

Enseignement Complet de la Flûte

par

MARCEL MOYSE

Professeur au Conservatoire National de Musique

PRÉLIMINAIRES

LE DÉBUTANT FLUTISTE (1^{er}, 2^e) Référence :
The beginner Flautist — Der Flöten-Anfänger BA

EXERCICES

GAMMES ET ARPÈGES — 480 exercices (5^e, 6^e)
Scales and Arpeggios, 480 exercises — Tonleitern und Arpeggien, 480 Übungen BA

DIX-HUIT EXERCICES OU ÉTUDES de Berbiguier (5^e, 6^e)
Berbiguier's eighteen Exercises or Studies — Achtzehn Übungen oder Studien von Berbiguier BA

ÉCOLE DE L'ARTICULATION (6^e)
School of Articulation — Schule der Phrasierung BA

EXERCICES JOURNALIERS (6^e, 8^e)
Daily Exercises — Tägliche Übungen BA

ÉTUDES ET EXERCICES TECHNIQUES (6^e, 8^e)
Studies and Technical Exercises — Etüden und Technische Übungen BA

MÉCANISME - CHROMATISME (7^e)
Technique - Chromaticism — Technik - Chromatik BA

EXERCICES (op. 15) de Fürstenau (7^e)
Exercises by Fürstenau — Übungen von Fürstenau BA

VINGT-SIX EXERCICES (op. 107) de Fürstenau (7^e, 8^e)
26 Exercises by Fürstenau — 26 Studien von Fürstenau
1^{er} cahier BG
2^e cahier BF

DE LA SONORITÉ : ART ET TECHNIQUE (7^e, 9^e)
On Sonority : Art and Technique — Über Tonbildung : Kunst und Technik BG

VINGT EXERCICES ET ÉTUDES sur les Grandes Liaisons,
le Trille, les Points d'orgue, etc. (8^e, 9^e)
20 Exercises and Studies (Great Slurs, Trills, Pauses, a.s.o.)
20 Übungen und Etüden (Grossintervall-Bindungen, Triller, Fermaten usw.)

1^{er}, 2^e, 3^e : Facile.
4^e, 5^e, 6^e : Moyenne Force.
7^e, 8^e, 9 : Difficile.

ALPHONSE LEDUC
Editions Musicales — 175, Rue Saint-Honoré, Paris

Tous droits d'exécution, de
reproduction et d'adaptation
réservés pour tous pays.

DE LA SONORITE

ART ET TECHNIQUE

ON SONORITY
ART AND TECHNIQUE

ÜBER TONBILDUNG
KUNST UND TECHNIK

Marcel MOYSE

Qu'on ne s'attende pas à trouver dans ce recueil le moyen infaillible d'avoir un joli son.

Cette question ne peut être traitée théoriquement; mais après des années de travail et de réflexion, me basant sur mon expérience personnelle, j'ai acquis la conviction que le "joli son", en dehors de l'idéal que l'on peut s'en faire, n'est pas exclusivement fonction de naturelles dispositions physiques.

Un travail raisonné, intelligemment conduit peut faire subir de sérieuses transformations aux lèvres et cet ouvrage a pour but de donner à l'élève, par des exercices méthodiques, les moyens de développer, modifier, transformer ses propres facultés en lui fournissant la possibilité d'acquérir une jolie sonorité sur la flûte.

Le travail est divisé en cinq parties.

La première traite de la couleur, de l'homogénéité des sons dans tous les registres.

La deuxième, de la souplesse du son spécialement dans le grave.

La troisième, de l'attaque des sons et des liaisons.

La quatrième, de l'ampleur des sons.

La cinquième, de la conduite du son dans l'interprétation.

Après avoir hésité longtemps, j'ai pensé faire œuvre utile en me décidant à faire publier ce recueil, car je puis affirmer que ce n'est que par un long travail des exercices qui suivent, que je suis arrivé à modifier heureusement mon embouchure et qu'à l'heure actuelle ces exercices sont encore à la base de mon travail personnel et de mon Professorat.

One should not expect this collection to provide an infallible method of acquiring a beautiful tone.

This is not a matter that can be treated of theoretically; however, after years of work and reflection, and taking my personal experience as a basis, I have become convinced that a "beautiful tone", leaving aside any ideal one may choose to make of it, is not exclusively dependent on natural physical aptitudes.

Methodical work, intelligently pursued, can bring about important changes in the lips. The object of the present work is to give the student the means, through methodical exercises, of developing, modifying and transforming his own abilities and at the same time to offer the possibility of attaining a beautiful sonority on the flute.

The work is divided into five parts.

The first deals with the timbre and homogeneity of tone in every register.

The second deals with suppleness of tone, especially in the low register.

The third deals with attacking and slurring notes.

The fourth deals with fullness of tone.

The fifth deals with the management of tone in interpretation.

After long hesitation, it seemed to me that the publication of this collection would perform a useful service, since I can affirm that only after long work at the following exercises did I achieve a satisfactory improvement of my embouchure, and that at the present time these exercises still form the basis of my personal work and of my teaching.

Man erwarte von der vorliegenden Sammlung nicht das unfehlbare Mittel zur Aneignung eines schönen Tones.

Diese Frage kann nicht theoretisch behandelt werden; ich habe jedoch jahrelang daran gearbeitet und darüber nachgedacht und bin aufgrund persönlicher Erfahrung zu der Überzeugung gekommen, dass der "schöne Ton" - welche Idealvorstellung man auch immer von ihm haben mag - nicht ausschliesslich eine Sache natürlicher physischer Anlagen ist.

Intelligente, zielstrebige Arbeit kann zu wesentlichen Änderungen an den Lippen führen, und das vorliegende Werk soll den Schüler durch planmässige Übungen in die Lage versetzen, seine Fähigkeiten zu entwickeln, zu ändern und umzugestalten, um auf diese Weise einen schönen Ton auf der Flöte erzielen zu können.

Das Werk ist in fünf Abschnitte aufgeteilt:

Der erste Abschnitt behandelt die Klangfarbe und die Gleichmässigkeit des Tons in allen Lagen;

der zweite die Geschmeidigkeit des Tons, vor allem in der Tiefe;

der dritte den Tonanfang und die Bindungen;

der vierte die Tongrösse

und der fünfte die Tonführung beim Vortrag.

Nach langem Zögern hielt ich es für nützlich, die vorliegende Sammlung zu veröffentlichen. Ich kann versichern, dass es langer Arbeit mit diesen Übungen bedurfte, bis es mir gelang, meinen Ansatz in der richtigen Weise zu verändern. Noch heute bilden sie die Grundlage für meine persönliche Arbeit und meine Lehrtätigkeit.

TIMBRE AND HOMOGENEITY OF TONE | KLANGFARBE UND GLEICHMÄSSIGKEIT DES TONES
in the 3 Registers | in den drei Lagen

Des cinq genres d'exercices que contient ce cahier, celui-ci est de beaucoup le plus difficile à travailler.

Deux raisons rendent difficile l'homogénéité du son de la flûte : différence de timbre dans les 3 registres; difficulté d'émission pour certaines notes.

Pour émettre les notes suivantes par ordre de difficulté

Of the five kinds of exercise contained in this volume, this is by far the most difficult to practise.

There are two reasons which make a homogeneous tone difficult on the flute : the difference of timbre between the 3 registers; and the difficulty of production on certain notes.

In producing the following notes - given in order of difficulty -

Von den fünf Abschnitten dieses Heftes ist das Üben dieses Abschnittes am schwierigsten.

Aus zwei Gründen ist es schwierig, einen gleichmässigen Ton zu erzielen : die unterschiedliche Klangfarbe in den drei Lagen und Schwierigkeiten der Tongebung bei gewissen Noten.

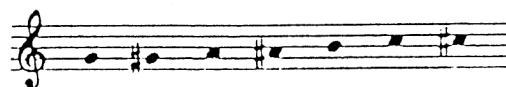
Spielt man die folgenden Noten nach dem Grade ihrer Schwierigkeit



la colonne d'air ayant à parcourir un chemin de plus en plus long, arrivera de plus en plus faible et de moins en moins chaude; pour la raison inverse, les notes suivantes et toujours par ordre de difficulté

the column of air has to pass through an increasingly long passage, and will therefore emerge increasingly weakened and lacking in warmth; for the opposite reason the following notes - again in order of difficulty -

dann hat der Luftstrom einen immer längeren Weg; er wird immer schwächer und weniger warm. Spielt man dagegen die folgenden Noten - auch hier dem Grade der Schwierigkeit nach -



sortiront de plus en plus vigoureuses, timbrées, plus hautes, quelquefois trop...

will emerge with increasing vigour, colour, and height, indeed sometimes too much so...

dann wird der Ton immer kräftiger, klangvoller, höher, manchmal sogar allzu...

