

V 5 3

3

Statl. Bib.
Göteborg

Méthode

DE

FLÛTE

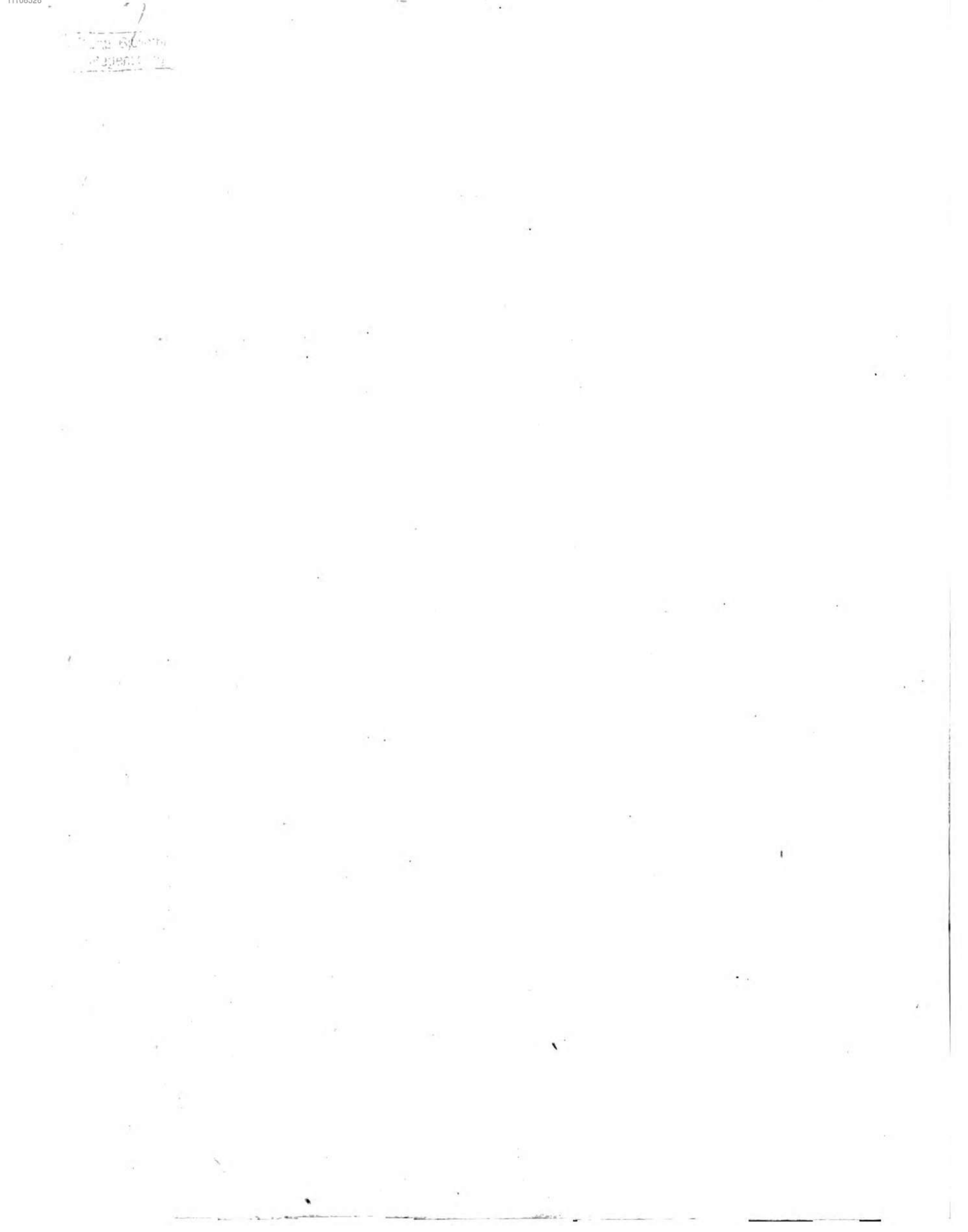
par

Hugot et Wunderlich

NOUVELLE EDITION.

Mayence chez les fils de B. Schott.
Bruxelles. Schott frères. 82 Montagne de la Cour. Londres. Schott & C^{ie} 159 Regent Street.

1
THE HISTORY
OF THE



Mus. 5, 5, 3

Méthode

DE

FLÛTE

par

Hugot et Wunderlich

NOUVELLE EDITION.

Mayence chez les fils de B. Schott.

Bruxelles. Schott frères.

62 Montagne de la Cour.

Londres. Schott & C^{ie}

159 Regent Street.



TABLATURE.

Naturelle pour la Flûte ordinaire.

Les points noirs désignent les trous fermés et les zéros les trous ouverts.

TABELLE.

Natürliche Tonleiter für die gewöhnliche Flöte.

Die schwarzen Punkte bedeuten die geschlossenen, die Ringe die offenen Löcher.

GAMME DIÈZÉE ET BÉMOLISÉE.

pour la Flûte ordinaire.

TONLEITER MIT KREUZEN(♯) UND BEEN(b).

für die gewöhnliche Flöte.

II.

TABLATURE

TABELLE

de toutes les Cadences (ou Trilles) pour la Flûte ordinaire.

für alle Triller auf der gewöhnlichen Flöte.

Diagram showing musical notation and fingerings for trills on the following notes:

- sur le Mi. auf E.
- sur le Fa. auf F.
- sur le Sol. auf G.
- sur le La. auf A.
- sur le Si. auf H.

The diagram includes a treble clef staff with musical notation and a corresponding fingerboard grid with fingerings indicated by dots and circles.

Diagram showing musical notation and fingerings for trills on the following notes:

- sur l'Ut. auf C.
- sur le Ré. auf D.
- sur le Mi. auf E.
- sur le Fa. auf F.
- sur le Sol. auf G.

The diagram includes a treble clef staff with musical notation and a corresponding fingerboard grid with fingerings indicated by dots and circles.

Diagram showing musical notation and fingerings for trills on the following notes:

- sur le La. auf A.
- sur le Si. auf H.
- sur l'Ut. auf C.
- sur le Ré. auf D.
- sur le Mi. auf E.
- sur le Fa. auf Fis.

The diagram includes a treble clef staff with musical notation and a corresponding fingerboard grid with fingerings indicated by dots and circles. A note 'ou l'index' is present near the C note.

GAMME NATURELLE.

pour la Flûte à trois Clefs.

N^o Le signe marqué ainsi □ qui se trouve placé sur la ligne qui conduit aux petites clefs indique quand il faut s'en servir. Les points noirs désignent les trous fermés et les zéros les trous ouverts.

(A et B) Le Sol et le La de la troisième octave étant presque toujours un peu bas, on aura soin de prendre la petite clef du pouce afin de les rendre justes, surtout lorsqu'il faudra les soutenir (dans un piano) du reste on pourra bien s'en dispenser dans les traits de vitesse.

NATÜRLICHE TONLEITER.

für die Flöte mit drei Klappen.

NB. Das Zeichen □ auf der punktirten Linie, die zu den Klappen führt, zeigt an, wo man sich derselben zu bedienen habe. Die schwarzen Punkte • bedeuten die verschlossenen, die Ringe O die offenen Löcher.

(.) (.) Da G und A in der oberen Octave fast immer ein wenig zu tief sind, so nehme man die kleine Daumenklappe zu Hilfe, um sie rein zu machen. Dies ist besonders dann nöthig, wenn diese Töne (im Piano) ausgehalten werden sollen. In raschen Passagen kann man es unterlassen.

GAMME PAR DIÈZES.

pour la Flûte à trois Clefs.

N^{te} On a séparé les dièzes des bémols afin d'ôter toute confusion, quoique cependant plusieurs se doignent de la même manière comme le Sol# et le Lab, le Ré# et le Mib.

(c) Le Fa# de la troisième octave étant trop bas sur presque toutes les Flûtes, il faudra, pour le rendre parfaitement juste, se servir de la petite clef du pouce tel qu'il est marqué, cependant on peut s'en passer dans les morceaux vifs.

TONLEITER MIT KREUZEN.

für die Flöte mit drei Klappen.

NB. Man hat die Kreuze (#) von Been (b) getrennt, um alle Verwirrung zu vermeiden, obgleich mehrere unter ihnen mit einerlei Fingern genommen werden; z.B. Gis und As, Dis und Es.

(c) Da dieses Fis in der 3^{ten} Octave fast auf allen Flöten zu tief ist, so muss man, um es rein zu haben, sich der kleinen Daumenklappe, da, wo sie angezeigt ist, bedienen. Inzwischen kann man bei geschwinden Noten es auch unterlassen.

GAMME PAR BÉMOLS.

pour la Flûte à trois Clefs.

TONLEITER MIT BEEN.

für die Flöte mit drei Klappen.

(1) Voyez Sol# et La#.

(2) Il y a deux manières de faire le Réb ou l'Ut#, cela dépend de la note que l'on fait ensuite, on peut le faire aussi en laissant toute la main droite fermée.

(3) On peut doigter le Mi^b ou Re# d'en haut de deux manières, la première comme on l'a indiqué, et la seconde en bouchant le premier trou; cela dépend des traits que l'on doit exécuter.

(1) Siehe *Gis* und *Ais*.

(2) Man kann *Des* oder *Cis* auf zweierlei Art nehmen. Die Note, die darauf folgt, muss darüber entscheiden. Man kann es auch machen, indem man die ganze rechte Hand verschlossen hält.

(3) Man kann dies obere *Es* oder *Dis* auf zweierlei Art machen. Die erste ist die oben angezeigte. Bei der zweiten wird das erste Loch verschlossen. Die Wahl hängt von den Passagen ab, die man zu machen hat.

TABLATURE

TABELLE

pour tous les Trilles, avec un ton, et un demi ton, sur la Flûte à trois clefs.

für alle Triller, mit dem ganzen, wie mit dem halben Ton, für die Flöte mit drei Klappen.

Le signet tr indique les doigts qu'on doit employer.

Das Zeichen *tr* zeigt den oder die Finger an, die den Triller zu schlagen haben.

N^{te} Tous les trilles dans la troisième octave sont défectueux, pour les rendre supportables il faut les faire forte et avec célérité.

NB. Man merke überhaupt, dass alle Triller in der dritten Octave mangelhaft sind; will man sie erträglich haben, so muss man sie lebhaft und stark machen.

(a) Le trille Ré sur Ut demande de la vitesse et de l'égalité, n^e. tant point dans la nature de l'instrument.

(a) Der Triller mit *D* auf *C* muss sehr lebhaft und gleich geschlagen werden, sonst klingt er übel, da er der Natur der Flöte nicht angemessen ist.

(b) De cette manière il réussit mieux, tant pour la pureté que pour l'égalité des Tons.

(b) Auf diese zweite Art wird er ungleich besser, sowohl in Absicht der Reinheit als der Gleichheit der Töne.

ARTICLE I.

ORIGINE DE LA FLÛTE.

L'invention de la Flûte, comme celle de la Lyre, se perd dans l'enfance du monde, les poètes l'ont successivement attribué à Appollon, à Pallas, à Mercure, à Pan quoiqu'il en soit, les historiens regardent cet instrument comme le plus ancien, ils rattachent à sa simplicité primitive les premiers essais de la musique instrumentale, et aux modifications de ces formes les premiers développements de cet art.

Les peuples qui adoptèrent la Flûte en multiplièrent les formes et en varièrent le nom, ils en firent de simples, de doubles, de droites, de courbes, d'égales, d'inégales, de petites, de moyennes, etc. ils employèrent le roseau, les os, la corne, le bois, les métaux, pour faire ces instruments dont les embouchures ne furent pas toujours taillées en biseau; l'anche, le pocal y furent aussi adaptés. Ces différentes flûtes parcourant tous les tons de l'aigu au grave, étaient, suivant leurs formes et leurs diapasons, employées aux cérémonies civiles ou religieuses et elles ornaient également les jeux de la scène.

Tout porte à croire que depuis l'emploi de l'harmonie, la musique des modernes a reçu d'aussi grands services de la Flûte que la musique des anciens; car, l'Orgue, le Hautbois, le Basson, les Zinks, le Serpent, la Musette, et plus récemment la Clarinette, le Corno bassetto, le Hautbois de forêt, etc. ne sont que des flûtes dont les formes et le diapason sont diversement modifiés. Nous abandonnerons ici la flûte à bec et sa nombreuse famille pour ne nous occuper que de la Flûte traversière, qui tient sa forme de la Flûte droite et son embouchure de celle à plusieurs tubes liés ensemble et connue sous le nom de Flûte de Pan.

La Flûte traversière, ainsi nommée parcequ'elle doit être placée en travers sur le visage de celui qui en joue, a été perfectionnée par les Allemands, de qui nous tenons la plus grande partie des instrumens à vent modernes; l'étendue de cette Flûte qui est de deux octaves et demie, le volume de son que l'on en tire, la variété qu'on obtient sur cet instrument par les coups de langue, devaient déterminer la préférence qu'on lui a donnée sur la Flûte à bec.

ARTICLE II.

COMPOSITION DE LA FLÛTE.

La Flûte traversière dont on se sert actuellement est composée de quatre pièces ou corps; le premier bouché à l'une de ses extrémités et sur lequel se trouve placée l'embouchure, se nomme tête; le deuxième, corps du milieu, le troisième, petit corps, et le quatrième, patte.

ARTIKEL I.

URSPRUNG DER FLÖTE.

Die Erfindung der Flöte verliert sich, wie die Erfindung der Lyra, in der Kindheit der Welt. Die Dichter haben sie bald dem Apollo, bald der Pallas, dem Mercur, dem Pan zugeschrieben. So viel ist gewiss, dass die Geschichtschreiber dieses Instrument als das älteste von allen betrachten, und dass sie auf ihm, in seiner ursprünglichen Einfachheit die ersten Versuche der Instrumentalmusik gemacht finden, und der Vervollkommnung desselben die erste Entwicklung dieser Kunst zuschreiben.

Die Völker, die mit der Flöte bekannt wurden, vervielfachten ihre Gestalt, und veränderten ihren Namen. Sie machten ihre Flöten einfach, doppelt, gerade, krumm, gleich, ungleich, kleiner und grösser u. s. w. Sie gebrauchten Schilfrohr, Knochen, Horn, Holz, Metalle, um diese ihre Instrumente zu verfertigen, denen sie nicht immer ein Mundloch mit einem scharf geschnittenen Rand zum Anblasen gaben. Man erfand nämlich Mundstücke verschiedener Art, die man darauf setzte. Diese verschiedenen Flöten umfassten alle höhern und tiefern Töne, und wurden nach ihrer Gestalt und ihrem Tonumfang, sowohl bei bürgerlichen und religiösen Festen, als zur Verschönerung der Schauspiele gebraucht.

Es ist sehr wahrscheinlich, dass nach Erfindung der Harmonie, die Flöte der neuern Musik ähnliche Dienste, wie der Musik der Alten, geleistet habe. Denn die Orgel, die Hoboe, der Fagott, die Zinken, der Serpent, die Sackpfeife— und noch neuerlicher die Clarinette, das Bassethorn und die *Hautbois de forêt*, sind ursprüngliche Flöten, deren Gestalt und Toninhalt verändert worden ist. Doch wir lassen jetzt die ganze zahlreiche Familie der Flöten mit Mundstücken (*Flûte à bec*) bei Seite, um nur von der Querflöte, oder eigentlichen Flöte (*Flûte traversière*, *Flauto traverso*) zu handeln, die ihre Gestalt von der graden Pfeife, und ihren Ansatz von der unter dem Namen der Pan-Flöte bekannten, und aus mehrern einzelnen neben einander gebundenen Pfeifen verschiedner Grösse bestehenden Flöte, erhalten hat.

Die Querflöte, oder *Flûte traversière*, so benannt, weil der, der drauf spielt, sie quer an dem Gesicht hält, ist von den Deutschen vervollkommnet worden, von welchen wir unsre meisten jetzigen Blasinstrumente erhalten haben. Der Umfang dieser Flöte, die zwei und eine halbe Octave enthält, die Fülle von Ton, die sie gibt, die Mannigfaltigkeit, die auf diesem Instrument durch die Zungenschläge zu erreichen ist, rechtfertigen den Vorzug, den man ihr vor der Flöte mit Mundstück (*Flûte à bec*) gegeben hat.

ARTIKEL II.

ZUSAMMENSETZUNG DER FLÖTE.

Die Flöte in ihrer gegenwärtigen Gestalt ist aus vier Stücken zusammengesetzt; das erste, das an einem Ende mit einem Stöpsel verschlossen ist, heisst das Kopfstück oder Mundstück, weil sich an ihm das Mundloch befindet; das zweite heisst das Mittelstück, das dritte das Unterstück und das vierte der Fuss oder das Füsschen.

Cet instrument a ordinairement deux corps de rechange que l'on met, suivant le besoin, à la place du corps du milieu; ¹⁾ l'un de ces corps plus court que celui qu'il remplace sert à hausser le ton, l'autre plus long sert à le baisser.

La Flûte étant percée de six trous ouverts, on la joua primitivement sans clefs, puis on en adapta une sur la patte pour faire le ré # ou mi b ²⁾. trois autres clefs, ont été ensuite ajoutées, plusieurs professeurs habiles en ont reconnu l'utilité qui a été confirmée par quinze années d'expérience, nous en adoptons l'usage; ces trois clefs que l'on nomme du fa du sib et du la b sont placées, celle du sib au centre du corps du milieu à la portée du pouce de la main gauche, celle du la b à l'extrémité du corps du milieu et à la portée du petit doigt de la même main; celle du fa sur le petit corps à la portée de l'annulaire de la main droite ³⁾ ainsi la Flûte se trouve actuellement percée de dix trous dont six ouverts et quatre bouchés par les clefs ⁴⁾.

