Philippe BERNOLD

La Technique d'Embouchure

218 exercices pour maîtriser toutes les difficultés
liées à l'embouchure de la flûte traversière
et acquérir une belle sonorité

218 exercises for mastery of all difficulties
concerning tranverse flute embouchure
and the acquisition of a good tone

PEDAGOGIE DE LA FLÛTE
COLLECTION DIRIGEE
PAR PHILIPPE BERNOLD

LA TECHNIQUE D'EMBOUCHURE
EMBOUCHURE TECHNIQUE

Avant-propos
Forword

Le travail quotidien du flûtiste est bien souvent déséquilibré : l'importance qu'il accorde au travail des doigts et des coups de langue (généralement appelé "travail technique") est sans commune mesure avec le temps et l'attention qu'il accorde à l'élaboration de la sonorité considérée comme essentielle, malgré tout, à ses yeux.

The flutist's work is very often unbalanced. The imp tance he gives to the finger-work and the tongui (generally referred to as "technique") cannot be compar to the time and care he gives to the elaboration of t sound, regarded as essential, in spite of all, to his minc

Il est vrai aussi que le nombre des méthodes publiées, traitant précisément de ce sujet, est assez restreint et cela peut en partie expliquer ce phénomène. Bien sûr, les professeurs ne se lassent pas de donner conseils et recommandations ; mais une véritable codification méthodique de ce que j'appellerais la *technique d'embouchure* me semble encore faire défaut. C'est cette lacune que cet ouvrage voudrait essayer de combler, en proposant à l'étudiant un manuel gradué inspiré par les considérations suivantes, qu'il ne devra jamais perdre de vue :

It is also true that the number of published metho dealing precisely with this subject is rather limited, a this may partly explain this phenomenon. Of cour teachers never cease giving advice and recommandatio but a real methodical codification of what I would call t embouchure technique *seems to me still lacking. T work is precisely meant to try filling in this gap, prop sing to the student a graded handbook inspired by t following considerations, which he will never have lose sight of :*

1° - Le travail de la technique d'embouchure ne doit pas être laissé au hasard, à l'inspiration du moment, à une plus ou moins grande familiarité avec l'instrument.

1° - The practice of the embouchure technique shou not be left to chance, to the inspiration of the mome nor to a relative familiarity with the instrument.

2° - Ce travail requiert autant de minutie que celle apportée aux exercices de gammes et d'arpèges.

2° - This work requires as much careful attention as t expended on scales and arpeggios.

3° - Ce travail doit être varié et aborder aussi rationnellement que possible toutes les difficultés qui lui sont propres.

3° - This work must be varied and deal with the differ inherent problems as rationaly as possible.

4° - Le travail de la technique d'embouchure ne doit jamais être abstrait : au contraire, quelle que soit sa forme, un exercice est avant tout un morceau de musique.

4° - The practice of embouchure technique should ne be dissociated from a deeply musical approach of exercise.

5° - Le travail de la technique d'embouchure doit être *quotidien* et *progressif.*

5° - The practice of embouchure technique must be da and progressive.

6° - Above all, this work deals with reflection a

6° - Ce travail est avant tout un travail de réflexion et de contrôle de soi et exige par conséquent une application intelligente, vivante et jamais automatique.

7° - Ce travail contribue, en premier lieu, à former l'exigence auditive qui signale le véritable musicien.

Les points essentiels sur lesquels porteront les exercices sont les suivants :

A - Les vocalises (travail d'homogénéïsation du timbre et des nuances dans les trois registres).

* Ouverture de la gorge

* Soutien d'une phrase musicale

* Contrôle de la nuance

B - Les intervalles (travail du maxillaire inférieur).

* Passage d'un registre à l'autre en avançant le menton

C - Les sons filés (l'amorce et la fin des sons - nuance *pianissimo*).

* Difficulté majeure de l'embouchure

D - L'attaque des notes.

* Mode d'attaque des notes selon le registre de la nuance

Il m'est difficile de dire lequel de ces deux derniers chapitres est le plus difficile : chacun débutera par celui qui lui pose le moins de problèmes.

Organisation du travail

- De chacun des quatre chapitres composant l'ouvrage, vous travaillerez un exercice différent chaque jour.

- L'ensemble des exercices proposés peuvent être divisés en deux groupes :

1° - Travail d'homogénéisation du timbre (les vocalises) et travail du maxillaire inférieur (les intervalles)

2° - L'amorce et la fin des sons (sons filés) et l'attaque des notes.

Entre les deux groupes, on peut inclure un travail conventionnel de gammes ; en effet, les exercices du groupe 2 sont plus difficiles que ceux du groupe 1 et peuvent être abordés après environ une demi-heure de travail.

self-control, and consequently demands an intellige varied and imaginative application.

7° - Most importantly, this work develops au discernment, that which designates the true musician.

The following exercises will center on these essent points :

A - The vocalises (the equality of timbre and dynam in all three registers).

* *Throat openness.*

* *Phrasing support.*

* *Control of dynamics.*

B - The intervals (the function of the lower jaw).

* *Passage from one register to another by movi the lower jaw forward.*

C - "Sons filés" (beginning and end of notes) dynamic pianissimo.

* *Main embouchure difficulty.*

D - Attacks (ways of attacking various notes, con dering the register and the dynamic).

* *Ways of attacking various notes, considering register and the dynamic.*

It is very difficult for me to say which of these t chapters is the hardest : start with that which gives y the least problems.

Organisation of work

- *From each chapter, work on a different exercise eve day.*

- *The exercises can be divided into two groups :*

1° - Equality of timbre (vocalises) and function of lower jaw (intervals).

2° - Beginning and end of notes ("sons filés") a attacks.

Between these two groups, one can include a conv tional scale practice. Indeed, the exercises of the sec group are more difficult than the first, and should tackled after approximately half an hour of work.

TABLE DES MATIERES
CONTENTS

Introduction : A propos de la respiration et du vibrato.....7
Introduction : Concerning breathing and vibrato

CHAPITRE I : Les vocalises.....9
CHAPTER I : Vocalises

CHAPITRE II : Les intervalles.....34
CHAPTER II : Intervals

CHAPITRE III : Les sons filés.....55
CHAPTER III : "Sons filés"

- Registre médium et registre grave.....57
  Medium and low registers
- Registre médium et registre aigu.....58
  Medium and high registers
- Sons filés : travail approfondi de chaque note.....60
  "Sons filés" : detailed work on each registers
- Sons filés sur deux notes liées.....61
  "Sons filés" on two slurred notes.
- Sons filés sur des octaves détachées.....62
  "Sons filés" : octaves in détaché
- Deux sons filés sur deux notes liées.....64
  Two "sons filés" on two slurred notes
- Sons filés sur des octaves liées.....65
  "Sons filés" on slurred octaves
- Diminuendo sur un arpège ascendant.....67
  Diminuendo on an ascending arpeggic

CHAPITRE IV : Mode d'attaque d'une note.....70
CHAPTER IV : Types of note attack

- Exercices préparatoires : sons soufflés et sons en bulles.....72
  Preparatory exercises : "blown" notes and "bubbles notes"
- Changement (subit) de nuances entre deux notes.....75
  Sudden change of dynamics between two notes
- Notes perlées sur différents rythmes.....77
  Pearl-like notes on different rythms
- Extraits d'œuvres.....79
  Excerpts from the repertoire

Ouvrages de référence.....83
Reference works

A PROPOS DE LA RESPIRATION ET DU VIBRATO
CONCERNING BREATHING AND VIBRATO

Une bonne inspiration de l'air est *essentielle* pour arriver à maîtriser la technique de son instrument et plus particulièrement les difficultés liées à l'embouchure.

En poussant l'air dans le bas des poumons, le flûtiste peut *régulariser* le débit (pression et quantité) car l'air se trouve ainsi placé sur la membrane musculaire appelée diaphragme qui pourra de cette manière fonctionner efficacement.

La maîtrise du souffle est la condition absolue pour pratiquer les exercices proposés.

* * *

Le vibrato est une manifestation naturelle de l'émotion que l'on éprouve lorsqu'on joue une phrase musicale. Pour qu'un vibrato soit satisfaisant, l'auditeur ne doit pas le remarquer : sa présence rend néanmoins chaque note plus intéressante.

Contrairement au vibrato du violon, celui de la flûte - tout comme celui de la voix - est une variation d'intensité du son (au violon il s'agit d'une variation de la hauteur de la note).

Le flûtiste acquiert son vibrato, j'en suis convaincu, par mimétisme (observez combien les élèves ont souvent le même vibrato que celui de leur professeur...).

Pour modifier un vibrato trop rapide, surtout ne le supprimez pas volontairement en pensant qu'il finira bien par réapparaître amélioré. Très souvent, si le vibrato est trop prononcé (audible), le son est trop fortement timbré : il y a un lien étroit entre le timbre et le vibrato. Il suffit

A good air inhalation is essential *for mastering th instrument technique, and more particularly the diffi culties dealing with the embouchure.*

Practically, by pushing the air into the bottom of th lungs, one gives oneself the means of regularising *it supply (pressure and quantity) because the air is place on the muscular membrane known as diaphragm, whic may then function efficiently.*

The command of one's breath is the sine qua no condition required for the practice of the followin exercises.

* * *

The vibrato is a natural expression of the emotion on may feel when playing a musical phrase. A pleasan vibrato should hardly be noticed by the listener Nevertheless it rends each note more interesting.

Flute vibrato, like vocal vibrato, is variation of soun intensity, whereas that of violin is variation of pitch.

I am convinced that the flutist acquires his vibrato b imitation (pupils have often the same vibrato than thei teacher's one...).

In order to modify a too fast vibrato, above all do no consciously suppress it, thinking that it will automati cally come back bettered. Very often if there is too muc vibrato (too easily noticeable), the sound has too muc timbre : there is a close link between the timbre and th

alors de découvrir légèrement l'embouchure et de jouer avec une pression de l'air plus faible, afin de détimbrer légèrement le son pour que le vibrato ne soit plus gênant, en tout cas nettement moins audible.

Dans tous les cas il faut jouer des mouvements lents (du répertoire de la flûte ou autre) en veillant toujours à avoir un *vibrato égal* sur toutes les notes en jouant sans trop de timbre. Je recommande ce travail de contrôle du son en tout premier lieu : c'est la meilleure façon de débuter une séance de travail.

Remarque importante

Pour jouer les exercices des deux premiers chapitres consacrés aux vocalises et aux intervalles, vous pouvez introduire un léger vibrato dont il faut en revanche s'abstenir dans les derniers chapitres consacrés aux fins de phrases et aux attaques.

vibrato. One just has to uncover slightly the embouchure and play with less air pressure in order to give a tone a light timbre and to render the vibrato less disturbing, in any case less blatant.

In all cases, one must play slow movements (from the flute repertoire or any other) always paying attention to vibrate equally *each note, playing without too much timbre. I particularly recommend this sound control as the best way to start a practice session.*

Importance notice

When playing the exercises of Chapter 1 and 2 (vocalises and intervals) one may use a slight vibrato. However in the last chapters (phrase endings and attacks) one should avoid it.

CHAPITRE I
CHAPTER I

LES VOCALISES
VOCALISES

Travail d'homogénéïsation du timbre et des nuances dans les trois registres
Equality of timber and dynamics on all three octaves

Ce sont des exercices simples et musicaux, formés d'intervalles assez petits, qui permettent au flûtiste de bien commencer son travail quotidien.

These are simple and musical exercises, employing relatively small intervals, which permit the flutist to commence his daily practice with ease.

Je me suis efforcé d'écrire des phrases musicales : ne le perdez jamais de vue (ce ne sont pas des exercices abstraits).

Always keep in mind that I have striven to write musical phrases, not abstract exercises.

Portez votre attention sur les points suivants :

Pay attention to the following points :

* Jouez l'exercice dans une nuance forte : *son très large.*

* *Play the exercise* forte, *with an* expansive sound.

* N'oubliez pas que les notes hautes doivent sonner plus fort que les notes graves : allez dans le sens des nuances naturelles, afin d'éviter toute crispation.

* *Do not forget that the high notes should sound louder than the low notes (follow the natural dynamics in order to avoid tension).*

* Gardez la gorge bien ouverte, quel que soit le registre ; donnez plus d'air et découvrez l'embouchure dans l'aigu si ce registre vous paraît plus difficile.

* *Keep the throat well opened, regardless of the register. Give more air in the high register and uncover the embouchure if you have difficulties with it.*

* Pensez à votre inspiration : c'est elle qui génère la phrase (quantité d'air, énergie, tempo), et vous permet de la conduire.

* *Think about your inhalation : that is what generates the phrase (quantity of air, energy, tempo) and allows you to carry it well to the end.*

* Attention à la justesse : les dernières notes de la vocalise sont souvent trop basses.

* *Mind the intonation ; the last notes of the vocalise are often flat.*

* Allez d'une note à l'autre en tendant légèrement le diaphragme : soutenez.

* *Slightly tense the diaphragm (support) when passing from one note to another.*

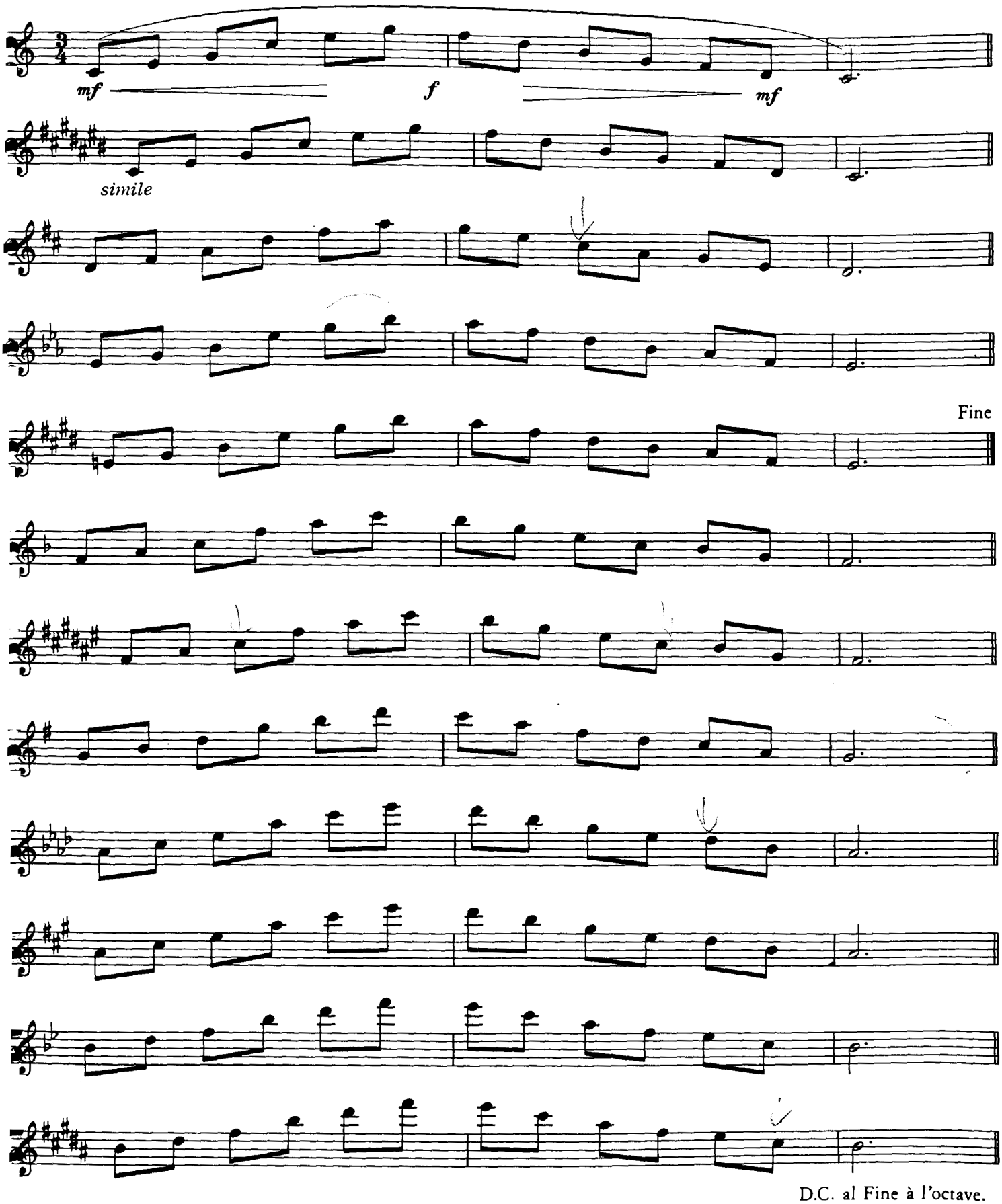
* Ne jouez pas les vocalises trop lentement, vous perdriez l'intérêt musical.

* *Do not play the vocalises too slowly, in order not to lose the musical interest.*

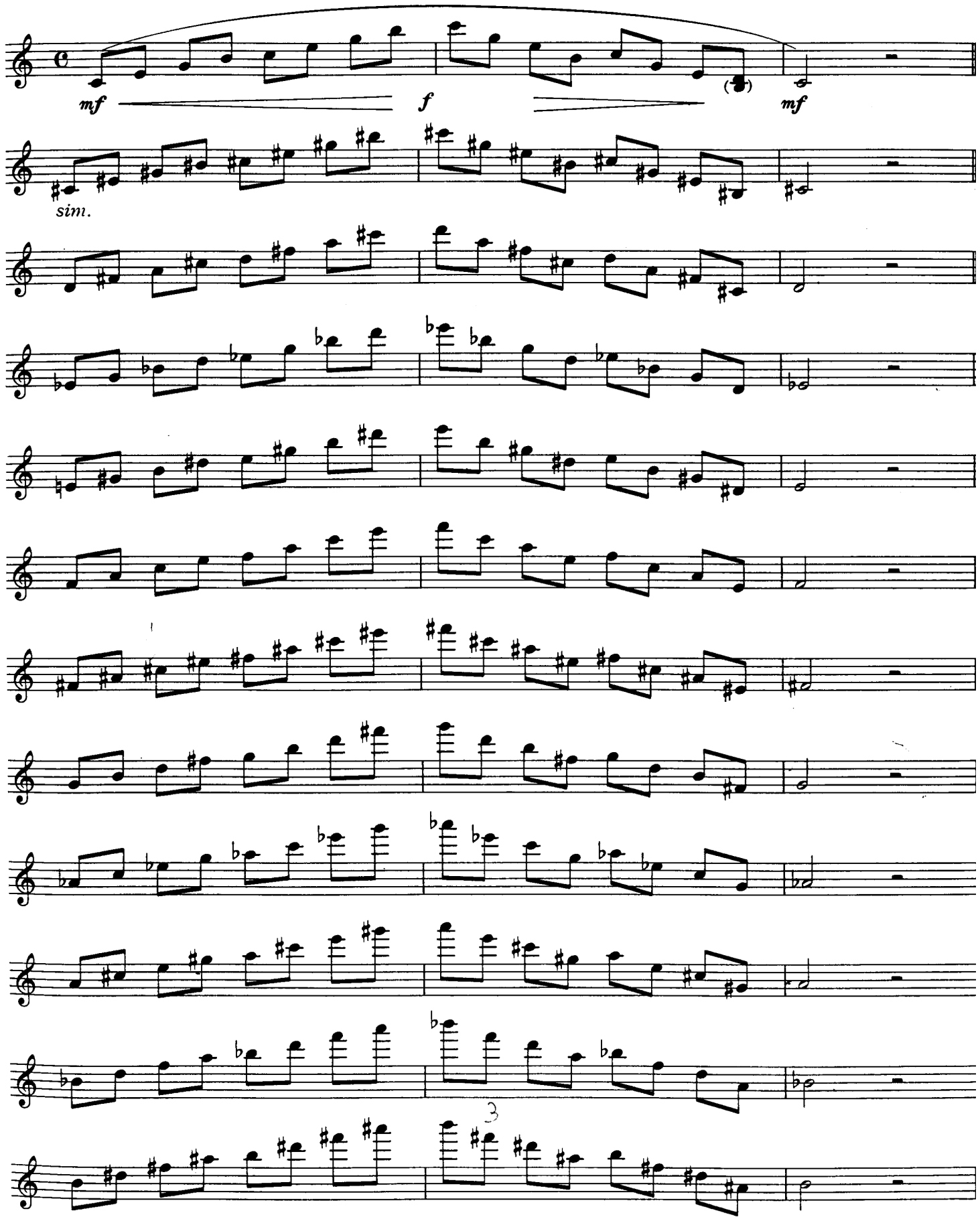
Voici 25 vocalises classées par ordre de difficulté : choisissez chaque jour un exercice différent afin d'éviter toute monotonie.

25 vocalises have been here classified in order of difficulty. To avoid monotony, choose a different exercise everyday.

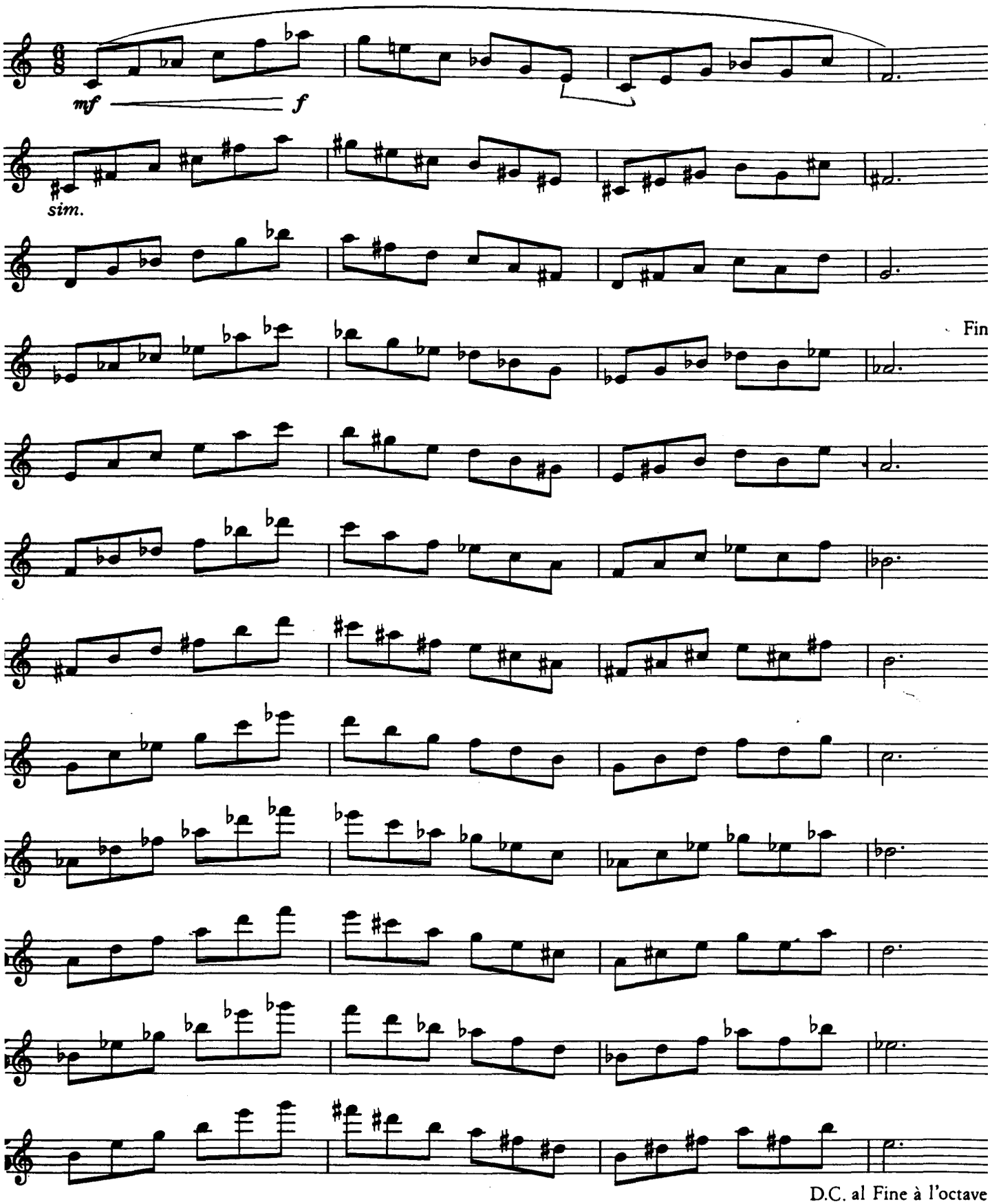
Vocalise n° 1 - Veillez à avoir un son bien large et ouvert.
Pay attention to have an expansive and open sound.



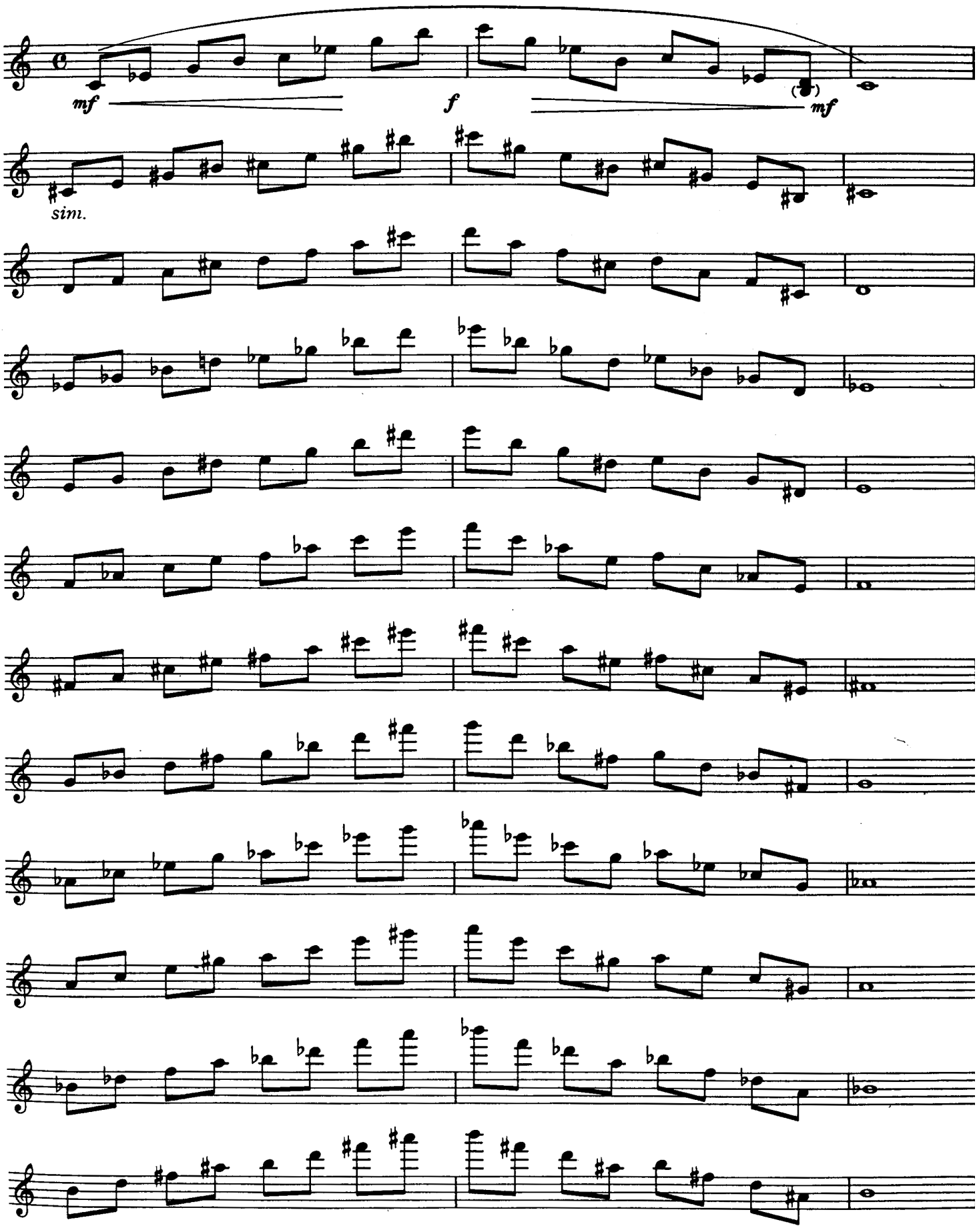
Vocalise n° 2



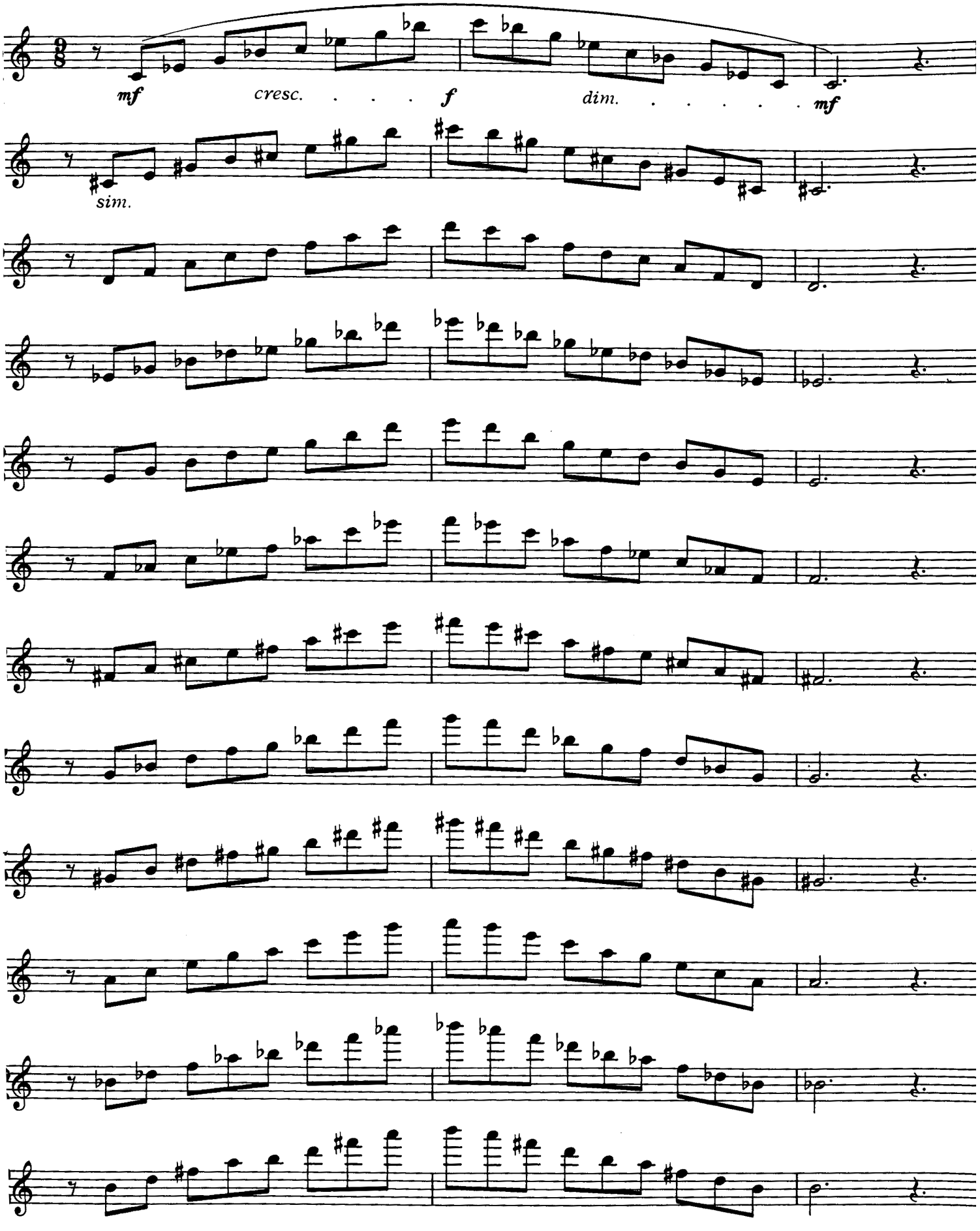
Vocalise n° 3 - Soutenez particulièrement la première mesure : les intervalles composant le début de la vocalise sont plus grands que des tierces.
Support in particular the first bar : the opening intervals are greater than thirds.



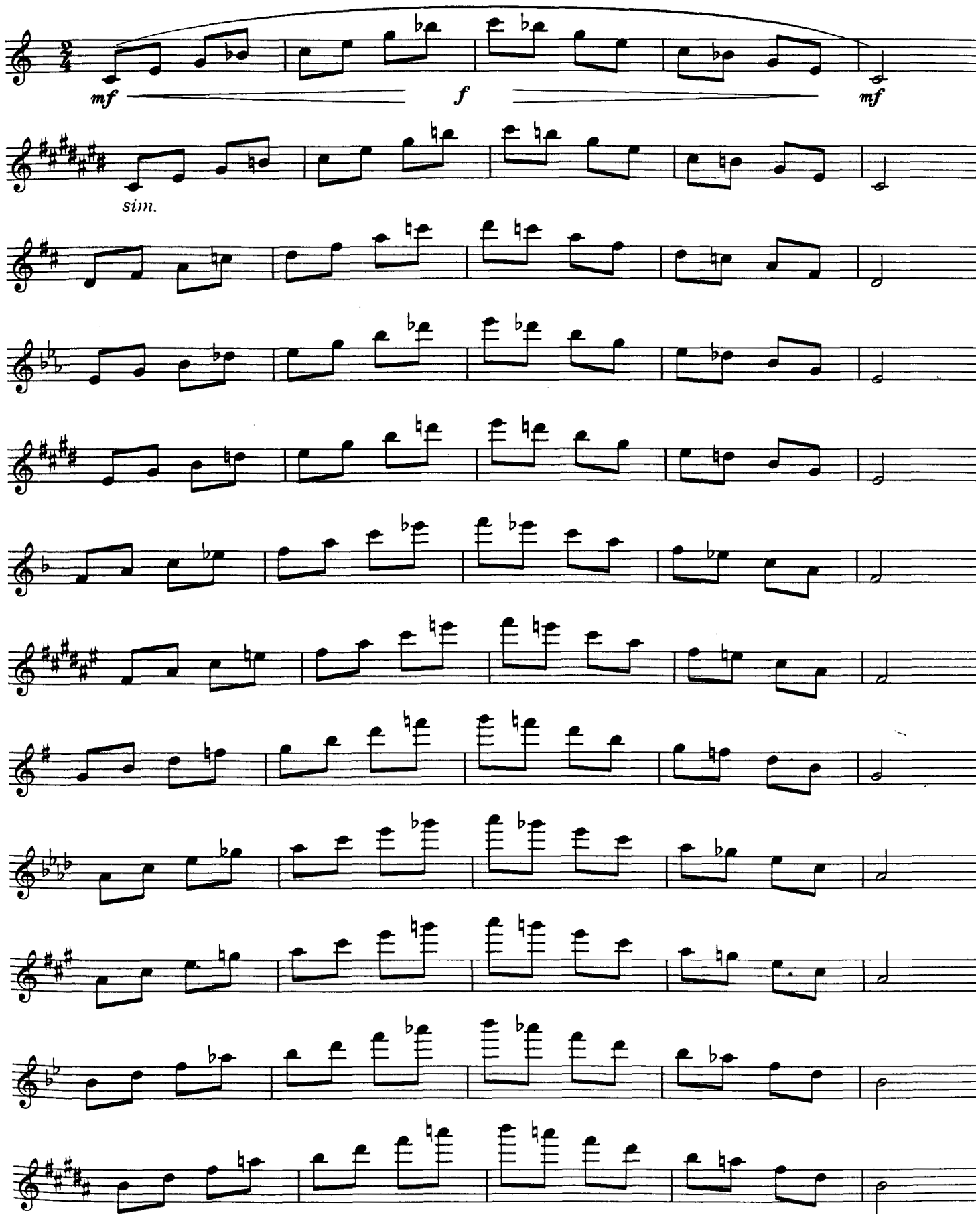
Vocalise n° 4



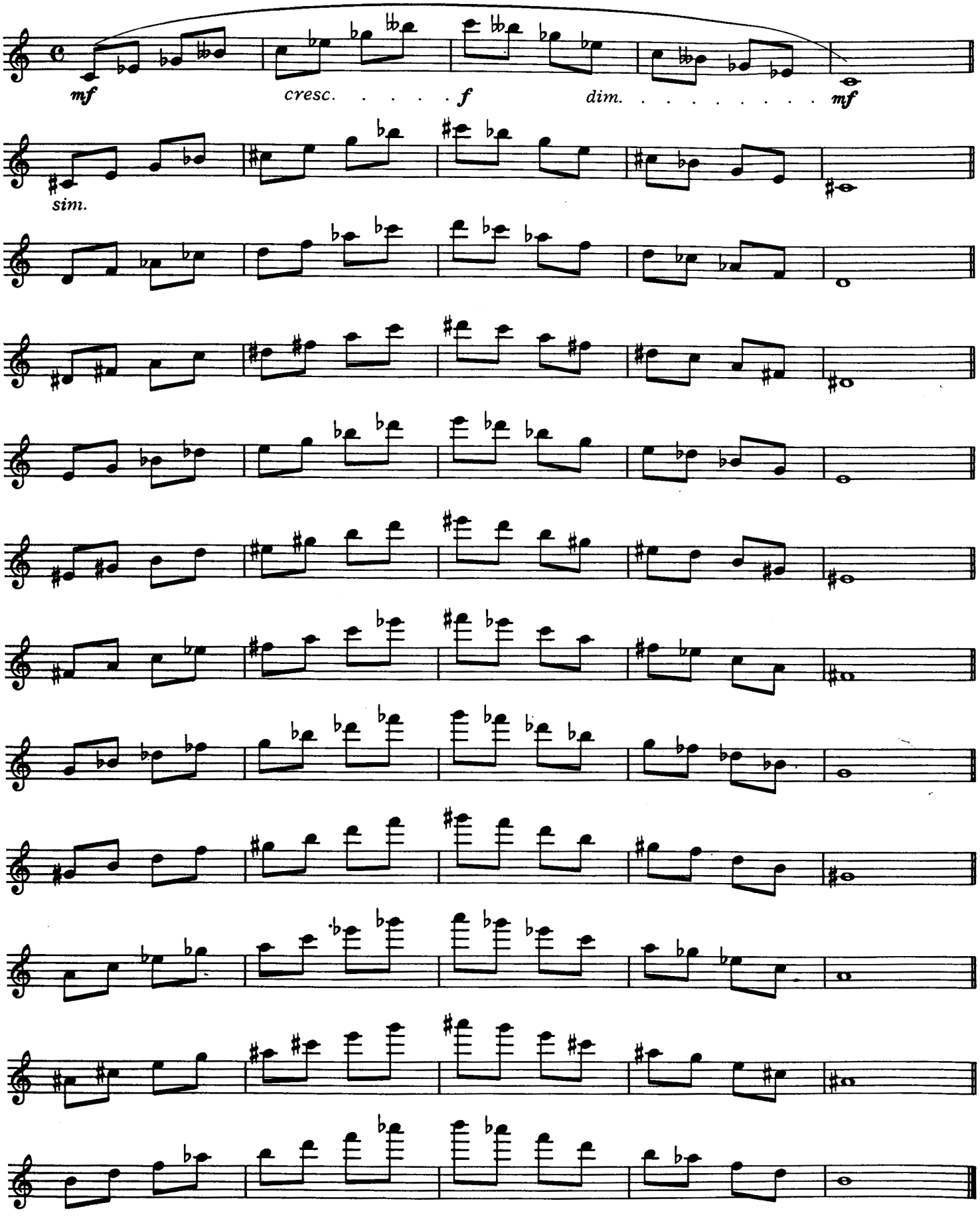
Vocalise n° 5



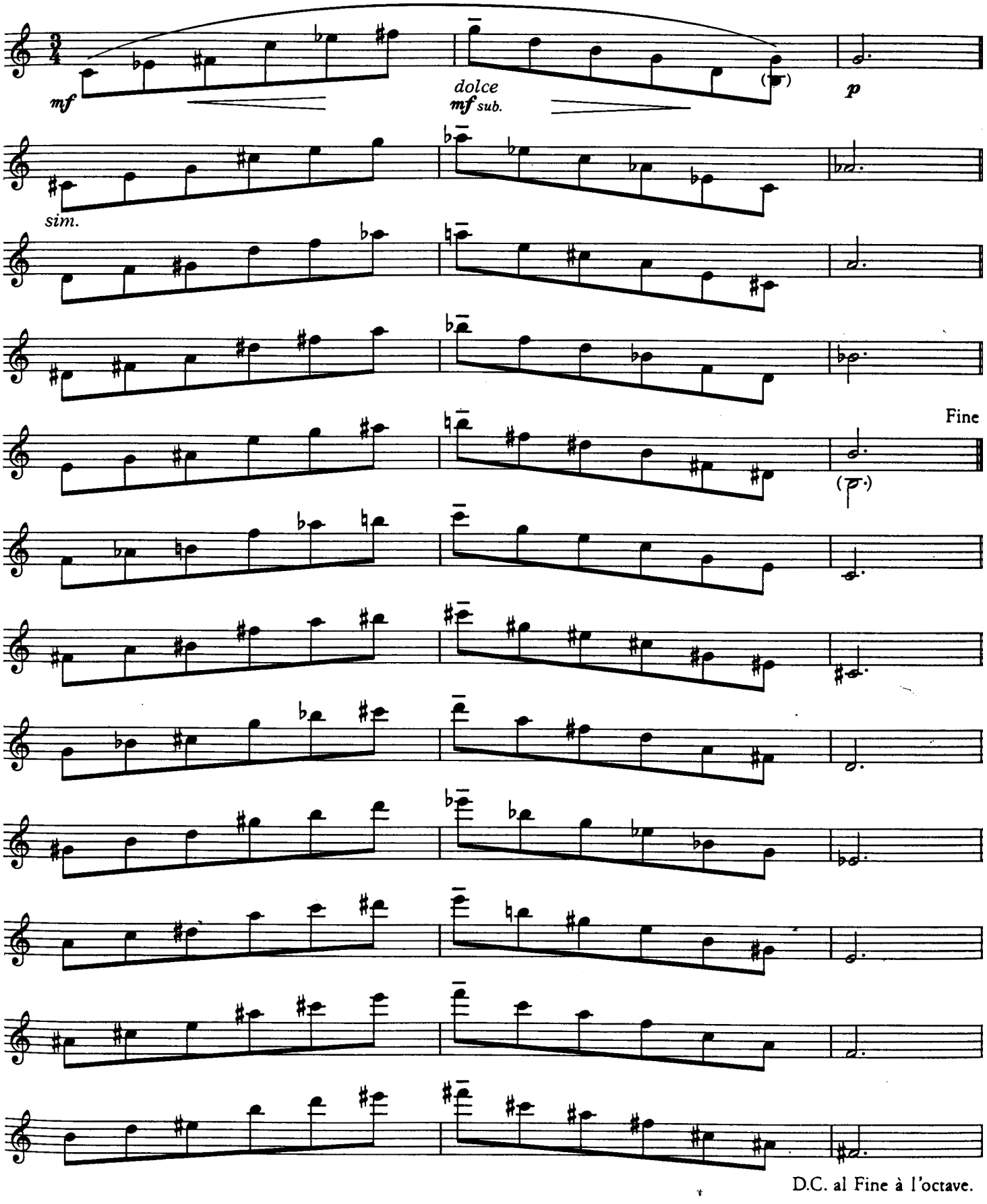
Vocalise n° 6



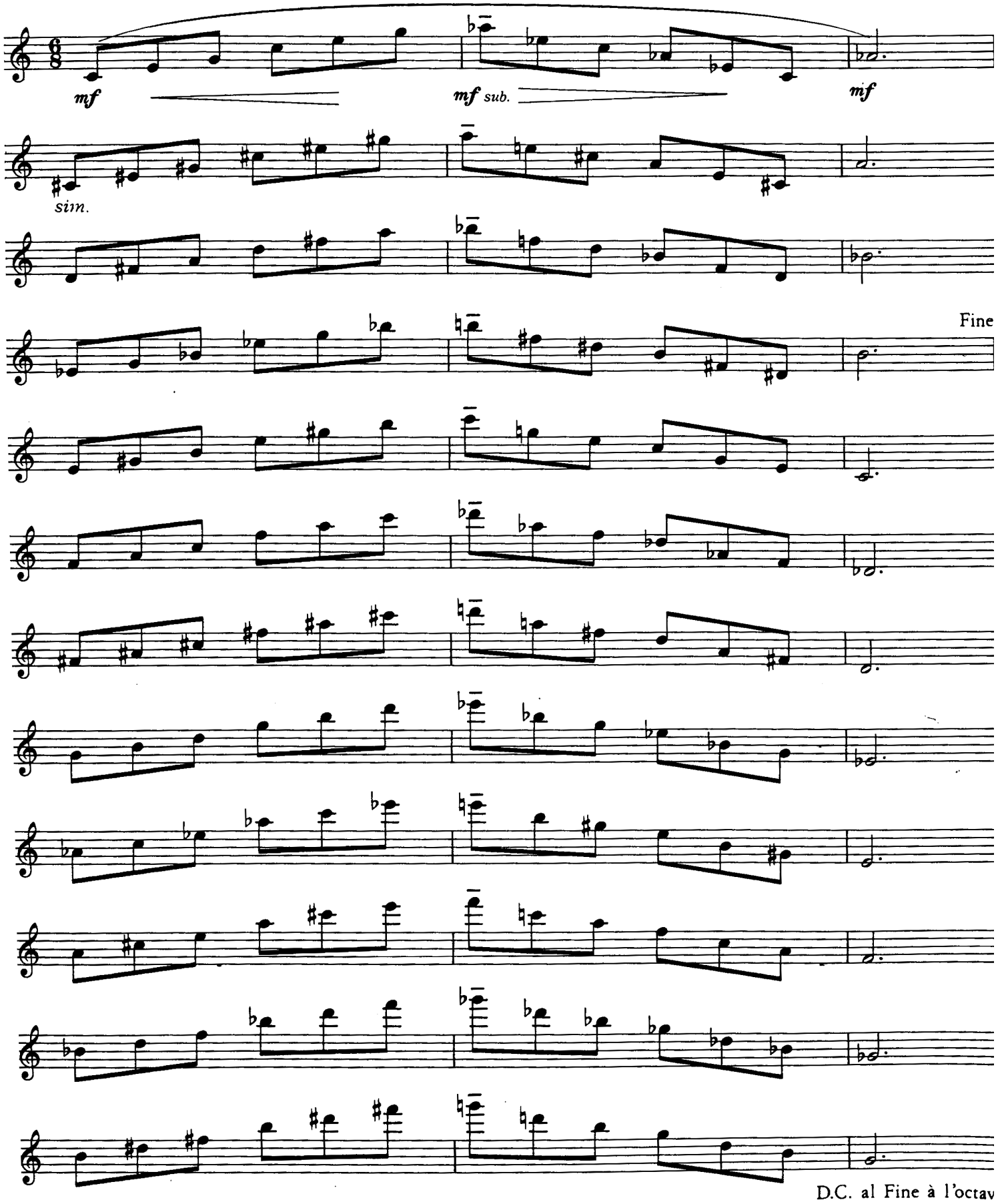
Vocalise n° 7



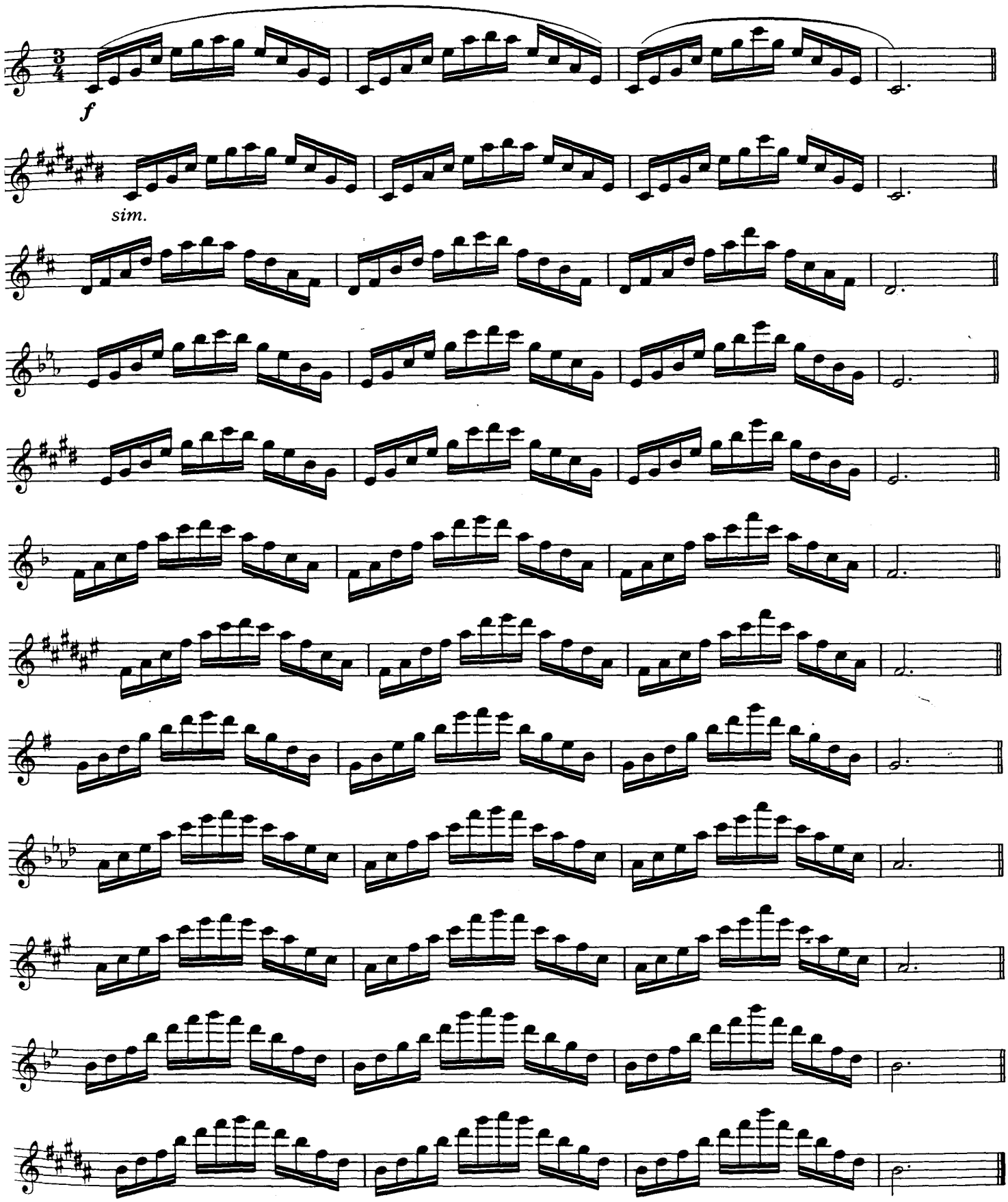
Vocalise n° 8 - Veillez à la modulation à la deuxième mesure ; faites une nuance afin de la souligner.
Pay attention to the modulation in the second bar ; highlight it with a nuance.