Mêmes remarques pour le médium, mais à un degré moindre, les lèvres ne disposant plus de tous leurs moyens puisqu'elles sont déjà sous pression pour octavier.

The same remarks apply to the middle register, though to a lesser degree since the lips can here no longer call on all their resources, being already under pressure in overblowing an octave.

Dieselben Bemerkungen gelten für die Mittellage, doch in minderer Masse. Die Lippen verfügen nicht mehr über alle Möglichkeiten, da sie schon unter der für das Oktavieren notwendigen Anspannung stehen.

Ces constatations, d'une importance capitale, nous font voir que la qualité, la force et la justesse d'une note dépendent, d'une part, de la position des lèvres sur l'embouchure et, d'autre part, de la force et de la vitesse de la colonne d'air; il devient plus logique de diviser pour le médium et le grave les sons en 2 groupes, presque égaux, les faciles à émettre près de l'embouchure, et les difficiles plus éloignés. Nous verrons plus loin que cette manière d'opérer a non seulement l'avantage de corriger les défauts dont nous parlons plus haut, mais de rendre aussi plus facile l'homogénéité dans les passages d'octave.

These highly important observations show us that the quality, strength and accuracy of a note depend, on the one hand, on the position of the lips over the mouthpiece and, on the other hand, on the strength and speed of the column of air. In dealing with the middle and low registers, the more logical approach is to divide the sounds into 2 almost equal groups - those, near the mouthpiece, that are easy to play and the more difficult ones further away. Later, we shall find that this procedure not only has the advantage of remedying the faults referred to above, but also makes it easier to achieve homogeneity from one octave to another.

Diese ganz wesentlichen Feststellungen zeigen uns, dass die Qualität, Kraft und genaue Höhe eines Tons einerseits von der Lage der Lippen auf dem Mundstück und andererseits von der Kraft und Schnelligkeit des Luftstroms abhängen. Es ist infolgedessen auch logisch gerechtfertigt, die Töne in der mittleren und tiefen Lage in zwei fast gleiche Gruppen einzuteilen : die nahe am Mundloch liegenden, leicht ansprechenden Töne und die schwierigen, entfernter liegenden. Wir werden später sehen, dass dieses Verfahren nicht nur den Vorteil hat, die oben erwähnten Mängel zu korrigieren, sondern auch die Gleichmässigkeit der Übergänge von der einen in die andere Oktave erleichtert.

Envisageons dès maintenant les moyens à employer.

Nous prenons comme base la nuance *mf* octave grave pour les notes faciles et dans cet ordre

Let us now consider the means to be used.

*Taking as our basis the dynamic level *mf* in the low register, for the easy notes, taken in the following order*

Lassen Sie uns schon hier die notwendigen Mittel betrachten :

Wir nehmen als Basis *mf* für die leichten Töne in der tiefen Oktave, und zwar in der Reihenfolge



mâchoires de plus en plus détendues, la mâchoire inférieure de plus en plus en retrait, pression des lèvres de moins en moins forte.

Pour les notes difficiles et dans cet ordre

the jaws should be increasingly loose with the lower jaw increasingly retracted, and lip pressure should decrease in strength.

For the difficult notes, taken in the following order

die Kiefer entspannen sich immer mehr, der Unterkiefer wird zurückgenommen und der Lippendruck wird schwächer.

Für die schwierigen Noten, und zwar in der Reihenfolge



mâchoires de plus en plus tendues, mâchoire inférieure de plus en plus avancée et pression des lèvres de plus en plus forte.

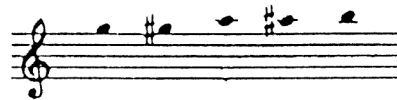
Même observation pour le médium; mais pour les notes suivantes et toujours dans l'ordre

the jaws should be increasingly tight with the lower jaw increasingly advanced, and lip pressure should be increased.

The same remarks apply to the middle register, though for the following notes, still taken in the same order

werden die Kiefer immer stärker gespannt, der Unterkiefer immer weiter vorgeschoben und die Lippen immer kräftiger aufeinander gedrückt.

Das Gleiche gilt für die Mittellage; bei folgender Notenreihe



la pression des lèvres sera légèrement plus forte et les mâchoires moins détendues puisqu'une pression des lèvres et un léger désaxement des mâchoires est déjà nécessaire pour octavier. On remarquera que dans cette manière de travailler, la mâchoire joue un rôle très important : c'est en effet au moyen de la mâchoire inférieure que l'on doit corriger l'axe de la flûte par rapport aux lèvres; ce procédé a l'énorme avantage de laisser beaucoup de liberté aux lèvres pour vibrer à la manière d'une anche de hautbois, obtenir des couleurs différentes, lier souplement les notes entre elles, remédier par de légères pressions aux défauts conséquents des nuances *f* et *p* pour travailler longtemps sans fatigue.

Voilà donc, pour le travail des exercices suivants, le principe bien établi d'une lèvre toujours libre.

Chercher d'abord un bon Si mezzo forte, sonore, vibrant.

J'ai choisi cette note parce que pour tous les genres de lèvres elle est une des

*lip pressure will be slightly greater and the jaws less slack, as some lip pressure and a slight displacement of the jaws are already required to take the higher octave. It will be seen that in this method of working the jaws have a very important part to play; indeed it should be the job of the lower jaw to adjust the angle between the flute and the lips, this having the enormous advantage of allowing plenty of freedom for the lips to vibrate in the manner of an oboe reed, to produce different tone colours, to link notes together in a supple way, to use slight changes of pressure in order to correct faults arising from the use of *f* and *p*, and to work for lengthy periods without tiring.*

Before embarking on practising the following exercises, therefore, we have firmly established the principle of keeping the lips free at all times.

*First, find a good, sonorous and vibrant *mf* B.*

I have chosen this note because for all kinds of lips it is one of the easiest

wird der Lippendruck jedoch etwas stärker und werden die Kiefer etwas weniger entspannt sein, weil ein gewisser Lippendruck und eine leichte Verschiebung der Kiefer bereits für das Oktavieren erforderlich sind. Man wird bemerken, dass bei dieser Arbeitsweise die Kiefer eine wesentliche Rolle spielen : in der Tat kann man nämlich mit dem Unterkiefer den Verlauf der Flötenachse im Verhältnis zu den Lippen korrigieren; und dieses Verfahren hat den sehr grossen Vorteil, den Lippen viel Freiheit zu lassen, die sie brauchen, um wie das Rohrblatt einer Oboe schwingen, unterschiedliche Tonfärbungen erzielen, die Noten geschmeidig binden, Mängel der *f* und *p* Dynamik durch leichten Druck ausgleichen und lange ohne Ermüdung üben zu können.


Damit gilt ein für die folgenden Übungen grundlegendes Prinzip : immer freie Lippen.

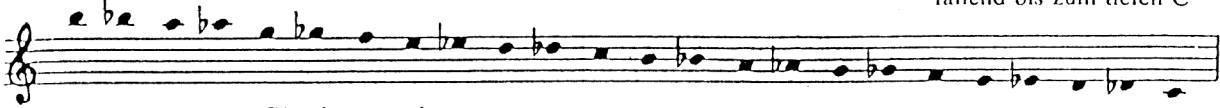
Man suche nunmehr zuerst ein schönes, kräftiges und klangvolles *mf* H.

Ich habe diese Note gewählt, da der entsprechende Ton bei allen Lippenarten

plus faciles à émettre. Préluder quelques secondes et dès que l'on se sentira maître de cette première note, commencer l'exercice.

Une bonne respiration, une attaque chaude, pénétrante, et essayer d'avoir un Si sans heurt, immatériellement si je puis m'exprimer ainsi : on ne doit même pas entendre un bruit de clef.

Le mouvement des lèvres n'existe pour ainsi dire pas pour deux notes aussi rapprochées; même s'il s'agit d'un Do# et d'un Ré  la couleur doit être la même pour les mêmes raisons. Prenez le piano, descendez une gamme chromatique du Si jusqu'au Do grave




vous constaterez que le Si n'a pas la même couleur que le Do grave et pourtant vous serez incapable de dire où ce changement a eu lieu.

En vérité, il n'y a pas d'endroit précis, chaque note a une couleur différente mais le changement est si petit et si régulier qu'il est impossible de faire une démarcation. Il doit en être de même pour la flûte - toute la question est là : ne pas se laisser suggestionner par ces questions d'octaves; se dire qu'il n'est pas plus difficile d'avoir un Sib qu'un Si# , de faire un saut de tierce qu'un saut d'un demi-ton; que le mouvement des lèvres s'amplifie à mesure que l'intervalle grandit, mais si peu que cela doit se passer souplement, sans heurt comme on tend un élastique; se dire la même chose pour la couleur : un Sib a pour ainsi dire la même couleur qu'un Si# ; corriger toute différence brusque de couleur, tout mouvement désordonné des lèvres; ne jamais jouer crispé, contracté. Si vous y arrivez, si vous avez compris, si vous obtenez un bon Sib , la partie est gagnée - votre son aura toutes les couleurs que vous désirez lui donner, vous ferez tous les intervalles que vous voudrez dans les nuances imposées, car vos lèvres subiront toutes les transformations nécessaires. C'est une question de temps, de patience, et d'intelligence dans le travail.

to produce. Try it over for a few seconds, and as soon as you feel you have mastered this first note, begin the exercise.