L'usage des trois dernières clefs que nous adoptons a été trop légèrement repoussé par quelques personnes qui ont objecté que ces additions compliquaient le mécanisme de l'instrument, nous insistons sur leur emploi parce que nous les considérons comme un perfectionnement très utile; les avantages, que l'on en retire dans la justesse, l'égalité et la force de plusieurs sons, la facilité qu'elles donnent pour faire les trilles et enfin la vigueur que l'on obtient dans quelques sons graves dédommagent suffisamment du léger travail de mécanisme que ces clefs nécessitent.

Nota ¹⁾. Pour éviter le changement de corps on, a imaginé un mécanisme que l'on nomme pompe, et qui allonge ou raccourcit à volonté le tube ou corps entier de l'instrument, mais ce mécanisme a l'inconvénient de rendre plusieurs sons faux, ou de leur donner de la dureté, d'ailleurs cette pompe étant en métal rend l'instrument tellement lourd que la main gauche chargée de son poids est extrêmement gênée pour exécuter.

²⁾ Quant maître de flûte de Frédéric II Roi de Prusse, pour faire sentir la différence d'un comma qui se trouve entre le ré # et le mi b crût devoir ajouter une seconde clef, afin que l'une fut spécialement affectée au ré # et l'autre au mi b mais comme cette clef compliquait le mécanisme de l'instrument pour ne faire gagner qu'une différence inappréciable, on y a renoncé.

³⁾ On sait que les doigts se désignent ainsi: le pouce ou 1^{er} doigt, l'index ou 2^{ème} doigt, le médium ou 3^{ème} doigt, l'annulaire ou 4^{ème} doigt, l'auriculaire 5^{ème} ou petit doigt.

⁴⁾ Les Anglais, outre les quatre clefs que nous avons adoptées, en ont encore ajouté trois autres, dont une petite sert à faire un trille sur le si en la mineur, et deux grandes pour faire ut # et ut naturel en bas, ces deux clefs seraient d'un grand avantage si les sons qu'elles produisent étaient aussi pleins que le si et le la b, mais ils sont si faibles qu'ils se font à peine entendre ainsi cette addition, qui nécessite un changement capital dans le corps de l'instrument puisque la patte est du double plus longue que celle de notre flûte, n'est point assez utile pour que l'on déränge le diapason de l'instrument, et que l'on rende plusieurs sons dans l'aigu faux et durs, pour n'obtenir dans le grave que deux sons sans effet, d'ailleurs cette patte plus longue est aussi beaucoup plus lourde, se qui seul doit la faire abandonner.

Für ein Mittelstück hat man bei der Flöte gewöhnlich deren drei von verschiedener Länge, aus welchen man beim Stimmen der Flöte das passende wählt ¹⁾. Das kürzere derselben macht nämlich den Ton der Flöte etwas höher, das längere macht ihn um etwas tiefer.

Die Flöte, mit ihren sechs offenen Löchern, wurde anfänglich ohne alle Klappen gespielt. Man erfand endlich eine, die man an den Fuss ansetzte, um durch sie den Ton *dis* oder *es* zu bilden ²⁾. Zu dieser kamen in der Folge noch drei andre Klappen hinzu. Mehrere geschickte Flötenspieler sahen den Nutzen derselben, den eine fünfzehnjährige Erfahrung bestätigt hat. Wir nehmen diese drei Klappen hiermit förmlich an. Sie heissen die *F*-Klappe, die *B*-Klappe und die *Gis*-Klappe. Die *B*-Klappe liegt in der Mitte des Mittelstücks dem Spieler unter dem Daumen der linken Hand. Die *Gis*-Klappe liegt am Ende desselben Stücks (oder am Unterstück), und wird vom kleinen Finger derselben Hand bewegt. Die *F*-Klappe befindet sich am Unterstück. Sie wird vom Goldfinger (dem vierten Finger) der rechten Hand regiert ³⁾. Und somit hat die gegenwärtige Flöte zehn Löcher, von denen sechs offen und vier mit Klappen verschlossen sind ⁴⁾.

Die drei letzten Klappen, die wir annehmen, sind von einigen Flötenspielern zu leicht darum verworfen worden, weil die Behandlung des Instruments für den Spieler dadurch schwieriger wird. Wir bestehen aber auf ihrem Gebrauch, weil wir sie für eine sehr nützliche Verbesserung halten. Die Vortheile, die sie durch Reinheit, Gleichheit und Stärke mehrerer Töne gewähren, die Leichtigkeit, die einige Triller durch sie bekommen, und die Kraft, die man in einigen tiefern Tönen dabei gewinnt, entschädigen vollkommen für die kleine Mühe der Fingerübung, die diese Klappen erfordern.

Anmerkung ¹⁾. Um diese mehrern Mittelstücke zu vermeiden, hat man einen Mechanismus, den man die Pumpe nennt, erfunden, der den ganzen Körper, oder das Rohr der Flöte nach Belieben verlängert oder verkürzt. Aber dieser Mechanismus hat den Fehler, dass er mehrere Töne falsch macht oder ihnen eine gewisse Rauheit gibt. Ueberdies macht diese von Metall gearbeitete Pumpe die Flöte so schwer, dass die linke Hand, die ihr Gewicht aufhalten muss, dadurch beim Spielen ausserordentlich gehindert wird.

²⁾ Quant, der bekannte Flötenmeister Friedrichs des II. König von Preussen, hielt eine zweite Klappe hinzuzufügen für nöthig, um den kleinen Unterschied eines Comma, der zwischen *es* und *dis* ist, auszudrücken. Da aber diese Klappe den Mechanismus der Flöte vervielfacht, um einen kleinen entbehrlichen Unterschied zu geben, hat man sie wieder weggelassen.

³⁾ Die Finger werden wir durch folgende Benennungen bezeichnet und unterscheiden: Der Daumen oder erster Finger, der Zeigefinger oder zweiter Finger, der Mittelfinger oder dritter Finger, der Goldfinger oder vierter Finger, der kleine Finger oder fünfter Finger.

⁴⁾ Die Engländer haben, ausser den vier von uns angenommenen Klappen noch drei hinzugefügt, eine kleine, die dazu dienen soll, den Triller auf *h* (in *a* moll) mit der kleinen Secunde *c* zu machen, und zwei grosse, um in der Tiefe noch die beiden Töne *c* und *cis* zu gewinnen. Gewiss ein wichtiger Gewinn, wenn die genannten beiden Töne vermittelst der neuen Klappen, nur eben so voll wären, als *b* und *gis*. Aber sie sind so schwach, dass man sie kaum hört. Folglich ist dieser Zusatz, der eine völlige Veränderung in dem Körper des Instruments verursacht, weil der Fuss die doppelte Länge des gewöhnlichen erhalten muss, nicht von so grossem Nutzen, dass man, um zwei kraftlose Töne in der Tiefe mehr zu gewinnen, die natürliche Tonreihe des Instruments verwirre, und mehrere Töne in der Höhe falsch und hart mache. Ueberdies

ARTICLE III.

MANIÈRE DE TENIR LA FLÛTE ET DE PLACER LES DOIGTS.

La tête et le corps de l'élève doivent être posés d'aplomb, la Flûte sera placée dans les mains, la partie supérieure portée par la main gauche et celle inférieure par la droite, de telle manière que par un mouvement très simple, l'instrument soit porté et placé sur la lèvre inférieure. La Flûte posée, sa tête plus élevée se trouvera à gauche du visage et sa patte plus inclinée à droite.

POSITION DE LA MAIN GAUCHE.

L'instrument étant placé sur la bouche, le corps du milieu sera soutenu par le pouce et appuyé contre la troisième phalange de l'index; le poignet doit être un peu renversé pour donner aux doigts plus de facilité dans leurs positions. L'index et le médium chargés de boucher les deux premiers trous, seront un peu arcqués, l'annulaire allongé pour ouvrir et fermer le troisième trou, sans gêner les mouvements de l'auriculaire qui est placé au dessus de la clef du sol # pour la faire mouvoir; le pouce fera la même chose sur la clef du si b. Pour que le bras gauche ne gêne pas la respiration en s'appuyant contre l'estomac, on aura soin de le tenir à quelque distance du corps.

POSITION DE LA MAIN DROITE.

Le pouce de cette main supportera le petit corps de l'instrument, il sera placé en dessous des deux premiers trous de ce corps; l'index et le médium seront placés presque à plat pour boucher le quatrième et le cinquième trou, l'annulaire sera tout à fait étendu pour boucher le sixième trou, et lever la clef du fa; l'auriculaire doit se trouver au dessus de la clef de re # pour la faire mouvoir; afin de donner de l'aisance à la main droite: on aura soin de tenir le coude élevé à la hauteur du poignet, et l'on ne devra point trop élever les doigts placés au dessus des trous pour pouvoir les ouvrir et les fermer avec prestesse.

ARTIKEL III.

VON DER HALTUNG DER FLÖTE UND DER LAGE DER FINGER.

Der Schüler muss Kopf und Körper gerade halten. Er nimmt die Flöte in beide Hände, so, dass der obere Theil der Flöte von der linken, der untere Theil von der rechten Hand dergestalt gefasst wird, dass durch eine einfache Bewegung der Arme das Instrument an die Unterlippe gehoben und angelegt wird. So angelegt wird der Kopf der Flöte, ein wenig erhöht, sich an der linken Seite des Gesichts, der Fuss derselben aber, ein wenig niedergesenkt, sich an der rechten Seite desselben befinden.

STELLUNG DER LINKEN HAND.

Beim Halten des Instruments an den Mund wird das Mittelstück zwischen dem Daumen und dem dritten Gliede des Zeigefingers der linken Hand gehalten. Die Hand wird dabei ein wenig seitwärts umgedreht, damit die Lage der Finger völlige Freiheit erhalte. Der Zeigefinger und der Mittelfinger, welche auf die beiden ersten Löcher zu liegen kommen, müssen ein wenig gekrümmt werden; der vierte Finger wird ausgestreckt, um das dritte Loch gehörig bedecken und öffnen zu können, doch so, dass er die Bewegung des kleinen Fingers nicht hindert, der auf der *Gis*-Klappe, um diese zu regieren, liegen muss. Der Daumen ruht eben so auf der *B*-Klappe. Damit der linke Arm nicht zu sehr an den Magen gedrückt, das Luftnehmen hindere, gewöhne man sich, ihn etwas vom Leibe entfernt zu halten.

STELLUNG DER RECHTEN HAND.

Der Daumen dieser Hand unterstützt den Untertheil der Flöte, unter dessen beiden ersten Löchern er angelegt werden muss. Der Zeigefinger und Mittelfinger werden auf das vierte und fünfte Loch fast flach gelegt, der vierte Finger wird ganz ausgestreckt, um das sechste Loch zu verschliessen und die *F*-Klappe zu drücken. Der kleine Finger muss sich auf der *Dis*-Klappe befinden, die er zu bewegen hat. Um die Bewegungen der rechten Hand zu erleichtern, gewöhne man sich, den Ellenbogen mit der Hand in einer Höhe zu halten; man wird dann die über den Löchern befindlichen Finger nicht sehr erheben dürfen, um diese rasch zu öffnen und zu verschliessen.

ist dieser, doppelt so lange Fuss, auch doppelt so schwer, was schon ein hinlänglicher Grund wäre, ihn zu verwerfen.

Zusatz des Uebersetzers. Bei einigen deutschen Flöten sind weder kraftlose noch falsche Töne zu finden, und zwar durch Hinzufügung der *C*-Klappe am Mittelstück, und der tiefen *Cis*- und *C*-Klappe. Dasselbe gilt auch von der Art *Pumpe*, die in der Anmerkung ¹⁾ erwähnt wird. Diese macht man bei uns auf eine ganz andere Art, und zwar so, dass das Instrument dadurch nicht schwerer wird, und einen reinern und vollern Ton erhält.

ARTICLE IV.

FORMATION DU SON.

„Le Son de la Flûte est le résultat du déplacement de la colonne d'air qu'elle contient ce déplacement s'opère par l'intromission du souffle de l'exécutant dans le corps de l'instrument, le Son recoit ensuite les diverses modifications selon les différentes issues que l'action du doigt donne à cet air insufflé. On sait que toute corde sonore produit un son d'autant plus aigu qu'elle est plus courte, de même la colonne d'air contenue dans la capacité de la Flûte mise en mouvement par le souffle de l'exécutant, étant raccourcie par l'ouverture de l'issue la plus prochaine de l'embouchure, produit le Son le plus aigu. La raison inverse existe pour les Sons graves, dans la Flûte, comme dans les instruments à cordes, l'air inspiré dans l'instrument, agissant sur celui qu'il contient déjà, donne les mêmes résultats que l'archet sur les cordes de violon, et les doigts bouchant les trous de la Flûte, allongent ou raccourcissent, comme sur le violon, la colonne sonore et la mettent en état de produire des sons ou plus graves ou plus aigus.

„C'est aux physiciens à démontrer les causes qui, dans les instruments à vent, produisent le Son par l'action de l'air sur lui-même, nous n'avons du considérer ici sa formation que sous le rapport du mécanisme de l'instrument pour lequel nous écrivons.

(Extrait des méthodes du Conservatoire.)

Chaque instrument est caractérisé par la nature de ses sons, ceux de la Flûte sont essentiellement doux et ne doivent être que cela, mais il y a un éclat, une force, une rondeur, un moelleux, relatifs à la possibilité de l'instrument, qu'il faut chercher à acquérir, parce que ce sont ces qualités indispensables qui constituent les beaux Sons.

La nature donne, par la bonne conformation des lèvres, le premier moyen pour obtenir de beaux Sons sur la Flûte, le travail produit le reste, ce travail consiste dans l'exercice assidu des sons filés et des gammes montantes et descendantes.

ARTIKEL IV.

BILDUNG DES TONS.

„Der Ton der Flöte entsteht durch das Heraustreiben der Luftsäule, die in ihr eingeschlossen ist. Dieses Heraustreiben wird durch Hineinblasen des Spielers in den Körper des Instruments bewerkstelligt. Der Ton erhält seine verschiedenen Abänderungen der Höhe und Tiefe nach den verschiedenen Auswegen, die die Finger des Spielenden jener eingeblasenen Luft verstaten. Man weiss, dass der Ton einer klingenden Saite in dem Maasse höher wird, in welchem man diese kürzer macht. Eben so gibt die in dem innern Raum der Flöte eingeschlossene Luftsäule, wenn sie durch das Einblasen des Spielers bewegt wird, in dem Maasse einen höhern Ton, in welchem sie durch Oeffnen des dem Munde nähern Loches verkürzt wird. Eben so werden umgekehrt die Töne in dem Maasse tiefer, in welchem die eingeschlossene Luftsäule (durch Verschliessen der Löcher) länger wird, wie bei der verlängerten Saite. Die in die Flöte geblasene Luft wirkt auf die darin eingeschlossene auf eine ähnliche Art, wie der Bogen auf die Saite der Violine, und die Finger, die auf der Flöte die Löcher bald öffnen bald verschliessen, thun ungefähr dasselbe, wie auf der Violine; sie verlängern oder verkürzen die tönende Säule und bringen so aus ihr bald den tiefern, bald den höhern Ton hervor.

„Es ist die Sache der Physiker, zu zeigen, wie auf den Blasinstrumenten vermittelst der Einwirkung einer Luft auf die andere, der Klang entsteht. Wir haben hier seine Bildung blos in so fern zu betrachten, als sie sich auf die mechanische Behandlung des Instruments bezieht, über welches wir schreiben.“

(Auszug aus den Lehrbüchern des Conservatoriums)

Jedes Instrument erhält seinen Charakter von dem Eigenthümlichen seines Klanges. Der Klang der Flöte ist wesentlich sanft und soll nichts anders sein. Aber auch in diesem Tone kann man, nach der Natur des Instruments, das Schneidende, das Runde, das Kräftige und Markige finden, welches man sich zuzueignen suchen muss, weil diese Eigenschaften zur Erhaltung schöner Klänge durchaus unentbehrlich sind.

Zur Erlangung eines schönen Tones auf der Flöte, muss freilich die Natur durch eine glückliche Bildung der Lippen vorgearbeitet haben; aber der Fleiss, in unangesehnter Uebung gehaltner Noten und aufsteigender und absteigender Tonleitern, muss dann das Uebrige thun.

Anmerkung des Uebersetzers. Schon im Jahre 1798 bemerkte A. E. Müller in d. allgem. mus. Zeitung Folgendes: Mit Hilfe der (F-, Gis- und B-) Klappen kann der Flötenspieler alle Töne seines Instrumentes in gleicher Stärke und Reinheit

ARTICLE V. DE L'EMBOUCHURE.

Il est assez difficile d'établir une théorie positive pour acquérir une bonne embouchure; c'est une qualité qu'on ne peut espérer de posséder si, comme nous l'avons dit, l'on n'est doué par la nature des dispositions nécessaires; ces dispositions dépendent de la conformation de la bouche, l'étude ne peut que les développer.

La Flûte étant appuyée sur la lèvre inférieure, le trou de l'embouchure doit se trouver placé un peu au dessous de l'ouverture que les lèvres vont former, pour introduire le souffle dans l'instrument, en observant que le bord de la lèvre inférieure recouvre le trou de l'embouchure d'environ un sixième de son diamètre; cette précaution est indispensable pour bien diriger le souffle et éviter qu'il ne soit porté, sur le bois.

Nous ne déterminerons pas qu'elle doit être la mesure de l'ouverture des lèvres, parce qu'elle est subordonnée à leur conformation; mais comme les exemples les plus simples sont toujours ceux qui frappent davantage, nous dirons que le moyen dont on se sert pour siffler avec une clef forée, est celui qui doit être employé pour insufler ou introduire l'air dans la flûte; cette ouverture se resserera ou s'ouvrira davantage suivant que l'on devra faire les sons aigus ou les sons graves.

A l'instant où l'on donne le souffle l'extrémité de la langue étant légèrement portée vers les lèvres doit être retirée en articulant la syllabe tu, c'est

ARTIKEL V. VOM ANSATZ (Embouchure).

