

TAFFANEL & GAUBERT

Complete Flute Method

New Edition in Eight Parts

Volume 1

I. General Technique. II. Ornaments. III. Tonguing.

Volume 2

IV. Daily Exercises. V. Progressive Studies.
VI. Twelve Studies for Virtuosity. VII. Style. VIII. Difficult Passages.

Método Completo de Flauta

Nueva Edición en Ocho Partes

1° Volumen

I. Técnica general. II. Los Signos de Adorno. III. Los Golpes de Lengua.

2° Volumen

IV. Ejercicios diarios. V. Estudios Progresivos. VI. Doce Grandes
Estudios de Virtuosity. VII. El Estilo. VIII. Tractos Dificiles.

Vollständige Schule für Flöte

Neuausgabe in Acht Teilen

Band I

I. Allgemeine Technik - II. Die Verzierungen - III. Die Zungenstosse -

Band II

IV. Tagliche Übungen - V. Progressive Etüden -
VI. Zwölf grosse virtuose Etüden - VII. Der Stil - VIII. Schwierige Stellen.

Alphonse Leduc

Éditions Musicales, 175, Rue Saint-Honoré - Paris

PRÉFACE DES ÉDITEURS

La Méthode complète de Flûte de TAFFANEL-GAUBERT est l'œuvre d'une collaboration qui associe deux noms célèbres.

Illustre virtuose, professeur émérite au Conservatoire National de Musique, Chef d'Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire et du Théâtre National de l'Opéra, Paul Taffanel avait poussé jusqu'à ses dernières limites l'art de l'exécution. Pour lui, la technique n'avait plus de secret. Esprit d'une haute culture générale, il avait à l'exemple du grand violoniste Baillot, profondément médité sur les problèmes de l'esthétique, et rêvé d'écrire un traité de *"L'ART DE LA FLÛTE"* qui eût été pour les flûtistes ce qu'est *"L'ART DU VIOLON"* pour les violonistes.

Il mourut sans avoir eu le temps de terminer le monument qu'il projetait. Il laissait aussi inachevée une autre tâche capitale qui lui tenait également à cœur: l'article qu'on lui avait demandé pour le grand ouvrage entrepris par A. Lavignac: *"ENCYCLOPÉDIE DE LA MUSIQUE ET DICTIONNAIRE DU CONSERVATOIRE"*.

Les deux disciples de prédilection de Taffanel prirent, avec une piété filiale, la suite des travaux que la mort avait brutalement interrompus et s'attachèrent à perpétuer la tradition du maître disparu.

Tandis que Louis Fleury, à qui son talent, ses études spéciales et son inlassable labeur confèrent des titres qui le désignaient plus particulièrement pour cette tâche, se chargeait de l'article sur la flûte pour l'Encyclopédie, Philippe Gaubert assumait la mise en œuvre de la Méthode.

Philippe Gaubert s'est rapidement élevé au niveau de son maître. Il lui a succédé comme professeur de flûte au Conservatoire, comme Chef d'Orchestre de la Société des Concerts et de l'Opéra et il a affirmé, dans ces postes éminents, une indiscutable autorité.

Prix de Rome, compositeur universellement réputé, il a apporté à l'œuvre commune l'inestimable activité de ses facultés créatrices.

L'origine de la collaboration remonte à une date déjà lointaine.

Pendant toute la durée de sa longue carrière, Paul Taffanel poursuivant son dessein, n'avait cessé d'amasser les matériaux d'un vaste traité où devaient se trouver réunies, dans une synthèse complète, toutes les connaissances historiques, théoriques et pratiques qui se rapportent à la flûte.

Au cours de cette patiente et minutieuse préparation il faisait à tout moment appel au concours de son jeune disciple, pour se rendre compte de la valeur des traits et des exemples, au fur et à mesure qu'il les crayonnait.

Assistant ainsi, en quelque sorte au jour le jour, à l'éclosion des idées de son maître, Philippe Gaubert en a connu, dès l'origine, le sens exact et l'enchaînement logique.

Le plan fut fixé à peu près définitivement dans les dernières années de la vie de Taffanel, qui disparut en laissant les matériaux à pied d'œuvre.

Documents, conseils, énonciations de théories générales ou de règles particulières, leçons écrites ou esquissées, projets d'exercices et d'études, travaux terminés ou simplement ébauchés, nombreux textes de musique, presque tous les éléments étaient réunis. Philippe Gaubert eut à mettre au point, de sa main, la rédaction définitive.

S'inspirant des principes pédagogiques et des pures traditions de son illustre maître, il éleva pierre à pierre l'édifice dont il connaissait d'avance la structure et l'ordonnance. Il le dota d'un nombre considérable de leçons nouvelles et le compléta en écrivant des exercices et des études qui constituent des œuvres entièrement originales.

La Méthode complète de TAFFANEL-GAUBERT est donc une véritable Encyclopédie pratique de la flûte. Elle est, au point de vue de l'étude de l'instrument, absolument complète et ne se contente pas, comme *"L'Art du Violon"*, demeuré inachevé, de Baillot, de rester dans le domaine de la Théorie supérieure. Rigoureusement progressive, elle prend l'élève dès le début, lui apprend à poser ses lèvres sur l'instrument et à l'animer de son souffle. Procédant toujours du connu à l'inconnu, elle lui présente une à une, suivant une gradation logiquement ordonnée, toutes les connaissances qui formeront peu à peu son talent et le conduit pas à pas, par des transitions à peine sensibles, jusqu'aux difficultés les plus ardues. Elle ne se borne pas aux exercices qui forment le fonds indispensable de tout mécanisme; alliant la pratique à la théorie, elle offre à l'élève un riche ensemble d'Etudes d'application extraites des œuvres des grands Maîtres ou sorties de la plume élégante de Philippe Gaubert.

C'est, en un mot, un monument définitif.

On remarquera la partie spéciale consacrée au Style, où se trouvent réunies des pièces musicales célèbres, classiques et modernes, commentées et accompagnées de conseils sur la manière de les interpréter. C'est, entre autres, une des originalités de la Méthode.

L'ouvrage se termine par un recueil d'une certaine importance de passages difficiles empruntés à des ouvrages symphoniques et dramatiques, que l'instrumentiste a intérêt à connaître d'avance.

L'élève, arrivé au terme de ses études, s'y convaincra que, si parfaitement sûr qu'il puisse être de son métier, l'artiste ne doit jamais cesser de travailler et qu'au contraire, plus il s'élève vers la perfection, plus il doit éprouver le besoin de progresser encore.

Table des Matières

Préface des Editeurs	
Avant-Propos	
Note des Editeurs	
Tablature chromatique	
Conseils pour le Travail Journalier	
Conseils Généraux. Montage de la Flûte. De la Tenue	

PREMIÈRE PARTIE

Notions Préliminaires

DU SON	
Exercices 1 et 2	
Exercices sur la 1 ^{re} Quarte: Sol La Si Do	
» » 2 ^{me} » : Ré Mi Fa Sol	
» » les Intervalles	
» » Degrés Conjointes et Disjointes	
DE L'ARTICULATION ET DU SIMPLE COUP DE LANGUE	
DU LEGATO OU COULÉ	
Deux Petites Pièces Mélodiques (pour 2 Flûtes)	
Exercices sur les Intervalles et sur les Gammes	
Exercices sur le legato et sur les diverses articulations dans des rythmes variés	
DE LA SYNCOPÉ	
Quatre Petites Pièces Récapitulatives (pour 2 Flûtes)	
DE LA TROISIÈME OCTAVE. Exercices	
Petit Duo	
DU DIÈZE ET DU BÉMOL	
ÉTUDE DES TONALITÉS LES PLUS FACILES	
Tons d'Ut majeur et de La mineur: Gammes et Arpèges.legato	
Articulations et intervalles divers	
Petite Pièce Mélodiques (pour 2 Flûtes)	
Tons de Sol majeur et de Mi mineur: Gammes et Arpèges, avec différentes articulations	
Petite Pièce en forme de canon (pour 2 Flûtes)	
Menuet d'Haydn (pour 2 Flûtes)	
Tons de Ré majeur et de Si mineur	
Tons de Fa majeur et de Ré mineur	
Exercices sur les intervalles, le legato et diverses articulations, récapitulation en diverses tonalités	
Tons de Sib majeur et de Sol mineur	
GAMMES DANS TOUS LES TONS MAJEURS ET MINEURS	
Exercices de doigtés	
Exercice sur la gamme chromatique	
DE LA RESPIRATION	
Exercices pour apprendre à filer les sons	

DEUXIÈME PARTIE

Des Signes d'Agrément

DU TRILLE. Tablature des Trilles	
Sur quelques difficultés spéciales: doigtés spéciaux, du Do# 3 ^e octave	
De la fourche	
Exercices sur les Trilles, avec et sans terminaison	
Trois Etudes sur le Trille	
DU MORDANT. Trois Etudes sur le Trille et le Mordant	
DU GRUPPETTO	
Gluck. Marche Religieuse d'Alceste	
DE LA PETITE NOTE	
DE L'APPOGIATURE	
R. Schumann. Berceuse (pour 2 Flûtes)	
SUR LES SIGNES D'AGREMENT	
Haydn. Menuet (pour 2 Flûtes)	
Trois Etudes sur les Signes d'Agrément (pour 2 Flûtes)	
Etude sur le Trille	
Etude sur les Appoggiatures et les notes d'agrément	
R. Schumann. L'Oiseau Prophète (pour 2 Flûtes)	
Récapitulation des chapitres précédents	
Haydn. Grand Duo concertant (pour 2 Flûtes)	

TROISIÈME PARTIE

Des Coups de Langue

DE L'ARTICULATION TE-RE	
DU DOUBLE COUP DE LANGUE TE-KE	
Exercices sur l'articulation te ke te te te te te	
Etude sur les simple et double coups de langue:	
J. S. Bach. Invention (pour 2 Flûtes)	
Observation particulière sur le double coup de langue	
Quelques exemples de double coup de langue	
Etude: J. S. Bach. Invention (pour 2 Flûtes)	

Etude sur le double coup de langue combiné avec les notes liées: J. S. Bach. Invention (pour 2 Flûtes)	97
Etude sur l'articulation te te ke: J. S. Bach. Sonate pour Violon seul	99
Etudes sur diverses articulations: J. S. Bach. Sonates (fragments)	101
Etude sur l'articulation et la vélocité: R. Schumann. Les Elfes (pour 2 Flûtes)	107
DU TRIPLE COUP DE LANGUE	108
Etude: J. S. Bach. Invention (pour 2 Flûtes)	110

QUATRIÈME PARTIE

Grands Exercices Journaliers de Mécanisme

Note pour le travail	111
17 Grands Exercices Journaliers de Mécanisme	112

CINQUIÈME PARTIE

Vingt-Quatre Etudes Progressives dans tous les tons, sur les principales difficultés

Etudes Progressives: E. P. 1: Pour l'égalité des doigts	143
E. P. 2: Pour le mordant	144
E. P. 3: Pour l'index de la main droite	145
E. P. 4: Pour le legato	146
E. P. 5: Pour le martelé	147
E. P. 6: Pour le simple coup de langue	148
E. P. 7: Pour l'articulation Te-Re	149
E. P. 8: Pour la souplesse des lèvres	150
E. P. 9: Pour l'expression	151
E. P. 10: Pour l'expression et la souplesse dans la sonorité	152
E. P. 11: Pour les trilles	153
E. P. 12: Pour le grupetto et pour l'expression	154
E. P. 13: Pour l'ampleur du son	155
E. P. 14: Pour l'articulation	156
E. P. 15: Pour l'articulation	157
E. P. 16: Pour les octaves	158
E. P. 17: Pour le triple coup de langue	159
E. P. 18: Pour la petite note	160
E. P. 19: Pour les arpèges et pour différents intervalles	161
E. P. 20: Pour les trilles	162
E. P. 21: Pour les articulations	163
E. P. 22: Pour l'articulation de deux en deux	164
E. P. 23: Pour diverses articulations	165
E. P. 24: Pour la vélocité	166

SIXIÈME PARTIE

Douze Grandes Etudes de Virtuosité

Etude de virtuosité: E. V. 1:	167
E. V. 2:	168
E. V. 3: Pour le triple coup de langue	169
E. V. 4:	170
E. V. 5: Pour le double coup de langue	172
E. V. 6: A. Pour les octaves	173
E. V. B. Pour les doubles octaves	174
E. V. 7: Pour les arpèges brisés	175
E. V. 8:	176
E. V. 9: Quatre Etudes de Chopin I	178
E. V. 10: » » » » II Prélude	179
E. V. 11: » » » » III	180
E. V. 12: » » » » IV	182

SEPTIÈME PARTIE

Du Style

LEÇONS ÉCRITES	184
DE LA FAÇON D'INTERPRÉTER:	185
A. L'Adagio de la 1 ^{re} Sonate en Si Mineur de J. S. Bach	185
B. La Scène des Champs Elysées de l'Orphée de Gluck	187
SUR LA FAÇON D'EXÉCUTER UNE CADENCE	188
Trois Cadences pour le Concerto en Ré de Mozart	189
Deux Cadences pour le Concerto en Sol maj. de Mozart	192
Première Romance de Xavier Leroux	194
Nocturne de Georges Hüe	196
Gigue de Georges Hüe	198
Nymphes et Satyres d'Albert Doyen	201

HUITIÈME PARTIE

Traits Difficiles tirés d'ouvrages symphoniques et dramatiques	203
--	-----

EDITOR'S PREFACE

The complete Method for the Flute of TAFFANEL-GAUBERT is a work in which two great names are associated.

A great virtuoso, Paul Taffanel was professor at the Conservatoire National de Musique, conductor of the Société des Concerts du Conservatoire and the Théâtre National de l'Opéra, and had reached the limits of the art of execution. For him technique held no more secrets. A much cultured mind, he had considered deeply the aesthetic problems, and wished to write a treatise on "THE ART OF THE FLUTE" which would have been for flutists the equivalent of Baillot's great work for violinists "THE ART OF THE VIOLIN"

He died without having had the time to finish this great work. He left unfinished another work in which he was equally interested: an article for which he had been asked for inclusion in the great work undertaken by A. Lavignac "ENCYCLOPAEDIA OF MUSIC AND DICTIONARY OF THE CONSERVATOIRE".

The two favorite students of Taffanel undertook to finish these works that death had so brutally interrupted, and devote themselves to preserving the traditions of their great master.

The talent of Louis Fleury, his particular studies and hard work proved him most suitable for the article on the flute for the Encyclopaedia, whilst Philippe Gaubert set to work on the Method.

Philippe Gaubert soon reached the standard of his master. He succeeded him as professor of the flute at the Conservatoire, as conductor of the Société des Concerts and the Opéra, and in these eminent positions he held indisputable authority.

Winner of the Prix de Rome, composer of international repute, he brought to this communal work his inestimable creative faculties.

The collaboration started at an early date.

During his long career Paul Taffanel had not ceased to gather material for a vast treatise in which would be included all the history, theory, and practice of the flute.

During this patient and thorough preparation he called for the assistance of his young pupil in order to aid him in estimating the value of his observations at the time that he was setting them down.

In witnessing as it were from day to day the trend of his master's ideas, Philippe Gaubert knew from the beginning the exact sense and most logical continuation of his intentions.

The plan was almost settled in the last years of Taffanel's life.

Documents, advice, statements of general theories or particular rules, lessons written or sketched, schemes for studies and exercises, works finished or only drafted, numerous musical texts, nearly all these were collected together. Philippe Gaubert had only to edit them.

Inspired by the high principles of his distinguished master, he erected stone by stone this great edifice. He made place also for a considerable number of new lessons and completed the work by writing entirely original exercises and studies.

The complete Method of TAFFANEL-GAUBERT is therefore a really practical Encyclopaedia of the flute. It is from the point of view of studies for the instrument absolutely complete and is not satisfied to remain, like Baillot's "The Art of the Violin", in the realms of high theory.

Very progressive, it takes the student from the beginning, teaching him the position of the instrument on his lips and the production of tone.

Continuing always from the known to the unknown, it presents step by step, logically and in organised stages all the requirements which will form his talent and lead him from the transition problems to more arduous difficulties. It is not confined to exercises which are the basis of all technique; but uniting theory and practice it offers the student a comprehensive collection of studies, extracts from the great masters and original works of Philippe Gaubert.

It is, in a word, a monument.

The part specially devoted to style will be seen to contain celebrated pieces, both classical and modern together with advice on interpretation. This is amongst other things, one of the most original features of the Method.

The work finishes with a collection of difficult passages taken from symphonic and dramatic works of some importance, which the instrumentalist would do well to know in advance.

The student reaching the end of his studies will realise that however sure he may be of his capabilities the artist never ceases to practise, in fact the more he will feel the need to progress further.

Contents

Editor's Preface
Foreword
Editor's Note
Fingering Chart
Advice for Daily Practice
General Remarks—Assembling the flute—Holding the flute

PART ONE
Preliminary remarks

TO NE

- 1st. and 2nd. Exercises
Exercises on 1st. Group: G. A. B. C.
" " 2nd. " : D. E. F. G.
" " Intervals
" " Adjacent Notes and Intervals
- ARTICULATION AND SINGLE TONGUING
- LEGATO
Two short melodious pieces (for 2 flutes)
Exercises on Intervals and Scales
Exercises on Legato and different articulations in various
rhythms
- SYNCPATION
Four short pieces for revision (for 2 flutes)
- THE 3rd. OCTAVE - Exercises
Short Duo
- SHARPS AND FLATS
- STUDY OF THE SIMPLEST KEYS
Keys of C major and of A minor - scales and arpeggios - legato
Tonguing and different intervals
Short melodious piece (for 2 flutes)
Keys of G major and E minor - Scales and arpeggios with va-
rious articulations
Short piece in canon form
Minuet by Haydn (for 2 flutes)
Keys of D major and B minor
Keys of F major and D minor
Exercises on Intervals, legato and various articulations, re-
vision in various keys
Keys of B major and G minor
- SCALES IN ALL THE MAJOR AND MINOR KEYS
Fingering exercises
Exercise on the chromatic scale
- RESPIRATION
Exercises for sustained notes

PART TWO

Ornaments

- THE TRILL - Scale of Fingerings for trills
Some particular difficulties - Special fingerings C# 3rd
Register
Cross fingering
Exercises on the Trill, with termination or without termination
Three Studies on the Trill
THE MORDENT - Three Studies on the Trill and the Mordent
THE TURN
Gluck - Religious March of Alceste
THE GRACE NOTE
THE APPOGGIATURA
R. Schumann - Berceuse (for 2 flutes)
ORNAMENTS
Haydn - Minuet (for 2 flutes)
Three Studies for two flutes on ornaments
Study on the Trill
Study on appoggiaturas and grace notes
R. Schumann - The Prophetic bird (for 2 flutes)
Revision on the previous chapters
Haydn - Concert Duet (for 2 flutes)

PART THREE

Tonquing

- THE ARTICULATION TE-RE
DOUBLE TONGUING TE-KE
Exercises on the articulation te ke te te-te ke te te
Study on single and double tonguing: J.S.Bach - Invention (for
2 flutes)
Special observation for double tonguing
Some examples of double tonguing
Study: J.S.Bach - Invention (for 2 flutes)

- | | |
|--|-----|
| <i>Study on double tonguing combined with tied notes - J.S. Bach -</i> | |
| <i>Invention (for 2 flutes)</i> | 97 |
| <i>Study on the articulation te-te-ke - J.S. Bach -</i> | |
| <i>Sonata for solo violin</i> | 99 |
| <i>Studies on various articulations - J.S. Bach -</i> | |
| <i>Sonatas (fragments)</i> | 101 |
| <i>Study on tonguing and velocity - R. Schumann -</i> | |
| <i>The Elfs (for 2 flutes)</i> | 107 |
| TRIPLE TONGUING | 108 |
| <i>Study - J.S. Bach -</i> | |
| <i>Invention (for 2 flutes)</i> | 110 |

PART FOUR

Daily Exercises

- | | |
|---------------------------|-----|
| <i>Note on practising</i> | 111 |
| <i>17 Daily Exercises</i> | 112 |

PART FIVE

*Twenty Four Progressive Studies in all
the keys on the principles difficulties*

- | | |
|---|-----|
| <i>Progressive Studies; P.S. 1: Equality of fingering</i> | 143 |
| <i>P.S. 2: The Mordent</i> | 144 |
| <i>P.S. 3: The index finger of the right hand</i> | 145 |
| <i>P.S. 4: Legato</i> | 146 |
| <i>P.S. 5: Accentuation (marcele)</i> | 147 |
| <i>P.S. 6: Single Tonguing</i> | 148 |
| <i>P.S. 7: The articulation Te Re</i> | 149 |
| <i>P.S. 8: Flexibility of the lips</i> | 150 |
| <i>P.S. 9: Expression</i> | 151 |
| <i>P.S. 10: Expression and flexibility of tone</i> | 152 |
| <i>P.S. 11: Trills</i> | 153 |
| <i>P.S. 12: The turn after a note and expression</i> | 154 |
| <i>P.S. 13: Fullness of tone</i> | 155 |
| <i>P.S. 14: Tonguing</i> | 156 |
| <i>P.S. 15: Tonguing</i> | 157 |
| <i>P.S. 16: Octaves</i> | 158 |
| <i>P.S. 17: Triple tonguing</i> | 159 |
| <i>P.S. 18: The grace note</i> | 160 |
| <i>P.S. 19: Arpeggios and different intervals</i> | 161 |
| <i>P.S. 20: Trills</i> | 162 |
| <i>P.S. 21: Tonguing</i> | 163 |
| <i>P.S. 22: Syncopated articulation</i> | 164 |
| <i>P.S. 23: Various articulations</i> | 165 |
| <i>P.S. 24: Velocity</i> | 166 |

PART SIX

Twelve Studies for Virtuosity

- | | |
|--|-----|
| <i>Studies for virtuosity: S.V. 1:</i> | 167 |
| <i>S.V. 2:</i> | 168 |
| <i>S.V. 3: Triple Tonguing</i> | 169 |
| <i>S.V. 4:</i> | 170 |
| <i>S.V. 5: Double Tonguing</i> | 172 |
| <i>S.V. 6: A. Octaves</i> | 173 |
| <i>B. Double Octaves</i> | 174 |
| <i>S.V. 7: Broken Arpeggios</i> | 175 |
| <i>S.V. 8:</i> | 176 |
| <i>S.V. 9: Four Studies after Chopin I</i> | 178 |
| <i>S.V. 10: " " " " II Prelude</i> | 179 |
| <i>S.V. 11: " " " " III</i> | 180 |
| <i>S.V. 12: " " " " IV</i> | 182 |

PART SEVEN

Style

- | | | |
|----|--|-----|
| 75 | Advice | 184 |
| 76 | METHOD OF INTERPRETATION: | 185 |
| 76 | A. Adagio from the 1st. Sonata in B minor, J.S. Bach | 185 |
| 77 | B. Dance of the blessed spirits from Orpheus, Gluck | 187 |
| 77 | INTERPRETING A CADENZA | 188 |
| | Three Cadenzas for the Concerto in D, Mozart | 189 |
| | Two Cadenzas for the Concerto in G major, Mozart | 192 |
| | Romance No. 1. X. Leroux | 194 |
| 90 | Nocturne - G. Hüb | 196 |
| 92 | Gig - G. Hüb | 198 |
| 94 | Nymphs and Satyrs - A. Doyen | 201 |

PART EIGHT

- 96 *Difficult Passages from some wellknown orchestral works* 203

VORWORT DER VERLEGER

Die vollständige Flötenschule TAFFANEL-GAUBERT ist aus der Zusammenarbeit zweier berühmter Persönlichkeiten hervorgegangen.