With good breathing and a warm, penetrative attack, try to get a B flat perfectly smoothly, almost "disembodied"; not even the sound of a key should be audible.

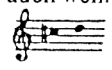
For two notes as close together as these there is virtually no lip movement; even in the case of a C# and a D  the colour should remain constant for the same reasons. If you go to the piano and play a descending chromatic scale from B to low C

you will find that the B does not have the same colour as the low C; and yet you would find it impossible to tell where the change took place.

In reality, there is no exact place; each note has a different colour, but the change is so tiny and regular that it is impossible to draw up precise distinctions. The same should be true of the flute - indeed this is the crux of the matter; one should not be distracted by this business of octaves, and one should tell oneself that it is no harder to get a Bb than a B#, to leap a third than to move a semitone, as lip movement increases with the size of the interval, though on such a small scale that it should take place with suppleness and smoothly, as if one were stretching elastic. One should tell oneself the same thing about tone colour : a Bb has virtually the same colour as a B#, so that every abrupt change of colour should be corrected, as should any uncontrolled movement of the lips, and any tendency to play in a contorted or cramped manner; if you then succeed, if the lesson has been learnt, and if you produce a good Bb , the battle will have been won. Then your tone will have every colour you wish to impart to it, you will be able to play any interval you wish at the correct dynamic level, as your lips will be capable of undergoing all the necessary changes; it is a matter of time, patience and intelligent work.

am leichtesten anspricht. Probieren Sie einige Sekunden und sobald Sie das Gefühl haben, diese erste Note zu beherrschen, können Sie die Übung beginnen.

Atmen Sie gut, blasen Sie den Ton warm und kräftig an und versuchen Sie dann, ein B zu spielen, ganz gleichmässig, "immaterial", wenn ich mich so ausdrücken darf : nicht einmal das Geräusch der Klappe soll zu hören sein.

Für zwei so nahe liegende Töne bewegen sich die Lippen so gut wie nicht; auch wenn es sich um ein Cis und D handelt  muss die Klangfarbe aus denselben Gründen immer gleich bleiben. Spielen Sie auf dem Klavier die chromatische Tonleiter vom H fallend bis zum tiefen C

und Sie werden feststellen, dass das H nicht die gleiche Klangfarbe hat wie das tiefe C, ohne sagen zu können, wo der Wechsel stattfand.

In Wahrheit gibt es auch keinen genauen Punkt, weil jeder Ton eine andere Klangfarbe hat und die Veränderung so geringfügig und gleichmässig ist, dass es unmöglich ist, eine Scheidelinie zu ziehen. Das Gleiche gilt für die Flöte - und damit sind wir bei dem entscheidenden Punkt : Lassen Sie sich nicht davon beeindrucken, dass es sich um unterschiedliche Oktaven handelt. Sagen Sie sich, dass es nicht schwieriger ist, ein B als ein H zu spielen, eine Terz zu spielen oder den Abstand eines halben Tones. Die Lippenbewegung erweitert sich in dem Masse wie die Intervalle grösser werden, aber doch so wenig, dass dieser Vorgang geschmeidig und gleichmässig verlaufen muss, als ob man ein Gummiband spannt. Dasselbe muss man sich im Hinblick auf die Klangfarbe sagen : ein B hat sozusagen die gleiche Klangfarbe wie ein H; jeder plötzliche Unterschied und jede unkontrollierte Lippenbewegung ist zu korrigieren. Spielen Sie nie verkrampft oder zu angespannt. Wenn Sie das schaffen, wenn Sie verstanden haben, wenn Sie ein schönes B erzielen, ist die Sache schon gewonnen. Ihr Ton wird alle von Ihnen gewünschten Klangfarben annehmen: Sie können alle Intervalle mit der vorgeschriebenen Dynamik spielen, denn ihre Lippen werden die notwendigen Anpassungen erfahren haben. Es ist eine Frage der Zeit, der Geduld und der Intelligenz bei der Arbeit.

Cet exercice doit se travailler avec beaucoup de liberté dans le mouvement sur une base de 60 à la noire; répéter deux fois chaque groupe en modifiant, corrigeant les défauts remarqués dans la première exécution. On peut même, si c'est nécessaire, recommencer une 3^e fois, mais sans trop insister pour éviter la fatigue à la fin de l'exercice.

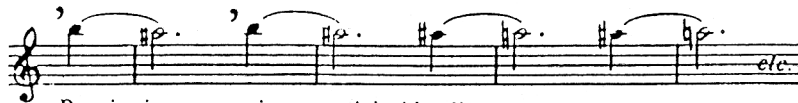
Détail très important: chaque fois que la note longue paraît belle, respirer vite de façon à la retrouver aussi vibrante et essayer d'obtenir la note suivante dans une même couleur.

This exercise should be practised with a good deal of latitude in the tempo, fundamentally crotchet = 60. Repeat each group twice, altering and correcting the mistakes noticed in the first attempt; if necessary one may even start again a third time, though in order to avoid fatigue at the end of the exercise one should not be over-zealous.

A very important detail: every time the long note appears to have a fine tone, take a quick breath so as to return to it with equal vibrancy, and try to continue with the same colour for the following note.

Diese Übung soll mit grosser Freiheit im Zeitmass gespielt werden, wobei als Grundlage jedoch $J = 60$ gilt. Man wiederhole jede Gruppe zweimal und verbessere bei der Wiederholung die bemerkten Fehler; notfalls kann man auch ein drittes Mal beginnen, ohne allerdings sich zu stark festzubeissen, um nicht am Ende der Übung zu ermüden.

Sehr wichtige Einzelheit: sobald der jeweils lange Ton schön erscheint, atme man rasch, um ihn danach ebenso schwingend wieder zu treffen, wobei anzustreben ist, dass die nachfolgende Note die gleiche Klangfarbe erhält.



Respiration expressive, son clair, bien lié
Expressive breathing, clear tone, legato
Ausdrucksvolle Atmung; klarer, gut gebundener Ton

Nuance "ad libitum" pour faciliter le début du travail; puis chercher les nuances qui paraissent plus difficiles - à titre d'indication: commencer *mf* et diminuer progressivement jusqu'au *Do grave*.

*To make practice easier in the earlier stages, take the dynamics "ad libitum"; then find the dynamics which seem most difficult. As an example, begin *mf*, then gradually diminish through to the low *C*.*

Tonstärke ad libitum, um den Beginn der Arbeit zu erleichtern; anschliessend mit schwieriger erscheinender Dynamik, z. B. *mf* am Anfang und allmähliches Diminuendo bis zum tiefen *C*.

Ces derniers exercices étant plus longs, faire dans un mouvement se rapprochant de plus en plus de 130 à 150 à la noire.

Since these concluding exercises are longer, take them at a tempo increasingly close to crotchet = between 130 and 150.

Da die letzten Übungen länger sind, spiele man sie in einem Tempo, welches sich immer mehr $J = 130-150$ nähert.

2

The musical score consists of 12 staves of music, arranged in two columns of six staves each. The notation is in a single melodic line on a five-line staff. The music begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first staff is marked with a '2' at the beginning. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps, flats, and naturals). Phrasing slurs are used to group notes together. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final staff.



Pour le 3^e registre, l'aigu, les notes sortant toutes par la pression des lèvres et des combinaisons de doigtés, la longueur de la colonne d'air ne joue pas toujours un rôle prépondérant, principalement dans les notes émises piano.

Passer du médium dans l'aigu, en essayant de conserver la couleur et la position d'embouchure des dernières notes du médium.

In the 3rd - high - register, the notes are all produced by lip pressure and fingering combinations, so that the length of the column of air does not play a predominant part, especially when the notes are played piano.

Move from the middle to the high register, trying to retain the timbre and the position of the embouchure used in the top notes of the middle register.

In der dritten, hohen Lage entstehen alle Töne durch Lippendruck und Kombinationen bei den Fingergriffen, so dass die Länge der Luftsäule keine vorherrschende Rolle spielt; das gilt vor allem für das *p*.

Man gehe von der Mittellage über in die hohe Lage und versuche, die Klangfarbe und den Ansatz der letzten Töne der Mittellage beizubehalten.