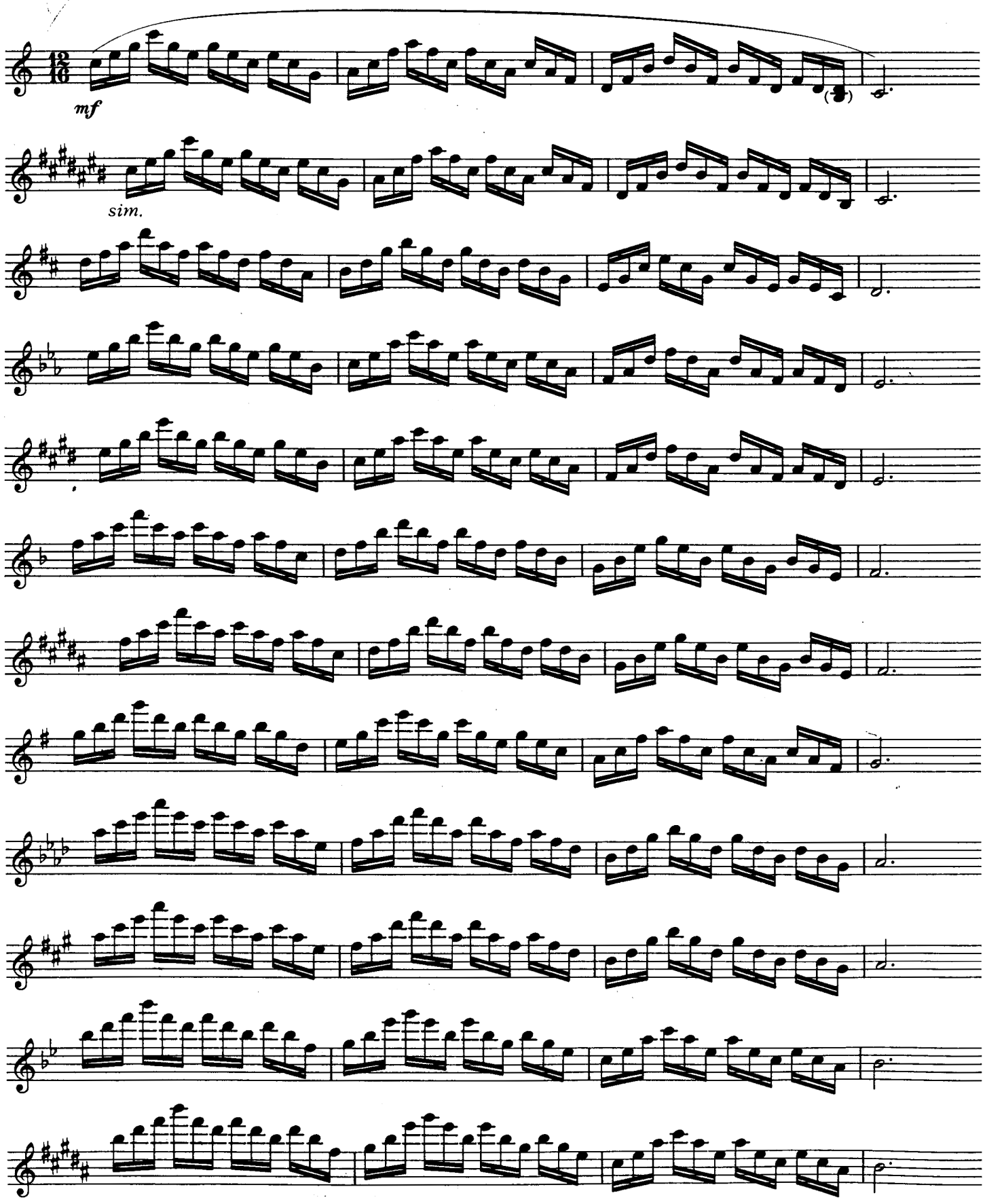
Vocalise n° 9 - Vocalise avec modulation : mêmes recommandations que pour la vocalise n° 8.
Vocalise with modulation. Same recommandations as for vocalise n°8.



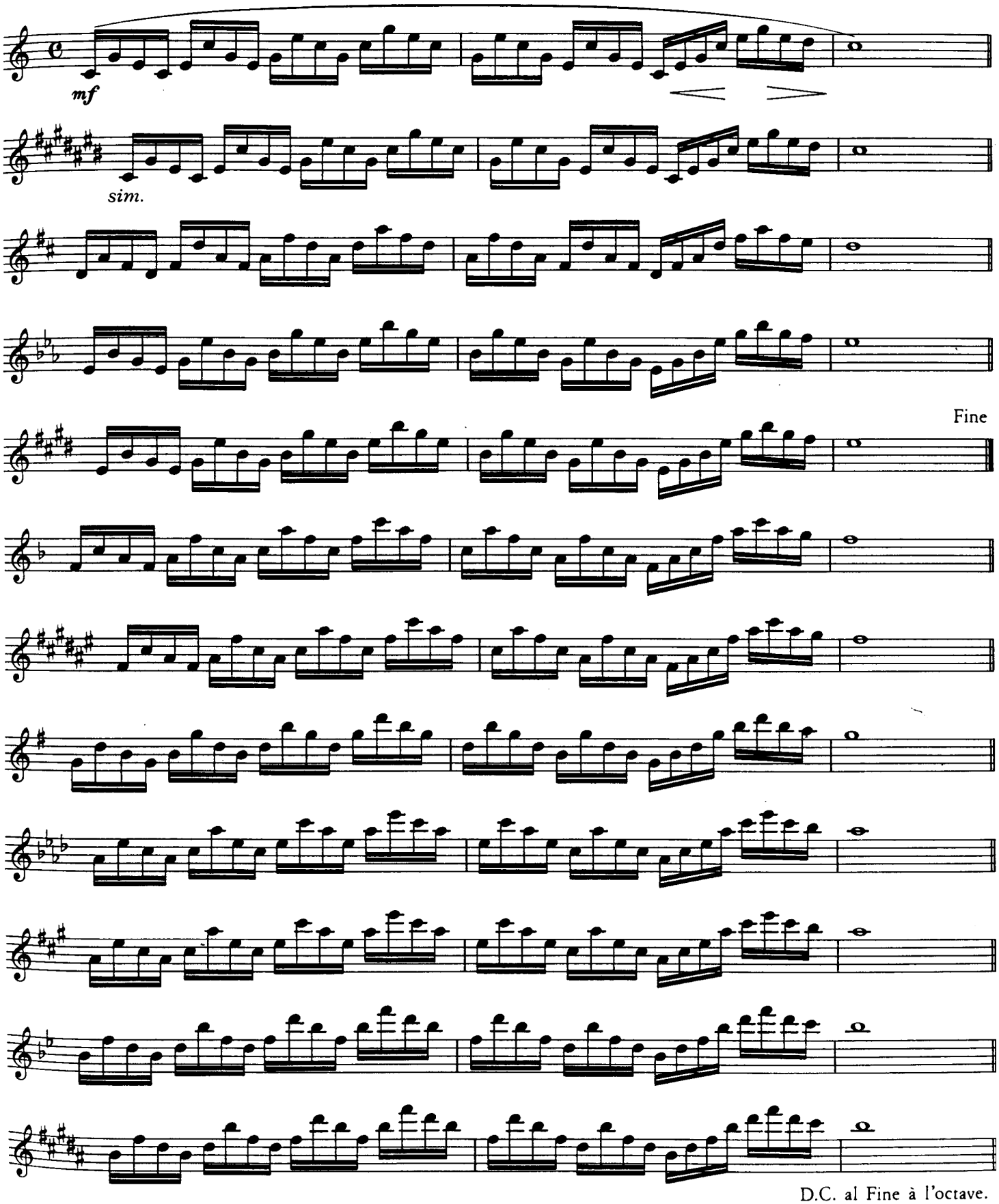
Vocalise n° 10 - (D'après J. Andersen : étude op 15 n°1) Attention à la respiration et au phrasé : très souple, mais soutenu.
(Based on J. Andersen : Etude op 15 n°1) Pay attention to the breathing and the phrasing : sustained and flexible.



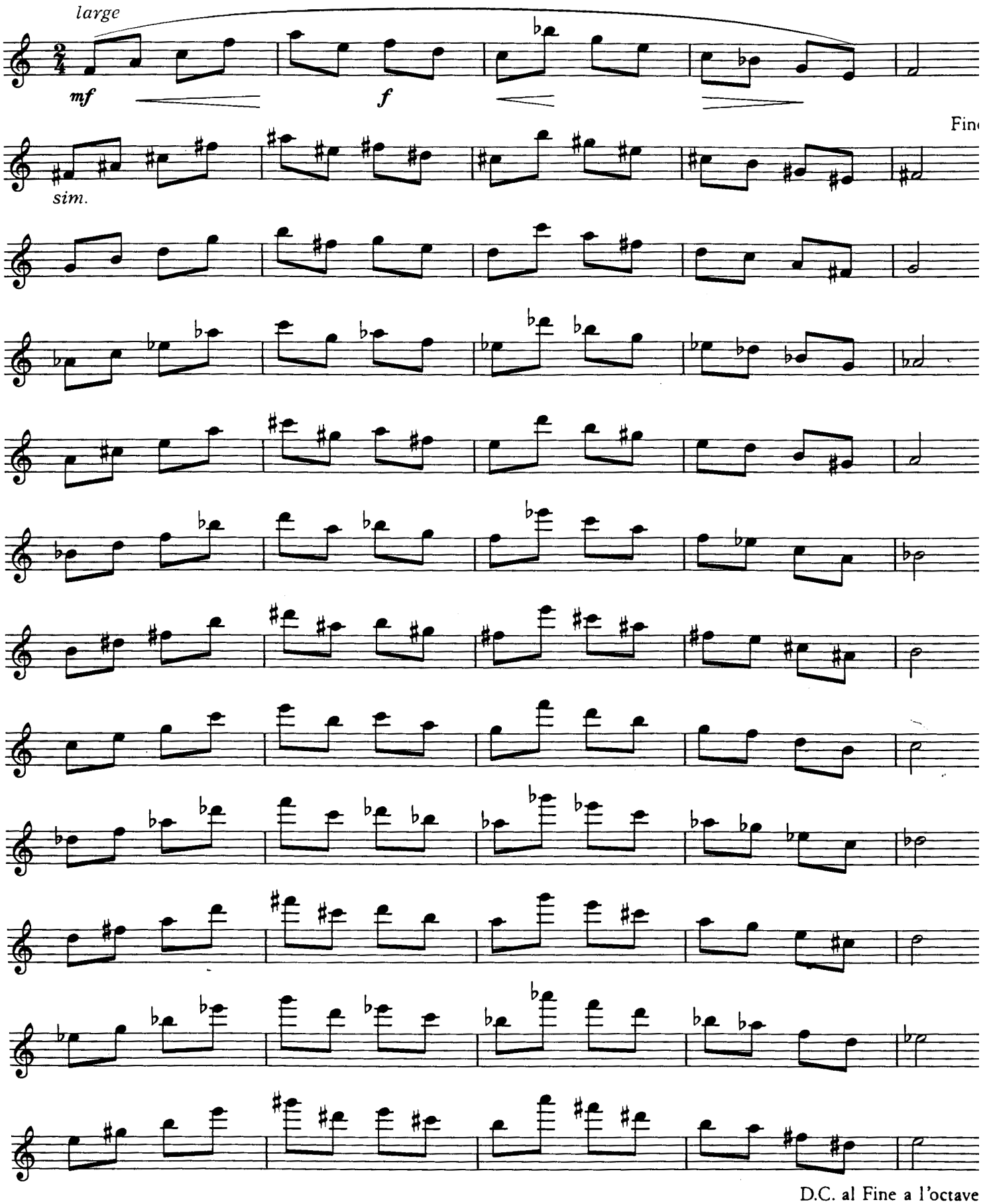
Vocalise n° 11 - (D'après J.S. Bach : 14ème prélude du "Clavier bien tempéré" 1er cahier)
Pensez à l'inspiration.
(Based on J.S. Bach : "The Well-Tempered Clavier", First Book, Prelude n° 14) Think about the breathing.



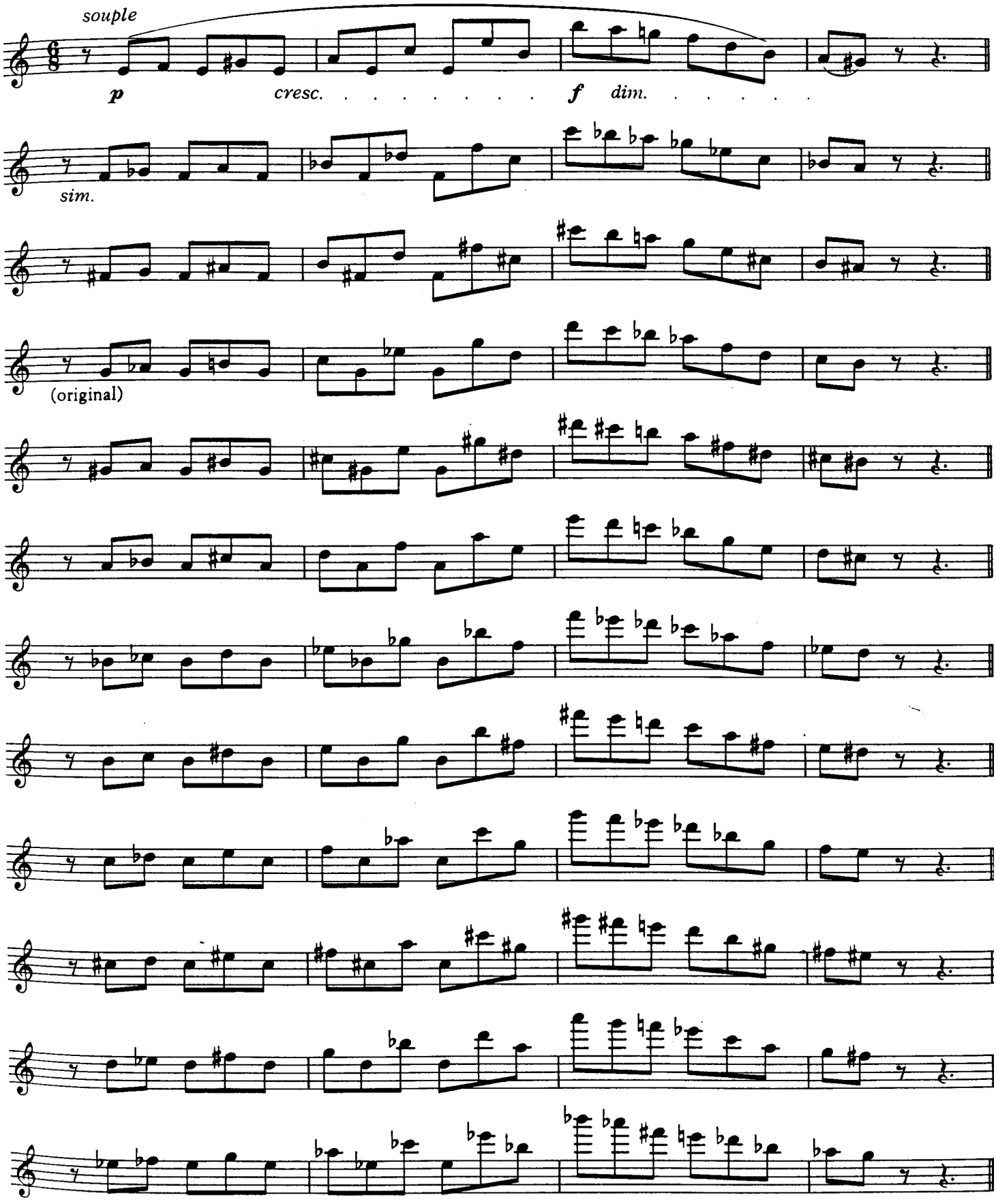
Vocalise n° 12 - Attention à la qualité sonore des notes hautes de chaque groupe de doubles croches.
Pay attention to the tone quality of the high notes of each group.



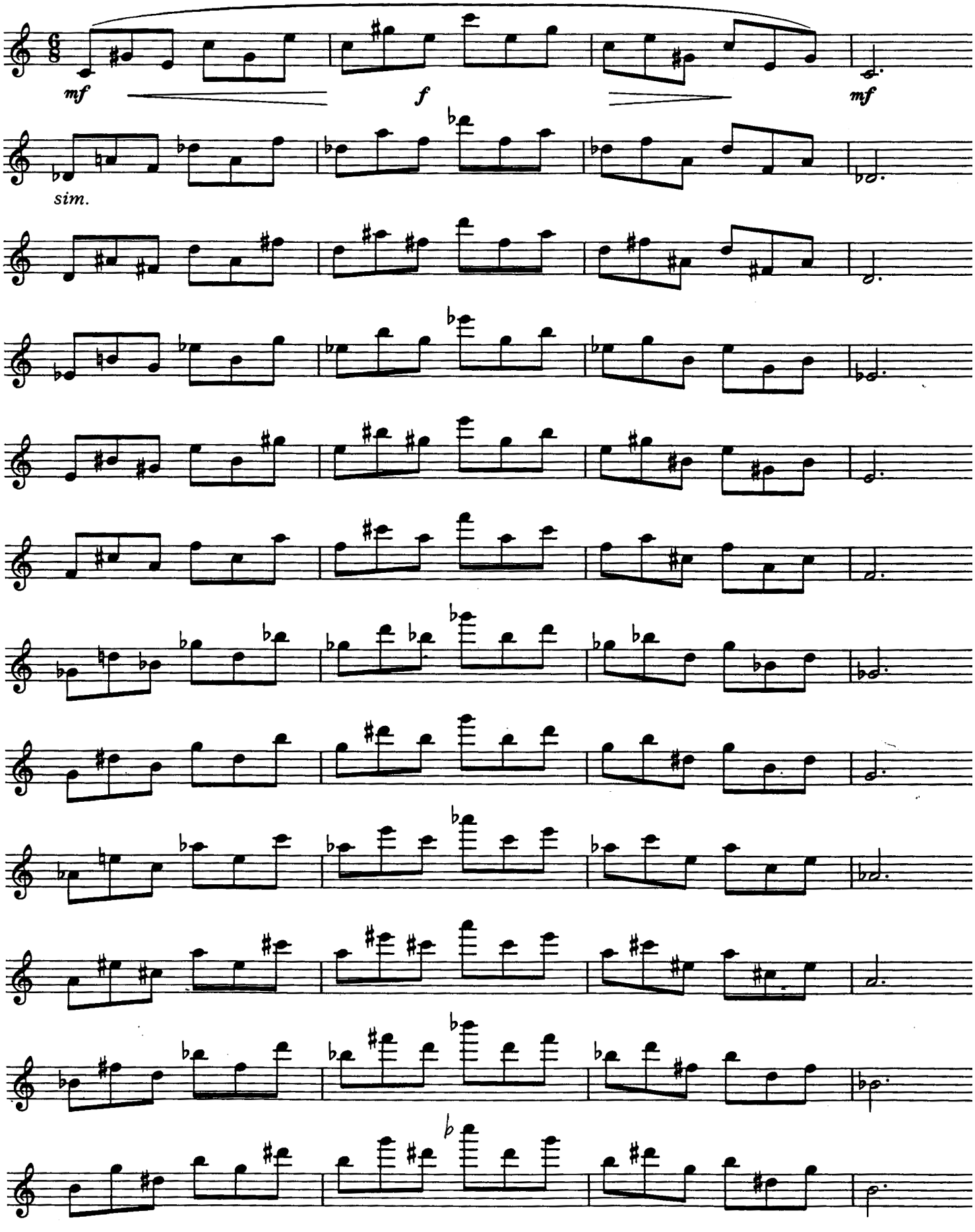
Vocalise n° 13 - Attention à l'intervalle de septième à la troisième mesure.
Be careful of the seventh in the third bar.



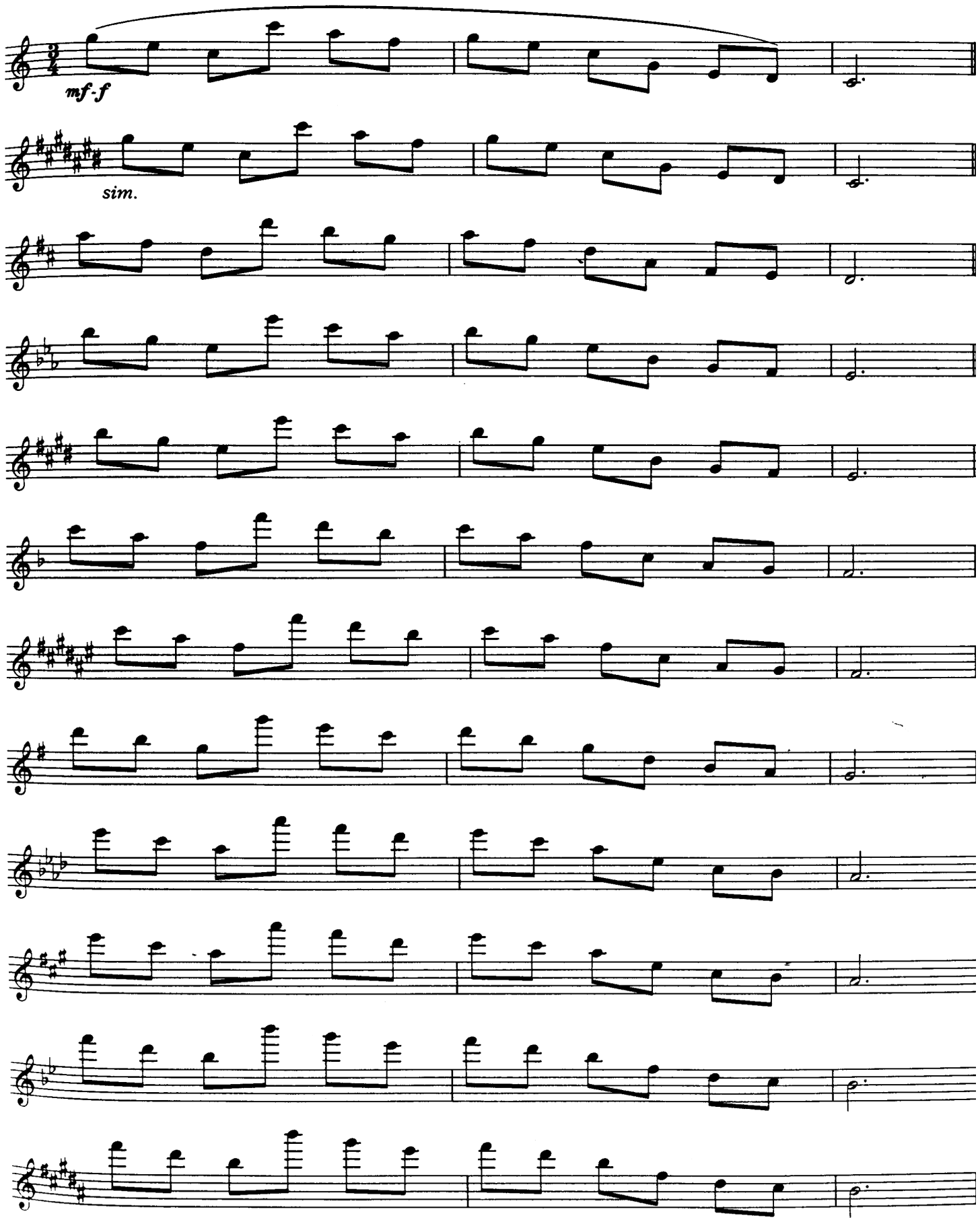
Vocalise n° 14 - (D'après J. Brahms : 1ère symphonie op 68, 1er mouvement).
(Based on J. Brahms : Symphony n°1 op 68, First movement).



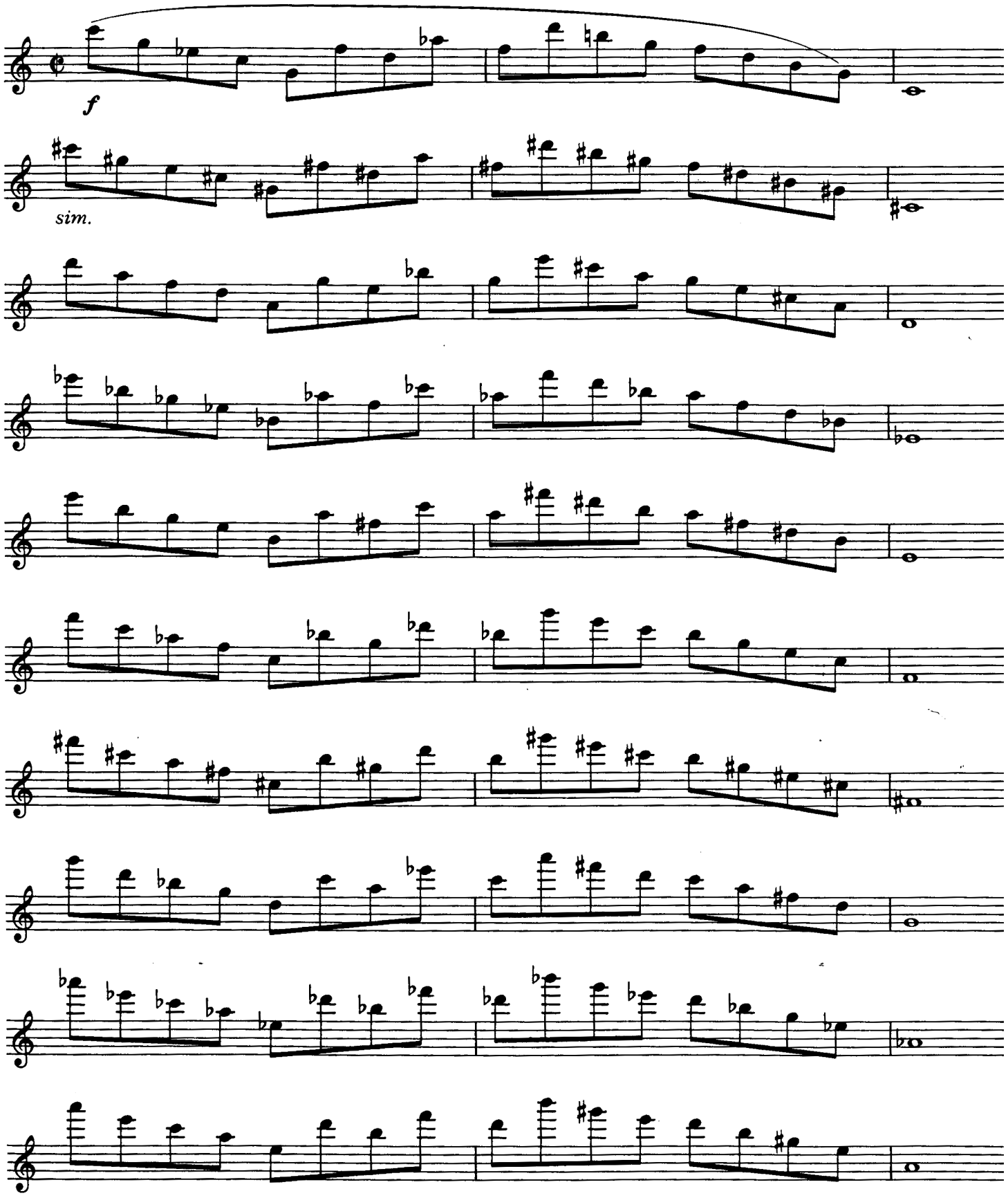
Vocalise n° 15



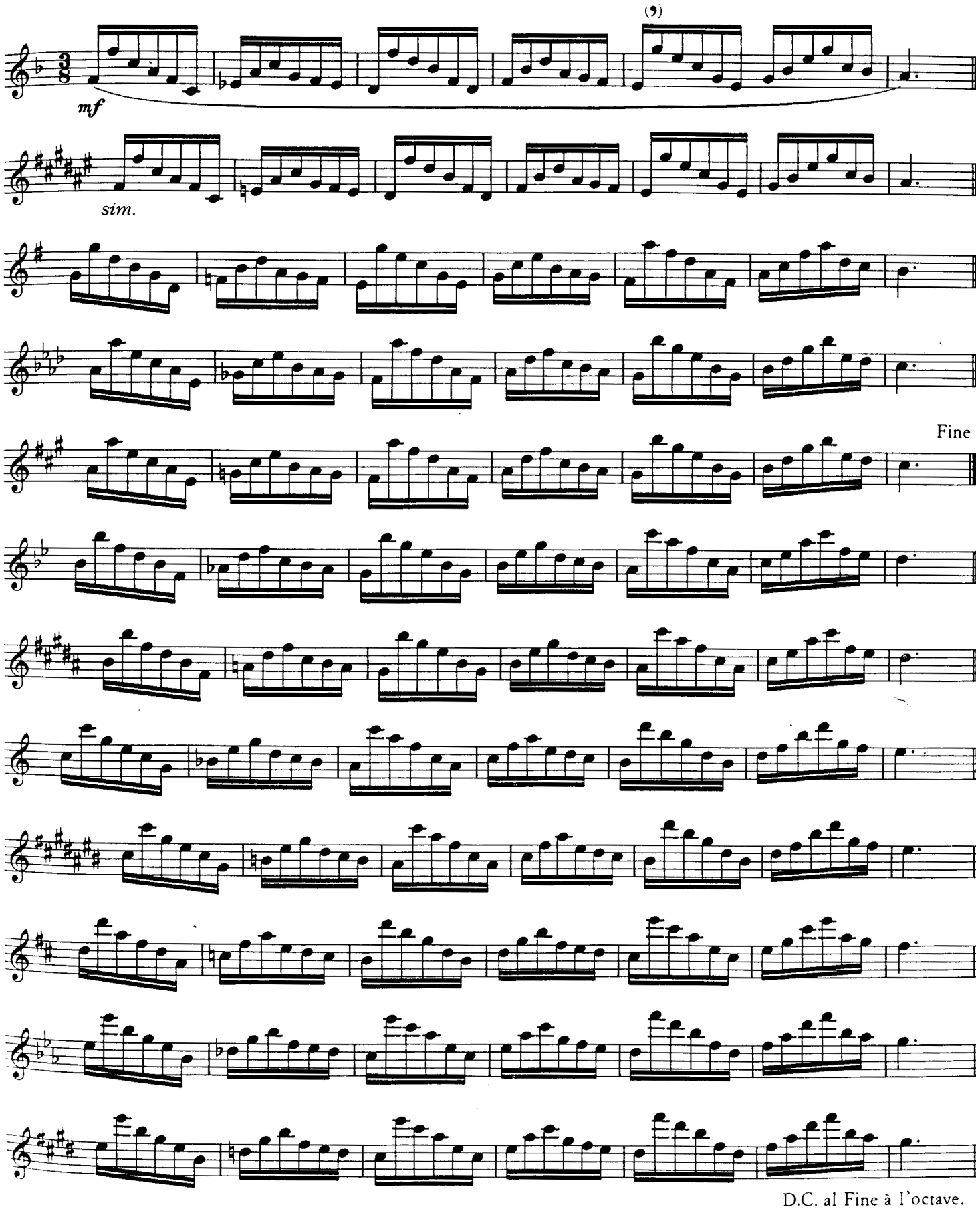
Vocalise n° 16



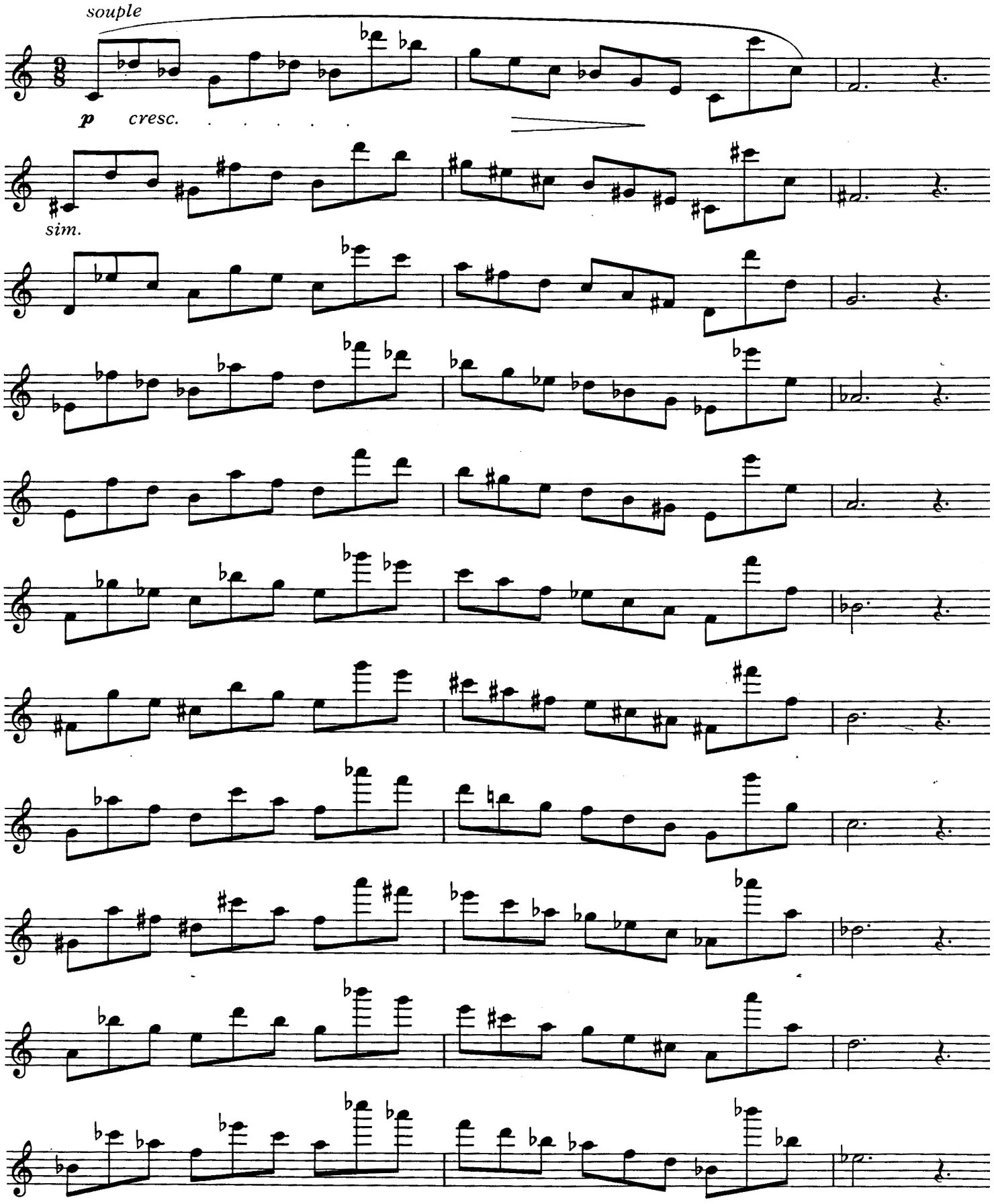
Vocalise n° 17 - Cherchez la souplesse. Soutenez bien les grands intervalles. Attaquez l'exercice nuance **forte.**
Strive for flexibility. Support the large intervals. Start the exercise ***forte.***



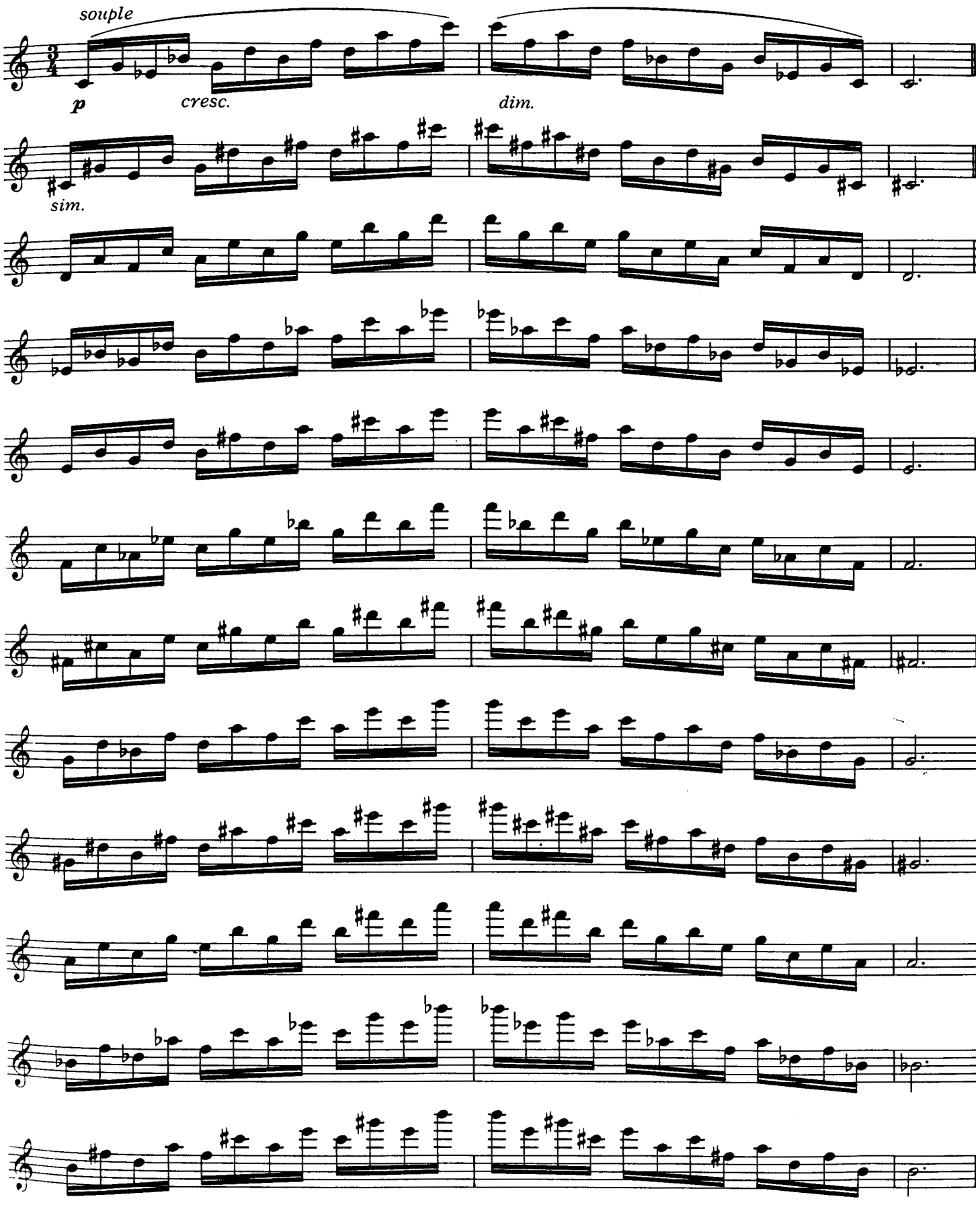
Vocalise n° 18 - (D'après J.S. Bach : 4ème concerto brandebourgeois : 1er mouvement)
Attention : prenez une bonne inspiration.
(Based on J.S. Bach : Brandeburg concerto n°4, First Movement) Be careful to inhale deeply.



