

Ebenbüch Ernst.

HUGOTS UND WUNDERLICH'S



Flötenschule

für das

CONSERVATORIUM DER MUSIK

verfasst

und zum Unterricht angenommen

N^o 966.

Pr 4 fl 30 cr.

Mainz und Paris.

bey B. Schotts Söhnen Antwerpen. bey C. Schott.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

TABELLE

für alle Triller auf der gewöhnlichen Flöte

Tablature

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

auf E sur le Mi *auf F sur le Fa* *auf G sur le Sol* *auf A sur le La* *auf B sur le Si*

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

auf A sur le La *auf B sur le Si* *auf C sur l'Ut* *auf D sur le Ré* *auf E sur le Mi* *auf F sur le Fa*

lour

NATURLICHE TONLEITER .

für die Flöte mit dreij Klappen

Gamme Naturelle .

pour la Flûte à trois Clefs .

N.B. 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 verschlossnen, die Ringe o die offenen Löcher.

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.

(*) (*) Da G und A in der obern Octave fast immer ein wenig zu tief sind, so nehme man die kleine Daumenklappe zu Hülfe, 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.

(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 ponce 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.

TONLEITER MIT KREUZEN.

für die Flöte mit dreij Klappen.

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

Gamme par Diezes.

pour la Flûte à trois Clefs.

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

(*) 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 bey geschwinden Noten dessen überhoben seyn.

(*) 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 clefs du pouce tel qu'il est marqué; cependant on peut s'en passer dans les morceaux vifs.

Tabelle für alle Triller, mit dem ganzen, wie mit dem halben Ton, für die Flöte mit dreij Klappen

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

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

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

The tablature is organized into three systems, each with a musical staff and five fingerings staves. The first system shows trills on E, F, G, A, and H. The second system shows trills on C, D, E, F, and G. The third system shows trills on A, B, E, D, and F, with a note about the third octave being defective.

N.B. Man merke überhaupt daz alle Triller in der dritten Octave mangelt sind, will man sie ertraglich haben, so muess man sie lebhaft und stark machen.

N.B. Tous les trilles dans la troisième octave sont defectueux, pour les rendre supportables il faut les faire forte et avec celerité.

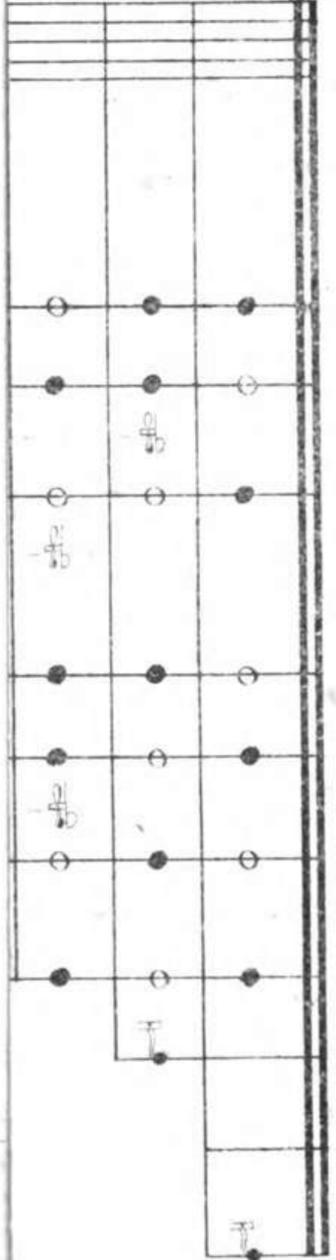
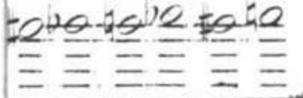
(a) Der Triller mit Daus C muess sehr lebhaft und gleich geschlagen werden, sonst klingt er uebel, da er der Natur der Flöte nicht angemessen ist

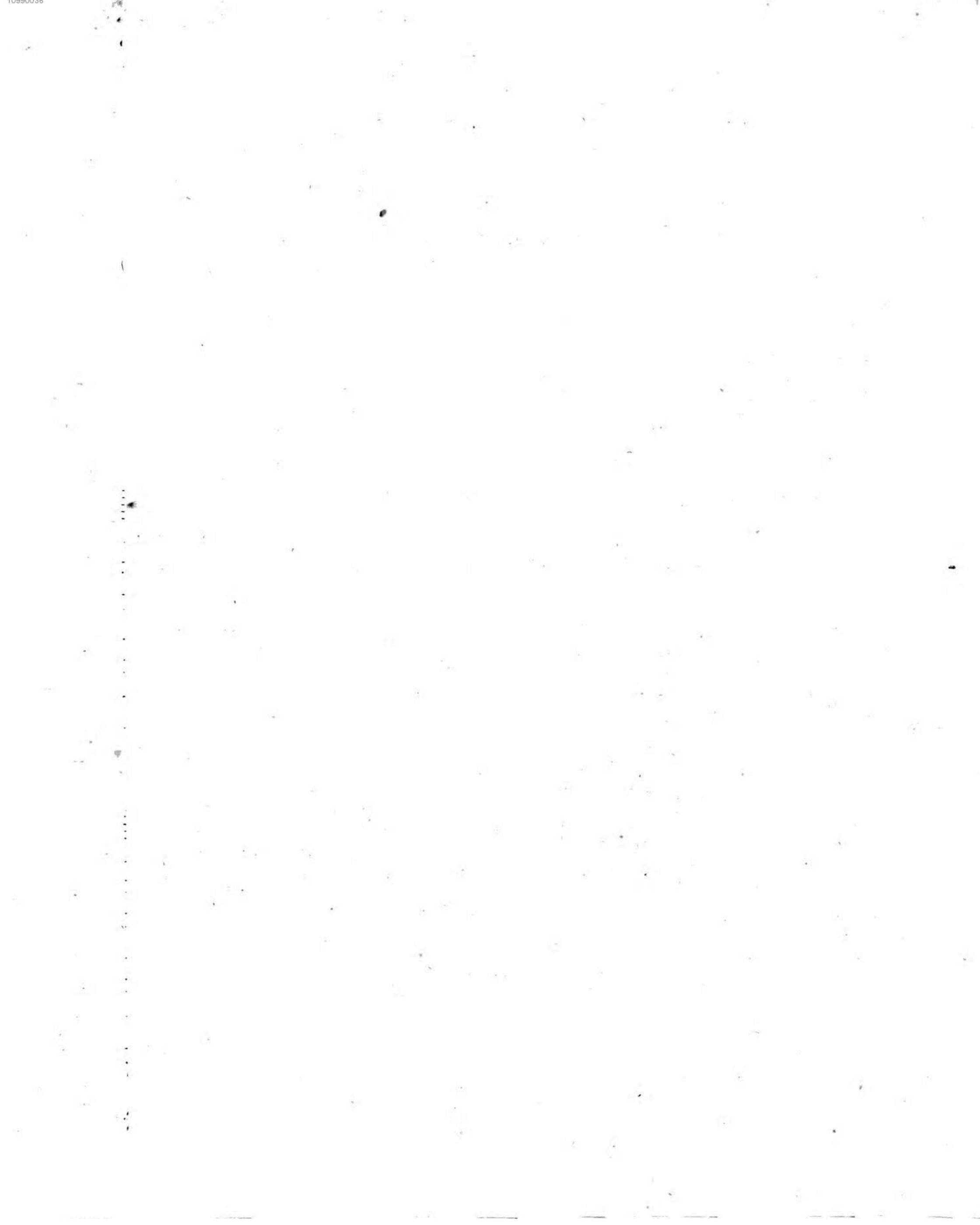
(a) Le trille Ré sur l'Ut demande de la vitesse et de l'égalité, n'étant point dans la nature de l'instrument.

