnlichen Gebrauch. Die Hilfsnote dieses Trillers ist der Hfg. Nº 15 der F. Tab. Wenn *as* im Nachschlage vorkommt, kann das *b* darin nach Nº 111 oder 112 der F. Tab. genommen werden.
- Nº CIV: Zwar ist hier der Hilfston — ein sonst nicht anwendbarer Hfg. — etwas tief, doch kann dieser Triller in Kraftstellen mit Vortheil angewendet werden. Die Applicatur der Nachschläge ist dieselbe wie bei der vorhergehenden Nummer. s. Übg. Nº 8, Takt 36.
- Nº CV: ist bei sanften und minder schnellen Trillern zu benutzen. Die Nachschläge sind auf dieselbe Weise auszuführen wie bei Nº CIII. s. Übg. Nº 6, Takt 9 des Minore; und Übg. Nº 7, Takt 32, 39, 42, 55 und 58; auch Übg. Nº 8, Takt 36.
- Nº CVI: Dieser Griff gibt einen sehr schönen sanften Triller, welcher bei zarten Stellen von ausserordentlich guter Wirkung ist. Er besteht aus Nº 110 und dem Hfg. Nº 9^b in der F. Tab. Der Nachschlag ist mit der *dis* Klappe, wenn aber *as* darin vorkommt, wiederum wie bei Nº CIII auszuführen.

*

- Nº CVII: Die Nachschläge sind dieselben, wie bei dem Triller Nº CII.
- Nº CVIII: für den gewöhnlichen Gebrauch. Die Nachschläge sind wie bei Nº CIII.
- Nº CIX: ist bei sanften und minder schnellen Trillern zu benutzen. Der Hilfston dieses Trillers ist ein sonst nicht anwendbarer Hfg. Der Nachschlag ist in beiden Fällen wie bei Nº CVI. Übg. Nº 6, Takt 6.
- Nº CX: Dieser Triller hat eine weiche Klangfarbe, und wird bei sanften Stellen sehr zweckmässig sein. Er besteht aus Nº 110 und dem Hfg. Nº 121^a der F. Tab. Die Nachschläge sind wie bei Nº CVI. s. Übg. Nº 8, Takt 13.
- Nº CXI: ist ein weniger oft anwendbarer Triller. Seine Nachschläge sind mit derselben Applicatur wie bei Nº CVIII auszuführen.
- Nº CXII: Der Hilfston dieses Trillers ist der Hfg. Nº 124 der F. Tab.

§ 110. H. Ces.

N^o CXIV: für den gewöhnlichen Gebrauch, namentlich zu Bravour- und Schlusstrillern.

N^o CXV ist vorzugsweise für sanfte und lang auszuhaltende Triller geeignet. Der Nachschlag kann, ausser mit der gewöhnlichen Applicatur, auch mit dem angegebenen, sonst nicht anwendbaren, Hfg ausgeführt werden. Wenn *ais* darin enthalten, ist dieses nach N^o 110 der F. Tab. zu nehmen. s. Übg N^o 8, Takt 1, 5, 17, 21, 28.

N^o CXVI Dieser Triller, welcher aus den Hfgn N^o 121^a und aus N^o 12 der F. Tab. besteht, macht durch seinen melancholischen Klang bei Stellen von diesem Charakter besonders tiefen Eindruck. Die Nachschläge sind wie die bei den vorhergehenden Trillern, jedoch mit Ausschliessung der gewöhnlichen Applicatur des ersteren derselben, auszuführen.

*

N^o CXVIII dient meistens zum gewöhnlichen Gebrauch; da aber seine Hilfsnote, der Hfg N^o 28^b der F. Tab., in der Regel etwas zu tief ist, so rathe ich zu:

N^o CXIX für den gewöhnlichen Gebrauch, welcher Griff einen vollern Ton gibt, und in allen Nüancen zu gebrauchen ist. Sein Hilfsston ist ein sonst nicht anzuwendender Hfg, und die Nachschläge sind ganz wie bei N^o CXV auszuführen. Übg N^o 6 Takt 6 u. 14, Übg N^o 8, Takt 9; Übg N^o 10, Takt 5 vom Ende, u. Übg N^o 12, Takt 23.

N^o CXX gibt zwar einen hellen, jedoch etwas hohlen Ton, ist mitunter aber von nicht übler Wirkung. Seine Hauptnote ist der Hfg N^o 121^a der F. Tab., seine Hilfsnote aber ein sonst nicht vorkommender Hfg. Die Nachschläge sind wie bei N^o CXVI.

*

N^o CXXI stimmt mit N^o CXVII überein.

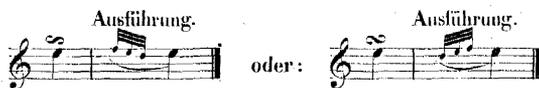
N^o CXXII ist eins mit N^o CXVIII, CXIX und CXX.

II. Vom Doppelschlag oder Variirtriller (∞),

jetzt auch wohl **Mordent** genannt.

§ III.

Der Doppelschlag oder Variirtriller ist, nach einer älteren Methode ausgeführt, diejenige Verzierung einer mit dem Zeichen ∞ versehenen Note, wo vor derselben drei nebeneinanderliegende Töne angeschlagen werden, deren mittelster mit der Hauptnote übereinstimmt, während die Figur in der Regel mit der zunächst höheren, bisweilen, jedoch selten, auch mit der tieferen Note beginnt. Die Hauptnote, vor welcher jene Bewegung statt findet, erscheint dann als vierter beschliessender Ton derselben. In neuerer Zeit hat man, um den Spieler hinsichtlich der Anfangsnote des Doppelschlags nicht in Zweifel zu lassen, angefangen, dieselbe jedesmal durch die Stellung des Zeichens bestimmt anzuzeigen, indem man nämlich letzteres, wo mit der höheren Note begonnen werden soll, so über die Hauptnote stellt, dass das erste Häkchen nach oben gebogen ist, im entgegengesetzten Falle aber das Zeichen umkehrt. z. B.

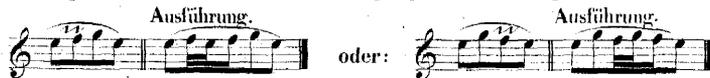


Diese ältere Doppelschlagsmethode hat indess von jeher etwas Schwankendes gehabt, ist auch wohl unter dem Namen Schleifer mit zu den Vorschlagsarten gerechnet worden, und hat sich niemals zur Geltung einer eigentlichen Regel erhoben. Gegenwärtig ist sie jedenfalls als ziemlich veraltet anzusehen, und wenn nicht die eine oder die andere ihrer beiden Ausführungsweisen durch kleine Noten ausdrücklich vorgeschrieben ist, unter dem Zeichen ∞ eine andere, und zwar diejenige Art des Doppelschlags zu verstehen, welche mit der Hauptnote, worüber das Zeichen steht, und die vorzugsweise etwas lange auszuhalten, beginnt, während hinterher die nächstfolgende höhere und tiefere mit der Hauptnote in der Mitte als Nachschlag gemacht werden, und dann schliesslich die Hauptnote nochmals als vierte oder fünfte Note (nämlich als vierte des Nachschlags, und als fünfte der ganzen Figur) angehängt wird, welche man auch hier wohl wieder ein wenig anhält. z. B.



Diese letzte, jetzt allgemein gebräuchliche Art des Doppelschlags, welche man übrigens bei vielen Componisten auch wohl mit kleinen Noten ausgeschrieben findet, und die allgemeine Nachahmung verdient, verleiht dem Spiele nicht nur mehr Leben, Frische und Ausdruck, sondern ist, auch weit leichter und sicherer auszuführen, als jene ältere Manier, mithin zugleich die zweckmässigste, und alle in meinen Compositionen vorkommenden Doppelschlagszeichen sind nur auf eine derartige Ausführung zu beziehen.

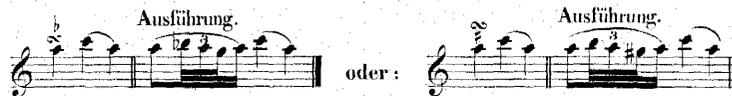
Der jetzige Doppelschlag wird häufig auch Mordent genannt, unter welchem Namen, seiner älteren ursprünglichen Bedeutung nach, eigentlich freilich diejenige Verzierung zu verstehen ist, wo man den Haupt- und dessen unteren oder oberen Ton, je nach auf- oder absteigenden Stellen des Musikstücks, einmal schnell nach einander ausführt, und dann erstere (den Hauptton) als Schlussnote der Bewegung wieder anhängt. z. B.



In das Gebiet dieses früheren Mordents gehört daher recht eigentlich der Pralltriller, indem er mit dessen einer Ausführungsart (wo nämlich der höhere Ton als Hilfsnote gebraucht wird) ganz zusammen fällt. Wegen dieser theilweisen Identität des früheren Mordents mit einer der Praxis nach jetzt zu den Trillerarten gehörenden Verzierung, so wie wegen der nicht mehr gebräuchlichen anderen Ausführungsweise desselben (nämlich mittelst des tieferen Tons als Hilfsnote), hat aber selbiger in neuerer Zeit ganz aufgehört, als eine besondere Gattung unter den Verzierungen zu bestehen, wogegen sein Name auf den jetzigen Doppelschlag oder Variirtriller übertragen worden ist, in welchem er sich gewissermassen auch wiederfindet, indem er eigentlich nur eine Abkürzung desselben, oder umgekehrt dieser (jetzige Doppelschlag) ein nur noch mehr ausgeschmückter Mordent (freilich mit einer sehr veränderten Bedeutung) ist, wie sich bei einer näheren Vergleichung ergeben wird.

§ 112.

Ein über oder unter dem Doppelschlagszeichen stehendes Versetzungszeichen deutet in ersterem Falle die Erhöhung oder Erniedrigung der oberen Hilfsnote, in letzterem die Erhöhung oder Erniedrigung der unteren Hilfsnote der Figur um einen halben Ton an. z. B.



Stehen Versetzungszeichen sowohl über als unter dem Zeichen ∞ , so sind beide Hilfsnoten darnach zu verändern. z. B.



§ 113.

Dass die Doppelschlagsbewegung, die Hauptnote, von welcher sie ausgeht, mitgerechnet, rücksichtlich ihrer Zeitdauer im Ganzen, streng den eigentlichen Zeitwerth der zu verzierenden Note ausfüllen müsse, und nicht darüber hinausgehen dürfe, findet sich schon in den bisherigen Beispielen durch die hinzugefügte Ausführung angedeutet.

Über das unter den einzelnen Tönen des Doppelschlags im Vortrage stattfindende Zeitwerthverhältniss lassen sich genaue, alle Fälle umfassende Regeln nicht geben. Der in dieser Beziehung geltende allgemeine Grundsatz ist bei der obigen Definition der jetzigen Doppelschlagsmethode (s. § 111) ebenfalls bereits mitgetheilt worden.

Die Anfangsnote ist vor allen stets etwas lange auszuhalten, wogegen die darauf folgenden drei Töne des Nachschlags verhältnissmässig schnell nach einander auszuführen sind, während die Schlussnote wo möglich wieder etwas auszuhalten.

Für einige Fälle haben sich indess festere Grundsätze hinsichtlich jenes Zeitwerthverhältnisses gebildet, indem man eine bestimmte Takteintheilung dabei angenommen.

§ 114.

Bei Stellen nämlich 1, wo ein Punkt neben der Doppelschlagsnote steht, mag das Doppelschlagszeichen nun über die Note selbst oder über jenen Punkt gesetzt sein, lässt man die Schlussnote der Figur den Zeitwerth des Punktes ausfüllen, während die übrigen Noten dazu in dem Verhältniss stehen, wie die dem nachfolgenden Beispiel hinzugefügte Ausführung ausweist.



2. Stehen zwei Punkte neben der Doppelschlagsnote, so giebt man der Schlussnote der Verzierung den Werth des zweiten kleineren Punktes, während die übrige Ausführung ist, wie folgt.



§ 115.

Übrigens ist das Zeitwerthverhältniss und die Geschwindigkeit der Ausführung der einzelnen Töne des Doppelschlags mannigfachen, meistens vom Tempo und Charakter des Musikstücks abhängigen, Modificationen unterworfen, deren Bestimmung dem Gefühle und Geschmack des Spielers überlassen bleiben muss. Nur hüte man sich, Töne des Doppelschlags auf der einen Seite so schnell zu spielen, dass Hastigkeit oder gar Undeutlichkeit in der Bewegung entsteht, und auf der andern Seite so langsam, dass ihre enge und saubere Verbindung gestört wird, oder etwas Schleppeendes in die Bewegung kommt; wiewohl in besonderen Fällen möglichst grosse Schnelligkeit, wie auch möglichst langes Anhalten bei einzelnen Tönen erlaubt, ja oftmals nothwendig sein kann.

Ein sehr zweckmässiges Mittel, in zweifelhaften Fällen, wenigstens bei sangbaren Stellen, sich Gewissheit über die beste Art der Ausführung des Doppelschlags in dieser Beziehung zu verschaffen, selbige einzuüben, und sich eine sichere Methode für ähnliche wiederkehrende Fälle anzueignen, ist, zu versuchen, wie sich die Figur am besten singen lässt oder gesungen am besten ausnimmt; indem die menschliche Stimme, als das schönste und Normalinstrument für alle übrigen, bei jeder solchen Gelegenheit zu Rathe gezogen werden darf.

§ 116.

Unter Voraussetzung eines richtigen, mit Geschmack und Umsicht gewählten Geschwindigkeitsvortrags, bleibt aber zu einem wahrhaft schönen Klange des Doppelschlags, als besonderes Erforderniss, noch reine Intonation zu berücksichtigen übrig; daher man bei seiner Bildung und Einübung sowohl auf die wesentlichen, dem Tonstück vorgeschriebenen, als auch auf die zufälligen, dem Zeichen beigefügten, Versetzungszeichen genau zu achten hat.

