



ZIMMERMANN - SCHULE

SCHULE

FÜR DIE

**BÖHM-
FLÖTE**

METHOD FOR THE BOEHM FLUTE



VON

EMIL PRILL
OP. 7

Teil I No. 25

Teil II No. 26

Komplett No. 27

VÖLLIG UMGEARBEITETE UND ERWEITERTE AUFLAGE



ZIMMERMANN - SCHULE

SCHULE

FÜR DIE

BÖHM-
FLÖTE

METHOD FOR THE BOEHM FLUTE



VON

EMIL PRILL

OP. 7

Teil I No. 25

Teil II No. 26

Komplett No. 27

VÖLLIG UMGEARBEITETE UND ERWEITERTE AUFLAGE

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Vorwort.....	3

Teil I.

Erklärung der Noten und Zeichen	4
Alphabetisches Verzeichnis der italienischen Vortragswörter	10
Griff- und Trillertabellen	

Teil II.

Die Flöte.....	12
Die Zusammensetzung der Flöte.....	13
Von der Haltung der Flöte	14
Vom Ansatz und der Entstehung des Tones	15
Der Vortrag.....	17
Der Zungenstoß	18
Vom Atemholen	19
Der B-Hebel, die C- und B-Klappe. – Die Kunst- oder Hilfsgriffe	20
Der Triller und der Pralltriller	22
Von den Vorschlägen	23
Der Doppelschlag (Gruppetto).....	23
Vom Üben	24

Teil III.

Übungen mit ganzen und halben Noten und Pausen	25
Übungen mit ganzen, halben und Viertelnoten	30
Übungen mit verschiedenen Bindungen, Achtelnoten usw.	32
Triolen.....	37
Übungen mit kurzen Vorschlägen	49
Übung mit langen Vorschlägen	50
Pralltriller-Übung	63
Die Sextole	70
Übungen mit Synkopen	74
Triller-Übungen.....	76
Pralltriller-Übung.....	78
Übungen mit Doppelschlägen	80
Übungen mit Doppelzunge	88
Übungen mit Tripelzunge	92
Die chromatische Tonleiter.....	119
Tonleitern.....	120

Table of Contents.

	Page
Preface	3

Part I.

Explanation of the Notes and Signs.....	4
Alphabetical list of Italian dynamic Terms....	10
Tables of Stops (Fingering) and Trills (Shakes)	

Part II.

The Flute.....	12
The component Parts (structure) of the Flute ...	13
How to hold the Flute.....	14
Embouchure (Lip-work) and Production of Tone .	15
Interpretation.....	17
Tonguing.....	18
On taking breath	19
The B $\flat$ -lever-key, the C- and the B $\flat$ -keys.–The art of auxiliary fingering	20
The Trill and the Transient shake.....	22
On Appoggiaturas	23
The Turn (Gruppetto).....	23
On Practising.....	24

Part III.

Exercises with whole-notes, half notes and rests.....	25
Exercises with whole-, half-, and quarter-notes .	30
Exercises with various Binds (slurred notes), eighth-notes (quavers) etc.....	32
Triplets	37
Exercises with short Appoggiaturas.....	49
Exercises with long Appoggiaturas	50
Exercise on the Transient Shake.....	63
Sextuplets	70
Exercises with Syncopation.....	74
Exercises on Trills	76
Exercise on the Transient Shake.....	78
Exercises with Turns.....	80
Exercises with Double-Tonguing.....	88
Exercises with Triple-Tonguing	92
The chromatic Scale.....	119
Scales.....	120

MT
342
P152

6177-4003

Vorwort.

Die notwendig gewordene Neuauflage meiner Schule hat mich dazu bewogen, dieselbe einer gründlichen Umarbeitung zu unterziehen. Sowohl Text als auch Übungen haben eine wesentliche Erweiterung erfahren und ich hoffe, daß die Vervollständigung des Übungsmaterials zur Förderung des Studiums beitragen möge.

Wie in früheren Ausgaben, so empfehle ich auch diesmal wieder, neben meiner Schule noch andere Übungen zu studieren und mache namhaft:

- J. Andersen, Op. 30, 37 und 60.
- Th. Böhm, Op. 26 und 37.
- L. Drouët, 62 Etüden, herausgegeben von A. van Leeuwen.
- E. Köhler, Op. 33, 66, 75, 77, 82, 89 und 93.
- L. de Lorenzo, 9 große Studien.
- E. Prill, Op. 6, 10, 11, 12, 14 und 15.
- Th. Stepanow, Tonleitern, Akkorde usw.
- R. Tillmetz, Op. 12, 40 und 46.
- C. Wehner, 12 große Übungen.
- Max Fühler, 24 Künstlervortragsstudien.

Berlin, Juli 1927.

Emil Prill.

Als vorzügliche Einführung in die Musiklehre, soweit sie jeder kennen muss, wird das in seiner Volkstümlichkeit und Klarheit nicht zu überbietende, dabei kurzgefasste und billige Studienwerk von Dr. W. Essner empfohlen:

Das A B C der Musiklehre

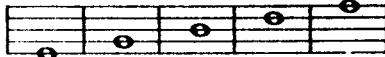
Teil I.

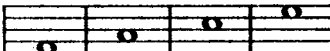
Part I.

Erklärung der Noten und Zeichen.

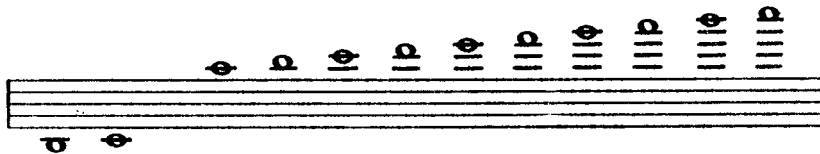
Die Schriftzeichen für die Töne heißen Noten.

Die Noten werden auf und zwischen fünf parallel laufenden Linien geschrieben, welche das Notensystem bilden. z. B.

Noten auf den Linien: 

Noten zwischen den Linien: 

Zur Bezeichnung tieferer und höherer Notendienen die Hilfslinien.



In Deutschland bezeichnet man die Noten mit den Buchstaben c, d, e, f, g, a, h. In Italien, Frankreich, Rußland etc. mit den Silben do, ré, mi, fa, sol, la, si.

Die Noten für die Flöte werden stets im Violin- oder G-Schlüssel  geschrieben.

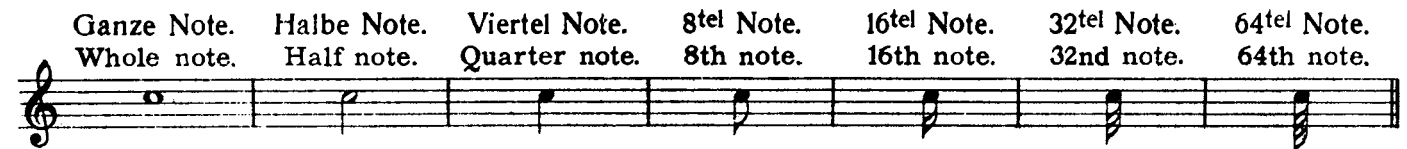
Der Gesamtumfang der Böhm-Flöte umfaßt folgende Töne:



Das Tongebiet von einem Stammton bis zu seiner nächsten Wiederholung, also dem achten Ton, heißt „eine Oktave“.

Um die Dauer der Noten, welche auch der Wert oder die Geltung der Noten genannt werden, anzudeuten, gibt man denselben verschiedene Gestalten.

Die gebräuchlichsten sind:

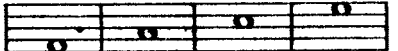


Explanation of the Notes and Signs.

The written (or printed) signs representing the various tones are called notes.

The notes are written on and between five parallel lines called "the Stave", thus:

Notes on the lines: 

Notes in the spaces: 

The extra lines added for the "notation" of the higher and lower sounds are called "Leger lines".

The English names of the notes are: c, d, e, f, g, a and b. In Italy, France, Russia and other countries they are named: do, ré, mi, fa, sol, la, si.

The notation of Flute-music is always written in the treble clef  (called also the g- or the violin-clef.)

The total compass of the Boehm-Flute comprises the following notes:



The interval between a fundamental note and the next repetition thereof (eighth note) is called "an Octave".

The time-value of a note is shown by the form given to it. In order to indicate the duration, also called the value, of the notes, they are given various shapes.

Those most in use are:

Die Pausen (Schweigezeichen) entsprechen dem Werte der Noten.

The rests (signs of silence) correspond in time-value to the notes.

Ganze Pause. Whole rest.	Halbe Pause. Half rest.	Viertel Pause. Quarter rest.	8 ^{tel} Pause. 8th rest.	16 ^{tel} Pause. 16th rest.	32 ^{tel} Pause. 32nd rest.	64 ^{tel} Pause. 64th rest.
-----------------------------	----------------------------	---------------------------------	--------------------------------------	--	--	--

Sind mehrere Takte zu pausieren, so muß die Zahl der zu pausierenden Takte durch Ziffern angegeben werden, z.B.

If a rest is extended over several bars, the number of bars is indicated by figures, thus:

Wenn zwei oder mehrere Noten nicht voneinander getrennt werden dürfen, d.h. zwischen den einzelnen Tönen keine Pause entstehen darf, so zeigt man dieses durch einen Bogen an, der von Kopf zu Kopf derjenigen Noten gesetzt wird, welche gebunden sein sollen.

If two or several notes are not to be separated, i. e. if no rest is to be made between the several notes, this is indicated by a slur drawn from the head of one note to that or those of the other or others to be bound.

Beispiele:
Examples:

Ein Punkt hinter einer Note oder Pause verlängert dieselbe um die Hälfte ihres Wertes.

A dot placed after a note or a rest adds to the time-value one half of that note or rest.

Stehen zwei Punkte hinter einer Note oder einer Pause, so verlängert der zweite Punkt die Note oder Pause um die Hälfte des ersten Punktes.

If two dots follow a note or rest, the second dot adds one half the value of the first dot to the note or rest, thus:

Beispiel mit einem Punkt:

Example with one dot:

Beispiel mit zwei Punkten:

Example with two dots:

Jeder Komposition ist die Taktart zu Anfang vorgeschrieben. Steht z.B. ein Stück im Drei-Viertel-Takt, so ist damit gemeint, daß jeder Takt bis zum Eintritt einer anderen Taktart Noten oder Pausen im Werte von drei Vierteln enthalten muß.

The time signature is placed at the commencement of every composition. Thus, if a piece is written in three-four-time, it means that, until a new species of time is introduced, each bar must contain notes and or rests to the value of three quarter-notes (♩ ♩ ♩).

Folgende Taktarten sind am gebräuchlichsten:

The time-signatures:

Vier-Viertel-Takt. Four-four, or common time.	Drei-Viertel-Takt. Three-four time.	Zwei-Viertel-Takt. Two-four time.	Sechs-Viertel-Takt. Six-four time.	Zwölf-Achtel-Takt. Twelve-eight time.
--	--	--------------------------------------	---------------------------------------	--

Neun-Achtel-Takt. Nine-eight time.	Sechs-Achtel-Takt. Six-eight time.	Drei-Achtel-Takt. Three-eight time.	Fünf-Viertel-Takt. Five-four time.	Drei-Halbe-Takt. Three-two time.
---------------------------------------	---------------------------------------	--	---------------------------------------	-------------------------------------

Ein # (Kreuz) vor einer Note erhöht dieselbe um einen halben Ton. In der Benennung der Note wird diese Erhöhung durch Anhängung der Silbe *is* an den Stammmamen ausgedrückt; es würde z.B. die Note *d* durch ein Kreuz erhöht *dis* heißen.

Ein x (Doppelkreuz) vor einer Note erhöht dieselbe um zwei halbe Töne. Wird nun die Note *d* durch ein Doppelkreuz um zwei halbe Töne erhöht, so heißt dieselbe *disis* oder *doppeldis*.

Beispiel:
Example:

cis dis eis fis gis ais his cis
c-sharp d-sharp e-sharp f-sharp g-sharp a-sharp b-sharp c-sharp

doppelcis doppeldis doppeleis doppelfis doppelgis doppelaais doppelhis doppelcis

oder cisis disis eisis fisis gis aais his cisis
c-double-sharp dx ex fx gx ax bx cx

Ein b (Be) vor einer Note erniedrigt dieselbe um einen halben Ton. In der Benennung der Note wird diese Erniedrigung durch Anhängung der Silbe *es* an den Stammmamen ausgedrückt; die Note *d* durch ein *Be* erniedrigt heißt folglich *des*. Statt *e-es* sagt man *es*, statt *a-es* = *as* und statt *hes* = *be*.

Ein bb (Doppelbe) vor einer Note erniedrigt dieselbe um zwei halbe Töne. Erniedrigt man die Note *d* durch ein Doppelbe, so heißt dieselbe *deses* oder *doppeldes*.

Beispiel:
Example:

ces des es fes ges as be ces
c-flat d-flat e-flat f-flat g-flat a-flat b-flat c-flat

doppelces doppeldes doppelses doppelfes doppelges doppelas doppelbe doppelces

oder ceses deses eses fes ges ases bebe ceses
c-double-flat dbb ebb fbb gbb abb bbb cbb

Das h (Auflösungszeichen) vor einer Note hebt die Giltigkeit eines Kreuzes oder Bes wieder auf und gibt der Note ihren ursprünglichen Namen zurück.

Die Versetzungszeichen am Anfange eines Musikstückes heißen wesentliche und gelten für die ganze Dauer des Stückes; die Versetzungszeichen, welche vor einzelnen Noten stehen, heißen zufällige und gelten nur für die Dauer eines Taktes.

Eine Note, gleichviel welchen Wert sie hat ob ganze, halbe, viertel oder Achtelnote, kann in drei gleiche Teile zerlegt werden und zwar in der Weise, daß z.B.

A sharp (#) before a note raises its pitch (sound) a semitone (half a tone). A note so raised receives the suffix "sharp"; thus, *d* so treated would become "*d-sharp*". In Germany (and now generally in the U. S. A.) the syllable "*is*" is added, so that *d* becomes *dis*.

A double sharp x placed before a note raises that note a whole tone. The note *d*, for instance, thus raised a whole tone, is called *d-double sharp*.

A flat (b) before a note lowers the pitch of that note a semitone. To the name of the note thus lowered a semitone, the word "flat" is added, so that the note *d* lowered by a flat would be called *d-flat* (*db*).

A bb (double flat) placed before a note lowers that note a whole tone. The note *d* thus lowered a whole tone is called *d-double flat* (*dbb*).

The h (natural) placed before a note cancels the effect of the sharp or flat, and restores the original name of that note.

The transposition-signs placed at the commencement of a composition are called *Essentials* and their effect is continuous throughout the piece. The transposition-signs placed before single notes are called *Accidentals*, their effect ceases with the termination of the bar in which they appear.

A note, whether it be a semibreve, minim, crotchet or quaver, may be divided into three equal parts, for instance, in such wise that to a whole

auf eine ganze Note drei halbe oder auf eine halbe drei Viertelnoten usw. kommen, also die Zeit der Ausführung auch nur so lange dauern darf, als wenn die ganze Note aus zwei halben oder die halbe Note aus zwei Viertelnoten bestehen würde. Diese drei Noten nennt man Triole und versteht sie, um sie leichter zu erkennen, mit einer 3, welche über oder unter die Triole gesetzt werden muß.

note three half-notes, or to a half-note three quarter-notes may be set, and so forth, that is to say, that the time-value of such three notes must only equal that belonging to two half-notes or two quarter-notes respectively.

Such groups of three notes are called triplets and a figure 3 is put above or below them, in order to distinguish them at once.



Es können aber auch Triolen aus drei ungleichen Teilen oder teilweise aus Pausen bestehen, ebenso kann eine Triole aus zwei Noten gebildet werden, von denen jedoch die eine den doppelten Wert der anderen haben muß. Z. B.

Triplets may, however, consist of three unequal parts, or partly of rests; or a triplet may consist of two notes, one of which must then have twice the value of the other, for instance:

Triolen aus ungleichen Teilen bestehend.

Triplets composed of unequal parts.



Triolen mit Pausen.

Triplets with rests.



Triolen aus zwei Noten bestehend.

Triplets composed of two notes.



Die Entfernung zweier Töne voneinander nennt man Intervall.

Der größere Abstand von einem Ton der Tonleiter zum andern wird ein ganzer, der kleinere ein halber Ton genannt.

Es sind in der Musik eine Anzahl von Zeichen und Ausdrücken üblich, deren Kenntnis jedem Schüler geläufig sein muß und von denen die wichtigsten hier folgen.

Der Halt $\frown$ oder $\smile$ (*Fermata*) bedeutet, daß die Noten oder Pausen, über oder unter denen das Zeichen steht, nach Belieben länger, als ihr vorgeschriebener Wert verlangt, ausgehalten werden können. Steht die *Fermata* auf dem Taktstrich, so bedeutet es ein Verweilen zwischen zwei Takten. Auch wird das Zeichen zuweilen am Ende einer Komposition an Stelle des Wortes *Fine* (Ende) gesetzt.

Die einzelnen Teile eines Tonstückes trennt man durch einen Doppelstrich $\parallel$

Werden zwei Punkte hinzugefügt $\parallel$ oder $\parallel$ dann entsteht das Wiederholungszeichen, welches am

The distance between two sounds is called an interval.

The larger intervals between one tone in the scale and the next are called wholetones, the smaller ones semitones.

There are in music a number of signs and expressions with which every pupil must become familiar. The most important of these are as follows:

The Pause $\frown$ or $\smile$ (*Fermata*) indicates that the notes or rests above or below which it is placed, are to be sustained beyond their time-value, according to taste. If the *Fermata* is on the bar-line (division-line between the bars), it indicates that there is to be a pause between such two bars. This sign is also occasionally used at the end of a composition instead of the word *Fine* (end).

The several parts of a piece of music are divided by means of a double-bar $\parallel$

Two dots added thus $\parallel$ or thus $\parallel$ are called the repeat, which must be placed at the

Anfang und Ende desjenigen Teils zu setzen ist, der wiederholt werden soll. Beginnt die Wiederholung schon vom Anfang des Stückes, so wird gewöhnlich das erste Zeichen fortgelassen und genügt das zweite.

Das doppelte Wiederholungszeichen  oder 

bedeutet, daß nicht nur der vorhergehende, sondern auch der folgende Teil zu wiederholen ist.

Die Wiederholung eines oder mehrerer Takte wird durch das über die zu repetierenden Takte gesetzte Wort „bis“ (zweimal) angezeigt.

Sollen zwei Takte noch einmal gespielt werden, so kann man sich auch des Zeichens  bedienen, ebenso wie die ein- oder mehrmalige Wiederholung eines Taktes durch das Zeichen  ausgedrückt wird.



Soll ein Satz aus der Mitte einer Komposition bis zu einer bestimmten Stelle wiederholt werden, so setzt man am Anfang des zu repetierenden Satzes und an der Stelle, von welcher aus die Wiederholung eintritt, das Zeichen $\S$, beim zweiten Zeichen mit dem Zusatz *dal segno al* $\oplus$ oder *dal segno al* $\frown$ d.h. vom Zeichen bis zum Kopf ($\oplus$) oder vom Zeichen bis *Fine* ($\frown$). Die Stelle also, wo der zu wiederholende Satz abschließt und auf den Schlußsatz (*Coda*) zu springen ist, wird entweder durch einen Kopf ($\oplus$) oder durch das Zeichen $\frown$ angedeutet. Ein gleicher Kopf oder das Zeichen $\frown$ dient dann auch zur Anknüpfung des Schlußsatzes, welcher auf die Wiederholung folgt.

Wird ein Stück vom Anfang wiederholt, so müssen am Ende desselben die beiden Worte *Da Capo* (von vorn), abgekürzt *D.C.*, stehen.

Das Zeichen — (*crescendo* genannt) bedeutet, daß diejenigen Noten unter denen sich obiges Zeichen oder das Wort *crescendo* befindet, nach und nach stärker gespielt werden müssen; das Zeichen — (*decrescendo*) zeigt an, daß auf dieselbe Art wieder abgenommen werden soll. Steht das Zeichen > auf einer einzelnen Note, so ist dieselbe besonders hervorzuheben.

Um eine zu große Zahl von Hilfslinien zu vermeiden, kann man die höchsten Noten eine Oktave tiefer schreiben und das Zeichen 8^{va} darüber setzen, welches so weit fortgeführt wird, als die Noten eine Oktave höher gespielt werden sollen.

beginning and end of that part which is to be repeated. If the repeat is from the very beginning, the first sign is generally left out, the second sufficing.

The double-repeat  or  indicates

that not only the preceding but also the part following is to be repeated.

The repetition of one or several bars is indicated by writing the word "bis" (twice) above the bars to be repeated.

If two bars are to be played again, the sign  may also be used, and in like manner, the repetition of one bar once or several times may be indicated by the sign .