Es ist schwer, zur Erlangung eines guten Ansatzes auf der Flöte, bestimmte Regeln zu geben. Diesen Vortheil darf Niemand erwarten, der, wie schon gesagt, von der Natur nicht die nöthigen körperlichen Anlagen dazu erhalten hat. Diese bestehen in einer zweckmässigen Bildung des Mundes (und der Zähne). Der Fleiss kann diese nur weiter entwickeln.

Die Flöte muss an der Unterlippe dergestalt angelegt werden, dass das Mundloch derselben ein wenig tiefer liegt, als die Oeffnung, die die Lippen zum Anblasen des Instruments bilden. Man lasse dabei die Unterlippe das Mundloch ungefähr um den sechsten Theil seines Durchmessers bedecken. Auf diese Weise kann man allein den Wind wohl regieren und verhindern, dass er nicht am Holze hinfährt.

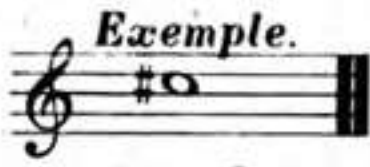
Wie gross die Oeffnung der Lippen sein müsse, lässt sich nicht wohl bestimmen, weil dieses von ihrer Bildung abhängt. Doch wollen wir statt der Regel ein Beispiel geben, welches durch seine Einfachheit die Sache ganz anschaulich machen wird. Dasselbe nämlich, was man mit dem Munde thut, wenn man auf einem gebohrten Schlüssel blasen will, muss man thun, um die Flöte geschickt anzublasen. Diese Oeffnung des Mundes muss sich mehr zusammenziehen, oder mehr ausdehnen je nachdem man höhere oder tiefere Töne anzugeben hat.

In dem Augenblick, da man den Wind von sich giebt, muss man die Spitze der Zunge, die nach den Lippen hingestreckt ist, zurückziehen, und so die Sylbe *tü* aussprechen. Dies heisst der Zungenschlag.

angeben; jetzt braucht er nicht mehr die wirklich guten und starken Töne auf Unkosten jener falschen und schwächern zu moderiren—welches bei Flöten ohne Klappen nothwendig geschehen muss, wenn nur erträglich rein gespielt werden soll; jetzt kann er jeden Ton, namentlich auch die erste Octave, in gehöriger Stärke oder Schwäche, nach Gefallen gebrauchen. Man erlaube mir, noch nicht ganz geübte Flötenspieler, welche sich aber eines Instrumentes mit mehreren Klappen bedienen, bei dieser Gelegenheit auf einige Regeln aufmerksam zu machen, die man ihnen, wenigstens öffentlich, noch nicht bekannt gemacht hat. Wollen sie ihr Instrument so spielen, dass die Töne auch unter sich in dem genauesten Verhältniss, in Hinsicht auf Tiefe und Höhe—wollen sie ganz rein spielen: so drehen sie das Kopfstück nicht zu sehr einwärts (sonst werden sie beim Piano zuverlässig zu tief intoniren); und so befleissigen sie sich, ferner die Töne der ersten Octave rund, voll und scharf, aber doch angenehm hervorzubringen, wovon sie einen doppelten Nutzen haben werden. 1) Diese tiefen Töne werden dadurch in ein besseres Verhältniss gegen die höhern, in Hinsicht auf Stimmung und Reinheit gesetzt—welches bei stumpfen und schwachem Ton nicht möglich ist; 2) es wird demjenigen Flötenspieler, welcher eine angenehme scharfe Tiefe auf seinem Instrument hat, weit leichter, die hohen Töne sanft und delikate zu behandeln. Um das Piano und Pianissimo eben so rein, als das Forte oder Mezzo-forte anzugeben, braucht man dann nur die Flöte ein wenig auswärts zu drehen, wo, selbst mit dem schwächsten Winde, ein und ebenderselbe Ton in gleicher Tongrösse anspricht.

ce qu'on nomme *Coup de langue*, le même procédé doit être employé toutes les fois qu'on aura respiré.

Tous les trous étant ouverts, on cherchera à donner un son, ce premier son sera ut #



ensuite on bouchera les trous, en posant les doigts ainsi que nous l'avons indiqué dans l'article précédent, en commençant par l'index de la main gauche et en suivant jusqu'à l'annulaire de la main droite, le son qu'on obtiendra alors sera le re, première note grave de la gamme de la flûte; cette

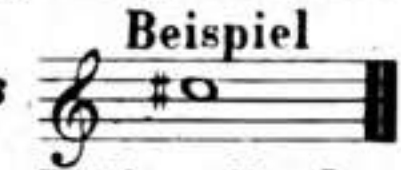
note étant difficile à faire par les commençants ils doivent s'y arrêter et ne passer à une autre que lorsqu'ils la feront sortir parfaitement. Le ré étant obtenu bien plein on suivra les autres notes de la gamme (voyez la tablature) en donnant pour chacune le coup de langue dont nous avons parlé; l'air ou le souffle que l'on donne pour une note doit être ménagé de manière à pouvoir enfler, soutenir et diminuer chaque son sans le couper par une respiration.

Ce que nous venons de prescrire, et qu'il faudra répéter jusqu'à ce que tous les sons soient produits bien pleins, doit être exécuté avec aisance par toutes les parties qui y concourent; les bras, les mains, les doigts doivent rester placés comme nous l'avons indiqué et sans prendre aucune roideur; l'embouchure ne doit pas quitter le milieu de la bouche; on évitera surtout la contraction des lèvres, ce défaut donne de la dureté à l'embouchure, enfin le souffle sera poussé dans l'instrument sans saccades et sans efforts de poitrine. On évitera aussi de gonfler les joues, ce qui rend l'exécution lourde et pénible par la trop grande quantité d'air qui se trouve accumule dans la bouche.

Quelques personnes croient qu'il faut forcer le souffle pour produire les sons aigus, c'est une erreur dans laquelle il faut éviter de tomber, on obtient ces sons en diminuant le volume d'air, on le diminue en reserrant l'ouverture des lèvres et en avançant la lèvre inférieure sur le trou de l'embouchure pour le retrécir proportionnellement. Le procédé de forcer les sons aigus est d'autant moins admissible qu'il produit des sons durs, perçans et insupportables, nous recommandons au contraire de modérer le souffle, et nous insistons pour que toute sa force soit réservée, sauf les modifications convenables, pour les sons graves qui ont généralement besoin de rondeur et de volume. C'est en

Diese nämliche Zungenbewegung macht man jedesmal von neuem, so oft man Athem genommen hat.

So versucht man, indem alle Löcher der Flöte offen (die Klappen aber verschlossen) sind, einen Ton anzugeben. Dieser erste Ton wird cis



heissen. Nun verschliesse man nach der Reihe die Löcher, indem man nach der Vorschrift des vorigen Artikels die Finger aufsetzt. Man fängt dabei mit dem Zeigefinger der linken Hand an, und fährt bis zum Goldfinger der rechten Hand fort. Der Ton, den man zuletzt erhält,

heisst d

welcher der tiefste Ton auf der Flöte ist. Da dieser Ton den Anfängern schwer herauszubringen ist, so müssen sie bei ihm verweilen, und nicht eher zu andern Tönen fortgehen, bis sie ihn gut angeben können. Hat man dieses d voll und gut herausgebracht, so fährt man (nach der Tabelle) mit den übrigen Tönen der Tonleiter fort, wobei man einem jeden den eben erwähnten Zungenschlag giebt. Der Athem oder Wind, den man dem Ton gibt, muss so gemässigt werden, dass man den Ton aushalten, ihn anwachsen und abnehmen lassen kann, ohne ihn durch ein neues Athemholen zu theilen.

Dies, was wir hier lehren und was so lange geübt werden muss, bis alle Töne recht voll herauskommen, muss von allen Theilen des Körpers, die dabei nöthig sind, mit Leichtigkeit ausgeführt werden. Die Arme, die Hände, die Finger, bleiben in ihrer vorgeschriebenen Lage, ohne das mindeste Steife anzunehmen. Der Ansatz darf die Mitte des Mundes nicht verlassen. Vorzüglich hüte man sich vor einem starren Zusammenziehen der Lippen; dieser Fehler gibt dem Ansatz etwas hartes. Endlich muss der Wind dem Instrumente sanft und gleich, nicht ruckweise, und ohne Anstrengung der Brust gegeben werden. Man vermeide dabei die Backen aufzublasen, welches das Spielen, durch die überflüssige Luft, die im Munde angehäuft ist, beschwerlich macht.

Manche Flötenspieler glauben, dass man den Wind verstärken (stärker anblasen) müsse, um die hohen Töne herauszubringen. Man hüte sich vor diesem Irrthum. Die obern Töne erlangt man dadurch, dass man die Windmasse vermindert. Dies geschieht dadurch, dass man die Oeffnung der Lippen ein wenig kleiner macht, und die Unterlippe auf dem Mundloche ein wenig weiter vorrückt, um dieses verhältnissmässig zu verengern. Jene Art, die hohen Töne durch Gewalt herauszutreiben (sie zu forciren), ist um so verwerflicher, da sie harte schneidende und unerträgliche Töne hervorbringt. Wir empfehlen gerade das Gegentheil, nämlich bei den hohen Tönen den Wind zu mässigen, und seine ganze Stärke, unter den gehörigen Modificationen,

observant ces deux préceptes que l'on multipliera la variété des sons de la flûte.

ARTICLE VI. DE L'ARTICULATION.

L'articulation sur la Flûte se fait par la langue; cet agent, que l'on pourrait appeler l'archet des instruments à vent, détermine par son action les principales nuances de l'exécution, c'est cette action que nous avons nommée coup de langue; nous admettons deux coups de langue le premier, qui sert pour les sons soutenus et pour les traits en simples croches, doit se faire ainsi que nous l'avons indiqué, en prononçant la syllabe tu. Le deuxième qui sert pour les traits de vitesse pour ceux marqués deux notes coulées et deux détachées et pour ceux totalement détachés se fait en portant la langue légèrement au palais au dessus des dents supérieures et en la retirant pour prononcer la syllabe du.

Exemple de Traits faits par les deux coups de langue. (Voyez 1.)

Ce dernier coup de langue que nous admettons et qui est déjà pratiqué par plusieurs artistes distingués, sert à la vitesse, à la légèreté et devient indispensable pour le détaché, avantage que l'on ne pouvait obtenir du premier qui est beaucoup plus lent et moins déterminé; mais pour le bien faire, il est nécessaire de porter toujours la langue à l'extrémité du palais et non pas sur les dents, ce qui rendrait les sons pointus et secs en leur ôtant les moyens de vitesse et de légèreté. On voit d'après ce que nous venons de dire que toute l'articulation est renfermée dans les deux coups de langue dont nous venons de parler.

SECTION PREMIÈRE.

Des différentes Articulations.

On distingue trois sortes d'articulations, le Détaché ou le Coupé, le Coulé et le Piqué.

für die tiefern Töne aufzusparen, die in der Regel rund und voll sein müssen. Wenn man diese beiden Regeln wohl beobachtet, wird man den Tönen der Flöte viel Mannigfaltigkeit geben können.

ARTIKEL VI. VON DER ARTIKULATION.

„Unter Artikulation versteht man den Vortrag der einzelnen Noten in einer Figur, nämlich das regelmässige Verbinden und Trennen derselben. Wir behalten das Wort Artikulation bei. Auf den Bogeninstrumenten wird die Artikulation durch die Strichart ausgedrückt“ (Zusatz des Uebersetzers.)

Die Artikulation geschieht auf der Flöte mittelst der Zunge, die bei den Blasinstrumenten das, was der Bogen bei den Saiteninstrumenten ist. Sie bestimmt durch ihre Bewegung die Haupt-Nüancen des Vortrags. Diese Bewegung nennt man den Zungenschlag. Wir nehmen zwei Zungenschläge an. Der erste, welcher bei gehaltenen Noten, und bei Figuren, die aus Achtelnoten bestehen (also bei langsamen Noten) gebraucht wird, wird, wie schon angezeigt ist, gebildet, indem man mit der Zungenspitze die Sylbe *tü* ausdrückt; der zweite, den man bei raschen Passagen, in viertheiligen Figuren, wo entweder zwei Noten geschleift und zwei gestossen, oder alle vier gestossen werden sollen, anwenden muss, entsteht, wenn man die Zunge ganz sanft an den Gaumen über die Oberzähne wechselweise andrückt und zurückzieht, um so die Sylbe *dü* auszusprechen.

Beispiel von Passagen für beide Zungenschläge (Siehe 1.)

Dieser zweite Zungenschlag, den wir annehmen, und der schon von mehren bedeutenden Künstlern gebraucht worden ist, dient zur Geschwindigkeit und Leichtigkeit des Spiels. Er ist beim Stossen rascher Noten unentbehrlich, wo man den erstern, der langsamer und weniger bestimmt ist, nicht eben so vortheilhaft anwenden kann. Aber um ihn gut zu machen, muss man mit der Zunge oben am Gaumen anstossen und nicht an den Zähnen, wodurch die Töne spitzig und trocken werden und an rascher und leichter Bewegung verlieren würden. Aus dem bisher Gesagten folgt, dass alle Artikulation auf den eben angezeigten zwei Zungenschlägen beruht.

ERSTER ABSCHNITT.

Von den verschiedenen Arten der Artikulation.

Man unterscheidet drei Arten von Artikulation, das Stossen, das Schleifen, und das Piquiren, welches eine Verbindung der beiden ersten Arten ist.

Le Détaché doit être exécuté avec un coup de langue sec et bien articulé sur chaque note, en serrant un peu les lèvres. Exemple (Voyez 2.)

On exécute le Coulé en donnant un coup de langue sur la première note seulement. Il ne faut pas trop serrer les lèvres, car alors on étoufferait une partie du son. Exemple (Voyez 3.)

Pour bien exécuter le Piqué il faut détacher chaque note moelleusement en portant la langue au palais, sans force et sans trop serrer les lèvres en prononçant la syllabe du. Exemple (Voyez 4.)

Cette dernière articulation se confond avec le Détaché; elle n'en diffère que par un peu plus de légèreté.

Ces diverses articulations peuvent se combiner ensemble de différentes manières ce qui met beaucoup de variété dans l'exécution.

Notes coulées de deux en deux. Exemple Un (Voyez 5.)

Articulation nommée contre-coup de langue. Exemple Deux (Voyez 6.)

Notes coulées de quatre en quatre. Exemple Trois (Voyez 7.)

Trois notes coulées et une détachée. Exemple Quatre (Voyez 8.)

Une note détachée et trois coulées. Exemple Cinq (Voyez 9.)

Une note détachée, deux coulées, et une détachée.

Cette articulation est une espèce de contre-coup de langue. Exemple Six (Voyez 10.)

Deux notes coulées et deux détachées. Exemple Sept (Voyez 11.)

Deux notes détachées et deux coulées. Exemple Huit (Voyez 12.)

Dans les exemples suivants il faut donner le coup de langue en prononçant la syllabe du à cause de la vitesse du mouvement, ainsi qu'il a été dit au commencement de cet article. Exem. Neuf (Voyez 13.)

Toutes les notes détachées. Exemple Dix (Voyez 14.)

SECTION DEUXIÈME.

Exemples des différents coups de langue et manière dont il faut les employer lorsqu'on n'en a pas indiqué.

OBSERVATION.

Quoique toutes les articulations soient bonnes lorsqu'elles sont exécutées avec netteté et préci-

Das Stossen der Noten wird mit einem einfachen, und wohl ausgedrückten Zungenschlag auf jeder Note gemacht, wobei man die Lippen ein wenig mehr zusammendrückt. (Siehe 2.)

Das Schleifen der Note wird gemacht, indem man blos der ersten Note in der Figur den Zungenschlag gibt. Man muss die Lippen dabei nicht zu sehr zusammendrücken, sonst würde ein Theil des Tons verloren gehen. (Siehe 3.)

Um das Piquiren gut zu machen, muss man jede Note, durch den zweiten Zungenschlag am Gaumen, voll und weich abstossen. Dies geschieht ohne alle Gewalt, und ohne die Lippen zu sehr zu schliessen, indem man dabei die Sylbe *dü* ausspricht. (Siehe 4.)

Diese letzte Artikulation ist der ersten, dem Stossen sehr ähnlich, nur sanfter und leichter als jene.

Diese verschiedenen Artikulationen können nun auf mannigfaltige Weise mit einander verbunden werden, wo durch viel Abwechslung in den Vortrag kommt.

Zwei und zwei Noten geschleift. Erstes Beispiel. (Siehe 5.)

Artikulation, genannt Gegenstoss der Zunge, oder umgekehrter Zungenschlag. (*Contrecoup de langue*) Zweites Beispiel. (Siehe 6.)

Vier und vier geschleifte Noten. Drittes Beispiel. (Siehe 7.)

Drei Noten geschleift und eine gestossen. Viertes Beispiel. (Siehe 8.)

Eine Note gestossen und drei geschleift. Fünftes Beispiel. (Siehe 9.)

Die erste Note gestossen, die beiden folgenden geschleift und die letztere gestossen.

Diese Artikulation ist auch eine Art von umgekehrtem Zungenschlag. Sechstes Beispiel. (Siehe 10.)

Zwei Noten geschleift und zwei gestossen. Siebentes Beispiel. (Siehe 11.)

Zwei Noten gestossen und zwei geschleift. Achtes Beispiel. (Siehe 12.)

In den folgenden Beispielen muss man wegen der geschwinderen Bewegung den (zweiten) Zungenschlag mit der Sylbe *dü* gebrauchen, wie zu Anfange dieses Artikels gelehrt worden ist. Neuntes Beispiel. (Siehe 13.)

Alle Noten gestossen. Zehntes Beispiel. (Siehe 14.)

ZWEITER ABSCHNITT.

Beispiele von den verschiedenen Zungenschlägen und der Art, wie man sie anzuwenden habe, wo nichts vorgeschrieben ist.

BEMERKUNG.