*

Bemerk. Schliesslich die Bemerkung, dass, wie es überhaupt dem Spieler unbenommen bleibt, Ausschmückungen hin und wieder auch da anzubringen, wo sie vom Componisten selbst nicht vorgezeichnet sind, solches namentlich vom Doppelschlag gilt, dieser oft so anmuthigen, den Hauptton gleichsam umkänzenden, ihn suchenden Verzierung. Doch muss man sehr sparsam davon Gebrauch machen, da eine Häufung dieser Figur leicht Monotonie erzeugt, und den tiefern Sinn, den Grundzug der Melodie verhüllt und stört.

*

In manchen Tonlagen nun können die Doppelschläge mit der gewöhnlichen Fingerordnung nicht immer so geläufig und rund, als es zu wünschen ist, ausgeführt werden; sie klingen mit dem besten Willen und bei dem eifrigsten Fleisse oft holperig, ja mitunter sehr unangenehm, und schaden der Melodie dann mehr, als dass sie dieselbe verschönern. Es sind nun für solche Fälle nach und nach vortheilhafte Hilfsgriffe in der Applicatur ausfindig gemacht worden, welche ich in nachfolgender Tabelle mittheile.

ANHANG.

Doppelschlagstabelle.

[Obgleich in dieser Tabelle die Doppelschläge durch kleine Noten angezeigt sind, habe ich dennoch ausserdem das Zeichen ∞ mit den Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen über der Note angemerkt, damit man sich mit beiden Schreibarten bekannt mache.

Die Klappen, welche zu den jedesmaligen Griffen des Doppelschlags nicht benutzt werden, sind (wie bei der Fingerordnungs- und Trillertabelle) weggelassen worden.

Das Wort „Doppelschlagstabelle“ ist in der Abkürzung mit: **D. Tab.** bezeichnet.

Zum Unterschied von der Fingerordnungs- und Trillertabelle sind in der Doppelschlagstabelle statt der Zahlen Buchstaben gewählt, und in den Übungen dazu der Buchstabe des jedesmaligen Doppelschlags unter die Note gesetzt, doch ist, ebenfalls wie dort, bei verschiedener Applicatur die obestehende als die bessere oder zweckmässigste jedesmal vorzuziehen; wo aber kein Buchstabe angemerkt, ist diejenige Applicatur anzuwenden, welche für die fraglichen Töne in der Doppelschlagstabelle unter der Bemerkung „für den gewöhnlichen Gebrauch“ angeführt ist, wenn jedoch auch hier keine dafür angegeben, so hat der Spieler selbige mit den gewöhnlichen Griffen nach der Fingerordnungstabelle zu bilden.

Diejenigen Doppelschläge, welche der Applicatur und dem Ohre nach gleichlautend, der Vorzeichnung und dem Auge nach aber verschieden (*enharmonisch*) sind, habe ich, (wie bei der Trillertabelle) um sie leichter erkennen und vergleichen zu können, in einen Verbindungsbogen eingeschlossen.]

§ 118.
Cis. Des.

The image shows two musical staves in G major (one sharp). The first staff has two measures of music, each with a double bar line and a '2' above it. Below the first measure are four fretboard diagrams labeled M, N, O, and P. Below the second measure are two fretboard diagrams labeled Q and R. The second staff has two measures of music, each with a double bar line and a '2' above it. Below the first measure are two fretboard diagrams labeled S and Sz. Below the second measure are two fretboard diagrams labeled S and Sz. The fretboard diagrams show fingerings for the notes C#5 and D#5 on the guitar.

M: für den gewöhnlichen Gebrauch. Die Hauptnote dieses Doppelschlags ist der Hfg. N^o 23, und das *his* darin der Hfg. N^o 3 der F. Tab. Die *dis* Klappe kann hier ebenfalls, wie bei A, die ganze Figur hindurch geschlossen bleiben, doch verbreitet dieses einen etwas matten Klang über dieselbe.

N ist bei ernsten Stellen, wo der Doppelschlag nicht schnell auszuführen, wegen seines sonoren Tones, von herrlicher Wirkung. Das *his* darin ist ein Hfg., welcher sonst nicht anzuwenden sein wird.

O: für den gewöhnlichen Gebrauch.

P ist etwas weicher in der Tonfarbe, als der vorige, man kann ihn bei sanften Stellen gut anwenden, doch muss man sich hüten, dass er nicht zu tief wird.

* _____

R. Die Hauptnote dieses Doppelschlags ist der Hfg. N^o 31, das *dis* darin der Hfg. N^o 49^b und das *his* N^o 14 der F. Tab.

* _____

S stimmt mit **Q** überein.

Sz ist eins mit **R**.

§ 119.

D.

The image displays two musical staves with corresponding fretboard diagrams. The top staff features a treble clef and a double stroke marked '2'. Below it are three fretboard diagrams labeled T, Tz, and U. The bottom staff also features a treble clef and a double stroke marked '2'. Below it are five fretboard diagrams labeled V, W, X, Y, and Z. Each fretboard diagram shows a vertical column of six frets and a horizontal row of six strings, with dots indicating finger positions.

T: für den gewöhnlichen Gebrauch.

Tz ist bei sanften Stellen immer vorzuziehen.

U. Die Hauptnote dieses Doppelschlags ist der Hfg N^o 41, und das *e* darin der Hfg N^o 56^b der F. Tab.

*

V: für den gewöhnlichen Gebrauch.

W ist bei sanften Stellen vorzuziehen.

X: für den gewöhnlichen Gebrauch. Die Hauptnote dieses Doppelschlags ist der Hfg N^o 41, und das *es* darin der Hfg N^o 49^a der F. Tab.

Y ist nicht so vollklingend, als die vorhergehende Nummer, doch bei schneller Ausführung des Doppelschlags sehr anwendbar. Das *es* darin ist der Hfg N^o 49^b der F. Tab, jedoch mit dem Unterschied, dass hier die *gis* Klappe dabei geschlossen ist. s. Übg N^o 9, Takt 31. und der 3^{te} vom Ende.

Z. Bei leidenschaftlichen Stellen, verbunden mit *crescendo*, kann dieser Doppelschlag mit Wirkung angewendet werden. Das Öffnen des oberern Tonlochs gibt dieser Figur mehr Klang und leichtere Ansprache.

§ 120.
Dis. Es.

The image shows two musical staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. It features a double bar line with a repeat sign and a fermata. Below this staff are two fingering diagrams labeled 'Aa.' and 'Bb.'. Each diagram consists of a vertical column of six dots representing the strings and a 4x4 grid of dots representing the fretboard. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. It also features a double bar line with a repeat sign and a fermata. Below this staff are four fingering diagrams labeled 'Cc.', 'Dd.', 'Ee.', and 'Ff.'. Each diagram follows the same format as the ones above, showing string positions and fretboard fingerings.

Aa ist, ausser dem nach der gewöhnlichen Applicatur gegriffenen Doppelschlag, bei *piano* Stellen von schöner Wirkung. Das *e* darin ist der Hfg N^o 55^a der F. Tab.

Bb klingt etwas hohl, ist jedoch mitunter, besonders im schnellen Tempo, von Nutzen, und kann auch ohne die *f* Klappe ausgeführt werden. Er besteht aus den Hfgn N^o N^o 49^a, 56^b und 41 der F. Tab.

*

Cc. Das *f* in diesem Doppelschlag ist der Hfg N^o 58 der F. Tab., und die Ausführung desselben muss mit der langen *f* Klappe geschehen. Man kann auch bei sehr schneller Ausführung das *f* nach N^o 59 der F. Tab. nehmen, doch ist dieses leicht etwas zu hoch, und in der Regel matt und stumpf.

Dd. Das *f* darin ist der Hfg N^o 64 der F. Tab., und gilt hier wieder, hinsichtlich der Ausführung, das schon von der vorigen Nummer Gesagte. Man kann auch hier bei schnellem Tempo das *f* nach N^o 62 der F. Tab. nehmen.

Ee: für den gewöhnlichen Gebrauch. Das *f* darin ist der Hfg N^o 68^a der F. Tab.

Ff. Dieser Doppelschlag ist bei säuften Stellen vorzugsweise anzuwenden. Das *f* darin ist N^o 64 der F. Tab. und muss mit der langen *f* Klappe gegriffen werden.

§ 121.

E.

Gg: für den gewöhnlichen Gebrauch.

Hh ist auch sehr gut. Das zweite e darin ist der Hfg N^o 53 der F. Tab.

Ii gibt einen sanften Klang, und ist bei Stellen von zartem Character oft von guter Wirkung. Er besteht aus den N^o N^o 54, 64^b und 47 der F. Tab.

*

Kk dient meistens zum gewöhnlichen Gebrauch, doch ist das fis darin zu tief, deshalb kann man diesen Doppelschlag nur in sehr schnellen Tempo's gebrauchen, und ist es besser,

Ll für den gewöhnlichen Gebrauch zu nehmen. Dieser Doppelschlag besteht aus N^o 54, dem Hfg N^o 79^a, und aus N^o 47 der F. Tab.

Mm. Hier gilt dasselbe, was von Ii über dessen Eigenschaft und Anwendung gesagt worden. Er besteht aus dem Hfg N^o 56^a und den N^o N^o 77 und 47 der F. Tab.

§ 122.

F. Eis.

Nn. Das g in diesem Doppelschlag ist ein wenig gebräuchlicher Hfg, und das e darin der Hfg N^o 55^a der F. Tab.

*

Oo: für den gewöhnlichen Gebrauch. Das ges darin ist der Hfg N^o 78^b, und das e der Hfg N^o 55^a der F. Tab.

Pp. Dieser Doppelschlag ist in der Tonfarbe voller als der vorige, und bei Kraftstellen von schöner Wirkung. Er besteht aus den N^o N^o 64^b, 77 und dem Hfg N^o 55^a der F. Tab.

Qq ist auch ein guter Doppelschlag, nur wegen seines unbequemen Griffis nicht immer zweckmässig anzuwenden. Das ges darin ist der Hfg N^o 79^b der F. Tab.

*

Rr fällt mit Oo, Pp und Qq zusammen.

§ 123.

Fis. Ges.

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of several eighth-note phrases, each marked with a '2' above it, indicating a double stroke. Below the staff, seven sets of guitar fingerings are shown, labeled Ss, Tt, Uu, Vv, Ww, Xx, and Zz. Each set consists of two diagrams: a vertical one for the bass strings and a horizontal one for the treble strings, with dots representing finger placement.

Ss: für den gewöhnlichen Gebrauch. Das *g* darin ist der Hfg N^o 84, und das letzte *fis* der Hfg N^o 78^a der F. Tab.
 Tt. Dieser Doppelschlag ist auch sehr gut, und wegen der bei ihm so sehr bequem liegenden Griffe oft mit Nutzen anzuwenden. Das *g* darin ist der Hfg vom Doppelschlag Nn.

*

Uu ist, ausser dem nach der gewöhnlichen Fingerordnung gebildeten Doppelschlag, bei sanften Stellen von schöner Wirkung. Das *gis*, der Hfg N^o 92 der F. Tab., liegt aber gegen das *fis* etwas hoch, weshalb er mit Vorsicht, überhaupt aber nur in Kreuztonarten anzuwenden.

Vv: für den gewöhnlichen Gebrauch. Das *gis* ist der Hfg N^o 96, und das letzte *fis* der Hfg N^o 78^a der F. Tab.

Ww. Hier gilt dasselbe wie von Tt, nur ist das *gis* darin ein wenig gebräuchlicher Hfg.

*

Xx ist eins mit Uu. — Zz stimmt mit Vv und Ww überein.

§ 124.

G.

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of two eighth-note phrases, each marked with a '2' above it, indicating a double stroke. Below the staff, two sets of guitar fingerings are shown, labeled Aaa and BbB. Each set consists of two diagrams: a vertical one for the bass strings and a horizontal one for the treble strings, with dots representing finger placement.

Aaa. Für diesen Doppelschlag bleibt sowohl die Ausführung mit der gewöhnlichen Fingerordnung als auch die hier angegebene gleich unvollkommen, und ist deshalb keine der andern vorzuziehen. Seine Hauptnote ist ein sehr ungewöhnlicher Hfg, das *a* darin der Hfg N^o 105, und das *fis* N^o 79^a der F. Tab.

§ 125.

Gis. As.

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains a sequence of notes: a whole note G4, followed by a half note A4, and then a dotted half note G4. Above the staff, there are markings for fingerings: '2x111' above the first G, and '2' above the A and the second G. Below the staff, five fingerings are shown: CcC., DdD., EeE., FfF., and GgG. Each fingering is represented by a vertical column of circles (representing strings) and a grid of dots (representing frets). The CcC. fingering shows the first string open, the second string at the first fret, and the third string at the first fret. The DdD. fingering shows the first string at the second fret, the second string at the first fret, and the third string at the first fret. The EeE. fingering shows the first string at the second fret, the second string at the second fret, and the third string at the first fret. The FfF. fingering shows the first string at the second fret, the second string at the second fret, and the third string at the second fret. The GgG. fingering shows the first string at the second fret, the second string at the second fret, and the third string at the second fret.

CcC. Die Hauptnote ist der Hfg N^o 79, jedoch ohne *gis* Klappe; das *a* darin der Hfg N^o 105 und das doppel *gis* (g) N^o 87 der F. Tab.

DdD. Das *b* in diesem Doppelschlag ist N^o 108 der F. Tab.

EeE. Das *b* darin ist N^o 112 der F. Tab., jedoch mit dem Unterschiede, dass hier die *gis* Klappe dabei offen bleibt.