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

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

4
la si si ut si ut
us b h ces his c





Flötenschule.

Erster Artikel.

Ursprung der Flöte.

Die Erfindung der Flöte verliert sich, wie die Erfindung der Lyrä, 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 verschiedner 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 Klarinette, 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 (*Flüte à Bec*) bei Seite, um nur von der Querflöte, oder eigentlichen Flöte (*Flüte 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 mehreren einzelnen neben einander gebundenen Pfeifen verschiedner Grösse bestehenden Flöte, erhalten hat.

Die Querflöte, oder *Flüte traversière*, so benannt, weil der, der draufspielt, 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 giebt, die Mannigfaltigkeit, die auf diesem Instrument durch die Zungenschläge zu erreichen ist, rechtfertigen den Vorzug, den man ihr vor der Flöte mit dem Mundstück (*Flüte à bec*) gegeben hat.

Zweiter Artikel.

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.

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 ihren 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.

D r i t t e r A r t i k e l .

Von der Haltung der Flöte und der Lage der Finger.

Der Lehrling der Flöte 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 derge-

Anmerkung (1). Um diese mehrere 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 giebt. 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) *Quanz*, der bekannte Flötenmeister Friedrichs des II. Königs 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 bezeichnen und unterscheiden: Der Daumen oder 1ster Finger der Zeigefinger oder 2ter Finger, der Mittelfinger oder 3ter Finger, der Goldfinger oder 4ter Finger, der kleine Finger oder 5ter Finger.

(4) Die Engländer haben, ausser den vier von uns angenommenen Klappen noch deren drei hinzugefügt, eine kleine, die dazu dienen soll, den Triller auf *b* (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 mittelst 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 ist dieser, noch ein so lange Fuss, auch noch ein so schwer, welches 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.

stalt 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 5ten 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.

Vierter Artikel.

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 be- » werkstelligt. Der Ton erhält seine verschiedenen Abänderungen der Höhe und Tiefe nach den ver- » schiedenen Auswegen, die die Finger des Spielenden jener eingeblasenen Luft verstatten. Man » weiss, dass der Ton einer klingenden Saite in dem Maasse höher wird, in welchem man diese » kürzer macht. Eben so giebt 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 Violinie; 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 mittelst der Ein- » wirkung 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 seyn. Aber auch in diesem Tone kann man, nach der Natur des Instruments, das Schneidende, das Runde, das Kräftige und Markige finden, welches man sich muss zuzueignen suchen, weil diese Eigenschaften zur Erhaltung schöner Klänge durchaus unentbehrlich sind.

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

Anmerkung des Uebersetzers. Schon im Jahr 1798 bemerkte unser würdige A. E. Müller in d. allgem. mus. Zeitung Folgendes: Mit Hülfe der (F-, Gis- und B-) Klappen kann der Flötenspieler alle Töne seines Instruments in gleicher Stärke und Reinheit 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 Oktave, in gehöriger Stärke oder Schwäche, nach Gefallen gebrauchen. Man erlaube mir, noch nicht ganz geübte Flötenspieler, welche sich aber eines Instruments 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 befehligen sie sich ferner die Töne der ersten Oktave 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 stumpfem 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 delikat 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.

Fünfter Artikel.

Vom Ansatz (*Embouchüre*).

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 seyn 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 auszugeben 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. 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* (zwischen der 5^{ten} und 4^{ten} Linie des Systems) 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* (unter der 1^{ten} Linie), welcher der tiefste Ton auf der Flöte ist. Da dieser Ton den Anfängern schwer heraus-

zubringen ist, so müssen sie bei ihm verweilen, und nicht eher zu andern Tönen fortgehn, 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 giebt, 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 giebt 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 Menge von 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 verhältnismässig 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, für die tiefen Töne aufzusparen, die in der Regel rund und voll seyn müssen. Wenn man diese beiden Regeln wohl beobachtet, wird man den Tönen der Flöte viel Mannigfaltigkeit geben können.

S e c h s t e r A r t i k e l .

V o n d e r A r t i k u l a t i o n .

« 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 Passagien, in viertheiligen Figuren, wo entweder zwei Noten geschleift und zwei gestossen, oder alle viere gestossen werden sollen, anwenden muss, entsteht, wenn man die Zunge ganz sanft an den Gaumen über die Oberzähne wechselsweise andrückt und zurückzieht, um so die Sylbe *di* auszusprechen.