Obgleich alle Artikulationen an sich gut sind, wenn sie genau und sauber ausgeführt werden, so steht bei

sion, il y a cependant un choix à faire dans leur emploi. Ce choix est relatif au mouvement et au caractère du morceau ainsi qu'au genre des traits; et quoiqu'on ne puisse pas prescrire de règles invariables sur cet objet, on peut dire néanmoins qu'il faut employer généralement le coulé dans les morceaux lents ou d'un genre gracieux, et le détaché dans les morceaux vifs.

Notes coulées. Exemple 1 (Voyez 15.)

Gamme chromatique ascendante et descendante qui se lie ordinairement de deux en deux. Exemple 2 (Voyez 16.)

Sept notes liées et une détachée. Exemple 3 (Voyez 17.)

Liaison de quatre en quatre notes. Exemple 4 (Voyez 18.)

Liaisons de deux en deux. Exemple 5 (Voyez 19.)

ihrem Gebrauch doch immer eine Wahl frei. Man muss sie nämlich der Bewegung und dem Charakter des Stücks eben sowohl, als der Gattung der vorzutragenden Passagen anpassen. Freilich lassen sich über diesen Gegenstand keine unabänderlichen Regeln geben; doch lässt sich im Allgemeinen so viel bestimmen, dass geschleifte Noten besonders für Stücke von langsamer Bewegung und von gefälligem Charakter, gestossene Noten hingegen mehr für lebhaftere Stücke gehören.

Geschleifte Noten. Erstes Beispiel. (Siehe 15.)

Chromatische Tonleiter aufsteigend und absteigend, worin gewöhnlich zwei und zwei geschleift werden. Zweites Beispiel. (Siehe 16.)

Sieben Noten geschleift und eine gestossen. Drittes Beispiel. (Siehe 17.)

Immer vier und vier Noten gebunden. Viertes Beispiel. (Siehe 18.)

Zwei und zwei Noten gebunden. Fünftes Beispiel. (Siehe 19.)

1. *tü tü tü tü*

2. *tü tü tü tü tü tü tü tü*

3. *tü tü tü tü tü tü tü tü*

4. *dü dü dü dü dü dü dü dü*

5. *tü tü tü tü*

6. *tü tü tü tü*

7. *tü tü tü tü*

8. *tü tü tü tü*

9. *tü tü tü tü*

10. *tü tü tü tü tü tü tü tü*

11. *tü tü tü tü tü tü tü tü*

12. *tü tü tü tü tü tü tü tü*

13. *dü dü dü dü dü dü dü dü*

14. *dü dü dü dü*

15. *tü* *tr*

16. *tü tü tü tü*

Autres liaisons de deux en deux ou contre-coup de langue. Cette articulation est plus brillante que la précédente et produit beaucoup d'effet dans certains traits. Exemple 6 (Voyez 1.)

Trois notes liées et une détachée. Exemple 7 (Voyez 2.)

La première note détachée et les trois dernières liées, articulation contraire de la précédente Exemple 8 (Voyez 3.)

Deux notes détachées et deux liées. Exemple 9 (Voyez 4.)

Deux notes liées et deux détachées.

Pour exécuter cette articulation avec toute la légèreté et la vitesse que ce genre de trait exige, il faut donner le coup de langue en prononçant la syllabe du. Exemple 10 (Voyez 5.)

La première et la dernière note des quatre détachées, et les deux du milieu liées Cette articulation est une sorte de contre-coup de langue. Exemple 11 (Voyez 6.)

Toutes les notes détachées.

Cette articulation qui est la plus difficile et la plus brillante de toutes, doit se faire en donnant le coup de langue sur chaque note et en prononçant la syllabe du il faut l'exercer beaucoup pour acquérir tous les degrés de vitesse. Exemple 12 (Voyez 7.)

Une note détachée et sept liées.

Cette articulation s'emploie ordinairement lorsque les premières notes de chaque temps forment un chant, et qu'on veut faire distinguer ce chant dans une variation Chant simple. Exemple 13 (Voyez 8.)

Variation où toutes les notes du chant principal

Eine andere Art zwei und zwei Noten zu binden, mit dem umgekehrten Zungenschlag. (Gegenstoss der Zunge.) Diese Artikulation ist brillanter als die vorhergehende, und macht bei gewissen Passagen besondere Wirkung. Sechstes Beispiel. (Siehe 1.)

Drei Noten verbunden und eine gestossen. Siebentes Beispiel. (Siehe 2.)

Die erste Note gestossen und die drei letzten geschleift. Das Gegentheil von der vorhergehenden Artikulation. Achtes Beispiel. (Siehe 3.)

Zwei Noten gestossen und zwei gebunden. Neuntes Beispiel. (Siehe 4.)

Zwei Noten gebunden und zwei gestossen.

Um diese Artikulation völlig so leicht und rasch auszuführen, wie Passagen von dieser Art es erfordern, muss man den Zungenschlag mit der Sylbe *dü* geben. Zehntes Beispiel. (Siehe 5.)

Die erste und letzte Note von viere gestossen und die beiden mittlern gebunden. Diese Artikulation ist eine Art von umgekehrtem Zungenschlag. Eilftes Beispiel. (Siehe 6.)

Alle Noten gestossen.

Diese Artikulation, die schwerste und die brillianteste von allen, wird gemacht, indem man jeder Note den Zungenschlag mit der Sylbe *dü* gibt. Man muss sie viel üben, um jeden Grad der Geschwindigkeit zu erreichen. Zwölftes Beispiel. (Siehe 7.)

Die erste Note gestossen und die sieben folgenden verbunden.

Diese Artikulation findet gewöhnlich dann Statt, wenn die ersten Noten in jedem Taktabschnitt zusammen einen Gesang bilden; und man diesen Gesang in einer Variation herausheben will. Dreizehntes Beispiel. Der einfache Gesang. (Siehe 8.)

Variation, worin alle Noten des Hauptgesanges her.

sont distinguées. (Voyez 9.)
 Résumé des différentes articulations. Exemple 14
 (Voyez 10.)

ausgehoben werden. (Siehe 9.)
 Uebersicht der verschiedenen Artikulation. Vierzehn.
 tes Beispiel. (Siehe 10.)

1. *tü tü tü tü*

2. *tü tü tü tü*

3. *tü tü*

4. *tü tü tü*

5. *dü dü dü*

6. *tü tü tü*

7.

8.

9.

10.

ad libitum

SECTION TROISIÈME.

De la manière d'articuler les trois pour deux, qu'on nomme Triades ou Triolets.

Notes coulées de trois en trois. Il faut appuyer la première note de chaque triolet. Exemple 1 (Voyez 1.)

Deux notes liées et une détachée. Cette articulation est la plus facile et la plus usitée pour les triolets. Exemple 2 (Voyez 2.)

DRITTER ABSCHNITT.

Von der Artikulation dreitheiliger Noten, Triolen genannt.

Immer drei und drei geschleift. Man muss hier der ersten Note jeder Triole einen gelinden Nachdruck geben. Erstes Beispiel. (Siehe 1.)

Die zwei ersten Noten gebunden und die letzte gestossen. Diese Artikulation ist die leichteste und die gewöhnlichste bei den Triolen. Zweites Beispiel. (Siehe 2.)

Une note détachée et deux coulées. Articulation contraire de la précédente. Exemple 3 (Voyez 3.)

Notes coulées de deux en deux. Exemple 4 (Voyez 4.)

Cette articulation est d'un très bon effet, mais il ne faut pas en abuser; elle convient particulièrement aux traits dont les notes marchent par degrés disjoints. Exemple 5 (Voyez 5.)

La seconde note de chaque triolet détachée, et les autres coulées. Cette articulation est la plus convenable aux traits de ce genre. Exemple 6 (Voyez 6.)

Notes détachées.

Cette articulation est brillante, mais il faut l'employer avec réserve, car souvent répétée ou trop prolongée elle répandrait beaucoup de monotonie sur l'exécution.

Il faut pour la faire avec vitesse et légèreté, donner le coup de langue en prononçant la syllabe du Exemple 7 (Voyez 7.)

Trois notes coulées et trois détachées. Exemple 8 (Voyez 8.)

Des différentes articulations que l'on peut employer dans les mesures à $\frac{6}{8}$ et à $\frac{3}{8}$. Exemple 9 (Voyez 9.)

Résumé des différentes articulations contenues dans la présente section. Exemple 10 (Voyez 10.)

ARTICLE VII.

DE LA PHRASE MUSICALE.

La méthode de phraser le chant musicalement dépend de la respiration.

Il est nécessaire avant d'entrer en matière, de prévenir les élèves, que ce n'est pas généralement en gardant longtemps la respiration qu'on acquiert l'art de bien phraser, mais en sachant respirer à propos, et aux endroits indiqués par l'harmonie dans la phrase musicale.

Pour bien phraser il est essentiel que l'élève ne respire qu'après la conclusion de la phrase, ou de l'un de ses principaux membres.

La phrase musicale est selon Rousseau, une „suite de chant qui forme sans interruption un sens plus ou moins achevé et qui se termine sur un repos par une „Cadence plus ou moins parfaite.“ (Dictionnaire de Musique, au mot: Phrase.)

Die erste Note gestossen und die beiden folgenden geschleift. Diese Artikulation ist das Gegentheil der vorigen. Drittes Beispiel. (Siehe 3.)

Immer zwei und zwei Noten geschleift. Viertes Beispiel. (Siehe 4.)

Diese Artikulation ist von guter Wirkung, aber man muss sie nicht zur Unzeit gebrauchen. Sie gehört besonders für solche Passagen, wo die Noten in grössern Intervallen fortschreiten. Fünftes Beispiel. (Siehe 5.)

Die zweite Note in jeder Triole gestossen, die andern geschleift. Diese Artikulation passt vorzüglich für Passagen folgender Art. Sechstes Beispiel. (Siehe 6.)

Alle Noten gestossen.

Diese Artikulation ist brillant, aber man muss sie mit Mässigung gebrauchen. Zu oft wiederholt oder zu lange fortgesetzt, macht sie den Vortrag einförmig.

Um sie rasch und leicht herauszubringen, gebraucht man den Zungenschlag mit der Sylbe *dü*. Siebentes Beispiel. (Siehe 7.)

Immer drei Noten geschleift und drei gestossen. Achtes Beispiel. (Siehe 8.)

Verschiedene Artikulationen, die man im Sechs- und Dreiachteltakt gebrauchen kann. Neuntes Beispiel. (Siehe 9.)

Uebersicht aller im gegenwärtigen Abschnitt enthaltenen Artikulationen. Zehntes Beispiel. (Siehe 10.)

ARTIKEL VII.

VON DER MUSIKALISCHEN PERIO- DE UND IHREM VORTRAG.

Der Flötenspieler macht die Perioden und Abschnitte in seinem Vortrage mittelst des Athemholens.

Der Schüler merke sich hier vorläufig Folgendes. Die Kunst, seinen Vortrag in die gehörigen Perioden und Abschnitte zu theilen, erlangt man im Allgemeinen nicht dadurch, dass man sich bemüht, mit einem Athem so lange als möglich auszuhalten, sondern dadurch, dass man zur rechten Zeit, und an den Stellen, die von der Harmonie in dem musikalischen Gedanken angezeigt sind, Athem zu holen lernt.

Zum guten Vortrag der musikalischen Periode gehört nothwendig, dass der Schüler nur am Schluss einer Phrase (eines Gedankens) oder ihrer Haupttheile Athem hole.

Eine musikalische Phrase (Gedanke) ist nach Rousseau „eine melodische Tonreihe, die ohne Unterbrechung „fortgeht und einen mehr oder weniger vollendeten Sinn „gibt; und dann nach einem mehr oder weniger vollkommenen Schlussfall mit einem Ruhepunkt endigt.“ (Siehe Rousseaus Musikalisches Wörterbuch bei dem Wort Phrase.)

On nomme *Conclusion d'une Phrase*, l'endroit ou se trouve une *Cadence Harmonique*.

Ces *Cadences* ou *Repos* se font sur la *Tonique*, sur la *Dominante*, et sur la *Sou-Dominante*, et l'on peut partir au temps faible de la mesure de l'une de ces trois *Cordes*, ou de l'un des *Sons* de leurs *Accords Parfaits*, pour aller se reposer en formant *Cadence* au temps fort, sur une autre de ces mêmes *Cordes*, ou un autre *Son* de ces mêmes *Accords*.

Une *Phrase de Chant* bien faite est ordinairement composée de quatre mesures au moins, mais comme une seule *respiration* ne suffit pas souvent pour la durée de quatre mesures, surtout dans un mouvement très lent, il est bon de faire remarquer, qu'en général, chaque *Phrase musicale* renferme un *demi repos* sur lequel on peut respirer. Ce *demi repos* est communément placé sur la *Dominante* ou sur la *Sou-Dominante*, car quant à la *Conclusion* elle est presque toujours marquée par la *Cadence* sur la *Tonique*.

Unter dem Ende einer Phrase, (eines Gedankens) versteht man die Stelle, wo ein harmonischer Schlussfall eintritt.

Diese Schlussfälle oder Einschnitte können auf der Tonika (Grundton), auf der Dominante (Quinte), und auf der Subdominante (Quarte) eintreten, und man kann von dem schlechten Takttheil auf einem von diesen drei Grundtönen oder von irgend einem Tone ihres Dreiklangs ausgehen, um auf dem folgenden guten Takttheil mit einem Schlussfall zu endigen, den man auf einem andern dieser Grundtöne oder einem andern Tone ihres Dreiklangs macht.

Eine Phrase in der Melodie besteht gewöhnlich wenigstens aus vier Takten. Aber da vier Takte oft für einen Athem zu lang sind, besonders bei einem langsamen Tempo, so merke man, dass im Allgemeinen jede Phrase dieser Art in der Mitte einen kleinern Abschnitt erhält, wo man Athem holen kann. Dieser kleinere Abschnitt ruht gewöhnlich auf der Dominante oder der Subdominante; indem der Schluss fast immer durch einen Schlussfall auf der Tonika bezeichnet ist.

Il est donc une Respiration de rigueur qu'on peut nommer Grande Respiration et une autre qu'on peut appeller Demi Respiration sans compter celle qu'on peut prendre sur tous les silences.

La grande Respiration n'a lieu qu'après la Conclusion de la Phrase, la Demi-Respiration n'est permise, sur le repos intermédiaire de la même Phrase, qu'en faveur des poitrines de capacité faible.

Nous observerons donc, que si l'élève se sent capable de fournir toute la Phrase d'une seule haleine, et de ne respirer qu'après sa Conclusion, cela vaudra infiniment mieux que de prendre une Respiration à la moitié de la Phrase. Il faut excepter de cet avertissement les Phrases d'un mouvement très lent, dans lesquelles en forçant la Respiration, au delà des facultés naturelles, on risquerait de se fatiguer beaucoup.

Il faut maintenant faire l'application de tout ce que nous venons de dire à l'exécution d'une Phrase composée de quatre mesures. Pour donner aux élèves la facilité de connaître les endroits où ils doivent respirer, nous placerons à chacun de ceux-ci un signe qui indiquera la Respiration. Le signe ; ; exprimera la Grande Respiration et celui-ci ; la Demi Respiration. Exemple (Voyez 1.)

Il arrive quelquefois que la mélodie retarde le repos du milieu; ainsi que celui de la Cadence de Conclusion, il ne faut respirer qu'après chacun de

Es giebt also ein vollständiges Athemnehmen, welches das volle Athemholen, und ein anderes kürzeres, das man das halbe Athemholen nennen kann, ohne zu erwähnen, dass man auch bei jeder Pause von neuem Athem nimmt.

Das volle Athemholen findet nur am Schlusse der Phrase statt. Das halbe Athemholen auf dem kleinern Abschnitt derselben Phrase kann man nur zu Gunsten der schwächern Lungen gestatten.

Wenn sich also der Schüler stark genug fühlt, eine ganze Phrase in einem Athem zu vollenden, so erklären wir dies für ungleich besser, als wenn er in der Mitte der Phrase Athem holen muss. Hier muss man natürlich die Phrasen von sehr langsamer Bewegung ausnehmen, bei welchen man sich zu sehr ermüden würde, wenn man den Athem über das natürliche Maas gewaltsam verlängern wollte.

Wir wollen jetzt von dem bisher Gesagten die Anwendung auf eine musikalische Phrase von vier Takten machen. Um dem Schüler die Stellen zu bezeichnen, wo er Athem holen darf, wählen wir ein zweifaches Zeichen. Das Zeichen ; ; soll das volle, und das Zeichen ; das halbe Athemholen anzeigen. Beispiel. (Siehe 1.)

Es kann auch bisweilen der Fall sein, dass die Melodie den Ruhepunkt in der Mitte, eben so wie den völligen Schluss der Phrase um einige Noten weiter hinausschiebt. Dann darf man nicht eher, als nach Endigung dieser Noten Athem holen,

ces retards, si l'on ne peut pas aller jusqu'au dernier avec une seule Respiration Exemple (Voyez 2.)

Quand les Phrases sont composées de trois mesures, les règles que nous venons de prescrire, ne sont pas faciles à observer. C'est alors à la sagacité du maître à régler la respiration de l'élève.

Voici une Phrase de trois mesures, dans laquelle se trouve un repos intermédiaire, moyennant la Cadence sur la Sou-Dominante après laquelle on peut placer la Demi Respiration. Exemple (Voyez 3.)

Une règle invariable est de respirer avant une suite de notes d'une valeur majeure liées l'une à l'autre, et sur lesquelles on doit pratiquer la Mise de Voix. Alors le précepte de Phrase n'a plus lieu, et la nécessité de respirer l'emporte sur la règle. Exemple (Voyez 4.)

La sagacité du maître doit également diriger l'élève pour respirer dans la Phrase suivante Elle est composée de quatre mesures, et il paraît très difficile en la voyant d'y placer des Demi Respiration. Nous allons cependant marquer tous les repos dont cette Phrase est susceptible, pour indiquer aux élèves les endroits intermédiaires où ils peuvent respirer. Exemple (Voyez 5.)