Ne jamais jouer crispé; la mâchoire légèrement tendue dans les piano, mais tout à fait détendue dans les forte; de même pour les lèvres: une pression assez soutenue pour les *p* mais beaucoup moins pour les *f*. C'est un excellent moyen pour jouer moins haut: serrer juste un peu la colonne d'air à sa sortie pour empêcher sa diffusion en dehors du trou de l'embouchure, et si en travaillant on se surprend les muscles contractés, essayer tout en continuant à jouer une détente générale et subite de tous les muscles. On sera alors surpris d'obtenir d'aussi bons résultats, par la suite même de meilleurs, et naturellement avec beaucoup moins de fatigue.

*Never play in a contorted way; the jaws should be slightly tense for *p* but completely relaxed for *f*. Likewise the lips: fairly sustained pressure for *p*, but far less for *f*. Here is an excellent method for playing less sharp: very slightly constrict the column of air as it comes out so as to prevent it from being diffused outside the hole of the mouthpiece; if whilst practising you discover that you are contracting your muscles, try to relax them completely and suddenly while still continuing to play, and you will be surprised how good the results will be, and indeed they will subsequently get even better and, of course, with much less fatigue.*

Nie verkrampt spielen; der Kiefer ist im *p* leicht gespannt, im *f* aber ganz entspannt. Dasselbe gilt für die Lippen: ziemlich kräftiger Lippendruck für das *p*, aber viel weniger für das *f*. Es handelt sich um ein hervorragendes Mittel, um weniger hoch zu spielen: nur den Luftstrom konzentrieren, damit keine Luft am Mundloch vorbeistreicht. Stellt man beim Üben plötzlich fest, dass die Muskeln zu stark angespannt sind, dann versuche man beim Weiterspielen, schlagartig alle Muskeln vollständig zu entspannen. Sie werden über das gute Ergebnis erstaunt sein und später noch bessere erzielen, wobei auch die Anstrengung selbstverständlich geringer wird.

A travailler dans une nuance *mf* , | To be practised *mf* , with a full, broad | *mf* zu üben; grosser, breiter Ton.
son ample, large. | tone.

The page contains four exercises, each consisting of two staves of music. Exercise 1 bis starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Exercise 2 bis starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), with a *mf* dynamic marking. Exercise 3 bis starts with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). Exercise 4 bis starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The exercises feature various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and are marked with slurs and accents.

SOUPLESSE DES SONS GRAVES

SUPPLENESS IN THE LOW REGISTER | GESCHMEIDIGKEIT IN DER TIEFEN LAGE

Les lèvres sont soumises ici à une rude discipline. Le registre grave étant de beaucoup le plus difficile, j'ai groupé méthodiquement toutes les combinaisons d'enchaînement, que l'élève exécutera avec des nuances et des mouvements différents.

J'insiste tout particulièrement sur les nuances à faire à l'endroit précis où elles sont marquées, et sur l'observation rigoureuse du mouvement.

L'exécutant obtiendra de ce fait une très grande maîtrise d'embouchure, de conduite de son, ce qui lui permettra dans l'exécution d'une mélodie de faire les nuances, non selon les caprices de ses lèvres, mais comme l'auteur le demande, ce que l'on fait rarement dans le grave.

Toutes les respirations sont marquées; ne faire les crescendo qu'autant que la note reste pure, juste. Reprendre deux fois chaque mesure; l'exécutant pourra ainsi essayer de corriger heureusement les erreurs de la première fois.

Un exercice par jour est suffisant; n'en jamais faire plus de deux. On peut également les jouer de temps en temps dans le médium - mais si l'exécutant voulait les travailler dans l'aigu, je ne saurais trop lui recommander par expérience personnelle de ne pas en abuser; ils sont excessivement fatigants.

Here the lips must undergo a severe discipline. The low register being by far the most difficult, I have methodically grouped all the sequential combinations, which the student will play in differing dynamics and tempos.

I lay particular stress on the importance of performing the dynamics at the precise place where they are marked and of strict observance of the tempo.

In this way the performer will achieve extreme mastery of embouchure and of tone control, which will allow him when playing a melody to perform the dynamics that the composer has written rather than those imposed by the whims of his lips, which is rarely achieved in the low register.

All the breaths are indicated; make the crescendos only for as long as the note remains pure and perfectly pitched. Repeat each bar twice - in this way the performer can attempt to successfully correct the mistakes made at the first attempt.

One exercise a day is sufficient; never do more than two. They may also occasionally be played in the middle register, but if the student desires to practise them in the high register, I cannot too strongly recommend him from personal experience not to overdo it, as they are extremely fatiguing.

Die Lippen sind hier einer strengen Disziplin unterworfen. Da die tiefe Lage bei weitem am schwierigsten ist, habe ich alle Tonfolgen methodisch zusammengestellt, die der Schüler mit verschiedenem Zeitmass und verschiedener Tonstärke ausführen soll.

Ich bestehe ganz besonders darauf, dass die dynamischen Zeichen genau an der angegebenen Stelle beachtet und das Zeitmass strikt eingehalten werden.

Der Vortragende wird auf diese Weise den Ansatz und die Tonführung vollkommen beherrschen lernen; beim Vortrag einer Melodie wird er nicht von der Laune seiner Lippen abhängen, sondern alle Nuancen mit ihnen zum Ausdruck bringen können, und zwar so, wie sie der Komponist verlangt, was in der tiefen Lage selten geschieht.

Sämtliche Stellen zum Atmen sind vorgezeichnet; nur solange crescendieren, wie der Ton rein und sauber bleibt; jede Gruppe zweimal wiederholen; auf diese Weise können die beim ersten Spiel gemachten Fehler verbessert werden.

Täglich eine Übung genügt; nie mehr als zwei vornehmen. Man kann sie von Zeit zu Zeit auch in der Mittellage üben. Wenn sie der Schüler aber auch in der hohen Lage spielen möchte, dann kann ich aus persönlicher Erfahrung nur sehr vor Übertreibung warnen, da sie ausserordentlich anstrengend sind.

1 60 = ♩

A

B

The image shows the first exercise, which consists of five staves of music. The first staff is in treble clef and contains a sequence of notes with dynamic markings: *pp*, *ff*, *pp*, *ff*, *pp*, *ff*, *pp*, *ff*. The notes are grouped by slurs. The second staff is labeled 'C' and contains a sequence of notes with slurs. The third staff is labeled 'D' and contains a sequence of notes with slurs. The fourth staff is labeled 'E' and contains a sequence of notes with slurs. The fifth staff is labeled 'E' and contains a sequence of notes with slurs.

Appliquer cette manière de travailler à tous les exercices qui suivent et après avoir fini les 16 exercices, recommencer en alternant les lettres de telle manière que chaque groupe puisse se jouer avec les différentes valeurs.

Apply this method of practising to all the following exercises, and after completing the 16 exercises, start again, rearranging the letters in such a way that each group can be played with different values.

Man arbeite nach dieser Methode alle folgenden 16 Übungen durch; danach beginne man erneut, wobei die Buchstaben auszutauschen sind, damit jede Gruppe auch mit verschiedenen Notenwerten gespielt wird.

A travailler comme le N° 1.

Practise in the same way as No. 1.

Zu üben wie Nr. 1

2

Staff A: A single line of music in treble clef with a sequence of notes and slurs.

B

Staff B: A single line of music in treble clef with a sequence of notes and slurs.

D

Staff D: A single line of music in treble clef with a sequence of notes and slurs.

3

Staff A: A single line of music in treble clef with a sequence of notes and slurs.

B

Staff B: A single line of music in treble clef with a sequence of notes and slurs.

D

Staff D: A single line of music in treble clef with a sequence of notes and slurs.

4 ^A

^B ^C

^D ^E

5 ^A

^B ^C

^D ^E

6 ^A

^B ^C

^D ^E

7 ^A

^B ^C

^D ^E

8 **A**



B **C**



D **E**



9 **A**



B **C**



D **E**



10 **A**



B **C**



D **E**



11 **A**



B **C**



D **E**



12 **A**

B **C**

D **E**

13 **A**

B **C**

D **E**

14 **A**

B **C**

D **E**

15 **A**

B **C**

D **E**

16 **A**

B **C**

D **E**

1^{er} EXERCICE
1st EXERCISE
1. ÜBUNG



Langue sortie, chercher une note consistante, à la manière d'un pizzicato vibré; par conséquent chaque note courte, mais pas sèche; en un mot, qu'elle ait le maximum de vie dans le minimum de temps.

Excellent pour exécuter le Bach où chaque note (mélodique seulement) doit être attaquée avec ce coup de langue.

With the tongue out, try to obtain a consistent note, rather like a vibrating pizzicato; hence each note should be short but not dry; in a word, try to give as much liveliness as possible in the shortest possible time.

Excellent for playing Bach, where each note (of the melody only) should be attacked with this tongue-stroke.