FfF fällt mit DdD zusammen.

GgG stimmt mit EeE überein.

§ 126.

A.

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains a sequence of notes: a whole note A4, followed by a half note B4, and then a dotted half note A4. Above the staff, there are markings for fingerings: '2x111' above the first A, and '2' above the B and the second A. Below the staff, three fingerings are shown: HhH., IiI., and RrR. Each fingering is represented by a vertical column of circles (representing strings) and a grid of dots (representing frets). The HhH. fingering shows the first string open, the second string at the first fret, and the third string at the first fret. The IiI. fingering shows the first string at the second fret, the second string at the first fret, and the third string at the first fret. The RrR. fingering shows the first string at the second fret, the second string at the second fret, and the third string at the first fret.

HhH ist bei Gesangstellen von schöner Wirkung, und in solchen Fällen stets jenem, wo das *gis* mit der *gis* Klappe genommen wird, vorzuziehen.

IiI. Hier gilt dasselbe wie von HhH.

RrR. Das *gis* in diesem Doppelschlag ist der Hfg N^o 97 der F. Tab.

B. Ais.

LIL. Das *c* in diesem Doppelschlag ist der Hfg. N^o 8 der F. Tab.

MmM: für den gewöhnlichen Gebrauch. Das *c* darin ist der Hfg. N^o 15 der F. Tab.

NuN ist bei sanften Stellen und minder schnellem Tempo zu benutzen. s. Üb. N^o 9, Takt 4, 9, 13, 20, 25, 33.

OoO: ein sehr schöner Doppelschlag, namentlich bei zarten Stellen von ausserordentlicher Wirkung. Er besteht aus N^o 110 und dem Hfg. N^o 9^b der F. Tab. Das *a* darin ist ein wenig gebräuchlicher Hfg. (vgl. den Nachschlag des Trillers N^o CVI der T. Tab.)

*

PpP ist, ausser dem mit gewöhnlicher Applicatur genommenen Doppelschlag, bei sanften Stellen sehr zweckmässig. Er besteht aus N^o 110, dem Hfg. N^o 121^a der F. Tab. und dem *a* der vorigen Nummer.

§ 128.

H.

RrR: für den gewöhnlichen Gebrauch.

SsS ist vorzugsweise für sanfte Stellen geeignet. s. Üb. N^o 9, Takt 6 und 8.

TtT: Dieser Doppelschlag macht wegen seines melancholischen Klanges bei Stellen von diesem Character besonders tiefen Eindruck. Durch das Öffnen der *b* Klappe (bei der ganzen Figur) kann man die Ansprache ganz sicher stellen. Seine Hauptnote ist der Hfg. N^o 121^a der F. Tab.

*

UuU dient meistens zum gewöhnlichen Gebrauch, da aber das *cis* darin, der Hfg. N^o 28^b der F. Tab., in der Regel etwas zu tief ist, so rathe ich zu:

WwW für den gewöhnlichen Gebrauch, welcher einen volleren Ton gibt, und in allen Nüancen zu gebrauchen ist. Das *cis* darin ist der Hfg. N^o 29 der F. Tab. s. Üb. N^o 12, Takt 16.

ZzZ. Hier gilt dasselbe, was von **TtT** über dessen Eigenschaft und Ausführung gesagt worden. Seine Hauptnote ist auch hier der Hfg. N^o 121^a der F. Tab.

III Vom Vorschlage.

§ 129.

Unter den mit (kleinen) Noten ausgeschriebenen Verzierungen ist am häufigsten der Vorschlag anzutreffen. Man versteht darunter jetzt (im Gegensatz zu einer früheren, weiteren Bedeutung des Worts, worüber weiter unten hinter § 133 in der Schlussbemerkung) immer nur eine einzelne Note, welche vor der Hauptnote im Allgemeinen dergestalt vorgetragen wird, dass sie sich an selbige anschmiegt, zu welchem Ende sie stets anzuschleifen ist, mag sie mit jener durch einen Bogen verbunden sein oder nicht. Dieses Anschmiegen und Anschleifen hat aber je nach dem Zeitwerth, den man der Vorschlagsnote im Verhältniss zur Hauptnote mit Rücksicht auf Tempo und Character des Musikstücks gibt und oft nur geben kann, seine verschiedenen Modificationen.

Der Hauptsache nach unterscheidet man zwischen dem langen und kurzen Vorschlag.

1. Der lange Vorschlag.

§ 130.

Der eigenthümliche Character jedes langen Vorschlags besteht darin, dass er, wo der Hauptton eigentlich beginnen sollte, gerade zu für diesen eintritt, und ihm so den Accent abnimmt, daher man ihn im Vortrage meistens auch etwas (aber nur um ein Weniges) stärker markiren darf, als den Hauptton.

§ 131.

Verschiedenartig gestaltet er sich aber wiederum durch den ihm zu gebenden grösseren oder geringeren Zeitwerth, über welchen man sich für die Fälle, wo dieser Vorschlag mit kleinen Noten ohne Takteintheilung geschrieben vorkommt — wie bei allen älteren (namentlich Kirchen-) Compositionen, während man ihn in den meisten neueren mit grossen Noten und regelmässiger Takteintheilung ausgeschrieben findet, — folgende Regeln zu merken hat:

1. Vor einer Note, welche sich in zwei gleiche Theile theilen lässt, bekommt er die halbe Geltung der Hauptnote, z. B.

Ausführung.  oder: 

2. Vor einer dreitheiligen Note, also vor jeder Note mit einem Punkte neben sich, erhält er die volle Geltung der Hauptnote (ausschliesslich des Punktes), und letzterer bleibt nur noch der Werth des Punktes, z. B.

Ausführung.  oder: 

3. Vor einer Note endlich, neben welcher zwei Punkte stehen, wird ihm der Werth der Hauptnote (ohne die beiden Punkte) gegeben, und letztere beginnt mit dem ersten Punkte, z. B.

Ausführung. 

2. Der kurze Vorschlag.

§ 132.

Der charakteristische Unterschied des kurzen Vorschlags vom langen liegt darin, dass er der Hauptnote möglichst wenig von ihrem Werthe nehmen, und ihr nur noch einen grösseren, stärkeren Accent geben soll, als sie an und für sich eigentlich besitzt. Er ist daher so leicht und schnell, als es die Deutlichkeit zulässt, an dieselbe anzuschleifen. Doch darf die Schnelligkeit ausnahmsweise im Adagio mitunter ein klein wenig gemässigt werden.

§ 133.

Meistens wird er durch einen Querstrich durch den Fuss oder Hals der kleinen Note (♩) bezeichnet, allein es geschieht dies nicht immer, und in älteren Werken trifft man eine solche Bezeichnungsweise gar nicht an. Man hat sich daher die einzelnen Fälle zu merken, wo der kurze Vorschlag, und nur er allein anwendbar ist.

Er findet statt: vor einer Note, die sich mehrere Male unmittelbar nach einander wiederholt; vor einer Note, nach welcher mehrere von gleicher Geltung folgen; vor kurz abzustossenden Tönen; zu Anfang eines Tonstücks oder einer Periode, auch nach Pausen; vor synkopirten Noten; vor punktirten Noten; vor mehreren auf und absteigenden Secunden; vor zweigliedrigen Figuren; vor Triolen und andern dreigliedrigen Figuren und endlich meistens da, wo die Vorschlagsnote mehr als eine Secunde von der Hauptnote entfernt ist, und eine Terz, Quarte, Quinte, Sexte oder noch ein grösseres Intervall zu derselben ausmacht, namentlich wenn der Vorschlag von unten geschieht.

*

Früher begriff man unter dem Namen Vorschlag, ausser der besprochenen aus einem Tone bestehenden Verzierung, auch wohl die jetzt wenig mehr gebräuchlichen oder wenigstens in die Kategorie der namenlosen Verzierungen gehörenden Fälle, wo zwei Noten, gewöhnlich die nächst höhere und tiefere, oder drei, nämlich die höhere und tiefere mit der Hauptnote in der Mitte, vor der letzteren angeschlagen werden, und theilte darnach den Vorschlag in den einfachen, doppelten und dreifachen, welcher letzte jedoch gemeinlich, als sogenannter Doppelschlag eine eigene für sich bestehende Gattung unter den Verzierungen bildete. (Vgl. oben § 111.)

IV. Verzierungen ohne Namen.

§ 134.

Diese werden von neuereu Tonsetzern meistentheils in grossen Noten und mit Takteintheilung geschrieben, wodurch jedem Missverstände hinsichtlich der Ausführung vorgebeugt wird. Indessen findet man mitunter noch solche, die mit kleinen Noten geschrieben sind, und deren Ausführung der Willkühr des Spielers überlassen ist, weshalb über deren Vortragsweise folgendes bemerkt wird:

1. Meistens werden sie schnell ausgeführt, damit sie der Note, vor welcher sie stehen, so wenig wie möglich von ihrem Werth nehmen, z. B.

Allegro.

Ausführung.

Allegro.

Ausführung.



Vivace.

Ausführung.



Nicht immer lässt sich aber eine schnelle Vortragsweise solcher Verzierungen mit dem Charakter des Musikstücks vereinigen, und es erhellt wohl von selbst, dass ihr Vortrag in einem Adagio, einem langsamen, gesangreichen Satze, nicht so lebhaft und schnell sein darf, wie im Allegro. z. B.

Adagio.

Ausführung.



Adagio.

Ausführung.



Andante.

Ausführung.



Andante.

Ausführung.



Oft ist es schwer zu errathen, ob der vorhergehenden oder der folgenden Note die Zeit, welche die Ausführung der Verzierung erfordert, abgezogen werden soll. In solchen Fällen muss wieder der besondere Charakter des Musikstücks oder der einzelnen Stelle über das Eine oder das Andere entscheiden. Hier ein solches Bsp:

entweder

Ausführung.



oder



ACHTER ABSCHNITT.

Einige willkürliche, aber seltene, jedoch bisweilen mit Vortheil anzuwendende Manieren.

§ 135.

Nächst den im vorigen Abschnitte abgehandelten Verzierungen mögten noch einige, im Ganzen weniger wichtige, aber hin und wieder mit Erfolg anzuwendende, besondere Spielmanieren, welche sich lediglich auf die Vortrags- und andererseits die Verbindungsart einzelner Töne beziehen, Erwähnung finden dürfen. Man trifft diese Spielmanieren vom Componisten nicht vorgeschrieben an, sondern ihre Anwendung ist ganz der Willkür

des Spielers überlassen. Da aber selbige, wenn sie nicht mit ganz besonderer Auswahl der dazu geeigneten Stellen und höchst sparsam gebraucht werden, weit eher in Missbrauch ausarten, ja Übelklang erzeugen (da dies schon überhaupt die Folge eines häufigen Gebrauchs der Verzierungen ist); so hat man mit möglichster Vorsicht dabei zu verfahren; ihre Anwendung ist Demjenigen, dem nicht natürliches Gefühl und ein richtiger Geschmack zur Seite stehen, eher gänzlich und unbedingt zu widerrathen, als auf die Gefahr hin, ihn zu einem manierirten, affectirt klingenden Spiel zu verleiten, anzuempfehlen.

Aus dem Grunde mag ich auch nur bedingungsweise den Spieler veranlassen, sich mit den jetzt näher zu besprechenden Manieren, nämlich: des **Bebens**, des **Klopfens**, und des **Überziehens** der Töne, vertraut zu machen.

V o n d e r B e b u n g .

§ 136.

Das **Beben** - oder **Erzittern**lassen eines Tons ist die Nachahmung eines derartigen Ausdrucks der menschlichen Stimme beim Gesange, wie er als Offenbarung einer leidenschaftlichen inneren Bewegung und Aufregung oft natürlich und deshalb von ergreifender Wirkung auf den Zuhörer ist. Besonders bei Streichinstrumenten üblich und dafür geeignet, lässt sich diese Manier auch mit Vortheil beim Flötenspiel anwenden, wo sie entweder durch schnell auf einander folgende Lungendrucke — was das beste und sicherste Mittel ist — oder dadurch ausgeführt wird, dass man während des Blasens die Kinnlade in eine zitternde Bewegung versetzt.

§ 137.

Es muss aber, soll diese Manier ihrem Zweck entsprechen, wahrhaftes, selbstempfundenes, tieferes Gefühl damit verbunden sein, und sie darf nicht als blosse äusserliche Nachahmung erscheinen, widrigenfalls sie lächerlich wird, da ohnehin der eigentliche Reiz der menschlichen Stimme in solchen Beziehungen immer nur annähernd von einem Instrumente erreicht werden kann; und dann auch, selbst in einem Musikstücke, wo häufig Stellen leidenschaftlicher Bewegung vorkommen, bei Weitem nicht überall, sondern nur da, wo jene Bewegung am stärksten sich ausspricht, und bei sich unmittelbar wiederholenden Stellen derselben Art, etwa nur das erste oder zweite Mal angewandt werden, da nur zu leicht die Häufung dieser Manier wie krankhafte Empfinderei sich ausnimmt, der fortwährende Gebrauch derselben aber gar zu einem kläglichen Gewinsel wird, welches natürlich von höchst widerlicher Wirkung ist; dabei muss die **Bebung** endlich, soll sie des ästhetischen Erfolgs ganz gewiss sein, sich jedesmal auf einen einzigen Ton, und zwar denjenigen, in welchem der Culminationspunkt des leidenschaftlichen Gefühls enthalten, und selbst hier wiederum auf eine drei- oder viermalige zitternde Bewegung beschränken — abgesehen davon, dass eine längere Fortsetzung der letztern sich schwer gut ausführen lässt —, wo dann ein, je nach den Umständen, damit verbundenes *crescendo* oder *sforzato* die Wirkung noch bedeutend erhöht.