Paul Taffanel, der illustre Virtuose, Professor (im Ruhestand) des Conservatoire National de Musique und Dirigent der Société des Concerts du Conservatoire und des Théâtre National de l'Opéra, hatte die Kunst der Wiedergabe zu ihrer höchsten Vollendung erhoben. Die Technik besass vor ihm kein Geheimnis mehr. Dieser hochgebildete Geist hatte – wie Baillot – die Probleme der Ästhetik tief durchdacht und geplant, eine Abhandlung über *“DIE KUNST DES FLÖTENSPIELS”* zu schreiben, die für die Flötisten das geworden wäre, was für die Violinisten die *“KUNST DES VIOLINSPIELS”* von Baillot bedeutet.

Er starb, ohne dass er die Zeit gehabt hätte, sein grosses Vorhaben auszuführen. Noch eine andere grosse Aufgabe, die ihm gleichermassen am Herzen lag, musste er unvollendet zurücklassen: die Abfassung des Artikels, um den ihn A. Lavignac für sein umfangreiches Werk *“ENCYCLOPÉDIE DE LA MUSIQUE ET DICTIONNAIRE DU CONSERVATOIRE”* gebeten hatte.

Mit einer Pietät, wie sie Söhne ihrem Vater entgegenbringen, und bestrebt, die Tradition des dahingeschiedenen Meisters aufrechtzuhalten, setzten die zwei Lieblingsschüler Taffanels die durch den Tod jach. unterbrochenen Arbeiten fort.

Während Louis Fleury – der durch sein Talent, seine besonderen Studien und seinen unermüdlichen Arbeitseifer besonders für diese Aufgabe berufen war – sich des für die Enzyklopädie bestimmten Artikels über die Flöte annahm, vollendete Philippe Gaubert die Flötenschule.

Philippe Gaubert hat schnell das Niveau seines Lehrers erreicht. Er wurde sein Nachfolger als Professor für Flöte am Konservatorium, als Dirigent der Société des Concerts sowie als Dirigent an der Oper, und in all diesen hohen Posten war seine Autorität unbestritten.

Als Träger des Rompreises und gemeinhin anerkannter Komponist hat Gaubert Aktivität und seine schöpferischen Fähigkeiten in den Dienst des gemeinsamen Werkes gestellt.

Der Beginn der Zusammenarbeit liegt weit zurück.

Stets sein Ziel vor Augen, hatte Paul Taffanel während seiner ganzen langen Laufbahn ständig Material für seine grosse Abhandlung zusammengetragen, die in einer vollständigen Synthese alle erreichbaren historischen, theoretischen und praktischen Kenntnisse über die Flöte vereinigen sollte.

Während dieser geduldigen und sorgfältigen Vorbereitung zog er seinen jungen Schüler fortwährend zur Mitarbeit heran, um sich über den Wert der Studien, die er zu Papier brachte, Rechenschaft abzulegen.

Durch diese Mithilfe war Philippe Gaubert Gelegenheit gegeben, die Entfaltung der Ideen seines Lehrers tagtäglich zu beobachten sowie ihren genauen Sinn und ihre logischen Zusammenhänge zu erfassen.

Der Plan wurde endgültig in den letzten Jahren vor dem Tode Taffanels gefasst und als Taffanel starb, lag das Material verwendungsbereit vor.

Fast alle Elemente waren zur Hand: Dokumente, Ratschläge, Formulierungen von allgemeinen Theorien und Sonderregeln, geschriebene oder nur flüchtig entworfene Lektionen, Entwürfe zu Übungen und Etüden, fertige oder nur einfach skizzierte Arbeiten, sowie zahlreiche Notentexte. Philippe Gaubert oblag es, die endgültige Abfassung mit eigener Hand vorzunehmen.

Durchdrungen von den pädagogischen Grundsätzen und den reinen Traditionen seines grossen Lehrers, errichtete Gaubert Stein um Stein das Gebäude, dessen Struktur und Ordnung ihm von vornherein bekannt waren. Er versah es mit einer beträchtlichen Anzahl neuer Lektionen und vervollständigte es durch Übungen und Etüden, die er selbst schrieb, und die daher völlig originale Beiträge darstellen.

Die vollständige Flötenschule von TAFFANEL-GAUBERT stellt praktisch daher eine wahre Enzyklopädie der Flöte dar. Sie ist – was das instrumentale Studium anbelangt – ein in sich abgeschlossenes Ganzes und begnügt sich nicht damit – wie die *“Kunst des Violinspiels”* von Baillot – in den höheren Sphären der Theorie zu bleiben. Streng nach dem Prinzip der fortschreitenden Schwierigkeit aufgebaut, wird der Schüler von Grund auf eingeführt: als erstes lernt er, seine Lippen an das Instrument zu setzen und es mit seinem Atem zu beleben. Alle Kenntnisse, die er zur Entfaltung seines Talents benötigt, werden ihm sodann in logischer Staffelung, und immer vom Bekannten zum Unbekannten fortschreitend, vermittelt, und an die grössten Schwierigkeiten wird er allmählich und in kaum merklichen Uebergängen herangeführt. Die Schule begnügt sich nicht mit Uebungen, die die Grundlage einer jeden Geläufigkeit bilden, sondern bietet dem Schüler eine reiche Auswahl von Anwendungen in Form von Etüden, die aus den Werken der grossen Meister gewählt wurden oder aus der eleganten Feder Philippe Gauberts stammen.

Es handelt sich, mit einem Wort, um ein Werk von endgültiger Bedeutung.

Auf eine der Besonderheiten dieser Schule sei noch verwiesen, nämlich auf den Teil, der den stilistischen Fragen gewidmet ist und in dem sich berühmte klassische und moderne Musikstücke befinden, die mit Kommentaren und Hinweisen hinsichtlich ihrer Interpretation versehen sind.

Den Beschluss der Schule bildet eine Sammlung schwieriger Stellen von einiger Bedeutung aus sinfonischen und dramatischen Werken, mit denen sich der Instrumentalist vorsorglich vertraut machen muss.

Am Ende seiner Studien wird der Schüler erkennen, dass der Künstler – wie sehr er auch immer sein Handwerk beherrschen mag – niemals aufhören darf, an sich zu arbeiten. Im Gegenteil, je näher er der Vollendung ist, desto mehr muss er das Verlangen spüren, noch weiter voran zu kommen.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort der Verleger	
Vorwort	
Vorbemerkung der Herausgeber	
Griffe in Chromatischer Folge	
Die Einteilung der täglichen Arbeit	
Allgemeine Ratschläge. Zusammensetzen der Flöte. Die Haltung	

ERSTER TEIL Zur Einführung

DER TON	5
1. und 2. Übung	7
Übungen in der 1. Quarte: G. A. H. C.	10
„ „ 2. „ : D. E. F. G.	10
„ der Intervalle	11
„ „ Tonleiterschritte und der nichtdiatonischen Schritte	12
DIE ARTIKULATION UND DER EINFACHE ZUNGENSTOSS	14
DAS LEGATO	15
Zwei Kleine Melodische Stücke (für 2 Flöten)	17
Übungen zu den Intervallen und den Tonleitern	18
Übungen zum Legato und den Artikulationen in verschiedenen Rhythmen	19
DIE SYSCOPE	21
Vier Kleine Wiederholungsstücke (für 2 Flöten)	22
ÜBER DIE DRITTE OKTAVE. Übungen	24
Kleines Duo	27
DAS KREUZ UND DAS BE	28
ETUDE IN DEN LEICHTESTEN TONARTEN	30
Tonarten in C-Dur und A-Moll: Tonleitern und Gebrochene Akkorde	30
Verschiedene Artikulationen und Intervalle	31
Kleines Melodisches Stück (für 2 Flöten)	32
Tonarten G-Dur und E-Moll: Tonleitern und Gebrochene Akkorde in verschiedenen Artikulationen	33
Kleines Stück in Kanonform (für 2 Flöten)	35
Menuett von Haydn (für 2 Flöten)	36
Tonarten D-Dur und H-Moll	37
Tonarten F-Dur und D-Moll	39
Intervall-, Legato- und Artikulations-übungen, Wiederholung in verschiedenen Tonarten	40
Tonarten B-Dur und G-Moll	41
TONLEITERN IN ALLEN DUR UND MOLLTONARTEN	43
Griffübungen	49
Chromatische Tonleiterübungen	51
DIE ATMUNG	52
Übungen zur Erlernung des Töneaushaltens	54

ZWEITER TEIL Die Verzierungen

DER TRILLER. Griff Tafel für Triller	55
Einige besondere Schwierigkeiten: Spezialgriffe. Das Cis der 3. Oktave	58
Der Gabelgriff	59
Trillerübungen, mit und ohne Nachschlag	60
Drei Studien über den Triller	61
DER PRALLER. Drei Studien über den Triller und den Praller	65
DER DOPPELSCHLAG	66
Gluck. Alkestis; Religiöser Marsch	67
DER KURZE VORSCHLAG	68
DER LANGE VORSCHLAG	68
Schumann. Wiegenlied (für 2 Flöten)	70
BEISPIELE zu den VERZIERUNGSZEICHEN	71
Haydn. Menuett (für 2 Flöten)	71
Drei Etüden über die Verzierungszeichen (für 2 Flöten)	72
Trilleretüde	75
Etüde zu den Vorschlägen und den Verzierungsnoten	76
Schumann. Der Wundervogel (für 2 Flöten)	76
Wiederholung der vorgehenden Kapitel	77
Haydn. Grosses Konzertantes Duo (für 2 Flöten)	77

DRITTER TEIL Die Zungenstösse

DIE ARTIKULATION TE-RE	90
DER DOPPELTE ZUNGENSTOSS TE-KE	92
Übungen zur Artikulation Te ke te te-Te ke te te	94
Etüde zum einfachen und doppelten Zungenstoss: J.S. Bach. Invention (für 2 Flöten)	95
Wichtige Bemerkung zum doppelten Zungenstoss	96
Einige Beispiele zum doppelten Zungenstoss	96
Etüde: J.S. Bach. Invention (für 2 Flöten)	96

Etüde zum doppelten mit gebundenen Noten kombinierten Zungenstoss: J.S. Bach. Invention (für 2 Flöten)	97
Etüde zur Artikulation Te-Te-Ke: J.S. Bach. Sonate für Violine Solo	99
Etüden zu verschiedenen Artikulationen: J.S. Bach. Sonaten (Auszüge)	101
Artikulations- und Geläufigkeitsetüde: R. Schumann. Die Elfen (für 2 Flöten)	107
DER DREIFACHE ZUNGENSTOSS	108
Etüde: J.S. Bach. Invention (für 2 Flöten)	110

VIERTER TEIL

Grosse Tägliche Mechanische Übungen	
Anmerkung über das Üben	111
17 Grosse Tägliche Mechanische Übungen	112

FÜNFTER TEIL

Vierundzwanzig Progressive Etüden in allen Tonarten, zur Überwindung der Hauptschwierigkeiten	
Progressive Etüden: P.E. 1: Gleichmässigkeit der Finger	143
P.E. 2: Praller	144
P.E. 3: Rechter Zeigefinger	145
P.E. 4: Legato	146
P.E. 5: Gestossenes Spiel	147
P.E. 6: Einfacher Zungenstoss	148
P.E. 7: Artikulation Te-Re	149
P.E. 8: Geschmeidigkeit der Lippen	150
P.E. 9: Ausdruck	151
P.E. 10: Ausdrucksvolle, geschmeidige Klanggebung	152
P.E. 11: Triller	153
P.E. 12: Doppelschlag und Ausdruck	154
P.E. 13: Tonfülle	155
P.E. 14: Artikulation	156
P.E. 15: Artikulation	157
P.E. 16: Oktaven	158
P.E. 17: Dreifacher Zungenstoss	159
P.E. 18: Kurzer Vorschlag	160
P.E. 19: Gebrochene Akkorde und verschiedene Intervalle	161
P.E. 20: Triller	162
P.E. 21: Artikulationen	163
P.E. 22: Je zwei Noten gebunden	164
P.E. 23: Verschiedene Artikulationen	165
P.E. 24: Geläufigkeit	166

SECHSTER TEIL

Zwölf Grosse Virtuose Etüden	
Virtuose Etüden: E.V. 1:	167
E.V. 2:	168
E.V. 3: Dreifacher Zungenstoss	169
E.V. 4:	170
E.V. 5: Doppelter Zungenstoss	172
E.V. 6: A. Oktaven	173
B. Doppelte Oktaven	174
E.V. 7: Gebrochene Arpeggien	175
E.V. 8:	176
E.V. 9: Vier Etüden von Chopin I	178
E.V. 10: „ „ „ „ II Prelude	179
E.V. 11: „ „ „ „ III	180
E.V. 12: „ „ „ „ IV	182

SIEBENTER TEIL

Der Stil	
SCHRIFTLICHE HINWEISE	184
DIE ART DER WIEDERGABE	185
A. Adagio aus der 1. Sonate H-Moll von J.S. Bach	185
B. Reigen seliger Geister aus Orpheus von Gluck	187
DIE WIEDERGABE EINER KADENZ	188
Drei Kadenzen zum Konzert in D-Dur von Mozart	189
Zwei Kadenzen zum Konzert in G-Dur von Mozart	192
Erste Romanze von Xavier Leroux	194
Nocturne von Georges Hüe	196
Gigue von Georges Hüe	198
Nymphen und Satyre von Albert Döylen	201

ACHTER TEIL

Schwierige Stellen aus Sinfonischen Werken und Bühnenwerken	203
---	-----

PREFACIO DE LOS EDITORES

El Método completo de Flauta de TAFFANEL-GAUBERT es obra de una colaboración entre dos nombres célebres.

Pablo Taffanel, como virtuoso ilustre, consumado profesor del Conservatorio de París, Director de la Orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio y del Teatro Nacional de la Opera, había rebasado los límites del arte de la ejecución. Para él ya no tenía secreto la técnica. Artista de gran cultura general, a imitación del gran violinista Baillot había meditado en los problemas de la estética y soñado con escribir un tratado sobre "EL ARTE DE LA FLAUTA", que, para los flautistas, hubiera sido lo que "EL ARTE DEL VIOLÍN" es para los violinistas.

Murió sin haber tenido tiempo para terminar el monumento que ideaba. También dejaba sin acabar otra tarea capital que tenía también a pecho: esto es el artículo que le habían pedido para la obra magna emprendida por A. Lavignac "ENCICLOPEDIA DE LA MÚSICA Y DICCIONARIO DEL CONSERVATORIO".

Los dos discípulos predilectos de Taffanel, aseguraron con piedad filial la continuación de los trabajos interrumpidos por la muerte del llorado Maestro y se empeñaron en perpetuar la tradición que representaba.

Mientras Luis Fleury a quien su talento, sus estudios especiales y su labor incansable conferían títulos que le designaban particularmente para ello, se encargaba del artículo sobre la flauta para la Enciclopedia, asumía Felipe Gaubert la realización del Método.

Muy rápidamente se puso F. Gaubert al nivel de su Maestro a quien sucedió como profesor de flauta en el Conservatorio, como Director de Orquesta de la Sociedad de los Conciertos y de la Opera, afirmando en tan elevados puestos, su autoridad indiscutible.

Siendo Gran Premio de Roma y compositor universalmente conocido, llevó a la obra común la inestimable actividad de sus facultades creadoras.

Remóntase a una fecha ya remota el principio de dicha colaboración.

Durante toda su larga carrera, no dejó Pablo Taffanel, al proseguir su intento, de amontonar materiales para un amplio tratado en el que habían de juntarse, en una síntesis completa, todos los conocimientos históricos, teóricos y prácticos que se refieren a la flauta.

En el curso de dicha paciente y minuciosa preparación acudía, a cada momento, a su joven discípulo, para darse cuenta del valor de los tractos y de los ejemplos, según iba escribiéndolos con lápiz.

Asistiendo así, como si dijéramos al día, al desarrollo de las ideas de su Maestro, conoció Felipe Gaubert, desde el principio su sentido exacto y su lógica concatenación.

Casi de modo definitivo, en los últimos años de la vida de Taffanel, se fijó el plan de la obra, y el Maestro dejó al morir todos los materiales necesarios para empezar el trabajo.

Documentos, consejos, enunciación de teorías generales o de reglas particulares, lecciones escritas o esbozadas, proyectos de ejercicios y estudios, trabajos terminados o por terminar, numerosos textos de música, estaban reunidos casi todos los elementos útiles. Solo tuvo Felipe Gaubert que debastar, con su puño y letra, la redacción definitiva.

Inspirándose en los principios pedagógicos y las más puras tradiciones de su ilustre Maestro, construyó piedra por piedra el edificio cuya estructura y disposición conocía de antemano, agregándole muchas lecciones nuevas y completándolo con ejercicios y estudios que constituyen obras del todo originales.

El Método completo de TAFFANEL-GAUBERT es pues una verdadera Enciclopedia práctica de la flauta. Desde el punto de vista del instrumento es completo en absoluto y no se contenta, como "El Arte del Violín" —que se quedó sin acabar— de Baillot, con limitarse al dominio de la Teoría superior. Rigurosamente progresivo, se apodera desde el principio del alumno, enseñándole a colocar los labios en el instrumento y a animarlo con su soplo. Procediendo siempre de lo conocido a lo desconocido, preséntale uno por uno, según graduación lógicamente ordenada, todos los conocimientos que poco a poco irán formando su talento, y le conduce despacio, por transiciones apenas sensibles, hasta las mas arduas dificultades. No se limita a los ejercicios que forman el fondo indispensable del mecanismo, sino que, aliando la práctica a la teoría, ofrece al alumno un rico conjunto de Estudios de aplicación sacados de las obras de los Grandes Maestros o salidos de la pluma elegante de Felipe Gaubert.

En una palabra, es un monumento definitivo.

Se notará la parte especial consagrada al Estilo, en que se hallan reunidas piezas musicales célebres, clásicas y modernas, comentadas y acompañadas con consejos sobre el modo de interpretarlas. Es, entre otras, una de las originalidades del Método.

Termina la obra con una colección de cierta importancia de pasajes difíciles, sacados de obras sinfónicas y dramáticas, que el instrumentista tiene interés en conocer de antemano.

Llegado al término de sus estudios, se convencerá el alumno de que, por más seguro que esté de su técnica, nunca debe dejar el artista de trabajar, y de que, por lo contrario, cuanto más se eleva hacia la perfección, tanto mas debe sentir el deseo de progresar todavía.

Indice

Prefacio de los Editores	
Proemio	
Nota de los Editores	
Tabla cromática	
Consejos para el trabajo diario	
Consejos generales - Montaje de la flauta - Posición	

PRIMERA PARTE

Nociones preliminares

DEL SONIDO	5
Ejercicios 1 y 2	7
Ejercicios sobre la 1ª Cuarta: Sol-La-Si-Do	9
" " " 2ª " : Re-Mi-Fa-Sol	10
" " Intervalos	10
" " Grados conjuntos y disyuntivos	11
LA ARTICULACIÓN Y EL SIMPLE GOLPE DE LENGUA	12
EL LEGATO O LIGADO	14
Dos pequeñas piezas melódicas (para 2 flautas)	15
Ejercicios sobre los intervalos y sobre las escalas	17
Ejercicios sobre el legato y sobre las varias articulaciones en unos ritmos variados	18
LA SÍNCOPA	19
Cuatro pequeñas piezas recapituladoras (para 2 flautas)	21
LA 3ª OCTAVA - Ejercicios	22
Pequeño Duo	24
EL SOSTENIDO Y EL BEMOL	27
ESTUDIO DE LAS TONALIDADES MAS FÁCILES	28
Tonos de Do mayor y de La menor - escalas y arpeggios - legato	30
Articulaciones y varios intervalos	30
Pequeña pieza melódica (para 2 flautas)	31
Tonos de Sol mayor y de Mi menor - escalas y arpeggios con varias articulaciones	32
Pequeña pieza en forma de cánon	33
Minué de Haydn (para 2 flautas)	35
Tonos de Re mayor y de Si menor	36
Tonos de Fa mayor y de Re menor	37
Ejercicios sobre los intervalos, el legato, y varias articulaciones, recapitulación en varias tonalidades	39
Tonos de Si bemol mayor y de Sol menor	40
ESCALAS IN TODOS LOS TONOS MAYORES Y MENORES	41
Ejercicios de dedos	43
Ejercicio sobre la escala cromática	49
LA RESPIRACIÓN	51
Ejercicios para aprender a filar los sonidos	52
	54

SEGUNDA PARTE

Los Signos de Adorno

EL TRINO - Tablatura de los Trinos	55
Algunas dificultades especiales - Dedeos especiales - El Do#	58
3ª octava	59
La horeca	60
Ejercicios sobre los Trinos con terminación o sin terminación	61
Tres estudios sobre el trino	65
EL MORDENTE - Tres estudios sobre el trino y sobre el mordente	66
EL GRUPELO	67
Gluck - Alceste: Marca Religiosa	68
LA NOTITA	68
LA APOYATURA	70
R. Schumann - Canción de cuna (para 2 flautas)	71
LOS SIGNOS DE ADORNO	71
Haydn - Minué (para 2 flautas)	72
Tres estudios para dos flautas sobre los signos de adorno	75
Estudio sobre el trino	76
Estudio sobre las apoyaturas y las notas de adorno	76
R. Schumann - La Ave Agorera (para 2 flautas)	77
Repaso de los capítulos anteriores	77
Haydn - Gran Duo concertante (para 2 flautas)	77

TERCERA PARTE

Los Golpes de Lengua

LA ARTICULACIÓN TE RE	90
EL DOBLE GOLPE DE LENGUA TE KE	92
Ejercicio sobre la articulación te ke te te te ke te te	94
Estudio sobre el simple y el doble golpe de lengua: J.S. Bach - Invención (para 2 flautas)	95
Observación particular sobre el doble golpe de lengua	96
Algunos ejemplos de doble golpe de lengua	96
Estudio: J.S. Bach - Invención (para 2 flautas)	96

Estudio sobre el doble golpe de lengua combinado con las notas ligadas: J.S. Bach - Invención (para 2 flautas)	97
Estudio sobre la articulación te-te-ke: J.S. Bach - Sonata para violín solo	99
Estudios sobre varias articulaciones: J.S. Bach - Sonatas (fragmentos)	101
Estudio sobre la articulación y la velocidad: R. Schumann - Los Elfos (para 2 flautas)	107
EL TRIPLE GOLPE DE LENGUA	108
Estudio: J.S. Bach - Invención (para 2 flautas)	110

CUARTA PARTE

Grandes Ejercicios diarios de mecanismo

Nota para el estudio	111
17 Grandes ejercicios diarios de mecanismo	112

QUINTA PARTE

Veinte y cuatro estudios progresivos en todos los tonos sobre las principales dificultades

Estudios progresivos: E.P. 1: Para la igualdad de los dedos	143
E.P. 2: Para el mordente	144
E.P. 3: Para el índice de la mano derecha	145
E.P. 4: Para el legato	146
E.P. 5: Para el martellato	147
E.P. 6: Para el simple golpe de lengua	148
E.P. 7: Para la articulación Te Re	149
E.P. 8: Para la flexibilidad de los labios	150
E.P. 9: Para la expresión	151
E.P. 10: Para la expresión y la flexibilidad en la sonoridad	152
E.P. 11: Para los trinos	153
E.P. 12: Para el grupeto y para la expresión	154
E.P. 13: Para la amplitud del sonido	155
E.P. 14: Para la articulación	156
E.P. 15: Para la articulación	157
E.P. 16: Para las octavas	158
E.P. 17: Para el triple golpe de lengua	159
E.P. 18: Para la notita	160
E.P. 19: Para los arpeggios y para varios intervalos	161
E.P. 20: Para los trinos	162
E.P. 21: Para las articulaciones	163
E.P. 22: Para la articulación de dos en dos	164
E.P. 23: Para varias articulaciones	165
E.P. 24: Para la velocidad	166

SEXTA PARTE

Doce Grandes Estudios de Virtuosity

Estudios de virtuosidad: E.V. 1:	167
E.V. 2:	168
E.V. 3: Para el triple golpe de lengua	169
E.V. 4:	170
E.V. 5: Para el doble golpe de lengua	172
E.V. 6: A. Para las octavas	173
B. Para las dobles octavas	174
E.V. 7: Para los arpeggios rotos	175
E.V. 8:	176
E.V. 9: Cuatro estudios de Chopin I	178
E.V. 10: " " " " II. Prélude	179
E.V. 11: " " " " III	180
E.V. 12: " " " " IV	182

SÉPTIMA PARTE

El Estilo

Lecciones escritas	184
DEL MODO DE INTERPRETAR:	185
A. El Adagio de la 1ª Sonata (en Si menor) de J.S. Bach	185
B. Escena de los Campos Elíseos de Orfeo de Gluck	187
SOBRE EL MODO DE EJECUTAR UNA CADENZA	188
Tres Cadencias para el Concierto en Re de Mozart	189
Dos Cadencias para el Concierto en Sol mayor de Mozart	192
Primera Romanza de X. Leroux	194
Nocturno de G. Hüb	196
Giga de G. Hüb	198
Ninfas y Sátiros de A. Doyen	201

OCTAVA PARTE

Tractos Difíciles sacados de obras sinfónicas y dramáticas	203
--	-----

AVANT - PROPOS

D'une manière absolue, aucun ouvrage ne peut remplacer l'enseignement vivant d'un bon professeur. Une méthode, fût-elle parfaite, reste en bien des cas insuffisante.