Mit vorgehaltener Zunge versuche man einen gehaltvollen und schwingendem Pizzicato ähnlichen Ton zu bilden; jede Note soll also kurz, nicht aber trocken sein; mit einem Wort, sie soll ein Maximum an Leben in einem Minimum an Zeit erreichen.

Sehr geeignet für die Musik von Bach, wo jede Note (der Melodie) mit diesem Zungenstoss angeblasen werden soll.

2^e EXERCICE
2nd EXERCISE
2. ÜBUNG



Toujours attaque langue sortie, bien observer le mouvement et encore plus la valeur de la croche, qui doit sortir *p* dans le minimum de temps - comme exemple essayer cet exercice avec les 2 notes suivantes :

*Again attack with the tongue out; observe the tempo carefully, and even more so the value of the quaver, which should emerge *p* in the shortest possible time; as a model, try this exercise beginning with the 2 following notes :*

Auch hier wird jeder Ton mit vorgehaltener Zunge angeblasen; gut auf das Zeitmass und ganz besonders auf den Notenwert der Achtel achten, die möglichst schnell und *p* erklingen sollen. Beispielhaft ist diese Übung mit folgenden zwei Noten zu spielen :



Remarquer alors avec quelle facilité le Ré *b* sort *p* et sans bruit - Maintenir le plus longtemps ce principe qu'un grand intervalle doit se faire aussi facilement qu'un petit.

*Notice here how easily the D^b emerges *p* and without secondary noise. As far as possible, keep to the principle that a large interval should be produced as easily as a small one.*

Man stellt fest, mit welcher Leichtigkeit und ohne Geräusch das Des im *p* ertönt. Halten Sie sich so lange wie möglich an das Prinzip, dass ein grosses Intervall ebenso leicht zu spielen sein muss wie ein kleines.

Soyez un peu moins rigoureux pour les 2 ou 3 dernières (Si^b, Si, Do suraigus) et vous serez étonné par la suite de ne pas éprouver plus de difficulté à faire une dixième qu'un demi-ton.

If you are a little less strict about the last 2 or 3 notes (B^b, B and C in alt), you will afterwards be surprised at finding no greater difficulty in playing a tenth than a semitone.

Stellen Sie etwas weniger Anforderungen an die zwei bis drei höchsten Töne (B, H, C). Im übrigen werden Sie anschliessend erstaunt sein, bei einer Dezime keine grösseren Schwierigkeiten zu empfinden als bei dem Abstand eines halben Tones.

3^e EXERCICE
3rd EXERCISE
3. ÜBUNG



Mêmes principes que pour le 2^e exercice.

Same principles as for the 2nd exercise.

Dieselben Grundsätze wie für die 2. Übung.

4^e EXERCICE
4th EXERCISE
4. ÜBUNG



Cet exercice qui doit être travaillé toujours à 60 à la noire, est écrit volontairement en triolets de manière à ce que,

This exercise, which should always be practised at crotchet = 60, is deliberately written in triplets so that the first

Diese Übung soll immer *J* = 60 geübt werden. Sie ist absichtlich in Triolen geschrieben, damit die erste Note jeder Gruppe

This musical score consists of six systems, each containing two staves of music. The measures are numbered 11 through 16. Each system is characterized by a complex, rhythmic melody with frequent sixteenth and thirty-second notes. The music is heavily accented with sharps and flats, creating a chromatic and dissonant texture. Long, sweeping slurs are placed over the notes in each system, indicating a continuous melodic line. The notation is dense and intricate, typical of a technical exercise or a highly decorative piece of music.

17

18

19

20

21

22  Musical staff 22: Treble clef, starting with a sharp sign (F#) on the first line. The staff contains a sequence of notes with various accidentals (sharps and flats) and a long slur above the entire line.

 Continuation of musical staff 22, showing the final notes and a double bar line.

23  Musical staff 23: Treble clef, starting with a sharp sign (F#) on the first line. The staff contains a sequence of notes with various accidentals and a long slur above the entire line.

 Continuation of musical staff 23, showing the final notes and a double bar line.

24  Musical staff 24: Treble clef, starting with a flat sign (Bb) on the first line. The staff contains a sequence of notes with various accidentals and a long slur above the entire line.

 Continuation of musical staff 24, showing the final notes and a double bar line.

25  Musical staff 25: Treble clef, starting with a flat sign (Bb) on the first line. The staff contains a sequence of notes with various accidentals and a long slur above the entire line.

 Continuation of musical staff 25, showing the final notes and a double bar line.

26  Musical staff 26: Treble clef, starting with a sharp sign (F#) on the first line. The staff contains a sequence of notes with various accidentals and a long slur above the entire line.

 Continuation of musical staff 26, showing the final notes and a double bar line.

This musical score consists of five systems, each containing two staves. The first staff of each system is in treble clef and contains a melodic line with various notes, rests, and accidentals. The second staff of each system is also in treble clef and contains a more complex melodic line with many beamed notes and accidentals. The systems are labeled with measure numbers 27, 28, 29, 30, and 31 on the left side. The notation includes a variety of note values, rests, and accidentals (sharps, flats, and naturals).

32

Two staves of musical notation. The top staff contains a melodic line with a slur over measures 32 and 33. The bottom staff contains a bass line with a slur over the same measures. The key signature has one flat (B-flat).

33

Two staves of musical notation. The top staff contains a melodic line with a slur over measures 33 and 34. The bottom staff contains a bass line with a slur over the same measures. The key signature has one flat (B-flat).

34

Two staves of musical notation. The top staff contains a melodic line with a slur over measures 34 and 35. The bottom staff contains a bass line with a slur over the same measures. The key signature has one flat (B-flat).

35

Two staves of musical notation. The top staff contains a melodic line with a slur over measures 35 and 36. The bottom staff contains a bass line with a slur over the same measures. The key signature has one flat (B-flat).

36

Two staves of musical notation. The top staff contains a melodic line with a slur over measures 36 and 37. The bottom staff contains a bass line with a slur over the same measures. The key signature has one flat (B-flat).

AMPLEUR DU SON
FULLNESS OF TONE

TONGRÖSSE

La manière suivante de travailler l'ampleur du son a l'avantage de permettre à l'élève d'aller au maximum de ses possibilités d'embouchure puisqu'il n'est pas limité par le manque de souffle.

The following way of practising fullness of tone has the advantage of allowing the student to make the most of his abilities in mouth work, since he is not limited by lack of breath.

Die Tongrösse auf die folgende Art zu üben, hat den Vorteil, dass der Schüler alles aus seinem Ansatz herausholen kann, ohne durch Atemnot eingeschränkt zu sein.



Une note émise pianissimo ou fortissimo ayant des chances d'être un peu basse ou un peu haute, pré luder un peu, contrôler la justesse et la qualité de la note à travailler par rapport aux autres, et commencer sans oublier de détendre complètement les muscles au fur et à mesure du crescendo. C'est à peine si on devra conserver une petite pression de lèvres pour guider doucement la colonne d'air.

As a note played pianissimo or fortissimo is likely to be slightly flat or sharp, try it over a bit first, adjust the pitch and the quality of the note to be practised in relation to the others, and then start, without forgetting to gradually relax the muscles completely as the crescendo proceeds. One should just barely maintain a slight lip pressure in order to direct the column of air with suppleness.

Ein *pp* oder *ff* gespielter Ton ist leicht etwas zu tief oder zu hoch; probieren Sie deshalb zunächst etwas, überprüfen Sie die Sauberkeit und Qualität des Tones in Beziehung zu den anderen und beginnen Sie dann erst richtig, ohne zu vergessen, mit dem Crescendo auch die Muskeln vollständig zu entspannen. Gerade noch ein leichter Lippendruck wird notwendig sein, um den Luftstrom geschmeidig führen zu können.

Attaquer pianissimo, augmenter lentement sans à-coup, veiller à ce que le son ne s'altère pas, prendre une grande respiration, puis reprendre le son dans la même force et la même couleur qu'on l'a quitté et ainsi de suite; mais penser surtout à jouer ample, car la véritable force n'est vraiment pas dans le caractère de la flûte.

Attack pianissimo, increase slowly without jarring, take care that the tone does not change, take a large breath, then come back to the note with the same strength and timbre as it had when left, and continue as before; but above all concentrate on playing with fullness, since genuine strength does not really come within the flute's character.

Den Ton *pp* anblasen, langsam und gleichmässig kräftiger werden, darauf achten, dass sich der Ton nicht verändert. Tief atmen und den Ton mit der Stärke und Klangfarbe wieder aufnehmen, mit der man ihn verlassen hat; und so übe man weiter. Denken Sie jedoch vor allem daran, dass Sie mit vollem Ton spielen sollen; wirkliche Kraft entspricht nicht dem Charakter der Flöte.