*

NB. Um die Stellen zu bemerken, wo die **Bebung** etwa am wirksamsten anzubringen, habe ich in den nachfolgenden Beispielen so wie in den Übungen N^o N^o 1, 5, 10, 11, das Zeichen  gebraucht, welches über den betreffenden Noten steht.

Beispiele für die Bebung.

All^o moderato.
 Cis moll Concert. Op. 31.
p con anima

cresc.

im Adagio.
f ma dolce

f *mf* *tr*

All^o mod^o
 As dur Concert. Op. 52.
dolce.

im Adagio.
p *f* *p* *dimin.*

Allegretto.
im Rondo.
 A dur Concert. Op. 103.
cresc. *p*

tr *tr*

All^o mod^o
 G dur Concert. Op. 119.
dolce. *f*

im Rondo.
p *p Allegretto.*

cresc. *f*

All^o moderato.

B dur Concert.
Op. 127.

im Rondo. All^o moderato.
con molto portamento

Vom Klopfen.

§ 138.

Das Klopfen mit einem — bei Hervorbringung des grade zu spielenden Tons nicht beschäftigten — Finger auf ein — ebenfalls dabei nicht betheiligtes — Tonloch, wobei man den Finger mehrere Male hinter einander möglichst schnell und elastisch auf das Tonloch niederfallen lässt, so dass ein Vibriren des Tons entsteht, ist eine gewissermassen die Schwingungen einer stark angeschlagenen Glocke nachahmende Manier, welche in manchen Fällen von schöner Wirkung sein kann. *)

§ 139.

Hauptsächlich ist sie bei lange auszuhaltenden Tönen — vorzugsweise den in der höheren Octave — anwendbar, namentlich wenn solche vom *piano* allmählig zum *forte* anschwellen, oder umgekehrt *forte* beginnen und allmählig wieder verhallen, oder endlich mit *crescendo* oder *decrescendo* gespielt werden sollen, wo man dann das Klopfen im ersten Falle mit langsam aufeinander folgenden Schlägen beginnt, und im Verhältniss zur zunehmenden Stärke des Tons zu immer schnelleren Bewegungen steigert, im zweiten selbiges mit schnell auf einander folgenden Schlägen beginnen und nach und nach langsamer werden, im dritten endlich das Klopfen erst allmählig schneller und dann wieder langsamer werden lässt.

Doch muss auch bei dieser Manier, welche sparsam angewandt, sehr zur Belebung des Tons und Spiels beiträgt, vor dem zu häufigen Gebrauch gewarnt werden, wodurch langweilige Monotonie entsteht.

*

*) Anmerkung. Das Tonloch darf bei einigen Tönen aber nur zur Hälfte bedeckt werden, wie in der angehängten Tabelle für das Klopfen angezeigt ist.

Aus nachfolgender Tabelle, welche eine Übersicht der einzelnen besonders für diese Manier geeigneten Töne enthält, ist sogleich zu ersehen, welche Tonlöcher (und welche Finger) jedesmal behuf des Klopfens zu gebrauchen sind, und bei welchen nur eine halbe Deckung anwendbar ist.

In den hinzugefügten Beispielen findet sich, wie in den Übungen N^o 1, 6, 9, 11, das für das Klopfen von mir angenommene Zeichen  über den betreffenden Noten angemerkt.

ANHANG.

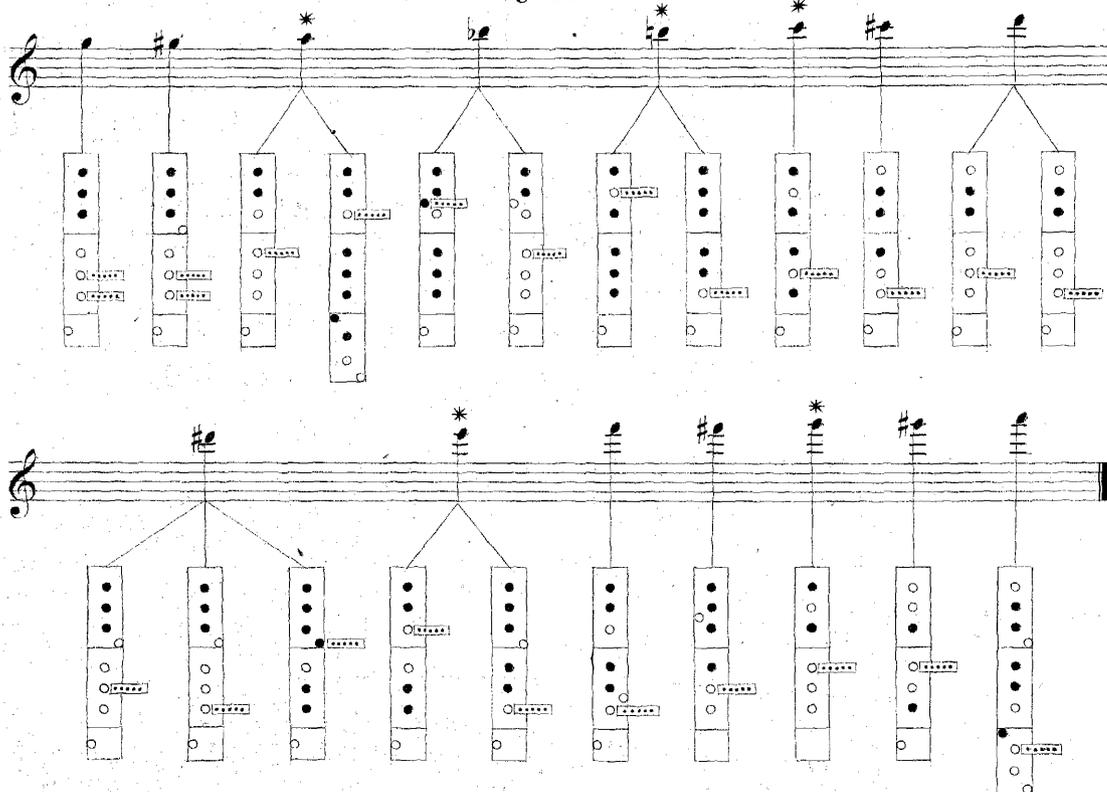
Tabelle für das Klopfen.

[Bei jedem Tonloch oder jeder Klappe, worauf die Schläge fallen sollen, ist rechts daneben das Zeichen  gesetzt.

Bei den Tönen, über welchen ein Sternchen (*) steht, darf das Tonloch, worauf zu klopfen, nur zur Hälfte von dem niederfallenden Finger bedeckt werden.

Die Klappen, welche zu dem jedesmaligen Ton, bei dem das Klopfen geschieht, nicht benutzt werden, sind (wie bei der Fingerordnungs- und Trillertabelle) weggelassen.]

§ 140.



The diagram illustrates the finger positions and tapping points for various notes on a stringed instrument. It consists of two staves of musical notation, each with a treble clef. The notes on the staves are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. Notes marked with an asterisk (*) are D4, F4, A4, C5, E5, G5, and A5. Below each note, there are two vertical diagrams representing the instrument's fingerboard. The left diagram shows the finger positions (black dots) for the note, and the right diagram shows the tapping points (white circles) and the tapping sign . The tapping sign is placed to the right of the tapping point. The diagrams show the positions of the fingers (1-4) and the tapping points for each note, including the half-covering for notes marked with an asterisk.

Beispiele für das Klopfen.

Fantasia
über Themas aus
Oberon.

Adagio. *p* *mf* *accelerando* *cresc.* *f* *rallent.*

p *f* *p* *mf* *veloce* *p* *ritard.* *pp*

Divertissement.
Op. 82.

Audante. *p* *f* *p*

H moll Concert.
Op. 100.

All^o mod^o. *dolce*
Cantabile.

cresc. *tr.* *im Adagio.* *pp*

tr. *cresc.* *f* *p*

B dur Concert.
Op. 127.

Adagio. *dolce.* *tr.* *tr.* *tr.*

A dur Concert.
Op. 33.

Adagio. *dolce* *p* *mf* *rallent.*

Adagio zu Variationen
über ein Thema aus Figaro

Adagio. *cresc.* *p* *cresc.* *f* *p*

mf *p* *f* *pp*

III Vom Überziehen der Töne.

§ 141.

Das Überziehen von einem Ton zum andern, welches in einer derartigen Verbindung zweier oder mehrerer neben einander liegenden Töne besteht, dass der Überzug von dem einen zum andern ganz allmählig, ohne merkliche Abstufung geschieht — wodurch gewissermassen eine sympathetische Verschmelzung unter ihnen entstehen soll —, welches durch allmähliges Öffnen oder Decken des Tonlochs bewerkstelligt wird, ist ebenfalls eine Manier, welche am rechten Orte angewandt und mit gehöriger Vorsicht ausgeführt, von angenehmer, schöner Wirkung sein kann, widrigenfalls sie dem Spiele nur schadet.

§ 142.

Man bediene sich des Überziehens — wozu sich im Allgemeinen wohl am besten die Töne in der zwei- und dreigestrichenen Octave qualificiren — etwa in Tonstücken von zärtlichem Character und mit langsamen Tempo, vorzugsweise im Adagio, und zwar nur da, wo keine Begleitung stattfindet, weil sonst ein Schwanken in der Harmonie entstehen würde, demnach bei Einleitungen und Cadenzen, welche in eine Melodie oder zu einem neuen Tempo überführen, aber auch hier wieder nicht zu häufig, und wo möglich nicht durch grössere Intervalle, als eine Terz, weil nur zu leicht durch öftere Wiederkehr und längere Ausdehnung das Überziehen dem Zuhörer wie ein Heulen vorkommen kann, und dadurch Überdross und Ekel erregen muss.

§ 143.

Sehr schwierig ist die gute Ausführung dieser Manier und die grösste Vorsicht dabei um so unerlässlich, als ein, wenn auch nur theilweises, Misslingen derselben die ganze Wirkung stört, und dem Spiele einen kläglichen, wo nicht lächerlichen, Anstrich gibt.

Um jede, selbst die leiseste Abstufung oder Rückung, welche dem bei Überziehungsstellen stets in besondere Spannung versetzten Ohre des Zuhörers nicht entgehen kann, zu vermeiden, müssen es die Finger im allmählichen Öffnen und Schliessen der Tonlöcher zu einer grossen Geschicklichkeit gebracht, namentlich die Spitzen derselben sich ein feines Gefühl angeeignet haben.

Es lassen sich für die Art des Gebrauchs der Finger nur folgende Anhaltspunkte geben:

1. Beim Überziehen zu einem höheren Ton darf der dabei wirkende Finger nicht in perpendicularer Richtung aufgehoben werden, sondern er muss entweder, indem man das erste Glied desselben etwas nach der innern Fläche der Hand zu biegt, allmählig von dem Tonloche abgezogen, oder, was ebenfalls zu empfehlen ist, nach der rechten Seite zu, allmählig vom Tonloch seitwärts abgehoben werden.

2. Beim Abwärtsziehen zu einem tieferen Ton dagegen ist der betreffende Finger von der Seite her nach und nach auf das Tonloch zu schieben.

NB. Bei Tönen, deren Griff das Schliessen oder Öffnen einer Klappe nöthig macht, ist das Überziehen zu vermeiden, da das allmählige Schliessen einer Klappe sehr schwer ist, und das langsame Öffnen einer solchen ohne bemerkbare Rückung beim Überziehen kaum möglich sein mögte.

§ 144.

Die gehörige Geschicklichkeit der Finger bei Verrichtung ihrer Functionen vorausgesetzt, ist aber — als Nebenbedingung — zum vollständigen Gelingen des Überziehens ganz besonders noch (und hier vielleicht mehr als irgendwo) ein fester sicherer Ansatz, damit die unbestimmten Töne, welche durch das Überziehen entstehen, nicht versagen, so wie endlich ein lang auszuhaltender Athem erforderlich.

*

In nachfolgender Tabelle werde ich die zweckmässigste Applicatur zum Überziehen bei den einzelnen und besonders für diese Manier geeigneten Tönen mittheilen.

Als Zeichen für das Überziehen habe ich in den hinzugefügten Beispielen, wie in den Übungen N^o 11 und 12, einen dreifachen Verbindungsbogen gewählt.

ANHANG.

Tabelle für das Überziehen der Töne.

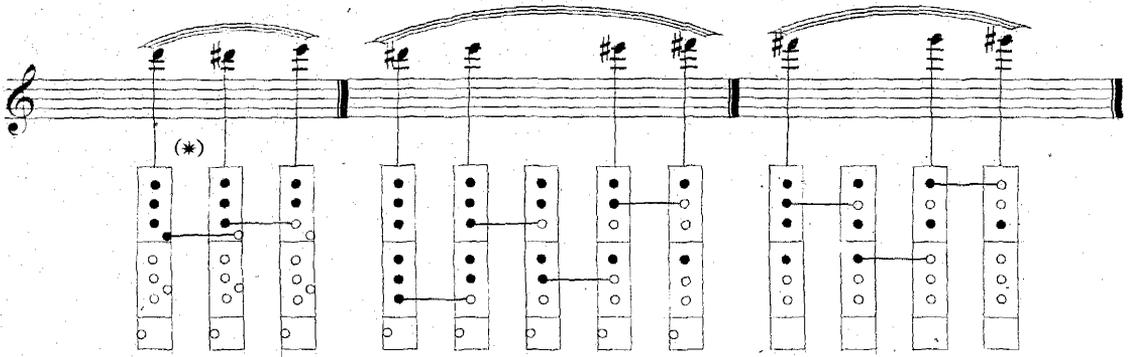
[Die Querstriche zwischen den Tonlöchern zeigen an, von welchem Tonloch jedesmal, und zu welchem, sei es mittelst Öffnung oder Deckung, hinüber gezogen werden soll.