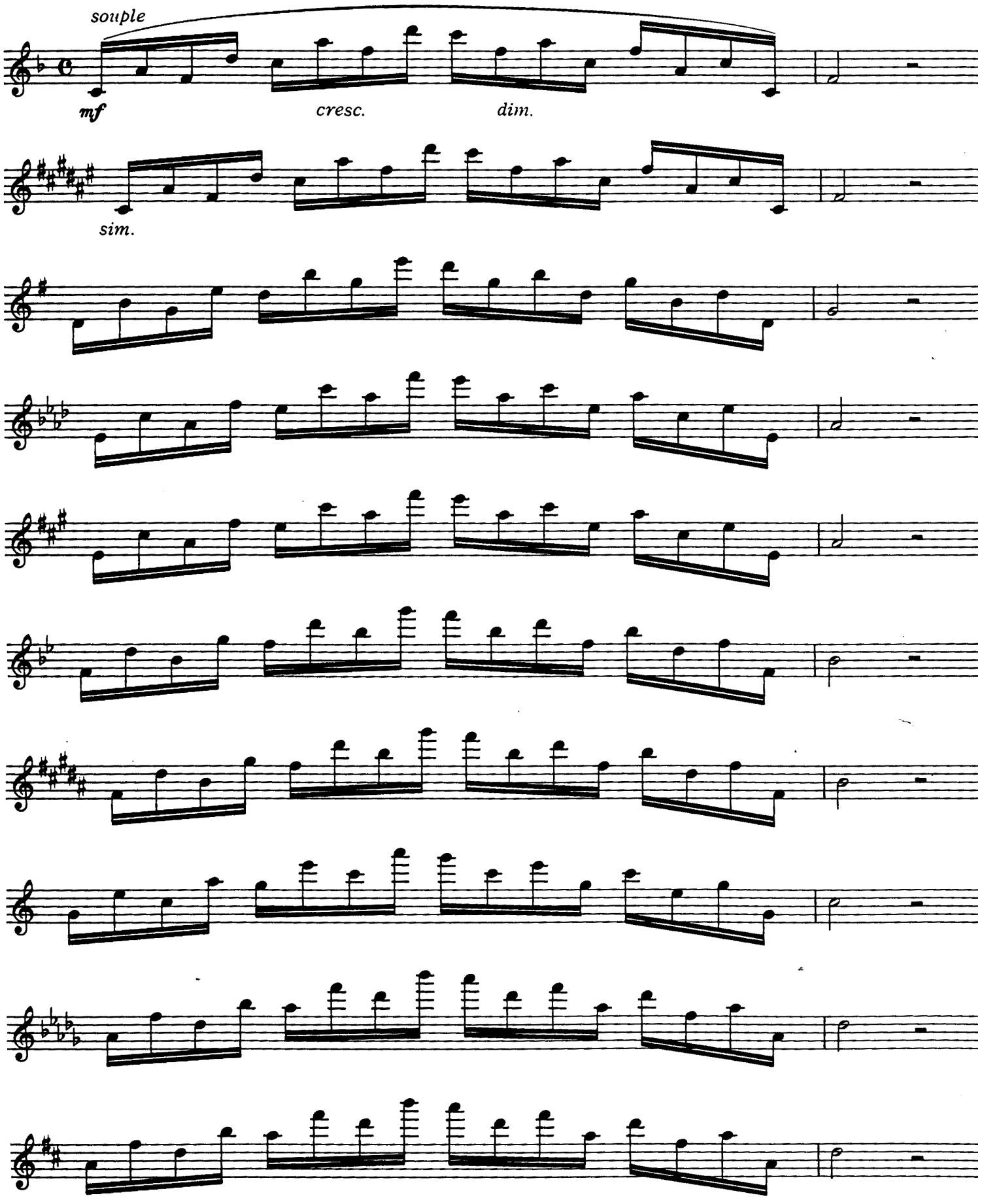
Vocalise n° 19 - Très lié, soutenu et souple.
Very legato, sustained and flexible



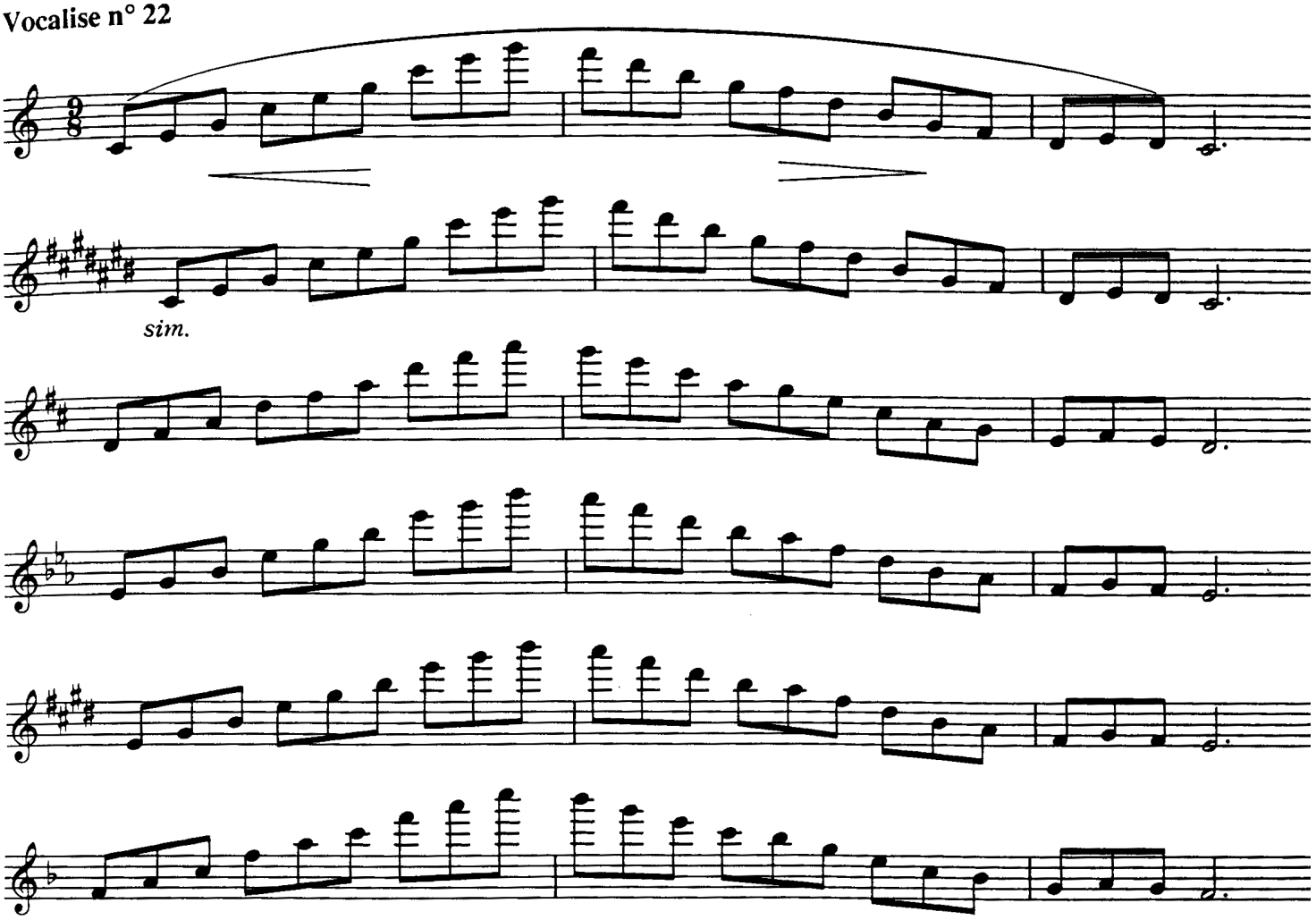
Vocalise n° 20 - Intervalles de quinte (pas trop lent)
Fifths (not too slowly)



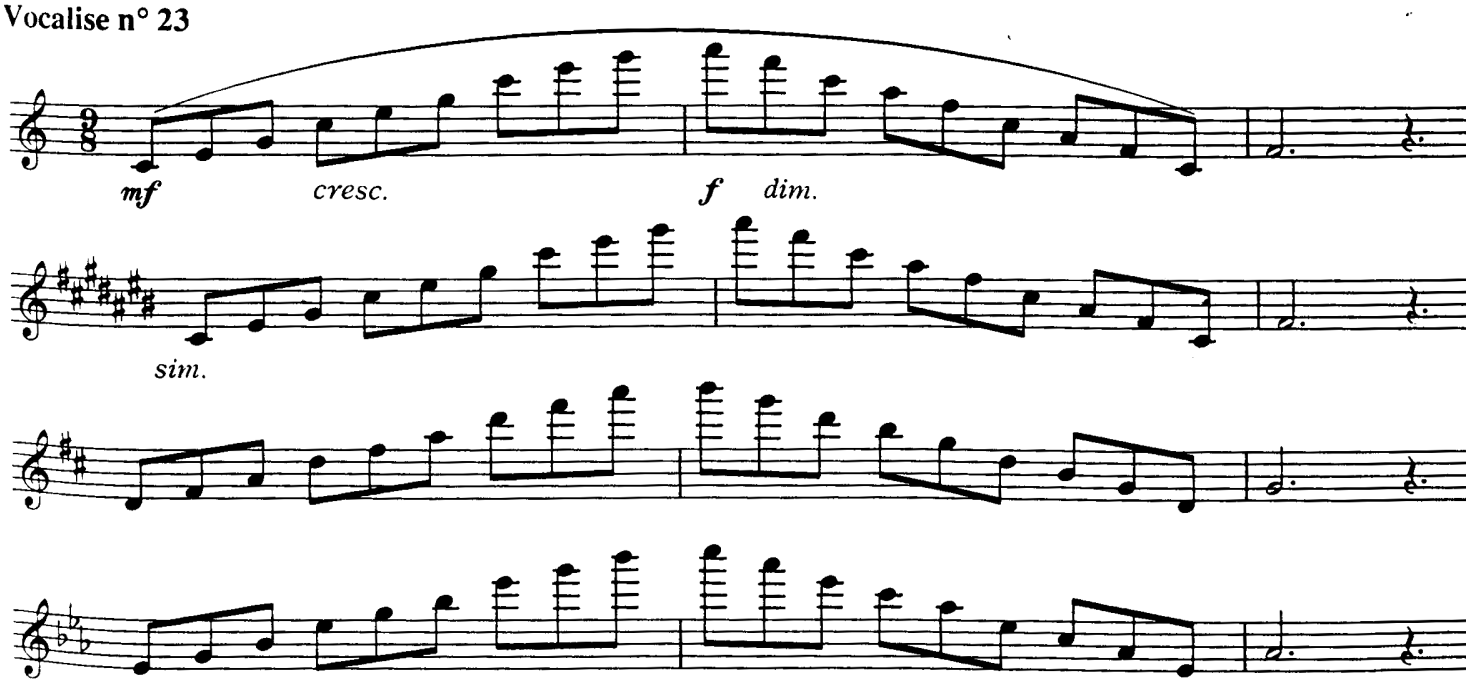
Vocalise n° 21 - Intervalles de sixte (pas trop lent)
Sixths (not too slowly)



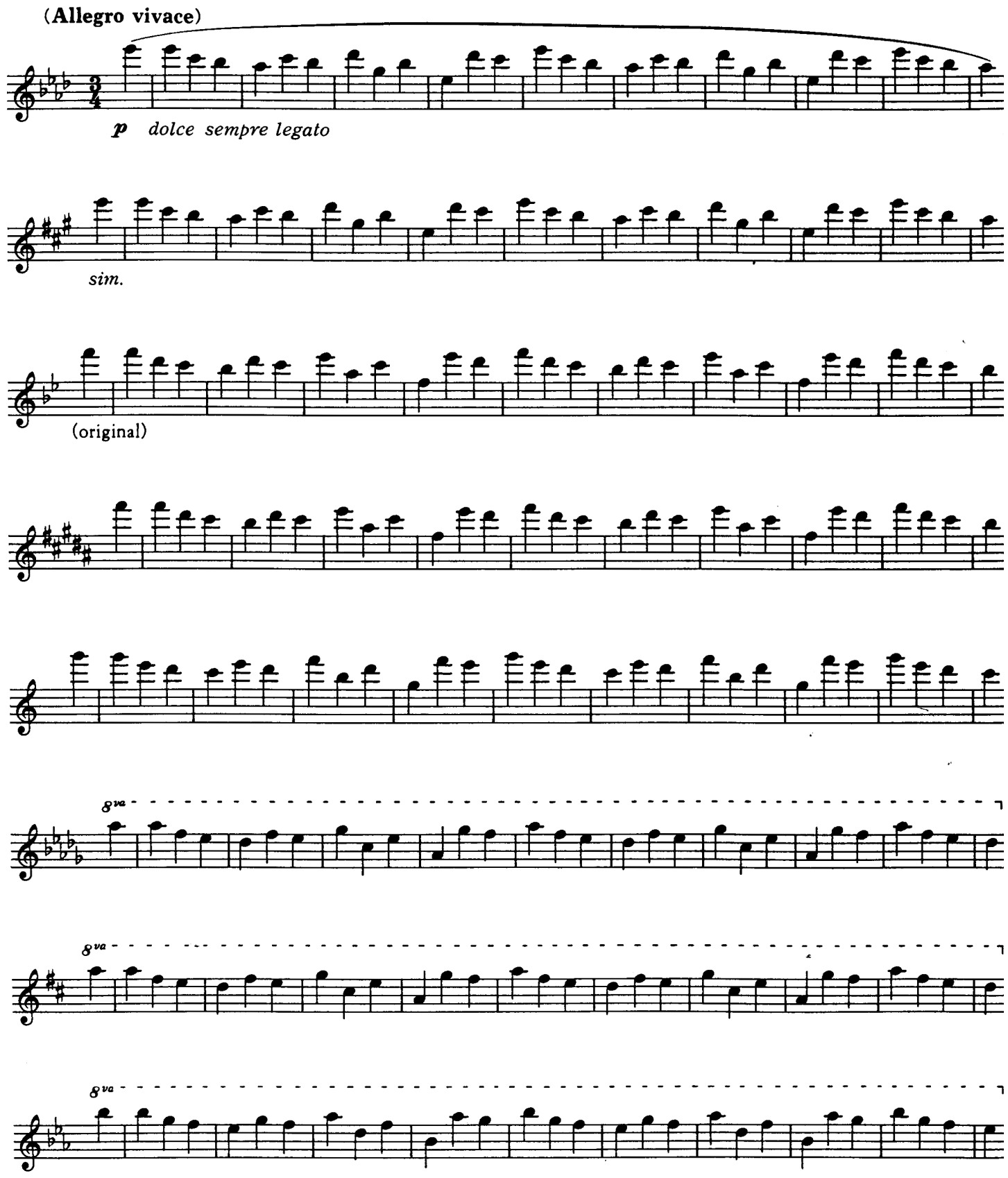
Vocalise n° 22



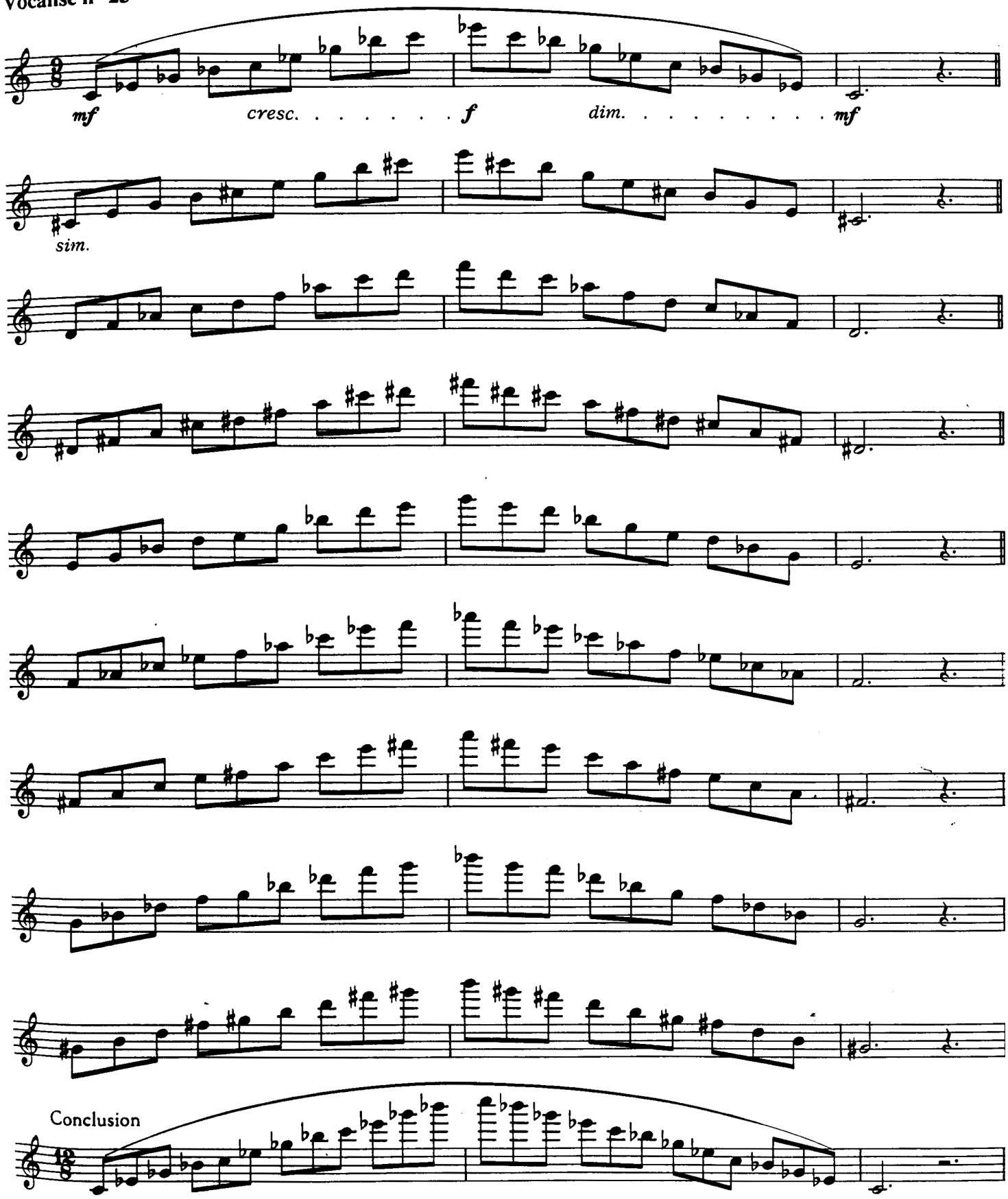
Vocalise n° 23



Vocalise n° 24 - (Extrait du 3ème mouvement de la 3ème symphonie de Beethoven)
(Excerpt from Beethoven : Symphony n°3, Third movement)



Vocalise n° 25



Consultez aussi la liste des ouvrages de référence page 83
See also the reference list on page 83

CHAPITRE II
CHAPTER II

LES INTERVALLES
INTERVALS

Passage d'un registre à l'autre
Changing from one register to another

Prolongement naturel des exercices précédents, voici le travail du passage entre les notes du registre grave et du registre médium, du médium et de l'aigu, du grave et de l'aigu, et inversement. Une note du registre médium ou aigu demande une pression de l'air plus grande et une autre direction sur le biseau de l'embouchure que pour une note du registre grave.

As a logical continuation of the preceding exercises, t student will now practise changing from the low regis to the medium, the medium to the high, the low to t high, and the reverse. A note of the medium or hi register requires a greater air pressure and the air shou be directed differently on the edge of the embouchu than for a low note.

Une comparaison amusante peut éventuellement illustrer cette théorie.

An amusing comparison may serve to illustrate t theory.

Imaginons que vous deviez arroser deux massifs de fleurs dans votre jardin à l'aide d'un tuyau branché sur un robinet ordinaire et muni en son bout d'une valve vous permettant de réduire la quantité d'eau. Les deux massifs sont situés de la manière suivante : l'un est près de vous et l'autre légèrement plus loin. Pour arroser le premier, c'est très simple : il est devant vous ; pour arroser le second, plus éloigné, vous avez plusieurs solutions :

Imagine that you have two flower-beds to water with garden hose, connected to an ordinary tap and equipp with a valve which regulates the water quantity. C flower-bed is near you and the other a little further aw The first one is easy to water : it is in front of you. As as the second one is concerned, you have seve solutions :

1° - Ouvrir sensiblement le robinet d'eau : les fleurs du second massif seront arrosées, mais avec une quantité d'eau qui peut être trop importante.

1° - Open the tap fully. It will be watered, but with t great a quantity of water.

2° - Afin d'atteindre le massif de fleurs, vous réduisez le débit d'eau en fermant la valve au bout du tuyau. Les fleurs seront arrosées, mais sans doute avec une quantité d'eau trop faible.

2° - In order to reach it, you reduce the amount of wa by partially closing the valve at the end of the hose. T flowers will be watered, but probably insufficiently.

3° - (La bonne solution) Vous augmentez légèrement la quantité d'eau en ouvrant le robinet et vous fermez légèrement la valve au bout du tuyau. L'eau atteindra normalement et en quantité suffisante le second massif de fleurs.

3° - (The right solution) You slightly increase the wa quantity from the tap, while closing a little the val Water in sufficient quantity will then easily reach second flower-bed.

J'oubliais de préciser, et cela est très important, que pour atteindre le second massif de fleurs, il est nécessaire de *lever* le tuyau.

I have omitted to stress - and this is very important - t you need to raise *the hose for reaching this secc flower-bed.*

En résumé, pour atteindre le second massif, trois conditions sont requises :

1° - Donner plus d'eau en ouvrant le robinet.

2° - Fermer légèrement la valve située au bout du tuyau.

3° - Lever le tuyau : donc changer la direction du filet d'eau.

Vous avez bien évidemment saisi l'analogie avec la flûte.

Le premier massif de fleurs correspond aux notes du registre grave et le second aux notes du registre aigu. Le filet d'eau correspond au filet d'air, le robinet au diaphragme, le tuyau à la colonne d'air, la valve du tuyau aux lèvres et l'action de lever le tuyau à *l'action d'avancer le menton* .

La première façon d'arroser le second massif correspond à une manière d'émettre les notes hautes en jouant plus fort, ce qui donne des sons poussifs et disgracieux.

La deuxième façon d'arroser le second massif de fleurs correspond à une autre manière d'émettre les notes hautes en ne faisant que pincer les lèvres sans action du diaphragme (ce qui donne des sons assez étriqués et trop faibles).

La troisième façon correspond à la bonne manière d'émettre les notes hautes : donner légèrement plus d'air en actionnant le diaphragme tout en pinçant les lèvres, sans oublier d'avancer le menton.

En ce qui concerne le mouvement du menton, vous pouvez, à titre d'expérience, souffler sur votre main en adoptant la position des lèvres propre au jeu de la flûte tout en avançant et en reculant le menton : vous constaterez que le jet d'air change de direction en fonction du déplacement du maxillaire inférieur.

Voici 31 exercices d'intervalles classés par ordre de difficulté : choisissez chaque jour un exercice différent afin d'éviter toute monotonie.

To sum up, three conditions are necessary to reach the second flower-bed :

1° - Open the tap more.

2° - Close a little the valve at the end of the hose.

3° - Raise the hose (i.e. change the water stream direction).

You have obviously understood the analogy with the flute.

The first flower-bed represents the notes in the low register, and the second of high register.The water stream is to be compared with the air stream, the tap with the diaphragm, the hose with the air column, the valve with the lips, and the action of raising the hose with the forward movement of the chin.

The first way of watering the second flower-bed corresponds to a manner of emitting high notes simply by playing louder, thereby producing a forced and unattractive sound.

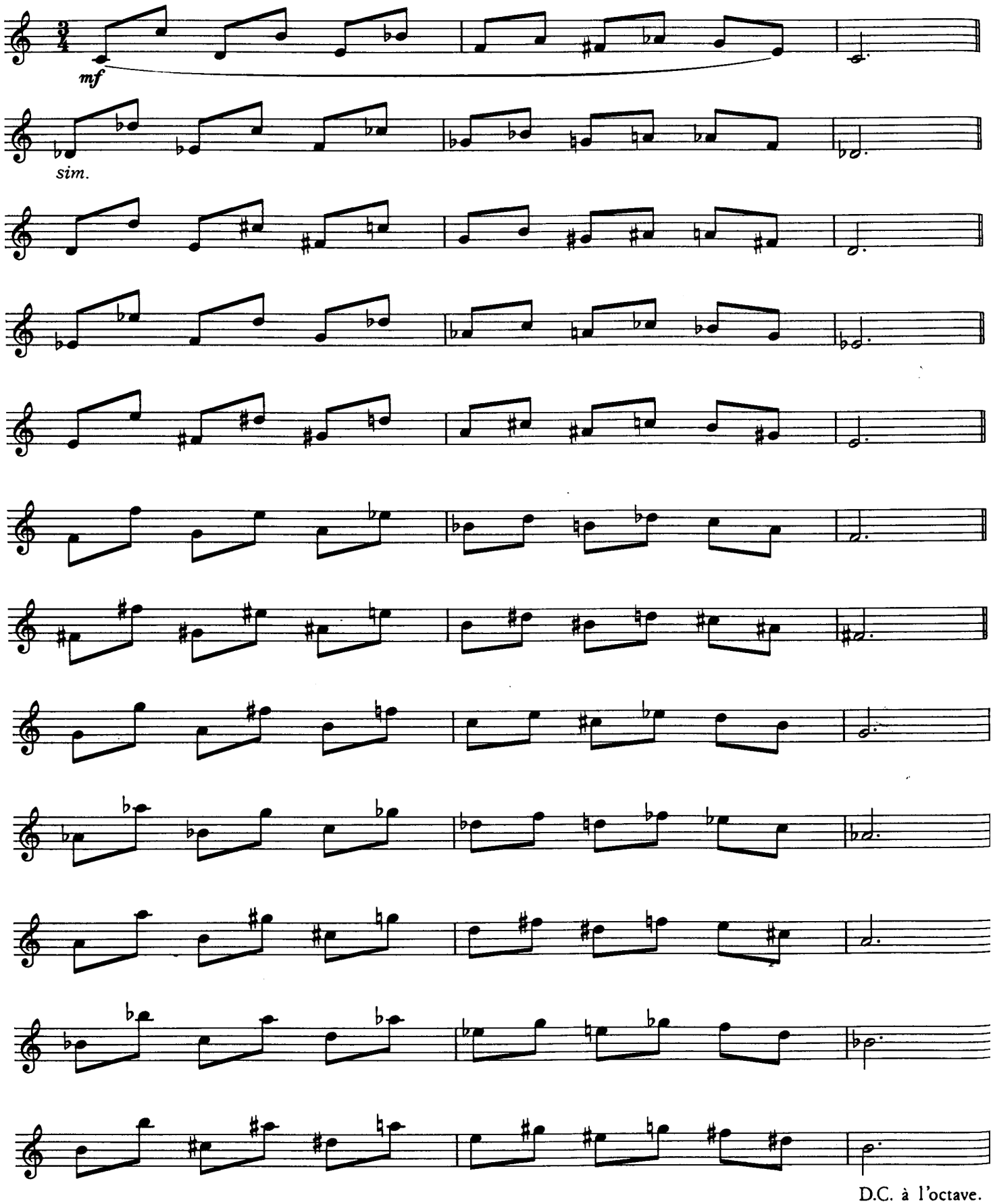
The second way corresponds to another manner of producing high notes, exclusively by pinching the lips, without any diaphragm movement, thus giving a relatively squeezed sound and too weak a tone.

The third way represents the correct manner to play high notes. Namely, to give slightly more air by using the diaphragm, while at the same time pinching the lips and moving the chin forward.

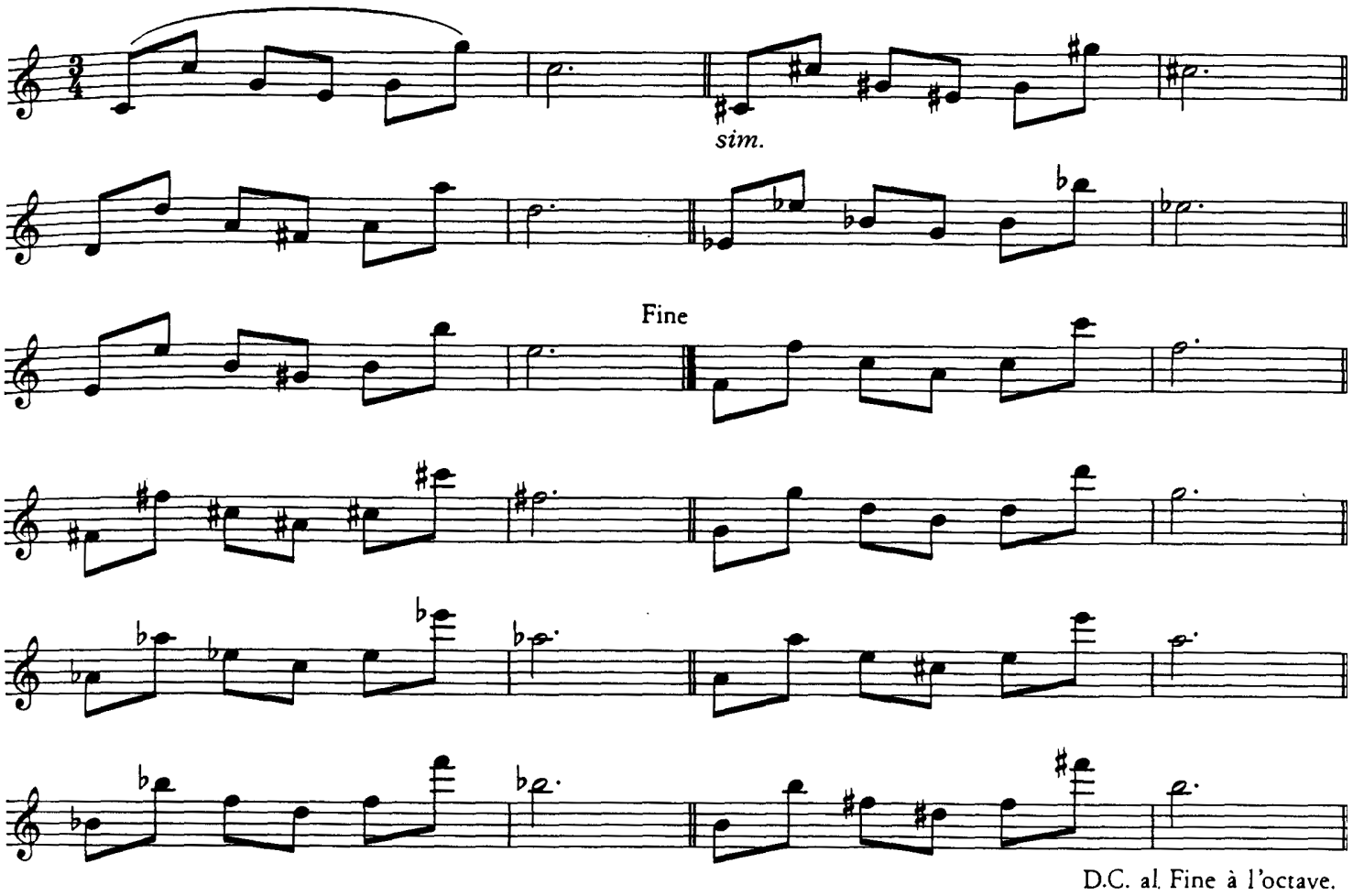
Concerning this latter movement, you may try blowing on your hand the lip position of flute playing and at the same time moving the chin forwards and backwards. You will notice that the air stream changes direction in relation to the lower jaw movement.

31 interval exercises have been here classified by order of difficulty : to avoid monotony, choose a different exercise every day.

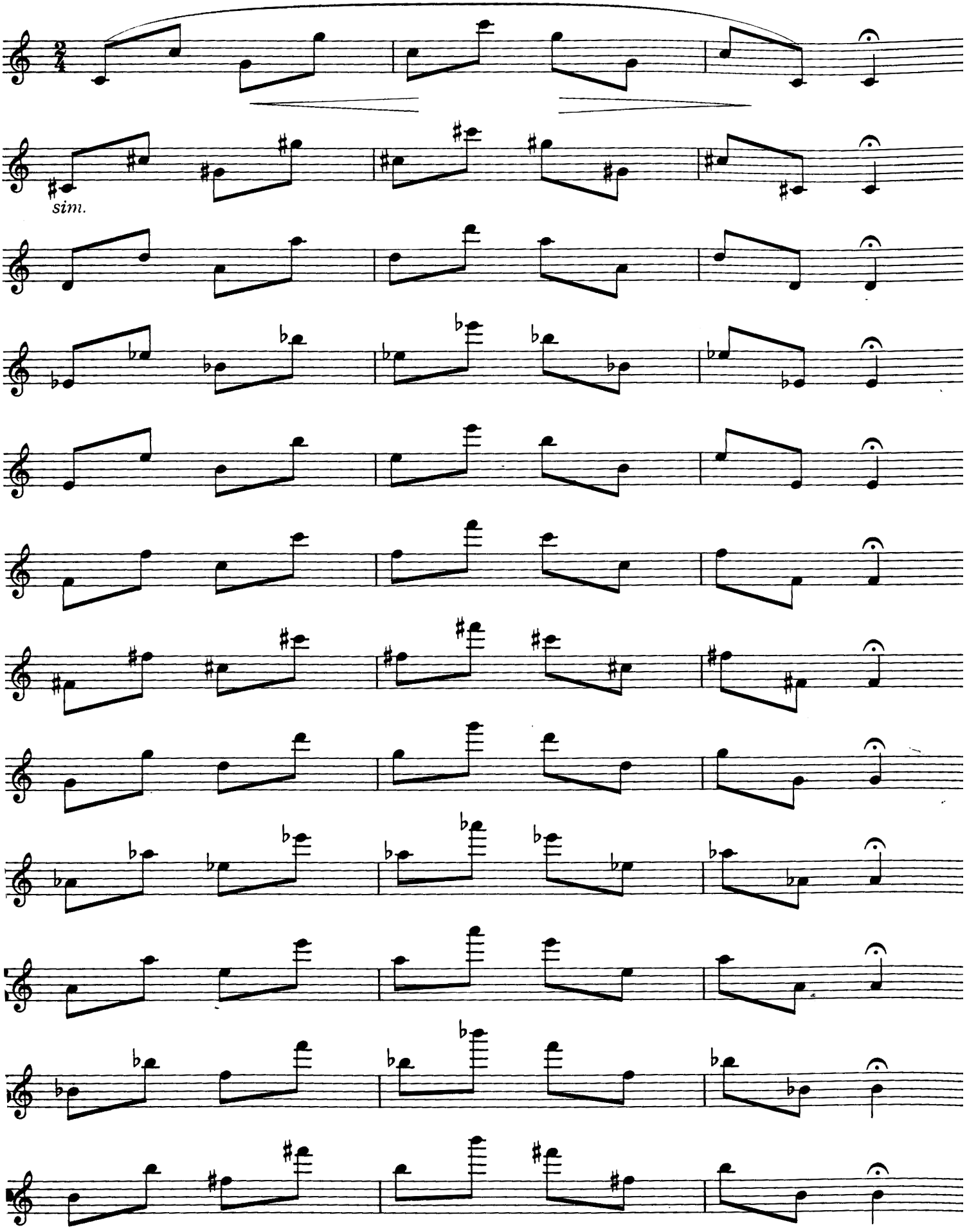
Exercice n° 1 - Sonorité ample, son ouvert
Expansive and open sound



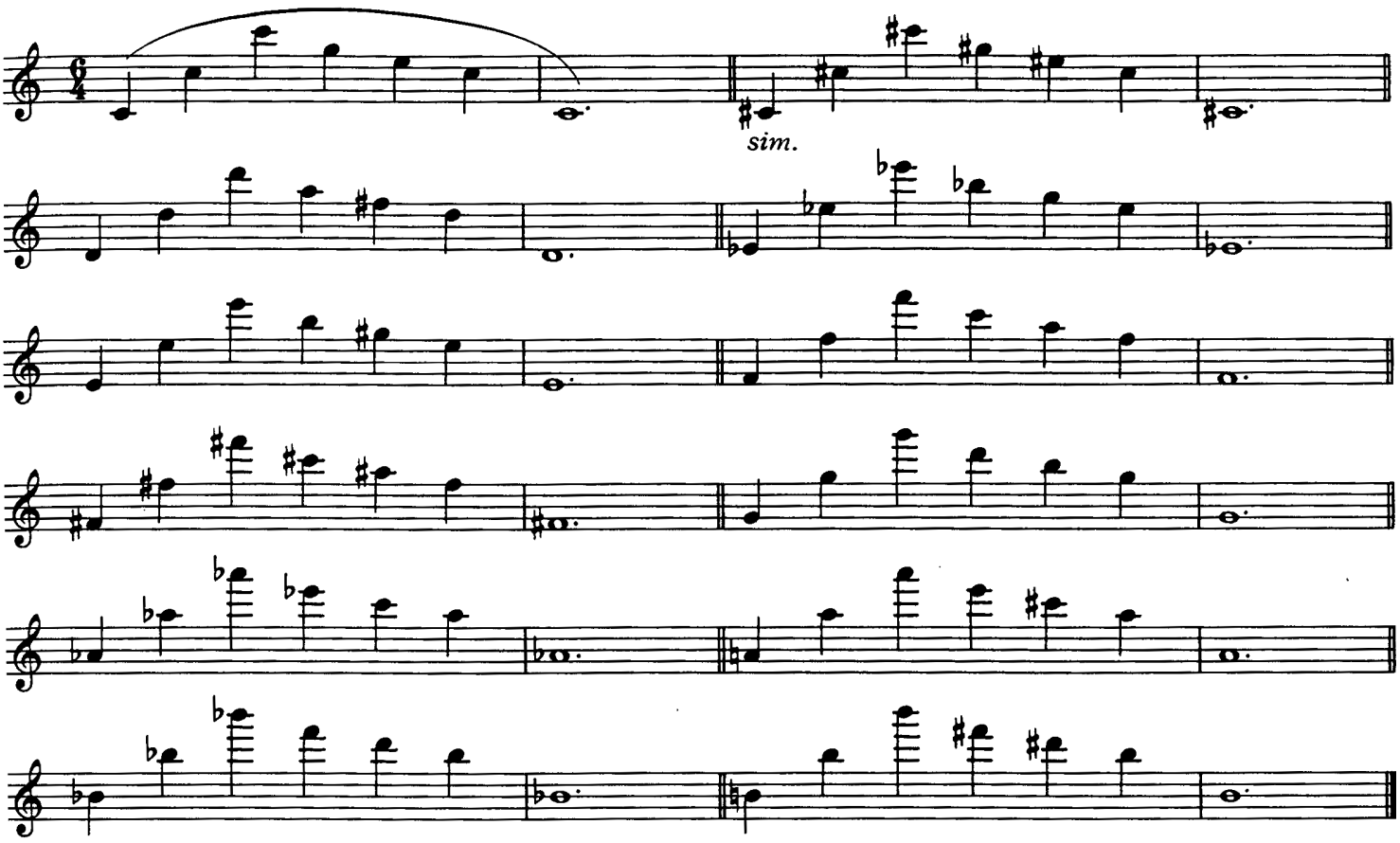
Exercice n° 2



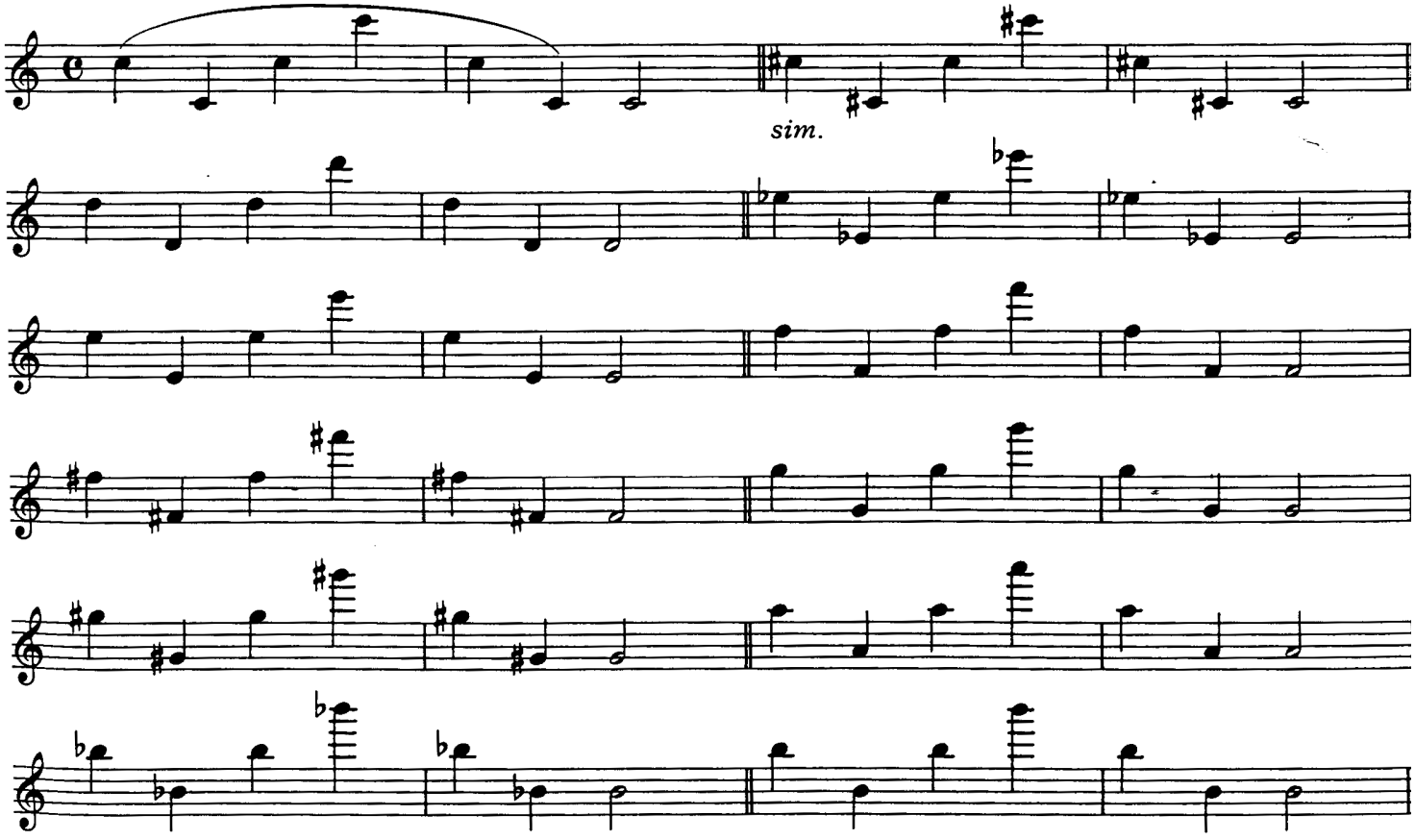
Exercice n° 3 - Exercice fondamental : jouez le plus soutenu possible.
Fondamental exercise : play with maximum support.