Le présent ouvrage n'a donc pas pour but de supprimer le rôle du maître dans l'enseignement si complexe d'un instrument tel que la flûte; il se propose d'assurer à l'élève au cours de ses études, un appui constant, un conseiller, grâce auquel il profitera plus efficacement des leçons de son maître. Peut-être même le professeur y puisera-t-il des idées qu'il jugera dignes d'être retenues et des indications qui l'aideront à pousser encore plus loin la perfection de son enseignement. Notre plus chère ambition serait de contribuer ainsi pour notre part - si modeste soit-elle - au progrès de l'art de notre bel instrument.

LES AUTEURS

FOREWORD

In no way is a work able to replace the teaching of a good professor. Any method, however perfect, remains incomplete in this respect.

This work is not designed to take the place of a master in the teaching of so complex an instrument as the flute; it is offered to the student at the beginning of his studies as a constant support, by the help of which he will be able to profit more fully from the lessons of his master. The professor may even derive from it ideas that he will judge worthy of use, and observations that will help him further in perfecting his teaching. Our dearest ambition would be to contribute our share to the progress of the art of our beautiful instrument, however modest it may be.

THE AUTHORS

VORWORT

Es ist eine Tatsache, dass kein Lehrwerk die lebendige Lehre eines guten Lehrers ersetzen kann. Selbst wenn sie vollendet wäre, würde eine Schule in vielen Punkten nicht genügen.

Das vorliegende Lehrwerk masst sich daher keineswegs an, die Rolle des Lehrers in einem so komplexen Studium wie dem der Flöte zu übernehmen. Es möchte dem Schüler während seiner Studien nur Helfer und Ratgeber sein, auf dass er aus dem Unterricht seines Lehrers noch grösseren Nutzen ziehe. Vielleicht findet sogar der Lehrer in dem Werk nützliche Ideen und Anregungen, die ihn veranlassen, seine Lehrmethode noch mehr zu verfeinern. Unser höchstes Ziel ist es, auf diese Weise - und mit einem wenn auch noch so bescheidenen Anteil - zum Fortschritt der Kunst unseres schönen Instruments beitragen zu können.

DIE VERFASSEN

PROEMIO

De modo absoluto, ninguna obra puede reemplazar la enseñanza de un buen profesor. Por más perfecto que sea, en muchos casos resulta insuficiente un método.

La obra presente no tiene pues por fin el suprimir el papel del maestro en la enseñanza tan compleja de un instrumento tal como la flauta; propónese tan sólo proporcionar al alumno, en el curso de sus estudios, un constante apoyo, un consejero merced al cual aprovechará más eficazmente las lecciones de su maestro. A caso encuentre éste en la obra unas ideas dignas de recordar, e indicaciones que le ayuden a exagerar la perfección de su enseñanza. Sería nuestra ambición el haber contribuido así - por nuestra parte, bien modesta - en hacer progresar el arte de nuestro bello instrumento.

LOS AUTORES

NOTE DES ÉDITEURS

On reproche à toutes les méthodes, même les meilleures, de ne jamais être assez progressives à leur tout premier début. L'élève commençant avec une méthode, qu'elle soit de Taffanel-Gaubert, de Gariboldi, de Rémusat, de Devienne-Gaubert, d'Altès, etc., et qui adjoindra aux premières pages les exercices préliminaires du DÉBUTANT FLUTISTE de Moÿse, ce véritable abécédaire introductif n'existant nulle autre part, se familiarisera sans effort avec l'étendue complète de son instrument, rapidement, sans retour, et tirera un profit définitif de ce travail parallèle, car on ne saurait jamais trop insister, dans un enseignement instrumental, sur le début de l'enseignement: en effet, lorsque celui-ci est bien réalisé et bien affirmé, il rend l'avenir facile et sûr.

EDITORS' NOTE

All methods, even the best, are criticised because they are not progressive at the very outset.

The student who begins with any method, Taffanel-Gaubert, Gariboldi, Rémusat, Devienne-Gaubert, Altès, etc., and who adds to the first pages the preliminary exercises of the "BEGINNER FLUTIST" by Moÿse, the unique introductory ABC, will become familiar with the complete compass of his instrument rapidly, and without any setbacks deriving a definite benefit in studying both books at the same time. Too much insistence cannot be placed on the initial work in instrumental teaching. When the early stages are properly realised the future becomes clear and sure.

VORBEMERKUNG DER HERAUSGEBER

Allen Schulen, selbst den besten, wirft man vor, dass sie in ihren ersten Anfängen nicht progressiv genug sind.

Jeder Schüler —gleichgültig, ob er mit der Schule von Taffanel-Gaubert, Gariboldi, Rémusat, Devienne-Gaubert oder Altès beginnt— wird sich jedoch ohne Schwierigkeiten schnell und endgültig mit dem gesamten Umfang seines Instruments vertraut machen, wenn er von Anbeginn gleichzeitig die vorbereitenden Uebungen des DÉBUTANT FLUTISTE von Moÿse —dieses einzigartige ABC des Flötisten— studiert. Diese zusätzliche Arbeit wird ihm für immer von Nutzen sein. Es kann in der Tat nicht genug betont werden, dass eine gute anfängliche Unterweisung von ausserordentlicher Wichtigkeit für den Instrumentalunterricht ist. Ist der Anfangsunterricht gut fundiert, so stellen sich die Fortschritte leicht und mit Sicherheit ein.

NOTA DE LOS EDITORES

Se censura todos los métodos —inclusos los mejores— por el que no son bastante progresivos desde su principio.

El alumno que empiece con un método, sea de Taffanel-Gaubert, o de Gariboldi, Rémusat, Devienne-Gaubert, Altès, etc., y asocie a las primeras páginas los ejercicios preliminares del "PRINCIPIANTE FLAUTISTA" de Moÿse, verdadero abecedario introductivo que no existe en ninguna otra parte, se familiarizará sin esfuerzo con la extensión completa del instrumento, de modo rápido y para siempre, y sacará un provecho definitivo de dicho trabajo paralelo, ya que no huelga insistir, cuanto a una enseñanza instrumental, en el principio de esta enseñanza: en efecto, cuando se realiza y afirma éste lo mejor posible, se hace fácil y seguro el porvenir.

TABLATURE CHROMATIQUE

FINGERING CHART

GRIFFE IN CHROMATISCHER FOLGE

TABLA CROMATICA

MAIN GAUCHE - LEFT HAND
LINKE HAND - MANO IZQUIERDA

MAIN DROITE - RIGHT HAND
RECHTE HAND - MANO DERECHA

Petit doigt - Little finger
Kleiner Finger - Menique

Grande Clef - Great key
Grosse Klappe - Gran llave
Trille d'Ut à Ré et d'Ut# à Ré
C to D and C# to D trill
Hebel C zu D und C# zu D
Trino de Do a Re y Do# a Re

1^{er} Doigt - 1st finger
Zeigefinger - 1^{er} dedo
Pouce clef d'Ut - Thumb, C key
Daumen, C-Klappe - Pulgar, Llave de Do

2^e Doigt - 2nd finger
Mittelfinger - 2^o dedo
3^e Doigt - 3rd finger
Ringfinger - 3^o dedo

Petit doigt Clef de Sol#
Little finger G# key
Kleiner Finger Gis-Klappe
Menique Llave de Sol#

1^{er} Doigt - 1st finger
Zeigefinger - 1^{er} dedo

2^e Doigt - 2nd finger
Mittelfinger - 2^o dedo

3^e Doigt - 3rd finger
Ringfinger - 3^o dedo

Clef de Mi b - Eb key
Es-Klappe - Llave de Mi b

Clef d'Ut# - C# key
Cis-Klappe - Llave de Do#

Clef d'Ut b - Cb key
C-Klappe - Llave de Do b

Trou - Hole - Loch - Agujera

Ouvert
Open
Offenes
Abierto

Fermé
Closed
Geschlossenes
Cerrado

○

●

Clef - Key - Klappe - Llave

Ouverte
Open
Offene
Abierta

Fermée
Shut
Geschlossene
Cerrada

⊖

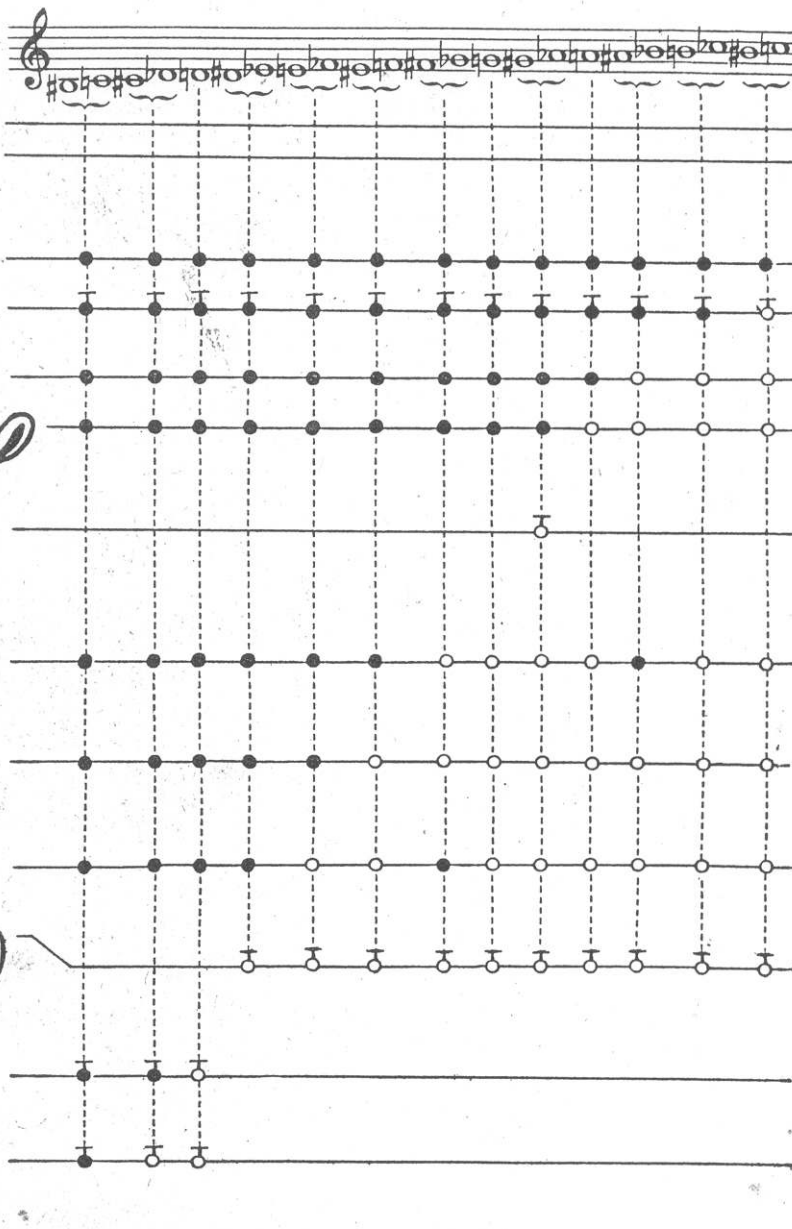
⊕

1^{re} OCTAVE
Grave

1st OCTAVE
Low

ERSTE OKTAVE
Tiefe

1^{er} OCTAVA
Grave



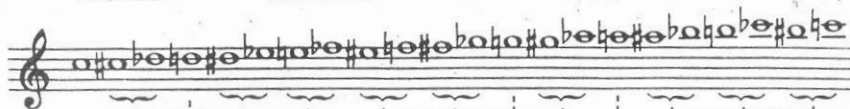
MAIN DROITE - RIGHT HAND
RECHTE HAND - MANO DERECHA

MAIN GAUCHE - LEFT HAND
LINKE HAND - MANO IZQUIERDA

Petit doigt
Little finger
Kleiner Finger
Meñique

Grande Clef - Great key
Grosse Klappe - Gran llave }
Trille d'Ut à Ré }
Ch to D trill }
Hebel C Klappe zu D Klappe }
Trino de Do à Ré }
1^{er} Doigt - 1st finger }
Zeigefinger - 1^{er} dedo }
Pouce clef d'Ut - Thumb, C key }
Daumen, C-Klappe - Pulgar, Llave de Do }
2^e Doigt - 2nd finger }
Mittelfinger - 2^o dedo }
3^e Doigt - 3rd finger }
Ringfinger - 3^o dedo }
Petit doigt Clef de Sol# }
Little finger G# key }
Kleiner Finger Gis-Klappe }
Meñique Llave de Sol# }
1^{er} Doigt - 1st finger }
Zeigefinger - 1^{er} dedo }
2^e Doigt - 2nd finger }
Mittelfinger - 2^o dedo }
3^e Doigt - 3rd finger }
Ringfinger - 3^o dedo }
Clef de Mib - Eb key }
Es-Klappe - Llave de Mib }
Clef d'Ut# - C# key }
Cis-Klappe - Llave de Do# }
Clef d'Ut - C key }
C-Klappe - Llave de Do }
Clef d'Ut - C key }

2^{me} OCTAVE Médium 2nd OCTAVE Middle ZWEITE OKTAVE Mittlere 2^o OCTAVA Medio



3^{me} OCTAVE Aigu 3rd OCTAVE High DRITTE OKTAVE Hohe 3^o OCTAVA Agudo



Grande Clef - Great key
Grosse Klappe - Gran llave }
Trille d'Ut à Ré }
Ch to D trill }
Hebel C Klappe zu D Klappe }
Trino de Do à Ré }
1^{er} Doigt - 1st finger }
Zeigefinger - 1^{er} dedo }
Pouce clef d'Ut - Thumb, C key }
Daumen, C-Klappe - Pulgar, Llave de Do }
2^e Doigt - 2nd finger }
Mittelfinger - 2^o dedo }
3^e Doigt - 3rd finger }
Ringfinger - 3^o dedo }
Petit doigt Clef de Sol# }
Little finger G# key }
Kleiner Finger Gis-Klappe }
Meñique Llave de Sol# }
1^{er} Doigt - 1st finger }
Zeigefinger - 1^{er} dedo }
2^e Doigt - 2nd finger }
Mittelfinger - 2^o dedo }
3^e Doigt - 3rd finger }
Ringfinger - 3^o dedo }
Clef de Mib - Eb key }
Es-Klappe - Llave de Mib }
Clef d'Ut# - C# key }
Cis-Klappe - Llave de Do# }
Clef d'Ut - C key }
C-Klappe - Llave de Do }

201 (RE 1871) FA 744 SOL 2017 LA 1871 SI 200

CONSEILS POUR LE TRAVAIL JOURNALIER

	1 ^{er} TIERS	2 ^{me} TIERS	3 ^{me} TIERS
Lundi	Gammes Coulées	Arpèges en accords parfaits	Etudes
Mardi	Gammes (Articulations variées)	Trilles – Sons filés	Morceaux
Mercredi	»	Arpèges en accords de 7 ^{me} dominante	Etudes
Jeudi	»	Tierces – Sons filés	Morceaux
Vendredi	»	Intervalles	Etudes
Samedi	»	Arpèges en accords de 7 ^{me} dominante – Gammes chromatiques – Sons filés	Morceaux

Travail de sons filés: 1° p – 2° f – 3° $p < f$ – 4° $f > p$ – 5° $p < f > p$

Etude des gammes: Doit être faite au métronome et en variant les articulations.

ADVICE FOR DAILY PRACTICE

	ONE	TWO	THREE
Monday	<i>Scales legato</i>	<i>Arpeggios on the common chord</i>	<i>Studies</i>
Tuesday	<i>Scales (Various articulations)</i>	<i>Trills – Sustained notes</i>	<i>Pieces</i>
Wednesday	»	<i>Arpeggios on the dominant 7 th.</i>	<i>Studies</i>
Thursday	»	<i>Thirds – Sustained notes</i>	<i>Pieces</i>
Friday	»	<i>Intervals</i>	<i>Studies</i>
Saturday	»	<i>Arpeggios on the dominant 7 th. – Chromatic scales – Sustained notes</i>	<i>Pieces</i>

Practice for sustained notes: 1. p – 2. f – 3. $p < f$ – 4. $f > p$ – 5. $p < f > p$

Scale practice: Must be played with a metronome, varying the articulations.

DIE EINTEILUNG DER TÄGLICHEN ARBEIT

	1. DRITTEL	2. DRITTEL	3. DRITTEL
Montag	Tonleitern gebunden	Gebrochene Dreiklänge	Etüden
Dienstag	Tonleitern in verschiedenen Artikulationen	Triller – Ausgehaltene Töne	Stücke
Mittwoch	»	Gebrochene Dominant-Septimenakkorde	Etüden
Donnerstag	»	Terzen – Ausgehaltene Töne	Stücke
Freitag	»	Intervalles	Etüden
Sonnabend	»	Gebrochene Dominant-Septimenakkorde – Chromatische Tonleitern – Ausgehaltene Töne	Stücke

Arbeit für ausgehaltene Töne: 1. p – 2. f – 3. $p < f$ – 4. $f > p$ – 5. $p < f > p$

Tonleitern Arbeit: Man arbeite mit einem Taktmesser in verschiedenen Artikulationen.

CONSEJOS PARA EL TRABAJO DIARIO

	1 ^{er} TERCIO	2 ^o TERCIO	3 ^{er} TERCIO
Lunes	<i>Escalas ligadas</i>	<i>Arpeggios de acordes perfectos</i>	<i>Estudios</i>
Martes	<i>Escalas (Articulaciones varias)</i>	<i>Trinos – Sonidos ligados</i>	<i>Piezas</i>
Miércoles	»	<i>Arpeggios de acordes de 7a, dominante</i>	<i>Estudios</i>
Jueves	»	<i>Terceras – Sonidos ligados</i>	<i>Piezas</i>
Viernes	»	<i>Intervalos</i>	<i>Estudios</i>
Sábado	»	<i>Arpeggios de acordes de 7a, dominante – Escalas cromáticas – Sonidos ligados</i>	<i>Piezas</i>

Trabajo de sonidos ligados: 1° p – 2° f – 3° $p < f$ – 4° $f > p$ – 5° $p < f > p$

Estudio de las escalas: Debe hacerse con el metrónomo, variando las articulaciones.

CONSEILS GÉNÉRAUX

1^o Maintenir d'une façon absolue le diapason. — 2^o Soigner la sonorité.

En travaillant tout Exerce outoute Etude, et quel que soit son degré de difficulté, l'élève aura toujours présente à l'esprit cette règle que: sonorité, pureté de son et justesse rigoureuse doivent passer avant le souci des doigts.

MONTAGE DE LA FLÛTE

La Flûte se compose de trois parties démontables, savoir: la Tête, qui comprend l'embouchure; le Corps, qui contient tous les anneaux, enfin le Bout.

Normalement, la Flûte se monte toute droite, c'est-à-dire que les barres du bout, les anneaux et l'embouchure doivent se trouver sur une même ligne. Cependant, pour certaines conformations de lèvres, le trou de l'embouchure peut être ramené légèrement en dedans; il en est de même pour le bout de droite, qui peut être décentré d'un ou deux millimètres selon la longueur du petit doigt.

HOLDING THE FLUTE

TENUE GÉNÉRALE DU CORPS

La tenue générale doit être aisée et la ligne du corps harmonieuse. On ne saurait trop se garder d'une pose guindée, donc fatigante, qui nuira fatalement à l'exécution, tout en choquant l'auditoire. Les coudes doivent rester détachés du tronc pour empêcher la compression des poumons, mais ils ne devront cependant pas en être trop écartés.

Pour éviter une tenue défectueuse, il faudra, dès le début des études, prendre l'habitude de jouer devant une glace afin de s'observer attentivement.

TENUE DE L'INSTRUMENT

La Flûte doit être tenue dans une direction absolument parallèle à la ligne des lèvres; mais comme elle doit être un peu inclinée vers le sol, il faut que la tête du flûtiste soit légèrement penchée à droite, le visage un peu tourné vers l'épaule gauche.

TENUE DES DOIGTS

Les doigts, placés sur les touches et devant les clés qui leur sont assignées, doivent tous, à l'exception des deux pouces et de la première phalange de l'index gauche, avoir une position arrondie, de façon à frapper les touches ou les clés avec l'extrémité des doigts qui ne doit pas se soulever au delà d'un centimètre.