If a passage in the middle of a composition is to be repeated up to a certain place, the sign $\S$ is set at the beginning of the part to be repeated and at the place from which the repetition is to begin, adding to the latter the words *dal segno al* $\oplus$ (from the sign to the sign) or *dal segno al* $\frown$ meaning from the sign to the head ($\oplus$), or otherwise, where so intended, *dal segno al Fine* ($\frown$ = to the end). The place where the part to be repeated closes and whence one is to skip to the final part, (*Coda*), is shown either by a head ($\oplus$) or by $\frown$. A similar head or the sign $\frown$ then serves likewise to connect the closing part, which follows the "repeat."

If a piece is to be repeated from the beginning, the words *Da Capo* (from the head, or beginning), abbreviated to *D.C.*, are used.

The sign — (called *crescendo*) means that the passage so marked or worded is to be played, gradually swelling the tone, while the sign — (*decrescendo*) denotes that the tonal power is to be gradually decreased. The sign > applied to a single note means that it is to be specially emphasised.

In order to avoid too great a number of ledger-lines, the highest notes may be written an octave lower and 8^{va} be written over them; the dotted line is continued as far as the notes are to be played an octave higher.

Von der Tonleiter und Tonart.

Die stufenweise Folge von Tönen, von einem Grundton bis zu seiner Oktave fortschreitend, bildet eine Tonleiter oder Skala.

Man unterscheidet zweierlei Tonarten: Die Dur- oder harte und die Moll- oder weiche Tonart; letztere tritt in zwei verschiedenen Formen auf und zwar als melodische und harmonische. Die Dur- und die melodische Moll-Tonleiter enthalten fünf ganze und zwei halbe Töne. Der Unterschied zwischen beiden ist, daß die Dur-Tonleiter ihre beiden halben Töne von der 3. zur 4. und von der 7. zur 8. Stufe hat, die melodische Moll-Tonleiter dagegen aufwärts von der 2. zur 3. und von der 7. zur 8.; abwärts von der 6. zur 5. und von der 3. zur 2. Stufe. Hieraus ergibt sich, daß in der melodischen Moll-Tonleiter aufwärts eine Erhöhung der Sexte und Septime um einen halben Ton eintritt, während abwärts diese Erhöhung wieder aufgehoben wird.

Die Dur-Tonleiter ist im Auf- und Absteigen ganz gleich.

Die harmonische Moll-Tonleiter unterscheidet sich von der melodischen dadurch, daß in der ersten auf- und abwärts nur die 7. Stufe erhöht wird, so daß zwischen der 6. und 7. Stufe eine Entfernung von drei halben Tönen liegt.

Beispiel:

Dur-Tonleiter.
Major Scale.

Melodische Moll-Tonleiter.
Melodic Minor Scale.

Harmonische Moll-Tonleiter.
Harmonic Minor Scale.

The musical notation shows three scales on a treble clef staff. The intervals are indicated above the notes:

- Dur-Tonleiter (Major Scale):** 1 Ton, 1 Ton, 1/2 Ton, 1 Ton, 1 Ton, 1 Ton, 1/2 Ton, 1/2 Ton, 1 Ton, 1 Ton, 1 Ton, 1/2 Ton, 1 Ton, 1 Ton.
- Melodische Moll-Tonleiter (Melodic Minor Scale):** 1 Ton, 1/2 Ton, 1 Ton, 1 Ton, 1 Ton, 1 Ton, 1/2 Ton, 1 Ton, 1 Ton, 1/2 Ton, 1 Ton, 1 Ton, 1/2 Ton, 1 Ton.
- Harmonische Moll-Tonleiter (Harmonic Minor Scale):** 1 Ton, 1/2 Ton, 1 Ton, 1 Ton, 1/2 Ton, 3/2 Ton, 1/2 Ton, 1/2 Ton, 3/2 Ton, 1/2 Ton, 1 Ton, 1 Ton, 1/2 Ton, 1 Ton.

Da auf jeden Ton der Oktave eine Tonleiter gebildet werden kann, so gibt es deren so viele, als Töne in einer Oktave liegen. Jede Tonleiter hat ihre Benennung nach dem Grundton derselben.

Chromatisch (farbig) nennt man eine Tonleiter, welche nur aus halben Tönen besteht.

On Scales and Keys.

A consecutive series of sounds, proceeding from a fundamental note to its octave constitutes a Scale.

There are two kinds of scales: the major scale and the minor scale; the latter occurs in two forms: the melodic minor and the harmonic minor. The major and the melodic minor scales contain each five whole tones and two semitones (half-tones). The difference between them is that in the major scale the two semitones occur between the 3rd and 4th and from the 7th to the 8th degrees. The melodic minor-scale, on the contrary, has in ascending its first semitone between the 2nd and 3rd and its second semitone between the 7th and 8th degrees. In descending, counting from above downwards, the semitones occur between the 6th and 5th, and between the 3rd and 2nd degrees. From this it may be seen that in the ascending melodic minor scale the 6th and 7th degrees are each raised half a tone, whereas in descending the sharps (#) are cancelled.

The major scale is the same in ascending and descending.

The harmonic minor scale differs from the melodic inasmuch as, in the former, the 7th degree is raised both in ascending and descending, so that there is an interval of three semitones between the 6th and 7th degrees.

Example:

As a scale may be built upon each note of an octave, it follows that there are as many scales as there are notes in an octave. Each scale is called after its fundamental note.

A scale consisting only of semitones is called chromatic (coloured).

Alphabetisches Verzeichnis der italienischen Vortagswörter.

Die nachstehenden italienischen Wörter, welche in musikalischen Kompositionen sehr häufig vorkommen, sowie deren Bedeutung, soll jeder Schüler auswendig lernen:

Accelerando (accel.)	beschleunigend
Adagio	gemäßigt, sanft, langsam
Adagio assai, di molto, pesante	sehr langsam
Ad libitum (Ad lib.)	nach Belieben oder Willkür
Agitato	unruhig, bewegt
Alla Breve	kurz, nach kurzer Art
Allegretto	etwas rasch
Allegro (All ^o)	rasch, lebhaft
Allegro furioso	leidenschaftlich, stürmisch
Allegro giusto	angemessen schnelles Zeitmaß
Allegro ma non troppo	nicht zu rasch
Allegro moderato (All ^o mod ^{to})	mäßig lebhaft
Andante (And ^{te})	gehend, schrittmäßig
Andantino (And ^{tino})	ein wenig lebhafter als Andante
Animato, con anima	belebt, frisch, mit Seele
Appassionato	leidenschaftlich
A tempo	im ersten Zeitmaß
Attacca	ohne Unterbrechung weiter
Brillante (brill.)	glänzend
Brio, brioso	Feuer, feurig
Burlesco	scherzend, possenhaft
Calando (cal.)	abnehmend, allmählich schwächer
Cantabile	singend, gesangreich
Capriccioso	mit neckischem, launenhaftem Vortrag
Colla parte	mit der Hauptstimme
Comodo	bequem, gemächlich
Con fuoco	mit Feuer
Con moto	mit Bewegung
Con spirito	mit Geist
Crescendo (cresc.)	wachsend, mit zunehmender Stärke
Decrescendo (decresc.)	abnehmend, mit abnehmender Stärke
Deciso	entschieden, bestimmt
Diminuendo (dim.)	abnehmend, schwächer werdend
Dolce, dolceissimo (dol., dolciss.)	lieblich, zart, sehr lieblich, sehr zart
Dolente	klagend, wehmütig
Energico	bestimmt, kräftig
Espressione con, espressivo (espr.)	mit Ausdruck
Forte, Fortissimo (f., ff.)	stark, sehr stark
Giocoso	scherzhaft, tändelnd

Alphabetical list of Italian dynamic Terms.

The following Italian words and the respective meanings thereof should be committed to memory, as they occur very frequently in musical compositions:

Accelerating the pace
Leisurely, smoothly and slowish
Very leisurely, ponderously
According to fancy
Agitated
Short, short style
Rather quick
Briskly, lively, merrily
Quick, with impetuosity
Briskly, but in strict time
Not too fast
Moderately quick
Going, at a moderate pace
Somewhat quicker than andante
Animated
Passionately —
Revert to first tempo
Go on without a break
Brilliantly
Fiery
In a burlesque, jocular style
Becoming softer and slower by degrees
In a melodious, singing, graceful style
Capriciously
Keep time with the principal theme
With ease
With fire, passion
With motion
With spirit
Swelling the tone
Decreasing in power of tone
With decision
Decreasing in power
Softly, as softly as possible
Plaintively, sorrowfully
Energetically, vigorously
With expression, expressively
Loud, very loud
Merrily, humorously

Grave	schwer, abgemessen, ernst	Gravely, solemnly, heavily
Grazioso, con grazia	anmutig, zierlich, mit Anmut	With grace, elegantly, gracefully
Largo	breit, gedehnt	Broadly
Larghetto	etwas bewegter als Largo	Somewhat quicker than largo
Legato	gebunden	Bound, slurred, smoothly
Leggiero (legg.)	leicht, ungezwungen	Lightly, unconstrainedly
Lento	langsam	Slowly
L'istesso tempo	dasselbe Zeitmaß	At the same pace
Maestoso	majestätisch, erhaben, großartig	Majestically, sublimely, grandly
Maggiore (franz. majeur)	Dur (harte Tonart)	Major
Marcato (marc.)	hervorgehoben, markiert	Marked, emphasised
Marciale	marschmäßig	Martial, in the style of a march
Même mouvement (franz.)	dasselbe Zeitmaß	In the same time
Meno, meno forte	weniger, weniger stark	Less, with less power
Mezza voce	mit halber Stimme	With half voice, subdued
Mezzo forte (<i>mf</i>)	halbstark	Half loud
Minore (franz. mineur)	Moll (weiche Tonart)	Minor
Moderato (mod^{to})	gemäßigt	Moderately
Molto, di molto	sehr, viel	Much, very much, very
Morendo (mor.)	sterbend, verhallend	Dying away
Mosso, più mosso	bewegt, bewegter	With motion, with increased motion,
Non tanto, non troppo	nicht zu sehr	Not so, not too much [quicker]
Patetico (fr. Pathétique)	erhaben, feierlich	Pathetically
Piano, pianissimo (<i>p, pp</i>)	schwach, leise, sehr schwach, sehr leise	Softly, very softly
Più, più mosso, più stretto	mehr, bewegter, eilender	More, quicker, more hurriedly
Plus vite (franz.)	viel. schneller	Faster
Poco a poco	nach und nach, allmählich	Gradually
Portamento di voce	Das „Tragen“ der Töne von einem Ton zum andern, das Verschmelzen eines Tones in den andern.	The gliding from, or blending of one tone into another
Presto, prestissimo	schnell, im schnellsten Tempo	Fast, as fast as possible
Rallentando (rall.)	zögernd, allmählich langsamer	Gradually slower
Rinforzando (<i>rfz</i>)	verstärkt	Emphasise the note so marked
Risoluto	entschlossen, mit kräftigem Vortrag	Resolutely, with powerful expression
Ritardando, ritenuto (rit., riten.)	zurückhaltend, zögernd	Retarding, as to time
Rubato	in willkürlichem Tempo	(literally, robbed) choosing one's own
Scherzando, scherzoso (scherz.)	scherzend, tändelnd	Merrily, sportively [time]
Sempre	immer	Always, throughout
Sforzato (<i>sfz</i>)	verstärkt, hervorgehoben	Emphasised
Smorzando (smorz.)	verlöschend, hinsterbend	Gradually dying away
Sonore	klangreich, schallend	Sonorously, full-toned
Sostenuto (sosten.)	ausgehalten	Sustaining the tone
Staccato (stacc.)	abgestoßen	Detached (chopped)
Stringendo, stretto (string.)	eilend, schneller	Pressing onwards
Tempo comodo	bequemes Zeitmaß	At an easy-going pace
Tenuto (ten.)	gehalten	Sustaining the time
Veloce	schnell, geschwind	In rapid time
Vivo	lebhaft, lebendig	Lively
Vivace, vivacissimo	lebhaft, sehr lebhaft	Lively, as lively as possible
Volti subito (V. S.)	schnell umwenden	Turn over quickly!

Teil II.

Die Flöte.

Im Jahre 1832 machte Theob. Böhm in München den ersten Versuch, eine Ringklappenflöte konischer Bohrung zu konstruieren, welche die Unvollkommenheiten der Flöte alten Systems, sowohl hinsichtlich der Reinheit der Stimmung, wie auch der Gleichheit des Tones beseitigen sollte. Das Resultat war ein sehr günstiges, aber die Ansprache und der Klang hoher und tiefer Töne ließ noch vieles zu wünschen übrig, bis es Böhm nach manchen Versuchen 1847 gelang, eine Flöte mit cylindrischer Bohrung in ihrer jetzigen Gestalt herzustellen.

Die nach ihrem genialen Erfinder benannte Böhm-Flöte hat seitdem weiteste Verbreitung gefunden und die alte Flöte fast gänzlich verdrängt.

Auf die Klangfarbe des Tones hat das Material, welches zum Bau der Flöte verwendet wird, den größten Einfluß. In früheren Jahren wurden die verschiedenartigsten Versuche gemacht, Flöten aus Kautschuk, Elfenbein, Krystallglas, sogar aus Wachs und Bernstein, herzustellen, aber die Ergebnisse waren so unbefriedigend, daß immer wieder auf die Verwendung harter Holzarten (Grénadille- oder Kokosholz) zurückgegriffen wurde. Rittershausen in Berlin baute mehrere Flöten aus 18kar. Golde, welche einen weichen, angenehmen Ton haben. Auch werden Flöten aus Silber und Neusilber verfertigt, die in den letzten Jahren mit Vorliebe geblasen werden.

Die Metallflöte ist — besonders Dilettanten — ihrer leichten Ansprache wegen sehr zu empfehlen. Allerdings läßt es sich nicht vereinbaren, daß ein Flötist im Orchester auf einer Holzflöte und als Solist Silberflöte bläst, denn der Ansatz ist auf beiden Instrumenten ganz verschieden.

Es gibt Böhm-Flöten mit offener und mit geschlossener Gis-Klappe. Wer vom alten zum neuen System übergeht, tut gut, ein Instrument mit geschlossener Gis-Klappe anzuschaffen, weil der Übergang bedeutend leichter ist.

Part II.

The Flute.

In 1832, Theob. Boehm of Munich made the first attempt at constructing a flute with ringed keys and a conical bore, his aim being to do away with the imperfection of the old-style flute and also to secure both purity of intonation and equality in the tone. The result was very favorable, but the intonation and the tone of the higher and lower notes still left much to be desired, until at last Boehm, in 1847, after many unsuccessful trials, succeeded in producing a flute with cylindrical bore in its present form.

This Boehm-Flute (so named after its ingenious inventor) is now the one in general use having pretty well supplanted its predecessor.

The material of which the flute is made has the greatest influence on the timbre of the instrument. In former years all sorts of experiments were made to build flutes of caoutchouc, ivory, crystal and even of a composition of wax and amber, but the results were so unsatisfactory that the makers always returned to hard wood, such as grenadill- or cocus-wood. Flutes are also made of silver, or german-silver, and these are now the ones preferred. Rittershausen of Berlin has of late made a flute of 18-carat gold which has a soft, agreeable tone.

The silver flute may be strongly recommended to pupils and amateurs, because it responds so easily, whereas it is less suited to orchestral playing owing to the extremely clear metallic tone which forms too shrill a contrast to the rest of the wood-wind-instruments. Now a flutist cannot be expected to play a wooden flute in the orchestra, and a silver one as soloist, for the embouchure of each instrument is entirely different; it is, therefore, advisable that every musician should at once secure a flute made of grenadill- or cocos-wood.

There are Boehm-Flutes with an open and with a closed G $\sharp$ -key. He who would abandon the old style Flute in favor of the Boehm Flute will do well to buy an instrument with the closed G $\sharp$ -key, as such a change is considerably easier.

Die Zusammensetzung der Flöte.

Die Flöte besteht aus drei Teilen: Kopfstück, Mittelstück und Fuß.

Am Kopfstück befindet sich das Mundloch (Embouchûre) und am oberen Ende des Kopfstücks der Korken. Um denselben vor frühzeitiger Fäulnis zu schützen, lasse man am Ende des Korkens eine Metallplatte anbringen, die ein Eindringen des Wassers in denselben verhindert.

Das Mittelstück enthält den größten Teil des Mechanismus: Die Deckel zu den Löchern für drei Finger der rechten und die Deckel zu den Löchern für drei Finger der linken Hand, die G $\sharp$ -Klappe und die C- und B-Klappe, erstere wird von dem kleinen Finger, letztere von dem Daumen der linken Hand regiert. Ferner befindet sich der B-Hebel (Zeigefinger der rechten Hand) und die beiden Hebel für die Triller c-d und cis-dis (zweiter resp. dritter Finger der rechten Hand) am Mittelstück. An vielen Flöten wird statt des B-Hebels ein C-Hebel angebracht, dessen Nutzen aber so gering ist, daß er ganz gut fortbleiben kann, während der B-Hebel, wie wir später sehen werden, dem Spieler unschätzbare Dienste leistet.

Ferner ist es notwendig, die E-Mechanik an jeder Flöte mit geschlossener G $\sharp$ -Klappe anbringen zu lassen, um das Überschlagen des hohen e zu verhindern. Mittels

dieser Mechanik ist die Verbindung  mit unfehlbarer Sicherheit tadellos auszuführen.

Der Fuß, dessen Klappen der kleine Finger der rechten Hand in Bewegung setzt, enthält die Es-, Cis-, C- und H-Klappe. Da viele Flöten nur bis zum tiefen c gebaut werden und die H-Klappe ausschließlich bei dem tiefen h Verwendung findet, so fehlt diese Klappe meistens.

Wie schon früher erwähnt war, gibt es zwei Arten Böhm-Flöten, welche sich äußerlich dadurch voneinander unterscheiden, daß an der einen die G $\sharp$ -Klappe geschlossen, an der anderen dieselbe offen ist.

Beim Zusammensetzen der einzelnen Teile des Instruments achte der Spieler darauf, das Mundloch in gleicher Linie mit dem ersten Loch des Mittelstücks zu richten, (eher kann das Mundloch noch ein wenig nach auswärts gedreht werden.) Den Fuß der Flöte stelle man in der Richtung, daß der kleine Finger der rechten Hand bequem die Es-Klappe erreichen kann.

The component Parts of the Flute.

The Flute consists of three adjustable joints: the head-joint, the body and the foot-joint or tail-joint.

The head-joint, plugged at the upper end with a cork stopper or plug, contains the mouth-hole or embouchure. In order to keep the stopper from rotting, it should be protected at the end by a metal plate, so as to prevent the water from penetrating.

The body contains the greater part of the mechanism, the pans of the holes for three fingers of the right and those of the holes for three fingers of the left hand, the G $\sharp$ -key and the C- and B $\flat$ -keys; the former of these is worked with the little finger and the latter with the thumb of the left hand. It contains furthermore, the B $\flat$ -key, or lever (index finger of the right hand) and the two keys for the c to d and the c $\sharp$ to d $\sharp$ shakes (second or third finger respectively of the right hand). A C-lever is fitted to many flutes, instead of a B $\flat$ -lever, but it so little answers the purpose that it may well be dispensed with, whereas the B $\flat$ -key (as we shall see later on) renders the player invaluable service.

It is furthermore necessary to have the E-mechanism fitted on to every flute with closed G $\sharp$ -key, in order to prevent the top "e" sounding when not wanted. By this contrivance, it is

possible to execute the connection  with perfect ease.

The foot-joint, the keys of which are worked with the little finger of the right hand, contains the E $\flat$ -, C $\sharp$ -, C- and B-keys. As the tonal compass of many flutes terminates with the low c and as the B-key is used exclusively for the low b, this latter key is generally missing.

As already stated, there are two models of the Boehm-Flute which are distinguished externally from each other, the one having the G $\sharp$ -key closed and the other having it open.

In putting the flute together the player must take care that the mouth-hole be in a straight line with the first hole of the body (the mouth-hole should be turned slightly outwards), as this has a tendency to improve the quality of the tone. The foot must be so set that the little finger of the right hand may easily work the E $\flat$ -key.

Die beiden Zapfen des Mittelstücks müssen häufiger mit Talg eingerieben werden, jedoch nicht so stark, daß die Teile ev. auseinanderfallen können. Nach dem Gebrauch der Flöte versäume der Schüler nicht, das Instrument sorgfältig mit einem Flötenwischer oder einem weichen Tuche auszuwischen, auch gebe er Obacht, sein Instrument stets mit den Grifflöchern nach oben hinzulegen, um das Eindringen des Wassers unter die Polster zu verhindern. Es ist klar, daß letztere durch die Feuchtigkeit leiden.