Die zu den einzelnen Tönen nicht zu gebrauchenden Klappen sind, wie in allen früheren Tabellen, weglassen worden.]

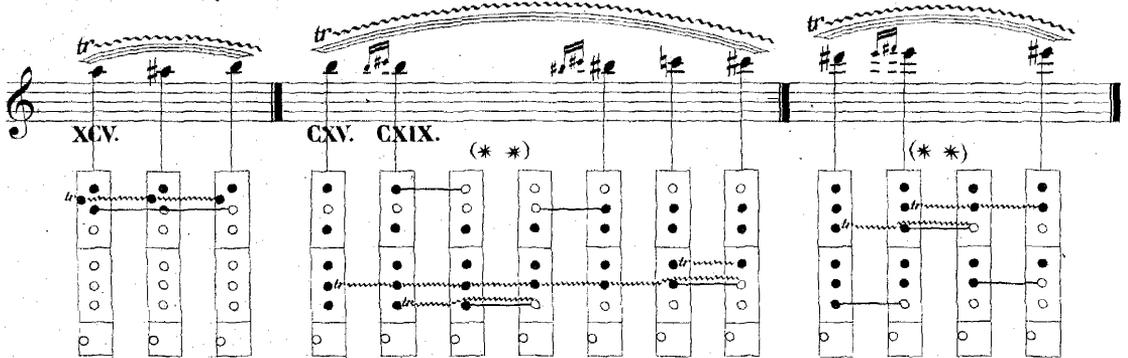
§ 145.

The image displays two musical examples for fingering exercises. The top example shows a staff with notes and three groups of diagrams. The first group has five diagrams, the second has three, and the third has four. The bottom example, labeled 'oder', shows an alternative fingering with two groups of diagrams, each with seven diagrams. Fingerings are indicated by numbers 1 and 2.

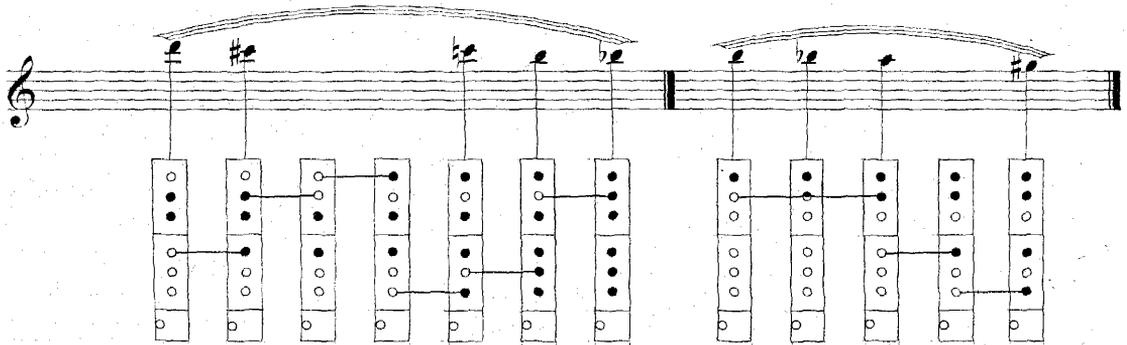
- (*) Man muss den Finger, indem man ihn auf die Flöte stützt, rechts an die *f* Klappe ansetzen, und ihn dann allmählig auf dieselbe hinüber biegen.
- (**) Hier muss der kleine Finger der linken Hand an dessen Nachbar gestützt, und dann langsam auf die *gis* Klappe gebogen, oder vielmehr geschoben werden.
- (***) Hier muss man bei 1 mit der äussersten Spitze des kleinen Fingers der rechten Hand, während man schon die Öffnung der *dis (es)* Klappe mit demselben Finger begonnen, die *cis* Klappe noch geschlossen halten, und darf erst, nachdem diese (die *dis* Klappe) vollends geöffnet, bei 2 die *cis* Klappe langsam fahren lassen.



Bei einigen Tönen lässt sich mit dem Überziehen auch gut ein Triller verbinden, zu welchem Behuf dann die Applicatur, wie nachfolgt, zu wählen ist.



Das Abwärtsziehen, was überhaupt weniger anwendbar als das Hinaufziehen sein dürfte, wird, mit Ausnahme nachfolgender Griffe, ganz mit der oben angegebenen Applicatur ausgeführt.



(*) Hier gilt das beim langsamen Öffnen der *gis* Klappe früher Gesagte.

(**) Ist der wegzuziehende Finger zugleich derjenige, welcher den Triller auszuführen hat, so muss er, während mit ihm getrillert wird, langsam vom Tonloch abgezogen werden.

Beispiele für das Überziehen der Töne.

Divertissement.
Op. 82.

Andante.
mf *cresc.*

f *p* *pp* a tempo.

A dur Concert.
Op. 104.

Adagio.
f *mf* *pp* a tempo. dolce

H moll Concert.
Op. 100.

Adagio.
mf *f* *p* *pp* a tempo.

Fantasie
über ein Thema aus
Oberon.

Adagio.
mf *p* dolce

Variationen
über ein Thema aus der
Zauberflöte Op. 26.

Cadenza.
f *p* accelerando

Allegretto.
ritard. pp

Rondo.
Op. 104.

f *p* *ritard.* a tempo

Variationen
über ein Thema aus
Figaro.

p *pp* *dolce* Adagio.

lento

NEUNTER ABSCHNITT.

Vom Vortrage.

§ 146.

Nachdem im Einzelnen bereits in den vorigen Abschnitten manches Wichtige vom Vortrage zur Sprache gekommen, welches wegen seines engen Zusammenhangs mit den dort abgehandelten besonderen Lehren und Theilen des Flötenspiels sich nicht wohl abgesondert davon vortragen lässt, indess die unendlich vielen sonst noch beim Vortrage zu berücksichtigenden Einzelheiten, welche sich nur mit Beziehung auf bestimmte Musikstücke und Fälle der verschiedensten Art erledigen lassen, dem mündlichen Unterricht oder der sonstigen Erfahrung des Spielers im Gebiete der Kunst überlassen bleiben müssen: wird man hier nun wohl keine eigentliche Anweisung zum Vortrage, in sofern letzterer überhaupt gelehrt werden kann, mehr erwarten dürfen, da eine solche, um zu genügen, sich nothwendig eben in jene mannigfachen Details einlassen müsste, deren Erledigung wenigstens innerhalb der engen Grenzen eines Lehrbuchs nicht möglich ist.

Eben so wenig mögte auf der anderen Seite in einer hauptsächlich das Practische vor Augen habenden Schule, wie diese, der Versuch einer Aufstellung abstracter ästhetischer Principien für den Vortrag thunlich sein, welche vielmehr in das weite Gebiet einer Ästhetik der Tonkunst gehören würde.

Was ich hier über Vortrag mitzutheilen habe, beschränkt sich einestheils auf eine Andeutung und Bezeichnung gewisser den guten und schönen, mithin den vollendeten Vortrag bedingenden oder ausmachenden Hauptzustände, Eigenschaften und Merkmale des Spiels, der vorzugsweise bei selbigen wieder in Betracht kommenden Gegenstände, der vorzüglichsten zu ihrer Erzeugung oder Beförderung etwa dienenden Kunstmittel, so wie der hauptsächlichsten dazu beim Spieler vorauszusetzenden Fertigkeiten oder Befähigungen; — anderentheils auf einige vielleicht nicht unwillkommene Winke für die, je nach den verschiedenen Hauptphären des Flötenspiels, als Concert- und Orchesterspiel, nothwendig werdende oder zulässige besondere Einrichtung des Vortrags, und die dabei an den Spieler zu machenden besonderen Ansprüche, — während ich in Betreff der übrigens noch etwa in diesem Abschnitte zu gebenden Bemerkungen und Andeutungen, mich auf meine ältere Flötenschule (§ 21), falls sie dort vorkommen sollten, berufen darf.

§ 147.

Die erste Hauptbedingung eines vollendeten Vortrags ist, dass das Spiel ein technisch richtiges sei.

Richtig kann man das Spiel im Allgemeinen schon dann nennen, wenn treu das wieder gegeben wird, was durch Noten, Zeichen und Kunstwörter vom Componisten vorgeschrieben ist. Dahin gehört namentlich: Richtiges Greifen und Angehen der Töne; Festhalten des Zeitmasses im Ganzen, wie richtige Eintheilung der einzelnen Taktglieder, genaue Beobachtung des Zeitwerths der einzelnen Noten und Pausen.

Zur Richtigkeit des Spiels im höheren Sinne, zur künstlerischen Correctheit des Spiels, gehört aber zugleich — was sich oft noch von jenem genauen Wiedergehen des vom Componisten vorgeschriebenen getrennt denken lässt, und wodurch der Vortrag möglicherweise erst auf das Prädicat „gut“ Anspruch machen kann —: dass alles Rauhe, Unebene, Undeutliche des Spiels, ferner solche kleine Unreinheiten der Intonation, welche hin und wieder bei der richtigen Applicatur noch möglich, und nur mittelst besonderer Einrichtung des Ansatzes zu heben sind, vermieden werden, dass alle Töne gleich gut ansprechen, dass schwierigere Stellen eines Musikstücks nicht weniger geläufig klingen, als die leichteren, dass nicht zur Unzeit Athem geholt werde, kurz dass Alles beseitigt sei, was einen unangenehmen oder doch unbehaglichen Eindruck auf das gebildete Ohr macht.

Solche Correctheit des Vortrags in allen Lagen und Fällen — man denke besonders auch an das richtige Spielen vom Blatte (*a prima vista*), welches wenigstens vom Orchesterspieler zu verlangen ist — setzt nun, ausser der sichersten Beherrschung des Tons, vollkommene Überwindung aller mechanischen Schwierigkeiten, mithin auch die grösste Vertrautheit mit den verschiedenen zur Fingergeläufigkeit nicht zu entbehrenden Applicaturen, so wie die mannigfachste sonstige Routine und Fertigkeit im Spiele voraus, und wird

häufig, z. B. beim Orchesterspiel, wo lediglich auf dem genauen Ensemble der einzelnen an sich correcten Stimmen der ganze vom Componisten beabsichtigte Effect beruhen kann, überhaupt nichts mehr für den Vortrag zu wünschen übrig lassen. Sieht man aber von solchen besonderen Verhältnissen ab, und hauptsächlich auf das Solospiel, so reicht sie bei Weitem noch nicht aus, sondern bildet erst die Basis zur höheren, eigentlichen Kunst des Vortrags.

§ 148.

Diese höhere Kunst besteht darin, dem Spiele Reiz, Character und Ausdruck zu geben, und dadurch das richtige Spiel zu einem schönen zu erheben.

Dies lässt sich

1. zum Theil schon, wenigstens annähernd, durch äussere Tongebung, Tonmodification und Nüancirung und überhaupt durch äussere Kunstmittel, wie sie die höhere Schule und der gebildete Geschmack lehren, erreichen. Dahin gehört: dass man bei erlaubter verschiedener Applicatur diejenige anwende, wodurch eine dem Klange nach möglichst schöne Verbindung von Tönen entsteht, welche zugleich dem darzustellenden Character am meisten entspricht, beim Adagio namentlich, wo so viel auf den einzelnen Ton ankommt, so wie überhaupt bei länger auszuhaltenden Tönen, solche Tonqualitäten auswähle, welche, je nachdem es der Character verlangt und die Tontage es mit sich bringt, am sonorsten, kräftigsten, oder wieder am sanftesten, zartesten klingen, und der mannigfachsten Nüancirung fähig sind, welches Alles eine besondere Vertrautheit des Spielers mit den zur Ton-Verschönerung dienenden verschiedenen Applicaturen voraussetzt, ferner gehörige Accentuirung und Sonderung der musikalischen Phrasen nach deren Bedeutung, das effectvolle, oft vielleicht auch durch die Harmonie nothwendig bedingte, Markiren einzelner Hauptnoten einer Periode, bei welchen ausnahmsweise auch wohl ein etwas längeres Verweilen gut angebracht sein kann, gleich wie, ebenfalls des grösseren Effects wegen, mitunter eine Folge von mehreren Tönen, je nach dem besonderen Inhalt, ein wenig langsamer, oder auch schneller gespielt werden darf, als es die für das ganze Stück angenommene Bewegung eigentlich verlangt, wobei man sich jedoch sehr vor Übertreibung zu hüten hat, die so leicht möglich, und wodurch das Spiel etwas Affectirtes erhält; alsdann bei Passagen, namentlich solchen, deren besondere Vortragsweise dem freien Ermessen des Spielers überlassen ist, die zweckmässige Anwendung der verschiedenen Manieren des Abtossens und Schleifens der Töne, so wie von Verzierungen, welche auch bei einer melodischen Stelle, wenn solche häufig wiederkehrt, theils um möglicher Monotonie vorzubeugen, theils um dieselbe Stelle dem Zuhörer noch angenehmer und eindringlicher zu machen – von grossen Nutzen sein können, wobei sich nach § 147 von selbst versteht, dass solche Manieren und Verzierungen geläufig und gut ausgeführt werden müssen, welches ein ganz besonders fleissiges und anhaltendes Studium derselben voraussetzt, gleich wie es im Begriff eines zweckmässigen und richtigen Gebrauchs solcher freien Ausschmückungen liegt, dass dieselben nicht hin und wieder etwa namentlich gegen die Harmonie verstossen, welches nur dann mit Sicherheit zu erwarten sein wird, wenn der Spieler sich einige Kenntnisse der Composition angeeignet hat, die ihm ebenfalls in Bezug auf die bei con- und dissonirenden Harmonien erforderlichen Markirungen, so wie in mancher andern Beziehung nicht wohl zu erlassen sind.