GENERAL REMARKS

1. Pay great attention to intonation. — 2. Pay great attention to tone.

When practising all exercises or studies whatever the degree of difficulty, the student will always remember this rule: tone, purity of sound and intonation must go before concern in fingering.

ASSEMBLING THE FLUTE

The Flute consists of three detachable parts: the Head joint, which contains the embouchure; the Body and the Foot joint on which are all the keys.

Normally the Flute is assembled in a straight line: the rod in the foot joint in line with the centre of the keys, and the centre of the embouchure. However, for certain lips the hole of the embouchure might be slightly inclined: the same for the foot joint, which might be moved one or two millimetres according to the length of the little finger.

DE. LA TENUE

DIE HALTUNG

POSITION OF THE BODY

The position must be comfortable and the body in a natural position. A stiff attitude must be guarded against; it is fatiguing, harmful to the performance and distracts the listener. The elbows should be held away from the body to avoid compressing the lungs, but, however, not held too high.

From the start it is necessary to assume the habit of looking in a mirror while playing. This will avoid a faulty posture.

POSITION OF THE INSTRUMENT

The Flute must be held in an absolutely parallel direction to the line of the lips; but as the Flute ought to be inclined slightly downwards the head of the Flutist must be a little tilted to the right, the face slightly turned towards the left shoulder.

POSITION OF THE FINGERS

The fingers, placed on their respective keys, ought all, (with the exception of the thumbs and the first phalange of the left index finger) to be rounded to touch the keys with the end of the fingers. The fingers ought not to be raised more than a centimetre.

ALLGEMEINE RATSCHLÄGE

1. Unbedingt auf reine Stimmung achten. — 2. Pflege des Klanges.

Der Schüler habe beim Studium einer jeden Übung oder Etüde gleich welchen Schwierigkeitsgrades sie immer sei — stets die folgende Regel im Geiste gegenwärtig: Klang, Reinheit des Tones und eine reine Stimmung sind wichtiger als der Fingersatz.

ZUSAMMENSETZEN DER FLÖTE

Die Flöte besteht aus drei auseinandernehmbaren Teilen: Dem Kopfstück mit dem Mundloch, dem Mittelstück, auf dem sämtliche Ringe angebracht sind, und dem Fuss.

Normalerweise wird die Flöte so zusammengebaut, dass die Stäbe des Endstücks, die Ringe und das Mundstück eine gerade Linie bilden. Bei gewissen Lippenformen darf das Mundloch immerhin leicht nach innen gedreht werden. Das Gleiche gilt für das Endstück, welches — je nach der Länge des kleinen Fingers — ein bis zwei Millimeter verdreht werden darf.

CONSEJOS GENERALES

1^o Sostener de modo absoluto el diapason. — 2^o Cuidar de la sonoridad.

Al trabajar cualquier ejercicio o Estudio, por más difícil que sea, recuerde siempre el alumno la regla: antes que la preocupación por el dedo; requiérense pureza de sonido y rigurosa afinación.

MONTAJE DE LA FLAUTA

Compónese la flauta de tres partes desmontables, esto es: la Cabeza que comprende la embocadura; el Cuerpo, que contiene todos los anillos, por fin la Extremidad.

Normalmente, móntase la flauta todo derecho, es decir que las barras del cabo, los anillos y la embocadura han de hallarse en una misma línea. No obstante, para ciertas conformaciones de labios, el orificio de la embocadura puede volverse ligeramente hacia dentro; igual pasa para el cabo de derecha que puede decentrarse uno o dos milímetros según la largura del meñique.

POSICIÓN

POSICIÓN GENERAL DEL CUERPO

Debe ser desembarazada la posición, y armoniosa la línea del cuerpo. Evítese una posición forzada, y por ende cansada, que fatalmente perjudicaría a la ejecución al par que chocaría al auditorio. Deben los codos apartarse del tronco para impedir la compresión de los pulmones, pero sin embargo no deben apurarse demasiado.

Para evitar una posición defectuosa, habrá que acostumbrarse desde el principio de los estudios, a tocar ante un espejo para observarse atentamente.

POSICIÓN DEL INSTRUMENTO

Debe mantenerse la flauta en una dirección en absoluto paralela con la línea de los labios pero como ha de inclinarse algo hacia el suelo, es preciso que la cabeza del flautista incline ligeramente hacia la derecha con el rostro vuelto un poco hacia el hombro izquierdo.

POSICIÓN DE LOS DEDOS

Los dedos, colocados en las teclas y ante las llaves correspondientes, deben todos, con excepción de ambos pulgares y de la primera falange del índice izquierdo, tener una posición redondeada, de modo a golpear las teclas o las llaves con la extremidad de los dedos que no debe levantarse más allá de un centímetro.

TENUE DE LA MAIN DROITE

La main droite doit être placée de telle sorte que les doigts se trouvent naturellement au-dessus des plateaux, un peu arrondis afin de se mouvoir sans raideur. Le pouce se place sous le trou du Fa.

TENUE DE LA MAIN GAUCHE

La Flûte doit être placée dans la première phalange de l'index; le pouce doit être allongé et se mouvoir avec souplesse, les autres doigts restant arrondis.

POSITION OF THE RIGHT HAND

The right hand must be placed so that the fingers rest naturally above the keys, slightly rounded in order to move without stiffness. The thumb is placed under the F key.

POSITION OF THE LEFT HAND

The Flute must be placed on the first phalange of the index finger; the thumb forward to move freely and the other fingers rounded.

DIE HALTUNG DER RECHTEN HAND

Die rechte Hand ist so zu halten, dass die Finger sich natürlich und leicht gekrümmt über den Klappen befinden sodass sie sich weich bewegen können. Der Daumen befindet sich unter dem F-Loch.

DIE HALTUNG DER LINKEN HAND

Die Flöte ruht auf dem ersten Glied des Zeigefingers. Der ausgestreckte Daumen muss sich geschmeidig bewegen, während die übrigen Finger gekrümmt bleiben.

POSICION DE LA MANO DERECHA

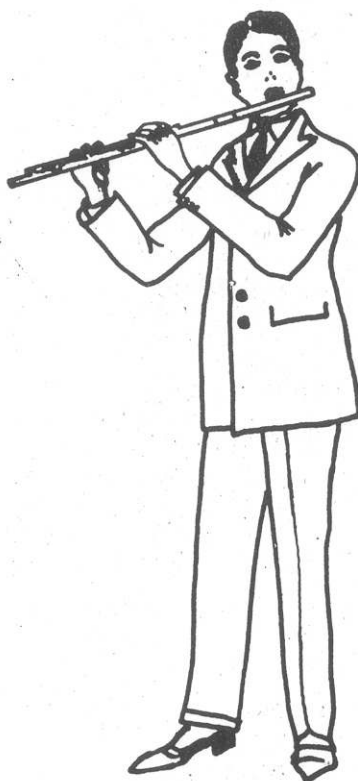
Debe colocarse la mano derecha de tal modo que los dedos se hallen naturalmente encima de los platillos, algo redondeados con el fin de poder moverse sin rigidez. Colócase el pulgar bajo el orificio del Fa.

POSICIÓN DE LA MANO IZQUIERDA

Debe colocarse la flauta en la primera falange del índice, debe estar alargado el pulgar, moviéndose con flexibilidad, mientras los demás dedos se quedan redondeados.

TENUE GÉNÉRALE DE L'EXÉCUTANT

POSITION OF THE PLAYER



DIE HALTUNG DES SPIELERS

POSICIÓN GENERAL DEL EJECUTANTE

POSITION DE L'EMBOUCHURE

POSITION OF THE EMBOUCHURE

HALTUNG DES MUNDSTÜCKS

POSICIÓN DE LA EMBOCADURA

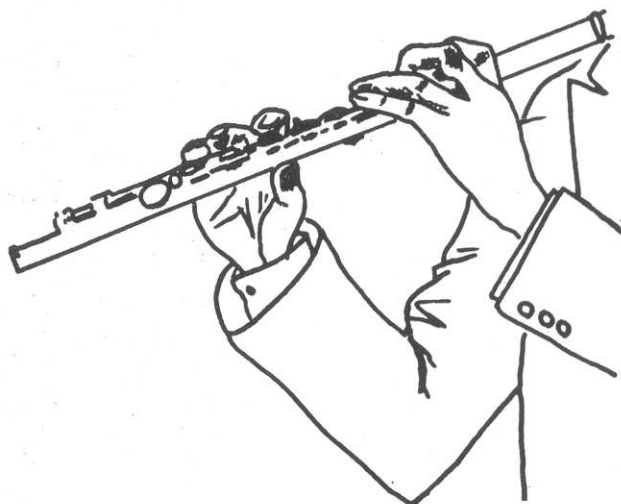


POSITION DES DOIGTS SUR LA FLUTE

POSITION OF THE FINGERS ON THE FLUTE

HALTUNG DER FINGER ÜBER DER FLÖTE

POSICIÓN DE LOS DEDOS EN LA FLAUTA



MÉTHODE COMPLÈTE DE FLÛTE

PAR

PAUL TAFFANEL ET PHILIPPE GAUBERT

COMPLETE METHOD OF THE FLUTE | VOLLSTÄNDIGE FLÖTENSCHULE | METODO COMPLETO DE FLAUTA

by Paul TAFFANEL and Philippe GAUBERT

von Paul TAFFANEL und Philippe GAUBERT

por Pablo TAFFANEL y Felipe GAUBERT

PREMIÈRE PARTIE

PART ONE

ERSTER TEIL

PRIMERA PARTE

NOTIONS PRÉLIMINAIRES

PRELIMINARY REMARKS

ZUR EINFÜHRUNG

NOCIONES PRELIMINARES

L'Elève s'exercera tout d'abord à faire parler l'instrument en se servant de la tête seule de la flûte qu'il pourra, au début, tenir à deux mains afin d'obtenir plus de fermeté.

1°_Rapprocher les lèvres jusqu'à ce qu'elles se joignent sans se serrer; les tendre toutefois en ramenant en arrière les commissures, de manière que les lèvres s'appliquent légèrement contre les dents, tout en laissant entre elles un léger espace.

2°_Les dents doivent être maintenues à peu près dans la position où elles se trouvent lorsque la bouche est ouverte.

3°_Placer l'embouchure sur le bord de la lèvre inférieure, de façon que celle-ci recouvre l'orifice de l'embouchure sur le quart environ de sa hauteur.

4°_Chasser le souffle comme s'il devait venir frapper une surface restreinte. Si l'embouchure a été bien placée, le souffle sera dirigé vers la paroi intérieure qu'il viendra frapper; sous ce choc, la colonne d'air contenue dans le tube entrera en vibrations, produisant ainsi le son musical. L'élève n'aura pas, dans ces premiers essais, à

In order to make the instrument "speak", the student will at first use only the head of the flute, which may then be steadied with both hands.

1._Bring the lips together until they meet without pressing; then stretch them so that the lips rest lightly against the teeth leaving a small space between them. (The mouth must be closed before this position is adopted.)

2._The teeth must be kept almost in the position they occupy when the mouth is half open.

3._Place the embouchure on the edge of the lower lip so that this covers about a quarter of the hole of the embouchure.

4._If the embouchure has been well placed the breath will be driven towards the opposite edge of the embouchure which it strikes as if against a restricted surface; on this impact the column of air in the tube will start to vibrate, thus producing a musical sound. For the first attempts

Der Schüler bemühe sich zuallererst, das Instrument "sprechen" zu lassen, indem er sich nur des Flötenkopfes bedient, dener zu Beginn um einen festeren Griff zu erreichen mit beiden Händen halten darf.

1._Man nähere die Lippen einander. Ohne sie zusammenzupressen, sollen sie doch so gespannt werden, dass die Mundwinkel nach hinten gezogen werden und die Lippen leicht auf die Zähne zu liegen kommen, wodurch sie einen schmalen Spalt bilden.

2._Die Zähne sollen etwa die Stellung beibehalten, die sie bei leicht geöffnetem Mund einnehmen.

3._Man setze das Mundstück so an den Rand der Unterlippe, dass letztere etwa ein Viertel des Mundlochs bedeckt.

4._Man stosse den Atem aus, als wenn er auf eine eng begrenzte Oberfläche treffen sollte. Ist das Mundstück richtig angesetzt, so trifft der Atem auf die Innenwand des Mundstücks, wo die in der Röhre stehende Luftsäule durch den Stoss zu schwingen anfängt und so den Tonerzeugt. Der Schüler kümmere sich bei

Primero se ejercitará el alumno en hacer hablar el instrumento, usando sólo la cabeza de la flauta que, al principio, podrá tener con ambas manos para lograr más firmeza.

1._Aproxímense los labios hasta unirse sin apretar. Tenderlos empujando hacia atrás los cantos de la boca de modo que se apliquen ligeramente los labios contra los dientes aunque dejando entre ellas un pequeño espacio.

2._Deben mantenerse los labios poco más o menos en la posición en que se hallan cuando está entreabierta la boca.

3._Colocar la embocadura sobre el borde del labio inferior, de modo que éste cubra el orificio de la embocadura en la cuarta parte de su altura.

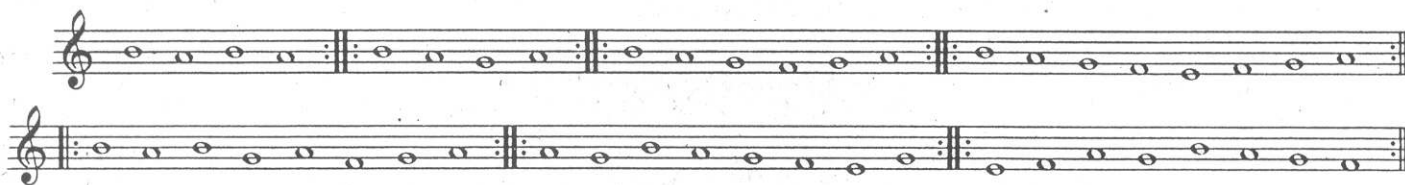
4._Echar el soplo como si hubiera de herir una superficie restringida. De colocar bien la embocadura, será dirigido el soplo hacia la pared interior que vendrá a herir. Bajo el choque la columna de aire contenida en el tubo vibrará produciendo así el sonido musical. En esos primeros ensayos no habrá de preocuparse

se préoccuper de l'articulation et veillera uniquement à la bonne direction du souffle. Il répétera ces essais en ayant soin de retirer l'embouchure des lèvres à chaque émission jusqu'à ce que celle-ci soit bien naturelle. Lorsque le résultat sera entièrement satisfaisant l'élève pourra se servir de l'instrument complet. Il travaillera tout d'abord les exercices suivants qui, appartenant au ton d'Ut majeur, possèdent le doigté le plus simple (voir la tablature) et il prendra soin de ne donner que très peu de souffle.

the student will not preoccupy himself with tonguing, but will attend only to the correct direction of the breath. This should be repeated, taking care each time to withdraw the embouchure, until the action comes naturally. When the result is quite satisfactory, the student may use the complete instrument. The following exercises should be practised at first. They are written in the key of C major in which the fingering is of the simplest (see the scale of fingering). The student will take care to blow gently.

seinen ersten Versuchen nicht um die Artikulation, sondern bemühe sich nur, den Atem richtig zu steuern. Nach jedem Anblasen setze man ab und wiederhole die Übung so lange, bis der Ton natürlich anspricht. Ist das Ergebnis in jeder Hinsicht zufriedenstellend, so darf der Schüler sich des ganzen Instruments bedienen. Er beginne mit den nachfolgenden Übungen in C-dur, die den leichtesten Fingersatz haben (s. Griff-tabelle) und gebe zunächst nur sehr wenig Atem.

el alumno por la articulación y tan sólo cuidará de la buena dirección del soplo. Repetirá dichos ensayos cuidando de retirar la embocadura de los labios en cada emisión hasta que llegue ésta a ser muy natural. Logrado el resultado del todo satisfactorio, podrá utilizar el alumno el instrumento completo. Primero trabajará los siguientes ejercicios que, siendo del tono de Do mayor, poseen el dedeo más sencillo (vease la tablatura) y cuidará de no dar sino poco soplo.

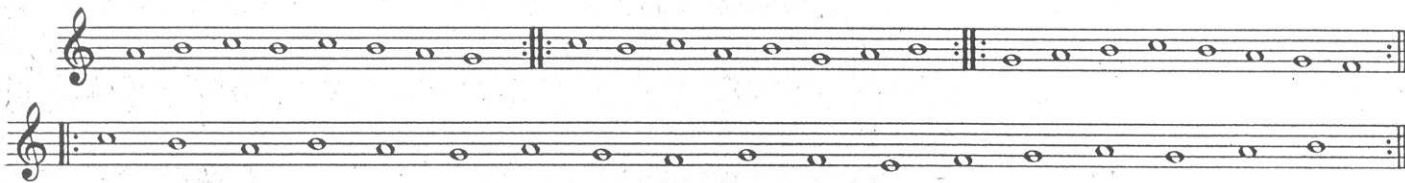


Dans l'exercice suivant figure la note Ut² (Ut initial de la deuxième octave) qui ne nécessite que l'emploi de l'index de la main gauche et du petit doigt de la main droite. C'est une des rares positions qui, par suite du nombre restreint de doigts faisant pression sur l'instrument, rendent nécessaire l'emploi du menton comme point d'appui. Veiller dans ce cas à la stabilité de l'instrument.

In the following exercise finger the note C in the middle register, which uses only the index finger of the left hand and the little finger of the right hand. This is one of the rare positions which owing to the restricted number of fingers resting on the instrument, uses the chin as a rest. Notice the stability of the instrument in this case.

Die in der folgenden Übung vorkommende Note C² (Grundton der 2. Oktave) ist nur mit dem linken Zeigefinger und dem kleinen Finger der rechten Hand zu nehmen. Es handelt sich hier um einen der wenigen Griffe, bei denen das Kinn als Stützpunkt mitwirken muss, da das Instrument von einer zu geringen Zahl an Fingern gehalten wird. Man achte in diesem Falle streng darauf, dass das Instrument seine Lage beibehält.

En el siguiente ejercicio figura la nota Do² (Do inicial de la segunda octava) que no necesita más que el empleo del índice de la mano izquierda y del meñique de la derecha. Es una de las escasas posiciones que, por el número limitado de dedos que hacen presión sobre el instrumento, hacen necesario el empleo del mentón como punto de apoyo. En este caso cuidese de la estabilidad del instrumento.



L'élève étudiera les exercices préparatoires ci-dessus avec persistance jusqu'à ce que l'émission de chaque note soit parfaitement claire et son enchaînement net et franc. Il aura soin de surveiller sa tenue avec la plus grande attention en se pénétrant bien de cette vérité que les défauts de tenue contractés dans les premiers débuts sont le plus souvent incorrigibles et qu'une mauvaise tenue peut devenir, par la suite, un obstacle capable d'entraver irrévocablement sa carrière.

The student will practise these preparatory exercises above with persistence until each note is emitted quite clearly and until the join between the two notes is perfect. Great attention must be paid by the student to his position realizing fully the fact that faults in posture can in consequence become an obstacle capable of impeding his career.

Der Schüler studiere die obigen vorbereitenden Übungen mit Ausdauer, bis die Töne ganz klar ansprechen und der Uebergang von einem zum anderen leicht und ungezwungen vonstatten geht. Er hat seine Haltung sorgfältigst zu überwachen und sich ständig der Wahrheit zu erinnern, dass die anfangs angenommenen Fehler später häufig nicht mehr ausmerzen sind und dass eine schlechte Haltung ein Hindernis ist, welches eine Laufbahn unwiderruflich zum Scheitern verurteilen kann.

Estudiará el alumno los precedidos ejercicios con persistencia hasta que la emisión de cada nota sea perfectamente clara, y su encadenamiento neto y franco. Cuidará de la posición con la mayor atención, recordando el que los defectos de posición contractados en los principios son casi siempre incorregibles y pueden, en adelante, dificultar irrevocablemente la carrera del artista.

DU SON

TONE

DER TON

DEL SONIDO

Les conformations physiques les plus favorables pour acquérir la maîtrise de l'embouchure sont:

a. Lèvres ni trop minces ni trop épaisses.

b. Dents régulières.

c. Mâchoire inférieure non proéminente.

d. Partie supérieure du menton légèrement concave.

The physical attributes most favourable to gain control over the embouchure are:

a. *Lips neither too thin nor nor too thick.*

b. *Even teeth.*

c. *A lower jaw that is not prominent.*

d. *Upper part of the chin slightly concave.*

Die folgenden physischen Beschaffenheiten sind der Erlangung eines guten Ansatzes besonders förderlich:

a. Weder zu schmale noch zu dicke Lippen.

b. Regelmässige Stellung der Zähne.

c. Nicht vorstehender Unterkiefer.

d. Leicht nach innen gewölbter Obertheil des Kinnes.

Las conformaciones físicas más favorables para adquirir el dominio de la embocadura son:

a. Labios ni demasiado delgados ni demasiado espesos.

b. Dientes regulares.

c. Quijada inferior no prominente.

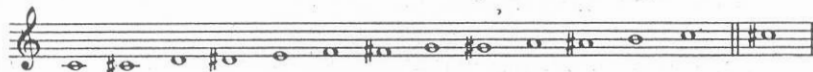
d. Parte superior del mentón ligeramente cóncava.

La flûte est percée de douze trous qui, si l'on y ajoute l'Ut grave donné par le tube lui-même, correspondent aux treize notes fondamentales en progression chromatique ci-après:

There are twelve notes in a flute which if the low C given by the tube itself is added corresponds to the thirteen fundamental notes in the following chromatic progression.

In die Flöte sind 12 Löcher gebohrt, die – wenn man das tiefe, von der Röhre selbst hervorgebrachte C hinzuzählt – den 13 chromatisch aufsteigenden Grundtönen entsprechen, die nachstehend aufgeführt sind.

Lleva la flauta doce orificios que – agregándose el Do grave que da el mismo tubo – corresponden a las trece notas fundamentales en progresión cromática siguientes.



A la suite de ces douze trous, un treizième – plus petit – donne l'Ut^{#2}, qui est considéré comme le 14^{ème} son fondamental.

Les notes qui complètent l'échelle des trois octaves constituant l'étendue des sons émis par la flûte (de l'Ut grave à l'Ut suraigu) sont émises par une action particulière des lèvres et par la direction du souffle, secondé dans l'octave aiguë par l'ouverture de certains trous dénommés, de ce fait, trous auxiliaires ou trous d'octave.

En consultant la tablature générale on verra que les 14 premières s'obtiennent en actionnant les plateaux ou les clés, de façon à découvrir successivement les trous correspondant à l'échelle chromatique ci-dessus exposée.

Pour obtenir les 15^{ème} et 16^{ème} notes de l'échelle on utilise le phénomène acoustique bien connu qui donne à l'octave, à la quinte, etc., le son engendré dans un tuyau lorsqu'une ouverture est pratiquée à la hauteur d'un nœud de vibrations de la colonne d'air. Les sons Ré², Ré^{#2} seront donc obtenus au moyen des plateaux des Ré et Ré[#] graves et de l'ouverture du trou auxiliaire d'Ut[#] qui correspond, pour ces deux notes, à un nœud de vibrations.