Besonders vorsichtig will ein neues Instrument behandelt sein. Plötzlicher Temperaturwechsel, große Kälte oder übermäßige Wärme, sowie versäumtes Auswischen des Flötenrohrs können das Springen des Holzes herbeiführen. Der Flötenspieler kann ohne Zweifel bei richtiger und vorsichtiger Behandlung seines Instruments viel dazu beitragen, um einem Zerplatzen des Flötenholzes vorzubeugen; es kommt aber auch nicht selten vor, daß der Fehler in dem zum Bau verwendeten Holze liegt. Auf jeden Fall ist es ratsam, in den ersten Monaten ein neues Instrument täglich zu untersuchen, ob sich etwa ein Sprung zeigt. Ist nun ein solcher entdeckt worden, so muß der Instrumentenmacher sofort an der betreffenden Stelle Schrauben durchziehen, damit das Holz nicht weiterplatzt.

Von der Haltung der Flöte.

Von großer Wichtigkeit für die Erzeugung eines guten Tones und einer abgerundeten Technik ist die Haltung der Flöte.

Vor allem muß der Schüler den Kopf und den Körper gerade und die Arme frei und vom Körper entfernt halten, damit die Tätigkeit der Atmungsorgane in keiner Weise erschwert werden kann. Das Körpergewicht soll mehr auf dem linken Fuß ruhen und der rechte in etwas schräger Richtung vorgestellt werden.

Man nimmt die Flöte in beide Hände und zwar so, daß das Mittelstück auf dem unteren Teil des Zeigefingers der linken Hand ruht, während der Daumen das Instrument stützt. Der obere Teil der Flöte wird etwas erhöht, der untere Teil in gesenkter Richtung gehalten. Hierauf versuche der Schüler den Fingern der linken Hand ihre richtige Lage zu geben. Der Zeigefinger gehört auf den zweiten Deckel des oberen Teils des Mittelstücks, der Mittelfinger auf den vierten und der vierte Finger auf den fünften

The two ends of the body that fit into the head-joint and tail-joint must be greased frequently, yet not so intensely that the parts may slip asunder of their accord. After playing, the pupil should never neglect to wipe carefully the inside of the flute with a special wiper or soft cloth. He must also be particular always to lay his instrument with the key-holes upwards, in order to prevent moisture from getting to the pads and rotting them so that the keys cannot close and shut tight.

A new instrument requires specially careful treatment. A sudden change in the weather excessive cold or heat, or omission to wipe the inside of the tube or bore of the flute may cause the wood to crack, which a correct and careful treatment of the instrument may certainly contribute a great deal towards preventing. The defect is, however, not infrequently due to the wood used in the construction. In any case, it is advisable to examine a new instrument every day during the first months, to see if the wood has cracked anywhere. If so, the instrument-maker must at once apply screws, in order to prevent the wood cracking any further.

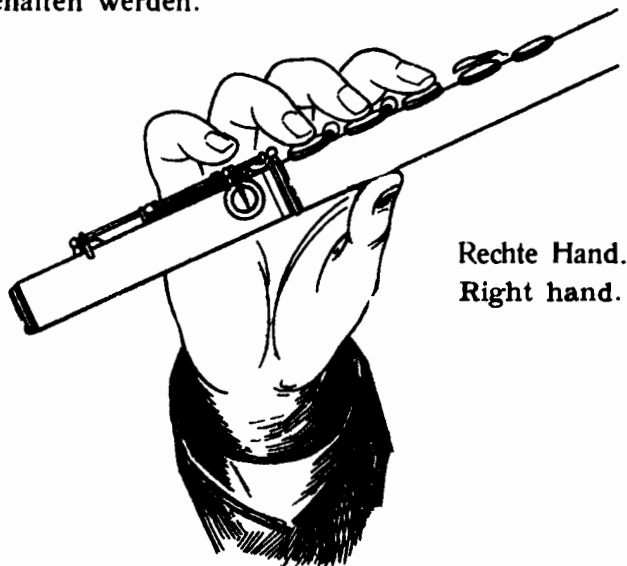
How to hold the Flute.

The way in which the flute is held is of great importance in connexion with the production of a good tone and finished technic.

Above all, the pupil must hold his head and body erect and keep his arms free and away from the body, in order that the action of the respiratory organs may be in no wise impeded. The weight of the body must rest mainly on the left foot, the right foot (turned somewhat outwards) being slightly set forward.

Take hold of the flute with both hands, so that its body shall rest upon the lower part of the left index-finger, the thumb supporting the instrument. The upper part of the flute is slightly raised, the lower part slanting downwards. Now let the pupil try to set the fingers of the left hand correctly: the index-finger upon the second finger-pan of the upper part of the body; the middle-finger upon the fourth, and the fourth finger upon the fifth finger-pan (pad-seat).

Deckel. Zu bemerken ist, daß der zweite Deckel, welcher mit dem ersten verbunden ist, gleichzeitig denselben niederdrückt, der vierte Deckel drückt den dritten nieder und der fünfte Deckel den sechsten. Der kleine Finger der linken Hand soll stets über der Gis-Klappe gehalten werden. Den unteren Teil des Mittelstücks unterstützt der Daumen der rechten Hand und der zweite, dritte und vierte Finger bedecken die letzten drei Deckel. Der kleine Finger der rechten Hand muß über der Es-Klappe gehalten werden.



Die Finger sollen in sehr bequemer Lage auf den Deckeln und Klappen ruhen und dürfen beim Aufheben von denselben nicht zu weit entfernt werden. Ebenso achte der Schüler beim Studium darauf, die Finger gleichmäßig in die Höhe zu heben und setze dieselben rund auf die Deckel oder Klappen, welche nur von der Spitze des Fingers berührt werden dürfen.

Vom Ansatz (Embouchûre) und der Entstehung des Tones.

Das Mundloch der Flöte lege man so an die Unterlippe, daß der Rand desselben an der Stelle liegt, wo das Rote der Unterlippe anfängt. Letztere soll ungefähr den dritten Teil des Mundlochs bedecken. Das Kopfstück lege man ganz fest an die Unterlippe, um dadurch eine größere Sicherheit und Gewalt über das Instrument zu erlangen.

Der Schüler ziehe nun die Lippen nach den Mundwinkeln zu etwas breit und muß in dem Augenblick, wo er den Ton hervorbringen will, die Spitze der Zunge, welche nach den Lippen hin gestreckt wird, zurückziehen und die Silbe „Ta“ aussprechend, den Luftstrom

It should be noted that the second pad-seat, which is connected with the first one, depresses it simultaneously, the fourth depresses the third, and the fifth the sixth one. The little finger of the left hand must always be held over the G $\sharp$ -key. The thumb of the right hand supports the lower part of the body and the second, third and fourth fingers cover the last three pad-seats. The little finger of the right hand-must always be held over the E $\flat$ -key.



The fingers must rest in an easy position on the pad-seats and keys and, when raised, they must not be removed too far from the same. Just as much care must be taken to raise all the fingers and to curve them uniformly, in setting them on the pad-seats or keys, — which must only be touched by the tips of the fingers.

The Embouchure and Production of Sound.

The mouth-hole must be so placed against the lower lip, as to rest with its nearer edge just where the red of the lower lip begins, covering about one third of the orifice, the head-joint being set firmly against the lower lip, the performer thus gaining more certainty and command over the instrument.

Now let the student slightly broaden the lips towards the corners of the mouth, and when about to produce the tone, he must draw back the tip of the tongue stretched towards the lips, and, pronouncing the syllable „Tah,” the „a” as in Pa (Papa),

in das Mundloch führen. Indem man nur die Es-Klappe mit dem kleinen Finger der rechten Hand öffnet, während die übrigen Finger außer Tätigkeit

bleiben, entsteht der Ton , welchen man *pianissimo* anbläst, bis zum *forte* anschwellen läßt, und ihn wieder zum leisesten *pianissimo* zurückführt.

Es ist für die Erzeugung eines schönen, gleichmäßigen Tones sehr wichtig, den Luftstrom nicht etwa ruckweise, sondern ganz gleichmäßig, ohne die Brust anzustrengen, in das Flötenrohr einzuführen.

Der Ton darf beim Anschwellen weder zu hoch, noch im Abnehmen zu tief angeblasen werden.

Es sei nochmals darauf hingewiesen, daß das Mundloch der Flöte ein wenig nach auswärts gedreht werden muß, nur dann kann ein gesunder, voller und kräftiger Flötenton dem Instrument entlockt werden. Doch genügt dies nicht allein, der Lernende muß, vorausgesetzt, daß er überhaupt die Eigenschaften besitzt, ein Künstler zu werden, durch großen Fleiß und besonders anhaltendes Studium gehaltener Noten das Übrige tun.

Beim Hervorbringen eines Tones kann jeder auf den Zuhörer störend wirkende Nebenwind dadurch vermieden werden, daß der Spielende für klare und breitgezogene Lippen sorgt.

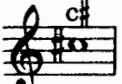
Nachdem der Ton *cis* in der vorgeschriebenen Weise mehrere Male geblasen worden ist, gehe man auf den zunächst gelegenen Ton über und schließe mit dem Zeigefinger der linken Hand den zweiten Deckel des Mittelstücks, (welcher gleichzeitig den

ersten niederdrückt,) wodurch der Ton  entsteht. Auf diese Art versuche der Schüler alle

Töne bis zum tiefer  sorgfältig zu üben; erst wenn der Ansatz sicher ist und die Töne klar und rein geblasen werden, studiere man die höheren Töne.

Die Erzeugung eines schönen Tones erfordert nicht nur die zum Flötenspiel geeigneten Lippen und Zähne, sondern auch eifriges und verständnisvolles Tonstudium. Sind die Lippen ungewöhnlich dick und die Zähne sehr ungleichmäßig gebaut, so bieten sich dem Bläser Schwierigkeiten, die trotz Fleiß und Ausdauer schwer zu überwinden sind. Das sind allerdings seltene Fälle. Andererseits ist es notwendig, sich gleich ein gutes, tadelloses Instrument, das allen Anforderungen entspricht, anzuschaffen; denn

blow the stream of air (air-reed) into the mouth-hole. Now open the Eb-key with the little finger of the right hand, while the rest of the fingers remain inactive. This will produce

the note  which must be started *pianissimo* swelling it to *forte* and gradually decreasing it again to *pianissimo*.

It is of the greatest importance for the production of a fine and even tone that the breath should not come by fits and starts, but pass quite smoothly without the slightest strain from the chest into the tube of the flute.

The tone must neither be too high in the *crescendo* nor too low in the *decrescendo*.

It must again be emphasised that the mouth-piece of the flute must be turned slightly outwards, for only with the flute held so, a sound, full and powerful flute-tone can be produced on the instrument. But this alone will not suffice. The learner, assuming him to have the qualities necessary to make a good artist, must do the rest by great perseverance, more especially by a constant study and practising of sustained notes.

In the production of tone the unpleasant noise of escaping breath can be avoided by keeping the lips properly moistened and broadened.

After the note *c#* has been produced several times in the prescribed manner, proceed to the next nearest note, closing the second pad-seat of the body with the index-finger of the left hand (which simultaneously depresses the first one)

when the flute will give forth the note  In this manner let the student try all the

tones down to the low , practising each one carefully. Do not attempt the higher notes until certain of the embouchure and the tones produced are clear and pure.

The production of a fine tone requires not only lips and teeth suited to flute-playing, but also zealous, diligent and thoughtful study of tone. Should the lips be unusually thick and the teeth set very irregularly, the player is confronted with difficulties which, in spite of diligence and perseverance, he will find it hard to overcome. Such cases are, however, of rare occurrence. On the other hand, it is essential that the student should procure a good, perfect

selbst ein guter Künstler ist nicht imstande, aus einer unreinen, mangelhaften Flöte einen reinen und edlen Ton hervorzuzaubern. Der Anfänger kann sich aber auf einem minderwertigen Instrument gewöhnen, unrein zu blasen, so daß ihm später das Reinblasen auf einer guten Flöte Mühe verursacht.

Der größte Reiz eines Flötenstücks besteht nun unstreitig in dem schönen Ton der Flöte. Einen solchen zu erlangen, muß die vornehmste Aufgabe des Schülers sein. Wer außer den körperlichen Anlagen die nötige Begabung zum Flötenspiel hat, kann des Erfolges um so eher sicher sein. Das richtige Studium des Tones, emsiger Fleiß und größte Ausdauer sind die Bedingungen zur Erreichung dieses Zieles.

In erster Linie ist erforderlich, das tägliche Studium mit dem Aushalten der Töne zu beginnen. Der Schüler blase die chromatische Skala, vom tiefsten Tone bis zum hohen c und wieder abwärts, jeden Ton ca. 15-20 Sekunden aushaltend. Diese Übungen sollen $\frac{1}{2}$ bis $\frac{3}{4}$ Stunde in Anspruch nehmen. Später übe man in schnellerem Zeitmaße alle Dur- und Molltonleitern, *legato* und *staccato*. Hierbei kommt es weniger auf den Grad der Schnelligkeit an, als auf absolute Gleichmäßigkeit. Wenn auch diese Studien kein großes Interesse bei dem Schüler erregen können, so ist es doch durchaus notwendig, sie täglich vorzunehmen, nicht nur, um einen schönen Ton zu erlangen, sondern auch um sich diesen zu erhalten.

Der Vortrag.

Jedes Musikstück enthält gewisse Zeichen und Kunstwörter, die dem Vortragenden das Verständnis für das Werk erleichtern und ihm zugleich klar machen sollen, wie sich der Komponist die Ausführung desselben gedacht hat.

Die Vortragszeichen beziehen sich teils auf Rhythmus und Dynamik, teils regeln sie die Spielart und Ausdrucksweise. Hat sich nun der Flötenspieler durch fleißiges Studium einen schönen Ton und genügende Fingerfertigkeit angeeignet, und beherrscht er ein Werk sowohl was Technik als auch was die Vorschriften des Tonsetzers betrifft, so dokumentiert er sich als guter Musiker, hat aber noch keinen Anspruch auf höhere Künstlerschaft.

Vollendet wird ein Vortrag erst durch musikalischen Geschmack, künstlerisches Temperament und die Fähigkeit, interessant zu phrasieren, dem Tone die verschiedensten Nuancen zu geben, unbedeutende Stellen durch geschickte Effekte hervorzuheben und das Spiel durch Wärme und Ausdruck zu beleben. Natürlich wirkt jede Übertreibung in dieser Hinsicht unangenehm,

instrument to begin with, for even a good artist is not able to produce a pure, rich tone on an imperfect instrument.

The beginner is apt to accustom himself to playing so out of tune on such a flute, that he will find it difficult, later on, to play in tune on a good one. There is no questioning the fact that the chief charm of a composition for the flute consists in the beautiful tone of the flute; to acquire which must be the chief aim and ambition of the pupil. He who, beside possessing the physical disposition, is endowed with natural talent to play the flute, may be all the surer of success. Correct study of tone, assiduous practice and undaunted perseverance are the conditions necessary to the attainment of this object.

Above all, it is essential that the pupil begins his daily study with sustaining the tone. He should practise the chromatic scale ascending from the lowest note to top c, and then descending, sustaining each note for about from 15 to 20 seconds, which exercises should occupy from half to three quarters of an hour. Later on, all the major and minor scales are to be practised faster, *legato* and *staccato*, the importance and object of which exercises consists not so much in the degree of quickness with which they are executed, as in absolute uniformity. Though these studies may not be calculated to awaken any great interest on the part of the pupil, yet it is essential to practise them daily, not only to acquire, but also to preserve, a beautiful tone.

Interpretation.

Every musical composition contains signs, marks and technical terms calculated to facilitate matters for the interpreter as regards his comprehension of the work, illustrating to him the composer's idea as to the manner of rendering it.

The expression-marks refer partly to rhythm and dynamics, and they partly regulate the manner of playing and the style of expression. Having, by diligent study, acquired a fine tone and sufficient digital dexterity, and having mastered a composition both technically and as regards the intentions and wishes of the composer expressed in musical signs, the flutist may be said to have authenticated himself as a good musician, yet he cannot lay claim to any higher artistic merits.

The interpretation of a musical work is rendered perfect by musical taste, artistic temperament and the ability so to phrase as to interest the audience, to impart to the tone every possible grade and degree of colour and shading (nuance); to bring out and render prominent insignificant passages by skilful, effective rendition, and to

und recht verwerflich ist die Manier, übermäßig viel zu tremolieren.

Während ein tüchtiger Lehrer seinem Schüler die wichtigsten Faktoren einer regelrechten Technik: Rhythmus, Tonreinheit, Fingerfertigkeit und richtige Atemeinteilung beibringen kann, ist doch eine bestimmte Anweisung zur Erlernung eines schönen Vortrags nutzlos, wenn dem Schüler Verständnis und ideale Auffassung einer Komposition fehlen. Wohl aber kann der Lehrer dazu beitragen, den Geschmack des Schülers weiterzubilden, indem er ihm die Solostücke vorbläst und ihn darauf aufmerksam macht, wie man den Charakter eines Tonstücks in der richtigen Weise zum Ausdruck bringt und durch kleine Nüancen und Ausschmückungen dem Spiele höhern Reiz verleihen kann.

Es ist darauf zu achten, daß der Schüler beim Studium nicht das Hauptgewicht auf technische Virtuosität lege, sondern hauptsächlich danach strebe, durch edlen Ton und schöne Kantilene zu glänzen. Diese wird das Ohr des Zuhörers stets mehr erfreuen, als die halsbrechendsten Passagen und Kunstsücke.

Der Zungenstoß.

Sind zwei oder mehrere Noten nicht besonders durch einen Bogen verbunden, so werden dieselben durch Bewegungen der Zunge voneinander getrennt. Diese Zungenbewegungen können auf verschiedene Art, je nachdem es die Situation erfordert, ausgeführt werden. Man unterscheidet außer dem einfachen Zungenstoß noch die sogenannte „Doppelzunge.“

Bei dem einfachen Zungenstoß muß jeder Ton besonders abgestoßen werden. Die Zungenspitze wird, indem man die Silbe „Ta“ ausspricht, am Gaumen, hinter der oberen Reihe der Zähne, leicht angeschlagen und schnell wieder zurückgezogen.

Ein weiches *staccato* in der Notenschrift dadurch erkenntlich, daß sich über oder unter den Noten Punkte

und Bogen befinden, z. B. 

kann man erlangen, wenn statt „Ta“ die Silbe „Da“ ausgesprochen wird.

Der einfache Zungenstoß ist nur in langsamen Passagen anwendbar; die Art der Anwendung, z. B. in Triolen, Sextolen u. s. w. bleibt immer die gleiche.

give life to the execution by playing with warmth and depth of expression, - with feeling and emotion. Any exaggeration in this respect has an unpleasant effect, and the bad habit of constantly employing the tremolo, is to be discarded.

While a good teacher is able to teach his pupil the most important constituents of a genuine or proper technic: Rhythm, purity of tone, digital dexterity and the correct manner of breathing, it were useless by a given method, to try and instil into him artistic rendition, unless the pupil is able to comprehend and has an ideal conception of, what a composition means and conveys to the mind of an artist. What the teacher can do, however, is to cultivate and develop the pupil's taste, by playing to him the solo pieces and showing him how to express the character of a composition in the correct manner, and how to enhance the charm of the interpretation, by introducing little nuances and embellishments.

The teacher should carefully guard against the pupil's laying the chief stress upon technical virtuosity, but rather upon the production of a fine tone and a beautiful cantilena, in which it should be his ambition to excel. Such music will always gladden the ear of an audience more than the execution of the most intricate passages and astounding feats of virtuosity.

Tonguing.

When two or more notes are not specially tied together by means of a slur, they must be separated by means of motions of the tongue. These motions can be executed in various ways, according to what the situation requires, besides which there is "single-tonguing" and also "double-tonguing."

In single-tonguing, each tone must be tongued separately with the tip of the tongue, pronouncing softly, at the same time, the syllable "Tah" against the palate, behind the top row of teeth and withdrawing the tongue quickly.

A soft *staccato* (shown in notation by dots and slurs above or below the notes, for instance:

) can be acquired by pronouncing the syllable "Dah" instead of "Tah".*

Single-tonguing can only be used in slow passages and the mode of using it, say, in triplets, sextuplets, etc., is invariably the same.

* the "a" pronounced as in Pa.

Wo die einfache Zunge nicht im Stande ist, schnelle Passagen zu überwinden, wende man die Doppelzunge an. Sie ist ein vorzügliches Hilfsmittel und es kann dem Schüler nicht genug ans Herz gelegt werden, sich durch eifriges Studium eine souveräne Beherrschung der Doppelzunge anzueignen. Die schnellsten Passagen können dann mit Leichtigkeit und bedeutend größerer Ausdauer, wie beim einfachen Zungenstoß, ausgeführt werden.

Während nun der einfache Zungenstoß bei jedem Ton eine zweimalige Bewegung der Zunge vor- und rückwärts erfordert und durch Aussprechen der Silbe „Ta“ eine Abstoßung gibt, entstehen bei Anwendung der Doppelzunge vor- und rückwärts durch die beiden auszusprechenden Silben di - ge zwei Abstoßungen, somit auch auf jede Silbe ein Ton.