Dans un trait de vitesse, lorsqu'on trouve deux notes répétées on peut supprimer la seconde et prendre ce temps pour respirer. Exemple (Voyez 6.)

ARTICLE VIII.

DES SONS FILÉS ET DES NUANCES.

Des sons filés.

L'unique moyen d'acquérir un beau son, lorsque d'ailleurs on n'est pas contrarié par la nature, est de filer de sons; les sons se filent en attaquant chaque note piano en enflant progressivement jusqu'au forte et en diminuant du forte au piano. Pour faciliter ces exercices et empêcher le ton de baisser, on observera de serrer un peu les lèvres pour le piano et de les ouvrir insensiblement à mesure que l'on enflera pour arriver au forte, les précautions inverses devront être observées en diminuant du forte au piano.

On indique qu'un son doit être enflé, par ce signe 7< et qu'il doit être diminué, par celui ci 8> Les sons filés s'indiquent ainsi 9<

Des nuances.

Nuancer un son c'est lui donner plus ou moins de force, l'enfler ou le diminuer suivant les cas. Sans les nuances il n'y aurait qu'une couleur dans l'exécution, une succession de sons qui ne serait pas nuancée produirait la monotonie et détruirait le charme de la musique.

wenn man mit einem Athem nicht das völlige Ende der Phrase erreichen kann. Beispiel. (Siehe 2.)

Wenn eine Phrase aus drei Takten besteht, so sind die eben gegebenen Regeln schwieriger anzuwenden. Es ist dann der Einsicht des Lehrers überlassen, dem Schüler anzuzeigen, wo er Athem zu nehmen habe.

Wir wollen eine Phrase von drei Takten hersetzen, in der sich ein Ruhepunkt befindet, nämlich ein Schlussfall auf der Subdominante, wo man das halbe Athemholen anwenden kann. Beispiel. (Siehe 3.)

Es ist eine Regel ohne Ausnahme, dass man vor einer Reihe grosser, miteinander verbundener Noten, auf welchen der Ton wachsen und abnehmen muss, Athem holen müsse. Hier hebt die Nothwendigkeit, Athem zu haben, alle Regel auf, die über den Vortrag der Phrase sonst Statt findet. Beispiel. (Siehe 4.)

Die Einsicht des Lehrers muss ebenso bei folgender Phrase dem Schüler Anweisung geben, wie er Athem zu nehmen habe. Sie besteht aus vier Takten, und es ist auf den ersten Anblick hier schwierig, für das halbe Athemholen die Ruhepunkte zu bestimmen. Wir wollen indessen versuchen, die Stellen anzugeben, wo dieses Statt finden kann. Beispiel. (Siehe 5.)

Wenn in einer raschen Passage dieselbe Note zweimal hintereinander vorkommt, so kann man die zweite auslassen, um indessen Athem zu holen. Beispiel. (Siehe 6.)

ARTIKEL VIII.

VON GEHALTENEN NOTEN UND DEN NUANCEN.

Von gehaltenen Noten.

Das einzige Mittel einen guten Ton zu bekommen, vorausgesetzt, dass sich dabei nicht von Natur ein Hinderniss finde, ist Töne auszuhalten. Bei dem Aushalten des Tons fängt man jede Note schwach (*piano*) an, und lässt sie bis zum Starken (*Forte*) anwachsen; dann nimmt sie wieder bis zum *Piano* ab. Man kann sich diese Übung erleichtern und das Herunterziehen (Tieferwerden) des Tons verhindern, wenn man bei dem *Piano* die Lippen ein wenig mehr verschliesst, und sie allmählich in demselben Maasse öffnet, in welchem man den Ton bis zum *Forte* anwachsen lässt. Umgekehrt thut man dasselbe, wenn der Ton wieder bis zum *Piano* abnehmen soll.

Das Zeichen des wachsenden Tons ist: (S. 7.) Das Zeichen des abnehmenden Tons ist: (S. 8.) Gehaltene Töne mit Wachsen und Abnehmen werden so bezeichnet: (S. 9.)

Von den Nüancen.

Unter Nüance versteht man bei dem einzelnen Ton die grössere oder geringere Stärke desselben, das Anwachsen und Abnehmen, je nachdem es erforderlich ist. Ohne Nüancen hätte der Vortrag nur eine Farbe. Eine Reihe von Tönen ohne Abwechslung von Stärke und Schwäche würde höchst einförmig sein und allen Reiz der Musik aufheben.

Ein einziges vollständiges Athemholen.
Une seule respiration de rigueur.

1. *Larghetto.*

Halbes Athemholen. *Demi respiration.* Halbes Athemh. *Demi respiration.*

Kleiner Abschnitt oder Schluss auf der Dominante. *Repos intermédiaire sur la dominante.* Schluss oder Schlussfall auf der Tonica. *Conclusion sur la tonique.*

Ein einziges vollständiges Athemholen.
Une seule respiration de rigueur.

2. *Larghetto.*

Halbes Athemholen. *Demi respiration.* Halbes Athemholen. *Demi respiration.*

Ruhepunkt in der Mitte, oder Schluss auf der Dominante. *Repos intermédiaire sur la dominante.* Schluss oder Schlussfall auf der Tonica. *Conclusion sur la tonique.*

Ein einziges vollständiges Athemholen.
Une seule respiration de rigueur.

3. *Larghetto.*

Halbes Athemholen. *Demi respiration.*

Mittler Ruhepunkt auf der Subdominante. *Repos intermédiaire à la sousdominante.* Schlussfall auf der Tonica. *Conclusion à la tonique.*

Ein einziges Athemholen.
Une seule respiration.

4. *Lento.*

Ein vollständiges Athemholen nach der Regel.

Une seule respiration de rigueur selon la règle.

5. *Larghetto.*

Halbes Athemholen. *Demi respiration.* Halbes Athemholen. *Demi respiration.*

Kleiner Athem. *Petite respiration.* eben so *Idem* eben so *Idem*

Ruhepunkt in der Mitte. *Repos intermédiaire* eben so *Idem* eben so *Idem* Schluss. *Conclusion.*

6. *Larghetto.*

auszulassen *à supprimer* auszulassen *à supprimer*

7. 8. 9.

*Exemples des Nuances et des Sons filés (Voy:1)
Les mêmes nuances se mettent dans les coups
de langue variés.*

*Il faut généralement faire tous les passages qui
vont du grave à l'aigu en augmentant le son, et di-
minuer le son pour ceux qui vont de l'aigu au grave
Exemple (Voy. 2.)*

ARTICLE IX.

DES AGRÈMENTS DU CHANT.

SECTION PREMIÈRE.

De la petite note, ou Appoggiatura¹⁾.

*La petite note est un agrément qui se marque de
la manière suivante, et que les italiens appellent Ap-
poggiatura. Exemple 1. (Voy. 3.)*

*Quand la petite note est posée en dessus, elle est
toujours d'un ton ou d'un demi ton, et quand elle est
posée en dessous, elle doit former constamment un
intervalle d'un demi ton Exemple 2. (Voy. 4.)*

*La petite note vaut ordinairement la moitié de la
valeur de la note dont elle est suivie, et cette valeur
est prise sur celle de cette note même.*

*On l'appelle petite note, ou Appoggiatura prépa-
rée, quand elle est précédée d'une grande note si-
tuée au même degré qu'elle, elle doit alors toujours
valoir la moitié de cette note.*

*Le mot Appoggiatura dérivant du verbe Appog-
giare qui veut dire appuyer, on doit conséquemment
appuyer sur la petite note; mais si elle est trop ou
trop peu appuyée, elle manque son effet Ex. 3. (Voy. 5.)*

*On peut faire une double petite note de cette ma-
nière Ex. 4. (Voy. 6.)*

*Cet agrément ne se marque point, c'est à l'exécu-
tant à le placer avec goût.*

*Voici une autre espèce de double petite note qui se
fait en articulant également et avec légèreté les deux
petites notes et en restant sur la grande Ex. 5. (Voy. 7.)*

*Les compositeurs employent quelquefois la pe-
tite note pour indiquer le Portamento, ou port de
voix. Ex. 6. (Voy. 8.)*

*On ne doit jamais employer la petite note sur
la note qui commence un chant, ni sur toutes les
notes précédées par des silences quels qu'ils
soient.*

¹⁾ Extrait de la Méthode de Chant adoptée par le Conservatoire
de Musique pour servir à l'enseignement dans cette partie.

Beispiele von gehaltenen Tönen und Nüancen (S. 1.)
Dieselben Nüancen finden für die verschiedenen
Zungenschläge Statt.

Im Allgemeinen soll man alle Passagen, die von
den tiefen zu den höhern Tönen aufsteigen, wach-
sen, und umgekehrt, die, welche von den höhern zu
den tiefen Tönen herabsteigen, abnehmen lassen.
Beispiel. (S. 2.)

ARTIKEL IX.

VON DEN VERZIERUNGEN.

ERSTER ABSCHNITT.

Von dem Vorschlage (Appoggiatura)¹⁾

Der Vorschlag ist eine Verzierung, die auf folgen-
de Weise vermittelt einer kleinen Note bezeichnet
wird. Die Italiener nennen ihn *Appoggiatura*. 1. Bei-
spiel. (S. 3.)

Steht der Vorschlag über der Hauptnote (eine Stu-
fe höher) so kann er einen ganzen oder einen halben
Ton von ihr verschieden sein. Steht er aber unter der
selben, so darf er nur um einen halben Ton entfernt
sein. 2. Beispiel. (S. 4.)

Der Vorschlag gilt in der Regel die Hälfte von der
darauf folgenden Note, zu der er gehört. Eben so viel
wird der Note selbst von ihrem Taktwerth entzogen.

Man nennt den Vorschlag vorbereitet, wenn eine
ihm gleiche Hauptnote vor ihm hergeht. Dann soll der
Vorschlag eigentlich halb so viel, als jene Note gelten.

Die Benennung *Appoggiatura* (von *appoggiare*,
sich auf etwas stützen) zeigt an, dass man jedem Vor-
schlage einen Nachdruck zu geben habe. Man muss
darin weder zu viel noch zu wenig thun, sonst ver-
fehlt man die Wirkung. 3. Beispiel. (S. 5.)

Man macht einen aus zwei Noten bestehenden Dop-
pel-Vorschlag auf folgende Art. 4. Beispiel. (S. 6.)

Diese Verzierung wird nicht angezeigt. Ihr Gebrauch
bleibt dem Geschmack des Spielers überlassen.

Eine andere Art von doppeltem Vorschlag ist fol-
gende. Beide kleine Noten werden gleich und leicht
an die Hauptnote angeschleift, welche den Nachdruck
erhält. 5. Beispiel. (S. 7.)

Man schreibt bisweilen einen Vorschlag hin, um
damit das Portamento (sanftes Uebergehn aus einem
Ton zum andern) auszudrücken. 6. Beispiel. (S. 8.)

Die erste Note, mit der die Melodie anhebt, so wie
jede Note, der eine Pause vorhergegangen ist, darf nie-
mals einen Vorschlag haben.

¹⁾ Dieser Theil des Unterrichts ist aus der Gesanglehre des
Conservatoriums entlehnt.

SECTION DEUXIÈME.

Du Trille.

Le Trille, appelé improprement cadence, parce qu'on le place sur les cadences harmoniques, est un agrément du chant d'un usage si fréquent, que si l'on ne cherche à l'avoir brillant, souple, vif et léger, on ne fera jamais que déparer la mélodie, il s'indique par ce signe *tr*, ou ∞ . Il consiste dans le battement alternatif de la note sur laquelle il est marqué avec une autre note à un degré audessus.

Il y à deux sortes de trilles celui d'un ton, et celui d'un demi ton.

EXEMPLE.

Trille de seconde majeure (Voy. 9.) Trille de seconde mineure (Voy. 10.)

Le Trille dans toute son étendue que l'on partit. que sur la cadence finale qu'on appelle aussi Point d'Orgue, doit être exécuté comme dans cet exemple.

Point d'Orgue: 11. Exécution: 12.

ZWEITER ABSCHNITT.

Vom Triller.

Der Triller (uneigentlich *Cadence* genannt, weil man ihn bei harmonischen Schlussfällen [*Cadence*] gebraucht) ist eine Verzierung von so allgemeinem Gebrauch, dass, wenn man sich nicht bemüht, ihn glänzend, weich, lebendig und fertig zu machen, man die Melodie damit verunzieren wird.

Er wird durch dieses Zeichen *tr* angedeutet. Er besteht in einem abwechselnden Schlagen des Tons, auf welchem er gemacht werden soll, mit dem nächsten folgenden, der eine Klangstufe höher steht.

Es gibt daher zwei Arten von Triller: nämlich den von einem ganzen und den von einem halben Ton.

BEISPIEL.

Triller mit dem ganzen Ton, (der grossen Sekunde.) (S. 9.) Triller mit dem halben Ton, (der kleinen Sekunde.) (S. 10.)

Ein ganz vollständiger Triller, wie er bei vollkommenen Schlussfällen (dem sogenannten Orgelpunkt) üblich ist, wird auf folgende Art gemacht:

Cadenz (oder Orgelpunkt.) (S. 11.) Ausführung. (S. 12.)

1. Adagio.

Gehaltene Töne. Sons filés.

Nüancen. Nuances.

wachsend en augmentant

abnehmend en diminuant

forte *piano* *crescen.* *smorzando*

2. **3.** Vorschlag Petite note Ausführung Exécution

Bezeichnung Indication

Vorschlag von oben Petite note au dessus

Vorschlag von unten Petite note au dessous

4. Intervall eines Tons Intervalle d'un ton

Intervall eines halben Tons Intervalle d'un demi ton

Intervall eines halben Tons Intervalle d'un demi ton

idem idem

Vorbereitung Préparation

5. **6.**

7. **8.**

9. Ausübung effet

10. Ausübung effet

11. **12.** *piano* *cresc.* *forte* wachsend. en augmentant

Il faut observer que les cadences des morceaux lents comme *Andante*, *Adagio*, ou *Largo*, doivent être en général moins vives que celles des *Allegro*, ou *Presto*.

Pour avoir un beau Trille, il faut lever le, ou les doigts avec souplesse et agilité, et les faire retomber de même avec aplomb. On commence lentement pour éviter d'y mettre de la raideur on augmente peu à peu de vitesse, mais seulement lorsqu'il y a beaucoup d'ensemble dans le battement du, ou des doigts, il faut toujours que le Trille soit de seconde majeure, ou de seconde mineure, car il est vicieux des qu'il s'écarte du ton ou demi-ton. Exemple 1. (Voy. 1.)

Il y a plusieurs manières de le terminer. Voici les plus usitées; c'est au goût qu'il appartient de les employer à propos. Ex. 2. (Voy. 2.)

Manière de le terminer. Ex. 3. (Voy. 3.)

Le Trille s'emploie non seulement dans les fins de phrases qu'on appelle cadences finales; mais encore dans les autres cadences harmoniques, dans les chants comme dans les traits. Ex. 4. (Voy. 4.)

On peut y joindre une petite note de passage. Ex. 5. (Voy. 5.)

En montant, la petite note de passage ne s'emploie jamais. Ex. 6. (Voy. 6.)

Il y a des cas où le Trille ne s'achève pas, on le nomme alors *Mordant*; on l'indique quelquefois par ce signe ~ dans les traits de ce genre. Ex. 7. (Voy. 7.)

On fait une suite de Trilles en faisant un battement alternatif sur chaque note. Ex. 8. (Voy. 8.)

Cet enchainement de Trilles peut se faire en commençant par la note supérieure, de cette manière. Ex. 9. (Voy. 9.)

Ou bien en faisant sentir la note principale, c'est à dire celle sur laquelle le Trille est marqué. Ex. 10. (Voy. 10.)

On peut faire également une suite de Trilles de cette manière. Ex. majeur. (Voy. 11.) Ex. mineur. (Voy. 12.)

Les exemples des Trilles qui sont praticables dans tous les modes se trouveront dans les exercices (Voyez la gamme chromatique Trillée ou cadencée, qui indique les positions.)

SECTION TROISIÈME.

Du petit Groupe ou Grupetto ¹⁾.

On donne ce nom à un agrément composé de trois notes, que l'on appelle improprement cadence brisée.

Les trois petites notes doivent toujours former une tierce mineure ou une tierce diminuée, autrement le Grupetto serait d'un effet dur et désagréable. Ex. (V. 15.)

¹⁾ Extrait en partie de la Méthode de Chant. On ne saurait trop engager les élèves à la consulter, car on doit chanter avec un instrument comme avec la voix, les moyens seuls sont différents.

Man merke sich, dass bei Stücken von langsamer Bewegung, als *Andante*, *Adagio*, *Largo*, die Schluss-triller in der Regel langsamer sein müssen, als bei Stücken im raschen Tempo, als *Allegro*, *Presto* u.s.w. Wer den Triller gut machen will, muss den- oder die dazu gehörigen Finger mit Geschmeidigkeit und Beweglichkeit heben und eben so gerade herabfallen lassen. Man fange dieses langsam an und hüte sich, die Finger steif zu machen. Man schlage dann nach und nach immer geschwinder, doch so, dass die gleiche Bewegung der Finger nichts dabei leidet. Uebri-gens muss der Triller immer genau mit der grossen oder der kleinen Sekunde gemacht werden. Er ist fehlerhaft, wenn er sich von dem ganzen oder dem halben Ton entfernt, 1. Beispiel. (Siehe 1.)

Es gibt mehrere Arten ihn vorzubereiten und ihn zu schliessen. Hier folgen die gewöhnlichsten. Der Geschmack des Spielers muss ihren Gebrauch bestimmen. 2. Beispiel. (S. 2.)

Art, ihn zu schliessen. 3. Beispiel. (S. 3.)