Hauptsächlich ist es aber stets

2 die Seele des Spiels, worauf der eigentliche Reiz, Character, Ausdruck und die wahre Schönheit desselben beruhen, welche demselben erst die eigentliche Weihe verleiht.

Zu der äusserlich vollendeten Tongebung, zu den mit Umsicht und Geschmack angewandten äusseren Kunstmitteln muss sich noch eine lebendige, tiefere, vom Erfassen der innersten Ideen und Gefühle des Componisten zeugende, diese Ideen und Gefühle zur unmittelbaren Anschauung bringende, sie recht eigentlich reproduciende Empfindung gesellen, wenn das Spiel in vielen Fällen mehr als das Ohr des Zuhörers angenehm beschäftigen, zugleich dessen Gemüth mächtig zu ergreifen und auf die Dauer zu fesseln im Stande sein soll.

Ein solcher gefühlvoller Vortrag setzt allerdings beim Spieler eine Gabe voraus, die angeboren sein muss, wenn gleich das musikalische Gefühl durch hinzukommende gute Leitung und häufig dargebotene Gelegenheit, gute Musik der verschiedensten Art zu hören, bedeutend ausgebildet und veredelt werden kann, gleich wie der, ebenfalls durch gewisse natürliche Fähigkeiten bedingte, musikalische Geschmack, welcher in vielen Bezie-

hungen mit jenem tiefern Kunstgeföhle eng zusammenhängt und in seiner höchsten Bedeutung gar nicht zu trennen ist. Dieses musikalische Gefühl ist — das grosse Geheimniss der Kunst, der tief in der Brust des berufenen Künstlers schlummernde göttliche Funke, der nicht durch todtes Wort, wohl aber durch lebendige Lehre und Beispiel zur hellen Kunstflamme angefacht werden kann. Die äussere Schönheit des Spiels, die technische Vollendung der Form, in welcher der Kunstgeist wohnt, kann durch Fleiss und Beharrlichkeit erworben und ausgebildet werden; die wahrhaft ästhetische, innere Kunstschönheit, welche der ausübende Künstler in vollendeter Form reproducirt, kann nur da erregt und ausgebildet werden, wo die Natur Sinn für Ton- und Kunstschönheit verliehen hat; darum ist die ächte Kunst so unendlich wie die Schöpfung selbst, sie hat wohl im Practischen wie im Theoretischen einen Anfang, aber kein psychologisches Ende.

Es erhellt wohl von selbst, dass der geistig belebte, seelenvolle Vortrag selbst dem grössesten Künstler nur dann möglich sein wird, wenn er sich vorher mit dem vorzutragenden Musikstück gehörig vertraut gemacht hat, und man daher beim Spiel a prima vista nicht die hohen Anforderungen in Bezug auf Ausdruck und Schönheit an den Spieler machen darf, welche man etwa hinsichtlich der Correctheit an ihm zu stellen berechtigt ist.

Noch einige besondere Bemerkungen:

A, in Betreff des Concertspiels.

§ 149.

Da das Concert in der Regel in einem grossen Raum vorgetragen wird, so ist vor Allem ein grossartiger, kräftiger Ton dazu erforderlich. Da indess die Flöte den Vortheil hat, dass auch die sanftesten Töne in der Entfernung gehört werden, so kann der Concertspieler den ganzen Reichthum der Abstufungen von Stärke und Milde des Tons dabei geltend machen. Beim Concertspiele ist vorzugsweise die vollständige Besiegung aller technischen Schwierigkeiten unerlässliche Bedingung, will man irgend eines befriedigenden Erfolgs gewiss sein, da die geringste sich kundgebende Anstrengung oder Unbehilflichkeit des Spielers im Zuhörer jenes unsichere und unbehagliche Gefühl erweckt, welches ihn im eigenen und in des Spielers Interesse das Ende schnellst herbei wünschen lässt. Der Vortrag muss scheinbar mit der grössten Leichtigkeit geschehen, wodurch eben die für den Spieler sogleich einnehmende vertrauensvolle Stimmung bei den Zuhörern entsteht, und mit Eleganz verbunden sein, so wie die übrigen Eigenschaften besitzen, welche den vollendeten und schönen Vortrag ausmachen, um dem Spieler einen vollkommenen Erfolg zu sichern.

B, in Bezug auf das Orchesterspiel.

§ 150.

Das Orchesterspiel des Flötisten unterscheidet sich vom Concertspiel am wesentlichsten dadurch, dass der Spieler bei jenem nicht selbständig sondern untergeordnet ist; denn meistens sind selbst die kleinen Solos in Sinfonien, besonders aber in der Oper, der Oboe, Clarinette oder dem Fagott mitgegeben, oder dienen (bei der Oper) zur Verstärkung des Motivs der Singstimme, welches sie mit derselben gemein haben. Der Spieler hat sich daher aller Zusätze von Trillern, Doppelschlägen, Vorschlägen und dergleichen, kurz alles dessen, was zur Ausschmückung des Solospiels gehört, hier zu enthalten, muss sich genau nach den vorgeschriebenen Nüancen richten, besonders streng aber auf richtige Eintheilung der Taktglieder und auf reine Intonation halten. Der Orchesterspieler muss ferner die Stärke seines Tons stets der Singstimme oder dem Solospiele, welche er zu begleiten hat, anpassen und Sorge tragen, dass er selbige nicht übertöne oder bedecke. Die *f* oder *ff* dürfen in der Begleitungsstimme nie so stark herausgehoben werden, wie beim Tutti. Endlich hat der Orchesterspieler genau auf die Taktschläge des Dirigenten zu achten und muss diesem folgen.

ÜBUNGEN.

Für die Fingerordnung.

ÜBUNG N^o 1.

Andante. M. M. $\text{♩} = 108.$

The first section of the exercise is marked 'Andante' with a tempo of $\text{♩} = 108$. It consists of four staves of music. The first staff begins with the instruction 'dolce' and features a series of eighth-note patterns with slurs and accents. The second staff includes dynamic markings 'p' and 'mf', and contains fingerings such as 37, 26, 37, 37, 119, 120, 91, 120, 72, 101, 99, 111, and 119. The third staff is marked 'p' and 'cresc.', with fingerings 111, 91, 120, 67^a, 75, 54, and 119. The fourth staff returns to 'dolce' and features fingerings 119, 119, 119, 119, 109, 119, 119, and 119.

Allegro. $\text{♩} = 108.$

The second section of the exercise is marked 'Allegro' with a tempo of $\text{♩} = 108$. It consists of seven staves of music. The first staff is marked 'f con fuoco' and features a series of eighth-note patterns with slurs and accents. The second staff includes fingerings 120, 75, 75, 120, 1.K., 1.K., 1.K., 13, and 120. The third staff includes fingerings 74, 120, 120, 109, 10, 109, 112, and 119. The fourth staff includes fingerings 111, 11, 62, 62, 62, 103, 1.K., 1.K., 1.K., 62, and 62. The fifth staff includes fingerings 111, 1.K., 111, 120, 111, 65, 78^a, 39, and 45. The sixth staff includes fingerings 19, 19, 111, 120, 75^b, 120, 120, 120, 1.K., and 1.K.

Für das Stossen und Schleifen, besonders, und in Verbindung miteinander.

I. Für das Stossen. (*Staccato*.)

ÜBUNG N^o 3.

Allegro^{ssimo}. $\text{♩} = 132$.

(*) Alle in dieser Übung unbezeichneten *h*'s werden nach N^o 120 der F. Tab. genommen.

(**) Alle in dieser Übung vorkommenden *c*'s werden nach N^o 49 der F. Tab. genommen.

(***) Der Nachschlag etwas langsamer als die Trillerbewegung.

Five staves of musical notation in G major. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic. The second staff includes markings for *mf*, *p*, *cresc.*, and *f*. The third staff is marked *f*. The fourth staff has first endings marked "1.K.". The fifth staff is marked *ff*. The music consists of continuous sixteenth-note patterns.

II. Für das Schleifen.

ÜBUNG № 4.

Allegro. ♩ = 84.

Six staves of musical notation in G minor, 3/8 time. The first staff is marked *p*. The second staff includes *cresc.* and *f*. The third staff is marked *p*. The fourth staff is marked *p*. The fifth staff is marked *f*. The sixth staff is marked *p*. The music features slurs over groups of notes and first endings marked "1.K.". Fingerings and other performance instructions are indicated throughout.

II. Für Stossen und Schleifen in Verbindung miteinander.

ÜBUNG № 5.

Allegro moderato. $\text{♩} = 88$.

The musical score consists of ten staves of music, each containing complex rhythmic patterns with slurs and accents. The notation includes various dynamics such as *p*, *mf*, *f*, *f con fuoco*, and *dolce*. There are also markings for *cresc.* and *l.k.* (likely indicating a first ending or key change). The score is written in a 3/4 time signature and features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. The overall style is characteristic of 19th-century technical exercises.

Musical score for a piano piece, consisting of ten staves of music. The score includes various musical notations such as dynamics (*p*, *f*, *ff*, *mf*, *pp*, *ritard.*, *a tempo.*), articulation (accents, slurs), and fingerings (1, 2, 3, 4). It also features specific performance instructions like "I.K." and "tr." (trills). Measure numbers 11, 14, 20, 22, 109, 111, 119, 120, and 125 are indicated throughout the piece.

(*) vgl. Nachschlag des Trillers N° IV der T. Tab.

This page contains a musical score for piano, spanning measures 100 to 120. The score is written in a single system with ten staves. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages, often with slurs and accents. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score includes various dynamic markings such as *f*, *p*, *pp*, *mf*, and *ff*, as well as performance instructions like *cresc.* and *l.k.* (likely indicating a first ending or a specific articulation). Measure numbers 109, 119, and 120 are clearly marked above the notes. The piece concludes with a trill (*tr*) in the final measure.

I. Für Triller mit Nachschlag, und für Trillerketten mit und ohne Nachschlag.

ÜBUNG N^o 6.

Moderato $\text{♩} = 80$.

tr. 19 120 tr. 119 tr. 91 tr. 119 tr. 26 37
 cresc. CIX. CXIX. I.K.

tr. 72 tr. 47 53^a 77 53^b 47 53^a 77 53^b 119 tr. 74^a 45 74^b 75 119 tr. tr. !
 p LXXXIV.

tr. 119 tr. 91 tr. 91 tr. 91 tr. Sonore
 CXIX. cresc. f p f mf ma dolce

tr. 20 tr. 20 tr. 70 Fine
 I.K.

Minore.

tr. 65 53 tr. 111 tr. 19 tr. 111 111
 f I.K. I.K. XXXVII.

tr. 119 tr. 91 119 tr. 109 10 109 tr. 11 11
 p (*) cresc. p CV. 45 III

tr. 82^b 62^a 111 !
 cresc. f I.K. LV. (**)

tr. 109 10 tr. 111 111 !
 LV. con tutta la forza

tr. 20 (+) tr. 111 tr. 26 37 I.K.
 ritard. p f

Moderato Da Capo al Fine.

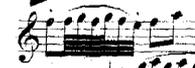
- (*) Der Nachschlag ist etwas langsamer als die Trillerbewegung auszuführen.
- (**) Dieses *g* muss ohne *b* Filippe gegriffen werden.
- (***) Hier wird es von guter Wirkung sein, wenn der Nachschlag langsamer als die Trillerbewegung gespielt wird.
- (+) Dieselbe Fingerordnung wie bei Anfang des Minore.

II. Für kurze Triller ohne Nachschlag, so wie für einige Triller und Trillerketten mit Nachschlag.

ÜBUNG NO. 7.

Allegretto $\text{♩} = 132$.

(*) Die Ausführung eines so kurzen Trillers in der Takteinheitung ist diese:



(**) Die Ausführung dieses Achteltrillers in der Takteinheitung ist folgende:



(**) Bei dieser Trillerkette ist der Nachschlag schon in den beiden auf die Trillernote folgenden Tönen enthalten.

(+) Auch bei zusammengehörigen Noten wie hier, erfordert die gute Ausführung des kurzen Trillers, dass man sich nicht zu lange bei ihm verweilt, und dennoch beide Bewegungen deutlich hören lasse. Die Ausführung in der Takteinheitung ist folgende:



(++) Hier ist es von guter Wirkung, wenn die vorgeschriebenen Nachschlagsnoten etwas langsamer, als die Trillerbewegung selbst, gespielt werden.

Two staves of musical notation. The top staff begins with a forte (*f*) dynamic and contains several trills marked with *tr*. The bottom staff includes markings for *CV.*, *I.K.*, and *CV. p*. The piece concludes with the instruction *Allegretto Da Capo.*

III Für Pralltriller.

ÜBUNG N° 8.

Allegretto $\text{♩} = 160.$

Six staves of musical notation for trill exercises. The exercises are marked with various dynamics including *mf*, *f*, *pp*, *cresc.*, and *f*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Some notes are marked with *w* (wavy lines) and *n* (accents). Roman numerals *CV.*, *CX.*, and *CXIX.* are used to label specific exercises. A plus sign (+) is placed above a note in the fourth staff.

(*) Bei dieser Trillerkette kann nur bei der letzten Trillernote ein Nachschlag (welcher angezeigt) von Wirkung sein.

(**) Die Ausführung dieser Pralltriller in der Takteintheilung ist folgende: 

(***) Ein # über dem Pralltrillerzeichen bedeutet, dass die Hilfsnote des Trillers um einen halben Ton erhöht werden soll.

(+) vgl. Nachschlag des Trillers N° CX der T. Tab.