Triolen sind in der Weise *staccato* zu blasen, daß der Flötenspieler dabei die Silben di - ge - de artikuliert, so daß auf den ersten Ton di, den zweiten ge und auf den dritten Ton die Silbe de kommt. Der Verfasser wählt die weiche Artikulation di - ge - de darum, weil der Schüler bei geringerer Anstrengung größere Ausdauer entfalten kann. Vor Übertreibungen im anhaltenden Studium der Doppelzunge sei noch gewarnt, denn die äußerste Gewandtheit, Ausdauer und Kraft der Zunge, wie jedes anderen Muskels, kann nur durch ganz allmähliche Steigerung der Ansprüche erreicht werden, während jedes Übermaß nicht nur nutzlos ist, sondern sogar schädlich wirken kann, da zuweilen nach Überanstrengung Lähmungen beobachtet worden sind.

Der dritte Teil enthält einige Übungen für den Gebrauch der Doppelzunge und der Tripelzunge.

Vom Atemholen.

Die richtige Atemeinteilung ist für den künstlerischen Vortrag von großer Bedeutung, und wenn auch hierfür bestimmte Regeln kaum aufgestellt werden können, da sowohl die Komposition selbst als auch die Individualität des Flötenspielers stets zu berücksichtigen sind, indem der eine längeren, der andere kürzeren Atem hat, so mögen doch einige Ratschläge und Hinweise den Schüler auf den Weg führen, die Kunst des richtigen Atemholens zu erlernen.

Man blase nicht mehr Noten in einem Atemzuge, als man ohne jegliche Anstrengung vermag. Die Kunst der richtigen Atemeinteilung besteht hauptsächlich darin, an solchen Stellen Luft zu schöpfen, wo der musikalische Gedanke einer Komposition eine Unterbrechung erleiden darf. Hierzu benutze man den

Where single-tonguing is incapable of producing quick passages, double-tonguing is used. It is an excellent help, and it cannot be enough impressed on the mind of the student to acquire a sovereign command over double-tonguing through diligent practice. When this is the case, the most difficult passages can be executed with ease and with far more endurance than with single-tonguing.

Whereas in single-tonguing each tone necessitates a double motion of the tongue forwards and backwards and also the pronunciation of the syllable „Tah,” in double-tonguing the motions forwards and backwards combined with the dissyllable „Dee-gay” produce a tone for each syllable.

Triplets are to be executed (i. e. blown) *staccato*, the flutist articulating the syllables: dee-gay-day, in such a manner that he shall articulate dee on the first, gay on the second, and day on the third note. The author has chosen the soft articulation: dee - gay - day, as it costs the pupil less physical effort and breath, enabling him to sustain the tone longer. We would earnestly warn the pupil against excessive practice of double-tonguing; for the utmost skill and development of strength in the tongue can, like in every other muscle, be attained only by gradually increasing the tongue-practice; whereas any excess in this respect is not only useless, but may even prove harmful, as physical exhaustion may paralyse the tongue.

Part III contains a few exercises on double- and triple-tonguing.

How to breathe.

The art of correct breathing is of the utmost importance in artistic interpretation, and though it may be impossible to set down definite rules in connection with this subject, as both the composer and the individuality of the flutist must always be taken into consideration, one artist having a longer, the other a shorter, breath, yet a few useful hints may here be given, calculated to set the pupil on the right road to learn correct breathing.

Never try to execute (blow) more notes in one breath than can be played with perfect ease. The art of correct breathing consists chiefly in so distributing the breath that the player shall breathe wherever the musical idea of a composition permits of a break or an interruption being made.

Schluß oder diejenigen Punkte einer Phrase, welche einen größeren oder kleineren Abschnitt derselben bilden. Die in einem Stücke vorgeschriebenen Pausen können natürlich gleichfalls zum Atmen gebraucht werden. Wiederholen sich aber die Pausen schnell hintereinander, z. B.



so ist es selbstverständlich, daß man erst dann atmet, wenn es notwendig ist. Nach einem Auftakt oder vor der letzten Note eines Stückes oder einer Phrase ist das Atmen unzulässig; ebenso vermeide man es möglichst am Schlusse eines Taktes, wenn nicht gerade eine Phrase abschließt oder besondere Umstände es notwendig machen. Die Note, nach der man atmet, verliert soviel von ihrem Werte, als man Zeit zum Atmen gebraucht. Es ist klar, daß letzteres schnell geschehen muß, um keine Störung oder Verzögerung herbeizuführen.

Ich habe eine Anzahl Übungen mit dem Zeichen V versehen, welches andeutet, daß hier geatmet werden kann. Das Atmen an falscher Stelle kann den Eindruck eines Stückes schädigen, besonders wenn – wie es manchmal vorkommt – in laut hörbarer und störender Weise geatmet wird. Man bemühe sich deshalb, dies unauffällig und leise zu tun selbst an Stellen, welche hinsichtlich der Ateinteilung Schwierigkeiten bereiten. Der Reiz eines Flötenvortrags kann bei dem Zuhörer nur erhöht werden, wenn er den Eindruck hinterläßt, als ob das Atmen dem Flötenspieler nicht die geringsten Schwierigkeiten bereitet. Wie störend würde es im Orchester sein, wenn jeder Bläser geräuschvoll atmen wollte.

Der B-Hebel, die C- und B-Klappe und die Kunst- oder Hilfsgriffe.

Der Verfasser hat bereits in dem Artikel „Die Zusammensetzung der Flöte“ auf die großen Vorteile des B-Hebels hingewiesen und kann nur hinzufügen, daß nicht allein dieser Hebel, sondern auch die C- und B-Klappe dem Flötenspieler eine ganz beträchtliche Erleichterung in der Ausführung der kompliziertesten Passagen zuteil werden läßt. Die C- und B-Klappe wollen wir, sobald beide zugleich geschlossen werden sollen, kurzweg Doppelklappe nennen. Der B-Hebel wird auch Seitenhebel genannt.

Wie der Schüler aus der Griff-tabelle ersieht, haben wir für a $\sharp$ oder b, in den beiden unteren Oktaven, verschiedene Griffe. Wir können diesen Ton mit dem Zeigefinger der linken und dem der

Such places are the end or close of a phrase or such parts in it as form a longer or shorter section within that phrase. Naturally, the rests must be used as breathing-intervals. If, however, a series of rests follow each other in quick succession, thus, for instance:

breath should, of course, only be taken, when required, but not after an up-beat nor before the last note of a phrase or piece; one should also avoid taking breath at the close of a bar, unless it happens to be at once the close of a phrase, or unless special circumstances render it necessary to breathe. The note after which a breath is taken, loses as much of its value, as is required for breathing. It is evident that breath must be taken as quickly as possible, to avoid any disturbance or retarding of time or rhythm.

I have marked a few exercises with the sign V to indicate where breath should be taken. Breathing in the wrong place is apt to affect the impression to the detriment of the composition, especially when, – as is sometimes the case, – breath is taken audibly or in such a manner as to interfere with the rendition. The flutist must, therefore, spare no pains to breathe as softly and gently as possible, even in passages affording difficulty in this respect. The charm of the interpretation of a piece on the flute can only be enhanced by conveying the impression that the breathing causes the player no difficulty whatever. We need but imagine the disturbance in an orchestra caused by each wind-instrumentalist breathing in an audible manner.

The B $\flat$ -lever-Key, the C- and B $\flat$ -Keys and Artistic or Auxiliary Fingering-(Stops)

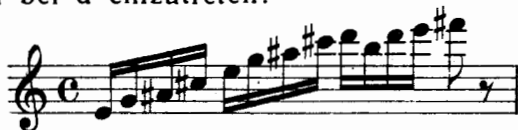
The author has already pointed out in the article on the construction of the flute the great advantages offered by the B $\flat$ -lever-key and can only add that, not only this lever-key, but also the C- and B $\flat$ -keys present quite especial facilities to the flute-player in the execution of the most complicated passages. For the sake of brevity, we will call the C- and B $\flat$ -keys, when simultaneously closed, the double-key. The B $\flat$ -key is also called the side- or lateral lever.

As the student will see on reference to the Table of Fingerings, there are different fingerings for a $\sharp$ or b $\flat$ in the two lower octaves. This note may be stopped with the index-finger of the

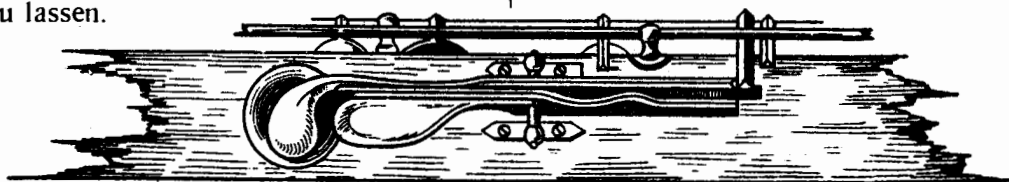
rechten Hand greifen, ferner mit dem Zeigefinger der linken Hand und der Doppelklappe oder an Stelle dieser mit dem B-Hebel, welchen der Zeigefinger der rechten Hand niederdrückt.

Der erste Griff erfordert etwas mehr Kraft als die beiden anderen, denn der Zeigefinger der rechten Hand muß gleichzeitig drei miteinander in Verbindung stehende Deckel niederdrücken. Aus diesem Grunde ist es ratsam, *a* oder *b* entweder mit dem Seitenhebel oder mit der Doppelklappe zu greifen. Man merke sich, daß alle Töne auf der Flöte – ausgenommen der Ton *h* und das hohe *fi* – mit der C- und der Doppelklappe gegriffen werden können. In B-Tonarten benutzt man in der Regel die Doppelklappe, aber auch in Kreuz-Tonarten kann diese große Dienste leisten; es gehört erst eine gewisse Routine dazu, um den Vorteil dieser Klappe – besonders in Kreuz-Tonarten – auszunutzen.

In dem folgenden Beispiel werden die ersten sieben Noten mit der Doppelklappe gegriffen, und der Wechsel zur C-Klappe hat nicht erst bei *h*, sondern schon bei *d* einzutreten.



Es ist Sache des Lehrers, den Schüler darauf aufmerksam zu machen, wie und wann das Hinübergleiten von der C- zur Doppelklappe geschehen muß. Da die Doppelklappe nicht immer praktisch an den Böhm-Flöten angebracht ist, so empfiehlt es sich, dieselbe nach dem Muster der vorgeschriebenen Zeichnung bauen zu lassen.



Außer den gewöhnlichen Griffen haben wir für die höheren Töne eine Anzahl sogen. Kunst- oder Hilfsgriffe, die es ermöglichen, die schnellsten Läufer und Passagen abgerundet und leicht auszuführen. Diese Hilfsgriffe, die auch in der Griff-tabelle angegeben sind, werden in der dritten Oktave für die acht Töne zwischen *d* und *a* angewendet. Die Töne von *d* bis *g* werden dadurch hervorgebracht, daß der stets eine Quinte tiefer zu greifende Ton überschlagen wird; will man also z. B. *d* blasen, muß *g* in der zweiten Oktave gegriffen werden. Von der Anwendung der Hilfsgriffe darf aber nur dann Gebrauch gemacht werden, wenn die Ausführung schwieriger Passagen mit gewöhnlichen Griffen besonders schwer ist, oder die Figuren mit Kunstgriffen abgerundeter klingen.

left and that of the right hand, also with the index-finger of the left hand and the double-key or, in the place of these, with the *bb*-lever-key, which the index-finger of the right hand stops.

The first fingering requires the exertion of more strength than the other two, as the index-finger of the right hand has to press down simultaneously three pad-seats all connected with each other. It is, therefore, advisable to stop *a* or *bb* either with the side-lever or else with the double-key. The pupil should bear in mind that all the notes on the flute, except *b* and top *f* may be played with the C- and the double-key. In the flat-keys, one usually resorts to the double-key, which is, however, of great service also in the sharp-keys: the flutist must have acquired a certain routine, before he is able to use this stop with advantage, particularly in sharp-keys.

In the following example, the first seven notes are stopped with the double-key, the C-key being taken not at *b* but already at *d*:

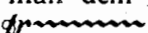


It is for the teacher to show the pupil when and how to glide from the C- to the double-key. As the double-key is not always fitted on to the Boehm-flute in a serviceable manner, it is advisable to have one's flute constructed after the model shown in the drawing:

Beside the usual stoppings there are a number of so called auxiliary stoppings for the higher notes, rendering it possible to execute the quickest runs and passages with ease and in perfect style. These auxiliary stoppings, also shown in the Table of Stoppings are resorted to in the third octave in stopping the eight notes between *d* and *a*. The notes from *g* to *g* are produced by skipping the note always to be stopped a fifth lower: thus, for instance, suppose the note *d* is to be sounded, then the note *g* in the second octave must be stopped. The auxiliary stoppings may, however, only be resorted to, when the execution of difficult runs or quick passages is specially difficult with the ordinary stopping, or if the figures sound more perfect when played with auxiliary stopping.

Der Triller und der Pralltriller.

Der Triller besteht in der raschen und ganz gleichmäßigen Abwechselung zweier Töne, von denen der tiefere – mit dem Trillerzeichen *tr* versehene – der Hauptton ist, der höhere der Hilfs- oder Nebenton. Dieser wird durch die Tonart des Stückes bestimmt, wenn nicht ein Versetzungszeichen dem Trillerzeichen beigelegt worden ist, und anzeigt, daß der Nebenton erhöht oder erniedrigt werden soll. Der Abstand zwischen Hauptton und Nebenton kann einen halben oder einen ganzen Ton betragen, keinesfalls aber darüber.

Der Triller beginnt mit dem Hauptton und endigt gewöhnlich mit einem Nachschlag, der in kleinen Noten der Hauptnote nachgesetzt ist. Es kommt aber auch vor, daß der Nachschlag fortgelassen werden soll, oder daß bei unmittelbarer Aufeinanderfolge mehrerer Triller dieser nur nach dem letzten Triller gemacht wird. Gilt der Triller über mehrere Takte, so hängt man dem Trillerzeichen eine Wellenlinie an, z. B. *tr*  Beispiele:

Schreibart: – Notation: Ausführung: – Execution:



Den Triller studiere man erst langsam und achte darauf, die Finger – ohne sie steif zu halten – durchaus gleichmäßig zu bewegen, auch müssen beide Töne in gleicher Stärke geblasen werden. Erst nach und nach kann durch tägliches Studium größere Geschwindigkeit in der Bewegung der Finger erreicht werden. Diese Trillerübungen muß der Schüler mit jedem Finger besonders vornehmen, anfangs diese auch reichlich hochheben zur Förderung der Gleichmäßigkeit. Ist der Triller von längerer Dauer, so beginnt man ihn langsam, um ihn nach und nach zu immer größerer Schnelligkeit zu steigern. Der Nachschlag des Trillers wird, je nach dem Charakter des Stückes, langsam oder schnell ausgeführt.

Sehr sorgfältig müssen die Bewegungen mit dem Daumen und dem vierten Finger der rechten und linken Hand studiert werden. Der dritte Teil enthält einige Übungen, die Gelegenheit bieten, die meisten vorkommenden Triller zu studieren.

Ein Pralltriller besteht aus einem kurzen Vorschlag von zwei Tönen, von denen der erste gleich dem Hauptton ist, der zweite aber einen halben oder einen ganzen Ton, je nach der Tonart höher gespielt wird. In der Notenschrift wird der Pralltriller durch das Zeichen *tr* ausgedrückt, z. B.

Schreibart:
Notation:



Ausführung:
Execution:



The Trill and the Transient Shake.

The trill consists in the rapid and perfectly even alternation of two consecutive notes, the lower of which, – marked with the sign of the shake or trill: *tr*, – is the principal note, the higher one, the auxiliary note, determined by the key (mode), unless an accidental is added to the sign of the shake, indicating that the secondary or auxiliary note is to be raised or lowered. The interval between the principal note and the auxiliary note may be a whole tone, never more.

The trill begins with the principal note and generally terminates with a note of complement printed in small type and immediately after the note. It also occurs, however, that the note of complement is to be omitted, or that in an immediate succession of several shakes, it is played only after the last shake. If the trill extends over several bars the sign of the trill is followed by an undulating line, thus: *tr*  Example:



Commence by studying the trill slowly, and pay utmost attention to the fingers which must not be held stiff and the action of which must be perfectly even and uniform; the two notes must also be played (blown) with equal tonal power. Only gradually, after daily practice, can a quicker action of the fingers be acquired. The pupil must practise this exercise on the shake with each finger separately, and at first he must raise the fingers right high so as to ensure and develop uniformity and evenness. If the trill is of long duration, it should be commenced slowly, gradually accelerating the speed. The note of complement terminating the trill is to be played slowly or quickly, according to the character of the piece.

The action of thumb and fourth finger of the right and left hands must be studied most carefully. The third Part contains a few exercises affording opportunity of studying almost every kind of trill.

A transient shake consists of a short appoggiatura, of two notes, of which the first has the pitch of the principal note, while the second one is a whole or a semitone above it – according to the mode in which the piece is written. The transient shake is indicated in musical notation by the sign *tr*. Example:

Von den Vorschlägen.

Die Vorschläge gehören zu den Verzierungsnoten, welche dazu dienen, eine Melodie auszuschmücken, zu verschönern.

Wir unterscheiden lange und kurze Vorschläge; diese werden mit kleinen Noten, die vor der Hauptnote stehen, geschrieben.

Bei dem kurzen Vorschlag – zum Unterschiede von dem langen – ist der Hals der Note durchstrichen. Die Dauer des Vorschlags muß von der Hauptnote abgezogen werden.

Ein langer Vorschlag ist stärker zu betonen als sein Hauptton und gilt gewöhnlich die Hälfte der Hauptnote; bei einer dreiteiligen Note entfallen zwei Drittel vom Werte der Hauptnote auf den Vorschlag. Dieser ist stets mittels eines Bogens mit der Hauptnote verbunden. Kurz heißt der Vorschlag, wenn er so schnell als möglich vorübergehen und nicht betont werden soll.

Schreibart:
Notation:

Ausführung:
Execution:

Der Doppelschlag (Gruppetto).

Der Doppelschlag ist eine Verzierung, welche auf mehrfache Weise ausgeführt werden kann und der Hauptnote entweder vor- oder nachgesetzt wird. Ist er nicht durch kleine Noten ausgeschrieben, so deutet das Zeichen ∞ über oder unter der Note den Doppelschlag an.

Ein Kreuz oder ein B über dem Doppelschlag erhöht resp. erniedrigt die höhere Note, während ein Versetzungszeichen unter demselben auf die tiefere Nebennote Bezug hat.

Die verschiedenen Arten des Doppelschlages und ihre Ausführung findet der Schüler in den folgenden Beispielen:

On the Appoggiatura.

The appoggiatura belongs to the grace-notes embellishing a melody.

There are long and short appoggiaturas; they are written in small notes immediately preceding the principal note.

The short appoggiatura has a stroke drawn across its stem, to distinguish it from the long appoggiatura. The time-value of the appoggiatura is deducted from the principal note.

A long appoggiatura has a stronger accent than its principal note and is generally given half the value of that note. In the case of a tripartite note, two thirds of the value of the principal note fall to the share of the appoggiatura. The embellishment is always bound to the principal note by a slur. The appoggiatura is called short, when it is played as quickly as possible and is not to be accented.

The Turn (Gruppetto).

The turn is an embellishment which may be executed in various ways, and may either precede or follow the principal note. If it is not written out in small notes, the sign ∞ above or below the note indicates the turn.

A sharp or a flat above the turn raises or lowers the higher note, whereas an accidental below the turn refers to the lower secondary note.

The pupil will find the various kinds of turn and their execution in the following examples:

Schreibart:
Notation:

Ausführung:
Execution:

Vom Üben.

Der Schüler muß, um positive Fortschritte zu machen, mindestens zwei bis drei Stunden täglich dem Studium widmen und diese Zeit so verteilen, daß, je nach einer Übungsstunde, eine größere Erholungspause eintritt. Es ist daher zweckmäßig, am frühen Morgen und vor dem Mittagmahl je eine Stunde Tonleitern und Etüden zu üben. Nach dem Essen soll eine größere Pause eintreten und dann die dritte Stunde auf die vom Lehrer ausgewählten Vortragsstücke verwendet werden.

Durchaus falsch wäre es, die ganze Übungszeit des Tages hintereinander folgen zu lassen, da sowohl physische als auch geistige Überanstrengung nicht allein die Gesundheit des Spielers schädigen, sondern auch das Interesse desselben durch die angestrenzte Arbeit vermindern. Der Erfolg muß daher viel geringer sein, als wenn das Studium auf verschiedene Zeiten des Tages verteilt wird. Genügen nun drei, höchstens vier Stunden täglicher Übung, um bemerkenswerte Fortschritte zu machen, so soll aber diese Zeit nicht überschritten werden, denn Ermüdung des Körpers und Abspannung der Nerven können schließlich verderben, was in den ersten Stunden erreicht worden ist.

Schwächliche Schüler, bei denen schon vor Ablauf der angegebenen Übungszeit Ermüdung eintritt, müssen zeitiger aufhören und – nach dem Ermessen des Lehrers – kürzere Zeit täglich studieren.