In addition to these twelve notes there is a thirteenth, smaller, giving C^{#2} which is considered as the fourteenth fundamental note.

The notes which complete the scale of three octaves which is the compass of the flute, (from low C to top C) are obtained by a particular action of the lips and by the direction of the breath, aided in the upper register by the opening of specified auxiliary or octave keys.

It will be seen on consulting the scale of fingering that the first 14 notes are obtained by uncovering successively the notes corresponding to the chromatic scale shown above.

To obtain the 15th and 16th notes of the scale that well known acoustical phenomenon is used which gives to the octave, the fifth etc., the sound produced in a tube when a hole is made at the point of a node of vibrations in a column of air. The notes D², D^{#2} will therefore be obtained by fingering low D and D[#] and by opening the auxiliary key of C[#] which corresponds for these two notes, to the node of vibrations.

Anschliessend an diese 12 Löcher erhält man durch ein dreizehntes, kleineres Loch C^{#2}, das man auch als 14. Grundton bezeichnet.

Die Noten, die den drei Oktaven umfassenden Gesamtumfang der Flöte (vom eingestrichenen C bis zum viergestrichenen C) vervollständigen,

werden durch eine besondere Lippenbewegung und durch die Atemrichtung hervorgebracht, wobei in der hohen Oktave ausserdem gewisse Zusatz- oder Oktavlöcher Hilfsdienste leisten.

Ein Blick auf die allgemeine Griff-tabelle zeigt, dass die ersten 14 Noten durch Betätigung der Klappen hervorgebracht werden. Nacheinander werden hierbei die Löcher geöffnet, die obenstehender chromatischer Tonleiter entsprechen.

Zur Erlangung der 15. und 16. Note der Leiter

greift man auf das bekannte akustische Phänomen zurück, wonach man von einem in einer Röhre schwingenden Ton die Oktave, die Quinte, usw. erhält, wenn man in Höhe eines Schwingungsknotens eine Öffnung anbringt. Demnach werden die Töne D² und Dis² mit Hilfe der Klappen von D¹ und Dis¹ sowie durch Öffnung des Hilfslochs C[#] hervorgebracht, welches sich in bezug auf diese beiden Töne über einem Schwingungsknoten befindet.

A continuación de esos doce orificios, da el décimotercero – mas pequeño – el Do^{#2}, que se considera cual el 14^º sonido fundamental.

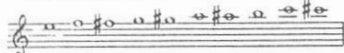
Las notas que completan la escala de las tres octavas que constituyen la extensión de los sonidos emitidos por la flauta (desde el Do grave hasta el Do sobreagudo) son

emitidos por una acción particular de los labios y por la dirección del soplo, secundado en la octava aguda por la abertura de ciertos orificios denominados, por ello mismo, orificios auxiliares o de octava.

Consultando la tablatura general se verá que las 14 primeras notas se obtienen accionando los platillos o las llaves de modo que se descubran sucesivamente los orificios que corresponden a la mentada escala cromática.

Para obtener las notas 15 y 16 de la escala se utiliza el fenómeno acústico bien conocido que da en la octava, en la quinta, etc., el sonido producido en un tubo cuando una abertura va practicada a la altura de un nodo de vibraciones de la columna de aire. Los sonidos Re², Re^{#2} se obtendrán pues por medio de los platillos de los Re y Re[#] graves y de la abertura del orificio auxiliar de Do[#] que corresponde para ambas notas a un nodo de vibraciones.

Pour les dix notes suivantes,



le mécanisme de la flûte ne permet pas d'avoir recours au procédé ci-dessus. Leur doigté est conforme à celui de la 1^{re} octave ainsi que l'indique la tablature générale, mais leur émission est assez malaisée pour le débutant à cause du procédé acoustique spécial qu'exige leur production.

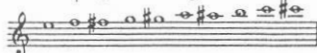
En effet pour obtenir l'octave d'un son fondamental, il suffit d'augmenter la pression dans la colonne d'air en vibration. Mais ce moyen est musicalement impraticable parce qu'il augmente en même temps l'intensité du son et que, par son usage, il deviendrait impossible de jouer *piano* dans l'air ou *forte* dans le grave.

On a donc recours à un procédé mixte, dérivé de cette loi, mais assez différent dans la pratique. Il a été dit plus haut que la vibration de la colonne d'air, productrice du son, était produite par le choc du souffle sur le biseau de l'embouchure. Ce souffle, sous l'action des lèvres, a la forme d'un fuseau très effilé, variable en épaisseur, et par conséquent en pression selon le degré de tension des lèvres. Or, on a remarqué qu'à mesure que ce fuseau, cette "lame de souffle" diminuait de longueur (c'est-à-dire plus les lèvres étaient serrées) plus aisée devenait l'émission de l'harmonique d'un son fondamental. Il faut donc pour monter chromatiquement depuis le dernier Mi de la portée jusqu'à la limite extrême de l'échelle resserrer progressivement les lèvres (*pincer les lèvres*, disent les flûtistes) jusqu'à ce que le souffle ne trouve plus pour issue qu'un passage aminci au maximum.

D'autre part la direction de cette "lame de souffle" n'est pas indifférente. Elle doit être au contraire modifiée selon le registre du son à produire: frappant le biseau inférieur de l'embouchure pour les sons les plus graves, elle atteint l'autre bord dans les notes suraiguës en passant par toutes les positions pour les sons intermédiaires.

Pour résumer les règles si complexes de l'émission du son dans

For the following ten notes



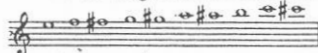
the mechanism of the flute does not permit the above procedure. The fingering conforms to that of the first register as shown in the diagram, but their emission is quite difficult for the beginners owing to the special acoustical procedure which is required for their production.

In fact, to obtain the octave of a fundamental note, the pressure of the vibrating column of air has only to be increased. But this method is musically impractical because it increases at the same time the intensity of tone; so in this way it would become impossible to play the high notes *piano* or the low notes *forte*.

A mixed procedure is resorted to, derived from this theory, but quite different in practice. It has already been said that the vibration of the column of air, which makes the sound, was produced by the impact of the breath on the outside edge of the embouchure. This breath, under the action of the lips, takes the form of a thread from a spindle varying in thickness and, consequently, in pressure according to the degree of tension of the lips. It has been noticed that as this "thread of breath" diminished in thickness (that is the more the lips were tightened) the easier it became to emit the harmonic of the fundamental note. To ascend chromatically from the last E on the staff to the extreme limit of the scale, it is therefore necessary to tighten the lips progressively until only the smallest possible hole is left from which the breath may emerge.

The direction of this "thread of breath" is also important. It must be modified according to the register of the note to be produced, striking the lower part of the opposite edge of the embouchure for the lowest notes, and the upper part for the highest notes, passing all positions for the intermediary notes.

Was die folgenden zehn Noten

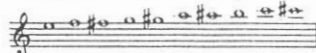


anbetrifft, so gestattet der Mechanismus der Flöte allerdings die Anwendung des geschilderten Verfahrens nicht. Wie aus der allgemeinen Griffabelle hervorgeht, entsprechen ihre Fingersätze denen der ersten Oktave, doch sind diese Töne infolge der besonderen akustischen Erscheinungen, die mit ihrer Entstehung verknüpft sind, vom Anfänger nicht leicht hervorzubringen.

So genügt es, um die Oktave eines Grundtons hervorzubringen, wenn man den Druck auf die schwingende Luftsäule erhöht. Doch gibt dies Mittel musikalisch unbefriedigende Ergebnisse, da gleichzeitig auch die Tonstärke erhöht wird, wodurch man in den hohen Partien nicht mehr *Piano* und in den tiefen nicht mehr *For*te spielen kann. Man benutzt daher ein gemischtes Verfahren, welches wohl von diesem Gesetz abgeleitet ist, in der Praxis jedoch ziemlich von diesem abweicht. Wir haben vorhin bereits gesagt, dass die den Ton hervorbringende Luftsäule durch den Aufprall des Atems auf die Fläche des Mundloches zum Schwingen gebracht wird. Dieser Atemstrom erhält durch die Lippen die Form einer sehr dünnen Spindel; seine Dicke – und daher auch seine Stärke – ist von der Lippenspannung abhängig. Nun hat man bemerkt, dass der Oberton eines Grundtons umso leichter hervorzubringen ist, je kürzer diese "Atem-Spindel" oder "Atem-Welle" ist, d.h. je enger die Lippen zusammengepresst werden. Will man daher vom zweigestrichenen E chromatisch bis zu den höchsten Tönen emporsteigen, so müssen die Lippen nach und nach immer mehr zusammengepresst werden, bis schliesslich nur noch ein winziges Loch zum Durchgang frei bleibt.

Andererseits ist es nicht gleichgültig, welche Richtung der Atemstrom nimmt. Je nach der Höhe des hervorzubringenden Tones muss er verändert werden: für die tiefen Töne hat er auf die tiefe Kante des Mundloches, für die Töne der viergestrichenen Oktave dagegen auf den gegenüberliegenden Rand zu treffen. Zwischen diesen beiden Extremen liegen die Richtungen der Zwischentöne.

Para las diez notas siguientes



el mecanismo de la flauta no permite que se acuda al precitado procedimiento. Su dedeo está conforme con el de la primera octava, como lo indica la tablatura general, pero su emisión resulta difícil para el principiante a causa del procedimiento acústico especial que exige su producción.

En efecto, para obtener la octava de un sonido fundamental, basta aumentar la presión en la columna de aire en vibración. Pero este medio resulta musicalmente impracticable porque aumenta al mismo tiempo la intensidad del sonido y que, por su uso, se haría imposible el tocar *piano* en lo agudo o *forte* en lo grave.

Acútese pues a un procedimiento mixto, derivado de esta ley, pero bastante diferente en la práctica. Se ha dicho arriba que la vibración de la columna de aire, productora del sonido, iba producida por el choque del soplo sobre el bisel de la embocadura. Dicho soplo, bajo la acción de los labios, tiene forma de huso muy afilado, variable en espesor y por ende en presión según el grado de tensión de los labios. Pues bien, se ha notado que según este huso o "hoja de soplo" iba acortándose (es decir según iban apretándose los labios), más fácil se hacía la emisión del armónico del sonido fundamental. Para subir cromáticamente desde el último Mi del pentagrama hasta el extremo límite de la escala, hace falta pues apretar progresivamente los labios (aguzarlos, dicen los flautistas) hasta que el soplo no halle para la salida más que un paso adelgazado hasta el máximo.

Por otra parte, la dirección de dicha "hoja de soplo" no es indiferente. Por lo contrario debe modificarse según el registro del sonido que producir: hiriendo el bisel inferior de la embocadura para los sonidos mas graves, logra el otro borde en las notas sobreagudas, pasando por todas las posiciones para los sonidos intermedios.

toute l'étendue de l'échelle de l'instrument, il faut considérer la *constante relation* qui doit exister entre la tension des lèvres (autrement dit le rétrécissement du fuseau d'air), l'intensité du souffle et la direction de celui-ci par rapport à une embouchure dont les arêtes ne laissent entre elles qu'un vide de 6 à 7 millimètres. Une grande pratique est nécessaire pour passer automatiquement à la position voulue et les élèves doivent s'attendre à de nombreux mécomptes dans leurs débuts, l'erreur la plus minime dans la direction du souffle ou dans la tension des lèvres donnant lieu à des différences constantes d'octave dans la note cherchée.

Les exercices suivants ont pour objet de familiariser l'élève avec ces difficultés d'octaves. Il devra répéter chaque fragment avec patience en se pénétrant des principes ci-dessus énoncés jusqu'à ce qu'il puisse en faire correctement l'enchaînement.

In summing up these complex rules for producing a note throughout the compass of the instrument, it is necessary to consider the constant relation which must exist between the pressure of the lips (formally spoken of as the narrowing of a thread) the pressure of air and the direction of breath in relation to the embouchure, the edges of which leave only a space of six or seven millimetres. Much practice is necessary in order to be able to pass automatically to the required position and students must expect many disappointments at the beginning: the slightest error in the direction of breath or pressure of the lips will produce notes other than those required.

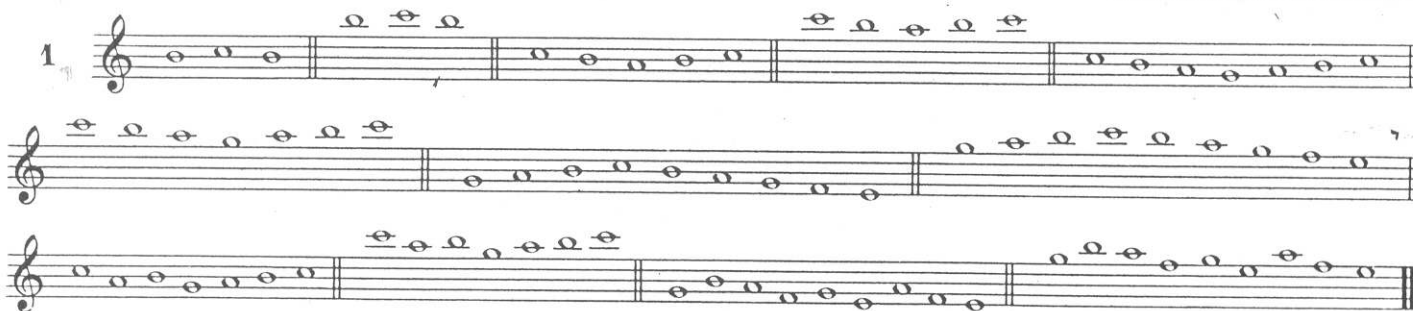
The following exercises are designed to help the student with the difficulties of producing the octave. He must repeat each group with patience, using the principles stated above until the join is absolutely smooth.

Man achte—in Zusammenfassung der ziemlich komplexen Regeln über die Hervorbringung sämtlicher, auf dem Instrument spielbarer Töne—insbesondere auf die ständig bestehende Wechselwirkung zwischen der Lippenspannung, der Stärke des Atems, sowie dessen Richtung zum Mundloch, dessen Durchmesser nur als 6 bis 7 Millimeter ist. Eine grosse Übung ist nötig, bis man fähig ist, die gewünschte Lage automatisch zu treffen. Der Schüler mache sich deshalb zu Beginn auf mancherlei Fehlschläge gefasst, denn der geringste Irrtum hinsichtlich der Atemrichtung oder der Lippenspannung bewirkt, dass man statt der gesuchten Note die nächsthöhere oder tiefere Oktave hervorbringt.

Die folgenden Übungen sollen den Schüler mit diesen Oktaven-Schwierigkeiten vertraut machen. Man behalte die genannten Regeln gut im Gedächtnis und übe schwierige Stellen geduldig eine nach der anderen, bis man in der Lage ist, die Übungen fließend und fehlerfrei zu spielen.

Para resumir las reglas tan complejas de la emisión del sonido en toda la extensión de la escala del instrumento, hay que considerar la relación constante que debe existir entre la tensión de los labios (o por mejor decir el estrechamiento del huso de aire), la intensidad del soplo y la dirección de éste con relación a una embocadura cuyas aristas no dejan entre sí más que un vacío de 6 a 7 milímetros. Es necesaria gran práctica para pasar automáticamente a la posición que se requiere, y los alumnos están expuestos a muchas decepciones al principio de sus estudios, ya que el más mínimo error en la dirección del soplo o en la tensión de los labios da lugar a constantes diferencias de octava en la nota que se busca.

Los siguientes ejercicios tienen por objeto familiarizar al alumno con esas dificultades de octavas. Habrá de repetir cada fragmento con paciencia recordando los mentados principios hasta que pueda realizar correctamente su concaenación.



EXERCICES SUR LES DEUX PREMIÈRES QUARTES

EXERCISES ON GROUPS OF FOUR NOTES

ÜBUNGEN IN DEN BEIDEN ERSTEN QUARTEN

EJERCICIOS SOBRE LAS DOS PRIMERAS CUARTAS

1st GROUP - G-A-B-C

1^{re} QUARTE _ SOL - LA - SI - DO
ERSTE QUARTE _ G - A - H - C

1a CUARTA - SOL-LA-SI-DO

Lento

Lento

Lento

Lento

2nd GROUP_ D-E-F-G

2^{me} QUARTE — RÉ-MI-FA-SOL
ZWEITE QUARTE D-E-F-G

2ª CUARTA - RÉ-MI-FA-SOL

Lento

Lento

Lento

EXERCISES ON INTERVALS

EXERCICES SUR LES INTERVALLES

ÜBUNGEN ÜBER DIE INTERVALLE

EJERCICIOS SOBRE LOS INTERVALLOS

Le signe ' indique les respirations.

The sign ' indicates a breath.

Das Zeichen ' verlangt, dass an dieser Stelle geatmet wird.

El signo ' indica respiraciones.

SECONDES — SECONDS — SEKUNDEN — SEGUNDAS



TIERCES — THIRDS — TERZEN — TERCERAS



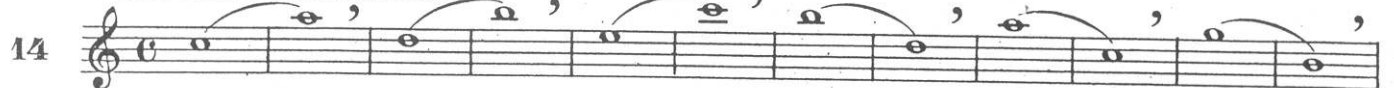
QUARTES — FOURTHS — QUARTEN — CUARTAS



QUINTES — FIFTHS — QUINTEN — QUINTAS



SIXTES — SIXTHS — SEXTEN — SEXTAS



SEPTIÈMES — SEVENTHS — SEPTIMEN — SÉPTIMAS

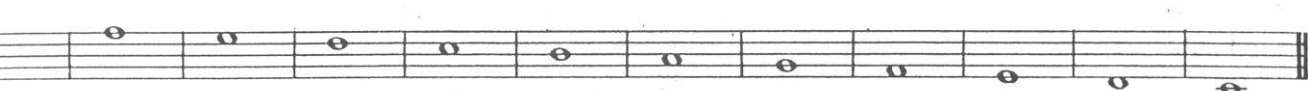


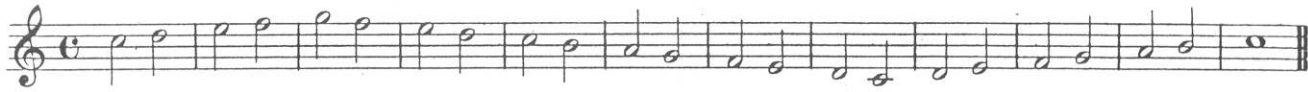
EXERCICES SUR LES DEGRÉS CONJOINTS ET DISJOINTS

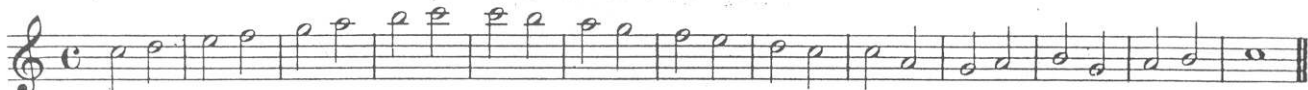
EXERCISES FOR ADJACENT NOTES
AND INTERVALSÜBUNGEN DER TONLEITERSCHRITTE UND
DER NICHTDIATONISCHEN SCHRITTEEJERCICIOS SOBRE LOS GRADOS
CONJUNTOS Y DISYUNTIVOS

727/190

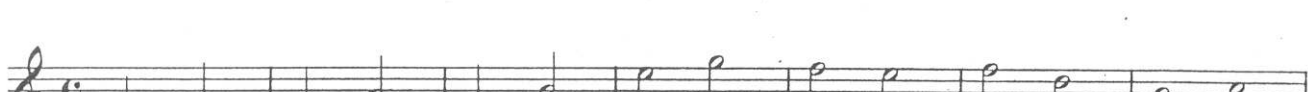
16 

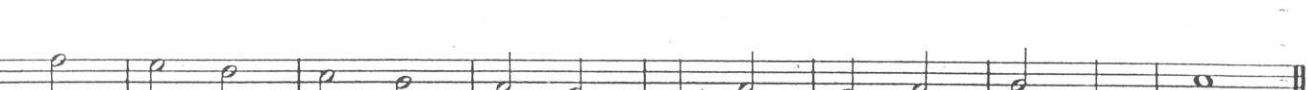
17 

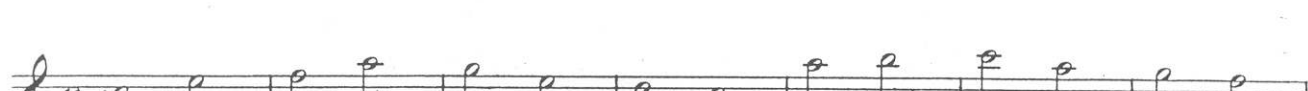
18 

19 

20 

21 

22 

23 



TIERCES — THIRDS — TERZEN — TERCERAS



QUARTES — FOURTHS — QUARTEN — CUARTAS



QUINTES — FIFTHS — QUINTEN — QUINTAS



SIXTES ET SEPTIÈMES — SIXTHS AND SEVENTHS — SEXTEN UND SEPTIMEN — SEXTAS Y SÉPTIMAS



DE L'ARTICULATION ET DU SIMPLE COUP DE LANGUE

ARTICULATION AND
SINGLE TONGUING

DIE ARTIKULATION UND
DER EINFACHE ZUNGENSTOSS

LA ARTICULACION Y
EL SIMPLE GOLPE DE LENGUA

Dès que l'élève commence à se familiariser avec l'émission du son, il lui faut aborder l'étude du "Coup de langue", c'est-à-dire la manière d'attaquer le son. Dans les essais précédents, le souffle est sorti librement des lèvres pour frapper le biseau; dans l'attaque, il n'y devra arriver que par l'emploi du coup de langue dont voici le mécanisme:

Pour obtenir une attaque brusque et forte, le souffle doit être dirigé nettement et franchement sur le biseau: à cet effet, on s'opposera (1^{er} temps) à la sortie du souffle, l'extrémité de la langue prenant appui contre la face interne des dents du haut et formant ainsi obturateur. Puis, brusquement, on libérera (2^d temps) la quantité de souffle ainsi comprimée en ramenant la langue à sa position normale.

Au début de cette étude, l'élève rencontrera de très grandes difficultés de réalisation, le mouvement propre de la langue contrariant le rapprochement des lèvres qui laissent ainsi le passage libre au souffle. Il faudra donc, tout d'abord, placer les lèvres dans la position voulue pour produire le son à émettre et donner ensuite le coup de langue en empêchant les lèvres de faire le moindre mouvement.

As soon as the student starts to become familiar with the process of producing a sound, it is necessary to study "tonguing," or the manner of beginning a note. In the preceding attempts the breath left the lips freely in order to strike the outer edge of the embouchure; when attacking a note the tongue should be used in the following way:

To obtain a good, loud beginning the breath must be directed clearly and boldly towards the outer edge of the embouchure: firstly the breath is prevented from coming out by the end of tongue, which is placed like a stop against the back of the top teeth. Secondly, the quantity of air thus compressed is freed by taking the tongue back quickly to its normal position.