L'opération contraire peut se faire, mais je me suis toujours refusé à la pratiquer, la trouvant néfaste pour les lèvres.

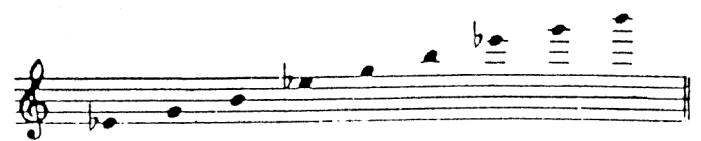
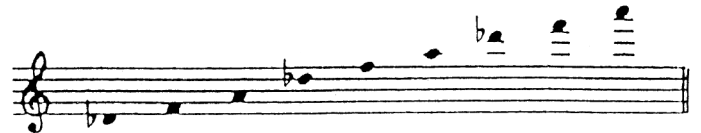
One may perform the same operation in reverse, but I have always avoided doing this as I find it harmful to the lips.

Sie können auch entgegengesetzt verfahren, doch habe ich mich immer dagegen gesträubt, da ich das als sehr schädlich für die Lippen ansehe.

Cet exercice étant très fatiguant, travailler seulement chaque jour un des 4 groupes suivants

As this exercise is very fatiguing, practise only one of the following 4 groups each day

Da diese Übung sehr anstrengend ist, übe man jeden Tag nur eine der vier folgenden Gruppen :



et pour ne pas entrer brutalement en contact avec ces difficultés, choisir pour commencer dans chaque groupe les notes du médium qui paraissent les plus faciles à travailler.

and to avoid coming too abruptly on these difficulties, begin by choosing the middle-register notes in any group that seem to be the easiest to practise.

damit man nicht allzu unmittelbar auf die Schwierigkeiten stösst, beginne man in jeder Gruppe mit den Mitteltönen, die am leichtesten erscheinen.

CONDUITE DU SON DANS L'INTERPRÉTATION

THE MANAGEMENT OF TONE
IN INTERPRETATION

TONFÜHRUNG BEIM VORTRAG

Il n'est nullement dans mes intentions de donner ici en quelques lignes une véritable leçon d'interprétation.

Si le style est fait en grande partie de règles immuables basées sur les lois de la logique musicale, il en est d'autres qui sont d'idéal personnel et qui ne peuvent vraiment être défendues que de vive voix et par l'exemple.

Les quelques conseils qui suivent ont pour but de mettre l'élève à même de triompher des difficultés que présentent ces andantes, dont 3 ont été choisis à dessein pour leur style sévère, et le 4^{me} pour le charme, la couleur et la rêverie qui s'en dégagent.

L'élève se trouvera alors à même d'appliquer cette méthode à nombre de pièces, méthode plus profitable qu'une interprétation prématurée, instinctive, que souvent par la suite le cerveau réproouve, mais que l'on ne peut plus changer.

1° - Jouer l'andante deux fois d'un bout à l'autre, avec un son doux, pianissimo. Ceci constituera en somme la "forme" comme on procède pour le dessin.

Respecter rigoureusement le mouvement - 60 à la croche -; pas de vibrato, un grand respect des valeurs, des respirations, des liaisons, un grand souci de bien lier les notes sans aucun accent pour les grands intervalles.

La mélodie se trouve exposée (si je puis m'exprimer ainsi) dans toute sa nudité.

2° - Rejouer deux fois l'andante, en tenant toujours compte des observations précédentes, mais cette fois-ci avec les nuances. Ceci représentera toujours la "forme" mais avec les oppositions ombre et lumière.

It is no part of my intention here to give, in a few lines, a real lesson in interpretation.

If style is made up largely of immutable rules based on the laws of musical logic, others exist that are based on personal ideals and can only really be defended orally and by example.

The purpose of the following advice is to place the student in a position to overcome the difficulties presented by the following Andante movements, 3 of which were deliberately chosen for their severity of style and the 4th for the charm, colour and dreaminess emanating from it.

The student will then be in a position to apply this method to a good many pieces, and will find the method more beneficial than the sort of premature instinctive interpretation which the mind often later finds dissatisfying but which by then can no longer be changed.

1° - Play the andante right through with a soft tone, pianissimo. To use an analogy with drawing, this will as a whole constitute the "outline".

Carefully observe the tempo - quaver = 60 - no vibrato, great attention to the values, breaths and slurs; take great care that in slurring over large intervals there is no accent.

Here the melody will emerge, so to speak, in all its nakedness.

2° - Play the andante over again twice, still bearing in mind the above remarks, but this time including the dynamics indicated. This will still represent the "outline", but now with contrasts of light and shade.

Ich beabsichtige in keiner Weise, hier in einigen Zeilen einen echten und vollkommenen Interpretationsunterricht zu geben.

Der Stil gründet sich zwar zu einem grossen Teil auf unveränderliche Gesetze musikalischer Logik, daneben sind jedoch persönliche Idealvorstellungen von Bedeutung, die nur durch das lebendige Wort und durch Beispiele vertreten werden können.

Es werden einige wenige Ratschläge gegeben, die den Schüler in die Lage versetzen sollen, die Schwierigkeiten zu meistern, die mit den folgenden Andanti verbunden sind; drei wurden wegen ihres strengen Stils, das vierte wegen der von ihm ausgehenden Anmut, Farbe und Träumerei gewählt.

Der Schüler wird diese Methode bei vielen Stücken anwenden können; sie ist einer vorschnellen und instinktiven Interpretation vorzuziehen, die später häufig rational nicht mehr haltbar ist, ohne jedoch noch geändert werden zu können.

1 - Man spiele das Andante zweimal mit einem weichen *pp*-Ton durch. Daraus wird sich, wie bei einer Zeichnung, sozusagen die "Form" ergeben.

Das Zeitmass $\text{♩} = 60$ streng einhalten, kein Vibrato, viel Genauigkeit bei den Notenwerten, den Atemzeichen und Bindungen; bei grossen Intervallen besonders darauf achten, dass ohne Akzentuierung gebunden wird.

Die Melodie wird sozusagen in ihrer ganzen Blösse dargestellt.

2 - Das Andante wieder zweimal durchspielen, die vorherigen Bemerkungen im Auge behalten, diesmal aber auch mit den dynamischen Schattierungen. Dies wird noch immer die "Form" darstellen, aber nun mit den Gegensätzen von Licht und Schatten.

3° - Rejouer deux fois encore, dans les mêmes conditions que précédemment, mais cette fois-ci avec expression.

Se servir des notes longues pour les nuances, des valeurs courtes pour les différences de mouvement; ne jamais vibrer en général sur les dessins composés de valeurs courtes, chaque note de ce dessin n'ayant d'importance que par rapport au dessin entier. La ligne se déploie ainsi dans toute sa grandeur; donner un peu de chaleur, de vie, aux points culminants des phrases.

Cette manière de travailler est longue, parfois pénible, mais elle a l'avantage de donner le temps de réfléchir. La raison a le temps de prendre le pas sur l'instinct, de guider, non de réprimer le tempérament, et c'est à mon avis sur cet heureux équilibre que doit être basée une belle interprétation.

3° - Play it over again twice, as before, but now with expression.

Use the long notes for dynamic shadings and the short values for differences of pace; in general, never use vibrato for figures comprising short values, where each note of the figure will be important only in relation to the figure as a whole. The line will then be presented in all its stature. Give a little warmth and life to the culminating points of the phrases.

This manner of practising is long and sometimes arduous, but it has the advantage of providing time for reflection. The rational mind has time to take charge over the instinct, to direct one's temperament without repressing it, and in my opinion any interpretation of beauty must be based on this happy balance.

3 - Noch zweimal in gleicher Weise wiederholen, aber diesmal zusätzlich mit Ausdruck.

Verwenden Sie die langen Noten für dynamische Schattierungen, die kurzen für den Wechsel in der Bewegung; im allgemeinen kein Vibrato auf den kurzen Noten, die eine melodische Linie bilden, da jede Einzelnote nur in ihrer Bedeutung für die Linie insgesamt zu sehen ist. Die Linie entwickelt sich so in ihrer ganzen Grösse, und man gebe den Höhepunkten der Phrasen etwas Wärme und Leben.

Diese Arbeitsmethode ist etwas lang und manchmal mühsam; sie ist jedoch vorteilhaft, da sie zum Nachdenken genügend Zeit gibt. Damit gewinnt der Verstand Vorrang vor dem Instinkt; und der Verstand soll das Temperament führen, nicht jedoch unterdrücken. Dies ist meiner Ansicht nach das glückliche Gleichgewicht, auf dem jede schöne Interpretation beruht.

♪ Petites respirations permises.
♪ Bonnes respirations.

♪ Permitted short breaths.
♪ Good breaths.