Der Erfolg hängt weniger von der Dauer der Übungszeit ab, als von der Art und Weise, wie der Schüler übt. Mancher lernt in zwei Stunden mehr als andere in der doppelten Zeit.

Wie schon erwähnt, beginnt der Schüler seine täglichen Übungen mit Tonstudien in der vorgeschriebenen Weise (siehe „Ansatz und Tonstudium“). Die zweite Stunde wird mit dem Üben der Etüden ausgefüllt. Diese müssen streng im Takt gespielt werden, anfangs eher langsamer, als das Tempo vorschreibt.

Peinlichste Sauberkeit und größte Gleichmäßigkeit in der Ausführung aller Passagen und Figuren verschaffen dem Schüler jene Sicherheit, die zu einer tadellosen Wiedergabe nötig ist und auf den Weg einer soliden, guten Technik führt.

Es sei noch darauf aufmerksam gemacht, daß der Schüler nicht in den Fehler ver falle, Etüden oder Vortragsstücke zu studieren, die seine Kräfte überschreiten, sondern nur die von dem Lehrer ausgewählten Werke übe, welche den Fähigkeiten des Schülers entsprechen.

On Practising.

In order to make actual progress, the pupil must devote at least two or three hours a day to practice, dividing up the time so as to allow himself sufficient rest after each hour of practice. It will, therefore, be found expedient to practise scales and études one hour first thing in the morning, and one hour before the mid-day-meal, giving an hour to each. After the meal, the pupil should allow himself a good long rest, and eventually devote the 3rd hour to the study of the pieces chosen by the teacher. It would be absolutely wrong to practise three hours in succession, as both physical and mental over-exertion tells upon the student's health and diminishes the interest in his work.

Hence it follows that he will not progress nearly as successfully as by distributing his time of practice over the whole day. Since three, or at the very most, four hours suffice to ensure telling progress, that amount of time is by no means to be exceeded, for over-tiring of the body and exhaustion of the nerves is apt to undo all that was achieved in the first hours.

Delicate pupils, showing signs of fatigue before the time fixed for each practice is over, should leave off sooner, and shorten the amount of daily practice, according to the judgment of the teacher.

Success depends not so much upon the amount of time devoted to practice, as upon the manner and style in which the pupil practises. There are those who, in two hours, learn more than others in double that time.

The pupil, as aforesaid, is to begin his daily practice with tonal studies in the manner set forth (cf. Embouchure and Production of the Tone). The second hour is to be devoted to practising études. These must be played in strict time, beginning them at first more slowly than indicated by the tempo.

Scrupulous, perfect intonation, accuracy and absolute uniformity, smoothness and evenness in the execution of all runs and musical figures will give the pupil the assurance required for a perfect rendition or execution and leading to the acquisition of a good, sound technic.

We would furthermore warn the pupil against the fault so frequently committed of studying études or pieces beyond his technical ability, and we earnestly advise him to practise only those works chosen for him by the teacher as adapted to his ability.

Übungen mit ganzen Noten.

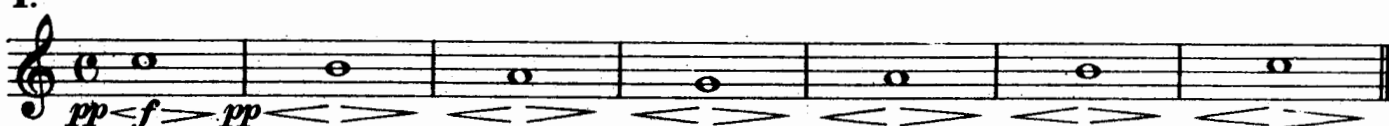
In den folgenden Übungen, welche sehr langsam geblasen werden müssen, setze der Schüler jeden Ton *pianissimo* an, lasse denselben in der ersten Hälfte des Taktes bis zum *forte* anschwellen und ebenso wieder bis zum äußersten *pianissimo* zurückgehen.

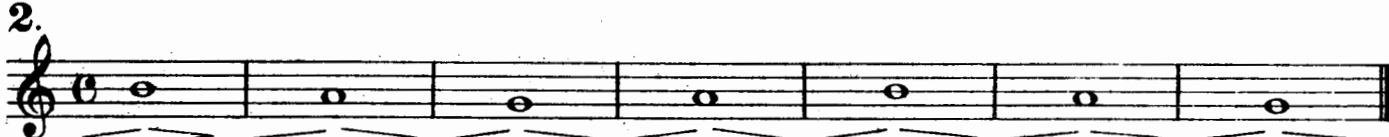
Jede Note gilt vier Viertel, die der Schüler mit der Spitze des rechten Fußes leicht anschlägt. Da jeder Ton lange ausgehalten werden soll, kann nach jedem Takt Atem geholt werden.

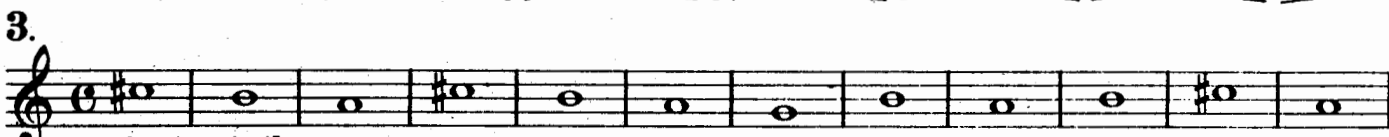
Exercises with whole notes.

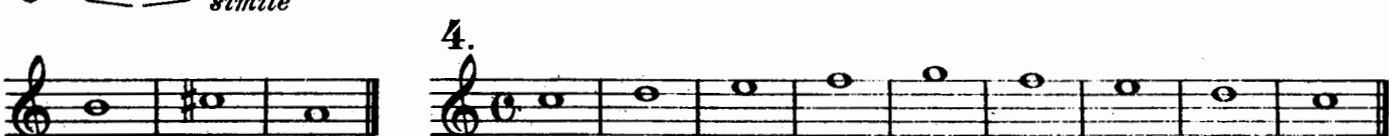
In the following exercises—which must be blown very slowly—the student must begin each note *pianissimo*, swell it up to *forte* in the middle of the bar and gradually decrease it again to *pianissimo*.

Each note has a time-value of four quarter-notes (crotchets), which the pupil must count by beating time with his right foot. As each note is to be sustained for a long time, breath may be taken after each bar.

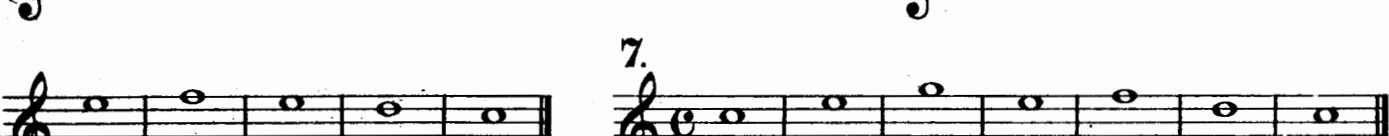
1. 

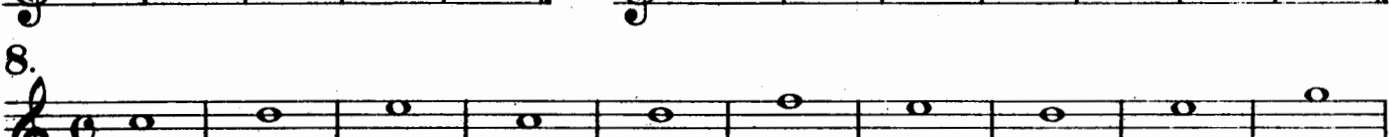
2. 

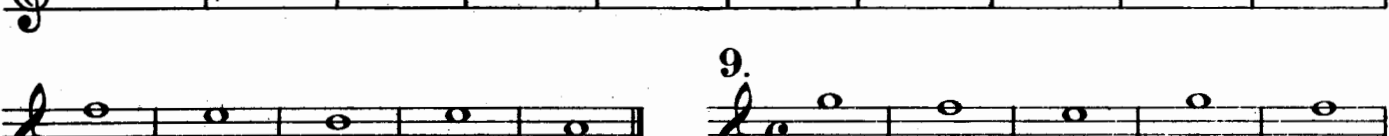
3. 

4. 

5. 

6. 

7. 

8. 

9. 

10.



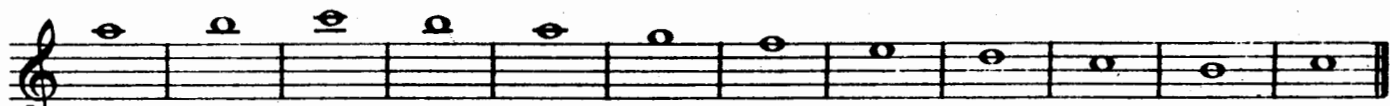
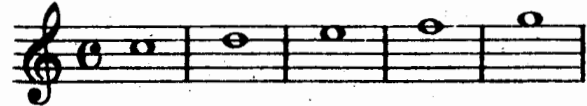
11.



12.



13.



14.



15.



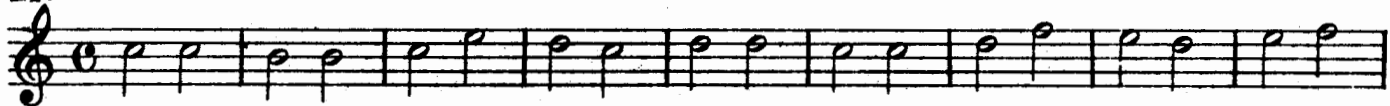
16.



17.

Übungen mit ganzen und
halben Noten und Pausen.

Exercises with whole-notes,
half-notes and rests.



23.



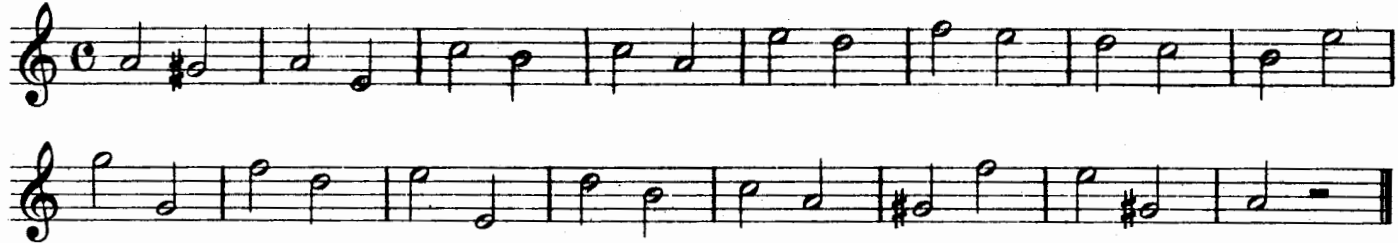
24.



25.



26.



27.



28.



Bei den aufeinander folgenden Tönen e, fis und g oder in der umgekehrten Reihenfolge greife man stets fis mit dem Mittelfinger der rechten Hand, während bei der Verbindung von d oder dis nach fis oder umgekehrt der letzte Deckel mit dem vierten Finger der rechten Hand zu schließen ist.

Bei der Verbindung der Töne e, fis und dis wird fis mit dem vierten Finger gegriffen.

Der Schüler findet in einigen Übungen die Bezeichnungen 3 (dritter Finger) und 4 (vierter Finger), welche bestimmen, mit welchem Finger fis gegriffen werden soll.

In playing the successive notes e, f $\sharp$ and g, or g, f $\sharp$, e, always stop f $\sharp$ with the middle finger of the right hand, whereas, for instance, in the transition from d or d $\sharp$ to f $\sharp$, or the reverse, the last pad-seat must be closed with the fourth finger of the right hand.

In connecting the notes: e, f $\sharp$ and d $\sharp$, f $\sharp$ is taken with the fourth finger.

The student will find the directions 3 (third finger) and 4 (fourth finger) in some of the exercises, which indicate which finger is to be used to stop f $\sharp$.

29.



30.



31.



32.



33.



30

34.



Übungen mit ganzen,
halben und Viertelnoten.

Exercises with whole-,
half-, and quarter-notes.

35.



36.



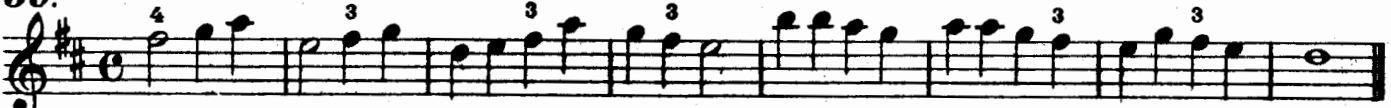
37.



38.



39.



40.



In den folgenden drei Übungen wird nur die Doppelklappe angewendet.

In the following three exercises, only the double key is used.

41.



42.



43.



44.



45.



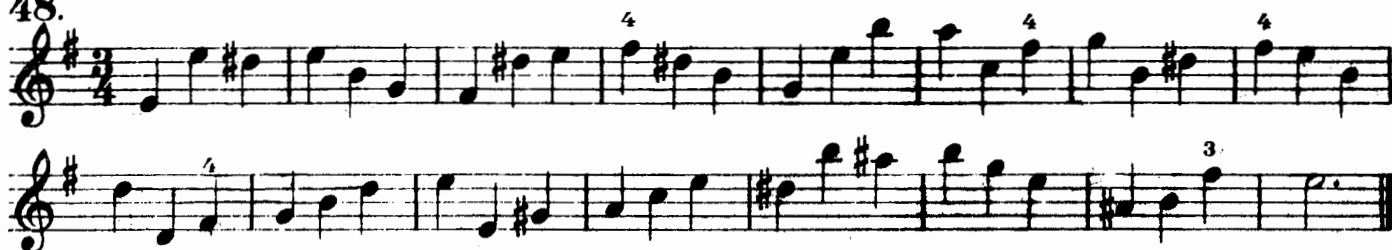
46.



47



48.



Übungen mit verschiedenen Bindungen,
Achtelnoten, punktierten Noten usw.

Die Bindungen erfordern sorgfältiges Studium; der Schüler bemühe sich, die in einen Bogen eingeschlossenen Noten sauber mit einander zu verbinden und die Deckel gleichmäßig zu schließen, damit z. B. zwischen zwei zu verbindenden Tönen kein anderer Ton hörbar ist. Es ist selbstverständlich, daß das Öffnen und Schließen der Klappen ebenfalls präzise geschehen muß. Besonders studiere der Schüler die schwierige Bindung von c nach d.

Exercises with various bindings:
eighth-notes, dotted notes etc.

The bindings require careful study; the pupil should endeavour to bind perfectly all the notes placed under a slur, and to close the pad-seats uniformly, so as to prevent any other note being heard between two connecting notes. As a matter of course, the keys must be opened and closed with utmost precision. The pupil should make a special study of the difficult binding from c to d.

49.



50.



51.

Exercise 51 consists of four measures. The first measure contains a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) followed by a quarter note (B4), a dotted quarter note (C5), and a half note (D5). The second measure contains a quarter note (E5), a dotted quarter note (F5), a half note (G5), and a quarter rest. The third measure contains a quarter note (A5), a dotted quarter note (B5), a half note (C6), and a quarter rest. The fourth measure contains a quarter note (D6), a dotted quarter note (E6), a half note (F6), and a quarter rest. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

52.

Exercise 52 consists of four measures. The first measure contains a quarter note (F4), a dotted quarter note (G4), a half note (A4), and a quarter rest. The second measure contains a quarter note (B4), a dotted quarter note (C5), a half note (D5), and a quarter rest. The third measure contains a quarter note (E5), a dotted quarter note (F5), a half note (G5), and a quarter rest. The fourth measure contains a quarter note (A5), a dotted quarter note (B5), a half note (C6), and a quarter rest. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

53.

Exercise 53 consists of four measures. The first measure contains a quarter note (F4), a dotted quarter note (G4), a half note (A4), and a quarter rest. The second measure contains a quarter note (B4), a dotted quarter note (C5), a half note (D5), and a quarter rest. The third measure contains a quarter note (E5), a dotted quarter note (F5), a half note (G5), and a quarter rest. The fourth measure contains a quarter note (A5), a dotted quarter note (B5), a half note (C6), and a quarter rest. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

54.

Exercise 54 consists of four measures. The first measure contains a quarter note (F4), a dotted quarter note (G4), a half note (A4), and a quarter rest. The second measure contains a quarter note (B4), a dotted quarter note (C5), a half note (D5), and a quarter rest. The third measure contains a quarter note (E5), a dotted quarter note (F5), a half note (G5), and a quarter rest. The fourth measure contains a quarter note (A5), a dotted quarter note (B5), a half note (C6), and a quarter rest. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

55.

Exercise 55 consists of four measures. The first measure contains a quarter note (F4), a dotted quarter note (G4), a half note (A4), and a quarter rest. The second measure contains a quarter note (B4), a dotted quarter note (C5), a half note (D5), and a quarter rest. The third measure contains a quarter note (E5), a dotted quarter note (F5), a half note (G5), and a quarter rest. The fourth measure contains a quarter note (A5), a dotted quarter note (B5), a half note (C6), and a quarter rest. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

56

Exercise 56 consists of four measures. The first measure contains a quarter note (F4), a dotted quarter note (G4), a half note (A4), and a quarter rest. The second measure contains a quarter note (B4), a dotted quarter note (C5), a half note (D5), and a quarter rest. The third measure contains a quarter note (E5), a dotted quarter note (F5), a half note (G5), and a quarter rest. The fourth measure contains a quarter note (A5), a dotted quarter note (B5), a half note (C6), and a quarter rest. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).





Bei den folgenden Übungen ist das Zeitmaß | In the following exercises the *tempo* is indicated.
(*Tempo*) angegeben.

Moderato.



Walzertempo.



Allegretto.



Moderato



Andante.



Allegro moderato.



Allegretto.

71.

Triolen.
Allegro moderato.

Triplets.

72.

Lento.

p espressivo

73.

Moderato.

74. *p dolce*

Measures 74-76 of a musical score in G major, 3/4 time. Measure 74 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The tempo is 'Moderato.' and the dynamic is 'p dolce'. The melody features eighth and sixteenth notes with various articulations like slurs, accents, and breath marks. Measure 75 continues the melodic line with similar rhythmic patterns. Measure 76 concludes the section with a double bar line.

Allegro moderato.

75. *p*

Measures 75-77 of a musical score in G major, 3/4 time. Measure 75 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The tempo is 'Allegro moderato.' and the dynamic is 'p'. The melody is more rhythmic, featuring eighth and sixteenth notes with slurs and accents. Measure 76 continues the pattern. Measure 77 concludes the section with a double bar line.

Andantino.

76. *p*

Measures 76-78 of a musical score in G major, 3/4 time. Measure 76 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The tempo is 'Andantino.' and the dynamic is 'p'. The melody consists of eighth and sixteenth notes with slurs and accents. Measure 77 continues the pattern. Measure 78 concludes the section with a double bar line.

Allegro.

77. *p*

Measures 77-80 of a musical score in G major, 3/4 time. Measure 77 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The tempo is 'Allegro.' and the dynamic is 'p'. The melody is more rhythmic, featuring eighth and sixteenth notes with slurs and accents. Measure 78 continues the pattern. Measure 79 continues the pattern. Measure 80 concludes the section with a double bar line.

Andantino.

78. *p*

Moderato.

79. *p*



In den folgenden 6 Übungen wird die Doppelklappe angewendet.

In the following 6 exercises the double-key is used.





87. Moderato.
mf

Measures 87-91. Moderato tempo, *mf* dynamics. The music is in 3/4 time with a key signature of one flat. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and some rests. The melody ends with a double bar line at measure 91.

88. Allegretto.
p

Measures 88-92. Allegretto tempo, *p* dynamics. The music is in 2/4 time with a key signature of two sharps. It features a continuous melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several triplets and fourteenth notes. The melody ends with a double bar line at measure 92.

89. Lento.
p espressivo

Measures 89-93. Lento tempo, *p espressivo* dynamics. The music is in 3/4 time with a key signature of two sharps. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several triplets and fourteenth notes. The melody ends with a double bar line at measure 93.



Moderato.



Der Schüler muß in den folgenden Übungen wiederholt die Doppelklappe mit der C-Klappe wechseln. Durch Klammern sind diejenigen Stellen bezeichnet, wo der Wechsel von der Doppelklappe zur C-Klappe-oder umgekehrt-eintritt. Es ist notwendig, den Wechsel nach Möglichkeit an solchen Stellen vorzunehmen, an denen der Daumen sowieso vorher von der Klappe genommen werden muß, z. B.:

In the following exercises, the pupil will frequently have to exchange the double-key with the C-key. Brackets indicate the places where the change from the double-key to the C-key, - or from the latter to the former, - occurs. Whenever possible, the change must be made in such places where the thumb must any way be taken off the key; for instance:



Keinesfalls darf in der Weise gewechselt werden, wie im nächsten Beispiel angegeben ist.