At the beginning of this study the student will find great difficulty in co-ordinating a clear movement of the tongue with the bringing together of the lips leaving thus a free passage for the breath. It will therefore be necessary at first to place the lips in the required position to produce a note, and then to tongue making sure the lips do not move.

Mit den ersten Übungen über die Tonbildung wird der Schüler den "Zungenstoss", d.h. die Art und Weise den Ton "anzusetzen", erlernen müssen. Strömte bei den vorhergehenden Übungen der Atem frei über die Lippen, um auf das Mundloch zu treffen, so darf der geformte "Ansatz" nur mit dem nachstehend beschriebenen "Zungenstoss" vorgenommen werden.

Um einen kraftvollen Ansatz zu bekommen, muss der Atem entschlossen und in seiner Gesamtheit auf den Rand des Mundlochs gelenkt werden. Dies wird dadurch erreicht, dass (1. Zeit) die Zungenspitze gegen die Innenseite der oberen Schneidezähne gesetzt wird, wodurch dem Atem der Austritt verwehrt wird. Sodann (2. Zeit) wird die Zunge plötzlich in ihre normale Lage zurückgezogen und der zusammengepresste Atem freigegeben.

Eine besondere Schwierigkeit wird für den Schüler anfänglich darin bestehen, dass durch die Eigenbewegung der Zunge die Lippen sich nicht genügend nähern, wodurch der Atem einen zu grossen Durchgang erhält. Es müssen daher die Lippen zunächst in die für die Tonerzeugung notwendige Stellung gebracht werden; dann erst ist der Zungenstoss auszuführen, wobei die Lippen nicht die geringste Bewegung machen dürfen.

En cuanto comienza el alumno a familiarizarse con la emisión del sonido, tiene que aplicarse al estudio del "Golpe de Lengua", esto es el modo de atacar el sonido. En los ensayos anteriores, salió libremente el soplo de los labios para herir el bisel; en el ataque no habrá de lograrlo sino con el uso del golpe de lengua cuyo mecanismo se explica a continuación.

Para lograr un ataque brusco y fuerte, debe dirigirse el soplo neta y francamente sobre el bisel; para ello se opondrá el alumno (1^{er} tiempo) a la salida del soplo, tomando apoyo la extremidad de la lengua contra la faz interna de los dientes superiores y formando así obturador. Luego, bruscamente, se libertará (2^o tiempo) la cantidad de soplo así comprimida volviendo la lengua a su posición normal.

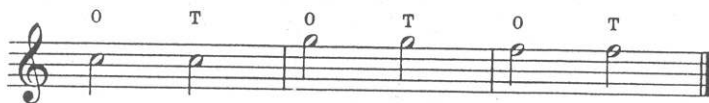
Al principio de este estudio hallara el alumno grandes dificultades de realización ya que el movimiento propio de la lengua contrarresta la aproximación de los labios que así dejan el paso libre al soplo. Habrá pues que colocar primero los labios en la posición requerida para producir el sonido que emitir, y dar luego el golpe de lengua impidiendo que los labios hagan el menor movimiento.

EXERCICES PRÉLIMINAIRES

PRELIMINARY EXERCISES

- O - Note sans coup de langue
O - Note without tonguing
T - Note avec coup de langue
T - Note with tonguing

VORÜBUNGEN



EJERCICIOS PRELIMINARES

- O - Note ohne Zungenstoss
O - Nota sin golpe de lengua
T - Note mit Zungenstoss
T - Nota con golpe de lengua

Handwritten: 11-10-82

31

32

33



L'attaque du son est toujours précédée d'un silence. De la durée de ce silence et aussi du degré de la force donnée à l'action de la langue, dépendent la sécheresse ou le moelleux de l'articulation. On obtient la grande sécheresse en faisant précéder et suivre la note détachée du silence le plus long possible sans nuire à la mesure, ce qui oblige à imprimer à la langue une grande rapidité en même temps qu'une grande énergie. On peut obtenir la sécheresse aussi bien dans le piano que dans le forté.

The beginning of a note is always preceded by a silence. On the length of this silence and on the amount of force given to the action of the tongue depends the clarity or the softness of the articulation. Great clarity is obtained by a silence as long as possible before and after the note without disturbing the beat. This requires great rapidity and energy of the tongue. Clarity can be obtained as well in piano passages as in forte passages.

Stets hat dem durch Zungenstoss hervorgebrachten Ton eine Tonunterbrechung voranzugehen. Je nach der Dauer dieser Pause und der Stärke, mit der die Zungenbewegung ausgeführt wird, erhalten wir eine kurze, scharfe, oder aber eine weiche Artikulation. Die Schärfe erhält man, indem man dem abgerissenen Ton – ohne den Takt zu beeinträchtigen! – eine möglichst grosse Pause vorangehen und folgen lässt, was eine schnelle und energische Zungenarbeit verlangt. Ein solches scharfes Stakkato ist sowohl im Piano wie im Forte ausführbar.

El ataque del sonido lo precede siempre un silencio. De la duración de este silencio y también del grado de la fuerza dada a la acción de la lengua, dependen lo seco o lo blando de la articulación. Obtiene gran sequedad haciendo preceder y seguir la nota destacada con el silencio más largo que se puede sin perjudicar al compás, lo que obliga a imprimir a la lengua una gran rapidez al par que una gran energía. Puede obtenerse la sequedad también en lo piano como en lo fuerte.

DU LEGATO OU COULÉ

LEGATO

DAS LEGATO

EL LEGATO O LIGADO

Dès le début de l'étude du legato, l'élève devra lire l'article "De la Respiration" page 52.

On vient de voir que le souffle devait toujours être chassé dans l'embouchure par le moyen du coup de langue. Celui-ci est indispensable dans l'attaque des notes non liées, détachées (p p p p) précédées d'un silence ou initiales d'une phrase musicale. Au contraire, lorsqu'il s'agit de notes liées (p p p p) le coup de langue n'est employé que pour la note initiale et n'est plus répété pendant toute la durée du legato.

The student should read the article on "Breathing" on Page 52 before studying legato.

It has just been seen that the column of air always reaches the embouchure by means of the tongue. This is indispensable for notes that are not slurred: detached (p p p p) preceded by a silence, or the opening of a musical phrase. When the notes are slurred (p p p p), the tongue is used only for the first note, and not again throughout the length of the legato phrase.

Zu Beginn des Studiums des Legatos lese der Schüler, was auf Seite 52 über Atmung geschrieben ist.

Wir haben gesehen, dass dem Eintritt des Atems, in das Mundstück stets ein Zungenstoss voranzugehen hat. Letzterer ist unerlässlich für den Ansatz der nicht gebundenen und der gestossenen Noten (p p p p), sowie derjenigen, denen eine Pause vorangeht oder die am Anfang einer musikalischen Phrase stehen. Handelt es sich dagegen um gebundene Noten (p p p p), so wird der Zungenstoss nur für die Anfangsnote angewandt und während der Dauer des Legatos nicht mehr wiederholt.

Desde el principio del estudio del legato, habrá de leer el alumno el artículo "La Respiración" página 52.

Acabamos de ver que siempre debía lanzarse el soplo en la embocadura por medio del golpe de lengua. Es indispensable éste en el ataque de las notas sin ligar, destacadas (p p p p) precedidas con un silencio o iniciales de una frase musical. Por lo contrario, cuando se trata de notas ligadas (p p p p) el golpe de lengua no se usa sino para la nota inicial y no se repite ya durante toda la duración del legato.

EXERCICE PRÉLIMINAIRE

PRELIMINARY EXERCISE

VORÜBUNG

EJERCICIO PRELIMINAR



C'est principalement par l'étude du legato ou coulé que l'élève obtiendra la parfaite égalité. La plus légère incorrection apparaît aussitôt dans la pratique du legato. Dans ce genre de travail, l'élève apportera le plus grand soin à faire agir ses doigts avec ensemble, lorsque plusieurs d'entre eux se trouvent simultanément en action.

It is chiefly from the study of legato that the student will gain perfect equality. The smallest inaccuracy appears at once in the use of legato. When practising legato the student must take great care to move the fingers together when several are required to move at the same time.

Der Schüler wird ein gleichmässiges, ausgeglichenes Spiel in erster Linie durch das Studium des Legato erreichen. Im Legato fällt die kleinste Unebenheit sofort auf. Treten mehrere Finger gleichzeitig in Aktion, so ist peinlich auf gute Koordinierung der Fingerbewegungen zu achten.

Por el estudio del legato o ligado es principalmente por el que obtendrá el alumno la igualdad perfecta. La más ligera incorrección aparece en seguida en la práctica del legato. En este género de trabajo, cuidará el alumno con hacer obrar sus dedos con cohesión, cuando varios entre ellos se hallan simultáneamente en acción.

EXERCICES SUR LE LEGATO

EXERCISES ON LEGATO

LEGATO-ÜBUNGEN

EJERCICIO SOBRE EL LEGATO

18-10-82

37 *p* *f* *dim.* *p*

38 *p* *mf* *p* *f*

DEUX PETITES PIÈCES MÉLODIQUES POUR DEUX FLûTES SUR LE LEGATO

TWO SHORT MELODIOUS PIECES
FOR TWO FLUTES ON LEGATO

ZWEI KLEINE MELODISCHE STÜCKE FÜR ZWEI FLÖTEN
ZUM STUDIUM DES LEGATO

DOS PEQUEÑAS PIEZAS MELÓDICAS PARA
DOS FLAUTAS—SOBRE EL LEGATO

Dans toutes les pièces, études, etc., pour deux flûtes, le professeur pourra, s'il le juge profitable, faire également jouer à l'élève la partie de seconde flûte.

In all the pieces, studies, etc., for two flutes the professor may, if he considers it profitable, make the student play the second flute part.

Der Lehrer kann nach eigenem Ermessen den Schüler in allen Stücken, Etüden usw... auch die Stimme der zweiten Flöte spielen lassen.

En todas las piezas, estudios, etc., para dos flautas, podrá el profesor, si le parece conveniente, hacer tocar también por el alumno la parte de segunda flauta.

I

II

cresc. *f*

p

1. 2.

EXERCICES SUR LES INTERVALLES ET SUR LES GAMMES

EXERCISES ON INTERVALS AND SCALES

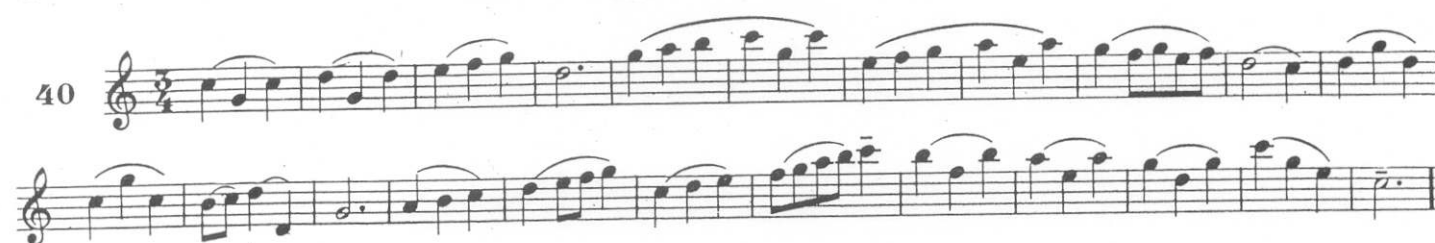
ÜBUNGEN ZU DEN INTERVALLEN UND DEN TONLEITERN

EJERCICIOS SOBRE LOS INTERVALOS
Y SOBRE LAS ESCALAS*Ben legato*

39



40



41



42



43



44



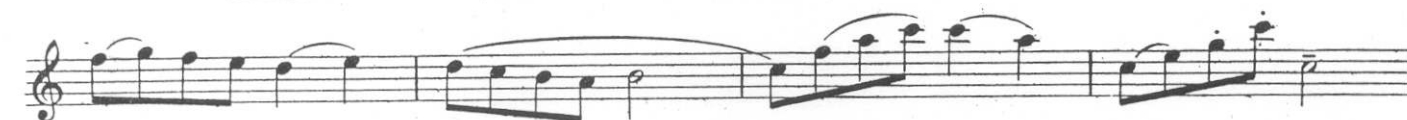
EXERCICES SUR LE LEGATO ET SUR LES DIVERSES ARTICULATIONS DANS DES RYTHMES VARIES

EXERCISES ON LEGATO AND DIFFERENT
ARTICULATIONS IN VARIOUS RHYTHMSÜBUNGEN ZUM LEGATO UND DEN ARTIKULATIONEN
IN VERSCHIEDENEN RHYTHMENEJERCICIOS SOBRE EL LEGATO Y
SOBRE LAS VARIAS ARTICULACIONES
EN UNOS RITMOS VARIADOS

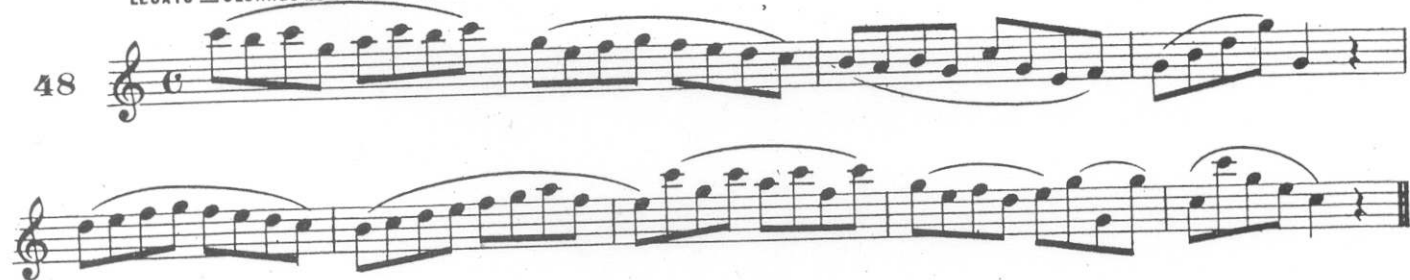
Allegretto — bien articulé — well articulated — Gut artikuliert



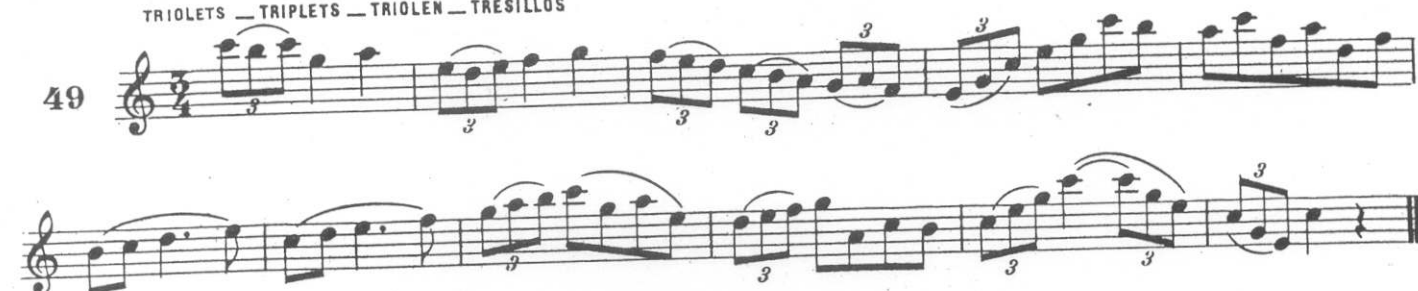
Moderato



LEGATO — SLURRED — LEGATO — LIGADO



TRIOLETS — TRIPLETS — TRIOLEN — TRESILLOS



ARTICULATIONS ET LEGATO — TONGUING AND LEGATO — ARTIKULATIONEN UND LEGATO — ARTICULACIONES Y LEGATO



ARTICULATIONS — TONGUING — ARTIKULATIONEN — ARTICULACIONES



DE LA SYNCOPE

DIE SYNKOPE

SYNCOPATION

Il y a syncope lorsqu'un son commence sur un temps faible ou une partie faible d'un temps pour se prolonger sur un temps fort ou une partie forte d'un temps.

EXERCICES

Moderato

Syncopation is an alteration of the normal time accents of the bar by setting up contrary accents; this may be produced either by the use of accents themselves or by the addition of cross phrasings.

EXERCISES

Eine Synkope entsteht, wenn ein Ton auf einer schwachen Taktzeit oder dem schwachen Teil einer Taktzeit beginnt und auf eine starke Taktzeit oder den starken Teil einer Taktzeit verlängert wird.

ÜBUNGEN

LA SÍNCOPA

Hay síncopa cuando un sonido empieza en un tiempo flojo o una parte floja de un tiempo para prolongarse en un tiempo fuerte o una parte fuerte de un tiempo.

EJERCICIOS

52 *p*

53 *p* *cresc.*

54 *Moderato* *p* *cresc.* *p* *f*

QUATRE PETITES PIÈCES RÉCAPITULATIVES

POUR DEUX FLÛTES

FOUR SHORT PIECES FOR REVISION
FOR TWO FLUTESVIER KLEINE WIEDERHOLUNGSTÜCKE
FÜR ZWEI FLÖTENCUATRO PEQUEÑAS PIEZAS RECAPITULADORAS
PARA DOS FLAUTAS

Handwritten: 75-5, *tu*

I

1^a *p*

2^a *p*

f *p*

II

1^a *f*

2^a

f *p*

(X)

Moderato

III

1^a

2^a

p

Moderato
ben legato

IV

1^a

2^a

p

tr

3

3

cresc.

3

3

3

p

3

3

3

3

tr

3

3

3

3

f

3

3

3

3

DE LA 3^{ME} OCTAVETHE 3rd OCTAVE

ÜBER DIE 3. OKTAVE

LA 3^ª OCTAVA

Si l'élève examine attentivement, sur la tablature, le doigté indiqué pour les notes de la troisième octave (*diatonique et chromatique*), il sera frappé de ne plus trouver l'ordre et la régularité qui existaient dans le doigté des deux premières octaves.

En voici la raison.

Lorsque BOEHM perça mathématiquement son tube de 13 trous d'égal diamètre et à des intervalles rigoureusement identiques, il obtint deux octaves complètes de la plus grande pureté et parfaitement justes.

Mais la 3^{ème} octave, dont les sons étaient produits par l'harmonique à la quinte de la seconde octave, était fausse et impure.

Il dut chercher un tempérament par le rétrécissement et l'éloignement de certains trous; se servant donc des trous dont il disposait comme de trous auxiliaires, il arriva à la pureté et à la justesse parfaites en combinant des doigtés connus sous le nom de *fourches*, dont le seul inconvénient est de présenter une plus grande difficulté de mécanisme.

Dans les exercices qui vont suivre, les notes extrêmes dites *sur-aiguës* (*Si³* et *Ut⁴*) ne seront pas employées, afin de ne pas exiger des lèvres de trop grands efforts. L'élève devra se souvenir de ce qui a été dit au paragraphe "Son" (page 7) relativement au resserrement des lèvres et à la direction du souffle par rapport à la hauteur du son à produire.

Les notes de la 3^{ème} octave fourniront, dans leurs successions, de nombreux exemples de mouvements contraires de doigts.

If the student studies the scale of fingering carefully he will notice that the fingering used for the third octave (diatonic and chromatic) is not systematic and regular as found in the first two octaves.

This is the reason.

When BOEHM bored his tube with thirteen holes of equal diameter at exactly equal intervals, he obtained two complete octaves of the greatest purity and perfectly in tune.

But the third octave, whose notes are produced on the fifth of the second octave, was out of tune and impure.

He had to find a compromise between the second and third octaves by widening and narrowing certain notes: in developing the use of the auxiliary keys and the fingering known as cross fingering, he found the required purity and correct intonation the only inconvenience of which is a greater complexity of fingering.

In the following exercises the very high notes of B³ and C⁴ are not used, to avoid overtiring the lips. The student must remember the observations in the paragraph on "Tone" (page 7): to tighten the lips and change the direction of breath according to the height of the required note.

Successions of notes in the 3rd octave produce many examples of cross movements of the fingers.

Wenn der Schüler die angegebenen Fingersätze für die Noten der 3. Oktave (*diatonisch und chromatisch*) auf der Tabelle aufmerksam betrachtet, so bemerkt er mit Erstaunen, dass die Ordnung und die Regelmässigkeit, die sich in den Fingersätzen der 2 ersten Oktaven befinden, nicht mehr hier zu finden sind.

Hier ist die Ursache davon:

Als BÖHM mathematisch streng seine Bohrung durch 13 Löcher von gleichem Durchmesser öffnete und so zu genau gleichen Intervallen kam, erlangte er zwei vollständige, streng reine und richtige Oktaven. Unglücklicherweise war die dritte Oktave schlecht und unrein, weil die Töne dieser Oktave aus Obertönen der Quinte der zweiten Oktave stammen.

Er suchte dann eine Temperierung, einen Durchschnitt, und dafür machte er gewisse Löcher enger und von einander mehr oder weniger entfernt. Er benutzte als Hilfslöcher die schon gegebenen Löcher und erlangte dann eine vollkommene Reinheit und Richtigkeit durch die Kombination der Fingersätze die als "Gabeln" bekannt wurden. Ihr einziges Übel ist die schwierigere Technik.

In den folgenden Übungen werden die äussersten Noten, welche "überhohe" Noten genannt sind (*H³* und *C⁴*), nicht benutzt, um den Lippen keine übermässige Anstrengung aufzuerlegen. Der Schüler soll sich daran erinnern, was im Abschnitt "Ton" (Seite 7) über die Verengung der Lippen und die Richtung des Atems mit Bezug auf die Höhe des zu blasenden Tones gesagt wurde.

Die Töne der 3. Oktave liefern in ihrer Folge zahlreiche Beispiele für gegensätzliche Bewegungen der Finger.

Si examina atentamente el alumno, en la tablatura, el dedeo indicado para las notas de la tercera octava (diatónica y cromática) le extrañará el no hallar ya el orden y la regularidad que existían en el dedeo de las dos primeras octavas.

He aquí la razón.

Cuando BOEHM horadó matemáticamente su tubo con 13 orificios de igual diámetro e intervalos rigurosamente idénticos, obtuvo dos octavas completas de la mayor pureza y perfectamente afinadas.

Pero la tercera octava, cuyo sonidos eran producidos por el armónico en la quinta de la segunda octava, resultaba falsa e impura.

Tuvo que buscar un temperamento por el estrechamiento y el alejamiento de ciertos orificios auxiliares, llegó a la pureza y afinación perfecta combinando dedeos conocidos con el nombre de horcas, cuyo unico inconveniente consistía en presentar mayor dificultad de mecanismo.

En los siguientes ejercicios, las notas extremas, llamadas sobreagudas (Si³ y Do⁴) no se emplearán, con el fin de no exigir hartos esfuerzos de los labios. Habrá de recordar el alumno lo dicho en el parrafo "Sonido" (página 7) en cuanto a estrechamiento de labios y a dirección de soplo con relación a la altura del sonido que producir.

Las notas de la 3ª octava suministrarán, por sus sucesiones, muchos ejemplos de movimientos contrarios de dedos.