Beispiel von Passagien für beide Zungenschläge. (Siehe 1.)

Dieser zweite Zungenschlag, den wir annehmen, und der schon von mehreren 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 beruhe.

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.

Das Stossen der Noten wird mit einem einfachen, und wohl ausgedruckten 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 erstern Note in der Figur den Zungenschlag giebt. Man muss die Lippen dabei nicht zu sehr zusammendrücken, sonst würde ein Theil des Tons verlohren 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 schlissen, indem man dabei die Sylbe *dü* ausspricht. (Siehe 4.)

Diese letzte Artikulation ist der erstern, dem Stossen sehr ähnlich, nur sanfter und leichter als jene. Diese verschiedenen Artikulationen können nun auf mannigfaltige Weise mit einander verbunden werden, wodurch 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 geschwindern Bewegung den (zweiten) Zungenschlag mit der Sylbe *dü* gebrauchen, wie zu Anfange dieses Artikels gelehrt worden ist. Neuntes Beispiel. (S. 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.

Ogleich alle Artikulationen an sich gut sind, wenn sie genau und sauber ausgeführt werden, so steht bei 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 Passagien 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. *lu lu lu lu*

2. *lu lu lu lu lu lu lu lu*

3.

4. *du du du du du du du du*

5. *lu lu lu lu*

6. *lu lu lu lu*

7. *lu lu*

8. *lu lu lu lu*

9. *lu lu lu lu*

10. *lu lu lu lu lu lu*

11. *lu lu lu lu lu lu*

12. *lu lu lu lu lu lu*

13. *du du du du du du*

14. *du du du du*

15. *Lento* *lu*

16. *lu lu*

17. *lu lu*

18. *lu lu*

19.

Eine andere Art zwei und zwei Noten zu binden, mit dem umgekehrten Zungenschlag. (Gegenschlag 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 vierten gestossen und die beiden mittlern gebunden. Diese Artikulation ist eine Art von umgekehrtem Zungenschlag. Elfte 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* giebt. 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 simple Gesang. (Siehe 8.)

Variation, worin alle Noten des Hauptgesanges herausgehoben werden. (Siehe 9.)

Uebersicht der verschiedenen Artikulationen. Vierzehntes Beispiel. (Siehe 10.)

5. *du du*

6. *tu tu*

7. *du du*

8.

9. *tu tu*

10.

ad libitum

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 (S. 2)

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

Immer zwei und zwei Noten geschleift. Viertes Beispiel. (S. 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 Beisp. (S. 5.)

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

Alle Noten gestossen.

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

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

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

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

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

Siebenter Artikel.

Von der Musikalischen Periode und ihrem Vortrag.

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

Der Lehrling 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 Lehrling 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 giebt; und dann nach einem mehr oder weniger vollkommenen Schlussfall mit einem Ruhepunkt endigt.« (Siehe Rousseaus Musikal. Wörterbuch bey dem Wort Phrase.)

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 ausgehn, 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 Subdominante; indem der Schluss fast immer durch einen Schlussfall auf der Tonika bezeichnet ist.

1. *tu tu tu tu* *tr*

2. *tu tu tu tu*

3. *tu tu tu tu*

4. *tu tu tu* *tr*

5. *tr*

6. *tu tu tu*

7. *tu tu* *tr*

8. *tu tu tu tu* *tr*

9.

10.

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 Pausse 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 Lehrling 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 Maass gewaltsam verlängern wollte.

Wir wollen jetzt von dem bisher Gesagten die Anwendung auf eine musikalische Phrase von vier Takten machen. Um dem Lehrling 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. (S. 1.)

Es kann auch bisweilen der Fall seyn, 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, wenn man mit einem Athem nicht das völlige Ende der Phrase erreichen kann. Beispiel. (S. 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 (S. 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. (S. 4.)

Die Einsicht des Lehrers muss eben so bei folgender Phrase dem Lehrling 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. (S. 5.)

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

A c h t e r A r t i k e l.

Von gehaltenen Noten und den Nüancen.

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 Uebung erleichtern und das Herunterziehen (Tieferwerden) des Tons verhindern, wenn man bei dem *Piano* die Lippen ein wenig mehr verschliesst, und sie allmählig 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 eiförmig seyn und allen Reiz der Musik aufheben.

Ein einziges vollständiges Athemholen.
Une seule Respiration de rigueur.

Halbes Athemholen. Demi Respiration. Halbes Athemholen. Demi Respiration.

Larghetto

1.

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.

Halbes Athemholen. Demi Respiration. Halbes Athemholen. Demi Respiration.

Larghetto

2.

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.

Halbes Athemholen. Demi Respiration.

Larghetto

3.

Mittler Ruhepunkt auf der Subdominante. Repos intermédiaire à la Soudominante. Schlussfall auf der Tonica. Conclusion à la Tonique.

Ein einziges Athemholen.
Une seule Respiration.

Lento

4.

Ein vollständiges Athemholen nach der Regel. Une seule Respiration de rigueur selon la règle

Halbes Athemholen. Demi Respiration. Halbes Athemholen. Demi Respiration.

Larghetto

5.

Kleiner Athem. Petite Respiration. eben so. Idem. Kleiner Athem. Petite Respiration. eben so. Idem.

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

6.

auszulassen. supprimé. auszulassen. supprimé.

7. 8. 9.

Beispiele von gehaltenen Tönen und Nüancen. (S. 1.)

Dieselben Nüancen finden für die verschiedenen Zungenschläge Statt.

Im Allgemeinen soll man alle Passagien, die von den tiefern zu den höhern Tönen aufsteigen, wachsen, und umgekehrt, die, welche von den höhern zu den tiefern Tönen herabsteigen, abnehmen lassen. Beispiel. (S. 2.)

Neunter Artikel.

V o n d e n V e r z i e r u n g e n .

Erster Abschnitt.

Von dem Vorschlage (*Appogiatura*) (1).