Whatever happen, the change must never be made in the manner shown in the following example:



Hier wird schon die erste Note des zweiten Taktes mit der C-Klappe gegriffen. Das Hinübergleiten zur Doppelklappe oder von dieser zur C-Klappe studiere der Schüler recht sorgfältig.

In such a case, the first note of the second bar is already stopped with the C-key. The gliding-over to the double-key, or from that to the C-key must be very carefully studied by the pupil.

Die folgende Übung soll auch eine Oktave höher studiert werden.

The pupil is to practise the following exercise also an octave higher.

91. Moderato.

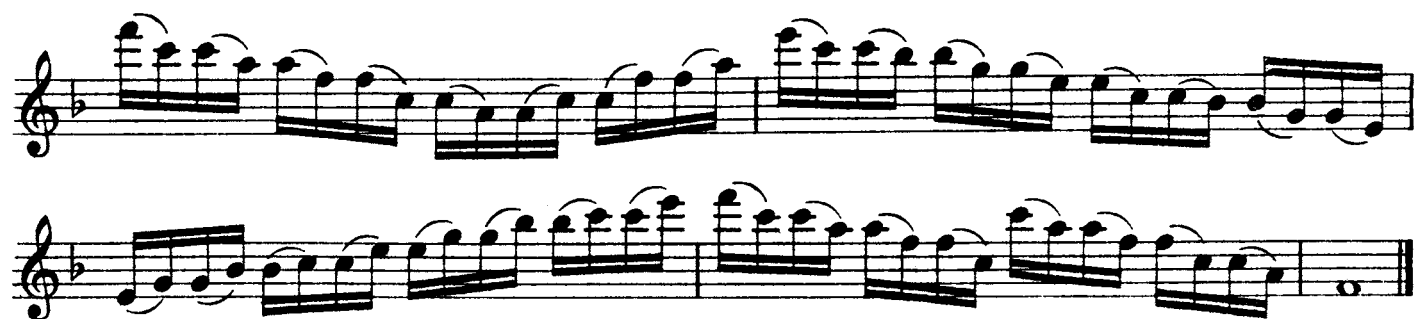
92. Moderato.



Der Schüler studiere die folgende Übung auch
eine Oktave höher.

The pupil is to practise the following exercise
also an octave higher.



*Allegretto.*

95. *p*

The second system of music, starting at measure 95, consists of ten staves. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. The music continues with a complex eighth-note melody across all staves, featuring various musical notations such as slurs, ties, and accidentals. The system concludes with a double bar line at the end of the tenth staff.

Allegro moderato.

96. *p*

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The tempo is marked 'Allegro moderato.' and the dynamic is 'p'. The music is written in a single melodic line. The first staff contains measures 96-97. The second staff contains measures 98-99. The third staff contains measures 100-101. The fourth staff contains measures 102-103. The fifth staff contains measures 104-105. The sixth staff contains measures 106-107. The seventh staff contains measures 108-109. The eighth staff contains measures 110-111. The ninth staff contains measures 112-113. The tenth staff contains measures 114-115. The key signature changes to two sharps (F# and C#) at measure 101. The piece ends with a forte (f) dynamic marking at measure 105.

Musical exercise for piano, five staves of music in G major (one sharp). The exercise consists of ascending and descending runs with various fingerings indicated by numbers 1-4 and 3. Dynamics include *p* (piano) and *cresc.* (crescendo). The piece ends with a *f* (forte) dynamic.

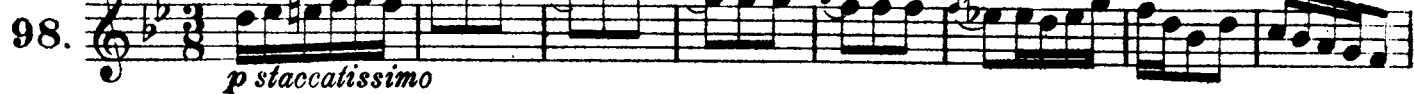
Übungen mit kurzen Vorschlägen.

Exercises with Short Appoggiaturas.

Andantino.

Musical exercise for piano, six staves of music in 2/4 time, marked *Andantino.* The exercise features various appoggiaturas (short grace notes) and slurs. The piece begins with a *p* (piano) dynamic.

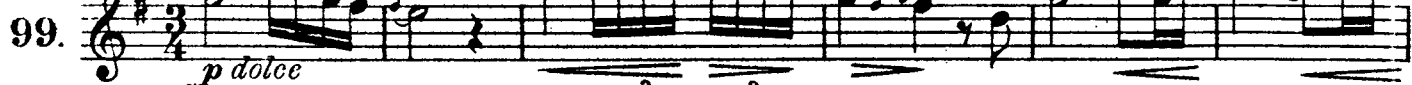
Allegretto.

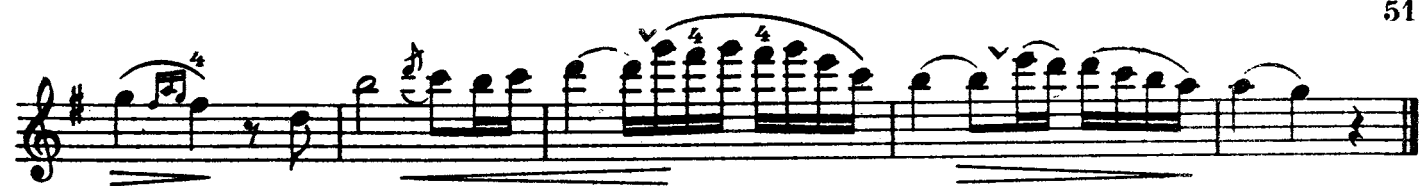
98.  *p staccatissimo*

Übung mit langen Vorschlägen.

Exercise with Long Appoggiaturas.

Adagio non troppo.

99.  *p dolce*



Tempo di Mazurka.

102. *p*

Allegro marziale.

103. *f*

Allegro moderato.

104. *p staccatissimo*

Measures 95-104. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The music features a continuous eighth-note melody with various triplet and quartet markings.

105. *Andantino.*

Measures 105-114. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The music features a continuous eighth-note melody with various triplet and quartet markings. The first measure of this system is marked with a piano (*p*) dynamic.

106. *p*

Die folgende Übung gibt dem Schüler Gelegenheit, sich in der Benutzung des B-Hebels zu üben.

The following exercise affords the pupil an opportunity of practising with the B $\flat$ - lever.

Moderato.

107. *p*

The musical score for measure 107 is written on a single staff in treble clef. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Moderato.' and the dynamic is 'p' (piano). The melody consists of eighth and sixteenth notes, frequently beamed in groups of four. The piece includes various musical ornaments such as slurs, ties, and accents. The score concludes with a final whole note chord.

Moderato.

108

p

This section contains six staves of music for measures 108 through 113. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The music is marked *Moderato.* and begins with a piano (*p*) dynamic. Measures 108-110 feature a steady eighth-note melody in the right hand, while the left hand provides a harmonic accompaniment of eighth notes. Measure 111 shows a more complex texture with sixteenth-note runs in the right hand. Measures 112 and 113 continue the eighth-note melody in the right hand, with the left hand playing a descending eighth-note line.

Allegro.

109

p

This section contains five staves of music for measures 109 through 113. The key signature remains two flats, and the time signature is common time. The tempo is marked *Allegro.* and the music begins with a piano (*p*) dynamic. Measures 109-110 feature a steady eighth-note melody in the right hand, while the left hand provides a harmonic accompaniment of eighth notes. Measure 111 shows a more complex texture with sixteenth-note runs in the right hand. Measures 112 and 113 continue the eighth-note melody in the right hand, with the left hand playing a descending eighth-note line.



Andantino.

110. *p*

The musical score is written for a single melodic line on a grand staff. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The tempo is 'Andantino.' and the dynamics are 'p' (piano). The score is composed of 11 staves. The first staff starts with a piano dynamic marking 'p'. The music is primarily composed of triplet patterns, indicated by the number '3' below the notes. There are several slurs and accents throughout. The piece concludes with a final measure containing a triplet of eighth notes followed by a quarter rest.

111. *Andante.*

p

poco a poco cresc.

mf

p



Der Schüler studiere diese Übung auch *staccato*.

Practise this exercise also *staccato*.

Andantino.



Allegro ma non troppo.

113. *p*

The musical score for measure 113 is written for piano. It begins with a treble clef, a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and a 3/4 time signature. The first staff starts with a piano (*p*) dynamic marking. The music is composed of ten staves. The first staff contains a series of eighth notes and rests. The second staff continues with eighth notes and rests. The third staff features a trill on the fourth measure. The fourth staff has a trill on the second measure. The fifth staff contains a trill on the second measure and a triplet of eighth notes on the third measure. The sixth staff has a trill on the second measure and a triplet of eighth notes on the third measure. The seventh staff features a trill on the second measure and a triplet of eighth notes on the third measure. The eighth staff has a trill on the second measure and a triplet of eighth notes on the third measure. The ninth staff contains a trill on the second measure and a triplet of eighth notes on the third measure. The tenth staff concludes the piece with a double bar line and repeat dots.

114. *Moderato.*

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 common time signature (C). The tempo marking "Moderato." is placed above the first staff. The first measure of the first staff is marked with a piano (p) dynamic. The melody is composed of eighth notes, often beamed in groups of four. Various ornaments, including grace notes and slurs, are used throughout the piece. Fingerings are indicated by numbers 1 through 4. The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat) in the fifth measure of the first staff and remains there for the rest of the piece. The score ends with a double bar line at the end of the tenth staff.



Pralltriller-Übung.
Moderato.

Exercise on the Transient Shake.

115. *p*

Allegretto. 3

116. *p*

The musical score is written for a single melodic line in G major (one sharp). The tempo is marked 'Allegretto. 3' and the dynamics is 'p' (piano). The piece consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music is written in a single melodic line. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several slurs indicating phrases. Fingering numbers (1-4) are placed above many notes. There are also some trill-like markings (v) above certain notes. The key signature changes to one flat (F major) after the fourth staff. The piece ends with a final cadence on the tenth staff.

7 staves of musical notation in treble clef, key of D major (two sharps), and 2/4 time. The music is highly technical, featuring numerous slurs, ties, and fingerings. The first six staves contain complex passages with many slurs and ties, including some with '4' and '3' markings. The seventh staff ends with a double bar line and a final note.

117. *Moderato.*

p

3 staves of musical notation in treble clef, key of D major (two sharps), and 2/4 time. The music is in a moderate tempo. The first staff begins with a measure rest followed by a half note. The second and third staves continue the melody with various slurs and ties. The third staff ends with a double bar line and a final note.

Measures 115-118 of a musical score. The music is written on five staves in treble clef, with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is not explicitly marked for this section. The notation features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. Slurs and accents are used throughout the passage.

118. *Moderato.*

Measures 118-121 of a musical score. The music is written on four staves in treble clef, with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a 2/4 time signature. The tempo is marked *Moderato.* The first measure of measure 118 is marked with a piano (*p*) dynamic. The notation consists of dense, continuous sixteenth-note passages across all staves, with many notes beamed together. Slurs and accents are present.

119. *Andantino.*

Measures 119-122 of a musical score. The music is written on two staves in treble clef, with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a 2/4 time signature. The tempo is marked *Andantino.* The first measure of measure 119 is marked with a piano (*p*) dynamic. The notation features a mix of eighth and sixteenth notes, with some beaming and slurs.



Allegretto.

121.

Tempo di Mazurka.

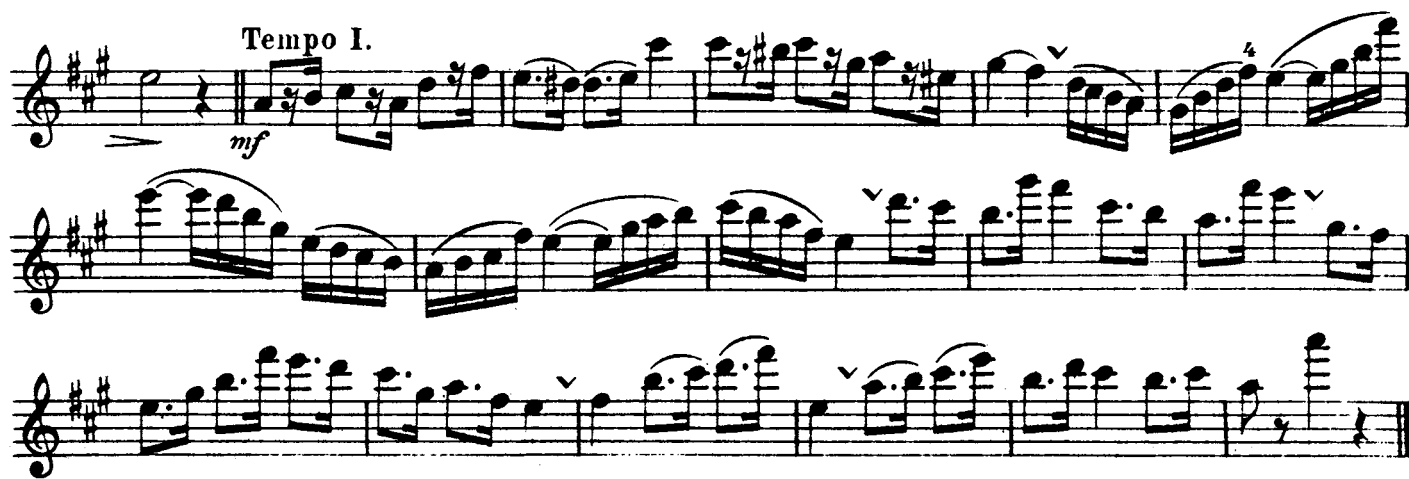
122.



Meno mosso.



Tempo I.



Andante.

123. *p*

Die Sextole.

Ebenso, wie eine Viertelnote in drei Achtel oder eine Achtelnote in drei Sechzehntel (Triole) zerlegt wird, kann auch eine Viertelnote in sechs Sechzehntel oder eine Achtelnote in sechs Zweiunddreißigstel geteilt werden. Diese Figur von sechs Noten nennt man eine Sextole, welche jedoch nicht als Doppeltriolen anzusehen ist, indem nicht die erste und vierte Note, sondern nur die erste akzentuiert werden darf.

Sextuplets.

Just as a quarter-note may be divided into three eighth-notes or an eighth-note into three sixteenth-notes (triplets), similarly a quarter-note may be divided into six sixteenth-notes, or an eighth-note into six thirty-second notes. Such a group of six notes is called a sextuplet, which must, however, not be treated as a double-triplet, in as far as not the first and fourth notes are to be accented, but only the first.

In der folgenden Sextolen - Übung achte der Schüler ganz besonders auf die Tonreinheit.

In the following exercise in sextuplets the pupil is to pay particular attention to pure intonation.

Moderato.

124. *p*

The musical score for exercise 124 is written for a single melodic line in 2/4 time. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of 'Moderato'. The first staff is marked with a piano 'p' dynamic. The exercise consists of 12 staves, each containing a sextuplet of eighth notes. The key signature changes from one sharp (F#) to one flat (Bb) after the fourth staff. The music is characterized by its rhythmic complexity and the requirement for pure intonation.

The musical score consists of 12 staves of music. The first four staves are in the key of B-flat major (one flat). The fifth staff marks a key change to D major (two sharps). The notation is a single melodic line with various intervals, slurs, and ties. The first four staves show a descending melodic line, while the last eight staves show an ascending and then descending melodic line in the new key.



Allegro moderato.





Übungen mit Synkopen.

Wenn zwei Töne, von denen der eine zum schlechten oder unbetonten, der andere zum guten oder betonten Takteil gehört, zu einer Note zusammengezogen werden, entsteht eine Synkope.

Exercises with Syncopation.

When two notes, one of which belongs to a weak beat, or unaccented part of the bar, the other to a strong beat or accented part of the bar, are bound by a slur, to form one note, a syncopation results.



**Allegretto.**

FLÖTEN-MUSIK FÜR ANFÄNGER

(/ = leicht, m = mittelschwer)

Das **ABC der Musiklehre.** Eine vorzügliche, volkstümliche Einführung in die Musiklehre von W. Esner Auch zum Selbststudium ist dieses preiswerte Büchlein bestens geeignet

Schulen und Studienwerke für 1 und 2 Flöten

Köhler, Ernesto. Theoretisch-praktische Flötenschule für den Schul- und Selbstunterricht mit Griff- und Triller-Tabellen. Das verbreitetste Schulwerk. Neue Ausgabe von M. Schwedler. Auflage über 62000 Teil I, II und komplett.

Prill, Emil, op. 7. Schule für Böhmflöte vom ersten Anfang bis zur höchsten Ausbildung. Das führende Spezialschulwerk. — 8. Auflage. Teil I, II und komplett.

Köhler, Ernesto, op. 33. Der Fortschritt im Flötenspiel. Lust-erweckende Übungen

I Heft I. 15 leichte Übungsstücke.

m Heft II. 12 mittelschwere Übungsstücke.

— op. 55. 40 progressive Duette für 2 Flöten (über Themen von Mozart, Donizetti, Schubert, Schumann, Chopin, Weber, Lortzing, Bellini, Kreutzer, Köhler etc.).

I Heft I. 25 leichtere Duette.

m Heft II. 15 schwerere Duette.

I. I-m — op. 93. 20 leichte melodische progressive Lektionen in den gebräuchlichsten Tonarten. 2 Hefte.

II. m — **Petrow, J. A.** Tonleiterschule.

Für Flöte und Klavier

I **Andersen, Joach.,** op. 55 Nr. 1. Elegie.

I — op. 55 Nr. 6. Scherzino.

I — op. 55 Nr. 7. Albumblatt.

I — op. 56 Nr. 1. Im Herbst.

I — op. 56 Nr. 4. Abendlied.

m **Bach, Carl Phil. Em.** Sonate C-dur.

m **Bach, Joh. Chr. Fr.,** Sechs Sonaten, herausgegeben von M. Schwedler und O. Wittenbecher.

I **Bartz, Joh.,** op. 24. Stimmungsbilder. 10 Stücke. 2 Hefte.

m **Beethoven, L. v.,** Sonate, eingerichtet von A. van Leeuwen.

m **Blumer, Th.,** op. 56. Hausmusik. 10 Walzer.

I **Büchner, Ferd.,** op. 29. Idylle.

I — op. 30. Kosak.

I — op. 31. Sorenade.

I — op. 34. Auf dem Lando.

I-m **Friedrich der Große.** 3 Sätze aus den Flöten-Sonaten Friedrichs des Großen.

I-m **Graener, Paul,** op. 88a. Air aus der Suite „Die Flöte von Sanssouci“.

I **Havemann, Gg.** 4 Melodien.

I **Haydn, Jos.** 6 Trios (Flöte, Violine und Cello), bearbeitet für Flöte und Klavier von Rudolf Tillmetz. 2 Hefte.

I **Köhler, Ernesto,** op. 29. Bon soir.

— op. 30c. 6 brillante Vortragsstücke.

I Nr. 1. Chant du soir.

m Nr. 2. Berceuse.

I Nr. 3. Barcarole.

m Nr. 4. Papillon-Etude.

I Nr. 5. Au bord du Volga.

m Nr. 6. Valses des Roses.

— op. 60. 6 Salonstücke.

m Nr. 1. Romanze.

I Nr. 2. Gavotte.

m Nr. 3. Souvenir Russe.

I Nr. 4. Réjouissance.

I Nr. 5. Méditation.

I Nr. 6. Danse des Marionnettes.

— op. 63. 6 leichte Fantasien über deutsche Volkslieder.

I Heft 1. Das Veilchen. Ach wie ist's möglich dann. Wer niemals einen Rausch gehabt.

I Heft 2. Drunten im Unterland. Guter Mond du gehst so stille uaw

I Heft 3. Morgen muß ich fort von hier. Jetzt gang i ans Brünnele

I Heft 4. Hoch vom Dachstein. Loreley. Schlossergesell. Liebes-ABC.

I Heft 5. Der kleine Tambour. Von meinen Bergen muß ich. Tyroler.

Köhler, Ernesto, op. 63. 6 leichte Fantasien über deutsche Volkslieder.

I Heft 6. In einem kühlen Grunde. 's Mai-lüfterl. Mäde, ruck, ruck, ruck. Der Rheinweinzecher.

I **Kronke, Emil,** op. 92. Miniaturen.

Nr. 1. Gavotte.

Nr. 2. Valse.

Nr. 3. Melodie.

Nr. 4. Momento giocoso.

Nr. 5. Etude mignonne.

m — op. 162. Bagatellen.

I — op. 167. Deux Valses mignones.

I — op. 210. Kolibri. Kleinstenleichte Stücke.

I-m **Perlen alter Meister.** 40 Einzelnummern herausgegeben von A. van Leeuwen. (Verlangen Sie ausführliches Verzeichnis.)

Popp, Wilh., op. 462. 3 Vortragsstücke.

I Nr. 1. Ländliche Hochzeit.

I Nr. 2. Zigeunerlied.

I Nr. 3. Italienisches Ständchen.

I **Prebst, Heinz,** op. 17. Sonate im alten Stil.