EXERCICES SUR LA 3^{ME} OCTAVEEXERCISES ON THE 3rd OCTAVE

ÜBUNGEN FÜR DIE 3. OKTAVE

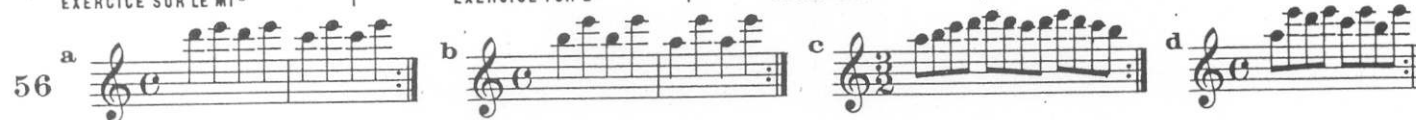
EJERCICIOS SOBRE LA 3ª OCTAVA

Ces exercices doivent être répétés jusqu'à ce que l'élève obtienne une parfaite régularité de doigts et une excellente émission des notes élevées.

These exercises must be repeated until the student obtains perfect regularity of fingering and a good production of the high notes.

Man spiele immer wieder diese Übungen bis zur Erlangung einer vollkommenen Regelmässigkeit der Finger und einer vortrefflichen Ansprache der hohen Noten.

Deben repetirse estos ejercicios hasta que el alumno logre una perfecta regularidad de dedos y una excelente emisión de las notas agudas.

EXERCICE SUR LE RÉ³EXERCISE FOR D³ÜBUNG ZUM D³EJERCICIO SOBRE EL RE³EXERCICE SUR LE MI³EXERCISE FOR E³ÜBUNG ZUM E³EJERCICIO SOBRE EL MI³EXERCICE SUR LE FA³EXERCISE FOR F³ÜBUNG ZUM F³EJERCICIO SOBRE EL FA³EXERCICE SUR LE SOL³EXERCISE FOR G³ÜBUNG ZUM G³EJERCICIO SOBRE EL SOL³EXERCICE SUR LE LA³EXERCISE FOR A³ÜBUNG ZUM A³EJERCICIO SOBRE EL LA³EXERCICES MÉLODIQUES SUR LA 3^{me} OCTAVEMELODIOUS EXERCISES FOR THE 3rd OCTAVE

MELODISCHE ÜBUNGEN IN DER 3. OKTAVE

EJERCICIOS MELÓDICOS SOBRE LA 3^{ra} OCTAVA

TIERCES—THIRDS—TERZEN—TERCERAS



8-8-83

QUARTES — FOURTHS — QUARTEN — CUARTAS

Lento

61



QUINTES — FIFTHS — QUINTEN — QUINTAS

62



SIXTES — SIXTHS — SIXTEN — SEXTAS

63



SEPTIÈMES — SEVENTHS — SEPTIMEN — SEPTIMAS

64

OCTAVES — OCTAVES
OKTAVEN — OCTAVAS

65



DEGRÉS CONJOINTS — ADJACENT NOTES — STUFENFÖRMIGE TONSCHRITTE — GRADOS DISYUNTIVOS
Lento

66

INTERVALLES DIVERS — VARIOUS INTERVALS — VERSCHIEDENE INTERVALL — INTERVALOS VARIOS

67

TIERCES — THIRDS — TERZEN — TERCERAS

QUARTES — FOURTHS — QUARTEN — CUARTAS

QUINTES — FIFTHS
QUINTEN — QUINTAS

SIXTES — SIXTHS — SEXTEN — SEXTAS

SEPTIEMES — SEVENTHS — SEPTIMEN — SEPTIMAS

OCTAVES — OCTAVES
OKTAVEN — OCTAVAS

PETIT DUO

SHORT DUO

KLEINES DUO

PEQUEÑO DUO

Allegretto

1^a

2^a

DU DIÈSE ET DU BÉMOL

SHARPS AND FLATS

DAS KREUZ UND DAS BE

EL SOSTENIDO Y EL BEMOL

EXERCICES SUR UT¹-RÉ¹, UT²-RÉ², UT³-RÉ³EXERCISES FOR C¹-D¹, C²-D², C³-D³ | ÜBUNGEN ZU Cis¹-Des¹, Cis²-Des², Cis³-Des³ | EJERCICIOS SOBRE UT¹-RÉ¹, UT²-RÉ², UT³-RÉ³

Comme on le voit par la tablature, ces deux notes ont le même doigté. De tous les sons de la gamme chromatique ce sont ceux qui comptent le moins de doigts employés; seul, le petit doigt de la main droite agit sur la clé de Ré¹.

L'élève relira attentivement le paragraphe "Notions préliminaires".

As can be seen from the scale of fingering these two notes have the same fingering. These notes need fewer fingers than any other notes in the chromatic scale: only the little finger of the right hand is used on the D¹ key.

The student will read again carefully the paragraph "Preliminary remarks".

Wie aus der Griffabelle zu ersehen ist, haben diese beiden Noten den gleichen Fingersatz. Von allen Tönen der chromatischen Tonleiter benötigen sie die wenigsten Finger: nur der kleine Finger der rechten Hand wirkt auf die Dis-Klappe.

Der Schüler lese noch einmal aufmerksam den Abschnitt "Zur Einführung" nach.

Como se ve por la tablatura, tienen ambas notas el mismo dedo. Entre todos los sonidos de la escala cromática, ellos son los que cuentan con menos dedos empleados, únicamente el meñique de la mano derecha funciona sobre la llave de Re¹.

De nuevo leerá atentamente el alumno el párrafo "Nociones preliminares".

68 ^a

EXERCICES SUR RÉ¹-MI¹, RÉ²-MI², RÉ³-MI³EXERCISES FOR D¹-E¹, D²-E², D³-E³ | ÜBUNGEN ZU Dis¹-Es¹, Dis²-Es², Dis³-Es³ | EJERCICIOS SOBRE RE¹-MI¹, RE²-MI², RE³-MI³

Ces trois notes ont des doigtés différents. En consultant la tablature, on verra que les deux premières ne diffèrent que par l'emploi de l'index de la main gauche. Pour la troisième octave, tous les doigts sont requis, même le petit doigt de la main gauche, affecté à la clé de Sol¹ et qui jusqu'ici, n'avait pas été employé.

These three notes have different fingerings. On consulting the scale of fingering it will be seen that the first two differ only in the use of the index finger of the left hand. For the third octave all the fingers are used, even the little finger of the left hand, the G¹ key, which until now has not been used.

Diese drei Noten haben verschiedene Fingersätze. Ein Blick auf die Griffabelle zeigt, dass die beiden ersten sich nur im Gebrauch des linken Zeigefingers unterscheiden. Für die 3. Oktave werden alle Finger benötigt, sogar der kleine Finger der linken Hand (auf der Gis-Klappe), der bislang nicht verwendet wurde.

Tienen estas tres notas dedos distintos. De consultar la tablatura se verá que las dos primeras no difieren sino por el empleo del índice de la mano izquierda. Para la tercera octava se requieren todos los dedos, hasta el meñique de la mano izquierda, afectado a la llave de Sol¹, y que hasta ahora no había sido empleado.

69 ^a

b

c

Lorsque l'élève sera parvenu à enchaîner correctement les fragments des exercices 68 et 69, il pourra en accélérer progressivement le mouvement, jusqu'à les jouer en noires.

When the student can join smoothly the fragments of exercises 68 and 69 he will be able to increase the tempo until he is playing in crotchets.

Gelingt es dem Schüler, den Übergang von einem Teil zum anderen der Übungen 68 und 69 leicht und richtig zubilden, so darf er das Tempo allmählich steigern und schliesslich in Viertelnoten spielen.

Cuando el alumno haya conseguido concatenar correctamente los fragmentos de los ejercicios 68 y 69, podrá acelerar progresivamente el movimiento, hasta tocarlos como si fueran negras.

EXERCICES SUR FA#, SOL#, LA#

EXERCISES FOR F#, G#, A#

ÜBUNGEN ZU FIS, GIS, AIS

EJERCICIOS SOBRE FA# SOL# LA#

70 a

b

c

ÉTUDE DES TONALITÉS LES PLUS FACILES

STUDY OF THE SIMPLEST KEYS | ETÜDE IN DEN LEICHTESTEN TONARTEN | ESTUDIO DE LAS TONALIDADES MÁS FÁCILES

KEY OF C MAJOR

TON D'UT MAJEUR

TONART C-DUR

TONO DE DO MAYOR

GAMMES ET ARPÈGES — SCALES AND ARPEGGIOS — TONLEITERN UND GEBROCHENE AKKORDE — ESCALAS Y ARPEGGIOS

71 

72 

73 

74 

75 

76 

77 

Legato - Moderato

77 



ARTICULATIONS ET DIFFERENTS INTERVALLES — TONGUING AND DIFFERENT INTERVALS — ARTIKULATIONEN UND VERSCHIEDENE INTERVALLE —
ARTICULACIONES Y VARIOS INTERVALOS

Commodo

78 *mf* *f*

KEY OF A MINOR | TON DE LA MINEUR | TONO DE LA MENOR
GAMMES ET ARPEGES — SCALES AND ARPEGGIOS — TONLEITERN UND GEBROCHENE AKKORDE — ESCALAS Y ARPEGIOS

79

80

81

INTERVALLES DIVERS. — VARIOUS INTERVALS — VERSCHIEDENE INTERVALLE — INTERVALOS VARIOS

82 *p* *cresc.* *mf* *p* *pp*

ARTICULATIONS DIVERSES — VARIOUS ARTICULATIONS — VERSCHIEDENE ARTIKULATIONEN — ARTICULACIONES VARIAS

83 *mf* *p*

PETITE PIÈCE MÉLODIQUE

SHORT MELODIOUS PIECE

KLEINES MELODISCHES STÜCK

PEQUEÑA PIEZA MELÓDICA

Commodo

1^a

2^a

p

p

p

p

p

Poco rit.

A musical score for a short melodic piece in 3/8 time. The score is written for piano and consists of six systems of two staves each. The first staff of each system is for the right hand (1a) and the second for the left hand (2a). The tempo is marked 'Commodo'. The dynamics are mostly piano (p). The key signature has one sharp (F#). The piece ends with a 'Poco rit.' marking and a final cadence.

KEYS OF G MAJOR (A) AND E MINOR (B)

TONS DE SOL MAJEUR (A) ET DE MI MINEUR (B)

TONARTEN G-DUR (A) UND E-MOLL (B)

TONOS DE SOL MAYOR (A) Y DE MI MENOR (B)

GAMMES ET ARPÈGES AVEC DIVERSES ARTICULATIONS — SCALES AND ARPEGGIOS WITH VARIOUS ARTICULATIONS — TONLEITERN UND GEBROCHENE AKKORDE IN VERSCHIEDENEN ARTIKULATIONEN
 ESCALAS Y ARPEGGIOS CON VARIAS ARTICULACIONES

84

A

B

85

A

B

86

A

B

87

A

B

88

A

B

MELODIOUS EXERCISES IN THESE TWO KEYS

EXERCICES MÉLODIQUES SUR CES DEUX TONALITÉS

MELODISCHE ÜBUNGEN IN DIESEN ZWEI TONARTEN

EJERCICIOS MELODICOS SOBRE AMBAS TONALIDADES

89

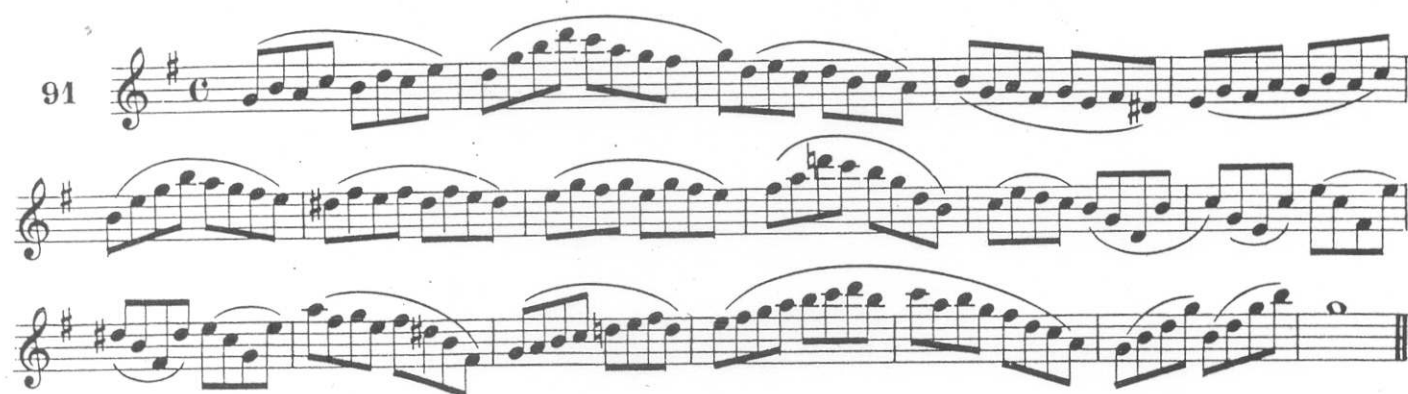
8

LEGATO — SLURRED — LEGATO — LEGATO

90



91



ARTICULATIONS — ARTICULATIONS — ARTIKULATIONEN — ARTICULACIONES

92



Commodo

93

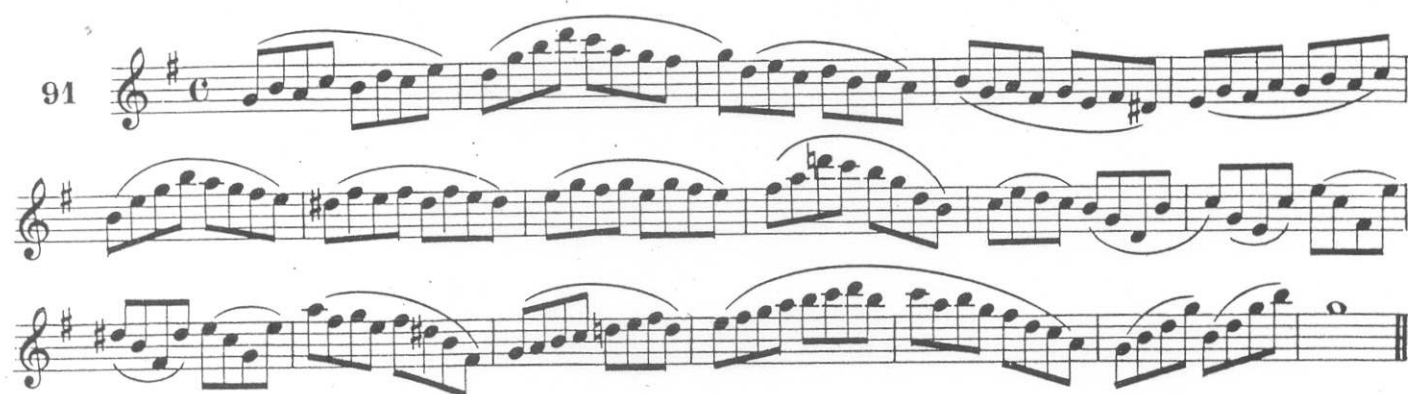


LEGATO — SLURRED — LEGATO — LEGATO

90



91



ARTICULATIONS — ARTICULATIONS — ARTIKULATIONEN — ARTICULACIONES

92



Commodo

93



TONS DE RÉ MAJEUR (A) ET DE SI MINEUR (B)

KEYS OF D MAJOR (A) AND B MINOR (B)

TONARTEN D-DUR (A) UND H-MOLL (B)

TONOS DE RE MAYOR (A) Y DE SI MENOR (B)

95

96

97

98

EXERCICES MÉLODIQUES SUR CES DEUX TONALITÉS

MELODIOUS EXERCISES IN THESE TWO KEYS | MELODISCHE ÜBUNGEN IN DIESEN ZWEI TONARTEN | EJERCICIOS MELÓDICOS SOBRE AMBASTONALIDADES

GAMMES EN FORME D'EXERCICE — SCALES IN THE FORM OF AN EXERCISE — TONLEITERN IN FORM VON ÜBUNGEN — ESCALAS EN FORMA DE EJERCICIO

Lento

99

100 *Ben marcato*
f

Ben marcato
f

Ben legato
p

101 *Ben legato*
p

Ben legato
p

Moderato
f

102 *Moderato*
f

Moderato
f

Moderato
p

103 *Moderato*
f

Moderato
f

Moderato
p

TONS DE FA MAJEUR (A) ET DE RÉ MINEUR (B)

KEYS OF F MAJOR (A) AND D MINOR (B)

TONARTEN F-DUR (A) UND D-MOLL (B)

TONOS DE FA MAYOR (A) Y DE RE MENOR (B)

104

A

B

105

A

B

106

A

B

107

A

B

108

A

B

109

A

B

EXERCICES MÉLODIQUES SUR CES DEUX TONALITÉS

MELODIOUS EXERCISES IN THESE TWO KEYS | MELODISCHE ÜBUNGEN IN DIESEN ZWEI TONARTEN | EJERCICIOS MELÓDICOS SOBRE AMBAS TONALIDADES

110 Moderato

111 Lento

EXERCICES SUR LES INTERVALLES, LE LEGATO ET DIVERSES ARTICULATIONS
(RÉCAPITULATION EN DIVERSES TONALITÉS)

Exercises on intervals, legato and various articulations
(Revision in various keys)

Intervall-, Legato- und Artikulationsübungen
in verschiedenen Tonarten
(Wiederholung)

Ejercicios sobre los intervallos, el legato y varias articulaciones
(Recapitulación en varias tonalidades)

112

FIN

D.C.

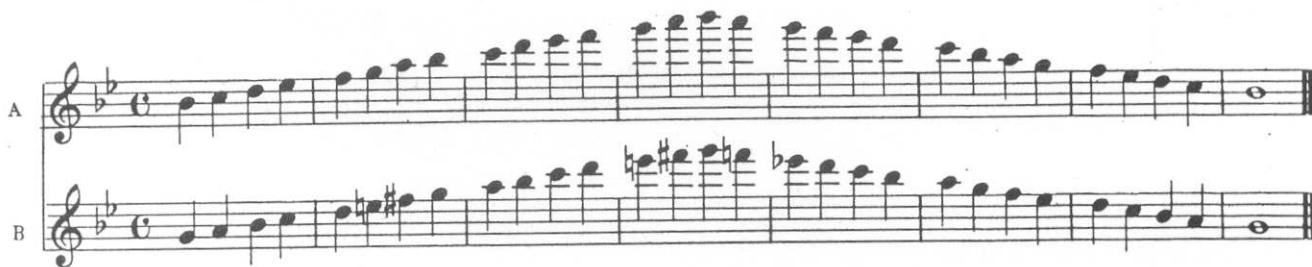
TONS DE SI BÉMOL MAJEUR (A) ET DE SOL MINEUR (B)

KEYS OF B MAJOR (A) AND G MINOR (B)

TONARTEN B-DUR (A) UND G-MOLL (B)

TONOS DE SI BEMOL MAYOR (A) Y DE SOL MENOR (B)

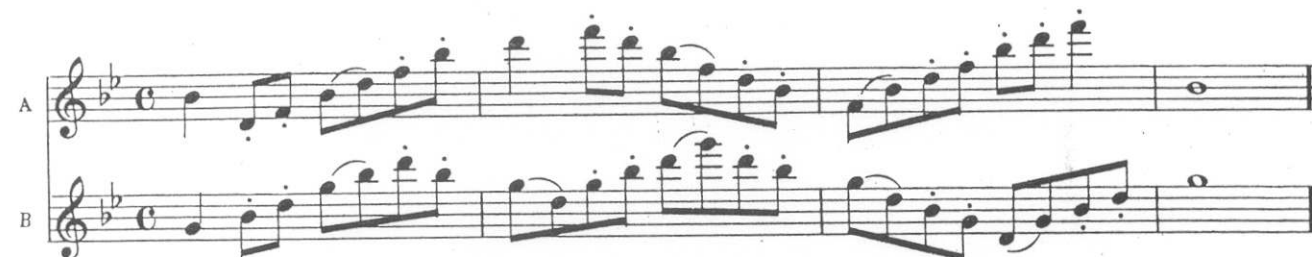
113



114



115



116



EXERCICES MÉLODIQUES SUR CES DEUX TONALITÉS

MELODIOUS EXERCISES IN THESE TWO KEYS

MÉLODISCHE ÜBUNGEN IN DIESEN ZWEI TONARTEN

EJERCICIOS MELÓDICOS SOBRE AMBAS TONALIDADES

117



118



Moderato

119



Commodo

120



Moderato e ben legato

121



GAMMES DANS TOUS LES TONS MAJEURS ET MINEURS

MAJORS IN ALL THE MAJOR
AND MINOR KEYSTONLEITERN IN ALLEN DUR-
UND MOLLTONARTENESCALAS EN TODOS LOS TONOS
MAYORES Y MENORES

ARPÈGES_ARPEGGIOS_GEBROCHENE AKKORDE_ARPEGIOS

The musical score consists of 12 systems, each representing a major and minor key. Each system contains two staves: the top staff for the major scale and the bottom staff for the minor scale. The keys and their corresponding German and French labels are as follows:

- C MAJ. / C-DUR** and **A MIN. / A-MOLL**
- F MAJ. / F-DUR** and **D MIN. / D-MOLL**
- B♭ MAJ. / B-DUR** and **G MIN. / G-MOLL**
- E♭ MAJ. / ES-DUR** and **C MIN. / C-MOLL**
- A♭ MAJ. / AS-DUR** and **F MIN. / F-MOLL**
- D♭ MAJ. / DES-DUR** and **B♭ MIN. / B-MOLL**

The scales are written in treble clef with a 2/4 time signature. The notation includes natural, sharp, and flat accidentals as appropriate for each key. The systems are labeled with their respective key signatures in German (e.g., C-DUR, A-MOLL) and French (e.g., C MAJ., A MIN.).

SOL $\flat$ MAJ.
GES-DUR

MIB MIN.
ES-MOLL

SIB MAJ.
H-DUR

SOL $\sharp$ MIN.
GIS-MOLL

MI MAJ.
E-DUR

DO $\sharp$ MIN.
CIS-MOLL

LA MAJ.
A-DUR

FA $\sharp$ MIN.
FIS-MOLL

RE MAJ.
D-DUR

SI MIN.
H-MOLL

SOL MAJ.
G-DUR

MI MIN.
E-MOLL

EXERCICES SUR LES GAMMES DANS TOUS LES TONS

EXERCISES ON SCALES IN ALL THESE KEYS

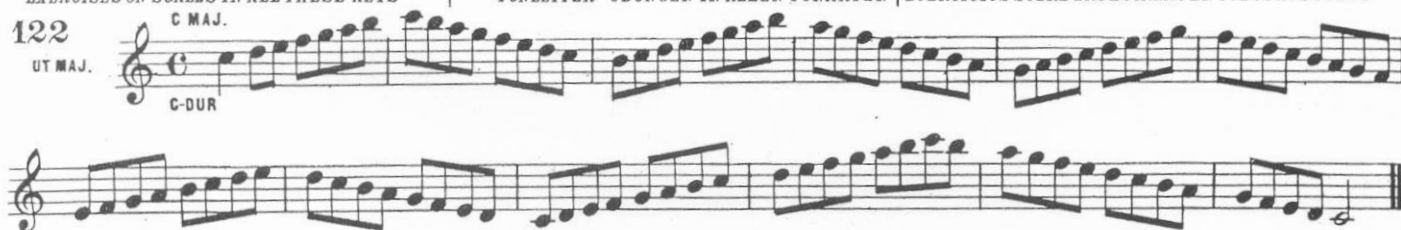
TONLEITER ÜBUNGEN IN ALLEN TONARTEN | EJERCICIOS SOBRE LAS ESCALAS EN TODOS LOS TONOS

122

UT MAJ.