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and includes measure numbers 119, 121, and 122, along with Roman numerals LV and CV. The second staff features a crescendo (*cresc.*) and includes measure numbers 120, 121, 122, and 123, with Roman numerals IX and LX. The third staff includes measure numbers 120, 121, 122, and 123, with Roman numerals X and CV. The fourth staff includes measure numbers 120, 121, 122, and 123, with Roman numerals CV and CIV. The fifth staff includes measure numbers 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, and 130, with Roman numerals LVII and V. The sixth staff includes measure numbers 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, and 130, with Roman numerals LVII and V. The seventh staff includes measure numbers 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, and 130, with Roman numerals LVII and V. The eighth staff includes measure numbers 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, and 130, with Roman numerals LVII and V. The ninth staff includes measure numbers 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, and 130, with Roman numerals LVII and V. The tenth staff includes measure numbers 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, and 130, with Roman numerals LVII and V.

(*) Ein b oder \flat über dem Pralltrillerzeichen erniedrigt die Hilfsnote des Trillers um einen halben Ton.

(**) Dieselbe Fingerordnung wie bei Anfang dieser Übung.

Für den Doppelschlag.

Um darauf aufmerksam zu machen, dass die Schlussnote des Doppelschlags immer wieder etwas anzuhalten, habe ich ihren verhältnissmässig grösseren Zeitwerth, was in der Regel jedoch nicht geschieht, beim Ausschreiben der kleinen Noten der Figur besonders angedeutet.

ÜBUNG Nº 9.

Allegro ma non troppo. $\text{♩} = 100.$

(*) Die Ausführung der ganzen Figur in der Takteintheilung geschieht so:

(**) Hier ist die Takteintheilung folgende:

f NoN. I.K. 62 I.K. 109 109 62 I.K.

I.K. 62 59 I.K. 61 62 I.K. I.K.

Y I.K. 109 NoN. *p*

E *cresc.* *f* *p*

con fuoco 119 119

62 62 62 120 120 119 I.K.

62 111 111 111 111 111 I.K. 111

13 111 120 62 120 120 111 111 111 111 111 I.K.

111 62 I.K. *ff* *p*

Da Capo il Fine.

Für den langen und kurzen Vorschlag, so wie für einige Verzierungen ohne Namen.

ÜBUNG N^o 10.

Allegro brillante. $\text{♩} = 116$.

(*) Die Takteintheilung dieser Verzierung ist so:

(**) Diese kleinen Verzierungen dürfen nicht zu schnell ausgeführt werden, man beobachte etwa folgende Takteintheilung:

(**) Die Takteintheilung ist:

(+) Hier ist etwa folgende Takteintheilung zu beobachten:

(++) Zuweilen wird bei dieser Manier dem Vorschlage und den beiden folgenden Noten gleicher Zeitwerth gegeben, woraus alsdann eine Triolenfigur entsteht, welche mitunter von schöner Wirkung ist. Man führe obige Stelle versuchsweise so aus:

Musical score for a single melodic line, likely for a violin or flute. The score consists of ten staves of music. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The music is marked with various dynamics including *f*, *mf*, *p*, and *cresc.* (crescendo). There are several trills and ornaments, some marked with *tr* and a plus sign. Fingerings are indicated by numbers 1-4. The score includes several measures of rests and repeat signs. The piece concludes with a double bar line and the Roman numeral *CXIX*.

(*) Hier wird es namentlich von guter Wirkung sein, wenn die Triolenfigur, wovon in dieser Übung schon die Rede war, angewandt wird. z. B. 

(**) Die Applicatur, und Takteintheilung der kleinen Verzierungen sind hier wie früher.

(**) Hier wird sich wieder die Triolenfigur gut ausnehmen.

(+) Den Nachschlag etwas langsamer als die Trillerbewegung zu spielen, ist hier empfehlenswerth.

Für verschiedene Gegenstände.
ÜBUNG N^o 11.

109

Larghetto. $\text{♩} = 80$.

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/8 time signature. The tempo is marked 'Larghetto' with a quarter note equal to 80 beats. The music is characterized by intricate fingerings and various dynamic markings. Key markings include *dolce*, *cresc.*, *f*, *con espressione*, *ma dolce*, *f*, *p*, *tr. (*)*, *f*, *p*, *f*, *p*, *p*, *f*, *p*, *cresc.*, *ritard. pp*, *dolce*, *a tempo.*, *cresc.*, *f*, *con espressione*, *dolce*, *f*, *p*, *pp*, and *pp*. The score includes numerous fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11) and articulations such as slurs, trills, and accents. Rehearsal marks 'I.K.' are placed throughout the piece. The final staff concludes with a *pp* dynamic and a fermata.

(*) Bei diesem Triller liegt der Nachschlag schon in den beiden auf die Trillernote folgenden Tönen.
 (**) Dieselbe Fingerordnung wie bei Anfang dieser Übung.

VAR. 2.

VAR. 3.

VAR. 4.

Leggieramente.
ben marcato la melodia.

p 119 120 120 119
cresc. poco a poco

111
f *stringendo*

ff 120 109 119
l.k. l.k. l.k. l.k. *ritard.*

pp con grazia. 11 109
a tempo

20 6 109 54 54 40 40 10 10 120 120
ff

62 120 120 101
ff ff p dolce l.k.

119 119
dolce

75 120 120 120 120
p cresc.

19 20 6 20 19 75
f ff l.k.

PIANOFORTE - BEGLEITUNG zu den ÜBUNGEN.

Nº 1.

Andante. M. M. $\text{♩} = 108.$

FLAUTO. *dolce*

PIANOFORTE. *p*

p *cresc.* *f* *pp* *dolce*

cresc. *pp* *pp* *cresc.* *p*

Allegro. $\text{♩} = 108.$

f *con fuoco*

First system of musical notation. The upper staff features a complex melodic line with sixteenth-note runs and slurs, marked with a forte *f* dynamic. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth-note patterns, marked with piano *pp*.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic development with slurs and sixteenth-note passages. The lower staff maintains the accompaniment with some rests and chordal textures.

Third system of musical notation. The upper staff shows a melodic line with a *p* dynamic. The lower staff features a more active accompaniment with eighth-note patterns and a *p* dynamic.

Fourth system of musical notation. The upper staff is characterized by rapid sixteenth-note passages with a forte *fz* dynamic. The lower staff provides a steady accompaniment with chords and eighth notes.

Fifth system of musical notation. The upper staff concludes with a melodic line marked with piano *p* and piano-piano *pp*, ending with a *ritard.* (ritardando) instruction. The lower staff continues with a simple accompaniment.

Tempo I^o

dolce.

pp

f *p*

cresc. *p*

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

p

cresc. *f* *pp*

cresc. *pp*

First system of musical notation. The upper staff is a vocal line starting with the instruction *dolce.* The lower staff is a piano accompaniment starting with the instruction *pp*. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

Second system of musical notation. The upper staff features dynamic markings *f*, *p*, and *pp*. The lower staff features the instruction *cresc.* followed by *p* and *pp*. The piano accompaniment continues with a steady rhythmic pattern.

Third system of musical notation. The upper staff includes dynamic markings *mf* and *p*. The lower staff continues the piano accompaniment with various chordal textures.

Fourth system of musical notation. The upper staff includes dynamic markings *pp* and the instruction *ritard.*. The lower staff includes the instruction *dimin.* followed by *pp* and *ritard.*. The system concludes with a double bar line.

The first system of musical notation consists of five measures. The upper staff features a melodic line with sixteenth-note patterns, marked *mf*. The lower staff provides harmonic accompaniment with chords and single notes, marked *p*.

The second system of musical notation consists of five measures. The upper staff continues the melodic line with sixteenth-note patterns, marked *f*. The lower staff features a more active accompaniment with eighth-note patterns, marked *pp*.

The third system of musical notation consists of five measures. The upper staff continues the melodic line with sixteenth-note patterns, marked *p*. The lower staff features a more active accompaniment with eighth-note patterns, marked *pp*.

The fourth system of musical notation consists of five measures. The upper staff features a melodic line with sixteenth-note patterns, marked *cresc.* and *f*. The lower staff features a more active accompaniment with eighth-note patterns, marked *cresc.* and *f*.

The fifth system of musical notation consists of five measures. The upper staff features a melodic line with sixteenth-note patterns, marked *p*. The lower staff features a more active accompaniment with eighth-note patterns, marked *f* and *pp*.

First system of musical notation. The upper staff features a complex, rapid melodic line with many slurs and ties. The lower staff consists of chords and bass notes. Dynamics include *f* and *p*. A *cresc.* marking is present in the lower staff.

Second system of musical notation. The upper staff continues with intricate melodic patterns. The lower staff has some rests. Dynamics include *ff*, *p*, *pp*, and *mf*.

Third system of musical notation. The upper staff has a melodic line with slurs. The lower staff has a rhythmic bass line. Dynamics include *f* and *pp*.

Fourth system of musical notation. The upper staff features a melodic line with slurs. The lower staff has a rhythmic bass line. Dynamics include *f*.

Fifth system of musical notation. The upper staff has a melodic line with slurs. The lower staff has a rhythmic bass line. Dynamics include *p*, *cresc.*, and *f*.

First system of musical notation. The upper staff features a complex, rapid melodic line with many slurs. The lower staff consists of a piano accompaniment with chords and single notes, marked with a forte *f* dynamic.

Second system of musical notation. The upper staff continues the rapid melodic line. The lower staff accompaniment includes some chords and rests, with dynamics ranging from *f* to *mp*.

Third system of musical notation. The upper staff continues the rapid melodic line. The lower staff accompaniment features chords and a more active bass line, marked with a mezzo-forte *mf* dynamic.

Fourth system of musical notation. The upper staff features a rapid melodic line with dynamics *p*, *mf*, *p*, *dimin.*, *pp*, and *ppp*. The lower staff accompaniment includes chords and a bass line with dynamics *pp*, *dimin.*, and *ppp*.

Allegrissimo. ♩ = 132.

staccato

p *mf*

pp *mf*

p *cresc.* *f*

pp *mf*

pp

pp

p

pp

First system of musical notation. The upper staff features a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth notes. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and some moving lines. Dynamics include *f* and *mf*.

Second system of musical notation. The upper staff continues the fast melodic line. The lower staff has a more rhythmic accompaniment. Dynamics include *ff* and *p*.

Third system of musical notation. The upper staff has a melodic line with some rests. The lower staff features a rhythmic accompaniment with chords. Dynamics include *p*, *f*, and *pp*. There are first and second endings marked with '1º' and '2º' above the staff.

Fourth system of musical notation. The upper staff has a melodic line with some rests. The lower staff features a rhythmic accompaniment with chords. Dynamics include *f*, *p*, *pp*, and *mf*. The word 'ritard.' is written above the staff.

Fifth system of musical notation. The upper staff has a melodic line with some rests. The lower staff features a rhythmic accompaniment with chords. Dynamics include *p*, *mf*, *p*, and *crese.*

First system of musical notation. The upper staff features a complex, rapid melodic line with dynamic markings *f* and *ff*. The lower staff provides a harmonic accompaniment with a dynamic marking of *mf*.

Second system of musical notation. The upper staff continues the rapid melodic line with dynamic markings *ff* and *ff*. The lower staff continues the accompaniment with dynamic markings *ff* and *ff*.

Allegro. $\text{♩} = 84.$

No 4.

Third system of musical notation. The upper staff begins with a dynamic marking of *p* and includes a *cresc.* marking. The lower staff begins with a dynamic marking of *pp*.

Fourth system of musical notation. The upper staff features dynamic markings *f*, *p*, and *pp*. The lower staff features dynamic markings *cresc.*, *f*, and *pp*.

Fifth system of musical notation. The upper staff features dynamic markings *cresc.*, *f*, and *p*. The lower staff features dynamic markings *cresc.* and *f*.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a complex, rapid melodic line with many sixteenth notes. The bass staff provides a steady accompaniment. Dynamics include *pp* and *p*.

Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic line, ending with a *Fine.* marking. The bass staff features block chords. Dynamics include *p*, *pp*, and *ppp*. Performance instructions include *ritard. e dim.* and *ppp*.

Poco più lento.

Third system of musical notation. The treble staff has a melodic line with the instruction *dolce con espressione.* above it. The bass staff has block chords with the instruction *Poco più lento.* above it. Dynamics include *pp* and *p*.

Fourth system of musical notation. The treble staff continues the melodic line with the instruction *p dolce* above it. The bass staff has block chords with the instruction *p dolce.* above it.

Musical notation for the first system, featuring treble and bass staves. The treble staff contains a melodic line with slurs and dynamic markings: *cresc.*, *mf*, *cresc.*, *f*, and *ff*. The bass staff contains a harmonic accompaniment with dynamic markings: *cresc.*, *mf*, *cresc.*, *f*, and *ff*.

Musical notation for the second system, featuring treble and bass staves. The treble staff contains a melodic line with slurs and dynamic markings: *p*, *f*, *p*, and *poco a poco dimin.*. The bass staff contains a harmonic accompaniment with dynamic markings: *p*, *f*, *p*, *dimin.*, and *poco a*.

Musical notation for the third system, featuring treble and bass staves. The treble staff contains a melodic line with slurs and dynamic markings: *pp* and *dolce*. The bass staff contains a harmonic accompaniment with dynamic markings: *poco*, *pp*, *dolce con espressione*, and *pp*.

Musical notation for the fourth system, featuring treble and bass staves. The system concludes with first and second endings, marked *1º* and *2º*. The tempo *Allegro D. C.* is indicated at the bottom right.

Allegro moderato $\text{♩} = 88$.

The musical score is arranged in four systems, each with a violin part on the top staff and a piano part on the bottom staff. The piano part consists of a grand staff with treble and bass clefs. The violin part is in a single staff with a treble clef. The score includes various dynamic markings: *p* (piano), *pp* (pianissimo), *f* (forte), *cresc.* (crescendo), and *sf con fuoco* (sforzando con fuoco). The tempo is marked as *Allegro moderato* with a quarter note equal to 88 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The score concludes with the number 6949 at the bottom center.