I **Tillmetz, Rud.,** op. 42. Fantasie über das Weihnachtslied „Heilige Nacht“.

I — op. 53. Hirtengruß.

I **Verhey, Th. H. N.,** op. 87. Idylle.

Für 2 Flöten

I **Berge, Wilh.** Heiteres aus alter Zeit. Kompositionen klassischer Meister.

I-m **Beethoven, L. v.** Allegro und Menuett.

I-m **Boismortier, Jos. Bodin** (ca. 1691—1765). 2 Sonaten in einem Heft. a) Sonate in C-dur; b) Sonate in g-moll.

I **Büchner, F.,** op. 42. 6 Duette. 2 Hefte.

I-m **Haydn, Jos.** Echo.

I-m **Locatelli, Pietro** (1725). Sonate e-moll.

I-m **Schönlebe, F.** 3 Duette für 2 Flöten.

Für 2 Flöten u. Klavier (Kammer-Musik)

I **Büchner, Ferd.,** op. 43. Saphien-Walzer.

I — op. 44. Ungarischer Tanz.

m **Kronke, Emil,** op. 165. Deux Papillons. Zwei Konzertstücke.

I-m — op. 200. Romanze und Scherzo.

m **Haydn, Jos.,** op. 100. 6 Trios für Flöte, Violine und Cello (Original-Besetzung). Herausgegeben von R. Dittrich. 2 Hefte.

m **Quantz, Joh. Joachim.** Trio-Sonate in c-moll für Flöte (oder I. Violine), Oboe (oder II. Flöte oder II. Violine) und Klavier auf Grund des bezifferten Basses.

Die Zauberflöte.

Eine volkstümliche Sammlung von 100 der schönsten Volkslieder, Opernmelodien, Tänze, Märsche, Salonstücke etc. in leichter Bearbeitung von Ernesto Köhler
Ausgaben: Flöte allein — Flöte und Klavier — 2 Flöten — 2 Flöten und Klavier — Flöte, Violine und Klavier

Fröhliche Weihnachten.

40 beliebte Weihnachts- und Neujahrslieder in leichter Bearbeitung v. A. Brunner
Ausgaben: Flöte allein — Flöte, Violine u. Klavier — 2 Violinen, Flöte und Klavier — Flöte, Cello und Klavier



MUSIKVERLAG WILHELM ZIMMERMANN / LEIPZIG



ZIMMERMANN - SCHULE

SCHULE

FÜR DIE

**BÖHM-
FLÖTE**

METHOD FOR THE BOEHM FLUTE



VON

EMIL PRILL

OP. 7

Teil I No. 25

Teil II No. 26

Komplett No. 27

91EVÖLLIG UMGEARBEITETE UND ERWEITERTE AUFLAGE

Moderato.

128. *mf*

Triller - Übungen.

Exercises on Trills.

129. *Andante.*
p

Più mosso.

Three staves of music in G major, 4/4 time. The first staff begins with a *mf* dynamic. The music features a series of ascending and descending eighth-note and sixteenth-note runs, often beamed together. The second and third staves continue this melodic and rhythmic pattern with various articulations and slurs.

Tempo I.

Two staves of music in G major, 4/4 time. The first staff begins with a *p* dynamic. The tempo is marked 'Tempo I.'. The music consists of eighth-note and sixteenth-note patterns, with some measures featuring a wavy line indicating a trill or rapid oscillation.

Andantino

Eight staves of music in G major, 4/4 time. The first staff is numbered 130 and begins with a *p* dynamic. The tempo is marked 'Andantino'. The music features a variety of note values, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, often beamed together. There are several measures with wavy lines, suggesting trills or rapid oscillations. The section concludes with a final cadence on the eighth staff.

131. *Andante.*
p con espressione

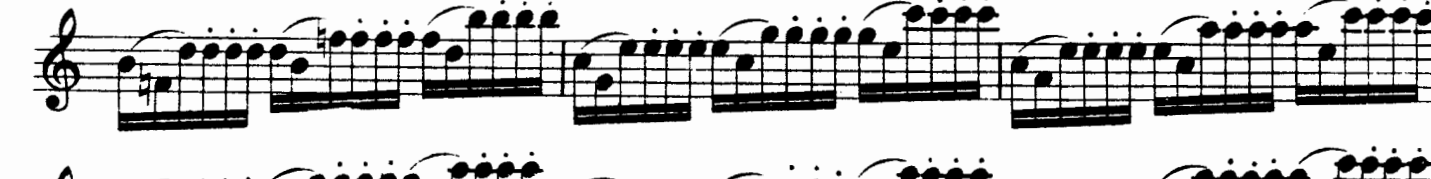
Pralltriller - Übung.

Mit einfachem Zungenstoß zu blasen.

Exercise on the Transient Shake.

Practise with single-tonguing.

132. *Allegretto.*
p



Übungen mit Doppelschlägen.

Exercises with Turns.

Andante.

134. *p con espressione*

mf

rall. *a tempo*

Allegretto.

135. *p*

pp

f

mf

f

ff

Der Schüler studiere diese Übung auch *staccato* | Practise this exercise also *staccato*

136. Moderato.

The musical exercise is a single-melody piece in 2/4 time, marked 'Moderato'. It consists of 12 staves. The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The key signature is one sharp (F#). The exercise features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. Slurs are used to indicate phrasing. The exercise concludes with a final cadence on the twelfth staff.



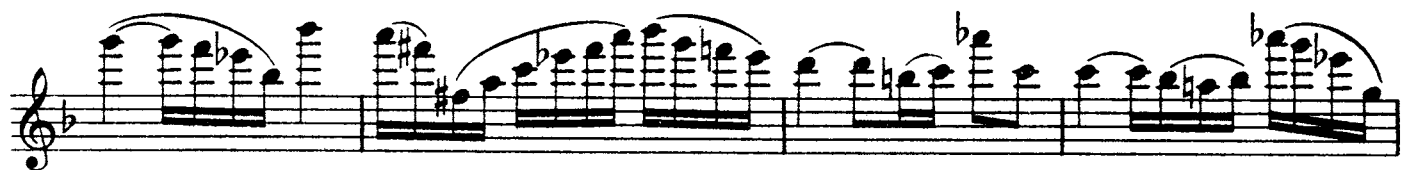
In der folgenden Übung greife der Schüler in der chromatischen Tonleiter—z.B. im ersten, dritten, fünften Takt usw.—stets *a*is oder *b* mit dem Seitenhebel und *f*is oder *g*es mit dem vierten Finger.

In the chromatic scale, in the following exercise, there, for instance, in the first, third and fifth bars, etc., the pupil must always take *a*♯ or *b* with the side-lever, and *f*♯ or *g*♭ with the fourth finger.

137. *Moderato*

p





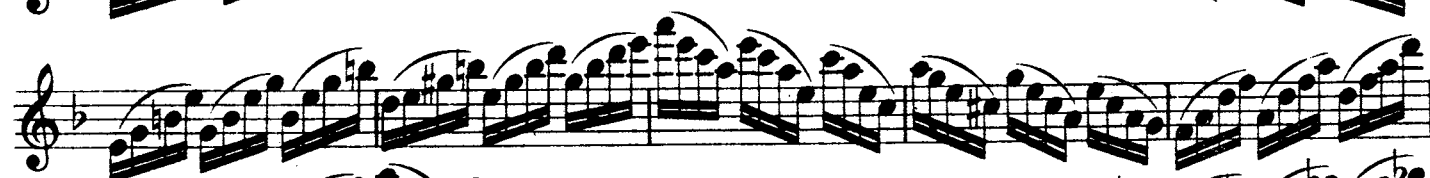
Tempo I.



Moderato.

139. Ten staves of musical notation in treble clef, key of B-flat major (two flats). The first staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. The music consists of eighth and sixteenth notes, many beamed together in groups of four or six, with various slurs and ties. The second staff continues the melodic line. The third staff concludes the section with a final note and a fermata.

p 3 3 3 3



141. 
di-ge di-ge di-ge di-ge di-ge di-ge di-ge di-ge
dee-gay dee-gay dee-gay dee-gay dee-gay dee-gay dee-gay dee-gay



142. 



143. 



144. 





147. *Moderato.*

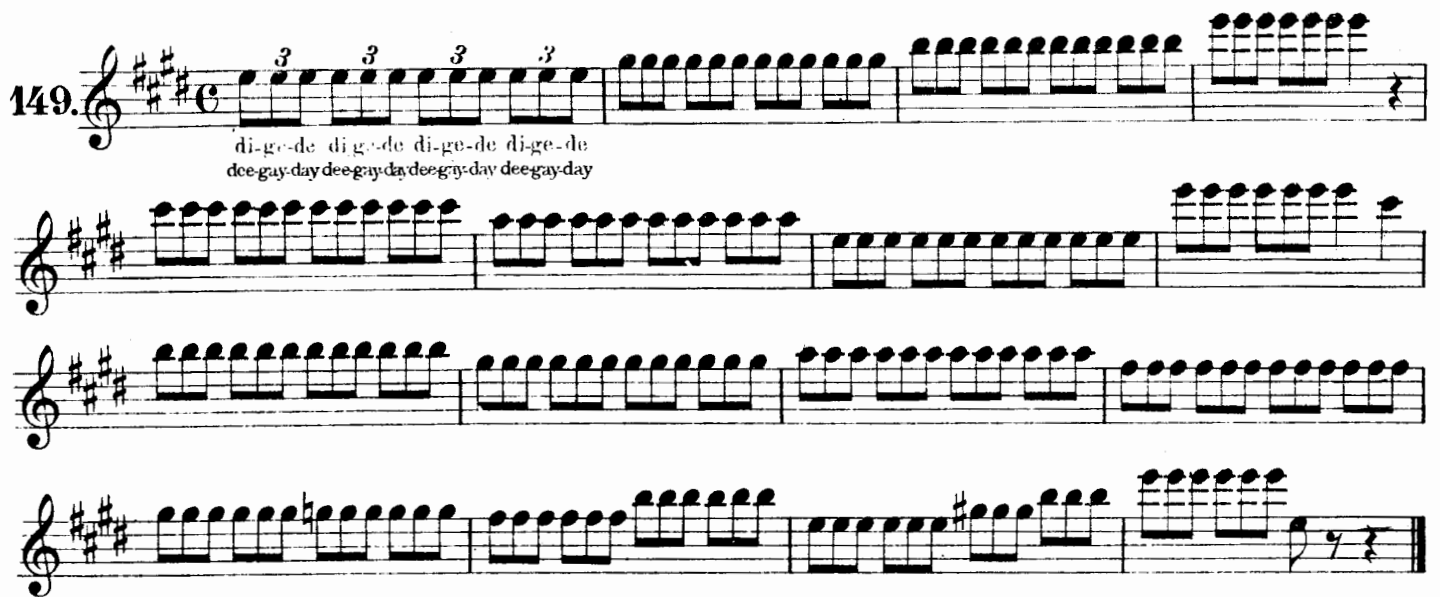
p staccato

Das Thema ist in der folgenden Übung hervorzuheben, während die Begleitung schwach geblasen werden muß.

Bring out the theme in the following exercise and play the accompaniment softly.

148. *Andante.*

This page contains 12 staves of musical notation, likely for guitar, in the key of G major (one sharp). The notation is dense, featuring a high density of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. The music is written in a single system across 12 staves. The notation includes many slurs, ties, and rests, indicating a complex and technically demanding piece. The final staff ends with a double bar line and a repeat sign.

149.  *di-ge-de di-ge-de di-ge-de di-ge-de*
dee-gay-day dee-gay-day dee-gay-day dee-gay-day

150. *Andantino.* 

Andantino.

151^a

p

Andantino.

151

A musical score for a piece in Andantino tempo. The score consists of ten staves of music, each containing a single melodic line. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature (C). The first staff begins with a piano (p) dynamic marking. The melody is characterized by frequent sixteenth-note runs and slurs, creating a flowing, lyrical texture. The key signature changes from one flat to two flats (B-flat and E-flat) at the beginning of the sixth staff. The piece concludes with a final whole note on the tenth staff.

Allegro ma non troppo.

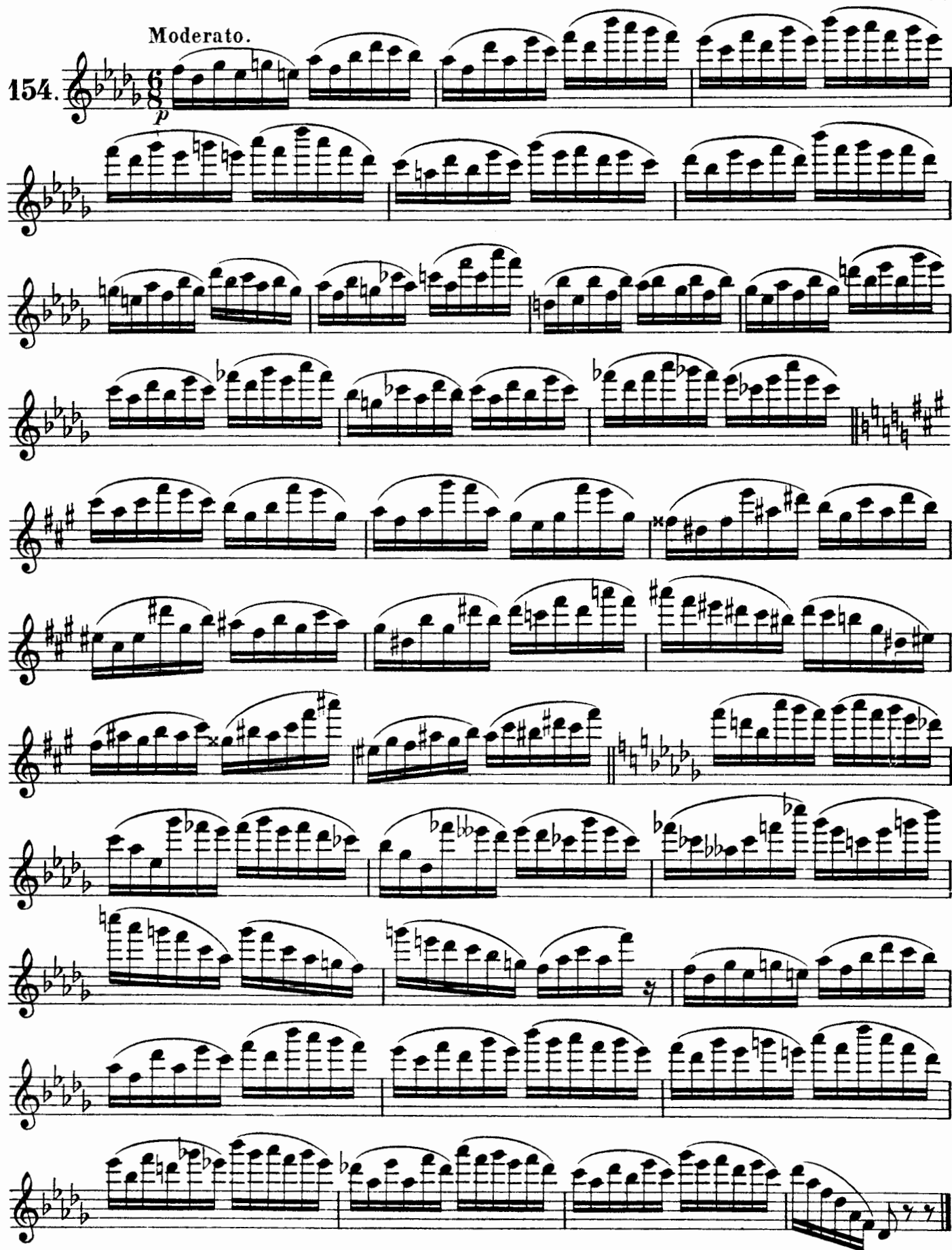
152. *p*

f *p* *mf* *f*

153. *Vivo.*
p

The musical score for exercise 153 is written for a single melodic line in treble clef. It is in the key of D major, indicated by two sharps (F# and C#) on the key signature. The time signature is 6/8. The tempo is marked 'Vivo.' (Allegro) and the dynamics start with a piano 'p' marking. The piece is composed of 11 staves. The first staff begins with a piano (p) dynamic marking. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages, often beamed in groups of four or six, with many notes slurred together. The notation includes various accidentals (sharps, naturals) and rests. The final staff concludes with a double bar line and a repeat sign.

Moderato.

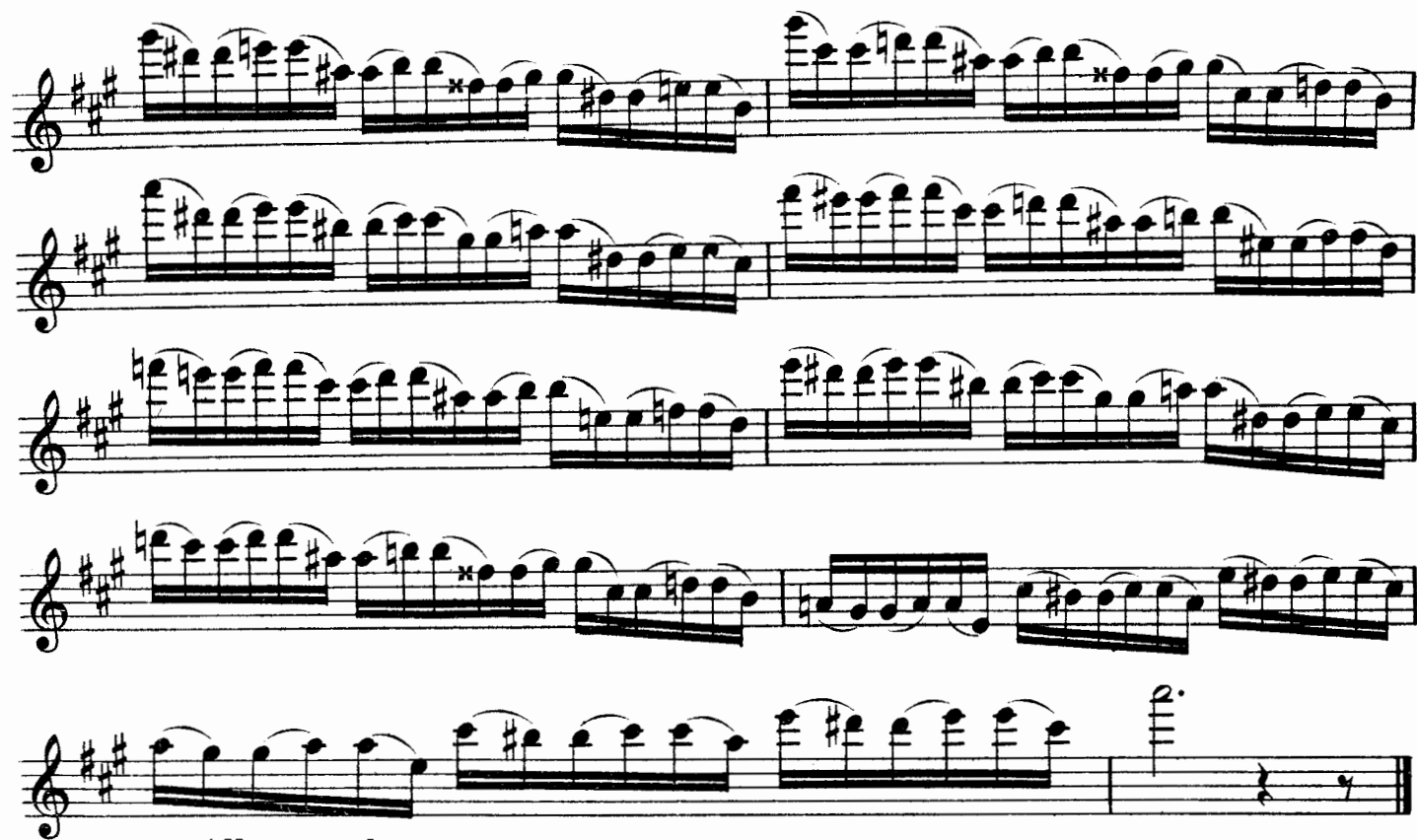
154. 

Moderato.

155.

A musical score for piano, marked 'Moderato.' and numbered '155.' The score is written on ten staves, each containing a single melodic line. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 3/8. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several measures with rests, indicated by 'x' marks. The notation includes many accidentals (sharps and flats) and slurs, suggesting a complex and expressive piece. The overall style is characteristic of 19th-century piano music.

This page contains 12 staves of musical notation for a single melodic line. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 3/4. The notation is dense, featuring many beamed eighth and sixteenth notes, often with slurs and accents. Some notes are marked with an 'x'.



Allegro moderato.



Allegretto.

157. *mf*



Allegro moderato.

158. *p*

This musical score consists of ten staves of music in 3/8 time, marked 'Allegro moderato' and 'p' (piano). The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The notation is dense, featuring many beamed sixteenth and thirty-second notes, often with slurs and accents. The first staff begins with a treble clef and a key signature change to three flats. The music flows continuously across the staves, with some measures containing multiple beams of notes. The final measure of the tenth staff ends with a fermata.