♪ Leichtes Atemholen erlaubt
♪ Tiefes Atemholen

(Händel, Sonate op. I No 5)

The musical score consists of four staves of music in G major (one sharp). The tempo is marked with a quarter note equal to 60 (♩ = 60). The first staff starts with a piano (p) dynamic and includes a crescendo (cresc.) leading to a forte (f) dynamic. The second staff continues with piano (p) and includes a mezzo-forte (mf) crescendo (cresc.). The third staff starts with piano (p) and includes a crescendo (cresc.). The fourth staff starts with forte (f) and includes a piano subito (p subito) marking, followed by a trill (tr) and a fermata.

A travailler en Ré \flat majeur.
" Do "
" Si "
(employer la patte de Si)

To be practised in D \flat major.
" C "
" B "
(using the B key)

In Des-dur zu üben
In C-dur "
In H-dur "
(wobei der H-Fuss zu verwenden ist)

2

Pour le ton de La et Sol #
 When played in A or G #
 Für die Tonart a-moll und gis-moll

A travailler en Si b mineur, toujours
 patte de Si
 A travailler en La mineur.
 " Sol # "

To be practised in B b minor, again
 with B key
 To be practised in A minor
 " G # "

In b-moll zu üben, auch hier mit H-Fuss
 In a-moll zu üben
 In gis-moll zu üben

(Bach, Aria de la Suite en ré)

3

Pour le ton de Fa et Mi
When played in F or E
Für die Tonarten F-dur und E-dur

A travailler en Fa# majeur.	To be practised in F# major.	In Fis-dur zu üben
" Fa "	" F "	In F-dur zu üben
" Mi "	" E "	In E-dur zu üben
Toujours patte de Si.	(Still with B key)	Immer mit H-Fuss

(Massenet, Elégie)

Andante

Un son large et généreux pour les 3 premiers, fluide et clair (autre timbre) pour ce dernier.

Cette mélodie a été volontairement déformée dans la partie grave de manière à renforcer le travail des notes graves.

Il en est de même pour les respirations : quelques-unes pourront paraître mal placées, c'est volontairement fait pour obliger les lèvres à travailler dans de plus difficiles conditions.

Exemple : Aria de Bach 16^e et 17^e mesures.

The tone should be broad and generous for the first 3 pieces, fluid and bright (different timbre) for this last one.

This melody has been deliberately distorted in its lower part so as to provide extra work on the low notes.

The same goes for the breaths : some of these may appear out of place, but this has been done deliberately in order to force the lips to work in the most difficult conditions.

Example : Bach : Aria, bars 16 and 17.

Ein breiter und edler Ton für die drei ersten Stücke; für dieses letzte eine andere, flüssige, helle Klangfarbe.

Diese Melodie wurde absichtlich in der tiefen Lage umgestaltet, um die Arbeit an den tiefen Tönen zu verstärken.

Dasselbe gilt für die Atemzeichen : wenn manche an die unrichtige Stelle gesetzt zu sein scheinen, geschah dies in der Absicht, die Lippen unter erschwerten Voraussetzungen arbeiten zu lassen.

Beispiel : Bach - Arie, Takte 16 und 17.

FLUTE - FLÖTE

* Morceau de concours du Conservatoire National Supérieur de Paris (O) Existe avec accompagnement d'orchestre

FLUTE ET PIANO

- Alain (Jehan). 3 MOUVEMENTS (6^e).
 Amellér. BELLE PROVINCE : CHICOUTIMI (4^e).
 Aubain. AIR BAROQUE (6^e).
 * Aubin. CONCERTINO DELL'AMICIZIA (8^e) (O.).
 - LE CALME DE LA MER. N° 3 de la Suite Eolienne (4^e) (O.).
 Aunc. ARIA.
 Bariller. LE MARTYRE DE MARSYAS (8^e) (O.).
 - PLUIES D'AVRIL (3^e).
 Beaucamp. FANTAISIE (6^e).
 Beney. PETITS CONCERTS RÉCRÉATIFS, vol. I (2^e).
 Berghmans. LES FAVORITES DU SULTAN (6^e) (O.).
 Berthelot. FEUILLETS D'ALBUM, 3 pièces brèves (3^e).
 Bitsch. 3 SONATINES (5^e).
 * Boutry. CONCERTINO (8^e).
 * Bozza. AGRESTIDE, op. 44 (8^e, 9^e).
 - ARIA (5^e).
 - FANTAISIE ITALIENNE (6^e).
 - 3 IMPRESSIONS (6^e, 7^e).
 - SOIR DANS LES MONTAGNES (6^e).
 - CONCERTINO DA CAMERA (7^e) (O.).
 - CINQ CHANSONS SUR DES THEMES JAPONAIS (4^e).
 * Bruu. PASTORALE D'ARCADIE (7^e).
 * Busser. ANDALUCIA (7^e) (O.).
 - LES CYGNES, avec piano ou harpe (5^e).
 - LES ÉCUREUILS, avec piano ou harpe (5^e).
 Camus. CHANSON ET BADINERIE* (7^e).
 Carles. VIEILLE CHANSON (3^e).
 * Casella. SICILIENNE ET BURLÉSQUE (7^e).
 Castède. SONATE EN FORME DE SUITE (8^e).
 Chailley. 3 PIÈCES EN COURTE-POINTE (4^e).
 Charpentier (J.). POUR SYRINX (3^e).
 - ESQUISSE (7^e, 8^e).
 Chaynes. SONATINE (6^e).
 - VARIATIONS SUR UN TANKA (8^e).
 Clérissé. AU FIL DE L'EAU (5^e).
 - FANTAISIE (3^e).
 Constant (F.). ÉVOCATION (1^{er}, 2^e).
 Coriolis (de). HUMORESQUE (5^e) (O.).
 Dautremier. A PETITS PAS (2^e).
 Debussy. THE LITTLE NEGRO (Le Petit Nègre) (Merry) (3^e).
 Defossez. LES ARPEGES EN CONGE (4^e).
 Denisov. QUATRE PIÈCES (7^e, 8^e) - Prélude et Air (7^e).
 Desenclos. BUCOLIQUES, 3 pièces (7^e).
 1. Tityre. - 2. Le Tombeau de Daphnis. - 3. Nymphes et Chèvrepieds.
 Dominutti. TROIS IMPRESSIONS (7^e).
 Dubois (P.M.). CONCERTO (7^e, 8^e) (O.).
 - NOVELETTE (6^e, 7^e).
 - POP VARIATIONS (7^e).
 - SONATE (7^e, 8^e).
 * Dutilleul. SONATINE (7^e, 8^e).
 Fauré. PIÈCE (Doney) (6^e).
 Feld. SONATE (8^e).
 Fleury. OEUVRES ORIGINALES des XVII^e et XVIII^e SIÈCLES (4^e).
 Franco. THEME ET VARIATIONS (5^e) (O.).
 Gabaye. ÉTUDE POUR RIRE (3^e).
 Gagnebin. HIVER ET PRINTEMPS (5^e).
 - 23 PIÈCES RÉCRÉATIVES ET PROGRESSIVES pour servir à l'étude de la flûte.
 (7^e, 4^e). (Partie de flûte seule. Accompagnement de piano).
 * Gallois Montbrun. DIVERTISSEMENT (8^e).
 - 6 PIÈCES MUSICALES D'ÉTUDE (5^e, 6^e).
 - VALSE CAPRICE (4^e, 5^e).
 Gaubert. DIVERTISSEMENT GREC, avec piano ou harpe (6^e).
 - ROMANCE (7^e, 8^e).
 Goossens. SCHERZO FANTASQUE (5^e).
 Gretchaninoff. 2 MINIATURES, op. 145 (2^e).
 1. Souvenir de l'ami lointain. - 2. Au foyer.
 Hara. SONATINE (6^e).
 Haug. PRÉLUDE ET RONDEAU (7^e).
 Hessenberg. ÉLEGIE ET BURLÉSQUE (7^e).
 Holstein. CHANSONS DE FLUTES (ou hautbois, ou clarinette, ou saxophone soprano,
 ou trompette ut ou si b, ou violon), en 4 cahiers (2^e).
 Houdy. PASTOURELLE (1^{er}, 2^e).
 - SONATE (7^e, 8^e).
 Hüe. GIGUE (8^e) (O.).
 - NOCTURNE (7^e) (O.).
 - PETITE PIÈCE en sol majeur (Doney) (6^e).
 Humrik. LE PETIT FAUNE, 5 pièces en forme de suite (4^e).
 Ibert. CONCERTO (8^e) (O.).
 * - ALLEGRO SCHERZANDO (3^e mouvement du CONCERTO) (8^e).
 - ARIA (6^e).
 - HISTOIRES (M. Moysse).
 1. La Meneuse de tortues d'or (4^e). - 2. Le Petit Ane blanc (5^e). - Dans la
 maison triste (4^e). - 8. La Cage de cristal (6^e). - 9. La Marchande d'eau fraîche (5^e)
 10. Le Cortège de Balkis (6^e).
 - JEUX, sonatine (7^e).
 * Inghelbrecht. SONATINE, avec piano ou harpe (7^e).
 * Jacque-Dupont. AULOS (7^e, 8^e).
 * Jolivet. CHANT DE LINOS (8^e).
 - FANTAISIE CAPRICE (6^e).
 Kaj. ANDANTE (3^e).
 Lajtha. SONATE EN CONCERTO (8^e).
 Lannoy. PASTOURELLE ET RIGAUDON (4^e).
 Lœillet. SONATE en ut, recueillie et adaptée par L. Fleury (4^e).
 Louvier. PROMENADE pour flûte en sol (7^e) (avec ou sans accompagnement de piano).
 Merlet. CHACONE (8^e, 9^e).
 - EN TOUS SENS (4^e).
 - SONATINE EN TROIS MOUVEMENTS (7^e).
 * Messiaen. LE MERLE NOIR (8^e).
 Mihalovici. MÉLODIE (3^e).
 - PASTOURELLE TRISTE (7^e).
 Moysse (L.). FANTAISIE (6^e, 7^e).
 - 3 PIÈCES FACILES (4^e).
 1. Sicilienne. - 2. Sarabande. - 3. Menuets.
 Mozart. ANDANTE en ut, avec cadence de F. Caratgé (4^e).
 - CONCERTO en sol avec les cadences de P. Taffanel, Ph. Gaubert et E. Bozza
 (Caratgé) (7^e).
 - CONCERTO en ré avec les cadences de P. Taffanel, Ph. Gaubert et J. Donjon
 (Caratgé) (7^e).