First system of musical notation. The top staff features a melodic line with dynamic markings *p*, *mf*, and *f*. The bottom two staves (treble and bass clef) provide harmonic accompaniment.

Second system of musical notation. The top staff includes the instruction *dolce.* The bottom two staves continue the accompaniment.

Third system of musical notation. The top staff has dynamic markings *f* and *p*. The bottom two staves show the accompaniment with dynamic markings *mf*, *p*, *mf*, and *pp*.

Fourth system of musical notation. The top staff includes *cresc.*, *f*, and *ff*. The bottom two staves include *cres.* and *ff*.

Fifth system of musical notation. The top staff includes *p* and *cresc.*. The bottom two staves include *p* and *cresc.*.

First system of musical notation. The upper staff features a melodic line with dynamic markings *f*, *ff*, *mf*, and *f*. The lower staff provides harmonic accompaniment with dynamic markings *ff*, *p*, and *p*.

Second system of musical notation. The upper staff includes dynamic markings *ff*, *p*, and *pp*, along with the instruction *ritard.*. The lower staff includes dynamic markings *mf*, *p*, and *pp ritard.*, along with the instruction *ten.*.

Third system of musical notation. The upper staff begins with the instruction *a tempo.* and includes dynamic markings *p* and *mf*. The lower staff also begins with *a tempo.* and includes dynamic markings *p* and *cresc.*.

Fourth system of musical notation. The upper staff includes dynamic markings *f*, *p*, and *cresc.*. The lower staff includes dynamic markings *f*, *pp*, and *cresc.*.

Fifth system of musical notation. The upper staff includes dynamic markings *f* and *p*. The lower staff includes dynamic markings *f* and *p*.

This musical score is arranged in four systems, each consisting of a violin part (top staff) and a piano accompaniment (bottom staff). The violin part is characterized by intricate, often sixteenth-note passages, with dynamic markings including *f*, *p*, and *sf*. The piano accompaniment provides a harmonic and rhythmic foundation, with dynamic markings such as *pp*, *f*, and *pp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings (e.g., 6, 7). The overall texture is dense and technically demanding.

First system of musical notation. The upper staff (treble clef) begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a mezzo-forte (*mf*) section. The lower staff (bass clef) starts with a pianissimo (*pp*) dynamic and ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The music features intricate sixteenth-note patterns in the upper staff and block chords in the lower staff.

Second system of musical notation. The upper staff (treble clef) includes a mezzo-forte (*mf*) section, a crescendo (*cresc.*) section, and a fortissimo (*f*) section. The lower staff (bass clef) includes a fortissimo (*ff*) section. The music continues with complex rhythmic figures and dynamic markings.

Moderato $\text{♩} = 80$.

No 6.

Third system of musical notation, starting with a piano (*p*) dynamic. The upper staff (treble clef) features a melodic line with trills (*tr*). The lower staff (bass clef) provides harmonic support with chords and moving bass lines.

Fourth system of musical notation. The upper staff (treble clef) includes a trill (*tr*) and a crescendo (*cresc.*) section. The lower staff (bass clef) continues with rhythmic accompaniment.

Fifth system of musical notation. The upper staff (treble clef) includes a piano (*p*) dynamic, a crescendo (*cresc.*) section, and a fortissimo (*f*) section. The lower staff (bass clef) includes a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) section. The system concludes with a piano (*p*) dynamic.

First system of musical notation. The upper staff (treble clef) features a melodic line with trills and slurs, marked with dynamics *f* and *mf*. The lower staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines, marked with *pp*.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line, ending with a *Fine.* marking. The lower staff continues the accompaniment, also ending with a *Fine.* marking.

Third system of musical notation. The upper staff begins with the instruction "Minore." and contains trills and slurs. The lower staff features a rhythmic accompaniment with chords, marked with *f*.

Fourth system of musical notation. The upper staff includes dynamic markings *p*, *cresc.*, and *mf*. The lower staff includes *p* and *cresc.* markings.

Fifth system of musical notation. The upper staff includes dynamic markings *f* and *cresc.*, and the instruction "con tutta la forza". The lower staff includes *mf* and *cresc.* markings.

This musical score is arranged in four systems, each with a violin part on the top staff and a piano accompaniment on the bottom staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor) and the time signature is 2/4. The score includes various dynamic markings such as *cresc.*, *f*, *p*, *pp*, *ppp*, *dimin.*, and *tr.* (trill). The first system begins with a *cresc.* marking and features a *f* dynamic. The second system concludes with a *ppp* dynamic and a *Fine.* marking. The third system starts with a *f* dynamic and ends with a *p* dynamic. The fourth system begins with a *f* dynamic and ends with a *p* dynamic. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands, often mirroring the melodic lines of the violin.

The musical score is presented in six systems. Each system contains a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The piano part is in 6/8 time, while the vocal part is in 2/4 time. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegretto' with a metronome marking of 160. The score includes various dynamic markings: *mf*, *p*, *pp*, *f*, and *cresc.*. The piano accompaniment features a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes. The vocal line is melodic and includes slurs and accents. The score concludes with a final cadence in the piano part.

First system of musical notation. The upper staff features a complex, rapid melodic line with many slurs and ornaments. The lower staff consists of chords and single notes. Both staves include the instruction *cresc.* (crescendo).

Second system of musical notation. The upper staff continues with intricate melodic patterns. The lower staff has a more rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

Third system of musical notation. The upper staff has a melodic line with a *cresc.* instruction. The lower staff features a prominent bass line with a *p* dynamic. A *cresc.* instruction is also present in the lower staff.

Fourth system of musical notation. The upper staff shows a melodic line with dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The lower staff has a chordal accompaniment with *pp* dynamics.

Fifth system of musical notation. The upper staff features a melodic line with dynamics *f* and *p*. The lower staff has a bass line with a *p* dynamic.

Musical score for the first system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes dynamic markings such as *cresc.*, *f*, and *ff*. The piano accompaniment includes markings like *cresc.*, *f*, and *ff*.

All^o ma non troppo. $\text{♩} = 100.$

N^o 9.

Musical score for the second system, titled "N^o 9". It features a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked "All^o ma non troppo" with a quarter note equal to 100 beats per minute. The piano accompaniment includes dynamic markings such as *p*, *pp*, and *cresc.*.

Musical score system 1, consisting of a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The treble staff contains a melodic line with slurs and dynamic markings *f* and *p*. The grand staff contains a piano accompaniment with chords and a *cresc.* marking. Both systems end with the word "Fine."

Musical score system 2, consisting of a single treble clef staff and a grand staff. The treble staff features a melodic line with slurs and dynamic markings *f* and *p*. The grand staff provides piano accompaniment with chords and a *f* marking.

Musical score system 3, consisting of a single treble clef staff and a grand staff. The treble staff has a melodic line with slurs and dynamic markings *p*, *cresc.*, *f*, and *p*. The grand staff has piano accompaniment with chords and a *cresc.* marking.

Musical score system 4, consisting of a single treble clef staff and a grand staff. The treble staff begins with the instruction "con fuoco" and contains a melodic line with slurs and dynamic markings *f* and *p*. The grand staff has piano accompaniment with chords and a *f* marking.

Musical score system 5, consisting of a single treble clef staff and a grand staff. The treble staff has a melodic line with slurs and dynamic markings *f* and *p*. The grand staff has piano accompaniment with chords and a *f* marking.

First system of musical notation, measures 1-4. It consists of three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The music features a complex melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staves.

Second system of musical notation, measures 5-8. It continues the three-staff format. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staves provide a steady accompaniment. Dynamics include *sf* and *ff*.

D. C. il Fine.

All^o brillante. $\text{♩} = 116$.

N^o 10.

Third system of musical notation, measures 9-12. It begins with a treble staff and a grand staff. The tempo is marked *All^o brillante* with a quarter note equal to 116. The music is in a key with two sharps (D major or F# minor).

Fourth system of musical notation, measures 13-16. It continues the three-staff format. The upper staff has a melodic line with *dolce* and *cresc.* markings. The lower staves have a rhythmic accompaniment with *pp* and *cresc.* markings.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. It continues the three-staff format. The upper staff has a melodic line with *cresc.* and *p* markings. The lower staves have a rhythmic accompaniment with *cresc.* markings.

First system of musical notation. The upper staff features a melodic line with dynamic markings *p* and *f*. The lower staff is a piano accompaniment with chords and a bass line.

Second system of musical notation. The upper staff includes a *cresc.* marking and dynamic markings *f* and *ff*. The lower staff continues the piano accompaniment.

Third system of musical notation. The upper staff has a dynamic marking *f*. The lower staff features a piano accompaniment with a steady bass line.

Fourth system of musical notation. The upper staff includes a *dolce* marking. The lower staff has dynamic markings *p* and *pp*.

Fifth system of musical notation. The upper staff includes dynamic markings *cresc.*, *poco*, *a*, and *poco*. The lower staff includes dynamic markings *cresc.*, *poco*, *a*, and *poco*.

dolce. *cresc.*

pp *cresc.*

cresc. *cresc.* *cresc.* *mf* *f*

cresc. *cresc.* *cresc.*

p *f* *p* *f*

pp *pp* *p* *f*

cresc. *f* *ff*

p

No 11.

Larghetto. $\text{♩} = 80.$

dolce

mp

cresc. f

cresc. f

p cresc. f

pp cresc. f p

espression

pp mf pp

f p

f p

con doleo

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line with a trill-like figure and a dynamic marking of *p*. The grand staff contains a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the bass and chords in the treble. A dynamic marking of *pp* is placed below the bass staff.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features the same three-staff layout. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern. The top staff has some rests. A dynamic marking of *pp* is placed below the bass staff.

Third system of musical notation. The top staff now has a melodic line with a *cresc.* marking. The piano accompaniment continues. A dynamic marking of *pp* is placed below the bass staff.

Fourth system of musical notation. The top staff features a melodic line with a *f* dynamic marking, followed by a *ritard.* marking and a *pp* dynamic marking, and finally a *dolce* marking. The piano accompaniment has some rests. A dynamic marking of *pp* is placed below the bass staff.

First system of musical notation. The upper staff features a melodic line with slurs and accents, marked with *cresc.* and *f*. The lower staff consists of two parts: a treble clef part with chords and a bass clef part with a steady eighth-note accompaniment. Both parts are marked with *cresc.* and *f*.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line, marked with *p*, *cresc.*, *f*, and *dolce*. The lower staff features a treble clef part with chords and a bass clef part with a steady eighth-note accompaniment, marked with *p*, *pp*, *f*, and *p*.

Third system of musical notation. The upper staff is marked with *con espressione*, *mf*, and *p*. The lower staff features a treble clef part with chords and a bass clef part with a steady eighth-note accompaniment, marked with *pp*, *mf*, and *pp*.

Fourth system of musical notation. The upper staff is marked with *p* and *pp*. The lower staff features a treble clef part with chords and a bass clef part with a steady eighth-note accompaniment, marked with *pp*, *cresc.*, and *pp*.

Andante.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a single melodic line starting with a piano (*p*) dynamic. The lower staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a *dolce* marking. The second system continues the grand staff with a *p* dynamic and a *cresc.* marking. The third system features a *pp* *lento* marking in the upper staff and a *cresc.* marking in the lower staff. The fourth system has a *mf* marking in the upper staff and a *pp* marking in the lower staff.

TEMA. Andante. $\text{♩} = 108.$

Dänisches Thema nach Kuhlau.

The 'TEMA' section is presented in two systems. The first system shows a single melodic line in the upper staff with a piano (*p*) dynamic. The second system shows the grand staff with a piano (*p*) dynamic.

First system of musical notation, featuring a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (bass and treble clefs) with a complex accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#).

Second system of musical notation, continuing the piece with similar notation and dynamics. It includes a triplet of eighth notes in the bass line.

VAR. I. Con gusto.

Third system of musical notation, marking the beginning of the first variation. The tempo is 2/4. Dynamics include *mf*, *p*, and *pp*.

Fourth system of musical notation, featuring dynamic markings *cresc.*, *f*, *p*, and *mf*. The accompaniment consists of chords and single notes.

Fifth system of musical notation, concluding the variation with dynamic markings *cresc.*, *f*, and *p*. It includes a triplet of eighth notes in the treble line.

VAR. II.

f *p* *pp* *a tempo*

f *p* *a tempo* *staccato*

f *p* *a tempo*

VAR. III.

f *p* *pp* *a tempo*

f *p* *a tempo*

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music consists of a complex, fast-moving melodic line in the treble and a more rhythmic accompaniment in the bass. Dynamic markings include *f*, *p*, and *f*.

VAR. IV. a due voci.

Second system, labeled "VAR. IV. a due voci." It features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a more rhythmic accompaniment. The key signature remains two sharps. Dynamic markings include *mp*.

Third system of musical notation, continuing the piece with a treble and bass clef. The treble part has a melodic line with some grace notes, while the bass part provides a steady accompaniment. Dynamic markings include *p*.

Fourth system, featuring a treble and bass clef. The treble part has a melodic line with triplets, and the bass part has a rhythmic accompaniment with triplets. Dynamic markings include *pp* and *cresc.*

Fifth system, featuring a treble and bass clef. The treble part has a melodic line with triplets, and the bass part has a rhythmic accompaniment with triplets. Dynamic markings include *a poco*, *poco*, *a poco*, *stringendo*, and *ff*.

con grazia
ritard. pp a tempo
3 rilard. a tempo
pp
f
ff
p
dolce
p
cresc.
ff