Der Vorschlag ist eine Verzierung; die auf folgende Weise vermittelt einer kleinen Note bezeichnet wird. Die Italiener nennen ihn *Appogiatura*. 1. Beispiel. (S. 3.)

Steht der Vorschlag über der Hauptnote (eine Stufe höher) so kann er einen ganzen oder einen halben Ton von ihr verschieden seyn. Steht er aber unter derselben, so darf er nur um einen halben Ton entfernt seyn. 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 *Appogiatura* (von *appoggiare*, sich auf etwas stützen) zeigt an, dass man jedem Vorschlage einen Nachdruck zu geben habe. Man muss darin weder zu viel noch zu wenig thun, sonst verfehlt man die Wirkung. 5. Beispiel. (S. 5.)

Man macht einen aus zwei Noten bestehenden Doppel-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 folgende. 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 (sanfte 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 niemals einen Vorschlag haben.

Zweiter Abschnitt.

V o n T r i l l e r .

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 nächstfolgenden, der eine Klangstufe höher steht.

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

B e i s p i e l .

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

1. *Adagio.*
 Gehaltene Töne.
 Sons filés

Nuancen.
 Nuances.

wachsend
 en augmentant

abnehmend
 en diminuant

forte *piano* *crescen.* *smorzando*

2.

Vorschlag
 Petite note

5.

Bezeichnung Indication. Vorschlag von oben Petite note au-dessus	Ausführung Exécution Vorschlag von unten Petite note au-dessous
---	--

4.

Intervall eines Tons Intervalle d'un ton.	Intervall eines halben Tons Intervalle d'un demi-ton (Vorbereitung) (Préparation)	Intervall eines halben Tons Intervalle d'un demi-ton (Vorbereitung) (Préparation)	idem.	idem.
--	--	--	-------	-------

5.

6.

7. 8.

9. 10.

Ausübung
 effet

Ausübung
 effet

11. 12.

piano *cres.* *forte*

wachsend.
 en augmentant

Man merke sich, dass bei Stücken von langsamer Bewegung, als *Andante*, *Adagio*, *Largo*, die Schlusstriller in der Regel langsamer seyn 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. Uebrigens 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. (S. 1.)

Es giebt 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 giebt Fälle, wo der Triller unvollendet bleibt, dann heisst er Mordent. 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, folgendermassen: 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 folgende 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.)

D r i t t e r A b s c h n i t t .

V o m D o p p e l s c h l a g o d e r G r u p e t t o (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 (S. 13.)

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.)

Z e h n t e r A r t i k e l .

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

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 Frölichkeit führt.

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

1. *Ausführung*
Execution

2. *Vorbereitungen*
Préparations

3. *Schluss*
Terminaison

4. *Ausführung*
Execution

5. *Ausführung*
Execution

6. *Bezeichnung*
Indication

7. *Ausführung*
Execution

8. *Ausführung*
Execution

9. *Ausführung*
Execution

10. *Ausführung*
Execution

11. *Ausführung*
Execution

12. *Ausführung*
Execution

13. *aufsteigend*
en montant

14. *kleine Terz verminderte*
3^e mineure 3^e diminuée

15. *absteigend*
en descendant

16. *Ausführung*
Execution

Häufige Uebungen in den langsamen Bewegungen werden den Ansatz vervollkommenen. Der Ton wird immer markigter 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.

V o m A d a g i o.

» 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 Stücks angemessen seyn. 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 Lehrling, 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.«

Zweiter Abschnitt.

V o m A l l e g r o.

» Das Allegro muss mit Kühnheit vorgetragen werden; aber man muss diese Kühnheit, die sich zu mässigen und zu regieren weis, 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 seyn; der Zungenschlag sey also fest und kräftig, wie schon gelehrt worden ist, doch ohne hart zu werden; die Passagen seyen 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 seyn, 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 Hilfsmittel passend gebraucht, so kann man durch sie viel an Kraft, Deutlichkeit und Anmuth des Spiels gewinnen.«

(Aus der Fagott-Schule des Conservatoriums entlehnt.)

Filfter Artikel.

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 seyn 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.

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 artikuliren. Ohne diese Klappe müsste man eine solche Stelle vermeiden, die mit derselben leicht und rein herauskommt. (Siehe 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. (Siehe 5.)

6. Beispiel. Von Octavengängen überhaupt, bei welchen man sich stets der Klappen bedienen muss, um sie brillanter, leichter und reiner vorzutragen. (Siehe 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. (Siehe 7.)

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

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

The musical score consists of ten numbered examples, each on a separate staff. Examples 1 through 9 are in treble clef with a common time signature (C). Example 10 is split into two parts, each on its own staff. The first part of example 10 includes the following annotations:

- Between the two staves of example 10: *dieselbe Fingersetzung für beide la même position pour les deux*
- Below the first staff of example 10: *eben so in der Octave même chose à l'octave*
- Below the second staff of example 10: *dieselben Finger für beide la même position pour les deux*

Example 10 also includes a circled *a** at the end of the second staff.

Zusatz des Uebersetzers. Ich glaube den Flötenspielern etwas Nützliches anzuzeigen, wenn ich eben hier anführe, was *A. E. Müller* vorlängst 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 zunächst durch sie verbessert werden — das sagt schon ihr Name. Sie sind aber für die Reinheit, Klarheit und Gleichheit andrer 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 abzuheffen, 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 bey dem $\overset{=}{f}$ gebrauchen, welcher Ton so selten rein und hell ist. Man nehme ihn aber nur so, dass man zum $\overset{=}{e}$ die *Gis-* und *B-*Klappen öffnet, und man wird den grossen Unterschied des Klanges sogleich bemerken. So kann man auch beim $\overset{=}{a}$ die *Gis-*Klappe vortheilhaft gebrauchen, wenn man sie nämlich zur Fingersetzung des zweiten *d* nimmt. Das auf diese Weise angegebene $\overset{=}{a}$ ist dem gewöhnlichen $\overset{=}{a}$ in Hinsicht auf reine Stimmung weit vorzuziehen. Eben so kann man mit Hülfe der *Gis-*Klappe das sonst unreine und dumpfe $\overset{=}{gis}$ oder $\overset{=}{as}$ ganz rein, hell und leicht haben. Man bleibe nämlich in der Fingersetzung des $\overset{=}{g}$ liegen, und öffne dazu die *Gis-* und *Dis-*Klappen. Durch Hülfe derselben kann man ferner schwere Trillo's leicht und sicher haben, z. B. mit $\overset{=}{e}$ und $\overset{=}{fis}$, dazu nehme man das $\overset{=}{e}$ mit der *Dis-* und *Gis-*Klappe, blase nur ein wenig schärfer als gewöhnlich an, hierdurch erhält man das $\overset{=}{e}$, und nun ist das Trillo mit $\overset{=}{fis}$ leicht, vermittelt 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 Mittelton zwischen Hoboe und Clarinette, der einem Spieler der Flöte ohne Klappen eine *terra incognita* ist! «