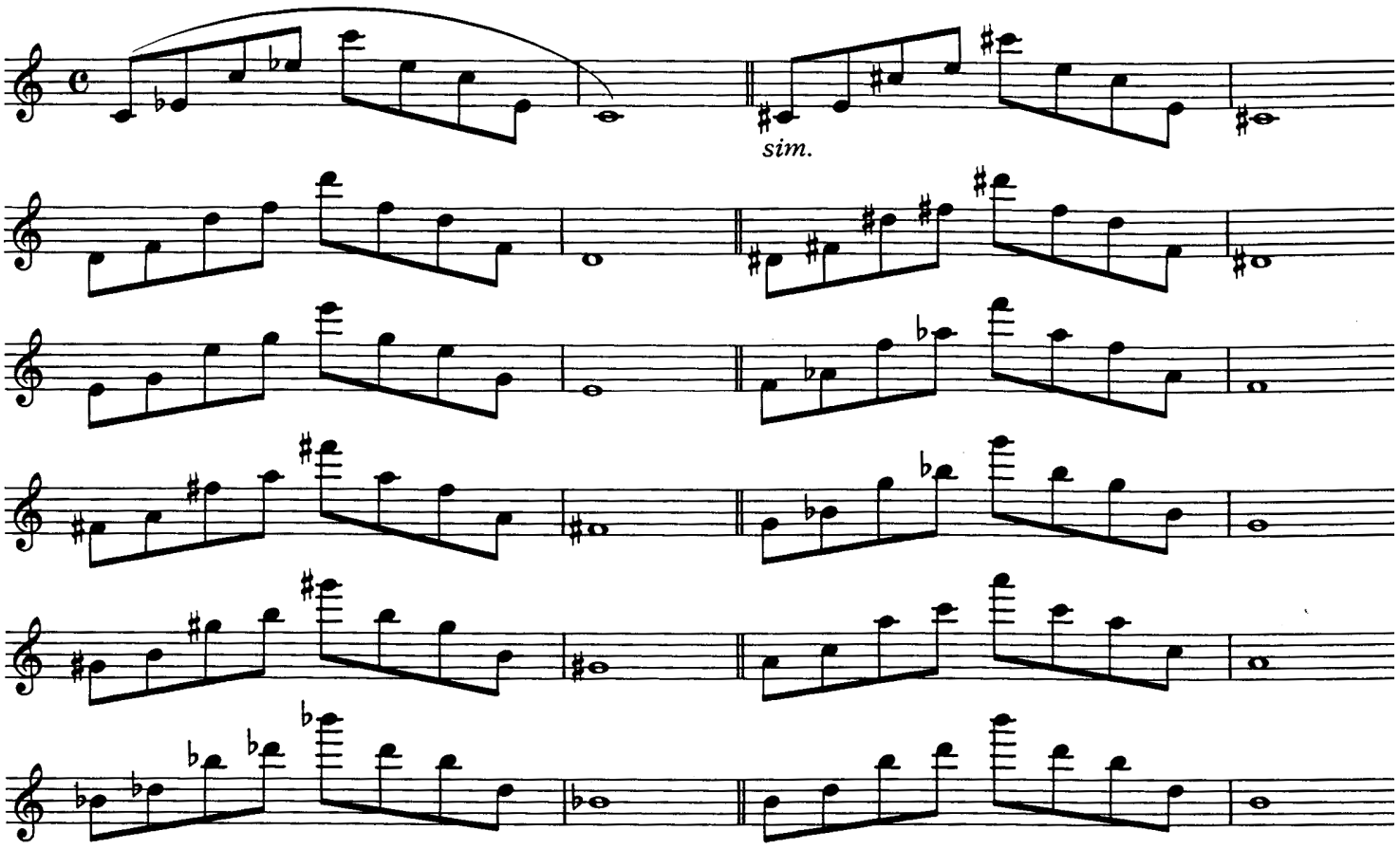
Exercice n° 4



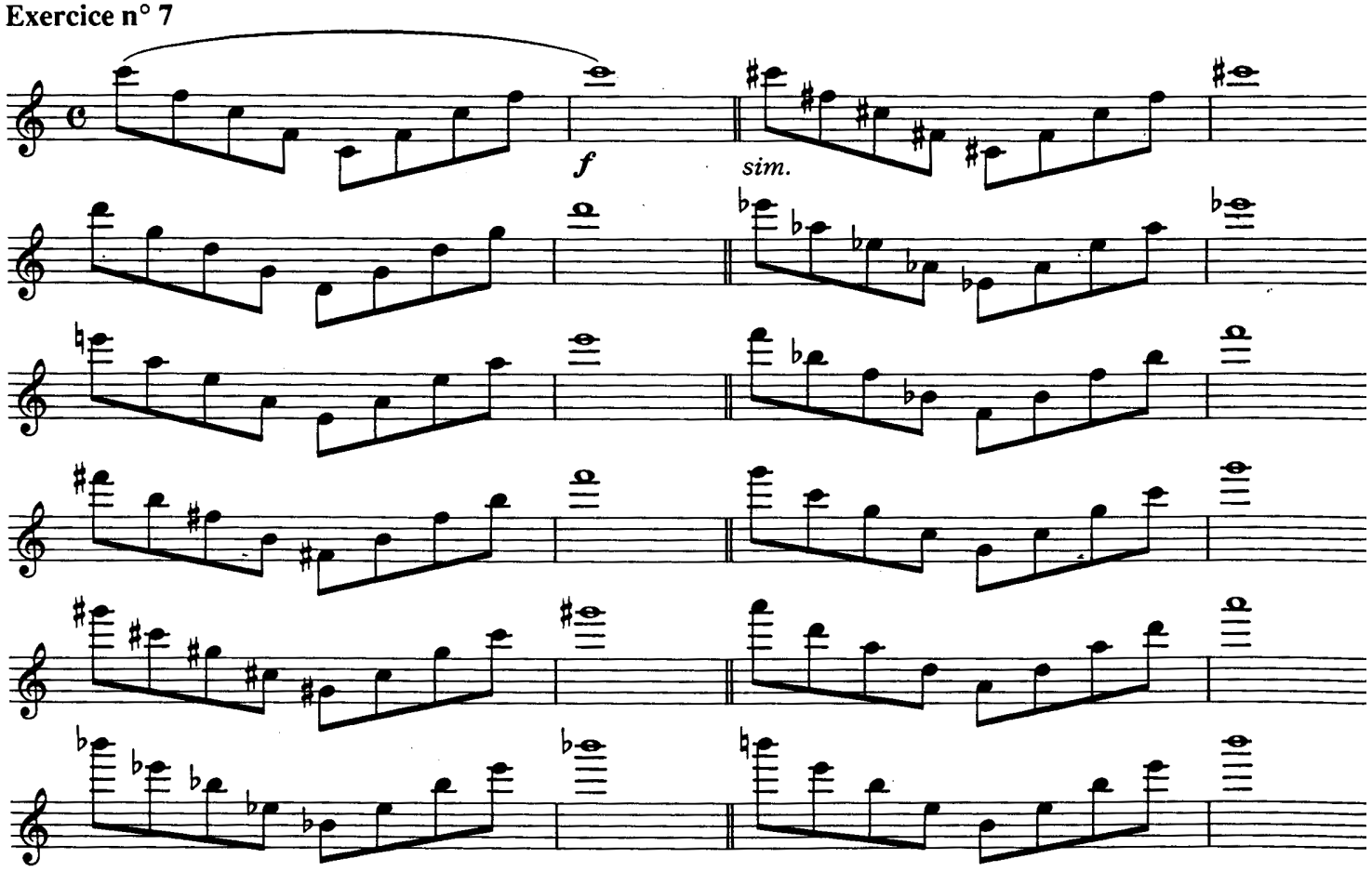
Exercice n° 5



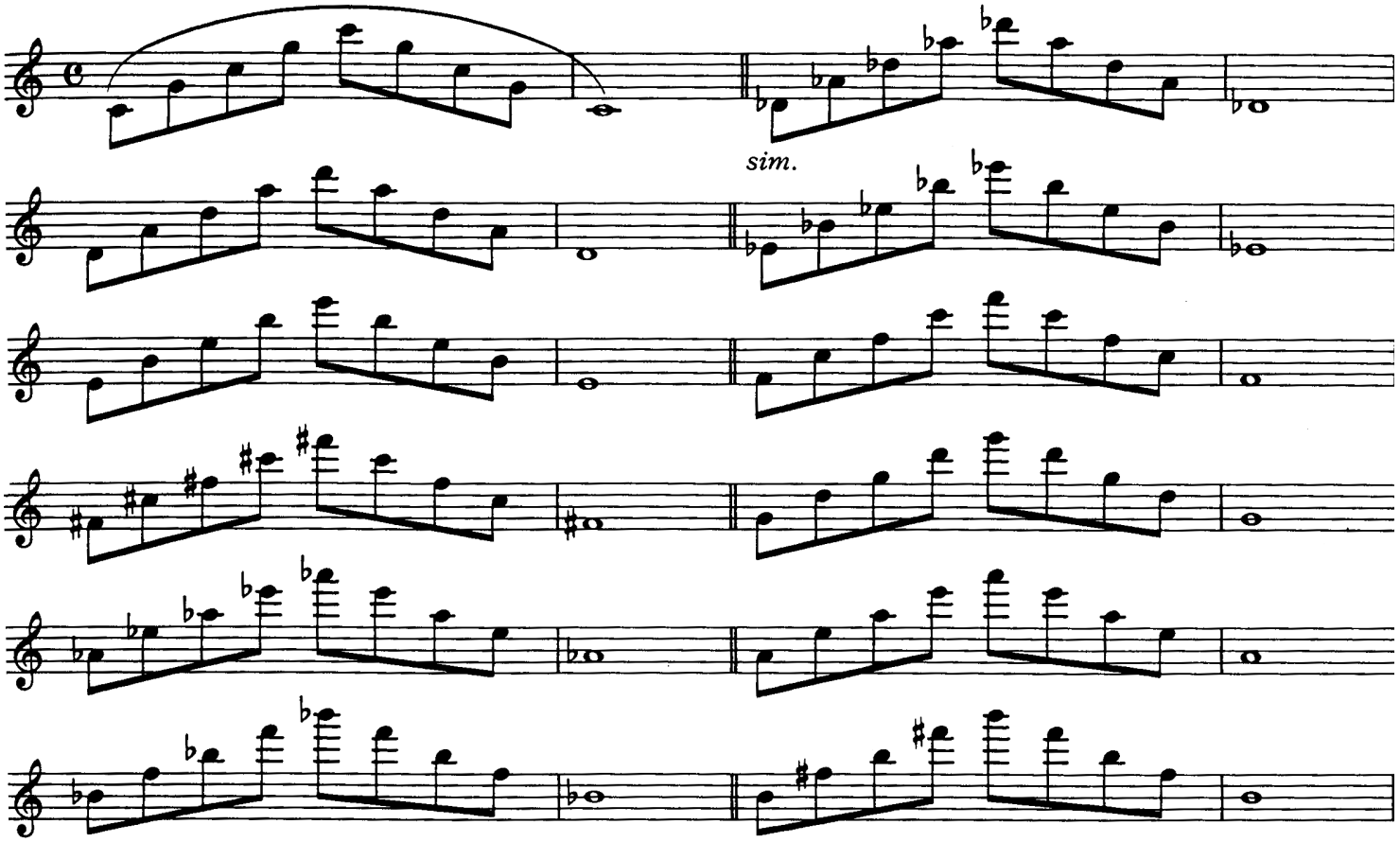
Exercice n° 6



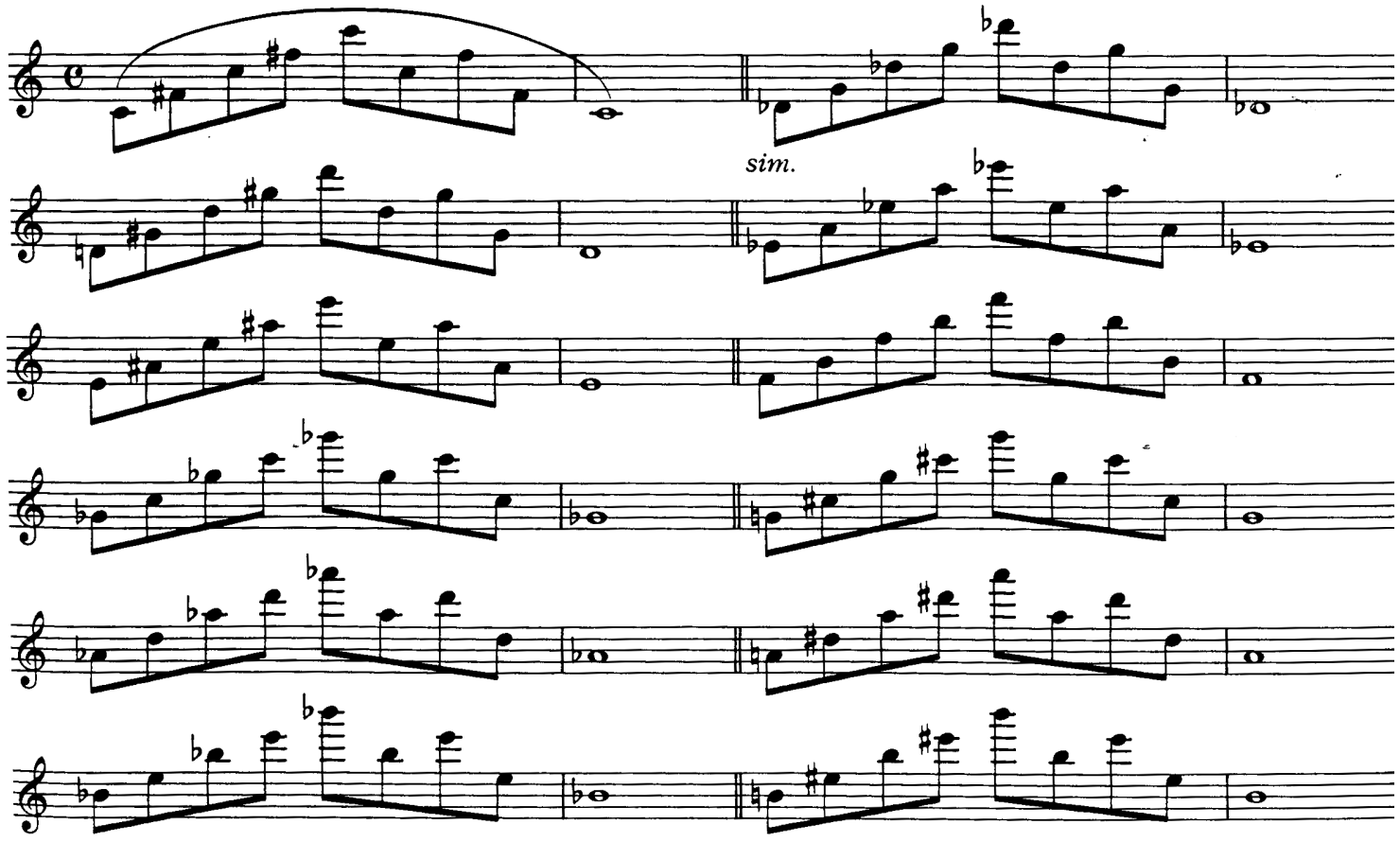
Exercice n° 7



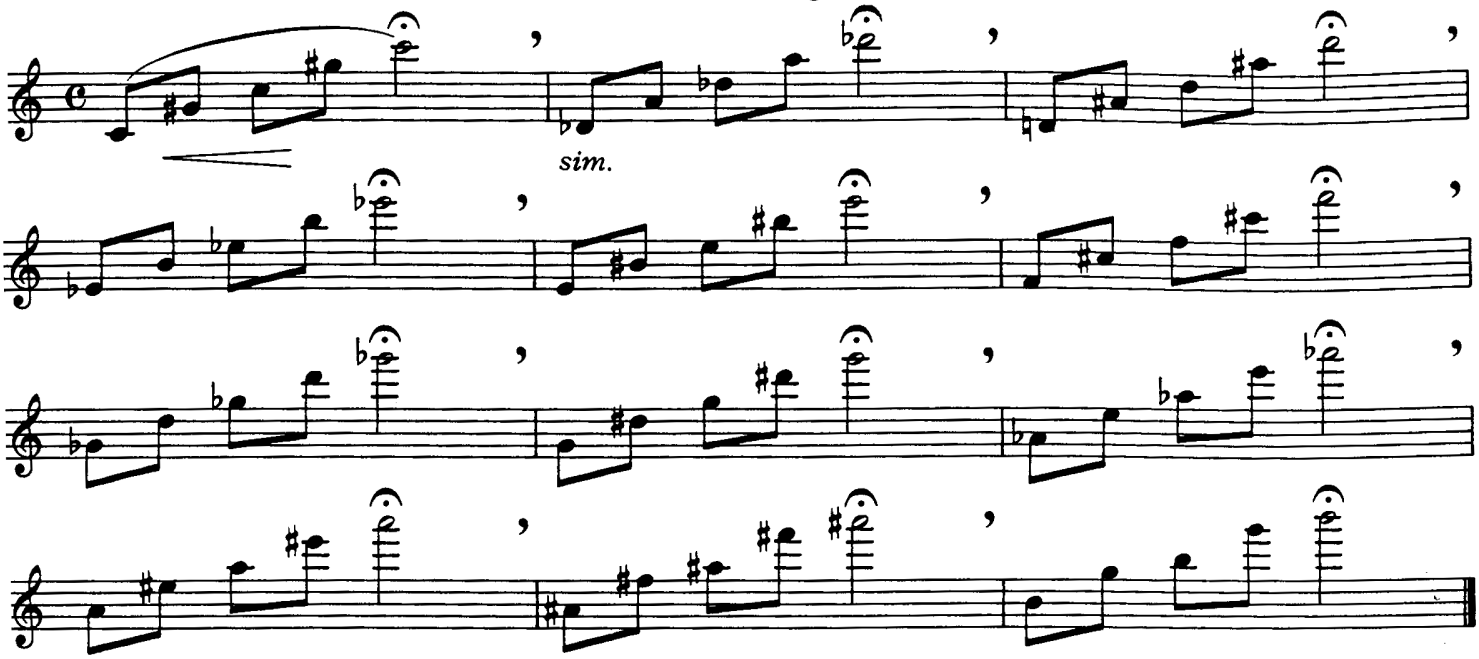
Exercice n° 8



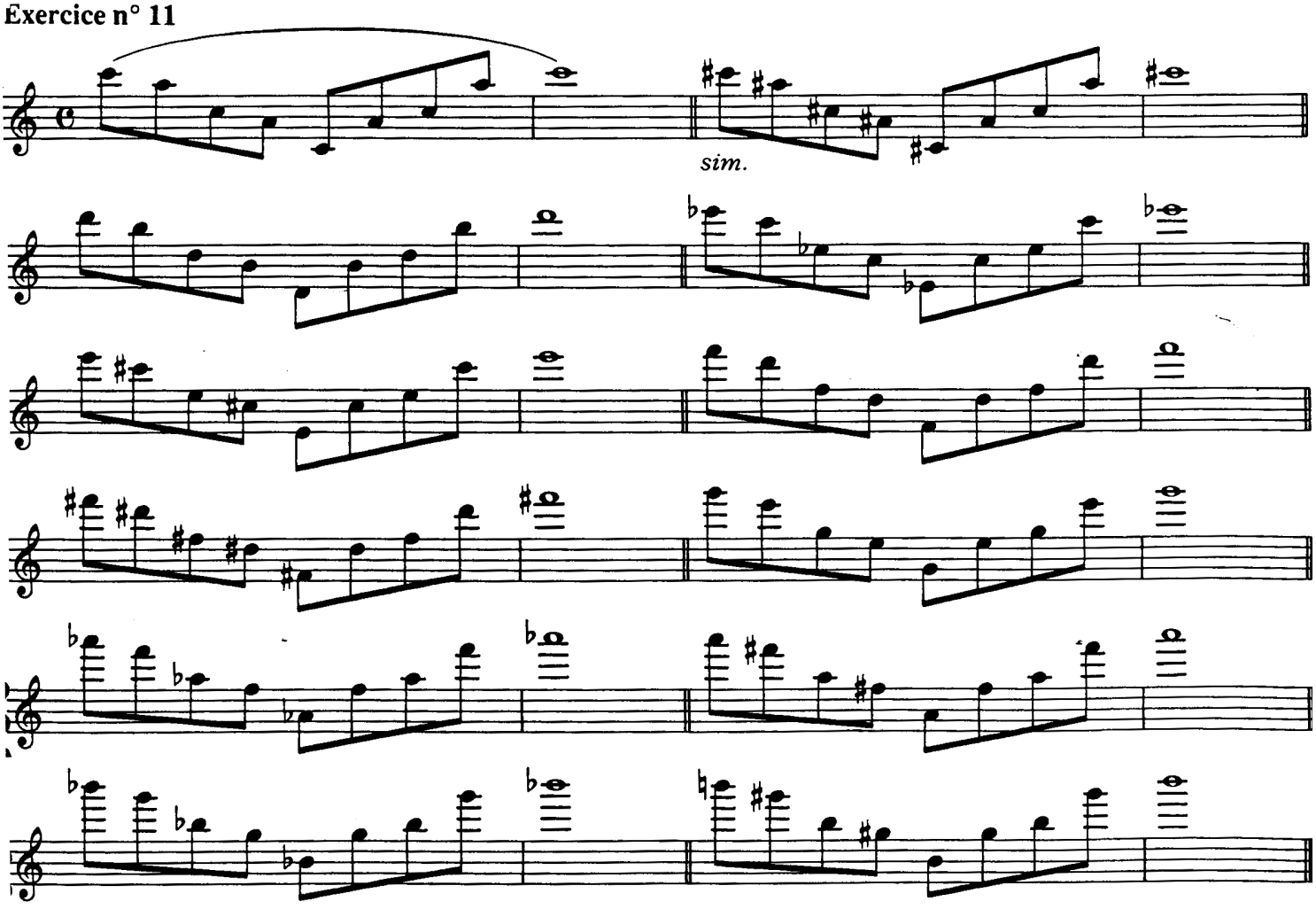
Exercice n° 9



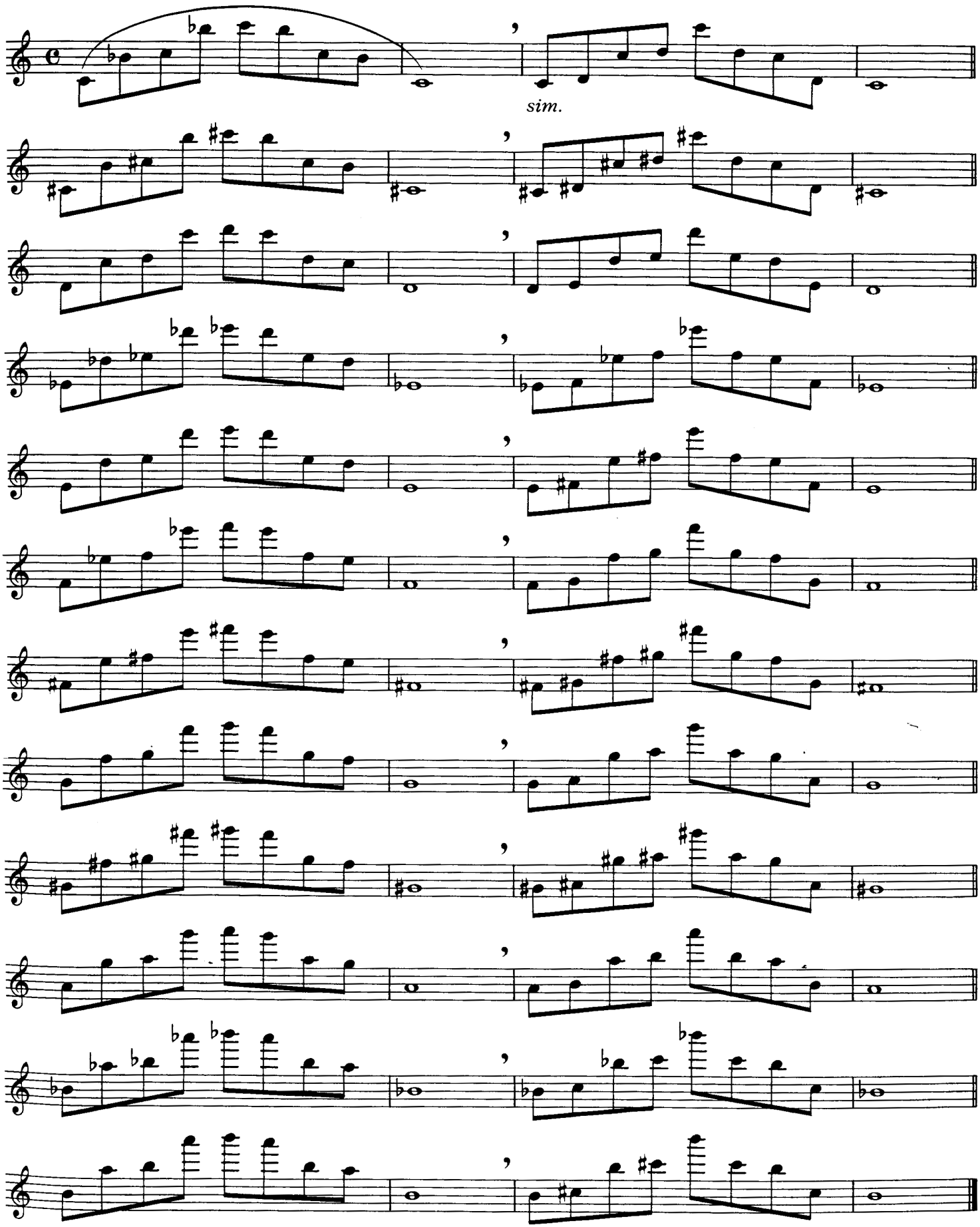
Exercice n° 10 - A travailler à l'envers également.
Also to be practised backwards (i.e. from high note to low note).