Der Triller wird gebraucht, nicht blos bei dem Schluss von Phrasen, den man die Finalcadenz nennt, sondern auch bei andern harmonischen Schlussfällen, bei der Melodie, wie bei der Passage. 4. Beispiel. (S. 4.)

Man kann im Nachschlage noch einen ganz kurzen Vorschlag hinzufügen. 5. Beispiel. (S. 5.)

Beim Aufsteigen findet dieser kurze Vorschlag nicht Statt. 6. Beispiel. (S. 6.)

Es gibt Fälle, wo der Triller unvollendet bleibt, dann heisst er *Mordant*. Man bezeichnet ihn gewöhnlich durch folgende Zeichen in Stellen von folgender Art: 7. Beispiel. (S. 7.)

Man macht eine Reihe von Trillern, indem man auf jeder Note abwechselnde Schläge thut. 8. Beispiel. (S. 8.)

Bei dieser Trillerkette kann man mit der obern Note anfangen, folgendermaassen: 9. Beispiel. (S. 9.)

Oder man kann die Hauptnote, nämlich die, worauf der Triller gemacht wird, erst hören lassen. 10. Beispiel. (S. 10.)

Man kann auch eine Reihe von Trillern auf folgender Art machen. 11. Beispiel in *dur*. (S. 11.)

Beispiel in *moll*. (S. 12.)

Die Beispiele aller Triller, wie sie in den verschiedenen Tonarten ausführbar sind, finden sich unter den Uebungsstücken. (Man sehe die chromatische Tonleiter auf der Tabelle, die die Lage der Finger darstellt.)

DRITTER ABSCHNITT.

Vom Doppelschlag oder Grupetto ¹⁾.

So heisst eine aus drei kleinen Noten bestehende Verzierung, die man auch unrichtig den gebrochenen Triller (*Cadence brisée*) zu nennen pflegt. Diese drei kleinen Noten müssen immer entweder eine kleine, oder eine verminderte Terz ausmachen, sonst klingt diese Verzierung hart und unangenehm. (Siehe 13.)

¹⁾ Zum Theil aus der Gesanglehre des Conservatoriums entlehnt. Es ist den Schülern zu rathen, diese fleissig zu studiren. Denn man soll auf dem Instrument wie mit der Stimme singen. Das Mittel ist blos verschieden.

Pour le bien faire on doit marquer la première note plus fort que les autres, et la soutenir plus longtemps.

Il y a une espèce de Grupetto qui se fait après la note principale, et que l'on indique par ce signe ∞ Ex.(Voy. 14.)

On peut l'orner de cette manière et de beaucoup d'autres Ex.(Voy. 15.)

Voici un agrément qui tient à la fois du Mordant et du Grupetto Ex.(Voy. 16.)

ARTICLE X. DES MOUVEMENTS.

La Flûte se prête facilement à l'exécution de tous les mouvements; ses sons soutenus ont, dans l'Adagio, la douceur et l'onction propres au caractère des chants religieux, dans le mouvement modéré, l'expression touchante qui convient à la romance, et dans les mouvements vifs, le brillant et la volubilité qui entraîne et porte à la gaieté.

Soll sie gut ausfallen, so muss man der ersten Note einen gelinden Nachdruck geben und sie ein wenig länger halten.

Eine Art dieses Doppelschlages folgt auf die Hauptnote. (S. 14.)

Man kann den Doppelschlag noch auf diese und andere Art verzieren. Beispiel. (S. 15.)

Eine Verzierung, die halb Mordent, halb Schleifer ist, ist folgende: (S. 16.)

ARTIKEL X. VON DER BEWEGUNG.

Jede Art der Bewegung lässt sich auf der Flöte leicht ausführen. In den gehaltenen Tönen des Adagio hat sie das Sanfte und Feierliche des religiösen Gesanges, im Moderato das Rührende, das für die Romanze gehört, und in den raschen Bewegungen das Glänzende und Lebendige, das zur Fröhlichkeit führt.

1. Ausführung. Exécution.

2. Vorbereitungen. Préparations.

3. Schluss. Terminaison.

4. 5.

6. 7. Bezeichnung. Indication. Ausführung. Exécution.

8.

9.

10.

11.

12.  aufsteigend.
en montant.

13.  kleine Terz, verminderte
3^{es} mineure, 3^{es} diminuee. absteigend
en descendant.

14.  Bezeichnung.
Indication. Ausführung.
Exécution. Bezeichnung.
Indication. Ausführung.
Exécution.

15.  Ausführung.
Exécution. oder
Exec.

16. 

L'étude fréquente des mouvements lents perfectionnera l'embouchure; les sons acquerront du moelleux de la rondeur par les soins que l'on apportera à les filer et à les soutenir. Le coup de langue que nous avons indiqué pour ces mouvements doit être donné sans sécheresse et sans saccade.

SECTION PREMIÈRE.

De l'Adagio.

„Le caractère de l'Adagio, quoique large et sévère, n'exclut pourtant pas les ornements, au contraire, c'est peut être le mouvement qui s'y prête davantage, mais ces ornements doivent être d'une noble simplicité et toujours en rapport avec l'esprit du morceau; le sentiment met ici des bornes aux préceptes; c'est lui qui doit inspirer les choses de goût et de convenance, cependant comme le sentiment peut être développé et nourri par des connaissances relatives à celles dont nous traitons, nous inviterons les élèves à consulter souvent la méthode de chant du Conservatoire, car on chante avec la Flûte comme avec la voix, les moyens seuls différent nous les inviterons aussi à étudier les règles de l'harmonie, afin de ne placer les notes d'agrément qu'à propos et suivant ces règles.“

„Si l'étude des mouvements lents est nécessaire au développement du son et à l'assurance de l'intonation, celle des mouvements vifs est indispensable pour acquérir de la netteté dans l'exécution des traits.“

Häufige Uebungen in den langsamen Bewegungen werden den Ansatz vervollkommen. Der Ton wird immer markiger und voller werden durch ein fleissiges Aushalten langer Noten, die man wachsen und abnehmen lässt. Der Zungenschlag, von dem wir in Beziehung auf diese Bewegungen schon gehandelt haben, muss aber nicht hart und ruckweise gegeben werden.

ERSTER ABSCHNITT.

Vom Adagio.

„Wenn das Adagio gleich einen langsamen und ernsthaften Charakter hat, so schliesst es deswegen die Verzierungen nicht aus. Im Gegentheil passen diese hier ganz vorzüglich hin; nur müssen sie hier von einer edeln Einfachheit und ganz dem Geiste des Stückes angemessen sein. Das Gefühl tritt hier an die Stelle der Regeln, denn nur dieses findet, was geschmackvoll und passend ist. Doch das Gefühl kann überall, so auch in der Kunst, von der wir gegenwärtig handeln, durch dahin gehörige Kenntnisse entwickelt und gestärkt werden. Deswegen rathen wir dem Schüler, die Gesanglehre des Conservatoriums fleissig zu Rathe zu ziehen; denn man singt mit der Flöte, wie mit der Stimme, nur das Mittel ist verschieden. Wir rathen ihm ferner, die Regeln der Harmonie zu studiren, damit er seine Verzierungen am rechten Ort und nach der Regel anzubringen wisse.“

„So wie man Stücke von langsamer Bewegung studiren muss, um einen guten Ton und Sicherheit in der Intonation (der Angabe des Tons) zu erlangen, so ist die Uebung des Allegro durchaus erforderlich, um sich Fertigkeit und Sauberkeit im Vortrage der Passagen zu erwerben.“

SECTION DEUXIÈME.

De l'Allegro.

„L'Allegro doit être joué avec hardiesse, mais il ne faut pas confondre cette hardiesse qui se possède et qui ordonne tout avec l'audace qui s'entreprend tout et n'achève rien; qui jette les notes avec saccade, ou les pique indistinctement; qui ne chante point, qui ne phrase point, qui abuse de tous les principes en les confondant, ou qui les détruit tous dans l'empressement de son exécution.

„Le jeu du mouvement Allegro devant être brillant, le coup de langue doit être donné ferme et décidé, comme nous l'avons indiqué mais sans sécheresse; les traits doivent toujours être hardis et déterminés; mais chantés et phrasés pour en éviter l'aridité et la monotonie.

„Il est des cas où les phrases qui s'enchaînent dans les traits, ne permettraient de respirer qu'en coupant la phrase ou le trait, dans ce cas on doit le faire avec adresse, il faut prendre sur la valeur d'une note, ou en dérober une, lorsqu'il y en a deux sur le même degré pour prendre le temps de respirer, ces moyens employés convenablement peuvent même ajouter à la force, à la clarté et à la grâce de l'exécution.

(Extrait de la Méthode de Basson du Conservatoire.)

ARTICLE XI.

DE L'AVANTAGE DE SE SERVIR D'UNE FLÛTE A TROIS PETITES CLEFS.

1. Pour tous les morceaux quand il se trouve un ou plusieurs bémols, ou dièses à la clef.

2. Pour la justesse de tous les demi-tons en général et principalement pour ceux de l'octave en bas, tel que si bémol ou le la dièse qui naturellement sont sourds et faux.

3. Pour donner plus de force et de justesse au fa dièse ainsi qu'au fa bémol.

4. Pour égaliser les sons faibles et leur donner plus de force dans le grave.

5. Pour toutes les octaves et surtout par demi-tons.

6. Pour la facilité de beaucoup de traits qui seraient souvent très difficiles et sans aucun effet.

7. Pour la justesse des trilles majeurs et mineurs, et enfin pour rendre parfaite et brillante l'exécution sur cet instrument.

ZWEITER ABSCHNITT.

Vom Allegro.

„Das Allegro muss mit Kühnheit vorgetragen werden; aber man muss diese Kühnheit, die sich zu mässigen und zu regieren weiss, nicht mit der Wildheit verwechseln, die alles wagt und nichts vollendet, die die Noten ruckweise hinschleudert, oder sie undeutlich und ungleich abstösst; die keine Melodie sangbar vorträgt, keine Periode gehörig eintheilt, die alle Regel falsch gebraucht und sie entstellt, oder in der Heftigkeit des Spiels sie alle zerstört.“

„Der Vortrag der raschen Bewegung im Allegro soll brillant sein; der Zungenschlag sei also fest und kräftig, wie schon gelehrt worden ist, doch ohne hart zu werden; die Passagen seien kühn und entschlossen; doch sie müssen dabei melodisch und in Phrasen getheilt vorgetragen werden, um alles Trockne und Eintönige zu vermeiden.“

„Sollte es der Fall sein, dass die Phrasen, die in einer Passage zusammengekettet sind, nicht anders Zeit zum Athemholen lassen, als indem man in der Phrase oder der Passage einen kleinen Einschnitt macht; so muss man dieses recht geschickt zu thun wissen. Man entziehe einer Note etwas von ihrem Taktwerth, oder lasse von zweien, die auf einer Stufe stehn, die eine weg, um dadurch zum Athemholen Zeit zu erlangen. Wenn man diese Hülfsmittel passend gebraucht, so kann man durch sie viel an Kraft, Deutlichkeit und Anmuth des Spiels gewinnen.“

(Aus der Fagottschule des Conservatoriums entlehnt.)

ARTIKEL XI.

VON DEN VORTHEILEN DER FLÖTE MIT DREI KLAPPEN.

Man bedient sich einer solchen Flöte mit Vortheil:

1. Bei allen Stücken, die mehrere Bee oder Kreuze in der Vorzeichnung haben.

2. Um alle halbe Töne überhaupt, und besonders die der untern Octave rein anzugeben. Z.B. das B oder Ais, die von Natur dumpf und falsch sind.

3. Um F sowohl als Fis mit mehr Kraft und Reinheit herauszubringen.

4. Um in der Tiefe die schwächern Töne den andern gleich und stärker zu machen.

5. Für alle Octavengänge besonders durch halbe Töne.

6. Um sich sehr viele Passagen zu erleichtern, die sonst sehr schwierig und ohne Effekt sein würden.

7. Um alle Triller mit dem ganzen und dem halben Ton rein und richtig zu machen. Durch sie wird also das Spiel der Flöte überhaupt vollkommener und brillanter.

De la facilité et de la justesse qu'il y a pour exécuter ce trait, et autres du même genre en se servant de la petite clef du si bémol ou du la dièze. Ex.1.(Voy.1.)

Même facilité et justesse en se servant de la petite clef du la bémol ou sol dièze. Ex.2(Voy.2)

Ce trait difficile et sourd dans le bas devient très aisé, très égal et plus juste par le moyen de la petite clef du fa. Ex.3.(Voy.3.)

Dans ce trait la petite clef du fa est pour ainsi dire indispensable; sans elle il serait impossible de faire entendre distinctement la différence entre le fa dièze et le mi dièze; il faut la tenir ouverte pendant tout ce trait et bien articuler. Sans le secours de la petite clef ce trait serait à éviter, tandis qu'il devient très facile et juste. Ex.4.(Voy.4.)

Dans les gammes par demi-tons il faudrait, pour bien faire, se servir toujours des trois petites clefs, surtout par la 1^e octave en bas; afin d'en acquérir de bonne heure l'habitude, et de pouvoir jouir promptement de l'avantage qui en résulte pour l'exécution. Ex.5.(Voy.5.)

Des octaves en général ou il faut toujours se servir des clefs pour rendre l'exécution plus brillante, plus aisée et plus juste. Ex.6.(Voy.6.)

Genre de trait qui exige absolument la petite clef du si bémol pour rendre cette note égale aux autres et l'exécution infiniment plus facile. Ex.7.(Voy.7.)

Ce trait qui serait sourd et ingrat, devient au contraire beaucoup plus aisé et plus juste en se servant de la petite clef du la bémol. Ex.8.(Voy.8.)

Même facilité et avantage, en se servant de la petite clef du si bémol. Ex.9.(Voy.9.)

De plusieurs cadences ou trilles que l'on ne saurait faire justes sans le secours des petites clefs Voyez la tablature des trilles pour le doigt. Ex.10.(Voy.10.)

(Voy. a) Ce trille qu'on trouve souvent difficile avec la position ordinaire, peut se faire d'une autre manière en se servant de la petite clef du sol dièze (voyez la tablature de trilles.)*

1.Beispiel. Von der Leichtigkeit und Reinheit, die gewisse Passagen, die der folgenden ähnlich sind, durch den Gebrauch der *B*- oder *Ais*-Klappe erlangen. (Siehe 1.)

2.Beispiel. Von derselben Leichtigkeit und Reinheit durch den Gebrauch der *As*- oder *Gis*-Klappe. Eben so in der Octave. (S. 2.)

3.Beispiel. Folgende schwere und in den untern Tönen dumpfklingende Stelle wird durch den Gebrauch der *F*-Klappe sehr leicht, sehr gleich und viel reiner. (S.3.)

4.Beispiel. In der folgenden Stelle ist der Gebrauch der *F*-Klappe unumgänglich nöthig. Ohne sie wäre es unmöglich, den Unterschied zwischen *fis* und *eis* deutlich hören zu lassen. Man muss sie während dieser ganzen Stelle offen halten, und gut articuliren. Ohne diese Klappe müsste man eine solche Stelle vermeiden, die mit derselben leicht und rein herauskommt. (S.4.)

5.Beispiel. Um die Tonleitern, die durch halbe Töne fortschreiten, gut zu machen, muss man sich stets dieser drei Klappen bedienen, besonders in der untern Octave; damit man sich bei Zeiten die Fertigkeit, sie zu gebrauchen, erwerbe, und den Vortheil zu eigen mache, den sie dem Spieler gewähren. (S. 5.)

6.Beispiel. Von Octavengängen überhaupt, bei welchen man sich stets der Klappen bedienen muss, um sie brillanter, leichter und reiner vorzutragen. (S. 6.)

7.Beispiel. Von einer Art Passage, die die *B*-Klappe durchaus erfordert, um den Ton *b* den andern gleich zu machen und sich die Ausführung ungemein zu erleichtern. (S. 7.)

8.Beispiel. Von einer Passage, die dumpfklingend und schwer sein würde; aber durch den Gebrauch der *As*-Klappe um vieles leichter und reiner wird. Derselbe Vortheil ist in der obern Octave. (S. 8.)

9.Beispiel. Von derselben Erleichterung und Verbesserung durch den Gebrauch der *B* Klappe. (S. 9.)

10.Beispiel. Von verschiedenen Trillern, die sich ohne Hülfe der Klappen nicht rein machen lassen. (Die Fingersetzung siehe auf der Tab. der Triller.) (Siehe 10.)

Der Triller (Siehe *a**), den man in der gewöhnlichen Lage bisweilen schwer findet, kann auch auf eine andere Art, wobei man sich der *Gis*-Klappe bedient, gemacht werden. (Siehe die Tab. der Triller.)

1. 

2. 

3. 

4. 

5. 

6. 



7. 

8. 

9. 

10. 

la même position pour les deux *de même à l'octave*

même chose à l'octave



la même position pour les deux *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

(a)

Zusatz des Uebersetzers. Ich glaube den Flötenspielern etwas Nützliches anzuzeigen, wenn ich eben hier anführe, was *A.E. Müller* in der allgemeinen musikalischen Zeitung bemerkt hat.