Ueber 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, so wohl an Richtigkeit als an Fülle des Tons (besonders in der untern Octave) gewinnen.

1^{te} Uebung. | 1^{er} Exercice.

N^o 1. N^o 2. N^o 3.

N^o 4. N^o 5. N^o 6.

N^o 7. N^o 8. N^o 9.

N^o 10. N^o 11. N^o 12.

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

N^o 1. N^o 2. N^o 3.

N^o 4. N^o 5.

N^o 6. N^o 7.

N^o 8.

N^o 9.

N^o 10.

N^o 11.

N^o 12.

N^o 1. *3^{te} Uebung | 3^{me} Exercice*

N^o 2.

N^o 3.

N^o 4.

N^o 5.

N^o 6.

N^o 7.

N^o 8.

N^o 9.

N^o 10.

N^o 11.

N^o 12.

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^{te} Uebung

Exercices pour la clef de Si b.

Nota Il faut employer autant que possible, outre la clef de Si b, encore celle de Fa, et de Ré $\frac{1}{2}$. 1^{er} Exercice.

N^o 1.

N^o 2.

N^o 3.

N^o 4.

N^o 5.

N^o 6.

N^o 7.

N^o 8.

N^o 9.

N^o 10.

N^o 11.

N^o 12.

N^o 1. 

N^o 2. 

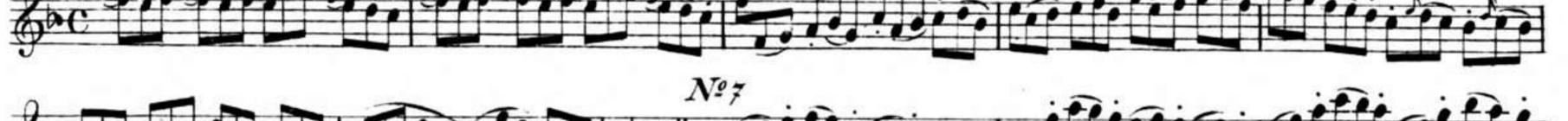
N^o 3. 

N^o 4. 

N^o 5. 

N^o 6. 

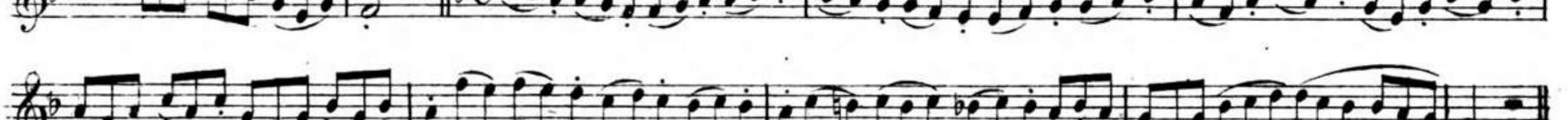
N^o 7. 

N^o 8. 

N^o 9. 

N^o 10. 

N^o 11. 

N^o 12. 

N^o 13. 

N^o 14. 

N^o 15. 

N^o 16. 

N^o 17. 

N°1

N°2.

N°3.

N°4.

N°5.

N°6.

N°7.

N°8.

N°9.

N°10.

N^o 11.

Uebungen für die B- und F-Klappe mit der Dis- | Exercices pour la clef de Si b, de fa & de Re #.
 Klappe zusammen.

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

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

N^o 6.

N^o 7.

N^o 8.

N^o 9.

N^o 10.

N^o 11.

N^o 12.

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

N^o 1.

N^o 2.

N^o 3.

N^o 4.

N^o 5.

N^o 6.

N^o 7.

N^o 8.

N^o 9.

N^o 10.

N^o 11.

N^o 12.

Uebungen für die As-Klappe mit der F- und B-Klappe zusammen.

Exercices pour la Clef de La b, conjointement avec celle de fa & de Si b.

N^o 1. *1^{re} Uebung.* *N^o 2.* *1^{er} Exercice.* *N^o 3.*

N^o 4. *N^o 5.* *N^o 6.*

N^o 7 N^o 8 N^o 9

N^o 10 N^o 11 N^o 12

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

N^o 1

N^o 2

N^o 3

N^o 4

N^o 5

N^o 6

N^o 7

N^o 8

N^o 9

N^o 10

N^o 11

N^o 12

N^o 13

N^o 14

N^o 11.



N^o 12.



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

N^o 1.



N^o 2.



N^o 3.



N^o 4.



N^o 5.



N^o 6.



N^o 7.



N^o 8

Musical notation for exercise N°8, first system, featuring a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes with various articulations.

Musical notation for exercise N°8, second system, continuing the melody from the first system.

N^o 9

Musical notation for exercise N°9, first system, featuring a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes with various articulations.

Musical notation for exercise N°9, second system, continuing the melody from the first system.

N^o 10

Musical notation for exercise N°10, first system, featuring a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes with various articulations.

Musical notation for exercise N°10, second system, continuing the melody from the first system.

N^o 11

Musical notation for exercise N°11, first system, featuring a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes with various articulations.

Musical notation for exercise N°11, second system, continuing the melody from the first system.