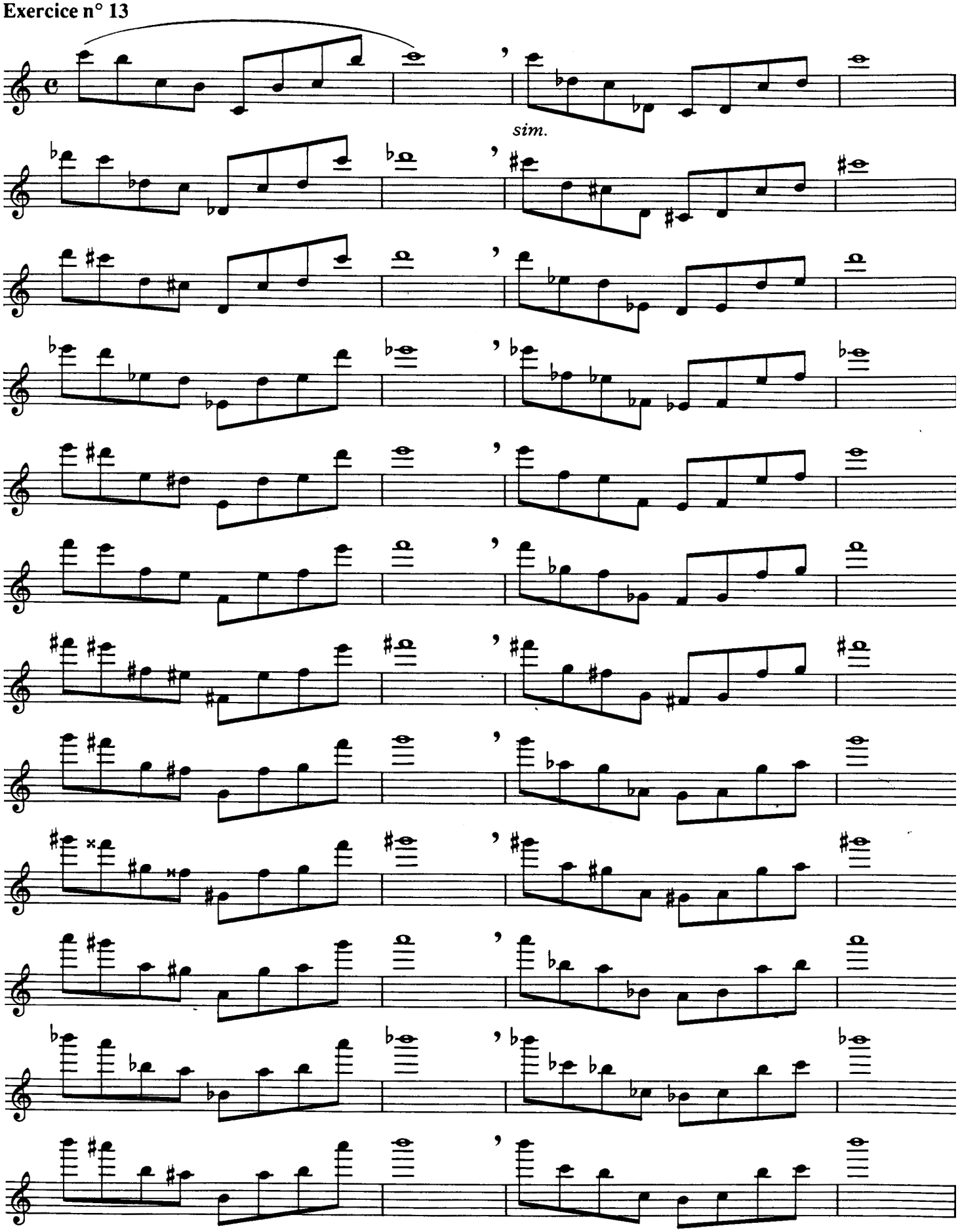
Exercice n° 11



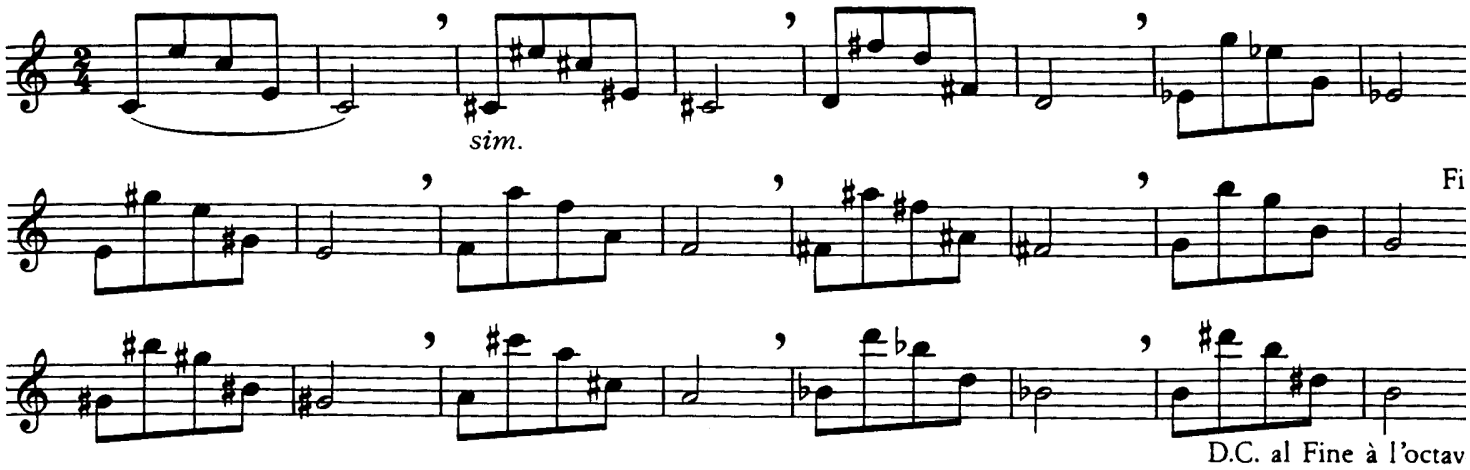
Exercice n° 12



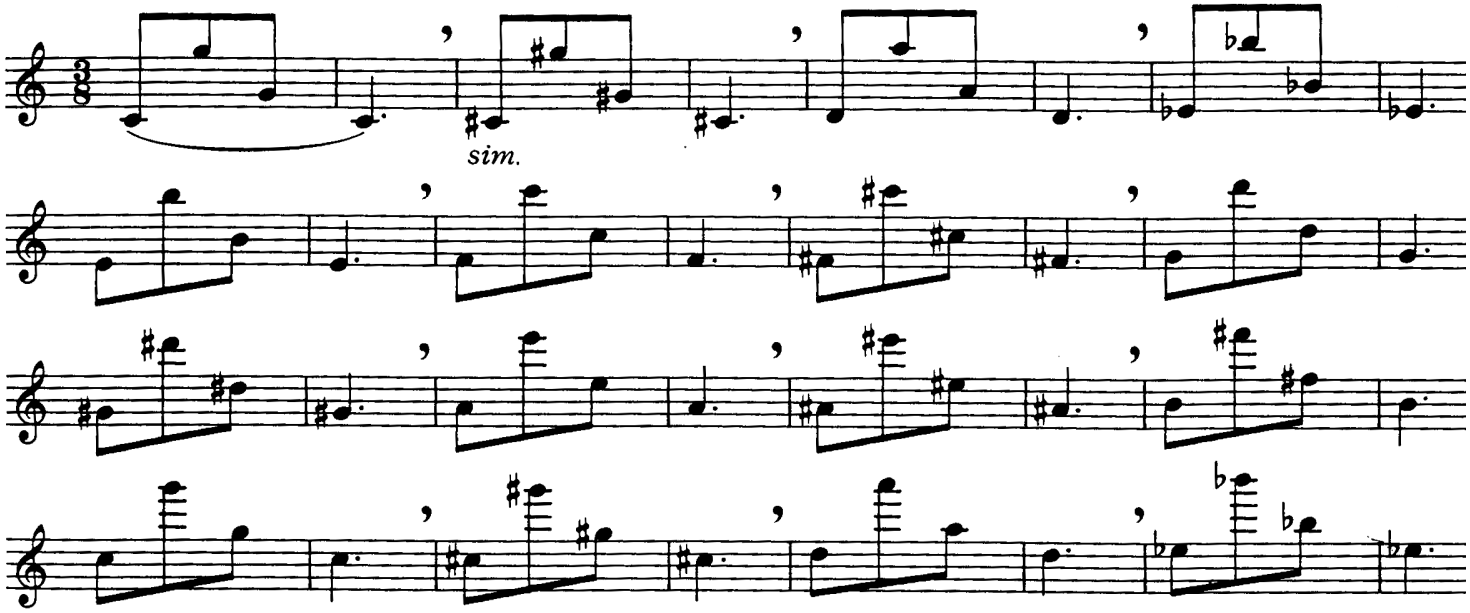
Exercice n° 13



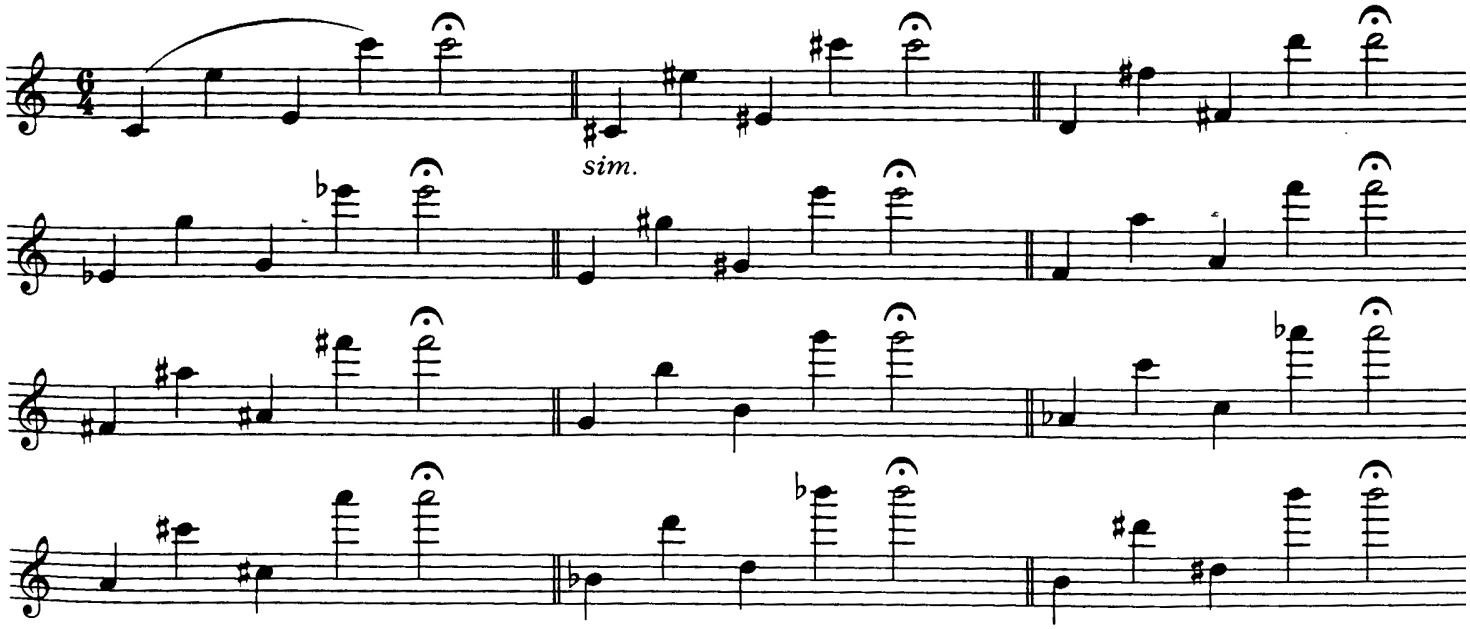
Exercice n° 14



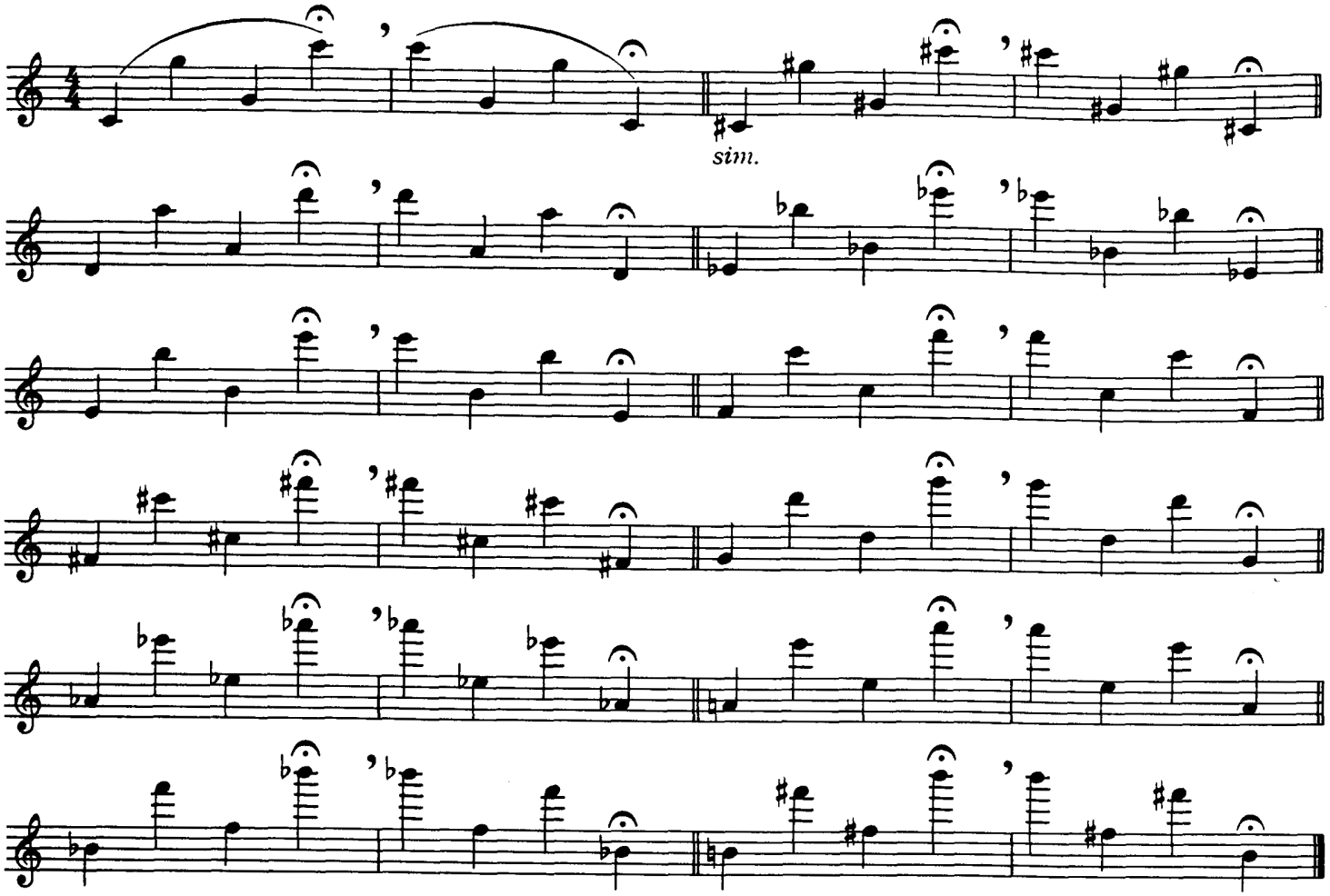
Exercice n° 15



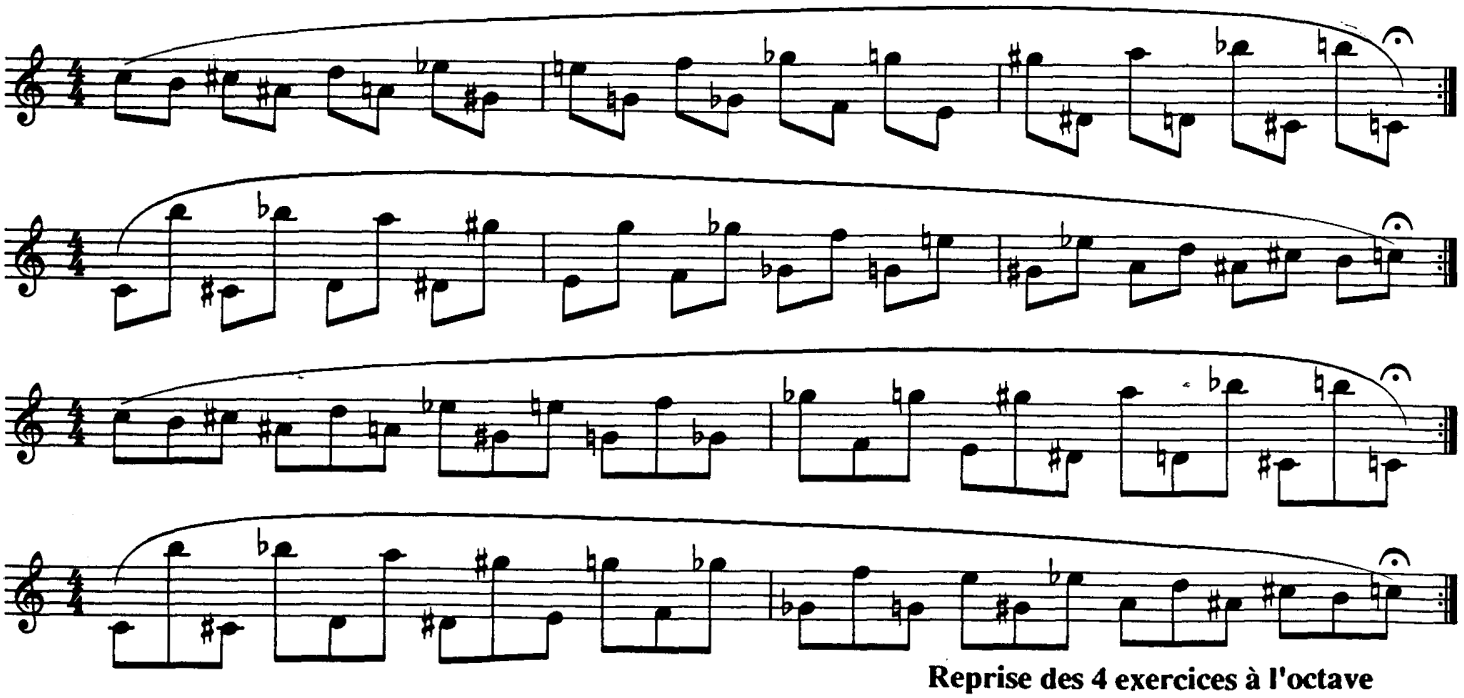
Exercice n° 16



Exercice n° 17

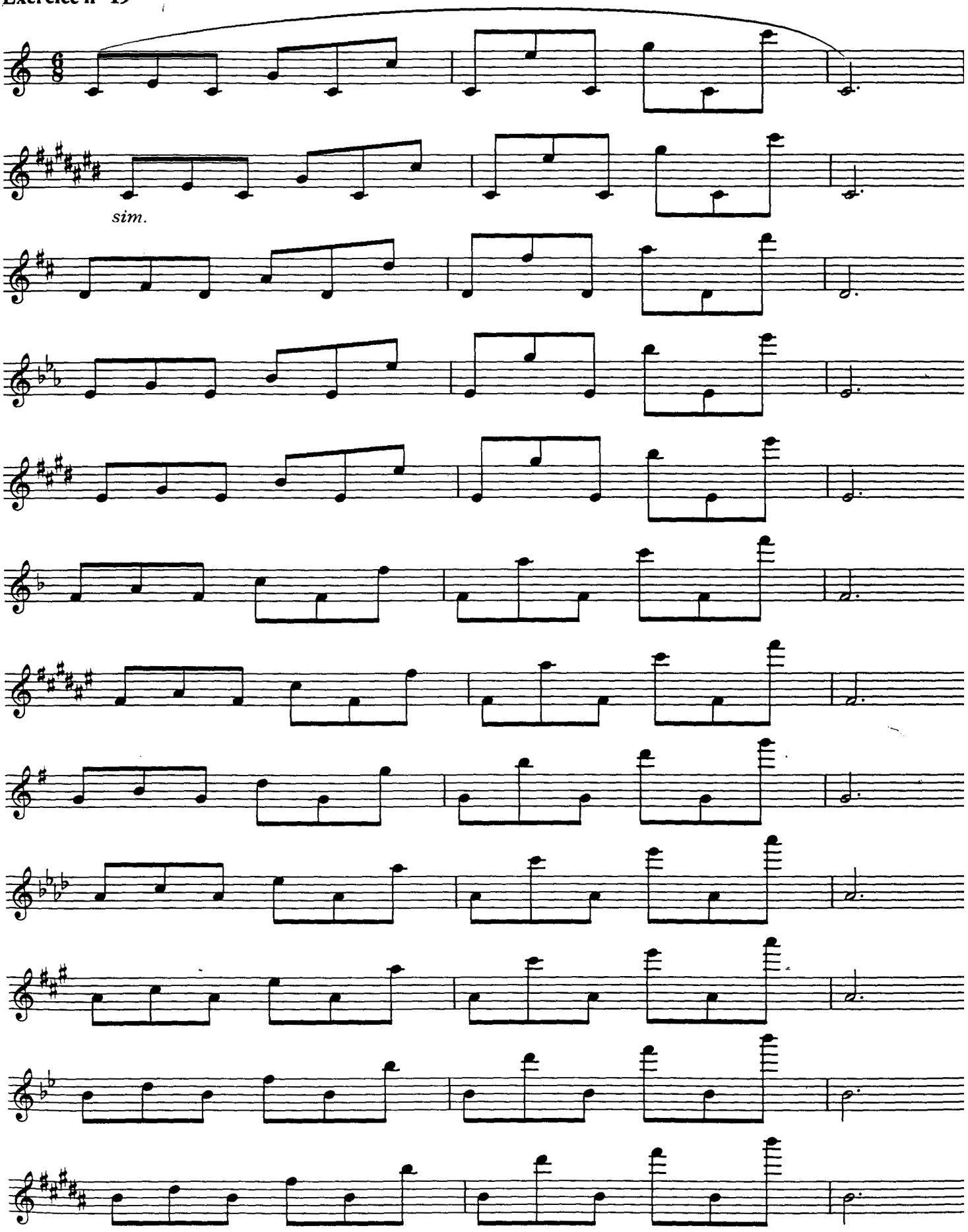


Exercice n° 18

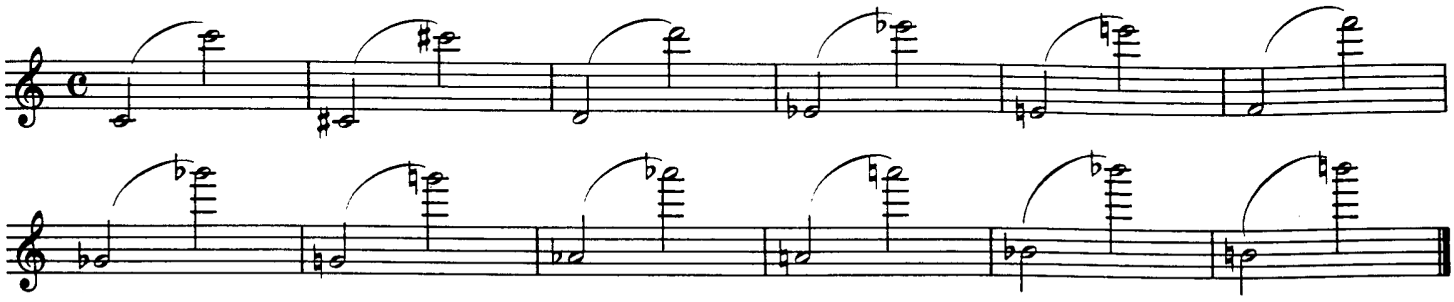


Reprise des 4 exercices à l'octave
Repeat the 4 exercises one octave higher

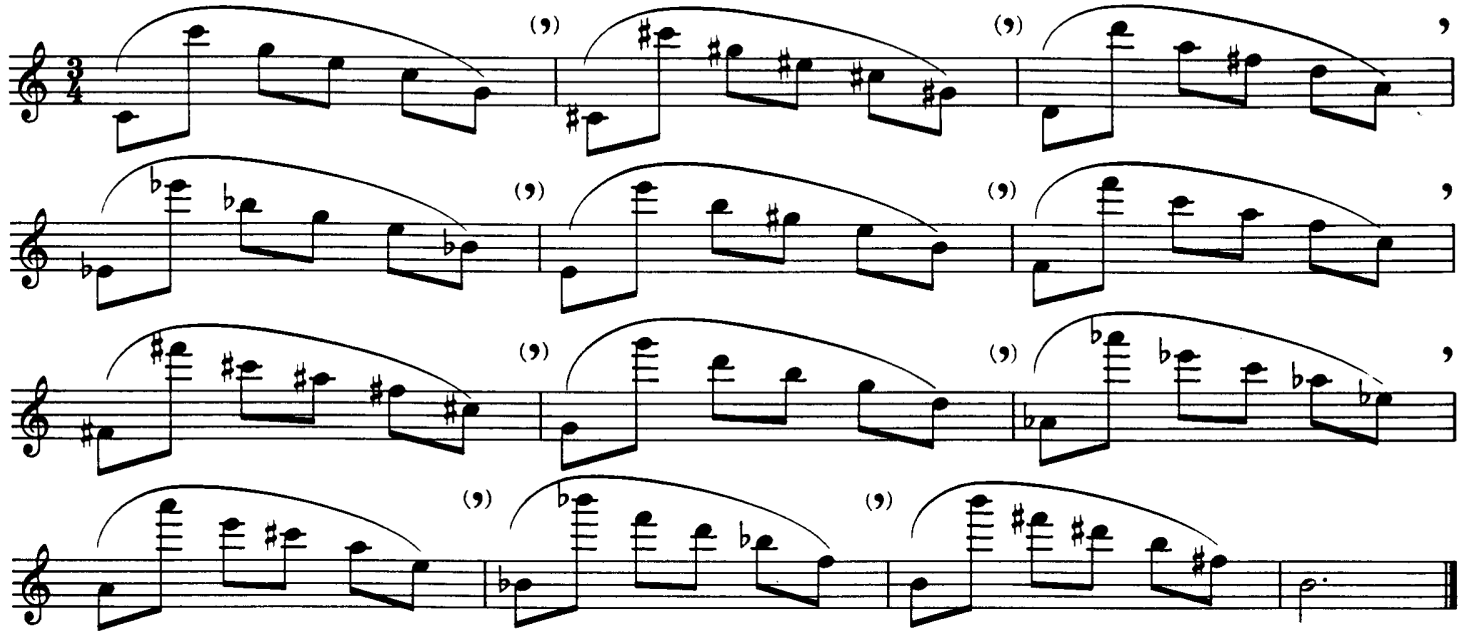
Exercice n° 19



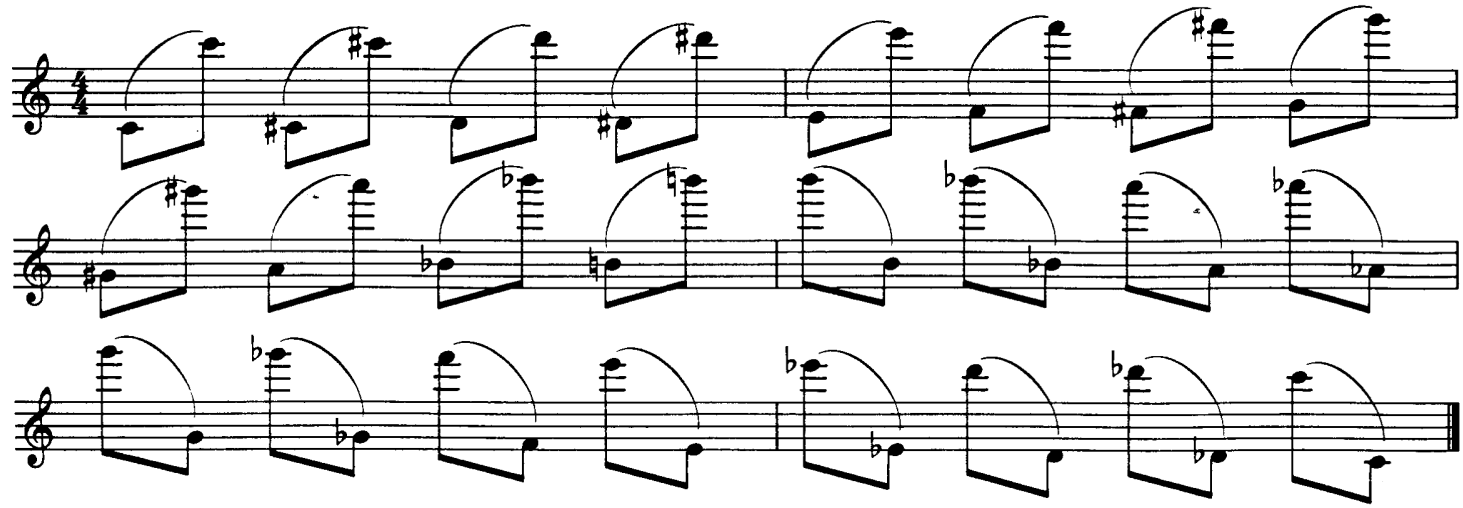
Exercice n° 20 - A travailler à l'envers à partir du si aigu.
To be practised backwards starting from top B.



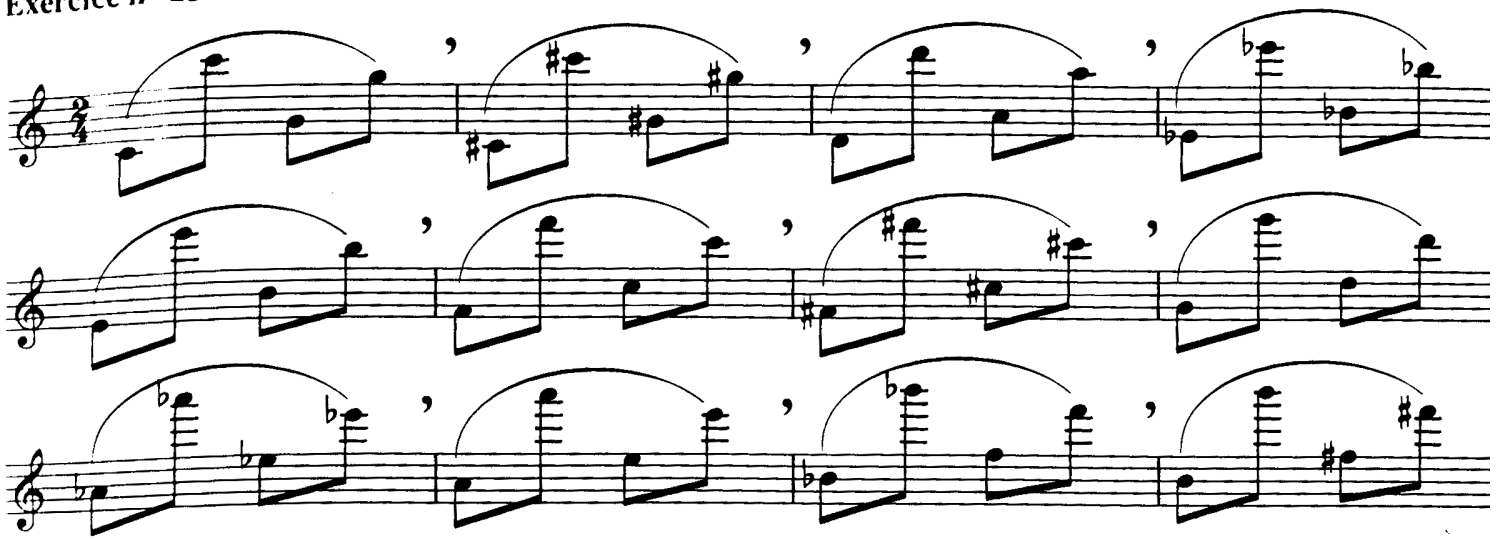
Exercice n° 21



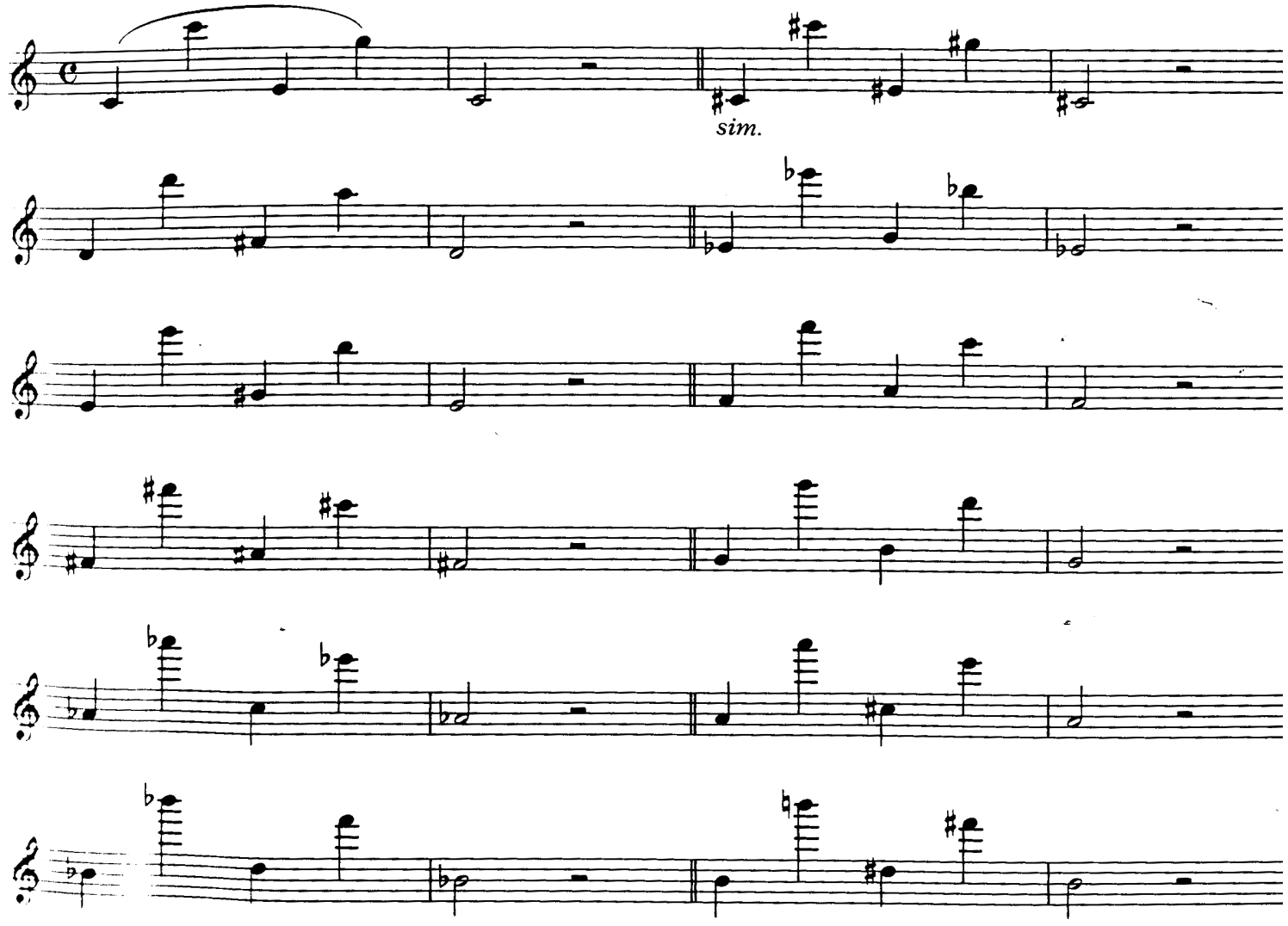
Exercice n° 22



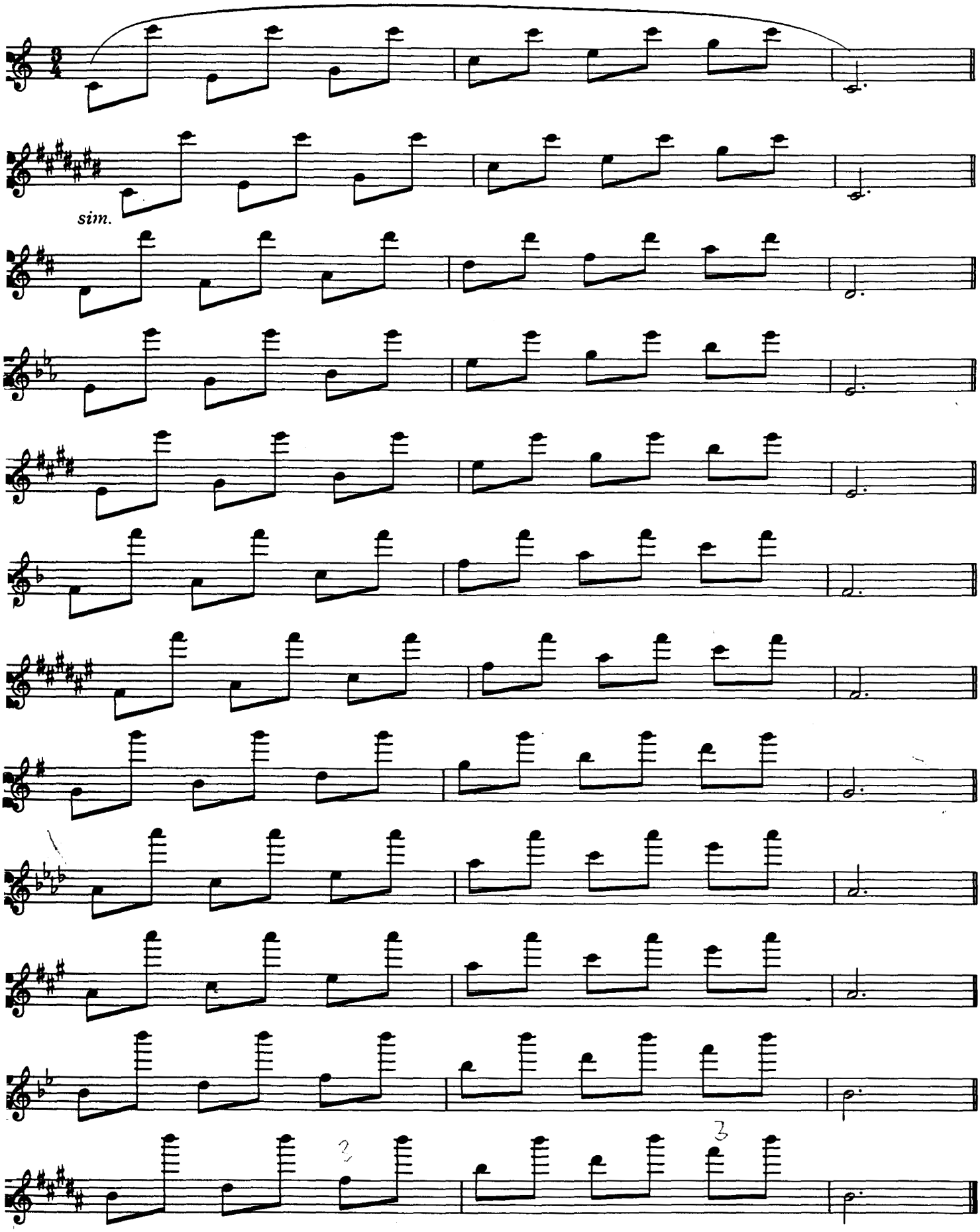
Exercice n° 23



Exercice n° 24

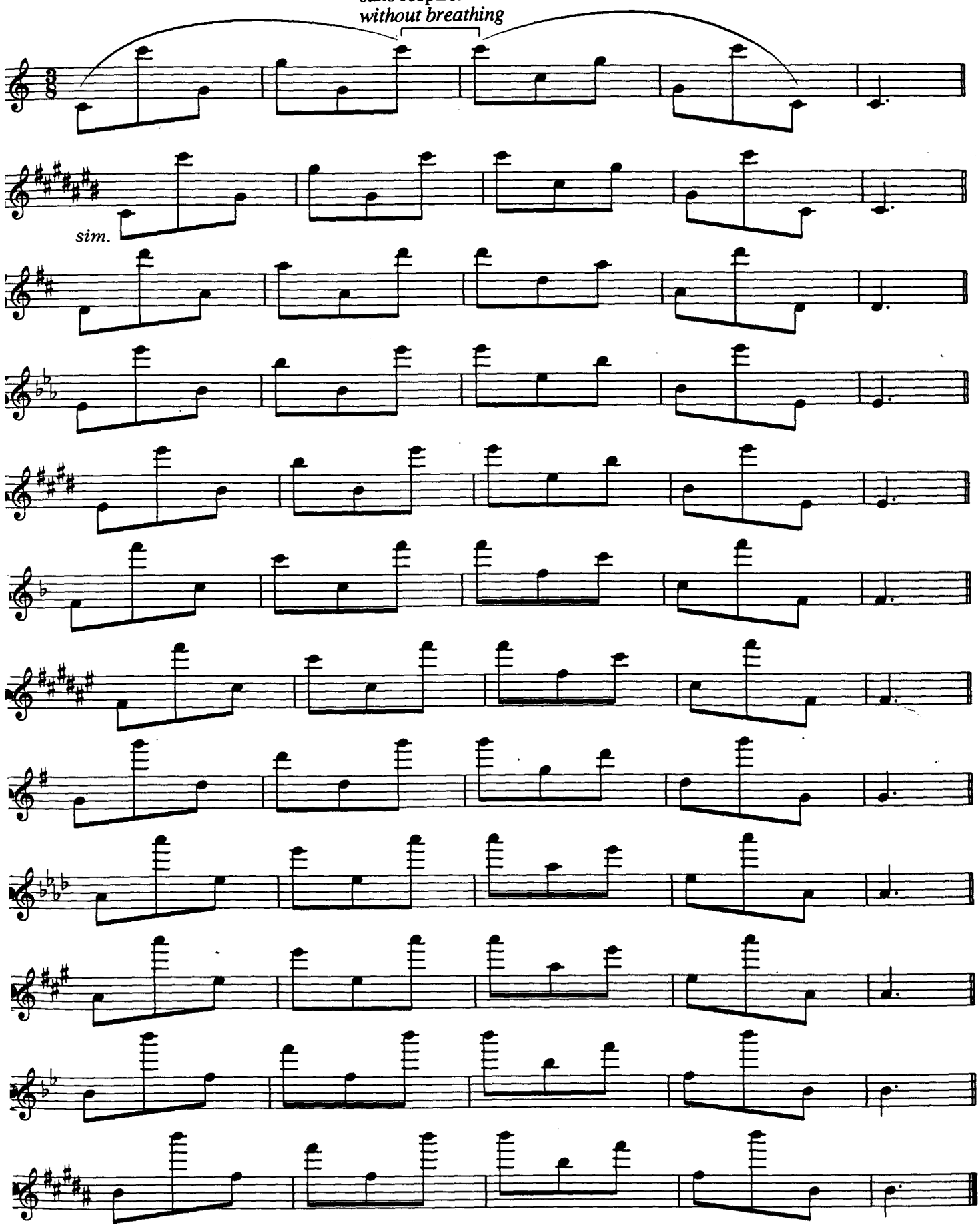


Exercice n° 25

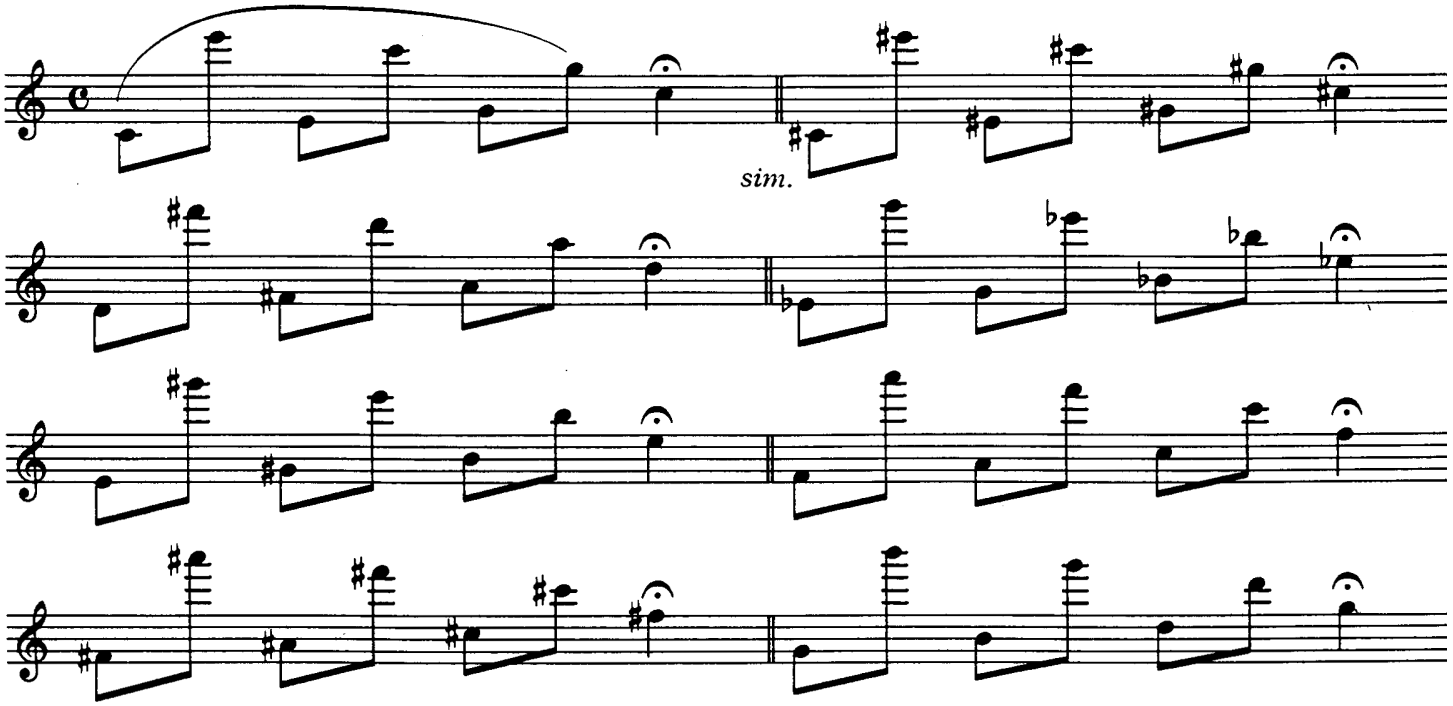


Exercice n° 26 - Prenez de grandes respirations
Breathe very deeply

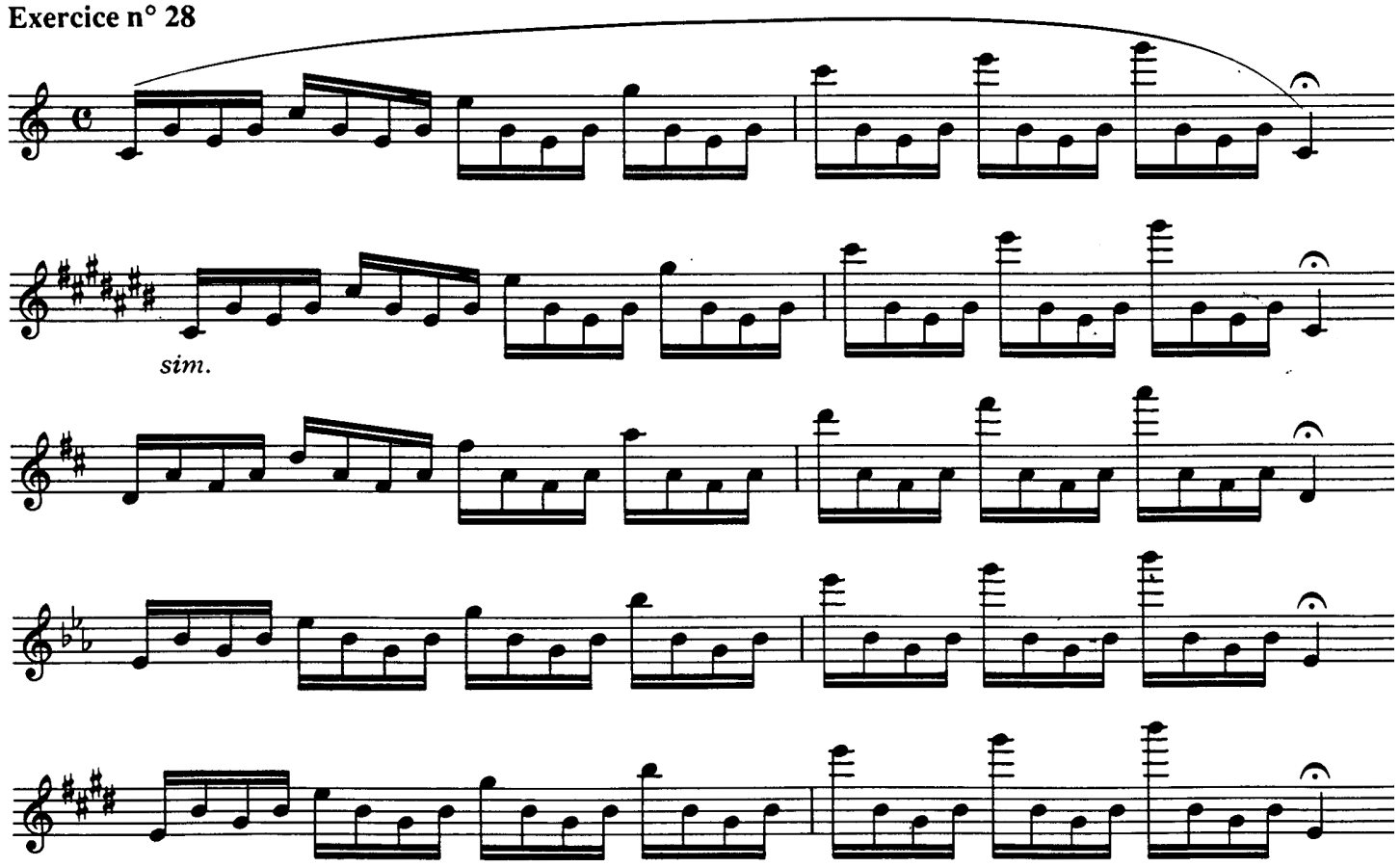
sans respirer
without breathing

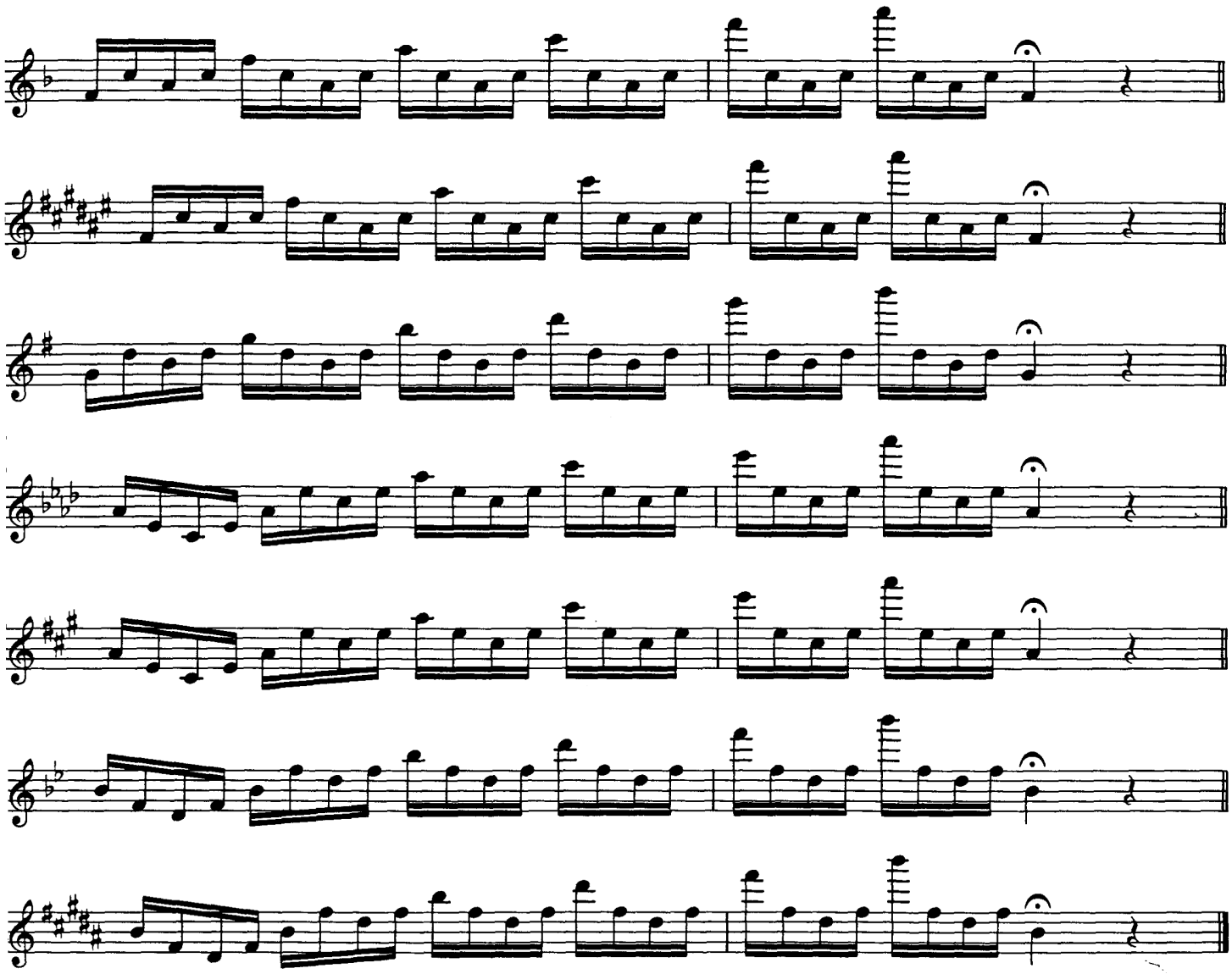


Exercice n° 27

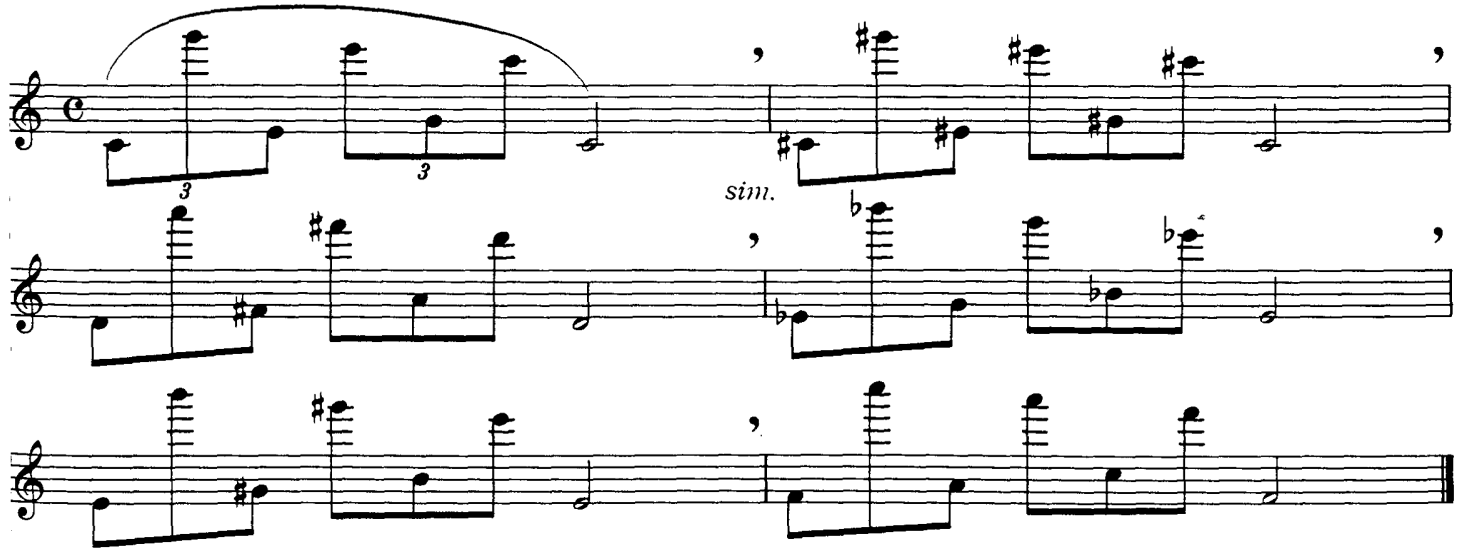


Exercice n° 28

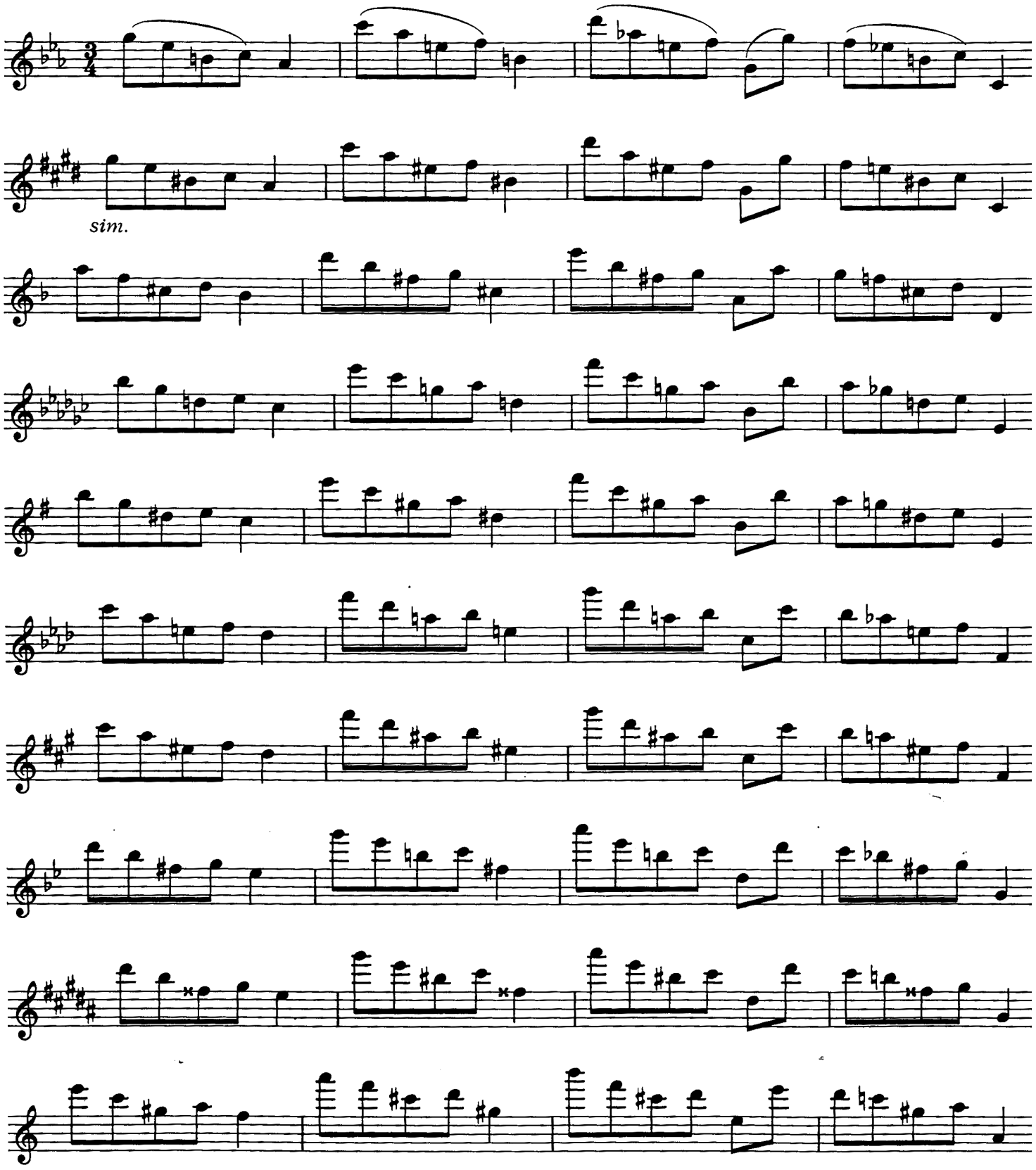




Exercice n° 29



Exercice n° 30 - (Sarabande extraite de la 5ème suite pour violoncelle seul de J.S. Bach)
(Sarabande taken from the 5th Suite for solo cello by J.S. Bach)



A travailler également : les traits techniques tirés d'œuvres concertantes d'A. Vivaldi (à jouer très lentement). En particulier les concerti pour piccolo (flûte à bec) RV 443, 444, 445.
Also to be practised : technical passages from A. Vivaldi's concertos (to be played very slowly). In particular : the piccolo concerti (sopranino recorder) RV 443, 444, 445.

CHAPITRE III
CHAPTER III

LES SONS FILES
"SONS FILES"

Amorce et fin des notes dans la nuance *piano*
Beginning and ending of notes in piano

Pour surmonter cette difficulté majeure d'embouchure, voici maintenant quelques exercices destinés à amorcer ou à terminer les notes de l'ensemble du registre de la flûte dans la nuance *piano*.

To overcome this main embouchure difficulty, her follow some exercises on the beginning and ending o notes piano *throughout the range.*

Je n'insisterai jamais assez sur la patience que doit avoir l'étudiant flûtiste pour parvenir à un bon résultat. C'est à la fois la maîtrise du diaphragme et des muscles entourant la bouche qui permet de réussir. Il faut un certain temps pour que ces muscles se développent.

I cannot insist enough on the patience required by th student to achieve a good result in this area : it is both th command of the diaphragm (muscular membrane) and th muscles surrounding the mouth which lead to succes These muscles take a certain time to develop.

Voici les moyens qui permettent de réaliser une belle fin de note (dans la nuance *piano*).

Which are the methods of obtaining a satisfactory not ending (dynamic piano*) ?*

Première condition

First condition

Réduire l'orifice buccal : cela signifie *presser* les lèvres l'une sur l'autre (et non étirer davantage) et tendre le diaphragme afin d'augmenter la pression de l'air. Si on ne fait que diminuer le volume de l'air sans augmenter la pression, la note sera certes plus *piano*, mais son intonation va se détériorer : elle sera trop basse.

Reduce the mouth aperture : this is to achieve b pressing *the lips closer together (as opposed to stretchin them more) and tensing the diaphragm in order increase the air pressure while reducing its volume. one only reduces the volume without increasing th pressure, the note will certainly be softer, but flat.*

J'insiste aussi sur le fait que pour réduire l'orifice buccal en pressant les lèvres l'une sur l'autre, il faut, au préalable, que chacun réussisse (dans tous les exercices précédents) à trouver la position des lèvres qui lui convient, afin de faire passer son souffle à l'endroit où les muscles des lèvres sont les plus forts et les plus nombreux. En règle générale, cet endroit se situe en leur milieu. Si tel n'était pas le cas, les exercices qui vont suivre vont vous permettre, si vous veillez bien à ce point particulier, de rectifier votre position.

In order to do this lip movement, I insist that everyon finds, in the preceding exercises, his ideal lip positio That means that the air passes between the lips where th muscles are the strongest and the most numerous. As general rule, it is precisely in the middle. If such is n the case, the following exercises will allow you to recti your position.