Nämlich: „Nun noch etwas Specielleres über den Gebrauch und die Anwendung der *F*-, *Gis*- und *B*-Klappen. Wozu sie eigentlich dienen, und welche Töne zu nächst durch sie verbessert werden— das sagt schon ihr Name. Sie sind aber für die Reinheit, Klarheit, und Gleichheit anderer Töne ebenfalls äusserst nützlich und brauchbar. Nachstehende Beispiele mögen dies deutlicher anzeigen. Bekanntlich ist das erste und zweite *fis* auf jeder Flöte— bald mehr bald weniger— zu tief. Um diesem Uebelstande abzuhelpfen, greifen die meisten Flötenspieler diesen Ton, besonders wenn sie ihn in *g dur* als grosse Septime gebrauchen, so, dass sie nur den Zeigefinger der rechten Hand aufheben, und alle übrigen Finger liegen lassen. Es ist wahr, das *fis* wird dadurch reiner; aber im Verhältniss mit den andern Tönen zu schwach. Hier ist also die *F*-Klappe mit Nutzen zu gebrauchen. Man greife nämlich das *fis* wie gewöhnlich, und nehme diese Klappe dazu, so hat man den Ton etwas höher und keineswegs schwächer. Mit eben dem Nutzen kann man die *Gis*- und *B*-Klappe bei dem *f* gebrauchen, welcher Ton so selten rein und hell ist. Man nehme ihn aber nur so, dass man zum *e* die *Gis*- und *B*-Klappen öffnet, und man wird den grossen Unterschied des Klanges sogleich bemerken. So kann man auch beim *a* die *Gis*-Klappe vorthellhaft gebrauchen, wenn man sie nämlich zur Fingersetzung des zweiten *d* nimmt. Das auf diese Weise angegebene *a* ist dem gewöhnlichen *a* in Hinsicht auf reine Stimmung weit vorzuziehen. Eben so kann man mit Hülfe der *Gis*-Klappe das sonst unreine und dumpfe *gis* oder *as* ganz rein, hell und leicht haben. Man bleibe nämlich in der Fingersetzung des *g* liegen, und öffne dazu die *Gis*- und *Dis*-Klappen. Durch Hülfe derselben kann man ferner schwere Triller leicht und sicher haben, z. B. mit *e* und *fis*, dazu nehme man das *e* mit der *Dis*- und *Gis*-Klappe, blase nur ein wenig schärfer als gewöhnlich an, hierdurch erhält man das *e*, und nun ist der Triller mit *fis* leicht, vermitteltst des dritten und vierten Fingers der linken Hand. So viel für diesmal, um den Nutzen und die Zweckmässigkeit jener Erfindung in Absicht der Reinheit der Töne zu erweisen. Ich sage noch nichts davon, wie viel brauchbarer die Flöte dadurch im Allgemeinen geworden ist, z. B. welche eine schöne Wirkung bei vollstimmiger Musik eine reine und angenehme, scharf angehaltene Terz, *as—c*, *gis—h*, *g—b*, der ersten Octave macht; welche ein schöner Mitteltön zwischen Hoboe und Clarinette, der einem Spieler der Flöte ohne Klappen eine *terra incognita* ist.

SUR LA MANIÈRE D'EXERCER LES PETITES CLEFS.

Si l'on veut parvenir à jouer en peu de temps avec les petites clefs, il faut travailler avec soin chaque clef l'une après l'autre ainsi qu'on le verra par les exemples suivants, on pourra tout à la fois faire usage de la grande clef avec la petite clef du Fa soit pour le Ra # ou bien le Fa naturel il en résulte un très bon effet pour tous les deux (surtout dans la 1^{ère} octave en bas) tant pour la justesse que pour la rondeur du son.

EXERCICES POUR LA PETITE CLEF DU FA.

1^{re} Exercice.

ÜBER DIE ART, DIE DREI KLAPPEN ZU ÜBEN.

Wenn man in kurzer Zeit dahin kommen will, die drei Klappen fertig zu gebrauchen, so muss man sorgfältig eine nach der andern üben, so wie in den folgenden Beispielen dazu Anweisung gegeben wird. Man wird zu gleicher Zeit die grosse Klappe mit der kleinen F-Klappe gebrauchen können, sowohl bei *fis* als bei dem natürlichen *f*. Beide Töne werden dadurch, sowohl an Richtigkeit als an Fülle des Tons (besonders in der untern Octave) gewinnen.

UEBUNGEN FÜR DIE KLEINE F KLAPPE.

1^{te} Uebung.

The image contains six numbered musical exercises, labeled 1 through 6. Each exercise is presented on two staves. The first staff of each exercise contains a rhythmic pattern of eighth notes, often grouped in pairs with a slur. The second staff contains a similar pattern, but with a different rhythmic grouping or articulation. The exercises are designed to be played in a specific sequence to improve finger technique and coordination for the small F clef.

EXERCICES POUR LA CLEF DE FA.

UEBUNGEN FÜR DIE F-KLAPPE.

7. 8.

9.

10. 11.

12.

2^{me} Exercice.

2^{te} Uebung.

1. 2.

3. 



4. 



5. 



6. 



7. 



8. 



9. 



10. Musical staff 10.1: Treble clef, common time, starting with a quarter rest, followed by eighth-note patterns.

Musical staff 10.2: Treble clef, common time, continuing the eighth-note patterns from staff 10.1.

11. Musical staff 11.1: Treble clef, common time, starting with a quarter rest, followed by eighth-note patterns.

Musical staff 11.2: Treble clef, common time, continuing the eighth-note patterns from staff 11.1.

12. Musical staff 12.1: Treble clef, common time, starting with a quarter rest, followed by eighth-note patterns.

Musical staff 12.2: Treble clef, common time, continuing the eighth-note patterns from staff 12.1.

3^{me} Exercice.

3^{te} Uebung.

1. Musical staff 1.1: Treble clef, common time, starting with a quarter rest, followed by sixteenth-note patterns.

Musical staff 1.2: Treble clef, common time, continuing the sixteenth-note patterns from staff 1.1.

2. Musical staff 2.1: Treble clef, common time, starting with a quarter rest, followed by sixteenth-note patterns.

Musical staff 2.2: Treble clef, common time, continuing the sixteenth-note patterns from staff 2.1.

3. Musical staff 3.1: Treble clef, common time, starting with a quarter rest, followed by sixteenth-note patterns.

Musical staff 3.2: Treble clef, common time, continuing the sixteenth-note patterns from staff 3.1.

4. Musical staff 4.1: Treble clef, common time, starting with a quarter rest, followed by sixteenth-note patterns.

Musical staff 4.2: Treble clef, common time, continuing the sixteenth-note patterns from staff 4.1.

5. Musical staff 5.1: Treble clef, common time, starting with a quarter rest, followed by sixteenth-note patterns.

This page contains 12 systems of musical notation, numbered 6 through 12. Each system consists of six staves. The notation is primarily in treble clef with a common time signature (C). The music is characterized by dense, rhythmic patterns, often using slurs and ties to connect notes across measures. The systems are arranged vertically, with system 6 at the top and system 12 at the bottom. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

EXERCICES POUR LA CLEF DE SI \flat

Nota: Il faut employer autant que possible, outre la clef de Si \flat celle de Fa et de Re \sharp .

UEBUNGEN FÜR DIE B-KLAPPE.

Anmerkung: Man muss, so weit es möglich ist, sich neben der B-Klappe, auch der F-Klappe und der gewöhnlichen Dis-Klappe bedienen.

1^{re} Exercice.1^{re} Uebung.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

2^{me} Exercice.2^{te} Uebung.

1. 2.

This page contains a musical score for guitar, organized into nine numbered systems. Each system consists of six staves. The notation is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The music is characterized by intricate, flowing patterns of eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs and ties. The systems are numbered 3 through 9, with the first system at the top of the page and the last system at the bottom. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs, creating a complex and melodic texture.

10. 



11. 



12. 



3^{me} Exercice.

3^{te} Uebung.

1. 



2. 



3. 



4. 



5.  

6.  

7.  

8.  

9.  

10.  

11.  

12.  

EXERCICES POUR LA CLEF DE SI \flat ,
DE LA FA ET DE RE \sharp .

UEBUNGEN FÜR DIE B- UND F-KLAPPE
MIT DER DIS-KLAPPE ZUSAMMEN.

1^{re} Exercice.

1^{te} Uebung.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

2^{me} Exercice.

2^{te} Uebung.

1. 2.

3. 

4. 

5. 

6. 

7. 

8. 

9. 

10. 

11. 

12. 

3^{me} Exercice.

3^{te} Uebung.

1. 

2. 

3. 

4. 

5. 

This musical score is a single system for guitar, consisting of 12 numbered measures. Each measure is written on a single treble clef staff in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The music is characterized by intricate rhythmic patterns, primarily using eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or fours. Slurs and ties are used extensively to connect notes across measures, creating a sense of continuous motion. The notation includes various articulations such as accents and slurs, and the overall texture is dense and technically demanding. The measures are arranged in a vertical sequence, with each measure starting on a new line of the staff.

EXERCICES POUR LA CLEF DE LA^b, CON.
JOINTEMENT AVEC CELLE DE FA ET
DE SI^b.

UEBUNGEN FÜR DIE AS-KLAPPE MIT DER F-
UND B-KLAPPE ZUSAMMEN.

1^{re} Exercice.

1^{re} Uebung.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

2^{me} Exercice.

2^{te} Uebung.

1. 2.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10. Exercise 10 consists of two staves of music in G-flat major (two flats) and common time. The first staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the second staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

11. Exercise 11 consists of two staves of music in G-flat major and common time. The first staff has a melodic line with eighth notes and some slurs, and the second staff has a corresponding accompaniment.

12. Exercise 12 consists of two staves of music in G-flat major and common time. The first staff features a melodic line with eighth notes and slurs, and the second staff has an accompaniment.

3^me Exercice.

3^{te} Uebung.

1. Exercise 1 consists of two staves of music in G-flat major and common time. The first staff has a melodic line with eighth notes and slurs, and the second staff has an accompaniment.

2. Exercise 2 consists of two staves of music in G-flat major and common time. The first staff has a melodic line with eighth notes and slurs, and the second staff has an accompaniment.

3. Exercise 3 consists of two staves of music in G-flat major and common time. The first staff has a melodic line with eighth notes and slurs, and the second staff has an accompaniment.

4. Exercise 4 consists of two staves of music in G-flat major and common time. The first staff has a melodic line with eighth notes and slurs, and the second staff has an accompaniment.

This page contains 12 systems of musical notation, numbered 5 through 12. Each system consists of two staves of music. The notation is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The music is characterized by dense, flowing sixteenth-note passages, often grouped in pairs or fours, and is heavily accented with slurs and phrasing marks. The systems are arranged vertically, with system 5 at the top and system 12 at the bottom. Each system concludes with a whole note rest on the second staff.

**EXERCICES AVEC LES CLEFS, DANS
LES TONS AVEC DIÈZES.**

AVEC LA CLEF DE La[♯](Mib)

1^{re} Exercice.

**UEBUNGEN MIT DEN KLAPPEN IN DEN
TÖNEN MIT KREUTZEN.**

MIT DER Ais(B) KLAPPE.

1^{re} Uebung.

Musical score for the first exercise, consisting of six systems of piano accompaniment. Each system has two staves (treble and bass clef). The first system is labeled '1.' and '2.'. The second system is labeled '3.' and '4.'. The third system is labeled '5.' and '6.'. The music is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#).

2^{me} Exercice.

2^{te} Uebung.

Musical score for the second exercise, consisting of four systems of piano accompaniment. Each system has two staves (treble and bass clef). The first system is labeled '1.'. The second system is labeled '2.'. The third system is labeled '3.'. The fourth system is labeled '4.'. The music is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#).

5.  Musical notation for exercise 5, first system. It consists of two staves in G major, C major time signature. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with eighth notes.

6.  Musical notation for exercise 6, second system. It consists of two staves in G major, C major time signature. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with eighth notes.

3^{me} Exercice.

3^{te} Uebung.

1.  Musical notation for exercise 1, first system. It consists of two staves in G major, C major time signature. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with eighth notes.

2.  Musical notation for exercise 2, second system. It consists of two staves in G major, C major time signature. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with eighth notes.

3.  Musical notation for exercise 3, third system. It consists of two staves in G major, C major time signature. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with eighth notes.

4.  Musical notation for exercise 4, fourth system. It consists of two staves in G major, C major time signature. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with eighth notes.

5.  Musical notation for exercise 5, fifth system. It consists of two staves in G major, C major time signature. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with eighth notes.

6.  Musical notation for exercise 6, sixth system. It consists of two staves in G major, C major time signature. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with eighth notes.

1^{re} Exercice.

1^{te} Uebung.

2^{me} Exercice.

2^{te} Uebung.

5. Musical notation for exercise 5, consisting of two staves. The first staff contains a continuous eighth-note melody in treble clef, and the second staff contains a corresponding accompaniment of eighth notes.

3^{me} Exercice.

3^{te} Uebung.

1. Musical notation for exercise 1, consisting of two staves. The first staff features a complex eighth-note melody with many beamed notes, and the second staff provides a steady accompaniment.

2. Musical notation for exercise 2, consisting of two staves. The first staff has a complex eighth-note melody, and the second staff has a steady accompaniment.

3. Musical notation for exercise 3, consisting of two staves. The first staff has a complex eighth-note melody, and the second staff has a steady accompaniment.

4. Musical notation for exercise 4, consisting of two staves. The first staff has a complex eighth-note melody, and the second staff has a steady accompaniment.

5. Musical notation for exercise 5, consisting of two staves. The first staff has a complex eighth-note melody, and the second staff has a steady accompaniment.

6. Musical notation for exercise 6, consisting of two staves. The first staff has a complex eighth-note melody, and the second staff has a steady accompaniment.

AVEC LA CLEF DE Mi# (Fa)

MIT DER Eis (F) KLASPE.

1^{re} Exercice.

1^{te} Uebung.

2^{me} Exercice.

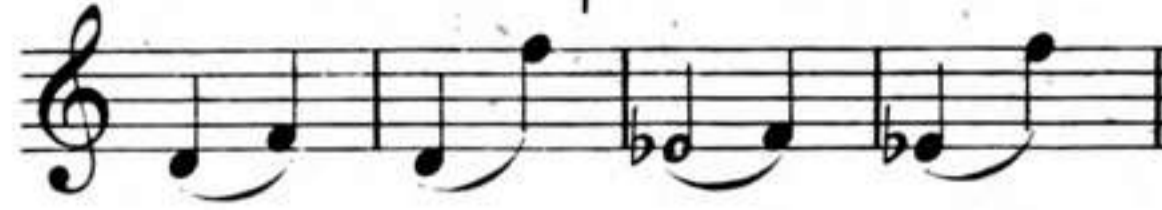
2^{te} Uebung.

5. 

3^{me} Exercice.  5^{te} Uebung. 

Quelque fois on ne peut pas employer la clef de Fa, par exemple si on veut lier en montant des tierces ou des décimes.

Exemple.



Comme il est impossible de porter l'annulaire de la main droite assez rapidement sur la clef de Fa sans faire entendre le mi, il faut prendre en pareil cas le Fa de la manière ordinaire.

A l'exception de l'exemple ci dessus on peut prendre tous les passages en tierces et décimes qui exigent la clef de Fa, lorsqu'ils sont en notes détachées.

Exemple.



Les exemples suivants servent à se familiariser avec la mécanique de l'instrument.

Pour employer toute fois la clef de Fa en cette occasion, sans faire entendre le Mi la plupart des Flutes allemandes sont garnies d'une seconde clef de Fa, qui se prend par le petit doigt de la main gauche.

EXERCICES AVEC TOUTES LES CLEFS.

AVEC LA CLEF DE Fa.



AVEC LA CLEF DE Si b.



Sans l'aide des 3 clefs il est presque impossible de jouer l'exemple suivant.



Dans l'exemple suivant, dont on reconnaît l'utilité, on emploie toutes les clefs Cet exercice sera de grande utilité pour la main gauche.

Es giebt Fälle, wo man die F-Klappe nicht gut gebrauchen kann, wenn man nämlich in aufsteigenden Terzen oder Dezimen die Töne schleifen will.

Beispiel. (*)

Da es unmöglich ist, den Goldfinger (4^{te} Finger) der rechten Hand schnell genug auf die F-Klappe zu drücken, um den dazwischen liegenden Ton e nicht mit hören zu lassen, so muss man sich bei Stellen dieser Art vorsehen, und sie in der gewöhnlichen Lage der Finger nehmen.

(*) Mit Ausnahme des obigen Beispiels, können in dessen alle Terzen und Dezimen-Gänge, bei denen die F-Klappe nöthig ist, sowohl aufsteigend als absteigend gemacht werden, sobald die Noten gestossen werden sollen.

Beispiel.

Die folgenden Beispiele sollen dienen, sich mit dem Mechanismus des Instruments vertrauter zu machen.

(*) Um Sätze dieser Art dennoch mit der F-Klappe zu machen, ohne dass der Zwischenton e gehört werde, hat man an den meisten deutschen Flöten noch eine 2^{te} F-Klappe angebracht, die mit dem kleinen Finger der linken Hand gegriffen wird.

UEBUNGEN FÜR ALLE KLAPPEN ÜBERHAUPT. MIT DER F-KLAPPE.

MIT DER B-KLAPPE.

Ohne Hülfe der 3 Klappen ist es fast unmöglich, folgendes Beispiel herauszubringen.

In folgendem Beispiel, dessen Nutzen einleuchtend ist, sind alle Klappen gebraucht. Diese Übung wird besonders für die linke Hand sehr dienlich sein.



Qu'on aie soin de ne point faire entendre le Mi entre La^b et Fa, et le La naturel entre La^b et Sib. Dans le dernier cas la Clef de Fa. à prendre par le petit doigt de la main gauche est d'un grand secours.

NB. Hier achte man darauf, dass die Zwischentöne, *E* zwischen *As* und *F*, *A* zwischen *As* und *B* nicht gehört werden. Für den letzten Fall ist die *F*-Klappe (mit dem kleinen Finger der linken Hand) gut zu gebrauchen.



Dans l'exemple suivant la clef de Fa est indispensable pour le Sol^b au grave.

In folgendem Beispiel ist besonders die *F*-Klappe für das tiefe *Ges* unumgänglich nötig.



L'exemple suivant sert pour l'exercice de la clef de Sol[#] au grave.

Folgendes Beispiel ist nützlich, um die *Gis*-Klappe für das tiefe *Gis* zu üben.



EXERCICE DES DOIGTS SUR Sol[#] ET Fa[#].

UEBUNG DER FINGER FÜR Gis UND Fis.



EXERCICE DE LA CLEF DE La# AVEC Sol#.