C MAJ.

C-DUR



123

LA MIN.

A MIN.

A-MOLL



NOTA: Ce passage du Mi au La de la 3^e octave étant très difficile, il sera préférable de travailler cette gamme, d'abord à l'octave inférieure.

NOTE: This passage from E to A in the third octave is very difficult, it is preferable to practise this scale in the lower octave at first.

ANMERKUNG: Da der Übergang vom E zum A in der 3. Oktave sehr schwierig ist, empfiehlt es sich diese Tonleiter zunächst in der tieferen Oktave zu üben.

NOTA: Este paso del Mi al La de la 3^a octava es muy difícil por lo que será preferible trabajar dicha escala, primero en la octava inferior.

124

FA MAJ.

F MAJ.

F-DUR



125

RE MIN.

D MIN.

D-MOLL

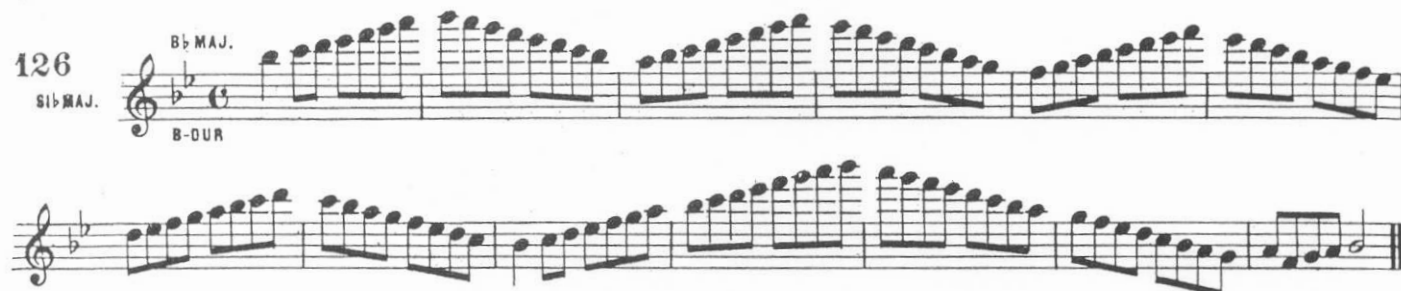


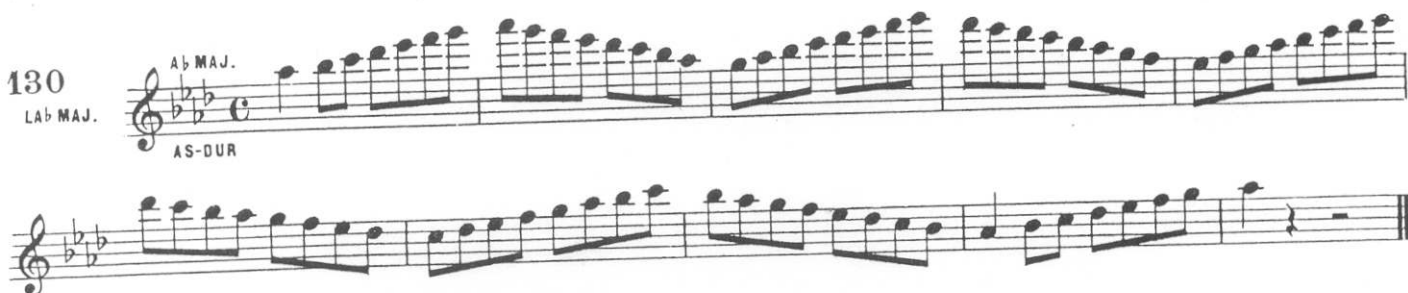
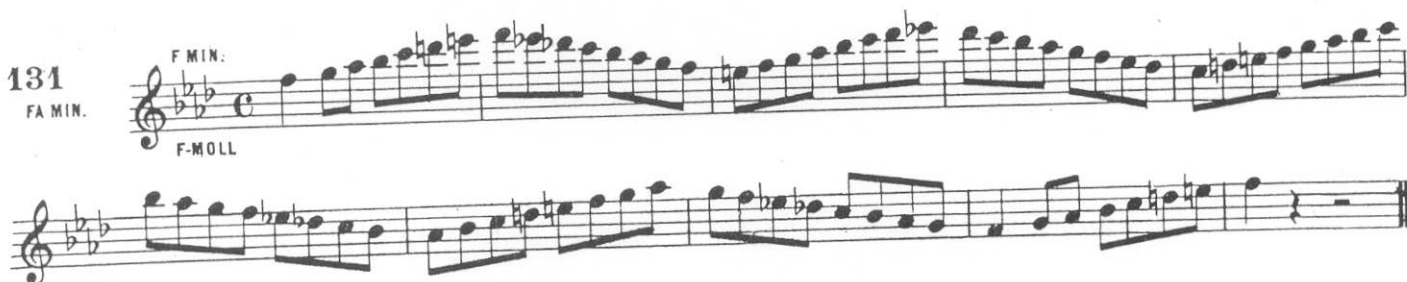
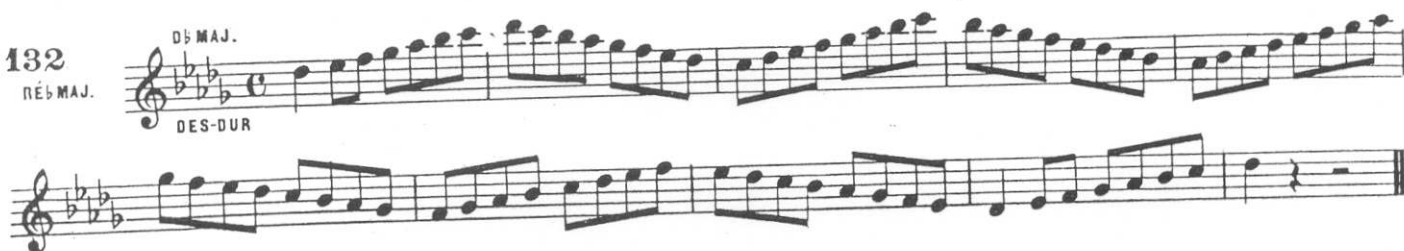
126

SI MAJ.

B MAJ.

B-DUR



127
SOL MIN.G MIN.
G-MOLL128
MI♭ MAJ.E♭ MAJ.
ES-DUR129
DO MIN.C MIN.
C-MOLL130
LA♭ MAJ.A♭ MAJ.
AS-DUR131
FA MIN.F MIN.
F-MOLL132
RE♭ MAJ.D♭ MAJ.
DES-DUR

133

SI MIN.

B MIN.

B-MOLL



134

SOL MAJ.

G MAJ.

GES-DUR



135

MI MIN.

E MIN.

ES-MOLL



136

SI MAJ.

B MAJ.

H-DUR



137

SOL MIN.

G MIN.

GIS-MOLL



138

MI MAJ.

E MAJ.

E-DUR



139

DO MIN.

C MIN.

CIS-MOLL



140

LA MAJ.

A MAJ.

A-DUR



141

FA MIN.

F# MIN.

FIS-MOLL



142

RE MAJ.

D MAJ.

D-DUR



143

SI MIN.

B MIN.

H-MOLL



144

SOL MAJ.

G MAJ.

G-DUR



145

MI MIN.

E MIN.

E-MOLL



FINGERING EXERCISES

EXERCICES DE DOIGTÉS
GRIFFÜBUNGEN

EJERCICIOS DE DEDEOS

A répéter jusqu'à parfaite égalité de son et de doigté.

To be repeated until perfect equality of tone and fingering is achieved.

So lange zu wiederholen, bis der Ton ausgeglichen ist und die Griffe keine Schwierigkeiten mehr bereiten.

Repetir hasta perfecta igualdad de sonido y dedo.

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155⁽¹⁾

156

157

158

^{*} Glisser le petit doigt sans interruption de son et bien également.

(1) ★ Slide the little finger evenly, without interrupting the sound.

(1) ★ Das Gleiten des kleinen Fingers muss sehr gleichmässig und ohne den Ton zu unterbrechen vor sich gehen.

(1) ★ Insinuar el meñique sin interrupción de sonido y con mucha igualdad.

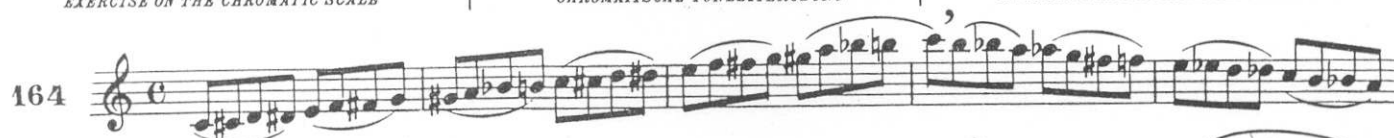


EXERCICE SUR LA GAMME CHROMATIQUE

EXERCISE ON THE CHROMATIC SCALE

CHROMATISCHE TONLEITERÜBUNG

EJERCICIO SOBRE LA ESCALA CROMÁTICA



DE LA RESPIRATION

RESPIRATION

Les deux mouvements d'inspiration et d'expiration, dont l'ensemble constitue la *Respiration* se répètent automatiquement, dans l'état normal, selon un rythme régulier, avec une admission d'air moyenne et sensiblement égale à chaque cadence.

Dans la pratique des instruments à vent, les poumons faisant office de *soufflerie*, les deux mouvements en question deviennent nécessairement très irréguliers puisqu'il s'agit le plus souvent de gonfler totalement les poumons dans le minimum de temps, l'air introduit n'étant d'autre part expiré que plus ou moins lentement, selon les exigences du phrasé musical.

En premier lieu, une tenue correcte est une condition absolue dans l'acte de la respiration: le dos courbé, les épaules rentrées, la tête inclinée à l'excès sont autant d'entraves apportées au passage de l'air.

L'inspiration peut être: profonde, moyenne ou brève.

La première est employée lorsque la phrase est de longue durée ou de grande intensité; elle s'obtient par la dilatation la plus ample des poumons.

L'inspiration moyenne - la plus usuelle - n'exige qu'une admission d'air à peine supérieure à la normale.

Enfin la troisième, ou brève, n'est, pour ainsi dire, qu'une inspiration de renfort destinée à combler un léger vide des poumons entre deux membres de phrase; elle est employée également dans certains passages expressifs entrecoupés.

The two movements of respiration and expiration form together Respiration; under normal conditions this takes place automatically to a regular rhythm admitting a constant amount of air each time.

In the playing of wind instruments the lungs are used as bellows, the two movements mentioned above becoming by necessity very irregular. The lungs must often be inflated in the minimum of time; this air then being expelled according to the requirements of the musical phrase.

In the first place a correct posture is vital in respiration: hunched back, stooping shoulders, and the head too far forward are all obstacles against a free passage of air.

The intake of breath can be: deep, medium or shallow.

The first is used when the phrase is long or requires great intensity; it is obtained by the fullest possible expansion of the lungs.

A medium breath, the most common, requires hardly more air than is normal.

Lastly, the third or shallow breath is, so to speak a reinforcement to fill up a small space in the lungs between two segments of a phrase. It is also used for a slight break in a musical sentence.

Die beiden Bewegungen, aus denen sich die Atmung zusammensetzt: Ein- und Ausatmung, wiederholen sich normalerweise automatisch und in regelmässigem Rhythmus, wobei jeweils eine mittlere und ziemlich konstante Luftmenge eingeatmet wird.

Da die Lungen beim Spiel auf den Blasinstrumenten die Funktion des Blasebalgs erfüllen, werden die besagten Bewegungen notwendigerweise sehr unregelmässig. Dies umso mehr, als die Lungen sich meist äusserst schnell mit Luft füllen müssen, die jedoch - je nach der musikalischen Phrase - mehr oder weniger langsam abgegeben wird.

Eine unbehinderte Atmung setzt eine gute Körperhaltung voraus; ein gebeugter Rücken, hängende Schultern und ein übermassig geneigter Kopf behindern gleichermaßen den Atemstrom.

Die Atmung kann tief, mittel oder kurz sein.

Ist die musikalische Phraselang oder von grosser Intensität, so wird tief geatmet, indem man die Lungen so sehr wie möglich weitet.

Die mittlere Atmung, die am häufigsten anzutreffen ist, ist kaum tiefer als die Normalatmung.

Bei der dritten Atmungsart - der Kurzatmung - handelt es sich gewissermaßen nur um eine Zusatzatmung, derer man sich bedient, um eine leichte Leere der Lungen zwischen zwei Teilen einer Phrase auszugleichen. Sie wird ausserdem in bestimmten ausdrucksvoll, abgesetzten Phrasen angewandt.

Los dos movimientos de inspiración y expiración, cuyo conjunto constituye la *Respiración* se repiten automáticamente, en el estado normal, según un ritmo regular, con admisión de aire mediana y sensiblemente igual en cada cadencia.

En la práctica de los instrumentos de viento, haciendo los pulmones de fuelles, ambos movimientos se hacen, a la fuerza, muy irregulares, ya que a menudo se trata de hinchar totalmente los pulmones en el tiempo mínimo, y ya que, por otra parte, el aire introducido no se expira sino más o menos despacio, según las exigencias del fraseo musical.

En primer lugar es una posición correcta condición absoluta en el acto de la respiración: la espalda encorvada, los hombros encogidos, la cabeza demasiado inclinada son otros tantos obstáculos que se oponen al paso del aire.

La inspiración puede ser: profunda, mediana o breve.

Empléase la primera cuando la frase es de larga duración o de gran intensidad; obtiense por la dilatación más amplia de los pulmones.

La inspiración mediana - la de más uso - no exige sino una admisión de aire apenas superior a la normal.

Por fin, la tercera, o breve, no es, por decirlo así, más que una inspiración de refuerzo destinada a llenar un ligero vacío de los pulmones entre dos miembros de frase; empléase también en ciertos pasajes expresivos entrecortados.

Il est essentiel de proportionner le volume d'air absorbé à la longueur ou à l'intensité de la phrase sans oublier qu'à intensité égale, les sons graves exigent plus de souffle que les sons aigus. L'habitude permet assez rapidement d'établir un équilibre selon la capacité pulmonaire de chacun. En principe il est bon d'avoir toujours le plus grand volume d'air en réserve; mais, d'autre part, il faut redouter la suffocation. Celle-ci se produit lorsque l'air devient irrespirable par un séjour trop prolongé dans les poumons; il faut alors laisser échapper le trop plein par le nez. Il n'est donc pas toujours recommandable de retenir le souffle avec exagération; il ne faut pas oublier que c'est la pureté du son, bien plus que la grande quantité d'air, qui permet les phrases les plus longues.

En résumé, déterminer la respiration dans le phrasé musical est l'une des choses les plus difficiles et les plus importantes de l'étude de la flûte: la longueur d'une période, son degré d'intensité, sa nature, son registre grave ou aigu sont autant de *considérants* qu'une longue expérience acquise par un travail raisonné permet seule de coordonner en les subordonnant au sentiment musical c'est à dire au Style, principe même de l'Art.

Ceci amène à dire que la respiration peut ne pas être imposée par une nécessité physique, et qu'il est des cas où elle s'impose simplement pour ponctuer le discours musical.

D'autre part, il est utile de saisir toutes les occasions qui sont offertes par les subdivisions de la phrase musicale pour prendre une respiration brève. L'exécutant s'assure ainsi un jeu aisé des poumons, qui se rapproche sensiblement de la normale.

It is essential to proportion the volume of air contained in the lungs to the length or intensity of the phrase, remembering that the lower notes use more breath than the higher ones. Habit will soon establish an equilibrium according to the lung capacity of the individual. Generally it is good to have as much air as possible in reserve; but on the other hand repression must be avoided. This situation occurs because the air has been kept too long in the lungs and has become stale, after which it is necessary to let the excess air out through the nose. Remember that it is not always advisable to hold the breath too long. Purity of tone more than a large quantity of air permits the longest phrase.

To sum up, the determination of the breath in a musical phrase is one of the most difficult and important things in the study of the flute: the length of a phrase, its degree of intensity, its character, its position on the instrument are of the greatest importance. Long experience acquired by thoughtful work alone allows the subordination of the physical elements to the music and the style.

This leads to saying that a breath can be taken, not through physical necessity, but in order to punctuate a musical sentence.

It is advisable to take a breath at all the opportunities offered by a subdivision of a musical phrase. The performer will then find the lungs working easily, approaching the normal movement.

Sehr wichtig ist es, dass die eingeatmete Luftmenge sorgsam der Länge und der Intensität der Phrase angepasst wird, wobei nicht übersehen werden darf, dass bei gleichem Ausdruckswert die tiefen Töne mehr Luft benötigen als die hohen. Je nach der Fassungskraft der Lungen wird jeder in der Praxis bald das Gleichgewicht herstellen. Grundsätzlich ist es immer gut, eine möglichst grosse Luftmenge in Reserve zu haben, doch droht in diesem Falle eine Erstickungswirkung. Da die Luft bei langem Verbleib in den Lungen verbraucht wird, muss man Luftüberschuss durch die Nase entweichen lassen. Es ist daher nicht immer empfehlenswert, den Atem übertrieben zurückzuhalten; man vergesse nicht, dass das Blasen von langen Phrasen weniger durch grosse Luftmengen als vielmehr durch die Reinheit des Tones ermöglicht wird.

Die Festlegung der Atmung innerhalb der musikalischen Phrasierung ist eines der schwierigsten, aber auch wichtigsten Dinge des Flötenstudiums. Die Länge einer Phrase, ihr Ausdrucksgrad, ihre Natur, ihr tiefes oder hohes Register – all dies sind Faktoren, deren Koordination nur durch eine durch vernünftige Arbeit erworbene, lange Erfahrung möglich ist. Ausserdem sind sie dem musikalischen Gefühl, d.h. dem Stil – dem eigentlichen Prinzip der Kunst unterzuordnen.

Hieraus ergibt sich, dass die Atmung nicht immer von physischen Gegebenheiten abzuhängen braucht, sondern dass sie in vielen Fällen einfach nur als Interpunktionsmittel der musikalischen Rede benötigt wird.

Auch ist es von Vorteil, bei jeder sich bietenden Gelegenheit kurze Zwischenatmungen an den Unterteilungen der musikalischen Phrase vorzunehmen.

Der Spieler sichert dadurch eine unbehinderte Lungenarbeit, die weitgehend derjenigen der Normalatmung ähnelt.

Es esencial proporcionarel volumen de aire absorbido con lo largo o lo intenso de la frase sin olvidar que, con igual intensidad, exigen los sonidos graves más soplo que los agudos. Se aveza uno fácilmente a establecer un equilibrio según su propia capacidad pulmonar. En principio conviene tener siempre en reserva el mayor volumen de aire; pero, por otra parte, hay que tener la sofocación, la cual se produce cuando se hace irrespirable el aire tras quedarse harto tiempo en los pulmones; en cuyo caso hace falta arrojar lo sobrante por la nariz. No es pues de recomendar el retener el soplo con exageración; no hay que olvidar que la pureza del sonido, más bien que la gran cantidad de aire es la que permite las frases más largas.

En resumen, el determinar la respiración en el fraseo musical es una de las cosas más difíciles e importantes del estudio de la flauta: lo largo de un período, su grado de intensidad, su naturaleza, su registro grave o agudo son otros tantos considerando que sólo una larga experiencia adquirida por un trabajo razonado, permite coordinar, subordinándolos al sentimiento musical, es decir al Estilo, principio mismo del Arte.

Esto nos induce a decir que la respiración puede que no la imponga una necesidad física, y que hay casos en que se impone nada más que para puntuar el discurso musical.

Por otra parte es útil aprovechar todas las ocasiones que ofrecen las subdivisiones de frase musical para tomar breve respiración. Así se asegura el ejecutante de un juego libre de los pulmones, el cual se acerca sensiblemente a lo normal.

EXERCICES POUR APPRENDRE A FILER LES SONS

EXERCISES FOR SUSTAINED NOTES

ÜBUNGEN ZUR ERLERNUNG DES TÖNEAUSHALTENS

EJERCICIOS PARA APRENDER A FILAR LOS SONIDOS

Tous les efforts de l'élève doivent tendre à acquérir une sonorité claire et ample: l'étude persistante des sons filés est le plus sûr moyen d'y parvenir mais cette étude est très difficile. L'élève n'oubliera pas que plus il joue *forte*, plus il a tendance à monter et vice versa. Il faut donc corriger cette tendance par un mouvement des lèvres qui la contrarie.

En conséquence, lorsqu'il commence un *crescendo*, il couvrira peu à peu - dans une très prudente mesure - son embouchure, et la découvrira peu à peu dans le *decrescendo*. Il pourra se servir aussi du pincement et du relâchement des lèvres.

All the student's energies must go towards acquiring a clear broad tone; the persistent study of sustained notes is the surest method of acquiring this, but this study is very difficult. The

student will not forget that the louder he plays the sharper he will become and vice versa. It is therefore necessary to correct this tendency by a counteractive movement of the lips.

Consequently, when he begins a crescendo he will cover the embouchure by degrees, only very slightly, and will uncover the embouchure to the same extent for a diminuendo. Tightening and loosening of the lips may also be used.

Alle Bemühungen des Schülers müssen darauf abzielen, einen klaren und runden Ton zu erhalten, was am sichersten durch ein ausdauerndes Studium des Töneaushaltens erreicht wird. Dieses Studium ist jedoch sehr schwierig. Der Schüler vergesse nicht, dass in dem Masse, wie er *Forle* spielt, er auch dazu neigt, den Ton in die Höhe zu treiben, und umgekehrt. Dieser Neigung ist durch eine Lippenbewegung entgegenzuwirken.

Infolgedessen bedecke er zu Beginn eines *Crescendo* in kluger Weise sein Mundloch und gebe es beim *Decrescendo* nach und nach wieder frei. Dies kann durch Spannen und Lockerlassen der Lippen unterstützt werden.

Todos los esfuerzos del alumno a adquirir una sonoridad clara y amplia; el estudio persistente de los sonidos filados es el medio más seguro para lograrlo, pero es muy difícil este estudio. No olvide el alumno que cuanto más forte va tocando, tanto más tiende a subir y vice versa. Conviene pues corregir esta tendencia por un movimiento de los labios que la contrarreste.

En su consecuencia, al comenzar un crescendo, cubrirá poco a poco —con cuidadosa medida— su embocadura, y la descubrirá poco a poco en el decrescendo. También podrá servirse del estrechamiento y de la relajación de los labios.

Molto lento

165 *p* < *f* >

166 *p* < *f* >

167 *p* < *f* >

168 *p* — *f* *p* — *f* *p* — *f*

169 *p* — *f* *f* — *p* *p* — *f* *f* — *p* *f* — *p*