Deuxième condition

Second condition

Avancer légèrement le menton de telle sorte que la note reste parfaitement juste. L'intonation est la principale

Move the chin slightly forward, so that the note remai perfectly in tune (the intonation must be your ma

préoccupation que l'on doit avoir lorsque l'on fait des sons filés. En effet, plus le souffle sur le biseau est dirigé vers le haut, plus l'intonation de la note est haute. Mais la marge est assez réduite.

Troisième condition

Garder le tête bien haute afin de ne pas crisper la gorge.

Quatrième condition

Veiller à prendre une inspiration suffisante (prévoir plutôt trop d'air que le contraire).

Voici les exercices destinés à amorcer et à finir les notes dans l'ensemble du registre : ils sont classés par ordre de difficulté :

1° - Registre médium et registre grave.

2° - Registre médium et registre aigu (ne passez pas aux exercices suivants si ces deux chapitres ne sont pas assimilés).

3° - Sons filés : travail approfondi sur chaque note.

4° - Sons filés sur deux notes liées.

5° - Sons filés sur deux octaves détachées.

6° - Deux sons filés sur deux notes liées.

7° - Sons filés sur des octaves liées.

8° - Diminuendo sur un arpège ascendant.

concern when practising "sons filés"). Practically, t higher the air stream is directed, the sharper the note w be (but the margin is rather limited).

Third condition

Keep the head up in order to avoid throat tension.

Fourth condition

Pay attention to inhale sufficiently (preconsider rather t much air than too little).

These exercises devoted to the beginning and ending notes throughout the whole range are proposed in following order of difficulty :

1° - Medium and low registers

2° - Medium and high registers (do not continue if y do not have a good command of the exercises in the two first chapters).

3° - "Sons filés" : detailed work on each note.

4° - "Sons filés" on two slurred notes.

5° - "Sons filés" : octaves in détaché.

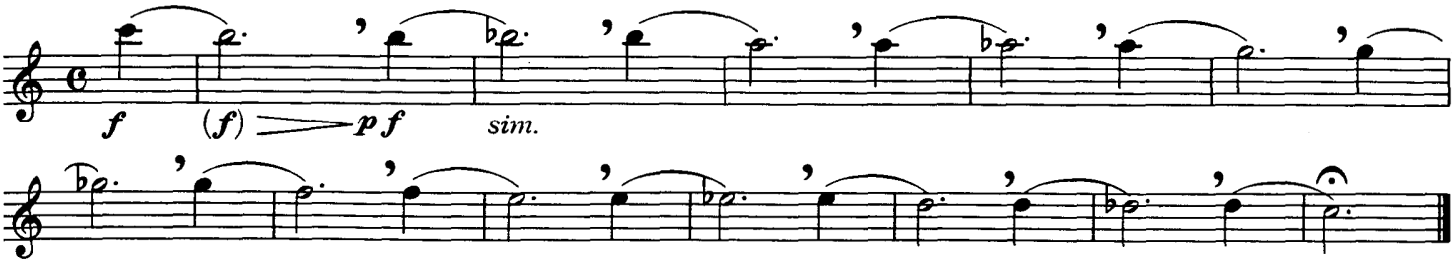
6° - Two "sons filés" on two slurred notes.

7° - "Sons filés" on slurred octaves.

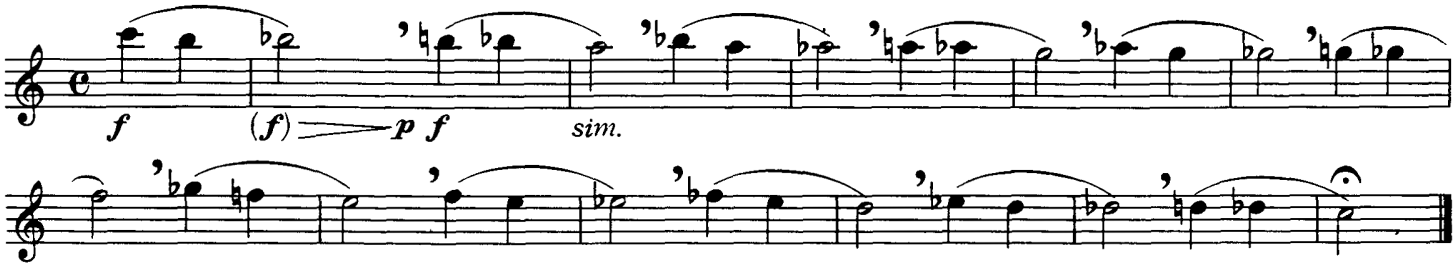
8° - Diminuendo on an ascending arpeggio.

Registre médium et registre grave
Medium and low register

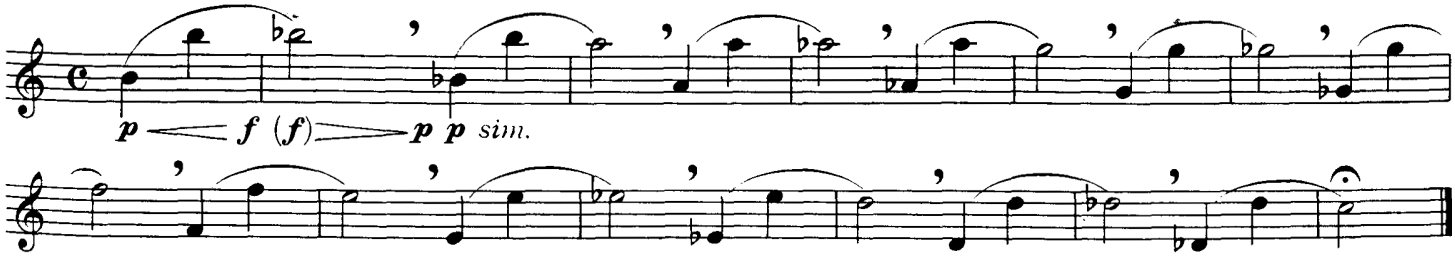
Exercice n° 1 - Veillez à finir la note sans qu'il y ait des bruits parasites (souffle en particulier), tout en veillant scrupuleusement à la justesse.
Pay attention to finish the note cleanly (avoiding air noise) while watching the intonation.



Exercice n° 2



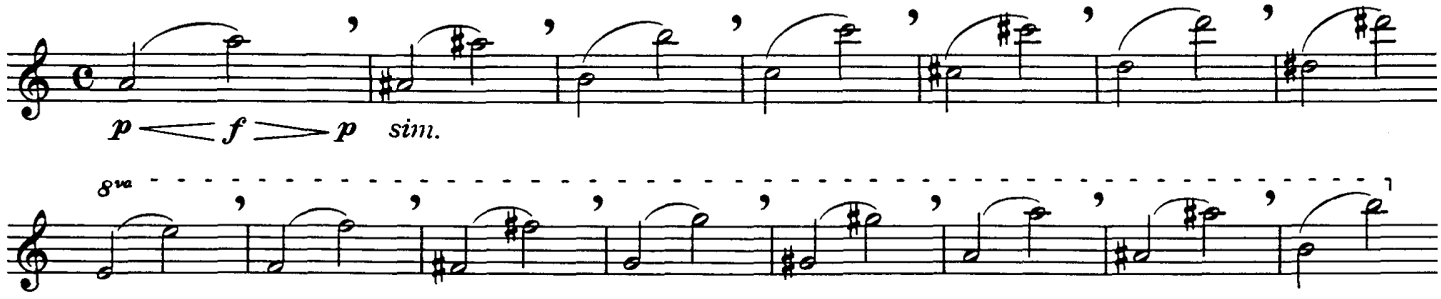
Exercice n° 3 - Bien dégager la gorge pour passer l'octave
Open the throat fully when changing octave.



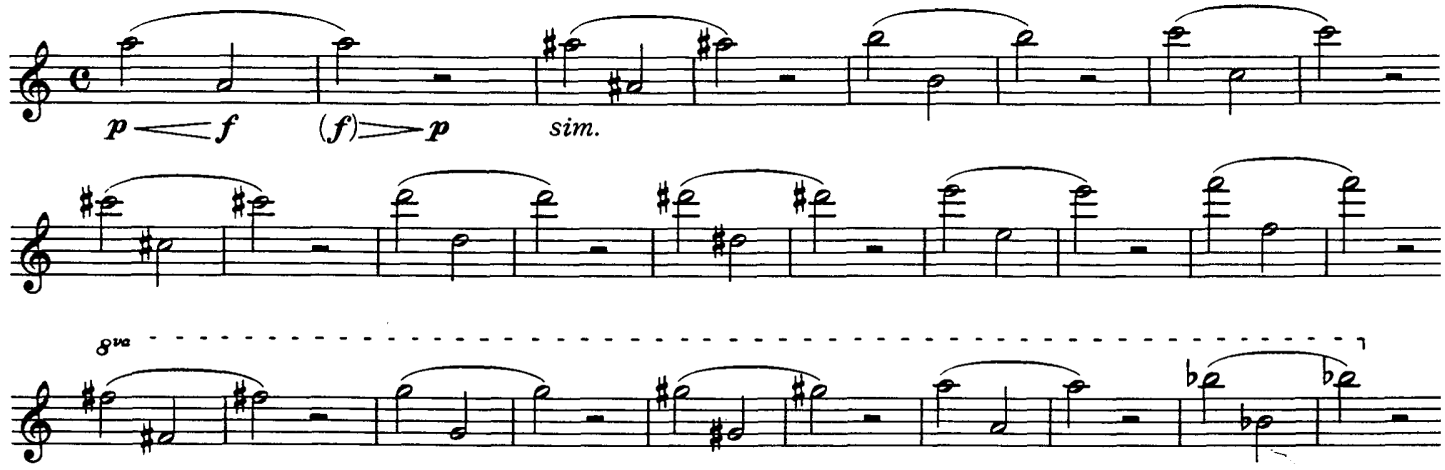
Registre médium et registre aigu
Medium and high register

Ne passez pas ce chapitre si les exercices ne vous semblent pas assimilés.
Do not continue if you do not have a good command of the exercises.

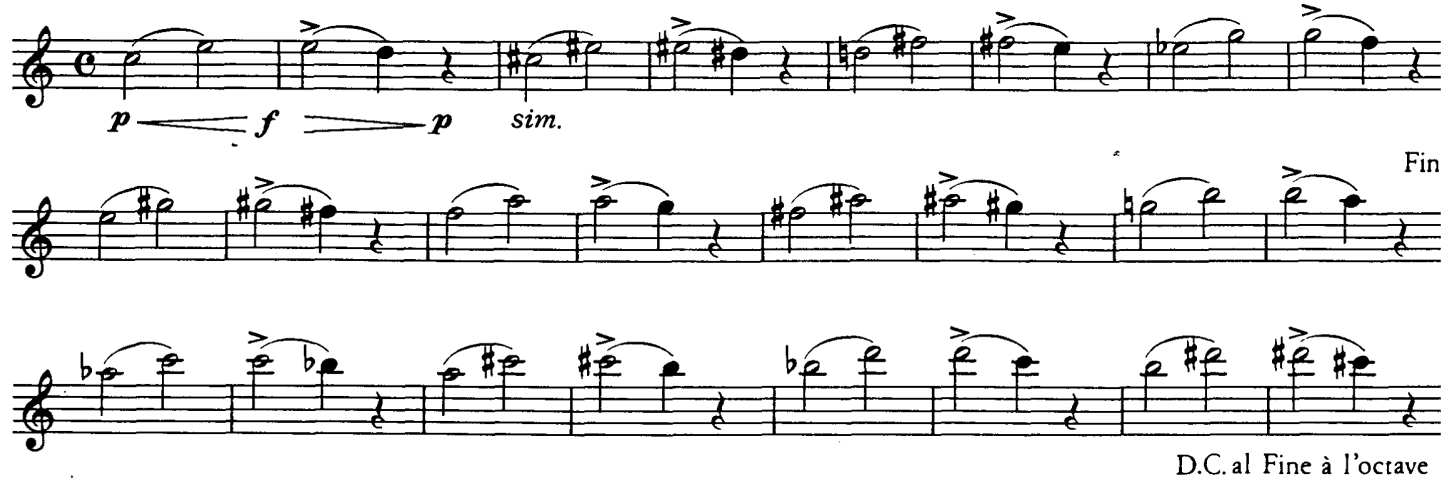
Exercice n° 4



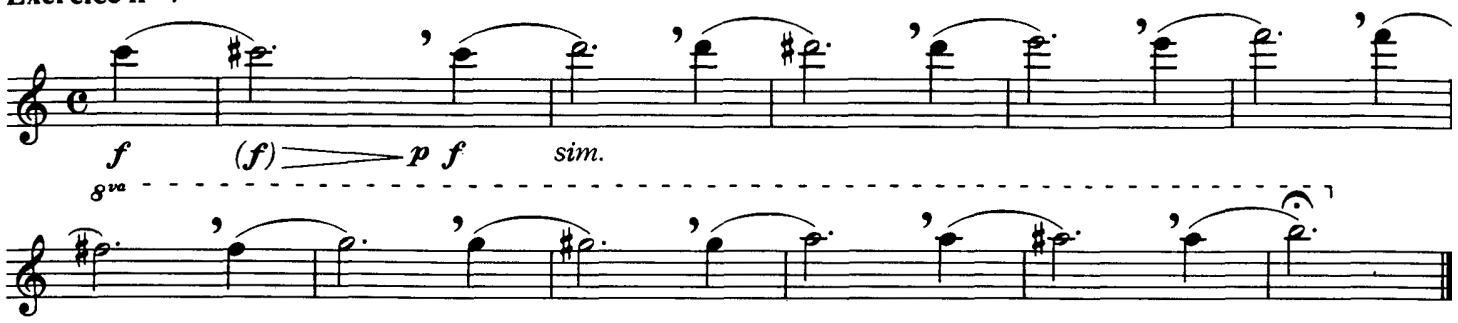
Exercice n° 5



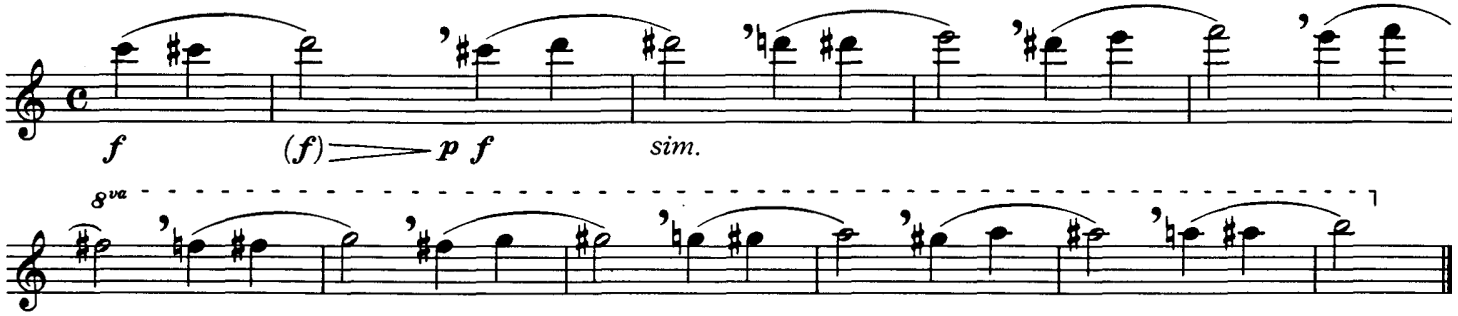
Exercice n° 6



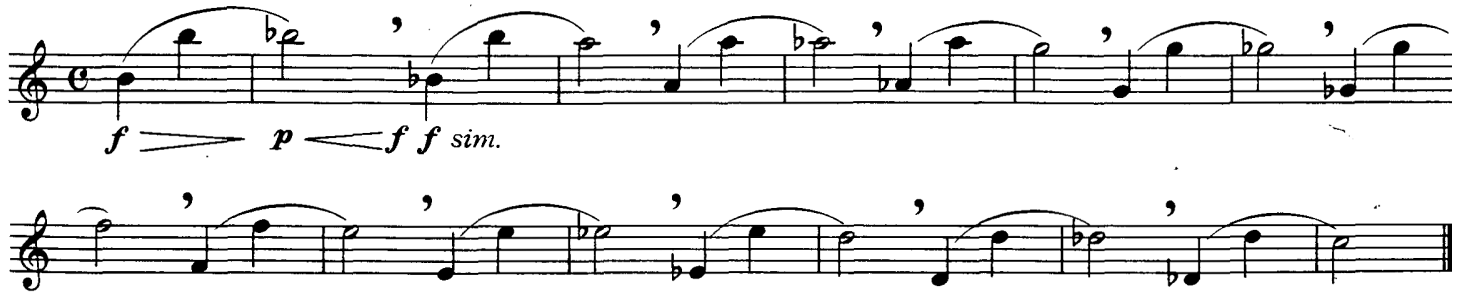
Exercice n° 7



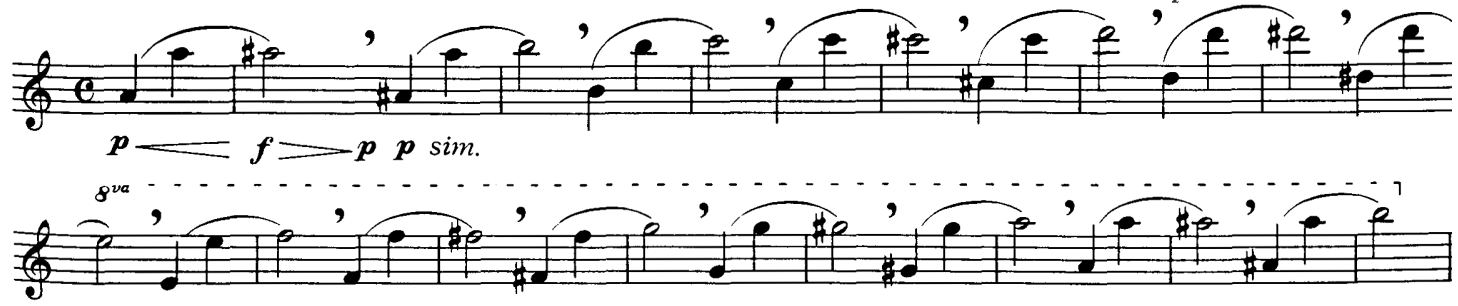
Exercice n° 8



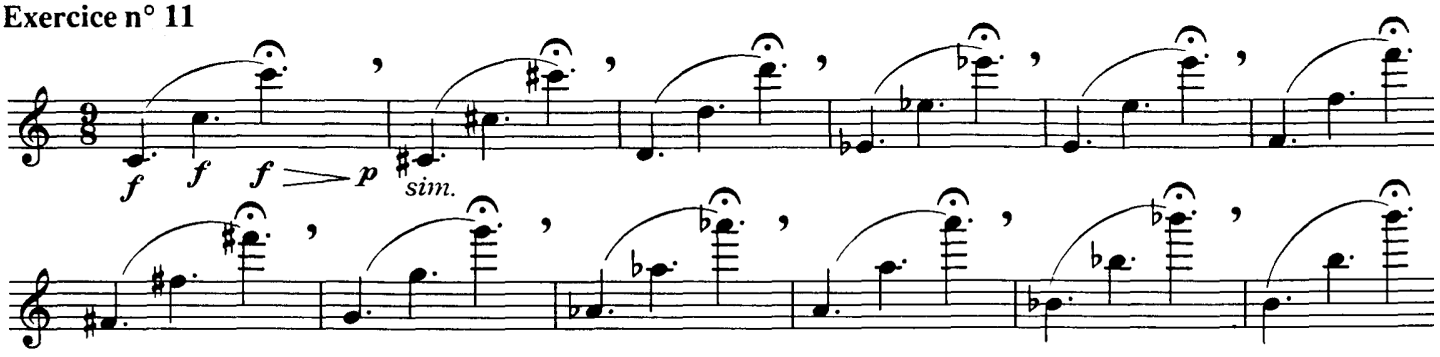
Exercice n° 9 - Ne pas fermer la gorge dans le passage d'octave.
Open the throat when changing octave.



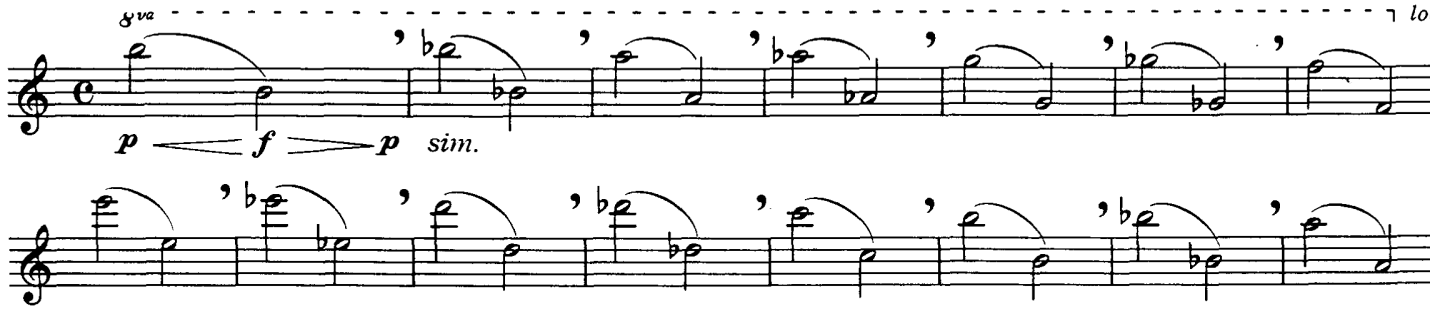
Exercice n° 10 - A travailler aussi à l'envers en commençant par le la dièse.
Each group is also to be practised backwards.



Exercice n° 11



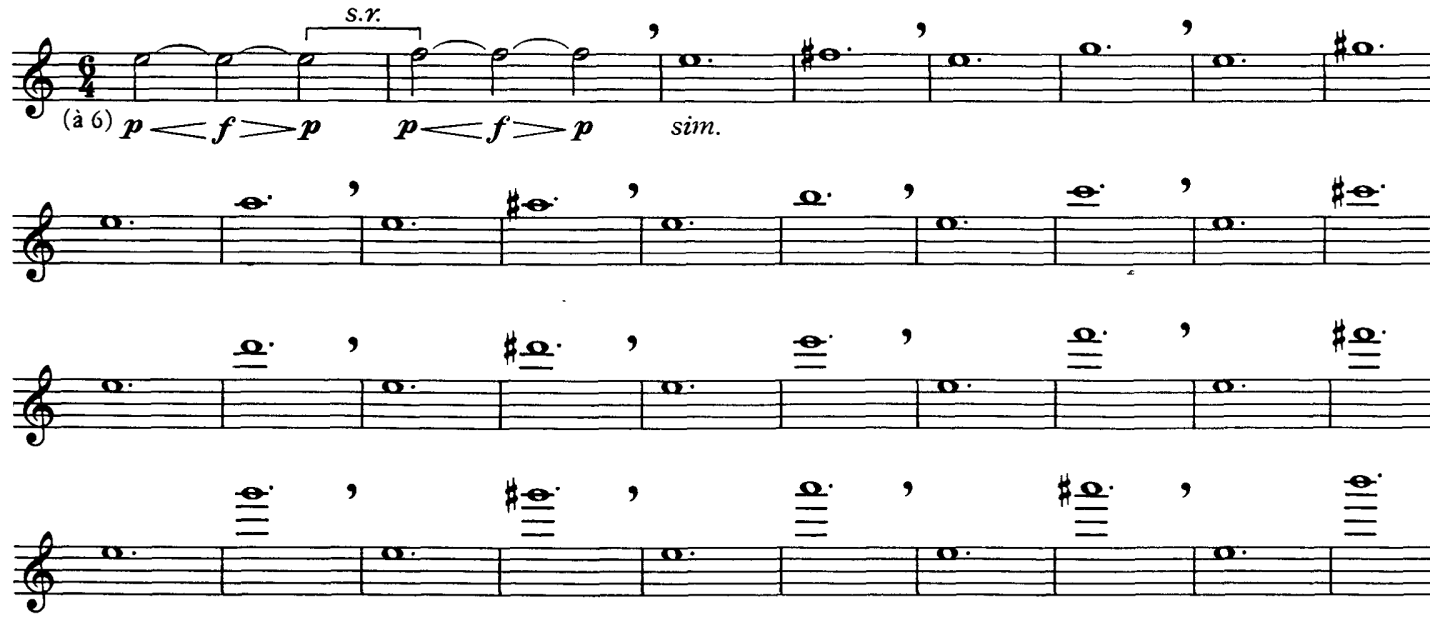
Exercice n° 12



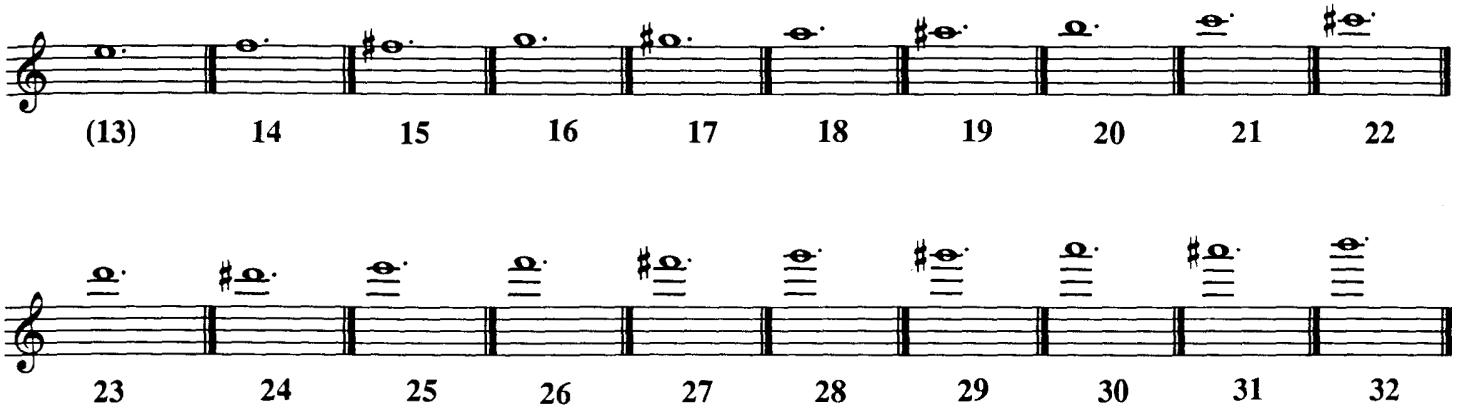
Sons filés : travail approfondi sur chaque note du registre.
"Sons filés" : detailed work on each note.

Il sera bon de changer de note (donc d'exercice) tous les jours.
It is a good idea to take a different note every day (i.e. exercise).

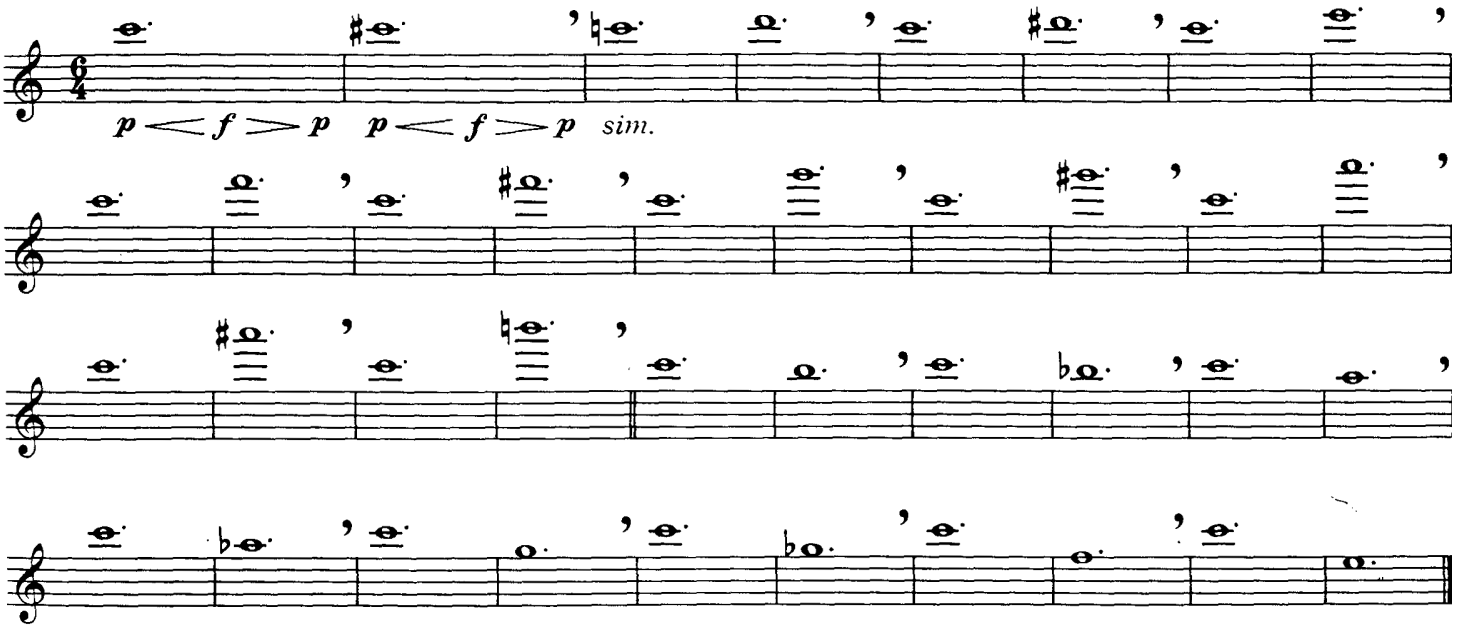
Exercice n° 13 - Développé (note pivot : le mi)
Developped (pivot note : E)



Exercices n° 14 à n° 32 : Changement de note pivot. Voir à titre d'exemple le n° 21 développé
Changing the pivot note. See n°21 developped.



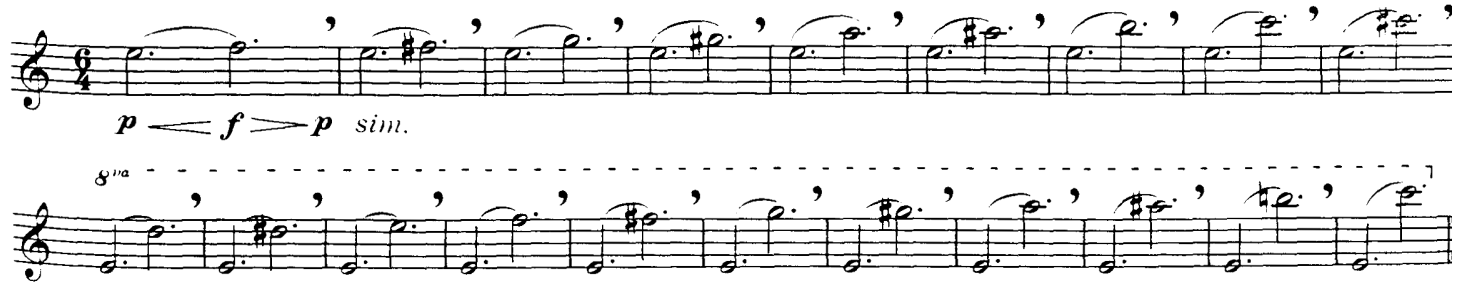
Exemple : n° 21 développé (note pivot : le do)
n°21 developped (pivot note : C)



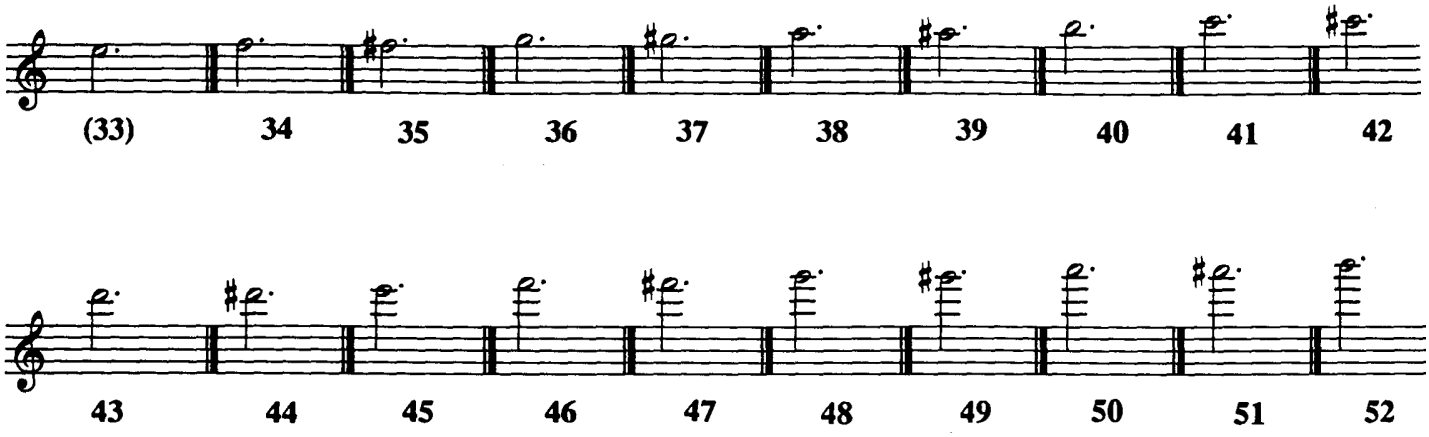
Consultez aussi la liste des ouvrages de référence page 83
See also the reference list on page 83

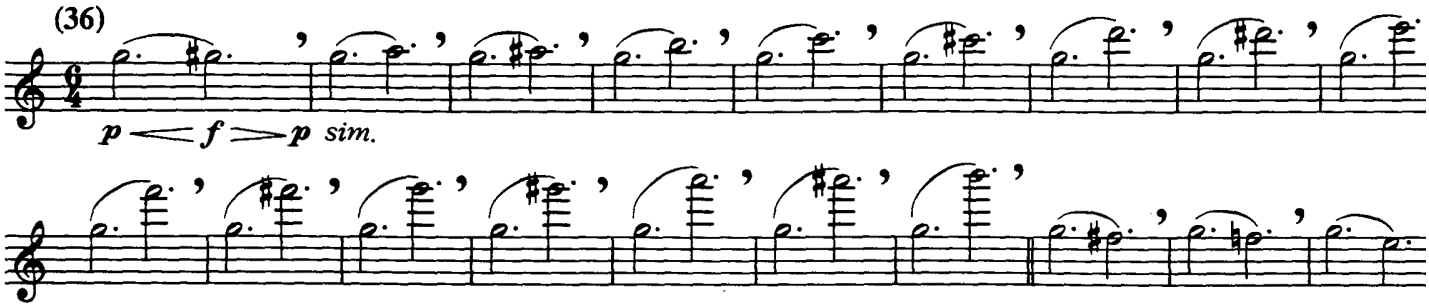
Sons filés sur deux notes liées. Changez d'exercice chaque jour.
"Sons filés" on two slurred notes. Change the exercise everyday.

Exercice n° 33 (note pivot : le mi)
(pivot note : E)



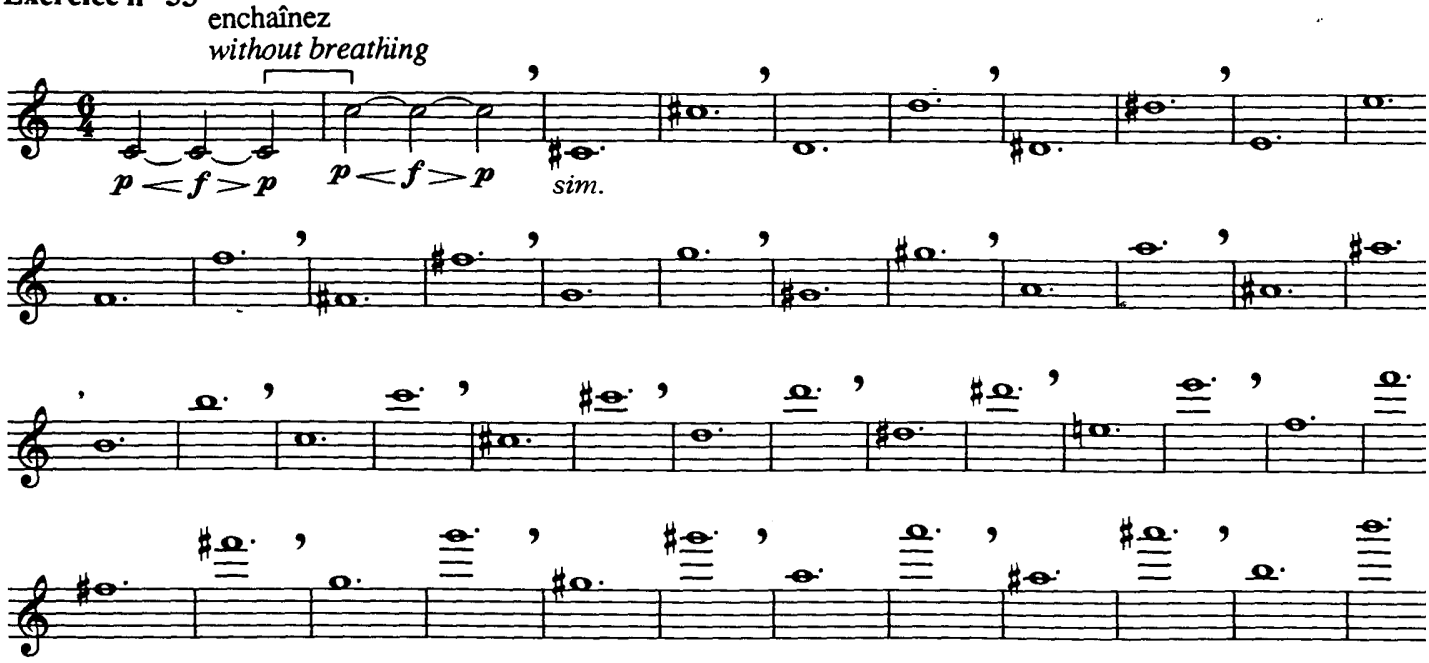
Exercices n° 34 à n° 52 (Le numéro 36 est développé ci-dessous à titre d'exemple)
(N°36, for instance, has been developped hereunder)



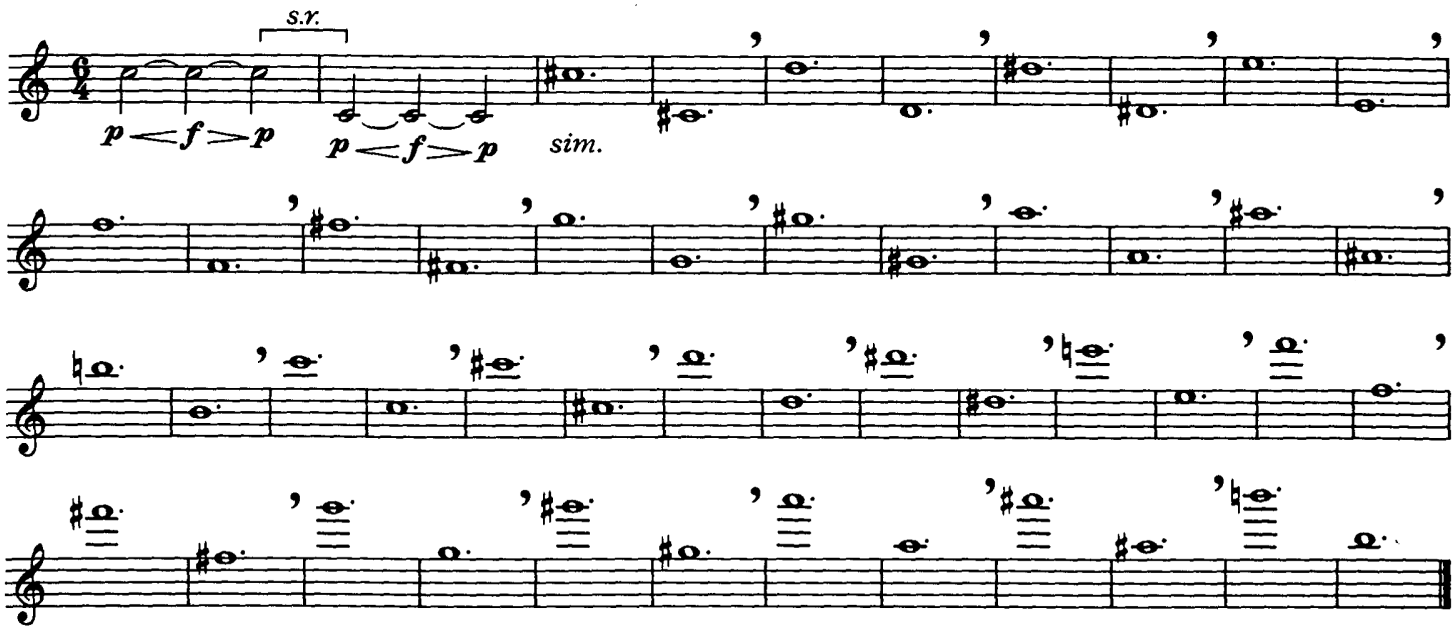


Sons filés sur des octaves détachées
"Sons filés" : octaves in détaché

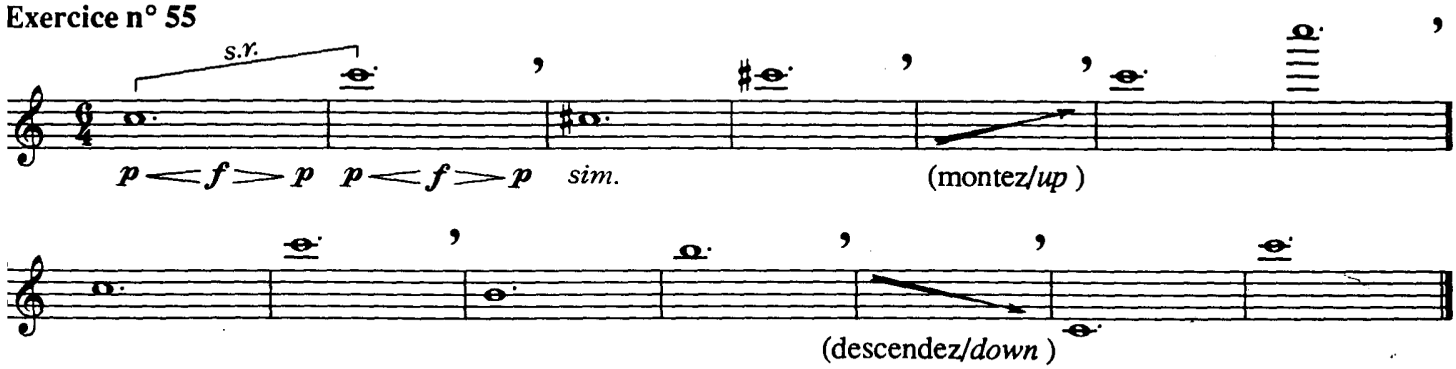
Exercice n° 53



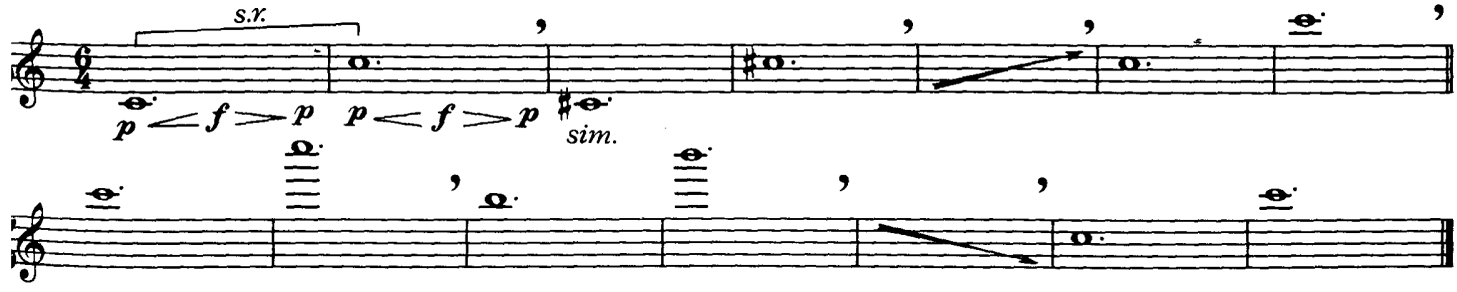
Exercice n° 54



Exercice n° 55

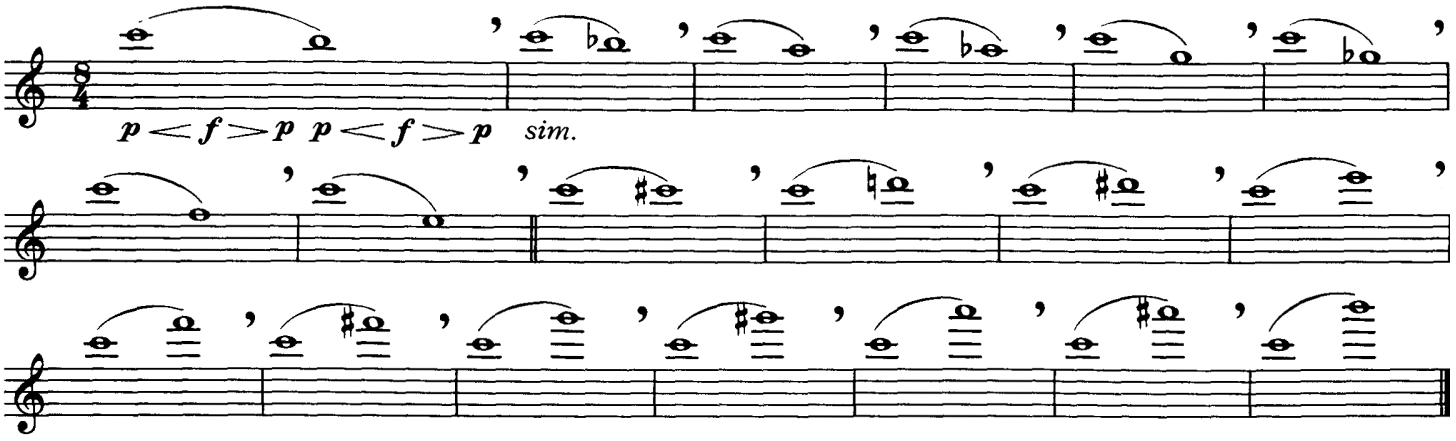


Exercice n° 56

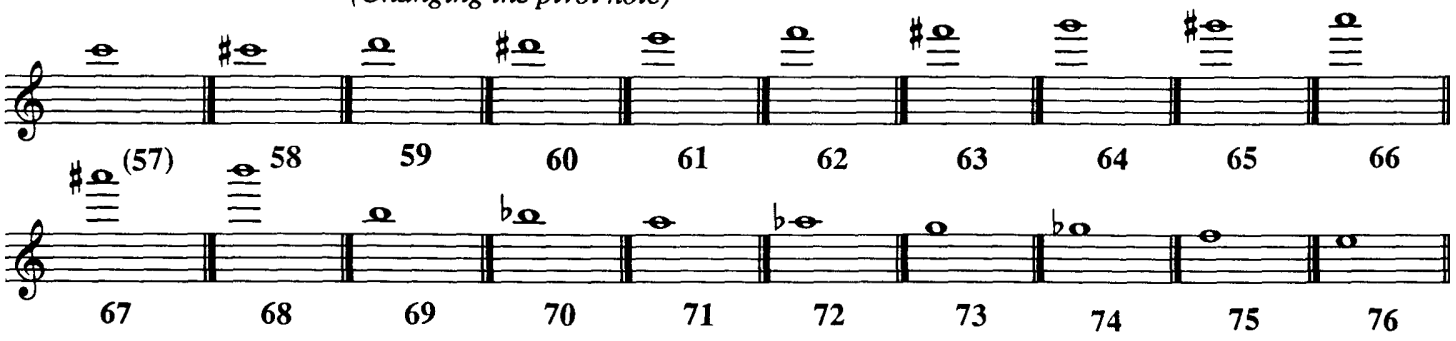


Deux sons filés sur deux notes liées
Two "sons filés" on two slurred notes

Exercice n° 57 - (Note pivot : le do)
(pivot note : C)