N^o 12

Musical notation for exercise N°12, first system, featuring a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes with various articulations.

Musical notation for exercise N°12, second system, continuing the melody from the first system.

Uebungen mit den Klappen in den Tönen mit Kreuzen. Exercices avec les clefs, dans les tons avec dièzes.

Mit der Ais (B) Klappe.

Avec le clef de La $\frac{3}{4}$ / Mi \flat

1^{re} Uebung

1^{re} Exercice.

N^o 1. *1^{re} Uebung* | *1^{re} Exercice.*

Musical notation for exercise N°1, first system, featuring a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes with various articulations.

N^o 2. *1^{re} Uebung* | *1^{re} Exercice.*

Musical notation for exercise N°2, first system, featuring a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes with various articulations.

N^o 3. *1^{re} Uebung* | *1^{re} Exercice.*

Musical notation for exercise N°3, first system, featuring a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes with various articulations.

N^o 4. *1^{re} Uebung* | *1^{re} Exercice.*

Musical notation for exercise N°4, first system, featuring a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes with various articulations.

N^o 5. *1^{re} Uebung* | *1^{re} Exercice.*

Musical notation for exercise N°5, first system, featuring a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes with various articulations.

N^o 3

N^o 4

N^o 5

N^o 6

3^{te} Übung. | 3^{me} Exercice.

N^o 1.

N^o 2.

N^o 3.

N^o 4.

N^o 5.

N^o 6.

Mit der Gis (As) Klappe | Avec la clef de Sol \sharp / La \flat /
 1^{te} Uebung | 1^{re} Exercice.

N^o1. N^o2. N^o3.

N^o4. N^o5. N^o6.

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

N^o1. N^o2.

N^o3. N^o4.

N^o5. N^o6.

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

N^o1.

N^o 2.

N^o 3.

N^o 4.

N^o 5.

N^o 6.

Mit der Eis - (F-) Klappe. | Avec la clef de Mi# / Fa: /
1^{te} Uebung. | 1^{re} Exercice.

N^o 1. *N^o 2.* *N^o 3.*

N^o 4. *N^o 5.* *N^o 6.*

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

N^o 1.

N^o 2.

N^o3

N^o4

N^o5

N^o6

5^e Uebung | 5^me Exercice.

N^o1.

N^o2.

N^o3.

N^o4.

N^o5.

N^o6.

Es giebt Fälle, wo man die F Klappe nicht gut gebrauch
 en kan, wenn man nämlich in aufsteigenden Terzen
 oder Dezimen die Töne schleiffen will.

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

Beispiel. (*)

Exemple.



Da es unmöglich ist, den Goldfinger (4^{ten} 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 vorschn, und sie in der
 gewöhnlichen Lage der Finger nehmen.

Etant impossible de pouvoir porter l'annulaire de la main
 droite assez rapidement sur la clef de Fa sans faire enten-
 dre le mi, il faut prendre en pareil cas le Fa de la ma-
 nière ordinaire.

Mit Ausnahme des obigen Beispiels, können indessen alle Ter-
 zen und Dezimen-Gänge, bei denen die F Klappe nöthig
 ist, sowohl aufsteigend als absteigend gemacht werden, so-
 bald die Noten gestossen werden sollen.

A l'exception de l'exemple ci-dessus on peut prendre toutes
 les passages en tierces et décimes qui exigent la clef de Fa,
 lorsqu'elles doivent être détachées.

Beispiel.

Exemple.



Die folgenden Beispiele sollen dienen, sich mit dem Mecha-
 nismus des Instruments vertrauter zu machen. Um Sät-
 ze dieser Art dennoch mit der F-Klappe zu machen, ohne
 das der Zwischenton e gehört werde, hat man an den mei-
 sten deutschen Flöten noch eine 2^{te} F Klappe angebracht, die
 mit dem kleinen Finger der linken Hand gegriffen wird.

Les exemples suivans servent pour 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 garni d'une secon-
 de clef de Fa, qui se prend par le petit doigt de la main
 gauche.

Übungen für alle Klappen überhaupt.

Exercices avec tout les clefs.

Mit der F-Klappe

Avec la clef de Fa.



Mit der B-Klappe | Avec la clef de Sib.



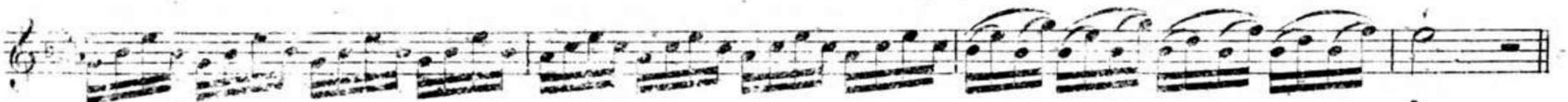
Ohne Hülfe der 3 Klappen ist es fast unmöglich, folgendes
 Beispiel herauszubringen.

Sans l'aide des 3 clefs il est presque impossible de jou-
 er l'exemple suivant.



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

Dans l'exemple suivant, dont on reconnoitra l'utilité, on
 employe toutes les clefs. Cet exercice sera de grande uti-
 lité pour la main gauche.



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.

Qu'on aye soin de ne point faire entendre le Mi entre La et Fa, & le La naturel entre La 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.



In folgendem Beispiel ist besonders die F Klappe für das tiefe Ges unumgänglich nöthig.

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



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

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



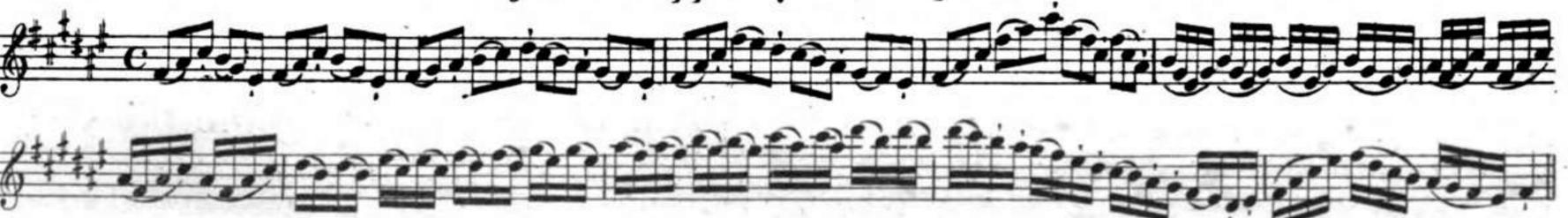
Übung der Finger für Gis und Fis | Exercice des doigts sur Sol# & Fa#.