UEBUNG DER Ais(B)-KLAPPE MIT Gis.

EXERCICE POUR TOUTES LES CLEFS.

UEBUNG ALLER KLAPPEN.

AUTRE EXERCICE POUR LES CLEFS.

EINE ANDRE UEBUNG FÜR DIE KLAPPEN.

EXERCICE POUR LA CLEF DE La#.

UEBUNG FÜR DIE Ais-KLAPPE.(B)

ETENDUE DES TONS SUR LA FLÛTE.

TONUMFANG DER FLÖTE.

GAMME DIATONIQUE.

DIATONISCHE TONLEITER.

Octave grave.
Erste Octave oder tiefe Töne.

Octave du milieu.
Zweite Octave oder Mitteltöne.

Octave à l'aigu.
Dritte Octave oder hohe Töne.

Nr. signifie un ton
un demi ton.
— bedeutet ganzer
halber Ton.

re mi fa# sol la si ut# ré mi fa# sol la si ut# ré mi fa# sol la si ut#
d e fis g a h cis d e fis g a h cis d e fis g a h cis d e fis g a h cis

GAMME CHROMATIQUE.

CHROMATISCHE TONLEITER.

1^{re} Octave.
Erste Octave.

2^{me} Octave.
Zweite Octave.

3^{me} Octave.
Dritte Octave.

ré mi b mi fa fa# sol sol# la sib si ut ut# ré mi b mi fa fa# sol sol# la sib si ut ut# ré mi b mi fa fa# sol sol# la sib si ut ut#
d es e f fis g gis a b h c eis d es e f fis g gis a b h c eis d es e f fis g gis a b h c eis

GAMME DANS TOUS LES TONS.

TONLEITERN IN ALLEN TONARTEN.

On a ajouté à chaque mode majeur son mode relatif mineur.

Jeder Durtonart ist die mit ihr verwandte Molltonart beigelegt.

Ut majeur.
C dur.
Mode relatif.
Verwandte Tonart.
La mineur.
A moll.

The first system shows the C major scale (Ut majeur) and its relative minor, A minor (La mineur). The major scale is written on a single treble clef staff, and the minor scale is written on a single bass clef staff. Both scales are presented as ascending and descending sequences of notes.

Sol majeur.
G dur.
Ré mineur.
E moll.

The second system shows the G major scale (Sol majeur) and its relative minor, E minor (Ré mineur). The major scale is on a single treble clef staff, and the minor scale is on a single bass clef staff.

Ré majeur.
D dur.
Si mineur.
H moll.

The third system shows the D major scale (Ré majeur) and its relative minor, B minor (Si mineur). The major scale is on a single treble clef staff, and the minor scale is on a single bass clef staff.

La majeur.
A dur.
Fa# mineur.
Fis moll.

The fourth system shows the A major scale (La majeur) and its relative minor, F# minor (Fa# mineur). The major scale is on a single treble clef staff, and the minor scale is on a single bass clef staff.

Mi majeur.
E dur.
Ut# mineur.
Cis moll.

The fifth system shows the E major scale (Mi majeur) and its relative minor, C# minor (Ut# mineur). The major scale is on a single treble clef staff, and the minor scale is on a single bass clef staff.

Si majeur.
H dur.
Sol# mineur.
Gis moll.

The sixth system shows the B major scale (Si majeur) and its relative minor, G# minor (Sol# mineur). The major scale is on a single treble clef staff, and the minor scale is on a single bass clef staff.

Fa# majeur.
Fis dur.
Ré# mineur.
Dis moll.

The seventh system shows the F# major scale (Fa# majeur) and its relative minor, D# minor (Ré# mineur). The major scale is on a single treble clef staff, and the minor scale is on a single bass clef staff.

Ut# majeur.
Cis dur.
La# mineur.
Ais moll.

The eighth system shows the C# major scale (Ut# majeur) and its relative minor, A# minor (La# mineur). The major scale is on a single treble clef staff, and the minor scale is on a single bass clef staff.

Fa majeur.
F dur.

Ré mineur.
D moll.

Sib majeur.
B dur.

Sol mineur.
G moll.

Mib majeur.
Es dur.

Ut mineur.
C moll.

Lab majeur.
As dur.

Fa mineur.
F moll.

Reb majeur.
Des dur.

Sib mineur.
B moll.

Solb majeur.
Ges dur.

Mib mineur.
Es moll.

Utb majeur.
Ces dur.

Lab mineur.
As moll.

GAMME CHROMATIQUE PAR DIÈZES.

CHROMATISCHE TONLEITER MIT KREUZEN.

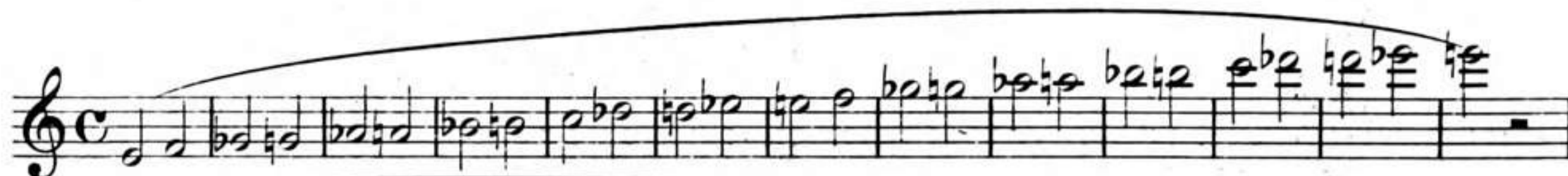
en montant. aufsteigend.

en descendant. absteigend.

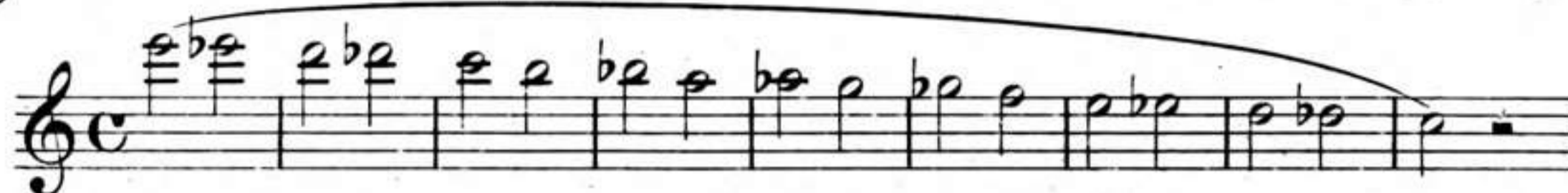
GAMME CHROMATIQUE PAR BÉMOLS.

CHROMATISCHE TONLEITER MIT BEEN.

En montant.
Aufsteigend.



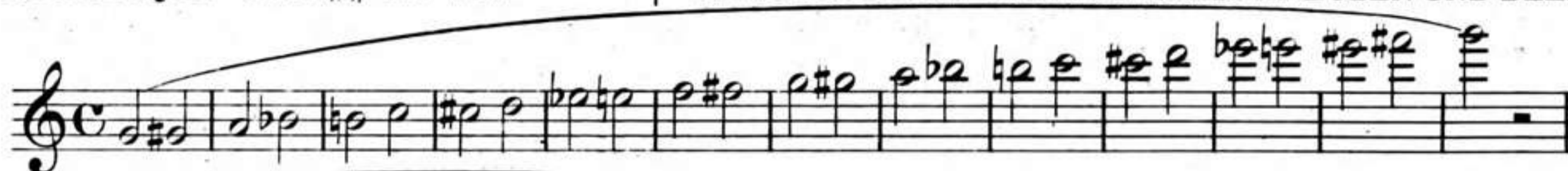
En descendant.
Absteigend.



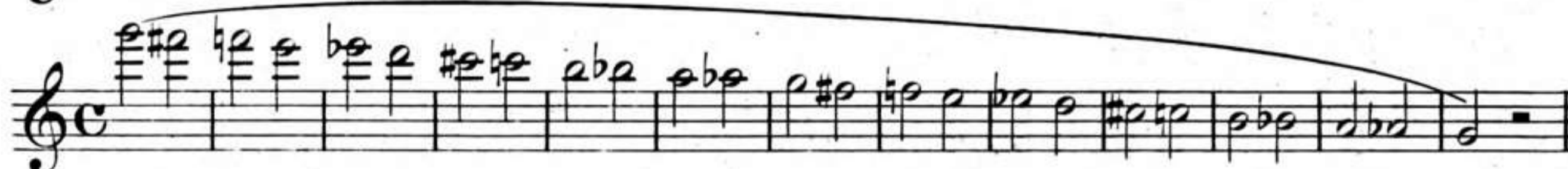
GAMME CHROMATIQUE PAR ## ET bb.

CHROMATISCHE TONLEITER MIT KREUZEN UND BEEN.

En montant.
Aufsteigend.



En descendant.
Absteigend.



On ne saurait trop recommander à celui qui veut devenir un bon flûtiste de jouer assiduellement et lentement les gammes, de bien soutenir chaque ton en le faisant augmenter et diminuer. Cet exercice procure de l'haleine de la sûreté pour l'embouchure et un beau son.

Man kann es dem, der ein guter Flötenspieler werden will, nicht genug empfehlen, recht fleissig und langsam Tonleitern zu spielen, und jeden Ton gleich auszuhalten, wachsen und abnehmen lassen. Diese Uebung verschafft einen langen Athem, Sicherheit des Ansatzes und Schönheit des Tons.

PREMIER EXERCICE.

ERSTE UEBUNG.

LA GAMME LA PLUS FACILE POUR LA FLÛTE.

DIE LEICHTESTE TONLEITER AUF DER FLÖTE.



GAMME CHROMATIQUE.

CHROMATISCHE TONLEITER.

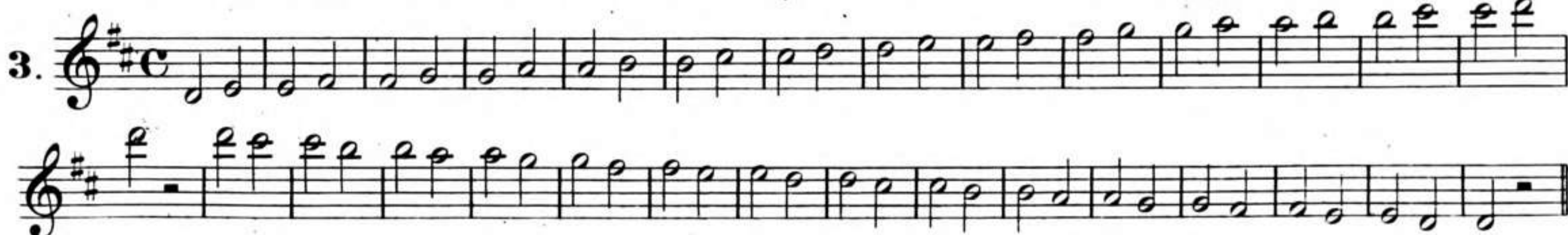


Exercices dont les tons ne se suivent pas dans l'ordre de la gamme simple.

Uebungen, die nicht in der Tonleiter fortgehen.

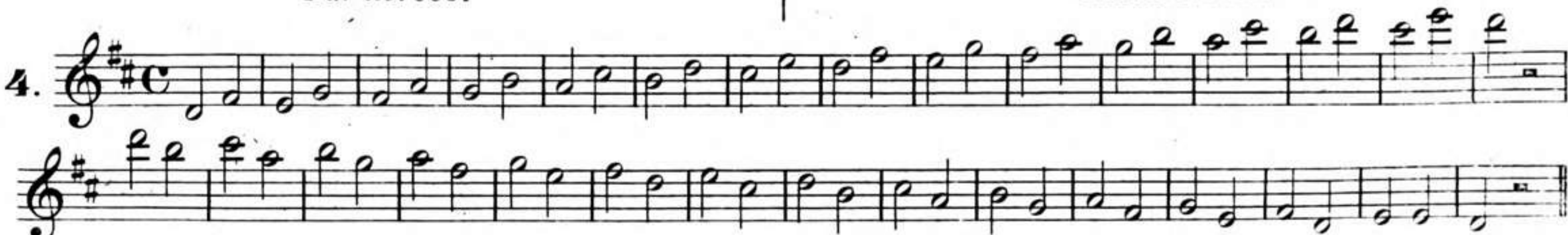
En montant et en descendant par secondes.

Durch Secunden auf und absteigend.



Par tierces.

Durch Terzen.



Quartès. | Quartèn.

5.

Quintès. | Quintèn.

6.

Sixtes. | Sextèn.

7.

Septièmes. | Septimèn.

8.

Octaves. | Octaven.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

15.

16.

17.

18.

EXERCICES DANS TOUS LES INTERVALLES. | UEBUNGEN FÜR ALLE INTERVALLE.

1^{re} Exercices d'un ton au ton suivant.
1^{te} Uebung von einem Ton zum nächsten.
 Andante.
 Flauto 2^{do}

2^{me} Par Tierces.
2^{te} In Terzen.
 Allegretto.

Lento.
3^{me}
Par Quartes.
3^{le}
In Quarten.

Grazioso.
4^{me}
Par Quintes.
4^{te}
In Quinten.

Allegro moderato.
5^{me}
Par Sixièmes.
5^{te}
In Sexten.

Moderato.
6^{me}
Par Septièmes.
6^{te}
In Septimen.

Allegro.

7^{me}
Par Octaves.
7^{te}
In Octaven.

Allegro.

8^{me}
Par Dixièmes.
8^{te}
In Dezimen.

EXERCICES SUR L'ACCORD PARFAIT.

UEBUNGEN UBER DEN DREIKLANG.

Accord en Ré majeur. D-dur Accord.

Si mineur relatif. H-moll, verwandte Tonart.

Sol majeur. G-dur.

Ré mineur. E-moll.

Ut majeur. C-dur.

La mineur. A-moll.

La majeur. A-dur.

Fa# mineur. Fis-moll.

Fa majeur. F-dur.

Ré mineur. D-moll.

Sib majeur. B-dur.

Sol mineur. G-moll.

Mib majeur. Es-dur.

Ut mineur. C-moll.

16 EXERCICES TRÈS FACILES DANS LES
MODES LES PLUS USITÉS.

16 SEHR LEICHTE UEBUNGEN, IN DEN AUF
DER FLÖTE ÜBLICHSTEN TONARTEN.

1.
Ré majeur.
D-dur.

Musical notation for exercise 1 in D major, C major scale. The exercise consists of two staves. The upper staff contains a C major scale with various articulations including slurs, accents, and trills. Handwritten annotations above the notes include fingerings: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100. The lower staff provides the harmonic accompaniment with chords and single notes.

2.
Si mineur.
H-moll.

Musical notation for exercise 2 in B minor, C major scale. The exercise consists of two staves. The upper staff contains a C major scale with various articulations including slurs, accents, and trills. The lower staff provides the harmonic accompaniment with chords and single notes.

3.
Sol majeur.
G-dur.

Musical notation for exercise 3 in G major, C major scale. The exercise consists of two staves. The upper staff contains a C major scale with various articulations including slurs, accents, and trills. The lower staff provides the harmonic accompaniment with chords and single notes.

4.
Mi mineur.
E-moll.

Musical notation for exercise 4 in E minor, C major scale. The exercise consists of two staves. The upper staff contains a C major scale with various articulations including slurs, accents, and trills. The lower staff provides the harmonic accompaniment with chords and single notes.

5.
Ut majeur.
C-dur.

Musical notation for exercise 5 in C major, C major scale. The exercise consists of two staves. The upper staff contains a C major scale with various articulations including slurs, accents, and trills. The lower staff provides the harmonic accompaniment with chords and single notes.

6.
La mineur.
A-moll.

Musical notation for exercise 6 in A minor, C major scale. The exercise consists of two staves. The upper staff contains a C major scale with various articulations including slurs, accents, and trills. The lower staff provides the harmonic accompaniment with chords and single notes.

7.
Fa majeur.
F-dur.

Musical notation for exercise 7 in F major, C major scale. The exercise consists of two staves. The upper staff contains a C major scale with various articulations including slurs, accents, and trills. The lower staff provides the harmonic accompaniment with chords and single notes.

8.
Ré mineur.
D-moll.

Musical notation for exercise 8 in D minor, C major scale. The exercise consists of two staves. The upper staff contains a C major scale with various articulations including slurs, accents, and trills. The lower staff provides the harmonic accompaniment with chords and single notes.

9.
Ré majeur.
D-dur.

Lento.

10.
Si mineur.
H-moll.

Andante.

11.
Sol majeur.
G-dur.

Moderato.

12.
Mi mineur.
E-moll.

Andante.

13.
Ut majeur.
C-dur.

Allegro moderato.

14.
La mineur.
A-moll.

Lento.

15.
Fa majeur.
F-dur.

16.
Ré mineur.
D-moll.

Andante.

15 EXERCICES EN NOTES LIEÉS ET DÉTACHÉES, DANS DIVERS MODES.

15 UEBUNGEN IN GESCHLEIFTEN UND GESTOSSENEN NOTEN, FÜR VERSCHIEDENE TONARTEN.

1. *Moderato.*
Ut majeur.
C-dur.

2. *Lento.*
La mineur.
A-moll.

3. *Allegro.*
Sol majeur.
G-dur.

4. *Andante*
Mi mineur.
E-moll.

5. *Allegretto.*
Ré majeur.
D-dur.

6. *Lento.*
Si mineur.
H-moll.

7. *La majeur.*
A-dur.

8. *Andante.*
Fa# mineur.
Fis-moll.

Allegretto.

9.
Fa majeur.
F-dur.

Lento.

10.
Ré mineur.
D-moll.

Tempo di Minuetto.

11.
Sib majeur.
B-dur.

Andante con espressione.

12.
Sol mineur.
G-moll.

13.
Mib majeur.
 Es-dur.

Moderato.

14.
Ut mineur.
 C-moll.

Lento.

15.
Mi majeur.
 E-dur.

Moderato.