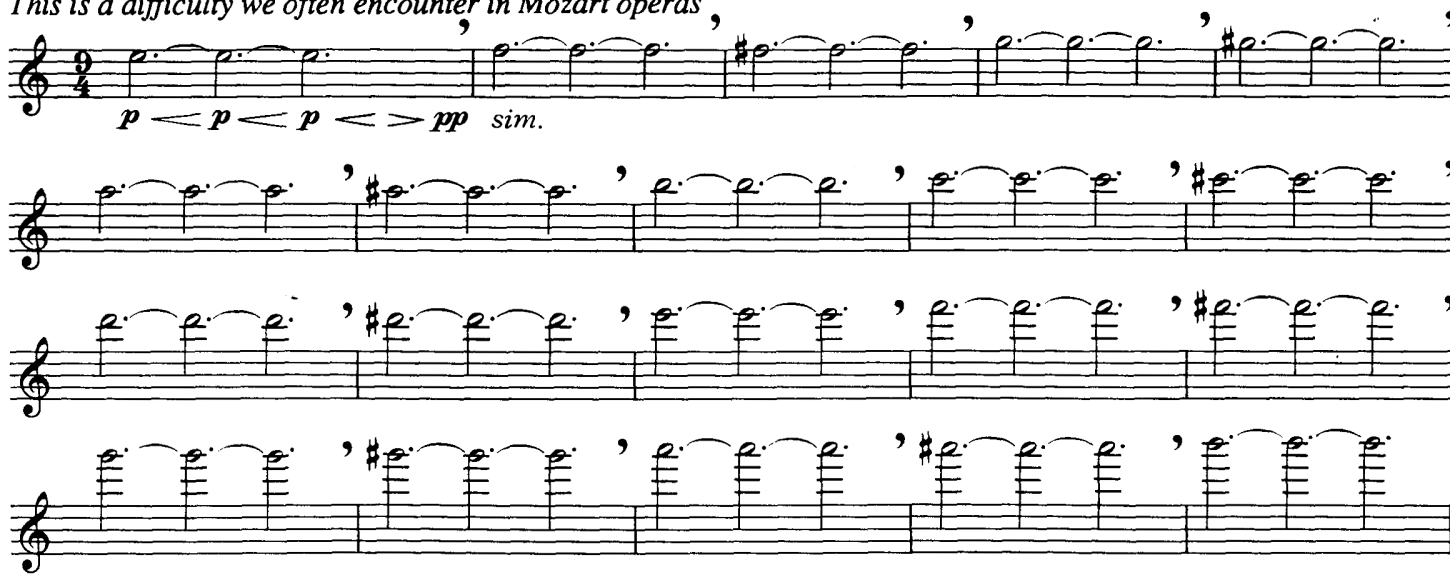


Exercices n° 58 à n° 76 (Changement de note pivot)
(Changing the pivot note)



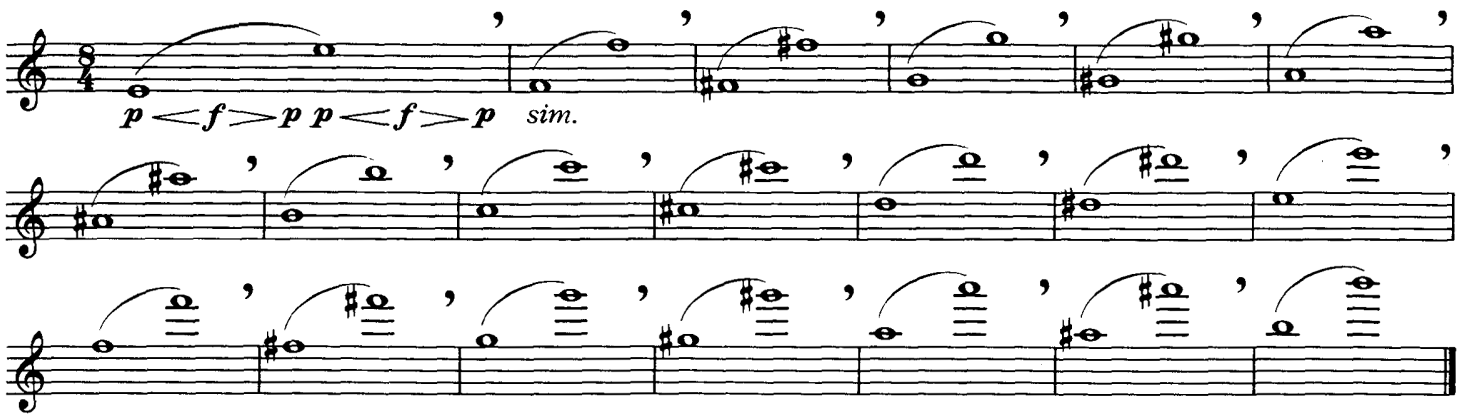
Exercice complémentaire n° 77
Complementary exercise n° 77

Difficulté que l'on rencontre très souvent dans les opéras de Mozart
This is a difficulty we often encounter in Mozart operas

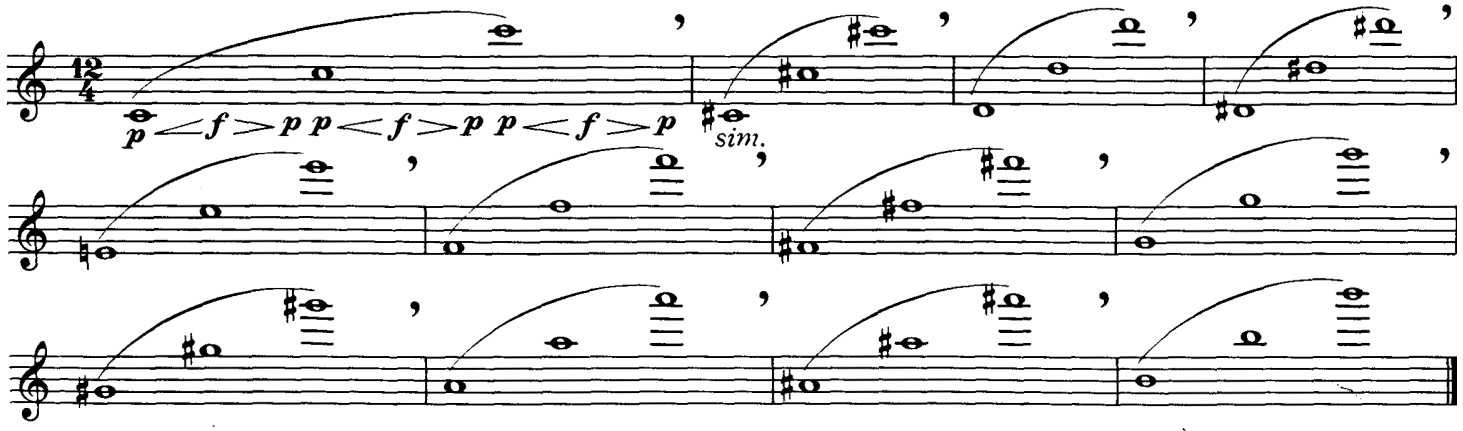


Sons filés sur des octaves liées
"Sons filés" on slurred octaves

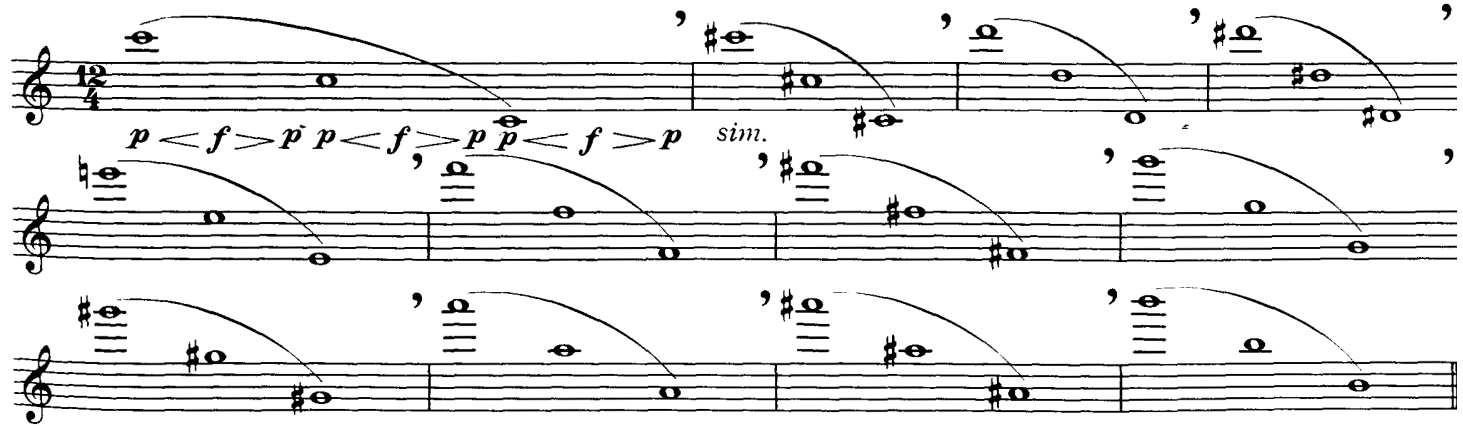
Exercice n° 78



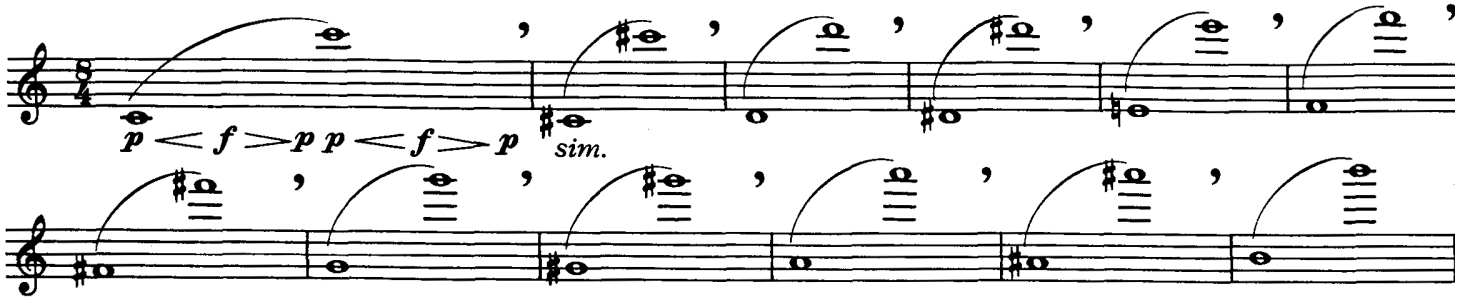
Exercice n° 79



Exercice n° 80

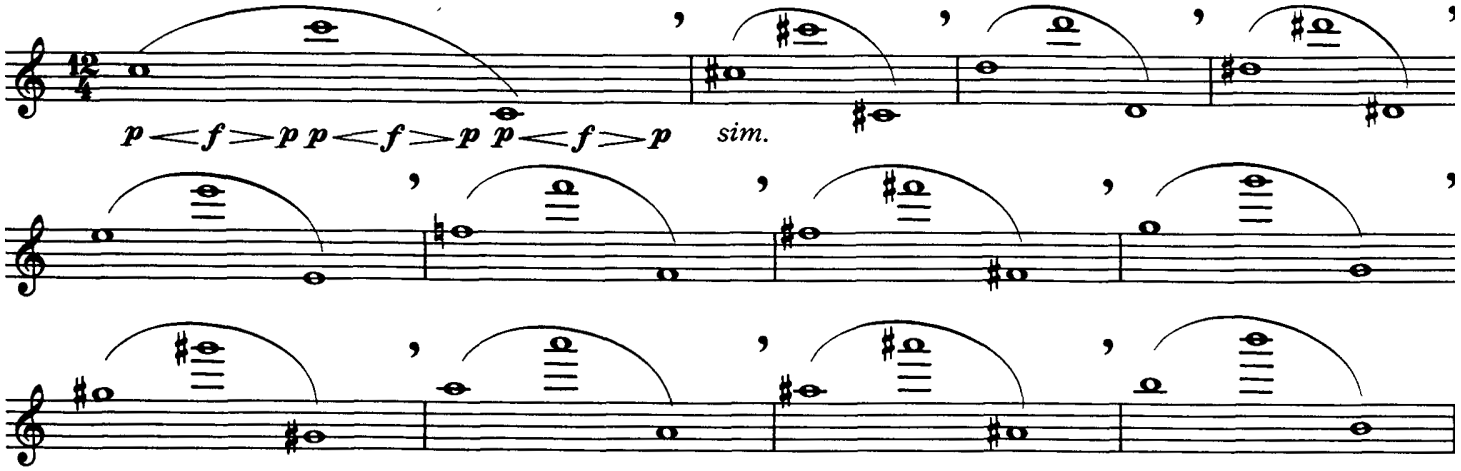


Exercice n° 81

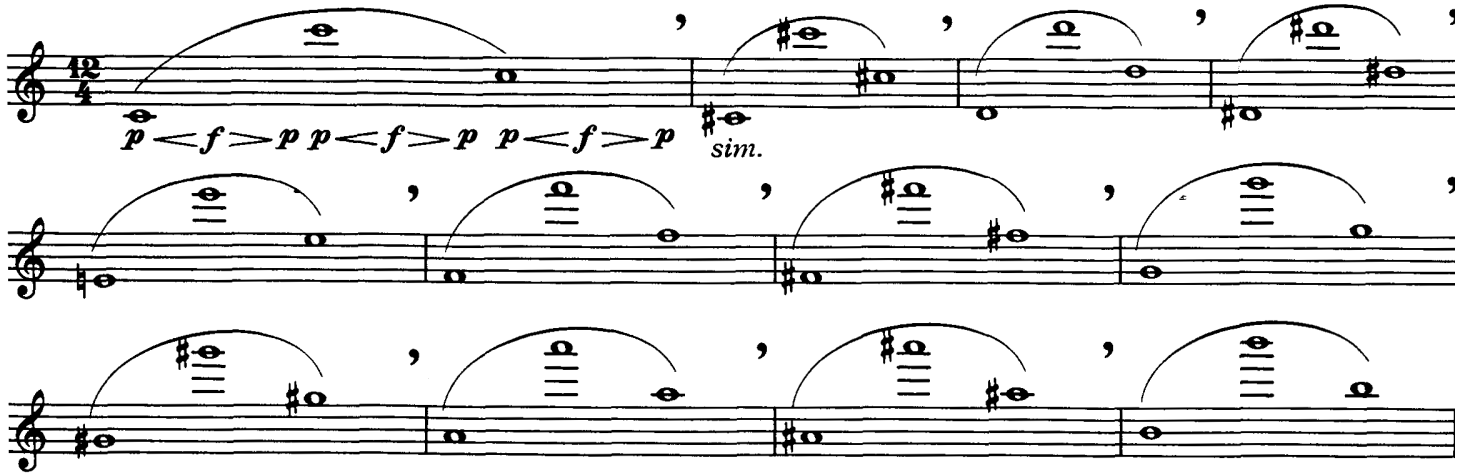


Exercice n° 82

même principe de nuances
dynamics as above

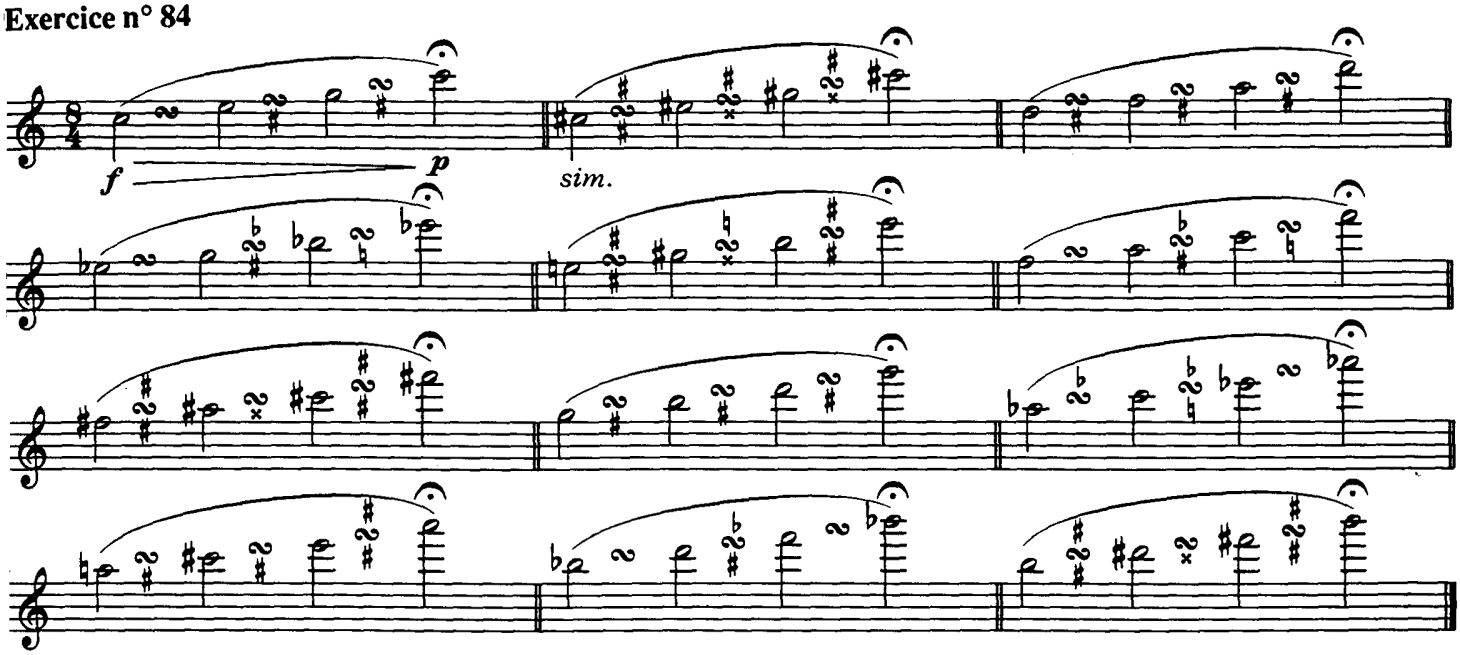


Exercice n° 83

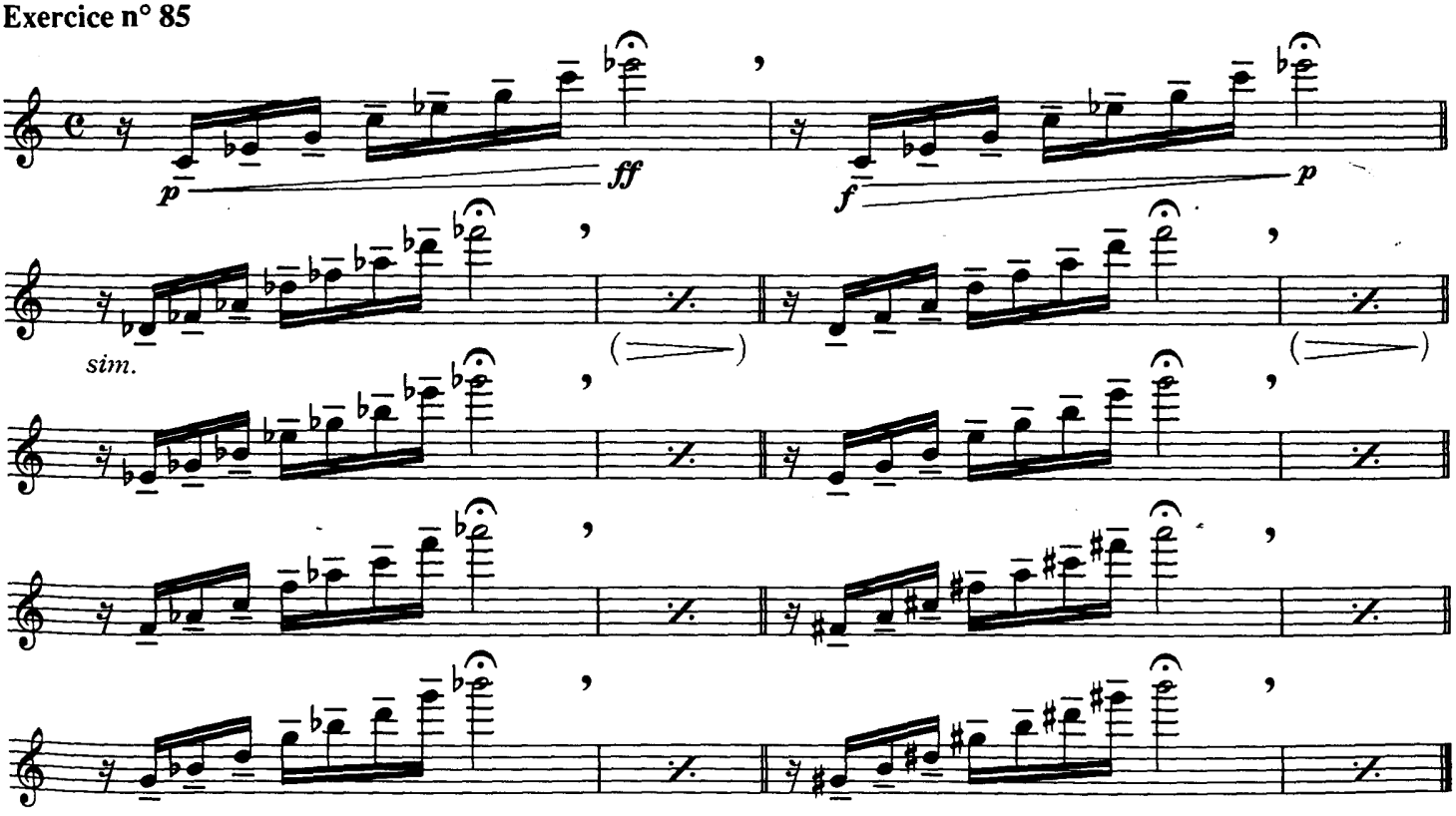


Diminuendo sur un arpège ascendant (très difficile)
Diminuendo on an ascending arpeggio (very difficult)

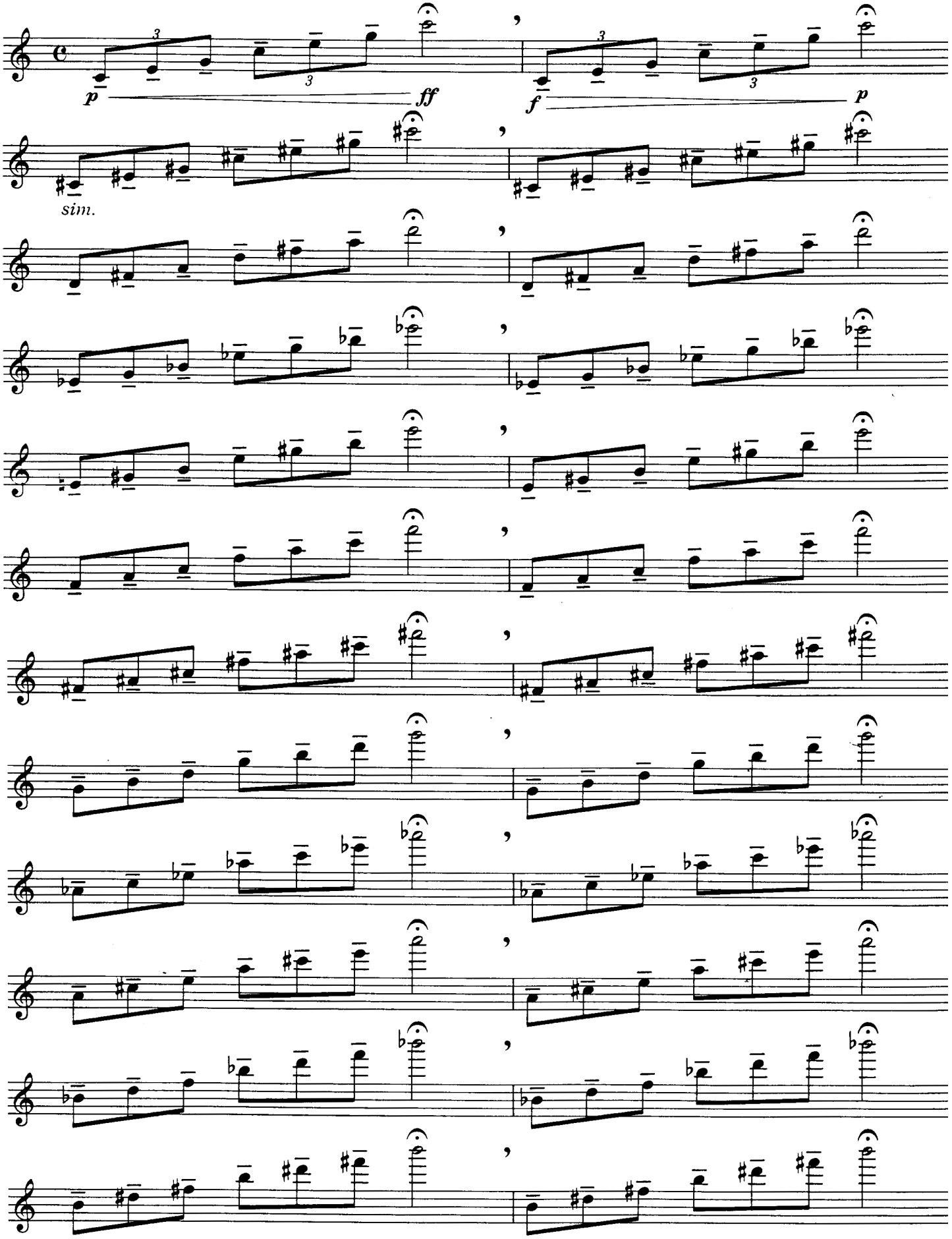
Exercice n° 84



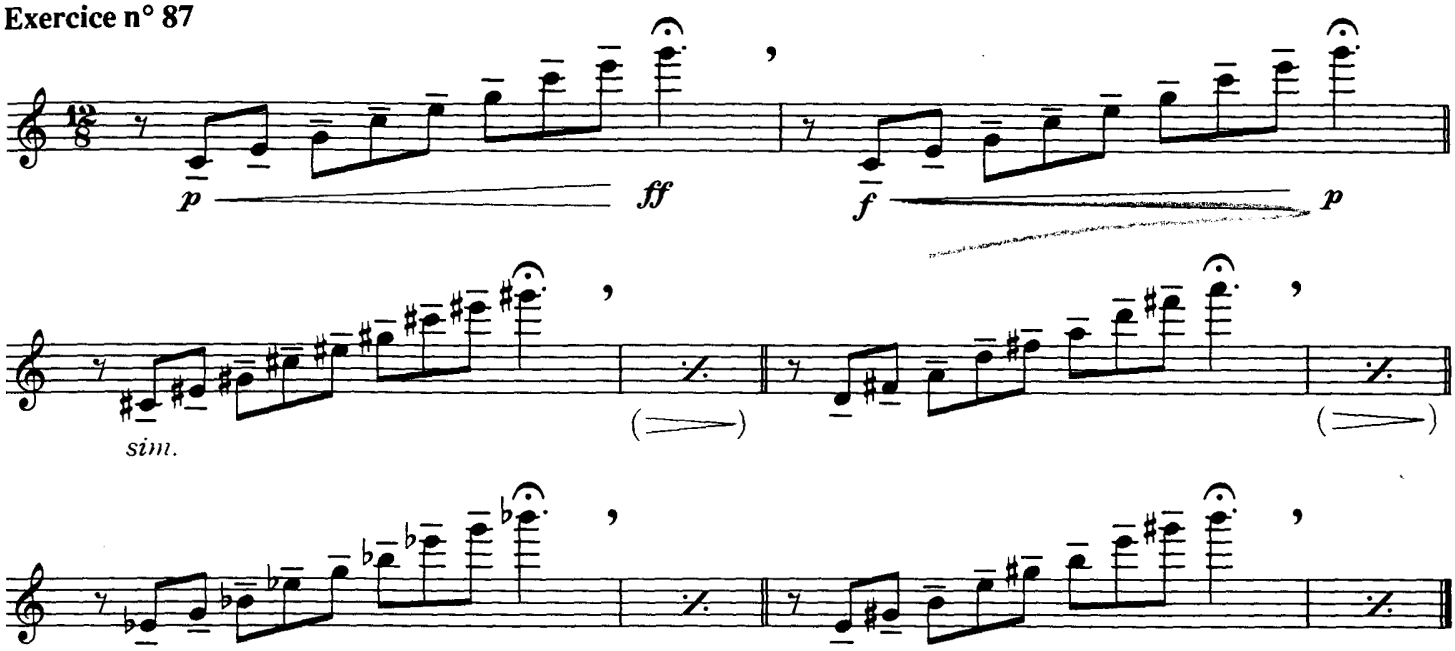
Exercice n° 85



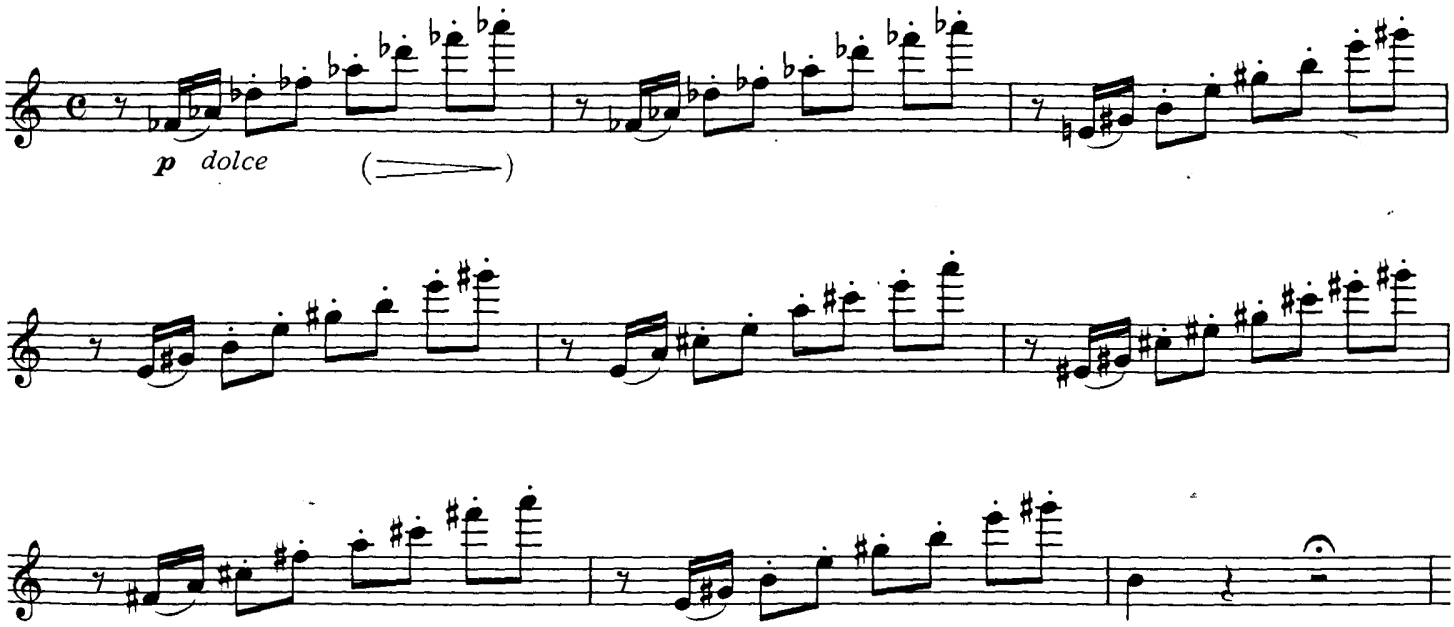
Exercice n° 86



Exercice n° 87



Exercice n° 88 (Extrait de "Rigoletto", opéra de G. Verdi)
(From "Rigoletto", an opera of G. Verdi)



Consultez aussi la liste des ouvrages de référence page 83
See also the reference list on page 83

CHAPITRE IV
CHAPTER IV

MODES D'ATTAQUE D'UNE NOTE
TYPES OF NOTE ATTACK

Voici une autre difficulté d'embouchure, qui est souvent négligée dans le travail quotidien. En effet, l'amorce d'une note est plus ou moins difficile : cela dépend de sa nuance et de son registre. Attaquer un sol dans la nuance *piano* et dans l'aigu, ou bien forte et dans le grave constitue, par exemple, une réelle difficulté. Pourtant, nous sommes souvent confrontés à ces problèmes dans les œuvres et plus particulièrement dans le répertoire d'orchestre.

This is another embouchure difficulty which is ofte neglected in the flutists' daily practice. In fact, t difficulty in beginning a note depends upon its dynam and register. To tongue a high G piano *or a low G* fort *for instance, represents a true difficulty. Neverthele particularly in orchestral repertoire, we are oft confronted with this kind of problem.*

Les exercices qui vont suivre sont classés par ordre croissant de difficulté :

The following exercises are classified in order difficulty :

1° - Exercices préparatoires fondés sur l'action du diaphragme et sur la décontraction de l'embouchure. "Sons soufflés et sons en bulles".

1° - Preparatory exercises, based on the diaphrag function and embouchure relaxation. "Blown" soun and "bubble sounds".

2° - Changement (subit) de nuance entre deux notes.

2° - Sudden change of dynamics between two notes.

3° - Notes perlées sur différents rythmes et dans différentes tessitures.

3° - Pearl-like notes on various rythms and registers

4° - Quelques extraits d'œuvres du répertoire où se présentent ces difficultés.

4° - Excerpts from the repertoire where such difficu ties occur.

Afin d'obtenir les meilleurs résultats voici quelques conseils :

To obtain the best possible result, remember this advice:

* L'embouchure doit toujours être décontractée, particulièrement dans le registre aigu et surtout pour émettre les sons *piano*. Grande résistance au niveau des commissures des lèvres (sans les tirer toutefois) et souplesse au milieu de la bouche : position à peu près similaire à celle que l'on peut adopter lorsqu'on se mord les deux joues.

* *The embouchure must always remain relaxed, par cularly in the high register, and above all for emitti* piano *notes. The corners of the lips must be high resistant (though without being stretched) and the midd of the mouth very flexible (same kind of position as t one you may find when biting both your cheeks).*

* Position de la langue pour attaquer ces notes : la position n'est pas toujours la même, cela dépend du registre. Pour le registre grave, la langue est placée derrière les dents. Pour la tessiture médium (à partir de mi/fa, mais cela dépend de chacun), la langue est placée entre les dents et derrière les lèvres. La langue ne doit pas en principe dépasser les lèvres sauf pour une attaque "brutale" dans la nuance *forte* ou *fortissimo*.

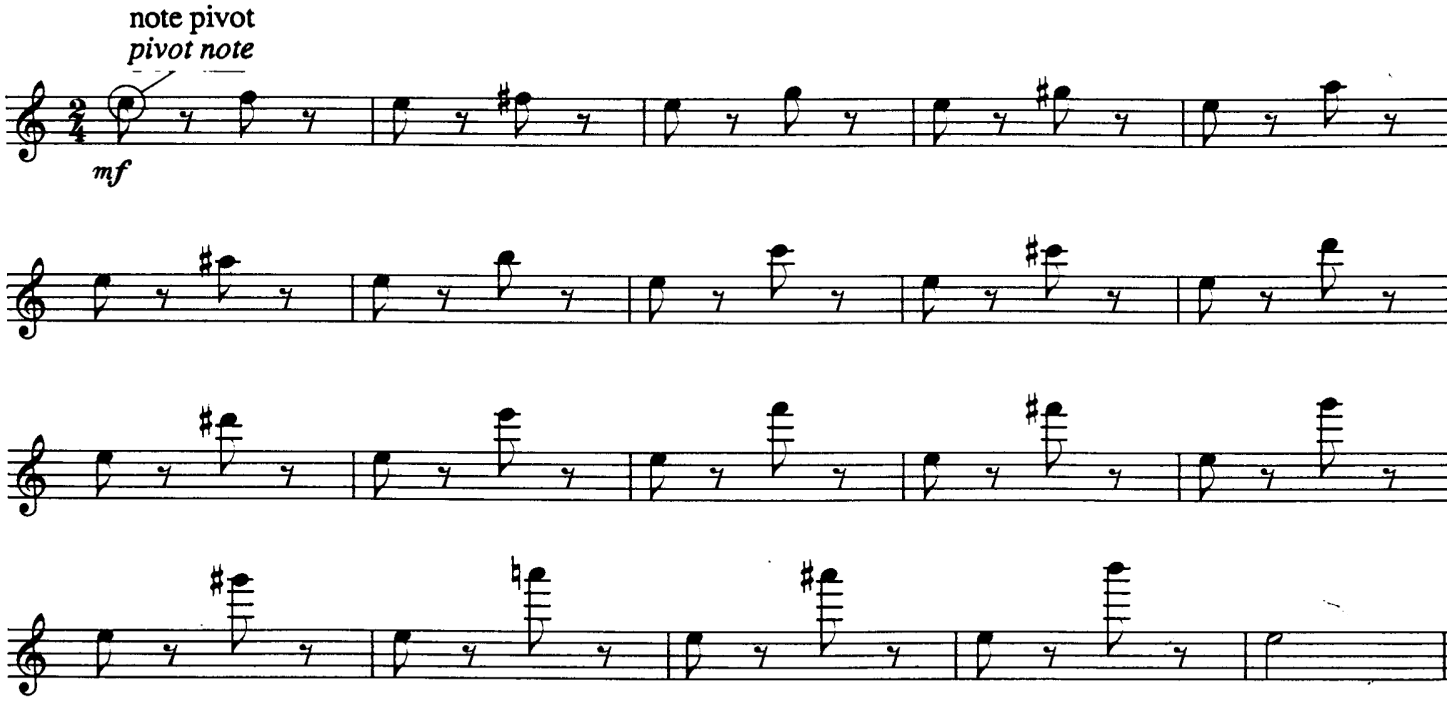
* *The tongue position varies with the register. In th low one, it remains behind the teeth ; starting from E/F i the second octave (but this varies with everybody) it i placed between the teeth and behind the lips (not an further forward, except for a brutal* forte *or* fortissim *attack).*

I - Exercices préparatoires : sons "soufflés"
I - Preparatory exercises : "blown" sounds

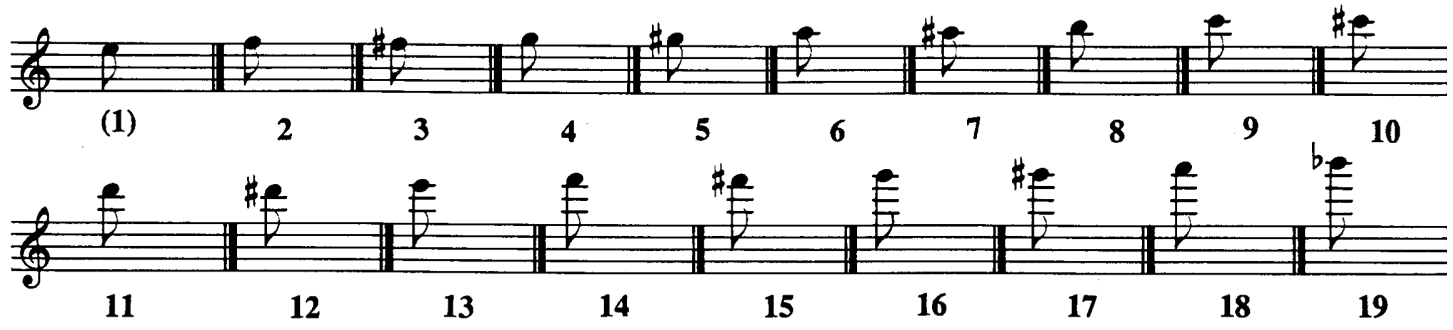
Exercices n° 1 à n° 19

Détachez chaque note uniquement grâce à l'action du diaphragme ; n'utilisez pas la langue. Sur chaque son donnez un "coup de diaphragme" comme lorsque vous prononcez la syllabe HA ou HE. Evidemment, plus la tessiture est élevée, plus le diaphragme est tendu. Les lèvres sont toujours décontractées. Pour les notes hautes, veillez à ne jamais émettre l'octave grave à l'attaque ou à l'extrême fin de la note. Changez de note pivot tous les jours (voir l'exemple ci-dessous).
Detach each note exclusively with a diaphragm action ; do not use the tongue. On each note give a "diaphragm impulse", as when pronouncing the syllabe HA or HE. Naturally, the higher the tessiture, the greater the diaphragm tension must be. The lips stay relaxed. For high notes, pay attention never to produce the lower octave, either at the attack or at the very end of the note. Change pivot note everyday (see the example hereunder).