Übung der Ais Klappe mit Gis. | Exercice de la clef de La# avec Sol#.



Übung aller Klappen. | Exercice pour toutes les clefs.



Eine andre Übung für die Klappen. | Autre exercice pour les clefs.



D dur.
Ré majeur.
H moll.
Si mineur.



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



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



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



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



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



F dur.
Fa majeur.
D moll.
Ré mineur.



B dur.
Si b majeur.
G moll.
Sol mineur.

Es dur.
Mi b majeur.
C moll.
Ut mineur.

As dur.
La b majeur.
F moll.
Fa mineur.

Des dur.
Re b majeur.
B moll.
Si b mineur.

Ges dur.
Sol b majeur.
Es moll.
Mi b mineur.

Ces dur.
Ut b majeur.
As moll.
La b mineur.

Chromatische Tonleiter mit Kreuzen | Gamme chromatique par dièzes

aufsteigend. en montant.

absteigend. en descendant.

Chromatische Tonleiter mit Been. | Gamme chromatique par bémols

Aufsteigend.
En montant.

Absteigend.
En descendant.

Chromatische Tonleiter mit Kreuzen und Been. | Gamme chromatique par ## & bb.

Aufsteigend.
En montant.

Absteigend.
En descendant.

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 zu lassen. Diese Uebung verschafft einen langen Athem. Sicherheit des Ansatzes und Schönheit des Tons.

On ne peut pas trop recommander à qui veut devenir bon joueur de Flute de jouer assiduellement & lentement les gammes, de bien soutenir chaque ton en le faisant augmenter & diminuer. Cet exercice procure de l'haleine de la sureté pour l'embouchure & un beau son.

Erste Uebung.

Premier exercice.

Die leichteste Tonleiter auf der Flöte.

La gamme la plus facile pour la Flute.

1.

Chromatische Tonleiter. | Gamme chromatique.

2.

Uebungen, die nicht in der Tonleiter fortgehn.
Durch Secunden auf und absteigend.

Exercices dont les tons ne se suivent point dans l'ordre de la gamme simple.
En montant & en descendant par secondes.

Abgestoßen und ausgehalten. Detaché et soutenu

3.

Durch Terzen. | Par tierces

4.

Quarten. | Quartes.

5.

Quinten. | Quintes.

6.

Sexten. | Sixtes.

7.

Septimen. | Septiemes.

8.

Octaven. | Octaves.

9.

10.

11.

12.  Musical notation for system 12, measures 1-2. The system consists of three staves. The top staff is the treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The middle and bottom staves are the alto and bass clefs, respectively, with the same key signature and time signature. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

13.  Musical notation for system 13, measures 1-2. The system consists of three staves. The top staff is the treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The middle and bottom staves are the alto and bass clefs, respectively, with the same key signature and time signature. The music continues with a complex rhythmic pattern.

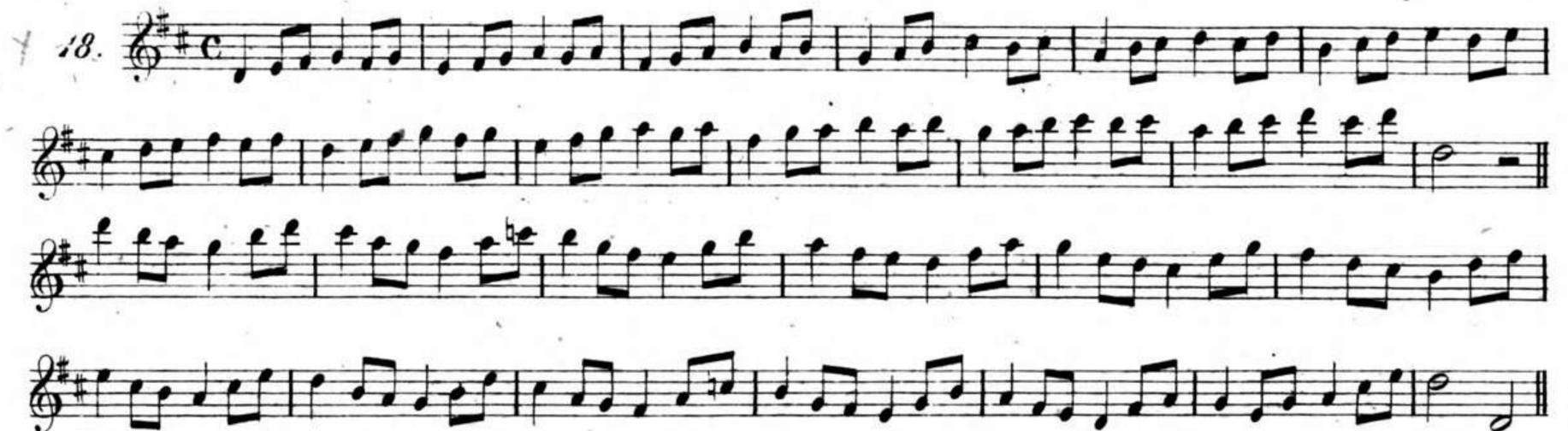
14.  Musical notation for system 14, measures 1-2. The system consists of three staves. The top staff is the treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The middle and bottom staves are the alto and bass clefs, respectively, with the same key signature and time signature. The music continues with a complex rhythmic pattern.

15.  Musical notation for system 15, measures 1-2. The system consists of three staves. The top staff is the treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The middle and bottom staves are the alto and bass clefs, respectively, with the same key signature and time signature. The music continues with a complex rhythmic pattern.