Allegro.

159. *p*

This musical score is a single melodic line written on ten staves. The key signature is B-flat major, indicated by two flats (B-flat and E-flat). The notation is dense, featuring a variety of note values including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, often beamed together. Slurs and ties are used extensively to connect notes across measures, indicating a continuous melodic flow. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Der Schüler studiere diese Übung auch *staccato* | Practise this exercise also *staccato*

Moderato.

160.

p

Allegretto.

161. *p*

The musical score is written for a single melodic line on a grand staff (treble clef). It begins with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a time signature of 3/8. The tempo is marked 'Allegretto' and the dynamics 'p' (piano). The score consists of ten staves of music. The first staff begins with a piano (p) dynamic marking. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages, often grouped in threes (trios) and marked with a '3' above the notes. The melody moves through various intervals, including thirds, fourths, and fifths, with frequent chromaticism. The piece concludes with a double bar line on the tenth staff.

162.

This musical score consists of ten staves of music, numbered 162 to 171. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Moderato.' The music is written for a single melodic line. Measures 162-170 feature a continuous eighth-note pattern with various intervals and accidentals, often grouped in pairs or triplets. Measure 171 concludes the phrase with a final cadence. The notation includes many beamed eighth notes, slurs, and various accidentals (sharps, naturals, and flats) to indicate the specific pitch and articulation of each note.

Vivace.

163. *p*

The musical score is written for piano and begins at measure 163. It is in a key of three flats (B-flat major or D-flat minor) and features a tempo of 'Vivace.' The dynamics is marked 'p' (piano). The score consists of 12 staves of music. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages, often beamed in groups of four, with frequent slurs and ties. The key signature changes to one flat (F major or D minor) at the end of the 11th staff. The piece concludes with a double bar line at the end of the 12th staff.

164. *p*

This musical score is for a piano piece, measures 164 to 246. It is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The score begins with a piano (*p*) dynamic. The melody is characterized by rapid sixteenth-note passages, often beamed in groups of four. The accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex, syncopated pattern in the left hand. The piece concludes with a final cadence in measure 246.

Die Übungen von № 165 bis incl. № 170 studiere der Schüler sowohl mit den gewöhnlichen Griffen, wie auch mit den Kunst- oder Hilfsgriffen, welche in der Tabelle angegeben sind.

The student must practise the exercises from № 165 to № 170 (both inclusive) with the ordinary fingering and also with the auxiliary fingerings (stops), as shown in the table.

165.

166. *Allegro.*

167. *Allegretto.*

168. 



169. *Allegro.* 















170.

tr

tr

f

Tempo di Valse.

171. *p*

1. 2.

1. 2.



In der Übung N^o 172 kann zur Erleichterung immer derjenige Finger, welchen die Ziffer angibt, liegen bleiben. Das Zeichen [2r. bedeutet, daß hier der 2. Finger der rechten Hand liegen bleibt bis zu dem Zeichen], während z. B. [2, 3r. sich auf den 2. und 3. Finger derselben Hand bezieht, so daß also an dieser Stelle beide Finger liegen bleiben müssen. [2l. ist die Bezeichnung für den 2. Finger der linken Hand.

In Exercise N^o 172, for the sake of facilitating the practice, the finger marked with a figure may always remain down. [2r. means that the 2nd finger of the right hand is to remain down up to the sign], whereas, for instance, [2, 3r. refers to the 2nd and 3rd fingers of the same hand and, therefore, both fingers must remain down. [2l. denotes the 2nd finger of the left hand.

172.

4r. 4r. and 4r. und 2l.

4r. 3r.

3r.

3r.

2, 3r. 2r. 2r.

2r. 2r.

and 2r. und 2l. and 2r. und 2l.

and 2r. und 2l. 4r. 4r.

4r. and 4r. und 2l. and 4r. und 2l.

This page contains ten staves of musical notation, likely for a piano exercise. The notation is written in a single system, with each staff containing a series of notes and rests. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Above the staves, there are several markings indicating articulation and phrasing: "and", "4 r. und 2 l.", "3 r.", "4 r.", and "2 l.". The music is organized into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The overall structure of the exercise is a continuous sequence of notes and rests, with some measures containing multiple notes and rests. The notation is written in a single system, with each staff containing a series of notes and rests. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Above the staves, there are several markings indicating articulation and phrasing: "and", "4 r. und 2 l.", "3 r.", "4 r.", and "2 l.". The music is organized into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The overall structure of the exercise is a continuous sequence of notes and rests, with some measures containing multiple notes and rests.

4 r.

4 r.

4 r.

4 r.

and 4 r. und 2 l.

and 4 r. und 2 l.

Der Schüler suche selbst in der folgenden Übung diejenigen Stellen, wo er die vorher angegebenen Erleichterungen anwenden kann.

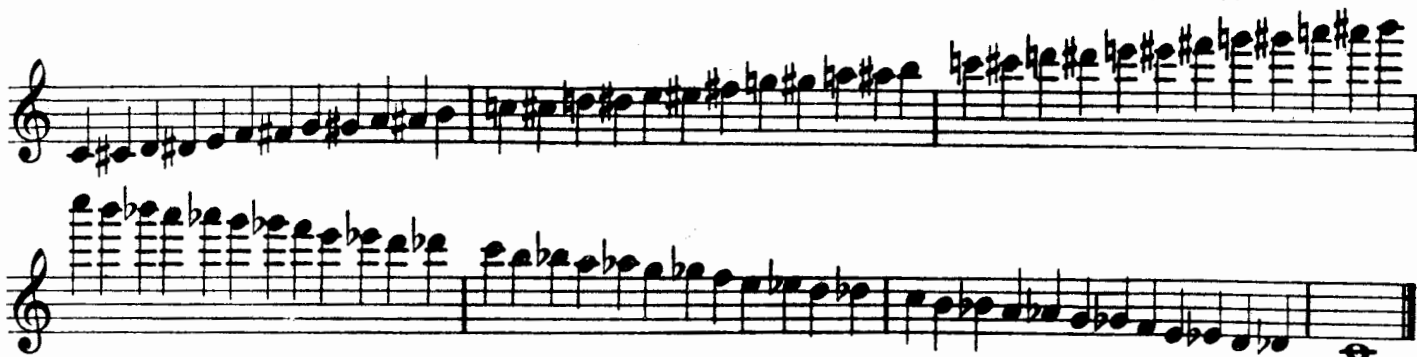
Let the student find out for himself in the following exercise those passages where he can turn the simplifications shown in the preceding exercises to account.

173. Cadenz.



Die chromatische Tonleiter.

The chromatic Scale.



Die Dur-und Molltonleiter in allen Tonarten.

Der Schüler muß täglich beim Beginn seiner Studien mindestens eine halbe Stunde langsam Tonleiter üben, jeden Ton gleichmäßig aushalten, denselben *pianissimo* anblasen, bis zur Mitte anschwellen lassen und in derselben Weise bis zum äußersten *pianissimo* zurückgehen.

Major and Minor Scales in all Keys.

The student must practise scales slowly, and at least half an hour daily, when beginning his studies. Each tone must be sustained the same length of time, begun *pianissimo*, swelling it the middle of the bar and similarly decreasing it gradually to the softest *pianissimo*.

C-dur.
C-major.

Harmonisch. Harmonic.

Melodisch. Melodic.

G-dur.
G-major.

Harmonisch. Harmonic.

Melodisch. Melodic.

D-dur.
D-major.

Harmonisch. Harmonic.

Melodisch. Melodic.

A-dur.
A-major.

Fis-moll.
F#-minor.

E-dur.
E-major.

Cis-moll.
C#-minor.

H-dur.
B-major.

Gis-moll.
G#-minor.

Fis-dur.
F#-major.

Dis-moll.
D#-minor.

Cis-dur.
C#-major.

Ais-moll.
A#-minor.

Handwritten musical notation for C# major and A# minor scales. The top staff is C# major (treble clef, key signature of two sharps). The bottom two staves are A# minor (treble and bass clefs, key signature of two sharps). The scales are written in a continuous, flowing manner across the staves.

F-dur.
F-major.

D-moll.
D-minor.

Handwritten musical notation for F major and D minor scales. The top staff is F major (treble clef, key signature of one flat). The bottom two staves are D minor (treble and bass clefs, key signature of two flats). The scales are written in a continuous, flowing manner across the staves.

B-dur.
Bb-major.

G-moll.
G-minor.

Handwritten musical notation for Bb major and G minor scales. The top staff is Bb major (treble clef, key signature of two flats). The bottom two staves are G minor (treble and bass clefs, key signature of two flats). The scales are written in a continuous, flowing manner across the staves.

Es-dur.
Eb-major.

C-moll.
C-minor.

Handwritten musical notation for Eb major and C minor scales. The top staff is Eb major (treble clef, key signature of three flats). The bottom two staves are C minor (treble and bass clefs, key signature of three flats). The scales are written in a continuous, flowing manner across the staves.

As-dur.
A $\flat$ -major.

F-moll.
F-minor.

Des-dur.
D $\flat$ -major.

B-moll.
B $\flat$ -minor.

Ges-dur.
G $\flat$ -major.

Es-moll.
E $\flat$ -minor.

Ces-dur.
C $\flat$ -major.

As-moll.
A $\flat$ -minor.

EMIL PRILL

Werke für Flöte

Schule

- Op. 7. **Schule für Böhmflöte** vom ersten Anfang bis zur höchsten Ausbildung mit übersichtlichen Griff- und Trillertabellen für Instrumente mit offener und geschlossener Gis-Klappe

Text deutsch-englisch

Siebente verbesserte und erweiterte Auflage

Teil I, II. Jeder Teil einzeln
Beide Teile in einem Band

Studienwerke

- Op. 6. **30 Etüden in allen Tonarten** . . . Heft I, II
Heft I. Kreuz-Tonarten
Heft II. Be-Tonarten
- Op. 11. **Technische Studien** Heft I, II
- Op. 14. **24 Etüden** Heft I, II
- Op. 15. **24 Etüden für Fortgeschrittene** . . Heft I, II
48 Etüden aus der Schule für Böhmflöte Op. 7

Flöte

Transkriptionen aus Werken unserer Meister (s. Flöte und Klavier)

Flöte und Klavier

Sechs Walzer von Fr. Chopin

- Heft I. Op. 34 Nr. 2. A moll
Op. 34 Nr. 3. F dur
Op. 70 Nr. 1. Ges dur
- Heft II. Op. 64 Nr. 1. As dur
Op. 64 Nr. 2. Cis moll
Op. 64 Nr. 3. As dur

Minuten-Walzer As dur, Op. 64 Nr. 1, von Fr. Chopin

Flöte und Klavier

Mazurkas von Fr. Chopin

- Heft I. Op. 67 Nr. 3
Op. 7 Nr. 1
Op. 68 Nr. 2
- Heft II. Op. 30 Nr. 1
Op. 67 Nr. 2. Nachlaß
- Heft III. Op. 68 Nr. 3
Op. 68 Nr. 1
Op. 63 Nr. 3

Impromptu von Fr. Chopin, Op. 29

Schumann-Album

- Heft I. Nr. 1. Am Kamin
Nr. 2. Schlummerlied
Nr. 3. Er, der Herrlichste von Allen
Nr. 4. Mondnacht
Nr. 5. Valse noble
- Heft II. Nr. 6. Frühlingsnacht
Nr. 7. Aus dem Jugenalbum Op. 68
Nr. 8. Wanderlied
Nr. 9. Vogel als Prophet
Nr. 10. Barentanz

Andante . . }
Tarantelle } aus Op. 6

Transkriptionen aus Werken unserer Meister u. A.

- Nr. 1. Bagatelle von Beethoven aus Op. 126
Nr. 2. Lied aus „Undine“
Nr. 3. Militär-Marsch von Schubert
Nr. 4. Arie aus „Titus“ von Mozart
Nr. 5. Russisches Zigeunerlied
Nr. 6. Russisches Lied

Flöte und Orchester

Tarantelle aus Etüden Op. 6

Minuten-Walzer As dur, Op. 64 Nr. 1, von Fr. Chopin

Walzer As dur, Op. 64 Nr. 3, von Fr. Chopin

Ein unentbehrliches Nachschlagebuch für jeden Flötisten ist:

Emil Prill, Führer durch die Flötenliteratur. Großer, über 7500 Nummern enthaltender Katalog

Emil Prill, Ergänzungsband zum „Führer durch die Flötenliteratur“. Neuerscheinungen von 1898—1912

(237)

NR 32 122



Musikverlag Wilhelm Zimmermann Frankfurt-Main

Schulen für alle Instrumente

Althorn oder Altcornet von R. Kietzer. Op. 88. Teil I u. II
Beide Teile in 1 Band

Balalaika von J. Decker-Schenk Teil I und II

Balalaika von W. Massonow Beide Teile in 1 Band

Bandonion von Otto Luther für 110—144 töniges Einheits-
Bandonion. Neubearbeitung von Otto Pörschmann

Banjo (5saitig) von J. Decker-Schenk

Banjo-Tenor (4saitig) von Alba

Bariton (Euphonium) von Rob. Kietzer. Op. 82. Teil I u. II
Beide Teile in 1 Band

Baß-Tuba oder Helikon in F oder Es von Rob. Kietzer. Op. 84
Teil I und II. Beide Teile in 1 Band

Baß-Tuba oder Helikon in C oder B von Rob. Kietzer. Op. 85
Teil I und II. Beide Teile in 1 Band

Baß-Gitarre (9—18saitig) von W. Wobersin.
Teil I und II. Beide Teile in 1 Band

Blasinstrumente siehe Messing-Blasinstrumente

Blockflöte von A. Zastras

Blockflöte, A B C der Blockflöte von A. Zastras

Böhmflöte von Emil Prill. Op. 7 Teil I und II
Beide Teile in 1 Band

Bratsche (Viola) von A. Brunner Teil I und II

Cello von H. Heberlein. Op. 7. Beide Teile in 1 Band

Clarinetten von Robert Kietzer. Op. 79. Teil I, II und III
Alle 3 Teile in 1 Band

Concertina (40 tönig) von J. A. Sokoloff

Concertina (76 tönig) von O. Luther

Concertina, englische von W. F. Prussak

Contrabaß von Th. Michaelis. Op. 186 Teil I und II
Beide Teile in 1 Band

Cornet oder B-Trompete (Flügelhorn) von A. F. Bagantz.
Teil I und II. Beide Teile in 1 Band

Cornet in Es (Piccolo-Cornet) von R. Kietzer. Op. 92. Teil I und II
Beide Teile in 1 Band

Czakan von E. Köhler Teil I, II

Fagott von J. Satzenhofer Beide Teile in 1 Band

Flageolet (Stockflöte) von Ernesto Köhler

Flöte von Ernesto Köhler. Neue Ausgabe von M. Schwedler.
Teil I und II. Beide Teile in 1 Band

Flöte bis zum Erlernen leichter Tonstücke von W. Popp

Flügelhorn von A. F. Bagantz. Teil I und II
Beide Teile in 1 Band

Gitarre von M. Carcasal. Neue Ausgabe v. E. Schwarz-Reiflingen.
Teil I und II. Beide Teile in 1 Band

Gitarre von J. Decker-Schenk Teil I und II
Beide Teile in 1 Band

Gitarre oder Laute von Heinrich Hebel. Teil I, II, III, IV und V
Alle 5 Teile in 1 Band

Gitarreschlüssel von Heinrich Hebel

Gitarre von Alois Mayer. Op. 85

Gitarre von J. Scholl

Gitarre oder Laute, 9—18saitig von W. Wobersin.
Teil I und II. Beide Teile in 1 Band

Gitarre (Reform-Gitarre) von W. Wobersin

Gitarre (7saitig) von A. Ruef

Gitarre siehe auch Hawai- und Plektrum-Gitarre

Glockenspiel von E. Leonhardt

Harfe von Albert Zabel Teil I, II und III
Alle 3 Teile in 1 Band

Harmonika (diatonisch) mit u. ohne Hilfstasten von H. van Diemen

Harmonika (1 reihig) von O. Luther. Nach Noten und Ziffern

Harmonika (1- und 2 reihig) von J. A. Sokoloff (nach Noten
und Ziffern

Harmonika (1- und 2 reihig) von Ferd. Jautzke (nach Ziffern)

Harmonika (Wiener, 2- und 3 reihig) von M. Bauer (nach Ziffern)

Harmonika (Wiener, 2reihig) mit 8, 10 und 12 Bläsen von
Ferd. Jautzke (nach Ziffern) Heft 1, 2, 3 und 4

Harmonika (Wiener, 3reihig) mit 16, 18 und 24 Bläsen von
Ferd. Jautzke (nach Ziffern) Heft 1 und 2

Harmonika (diatonisch) mit u. ohne Hilfstasten v. H. van Diemen

Harmonika, chromatische (Schrammel) von Ferd. Jautzke

Harmonika (Klavier-) siehe Piano-Akkordeon.

Harmonium von Michaelis-Pache. Völlige Neubearbeitung von
Alfred Baresel. Für Haus- und Orchester-Harmonium.

Hawai-Gitarre von A. Baresel

Jagdhorn (Posthorn) von H. Wahle

Jazz-Gitarre von H. Korseck

Jazz-Schlagzeugschule von Wenskat

Klavier von Hermann Pohle. Populäre Schule zur schnellsten
Erlernung des Klavierspiels Teil I und II
Beide Teile in 1 Band

Klavier, Jazz-Klavierschule von R. Gebhardt

Klavierharmonika siehe Piano-Akkordeon

Laute siehe unter Baß-Gitarre und Gitarre.

Lutherzither von F. Rosse. Erweitert von Hugo Müller-Eisenack

Mandoline von Ernesto Köhler für die 8saitige Mandoline

Mandoline von E. Leonhardt für die 8saitige Mandoline

Mandoline von Al. Mayer für die 8saitige Mandoline

Melodeon (Streichzither) von Franz Wagner-Ferd. Kollmaneck
Band I. Elementar-Schule
Band II. Ergänzungs-Schule

Messing-Blas-Instrumente im Violinschlüssel: Universal-
Schule von F. Schollar

Mundharmonika von A. Andersen Teil I und II

Oboe von Theod. Niemann Beide Teile in 1 Band

Okarina von A. Andersen

Okarina von A. Vietti

Pauke (Kesselpauke) von Otto Seele

Piano-Akkordeon von P. Dietrich

Piano-Akkordeon von W. Oehme. Volkstümliche Schule

Piccoloflöte von E. Köhler

Plektrum-Gitarre von H. Korseck

Posaune, Zug-Posaune, von R. Müller
Teil I, II und III. Alle 3 Teile in 1 Band

Posaune, Tenor-Ventilposaune in B im Tenorschlüssel, von
Robert Kietzer. Op. 87 Beide Teile in 1 Band

Posaune, Baß-Ventilposaune in B im Baßschlüssel, von Robert
Kietzer. Op. 82 Teil I und II
Beide Teile in 1 Band

Posaune, Baß-Ventilposaune in F oder Es im Baßschlüssel, von
Robert Kietzer. Op. 88 Teil I und II
Beide Teile in 1 Band

Saxophon von N. Federow. Vollständige Neuauflage von
A. Baresel und E. Fruth. Teil I und II. Beide Teile in 1 Band

Saxophon, Jazz-Saxophon-Schule von Gebhardt-Manz
Schalmel Musette) mit und ohne Klappen von E. Leonhardt

Schlagzeug siehe Jazz-Schlagzeugschule

Signalhorn in C oder B von H. Wahle

Signal-Trompete in F, Es oder B-Baß von Heinrich Berger

Streichzither von F. Wagner-Kollmaneck (siehe Melodeon)

Tamburizza von W. Wobersin

Tenor-Banjo (4saitig) von Alba

Tenorhorn von Rob. Kietzer. Op. 81. Teil I, II und III
Alle 3 Teile in 1 Band

Tillinko von Walter Rieth

Trommel (Militär) von Robert Kietzer. Op. 89

Trommel (Konzert) von A. Wassiljew

Trommelpfeife von A. Frank

Trompete in B von A. F. Bagantz Teil I und II
Beide Teile in 1 Band

Trompete in F, Es od. Baßtrompete v. R. Kietzer. Op. 80. Teil I u. II
Beide Teile in 1 Band

Tubaphon von Otto Seele

Ukulele von Ernst Hülsen

Vibraphon siehe Xylophon.

Viola (Bratsche) von A. Brunner Teil I, II und III
Alle 3 Teile in 1 Band

Violine von A. F. Bagantz

Violine von Ch. de Bériot. Neue Ausgabe von Rich. Hofmann. Teil I
und II Teil I und II
Beide Teile in 1 Band

Waldzither, Thüringer, Orig.-Stimm. Gdur, 6sait. v. W. Wobersin

Xylophon (Tubaphon) u. Vibraphon von O. Seele

Zither, Münchener, von Al. Mayer. Op. 86

Zither-Lehrmeister, Münchener, von O. Messner. Op. 170

Zither, Wiener, von Alois Mayer. Op. 82