- Noble. LE PETIT ROUET (3^e).
 Œuvres originales des XVII^e et XVIII^e siècles : 1^{er} RECUEIL (L. Fleury) (4^e)
 VINCI, 1. Sonate. - 2. Green sleeve. - 3. John ! Come and kiss me now. - 4. REID
 Sonate. - 5. LOEILLET, Sonate en ut. - 6. NAUDOT, 5^e Sonate.
 Le deuxième recueil est pour 2 flûtes.
 Paubon. CANTILENE (3^e).
 * Petit. PETITE SUITE (7^e) (O.).
 PIÈCES CLASSIQUES CÉLÈBRES, 2 recueils (2^e, 3^e, 6^e)
 Poot. SICILIENNE (3^e).
 Râteau. MATINALE (3^e).
 Ravel. PIÈCE EN FORME DE HABANERA (6^e) (O.).
 Reutter. BARCAROLLE (3^e).
 - RONDEAU (5^e).
 Reverdy. 3 x 2 (3^e, 4^e).
 Rieuinier. DIALOGUE (1^{er}, 2^e).
 Robbins. DANSE (6^e).
 - SONATINE (3^e).
 Roussel. ARIA (5^e) (O.).
 * Rueff. DIPTYQUE (8^e).
 Schmidt. LE CHEVRIER D'ÉRYMANTHE (7^e, 8^e).
 Semler-Collery (J.). PASTORALE ET CAPRICE (7^e) (O.).
 Shiohara. KASSOUGA (7^e).
 Tamba. PIÈCES A DANSER (2^e).
 * Tomasi. CONCERTINO en mi majeur (7^e) (O.).
 - CONCERTO en fa (8^e, 9^e) (O.).
 - CONCERTO DE PRINTEMPS (8^e) (O.).
 - LE PETIT CHEVRIER CORSE, piano ou harpe (3^e).
 - LE TOMBEAU DE MIREILLE, pour petite flûte et tambourin (ou caisse claire ou piano).
 Tremblot de la Croix. ÉTOILE VESPER (4^e).
 Vachey. AUBADE (6^e).
 - INTERMEZZO (3^e).
 - SICILIENNE (3^e).
 - ÉOLIENNE (4^e).
 Veretti. CONCERTINO (7^e) (O.).
 Vibert. L'OASIS (5^e).
 - LIBÉLULE (5^e).
 - SCHERZANDO (5^e).
 Victory. PAVANE (5^e).
 Villette. COMPLAINTÉ (3^e).
 Weber. SCHERZETTO (6^e).
 White. DUETTINO (4^e).
 Zanettovich. SUITE MINIATURE (7^e).

FLUTE SOLO

- Amellér. BELLE PROVINCE : VAL D'OR (5^e).
 Bach. SONATE (Moysse) (6^e).
 Bozza. IMAGE (8^e, 9^e).
 - INTERLUDE (7^e).
 - PHORBÉIA (8^e).
 Carles. ANAPHORES, en utilisant la grande flûte, le piccolo et la flûte alto (8^e)
 Chaynes. PRÉLUDE POUR LA FLUTE DE JADE (7^e).
 Dubois (P.M.). INCANTATION ET DANSE (7^e).
 Feld. QUATRE PIÈCES (6^e).
 Gagnebin. 24 PIÈCES RÉCRÉATIVES ET PROGRESSIVES (3^e, 4^e).
 Ibert. PIÈCE (7^e).
 Joly. IMPROVISATION (5^e).
 Lajtha. DEUX PIÈCES (6^e).
 1. Mélancolique. - 2. Vif et gracieux.
 Louvier. PROMENADE, pour flûte en sol (7^e).
 Mozart. CADENCES pour les CONCERTOS en ré et en sol pour flûte et orchestre (7^e, 8^e):
 3 Cadences pour le Concerto en ré, op. 314 (Taffanel et Gaubert)
 3 Cadences pour le Concerto en sol, op. 313 (Taffanel et Gaubert)
 3 Cadences pour le Concerto en ré (Donjon)
 3 Cadences pour le Concerto en sol (Bozza).
 Paubon. LES CHANTS DE LA VILLE NEUVE.
 1. Chanson. - 2. Ciel pur. - 3. Sous-bois. - 4. Largo. - 5. Danse rustique.
 Tarant. IMPROVISATION.
 Tomasi. SONATINE (7^e).
 1. Prélude et scherzo. - 2. Pastorale. - 3. Final capriccio.
 - LES CYCLES, pour flûte en ut et flûte en sol, facultative (7^e).
 Vachey. NEUF CRÔQUIS FACILES (2^e, 3^e, 4^e).
 Zanettovich. RIMEMBRANZA (4^e).

DEUX FLUTES

- Carles. 5 ÉTUDES CONCERTANTES (5^e à 8^e).
 Dubois (P.M.). BERCEUSE ET RONDO (6^e).
 Feld. CINQ INVENTIONS (5^e).
 Gariboldi. DUOS GRADUES, op. 145 : Lettre A, 6 Duos faciles (1^{er}, 2^e).
 Hersant. KLAGE (Plainte) (3^e, 7^e).
 Migot. 6 PETITS PRÉLUDES (6^e):
 1^{er} Cahier : 1. Calandres. - 2. Spirolettes. - 3. Farlouses.
 2^e Cahier : 1. Rousselines. - 2. Alouette. - 3. Cochevis.
 Œuvres originales des XVII^e et XVIII^e siècles : 2^e RECUEIL (L. Fleury) (4^e)
 1. HAENDÉL, Sonate. - 2. NAUDOT, Sonate.
 Le premier recueil est pour flûte et piano.
 Tremblot de la Croix. 10 INVENTIONS (2^e à 7^e).
 Zanettovich. PIÈCES EN DUOS, sur des thèmes tchécoslovaques.

FLUTE ET GUITARE OU HARPE

- Bozza. 2 IMPRESSIONS (6^e).
 - POLYDIAPHONIE (8^e).
 Djemil. PETITE SUITE MÉDIEVALE.
 1. Sicilienne. - 2. Sonnerie. - 3. Après une page de Ronsard. - 4. Rende.
 Ibert. ENTR'ACTE (5^e).
 Mozart. CADENCES pour le CONCERTO pour flûte et harpe (Houdy) (7^e).

FLUTE ET BASSE CONTINUE

- Bellinzani. SONATE N° 4 EN SOL MINEUR (Poulteau).
 Lœillet. SONATE EN MI MINEUR, op. 3 N° VII, pour flûte traversière, ou hautbois,
 ou violon et basse continue (Poulteau).
 - SONATE EN RÉ MAJEUR, op. 3 N° XI (Poulteau).

Classification des forces en neuf degrés : 1^{er}, 2^e, 3^e, facile; 4^e, 5^e, 6^e, assez difficile; 7^e, 8^e, 9^e, difficile
 Degrees of difficulty : 1, 2, 3, easy; 4, 5, 6, moderately difficult; 7, 8, 9, difficult
 Schwierigkeitsgrade : 1, 2, 3, leicht; 4, 5, 6, mittelschwierig; 7, 8, 9, schwierig