16.  Musical notation for system 16, measures 1-2. The system consists of three staves. The top staff is the treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The middle and bottom staves are the alto and bass clefs, respectively, with the same key signature and time signature. The music continues with a complex rhythmic pattern.

 Musical notation for system 16, measures 3-4. The system consists of three staves. The top staff is the treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The middle and bottom staves are the alto and bass clefs, respectively, with the same key signature and time signature. The music continues with a complex rhythmic pattern.

17. 

18. 

Übungen für alle Intervalle ... (Tonunterschiede) | Exercices dans tous les intervalles.

1^{te} Übung
von einem Ton
zum nächsten.
1^{re} Exercice
d'un ton au ton
suisant.

Andante.




2^{te}
In
Terzen.
2^{me}
Par tierces.

Allegretto.




Lento.

5^{te}
In Quarten.
3^{me}
Par Quartes.

Grazioso.

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

All^o moderato.

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

Moderato.

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

Allegro.

7^{te}
In Octaven.

7^{me}
Par Octaves.

Allegro.

8^{te}
In Dezimen.

8^e
Par Dixièmes.

Uebungen über den Dreyklang. Exercices sur l'accord parfait.

D-dur. Accord. Accorde en Ré majeur.	H-moll. verwandte Tonart. Si mineur. relatif.
G-dur. Sol majeur.	E-moll. Ré mineur.
C-dur. Ut majeur.	A-moll. La mineur.
A-dur. La majeur.	Fis-moll. Fa # mineur.
F-dur. Fa majeur.	D-moll. Ré mineur.
B-dur. Si b majeur.	G-moll. Sol mineur.
Es-dur. Mi b majeur.	C-moll. Ut mineur.

XVI sehr leichte Uebungen.
in den auf der Flöte üblichsten Tonarten.

16 Exercices très faciles.
dans les Modes les plus usités.

1.
D-dur.
Ré maj.

2.
H-moll.
Si min.

3.
G-dur.
Sol maj.

4.
E-moll.
Mi min.

5.
C-dur.
Ut maj.

6.
A-moll.
La min.

7.
F-dur.
Fa maj.

8.
D-moll.
Ré min.

9.
D-dur.
Ré majeur.

Lento.

10.
H-moll.
Si mineur.

Andante.

11.
G-dur.
Sol maj.

Moderato.

12.
E-moll.
Mi min.

Andante.

All^o moderato.

13.
C - dur.
Ut - maj.

First system of exercise 13, featuring a treble and bass staff with trills marked above the notes.

Second system of exercise 13, continuing the melodic and harmonic development.

Lento.

14.
A - moll.
La - min.

First system of exercise 14, marked Lento, in A minor.

Second system of exercise 14, continuing the slow melodic line.

15.
F - dur.
Fa - maj.

First system of exercise 15, in F major.

Second system of exercise 15, continuing the melodic line.

Andante.

16.
D - moll.
Ré min.

First system of exercise 16, marked Andante, in D minor.

Second system of exercise 16, continuing the slow melodic line.

15 Uebungen.

in geschleiften und gestopfenen Noten, für verschiedene Tonarten.

15 Exercices.

en notes liées & détachées dans divers modes.

Moderato.

1.

C - dur.
F - maj.

Flauto 2^{do}
Lento.

2.

A - moll.
La - min.

Allegro.

3.

G - dur.
Sol - maj.

Andante.

4.

E - moll.
Mi - min.

Allegretto.

3.
D - dur.
Re - maj.

Lento

6.
H - moll.
Si - min.

7.
A - dur.
La - maj.

Andante.

8.
Fis - moll.
Fa - min.

Allegretto.

9.
F-dur.
Ea-maj.

Musical score for piece 9, *Allegretto*, in F major (F-dur.) and E-flat major (Ea-maj.). The score consists of two systems of piano accompaniment. The first system has a treble clef with a key signature of one sharp (F major) and a bass clef with a key signature of two flats (E-flat major). The second system continues the piece with a key signature change to two flats (E-flat major).

Lento.

10.
D-moll.
Re-min.

Musical score for piece 10, *Lento*, in D minor (D-moll.) and C minor (Re-min.). The score consists of two systems of piano accompaniment. The first system has a treble clef with a key signature of two flats (D minor) and a bass clef with a key signature of three flats (C minor). The second system continues the piece with a key signature change to three flats (C minor).

Tempo di Minuetto.

11.
B-dur.
Si b maj.

Musical score for piece 11, *Tempo di Minuetto*, in B major (B-dur.) and B-flat major (Si b maj.). The score consists of two systems of piano accompaniment. The first system has a treble clef with a key signature of two sharps (B major) and a bass clef with a key signature of two flats (B-flat major). The second system continues the piece with a key signature change to two flats (B-flat major).

Andante con espressione

12.
G moll.
Sol min.

Musical score for exercise 12, featuring piano and bass staves with treble clef and a 2/4 time signature. The piece is in G minor and starts with a key signature of two flats. The piano part has a melodic line with many slurs and ties, while the bass part provides a steady accompaniment.

13.
Es dur.
Mi v maj

Moderato

Musical score for exercise 13, featuring piano and bass staves with treble clef and a common time signature. The piece is in E major and starts with a key signature of one sharp. The tempo is marked 'Moderato'. The piano part has a melodic line with many slurs and ties, while the bass part provides a steady accompaniment.

14.
C moll.
Ut min.

Lento

Musical score for exercise 14, featuring piano and bass staves with treble clef and a 2/4 time signature. The piece is in C minor and starts with a key signature of no sharps or flats. The tempo is marked 'Lento'. The piano part has a melodic line with many slurs and ties, while the bass part provides a steady accompaniment.

15.
E dur.
Mi majeur

Moderato

Musical score for exercise 15, featuring piano and bass staves with treble clef and a common time signature. The piece is in E major and starts with a key signature of one sharp. The tempo is marked 'Moderato'. The piano part has a melodic line with many slurs and ties, while the bass part provides a steady accompaniment.

Fine.