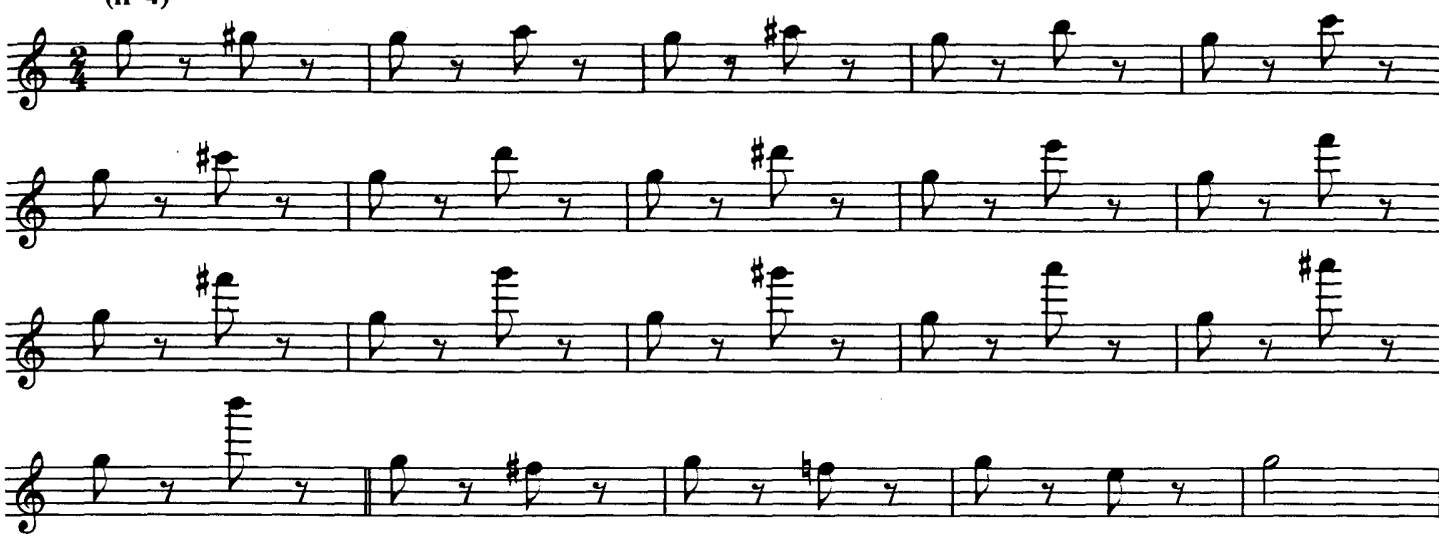
Exercice n° 1



La note pivot de cet exercice est le mi. Changez chaque jour de note pivot. Pour faciliter le repérage, voici un tableau avec toutes les notes pivot. A titre d'exemple nous avons développé le n° 4 à la page suivante.
The pivot note in this exercise is E. Change pivot note everyday. For more clarity, you find here a plan of all pivot notes. The n° 4, for instance, is fully developped on the following page.



(n°4)

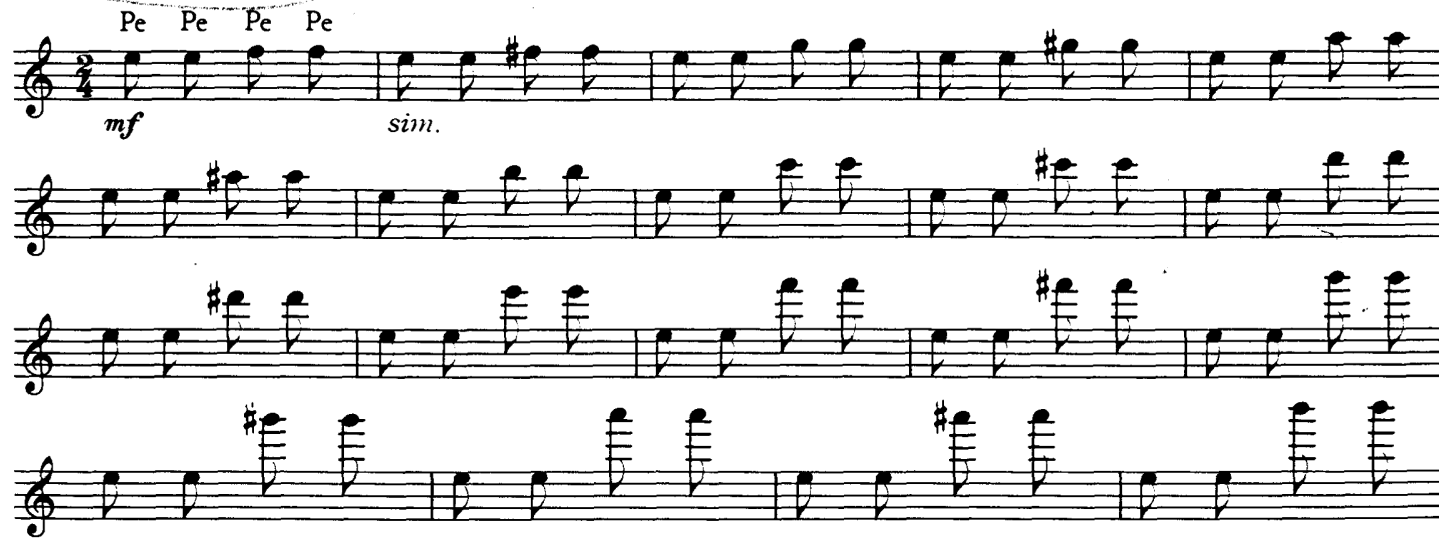


II - Exercices n° 20 à n° 38 : sons en "bulles" / *"bubble" sounds*

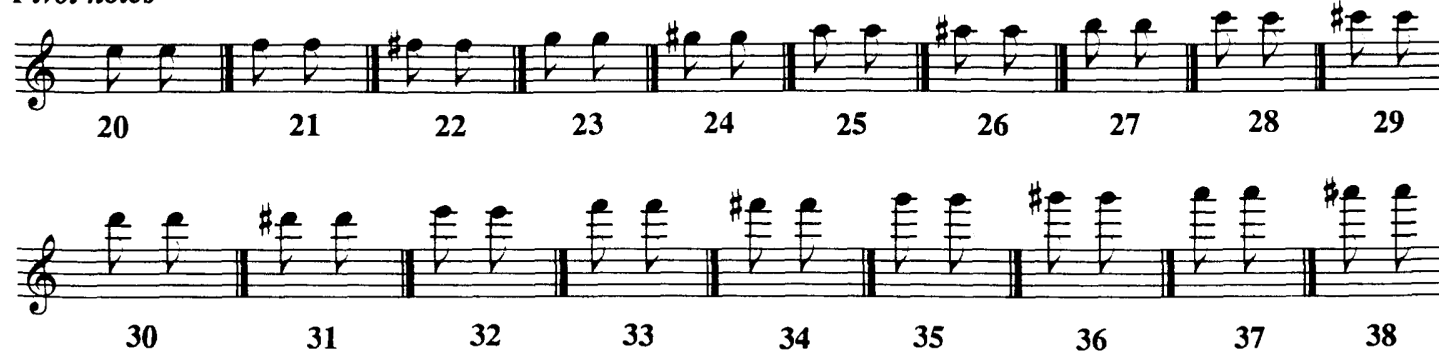
La note est émise en prononçant la syllabe PE ou PU. Jouez les notes en imaginant que vous faites une bulle de savon. Cet exercice est destiné à garder une grande souplesse au niveau du bout des lèvres. C'est un exercice de décontraction : le résultat sera satisfaisant si vous ne perdez pas de vue ce principe. Changez de note pivot tous les jours.

The note is emitted while pronouncing the syllabe PE or PU. Imagine you blow soap- bubbles. It is a relaxation exercise to help you keep the maximum flexibility at the end of the lips (aperture for the air stream). The result will be satisfactory if you keep this in mind.

Exercice n° 20

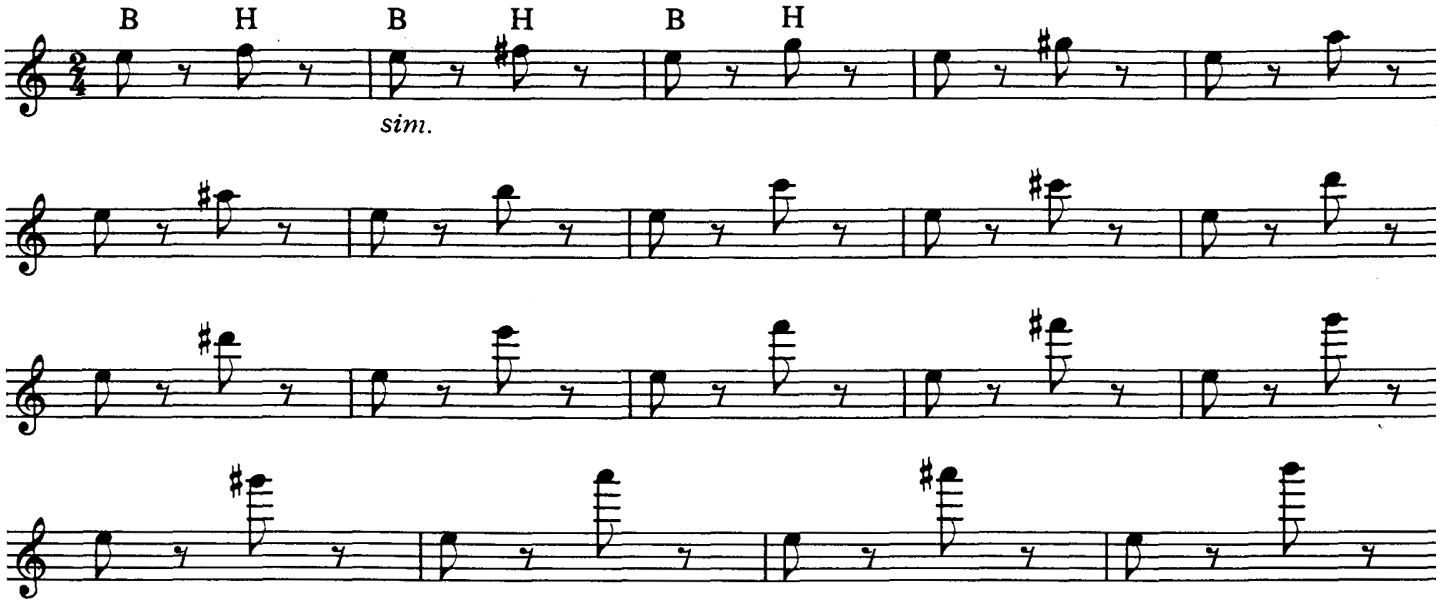


Notes pivot
Pivot notes

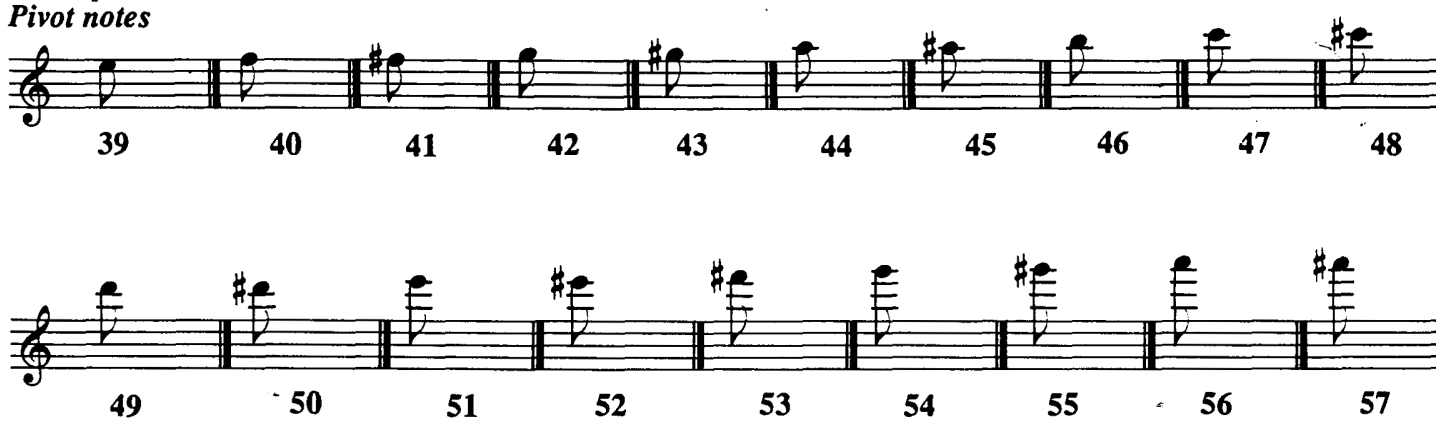


Exercices n° 39 à n° 57. Combinaison de deux types d'exercices précédents. Le premier son est un son en bulle et le second un son soufflé. Changez de note pivot tous les jours.
Combination of the two preceding types of exercises. The first note is a "bubble" sound, the second one is "blown". Change pivot note everyday.

(n° 39)



Notes pivot
Pivot notes



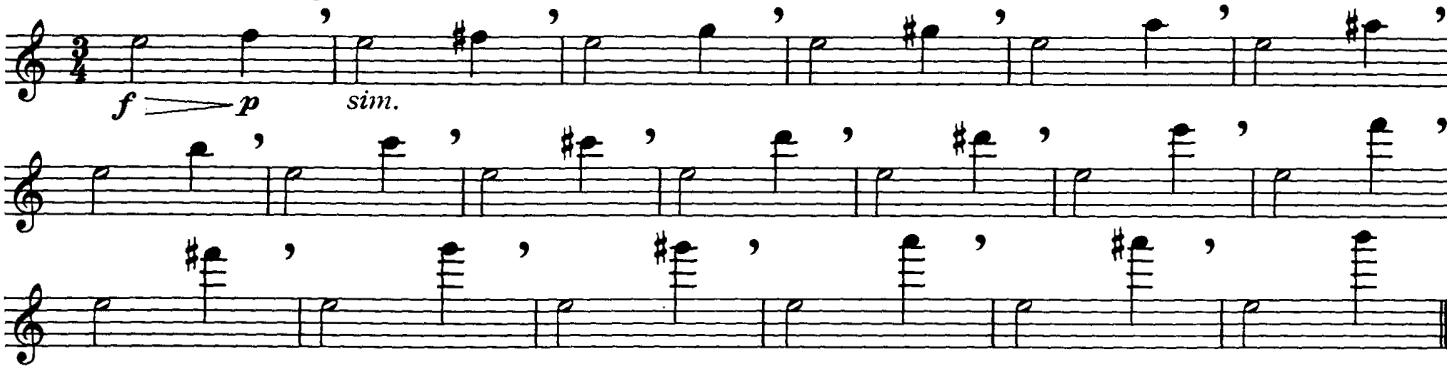
Reprenez à présent les exercices 1 à 38 en détachant les notes avec la langue, dans la nuance *piano/mezzo-forte*. Placez la langue derrière les dents pour les notes du registre grave (jusqu'au ré/mi médium environ) et entre les dents, juste derrière les lèvres, pour les notes plus hautes.
At this point, replay the exercises n° 1 to 38 and tongue in a piano/mezzo-forte *dynamic. Place the tongue behind the teeth for low notes (round-about up to D or E in the second octave) and between the teeth, just behind the lips, for higher notes.*

III - Changement de nuance entre deux notes.
III - Changing dynamics between two notes.

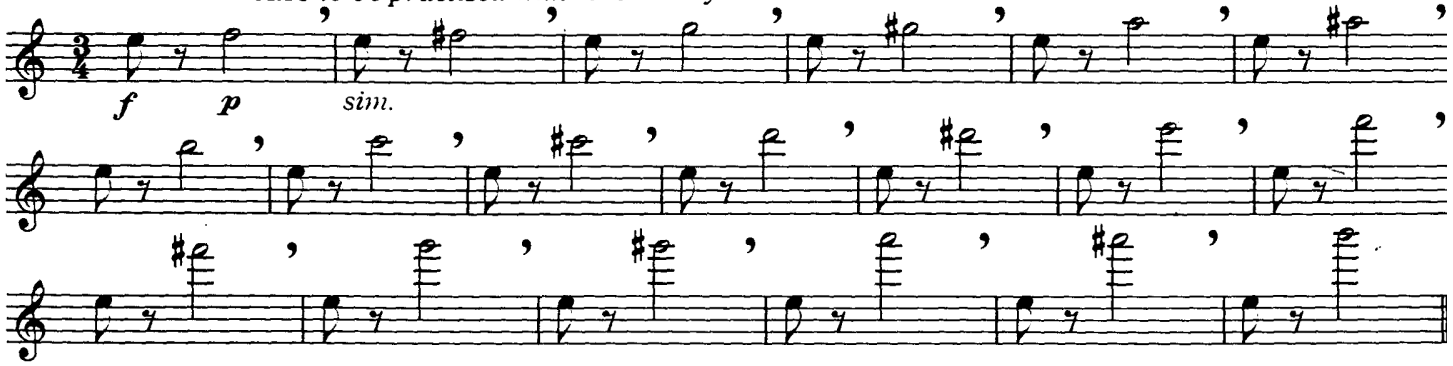
Exercice n° 58

Après avoir émis une note bien ronde et dans la nuance forte, diminuez pour émettre un son *piano* tout en restant bien décontracté et en veillant à garder une belle sonorité bien pure et sans bruits parasites. N'hésitez pas à inverser la nuance.
After the attack of a forte, well-rounded note, diminish for playing a piano *note, while remaining relaxed and paying attention to maintain a very pure tone. Eventually, feel free to reverse the dynamic.*

Je vous recommande vivement de travailler au préalable l'exercice n° 1 p 15 de l'ouvrage de Marcel Moyse De la sonorité : art et technique (Cf bibliographie p 83).
Before this, I warmly recommend M. Moyse "Sonority, art and technique", exercise n° 1, page 15. (See reference list on page 83).

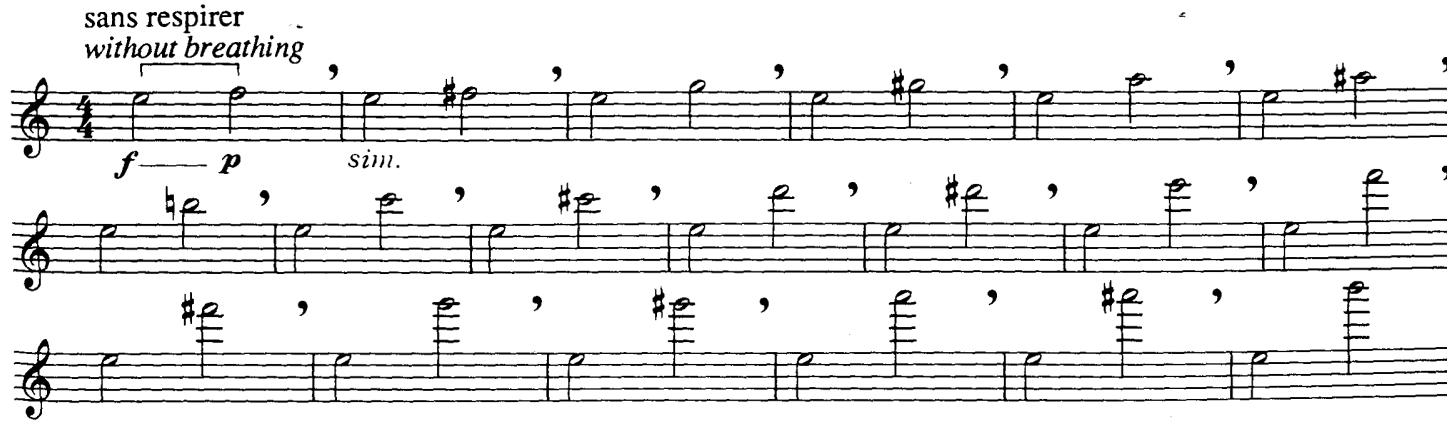


Exercice n° 59 - Inversez aussi la nuance
Also to be practised with reversed dynamic

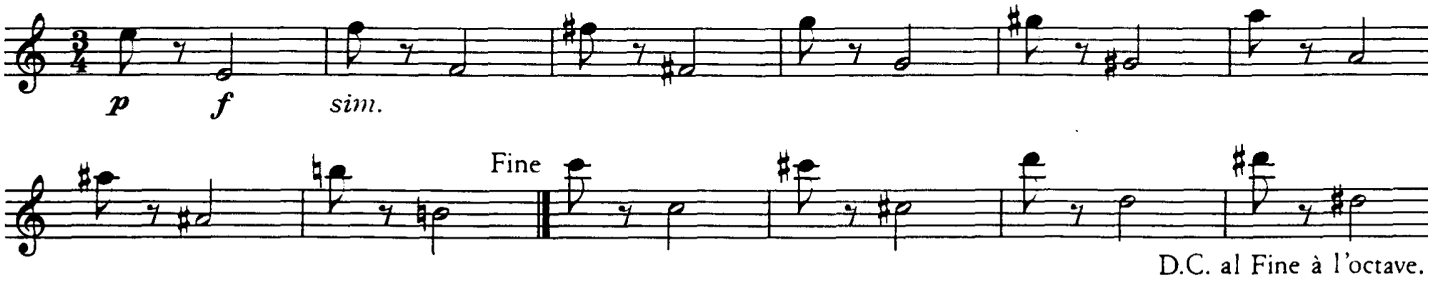


Exercice n° 60 -

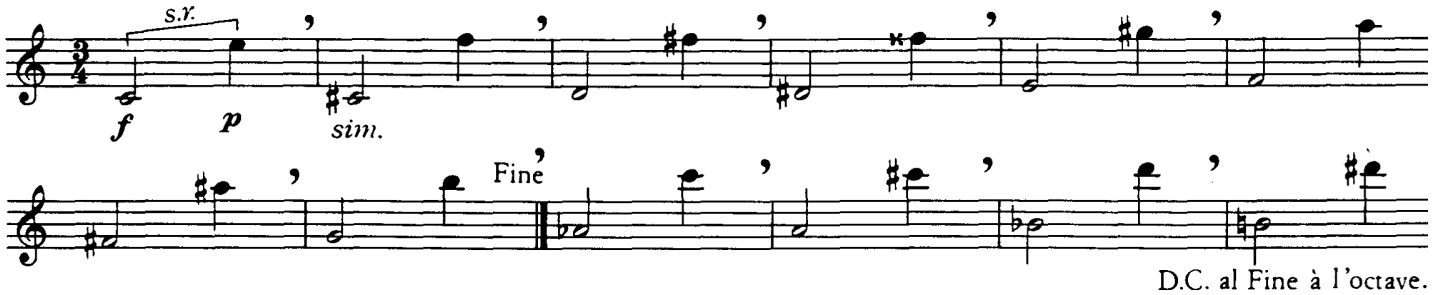
sans respirer
without breathing



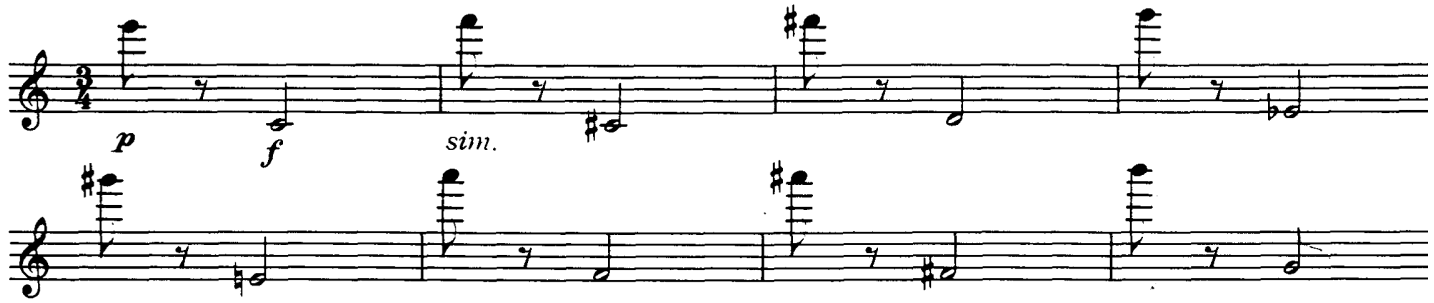
Exercice n° 61



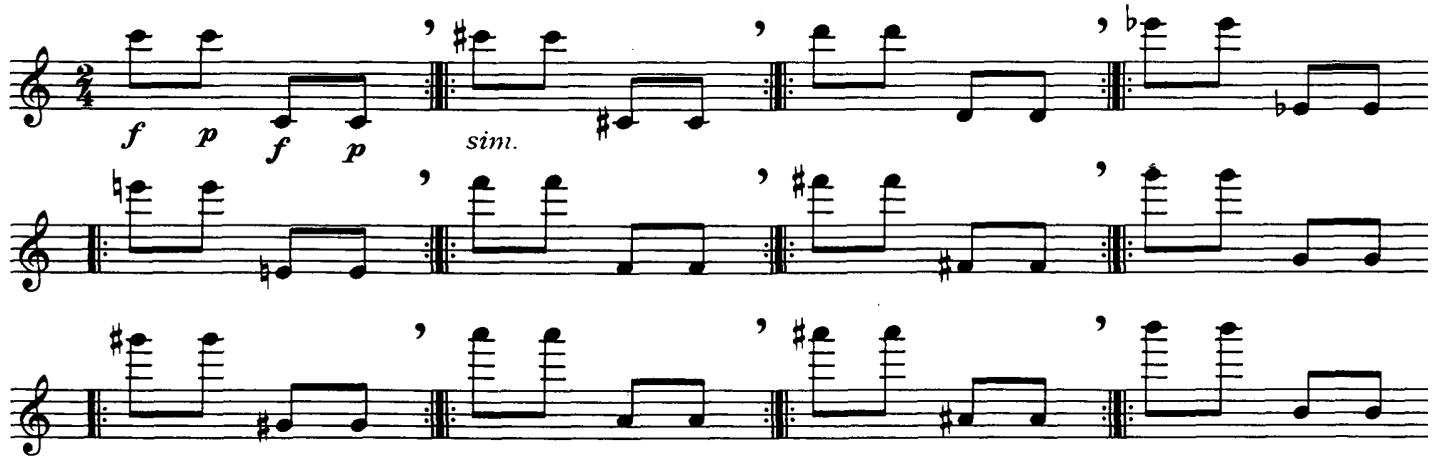
Exercice n° 62



Exercice n° 63



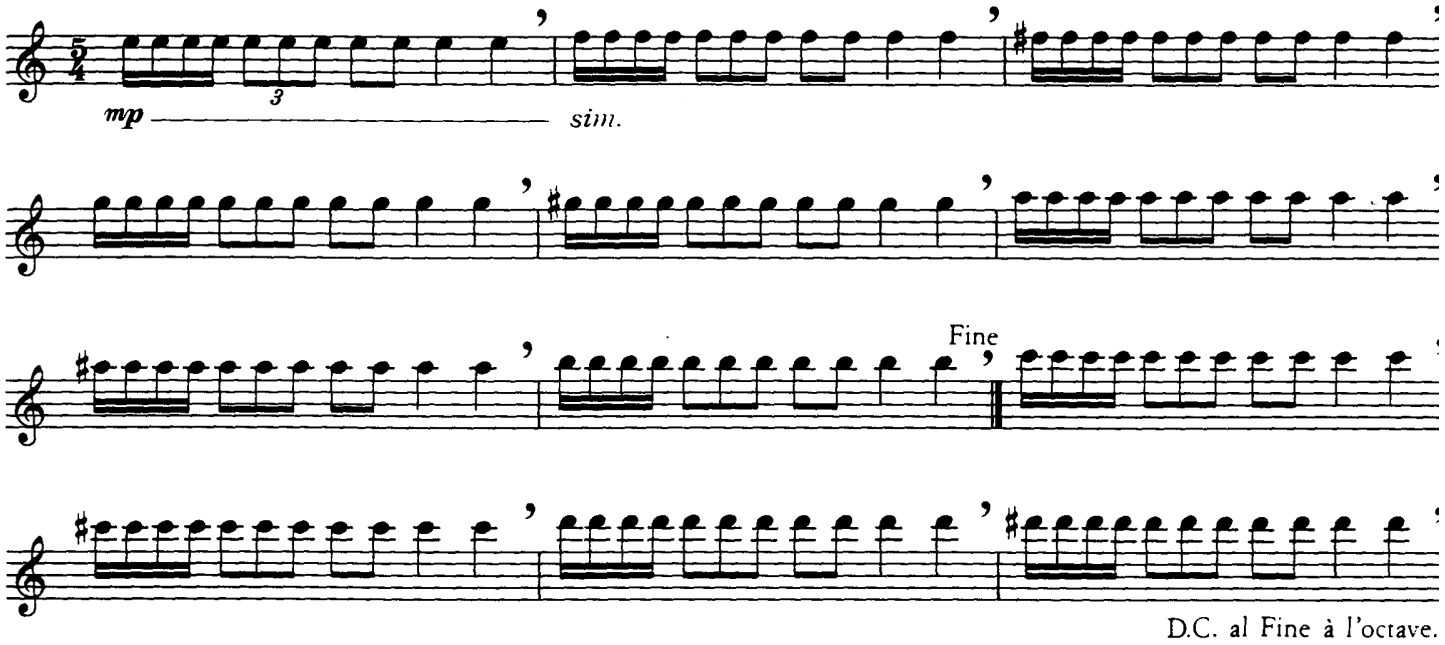
Exercice n° 64



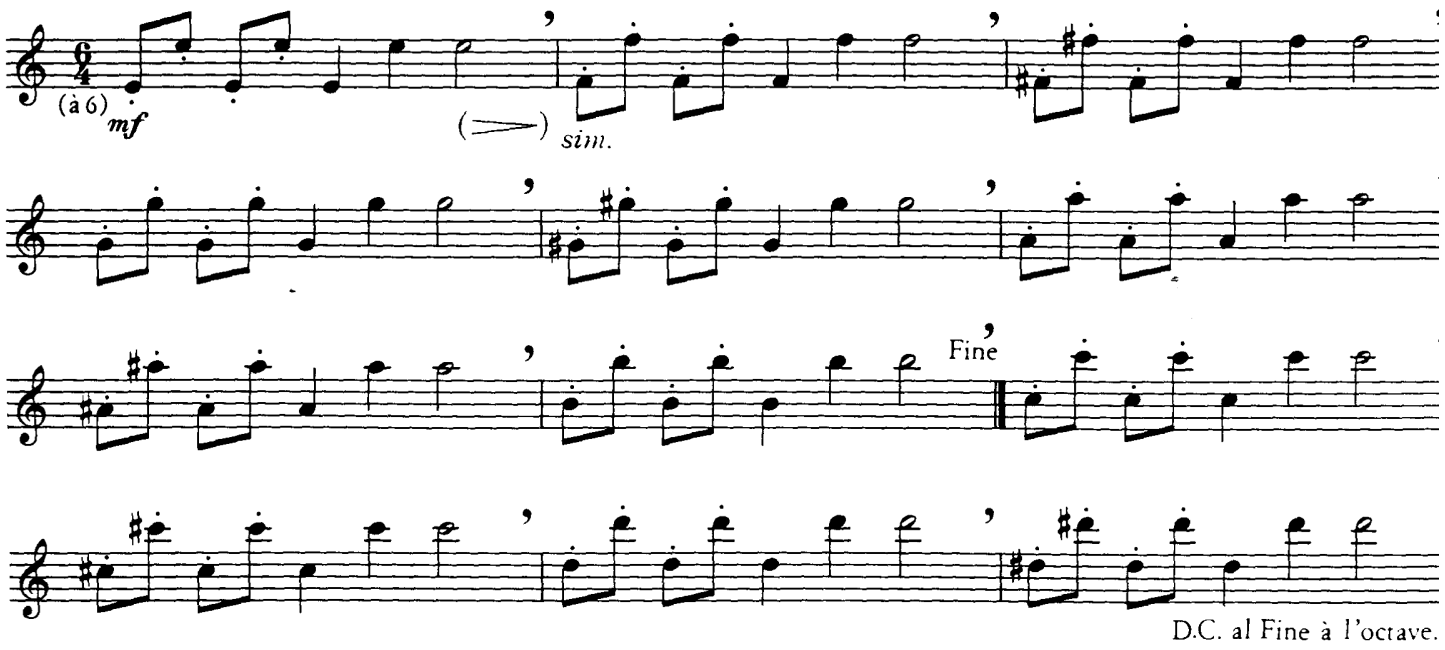
Notes perlées sur différents rythmes et dans différentes tessitures
Pearl-like notes on various rythms and registers

Pour l'ensemble des exercices, veillez à garder une sonorité très pure dans tous les registres ; ne jouez pas les exercices trop vite.
For all these exercises, which must be played too fast ; pay attention to keep a very pure tone in all registers.

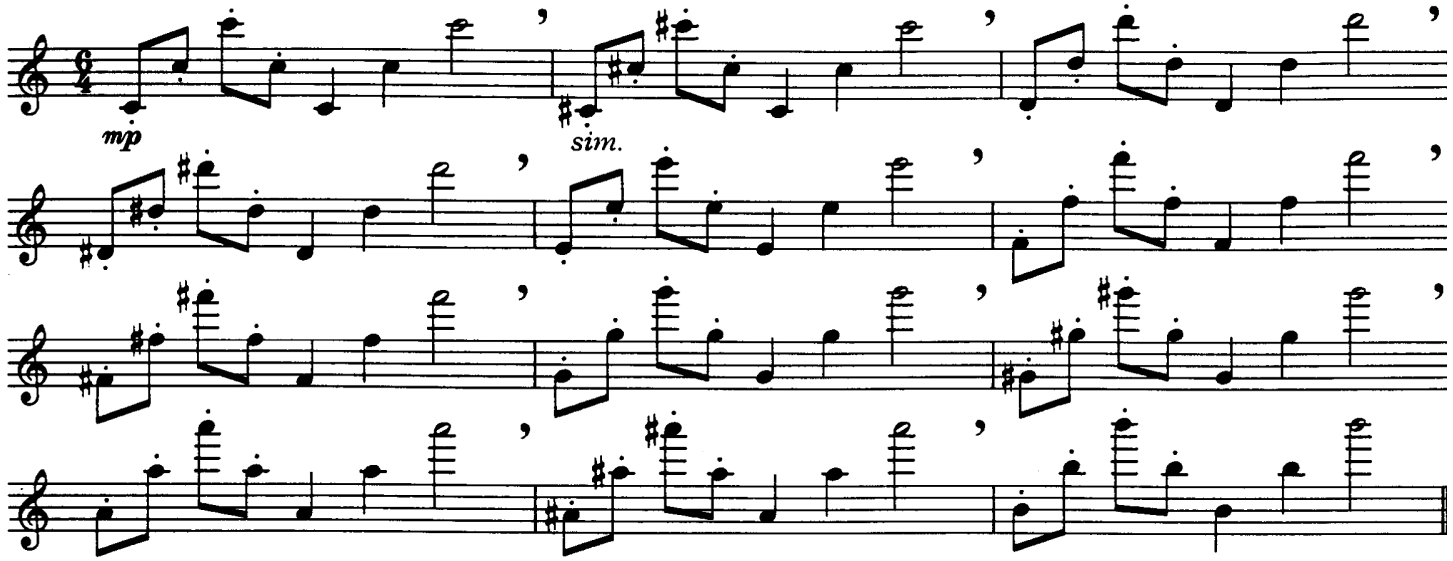
Exercice n° 65 - N'hésitez pas à inventer d'autres rythmes
Feel free to invent other rythms



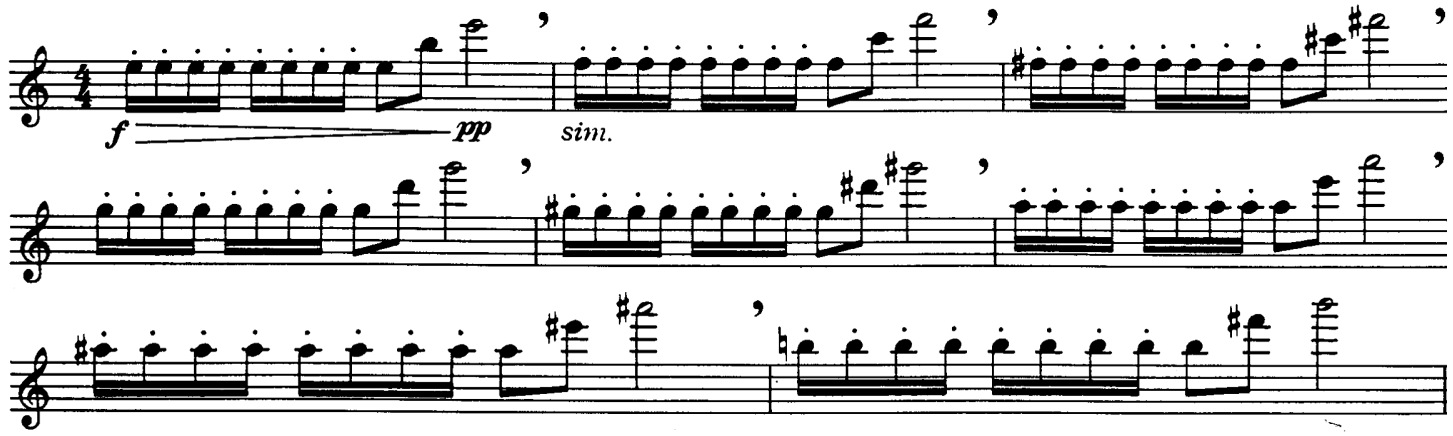
Exercice n° 66



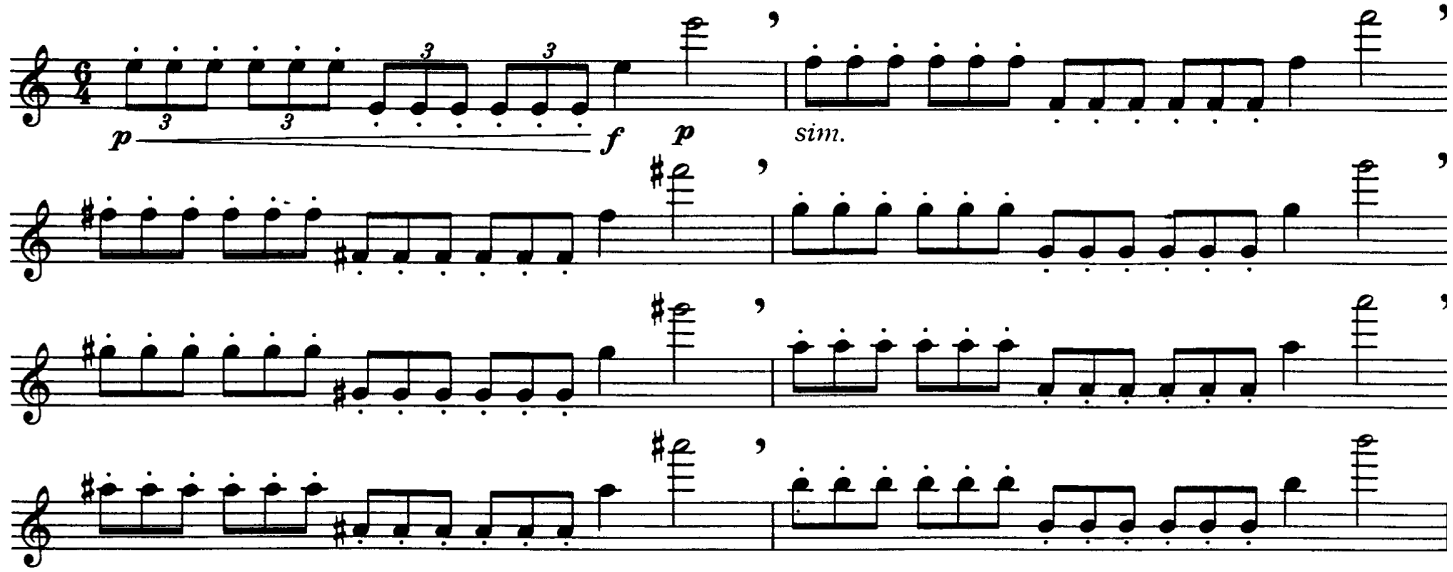
Exercice n° 67



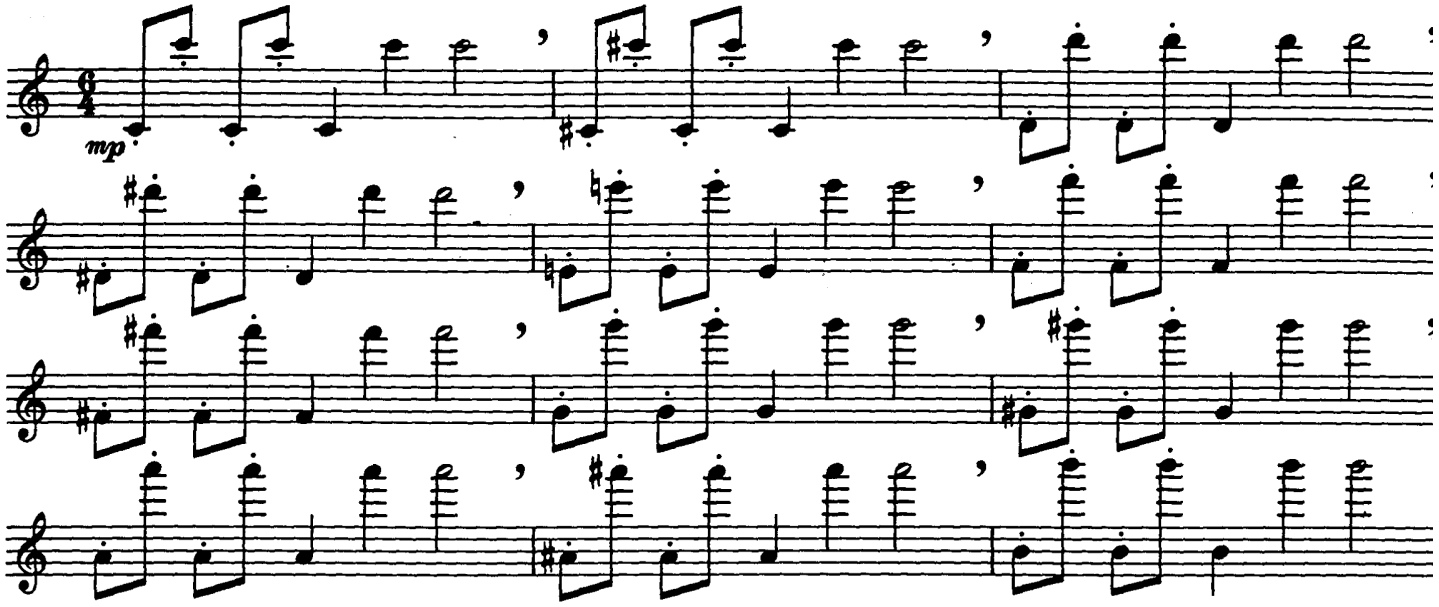
Exercice n° 68



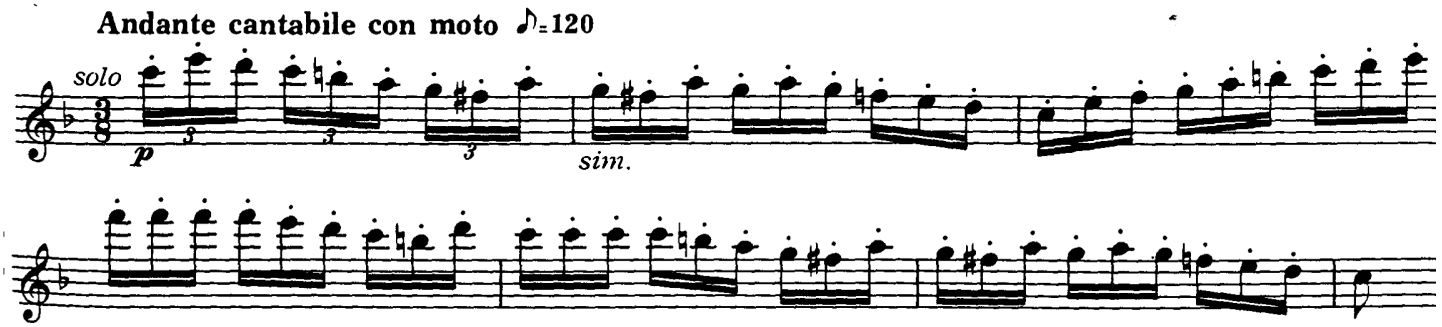
Exercice n° 69



Exercice n° 70



Extraits d'œuvres du répertoire
Excerpts from the repertoire

C'est dans le répertoire d'orchestre que l'on rencontre le plus souvent ce type de difficultés (et en particulier dans la musique de L. van Beethoven). Voici quelques extraits à travailler très consciencieusement.
This type of difficulty is to be encountered mostly - in my opinion - in the orchestral repertoire, and more particularly in the music of L. van Beethoven. Practise very carefully these few excerpts.

Extrait n° 1 - 1ère symphonie de Beethoven, 2ème mouvement. Cherchez un détaché très perlé, pas trop fort et très vivant.
Excerpt n° 1 - *Beethoven : First Symphony, second movement. Strive for very pearl-like staccato, not too loud and very alive.*