

## FOREWORD

The establishment of the Society for Chamber Music for Wind Instruments in Paris in 1879 marked the decline of the era of piano and string instruments domination in academic chamber music. Its founder is a prominent French musician of the time, Paul Taffanel, a flutist, conductor, composer and public figure, who is considered to be the founder of the French school of playing flute.

Paul Taffanel (1844 – 1908) was born in Bordeaux, at the age of 9 he began taking flute lessons from his father, and a year later he gave the first recital. Subsequently, he studied at the Paris Conservatoire with Louis Dorus. After graduating in 1860, he received his first prize at the competition, devoting the next 30 years of his life to the career of a solo flute performer, having been on tour in Russia as well. Continuing the traditions of that time on the creation and development of national schools, he promoted the ideas of the French style in music, besides this he revived interest in the performance of forgotten works by composers of the late 18th century for wind instruments.

After completing his career as a solo artist in 1890, he became the conductor of the Conservatoire Orchestra, and three years later, he also became the head of the flute department. During the years of teaching, he significantly enriched the students' performing repertoire (in particular by introducing works by foreign composers), as well as teaching methods. In addition, he created his own works, which are included in the repertoire

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Появлением в 1879 году в Париже Общества камерной музыки для духовых инструментов знаменуется закат эпохи доминирования фортепиано и струнных инструментов в академической камерной музыке. Его основатель – видный французский музыкант того времени Поль Таффанель, флейтист, дирижер, композитор и общественный деятель, считающийся также основателем французской школы игры на поперечной флейте.

Поль Таффанель (1844 – 1908) родился в Бордо, в возрасте 9 лет начал брать уроки флейты у своего отца, и уже через год дал первый концерт. Впоследствии он обучался в Парижской консерватории у Луи Дорюса. По ее окончании в 1860 году он получил свою первую премию за победу в исполнительском конкурсе, посвятив следующие 30 лет своей жизни карьере сольного исполнителя на флейте, побывав с гастрольями в том числе и в России. Продолжая традиции того времени по созданию и развитию национальных школ, он пропагандировал идеи французского стиля в музыке, помимо этого возвращая интерес к исполнению забытых произведений композиторов конца XVIII века для духовых инструментов.

Завершив карьеру сольного исполнителя в 1890 году, он становится дирижером Оркестра консерватории, а спустя три года также руководителем кафедры флейты. В годы своего преподавания он значительно обогатил

of wind players even today. As a part of his teaching career he began to work on a large manual "Complete Flute Method", which includes all the most important aspects of educating a flute player, ranging from the correct positioning of arms and body to the stylistic moments of performance, and which he didn't succeed to complete during his lifetime.

Philippe Gaubert (1879 – 1941) was born in Cahors, a small town in the south-west of France, his father was a shoemaker, but he was an amateur of playing clarinet. At the age of seven, Gaubert moved to Paris, where he took flute lessons, first from Jules Taffanel and then from his son, Paul Taffanel. In 1893, he entered the Paris Conservatoire, where, in addition to the flute, he was seriously engaged in harmony and composition. Keeping an active concert activity in the leading orchestras of Paris, as well as writing music, in 1904 Gaubert got the place of the second conductor of the Orchestra of the Concert Society of the Paris Conservatoire. After the First World War in 1919, he also became a professor of flute in the conservatory (Marcel Moyse is one of his students) and musical director of the Paris Opera. After completing his performing career in 1923, Gaubert remained a professor of flute until 1931, and then he taught conducting.

Gaubert, together with another Taffanel's student Louis Fleury, completed the methodic work of Taffanel, which took many years. "Complete Flute Method" by Taffanel and Gaubert was published only in 1923, but up to this day it is the most important tool for the education of flutist, being a kind of "flute encyclopedia".

исполнительский репертуар студентов (в частности, введя произведения иностранных композиторов), а также методику преподавания. Кроме этого он создавал и свои произведения, которые входят в репертуар духовиков и поньне. Именно в рамках своей педагогической карьеры он начал работу над большим учебным пособием «Полная школа игры на флейте», включающим в себя все наиболее важные аспекты подготовки флейтиста, начиная от правильной постановки рук и корпуса до стилистических моментов исполнительства, который в течение своей жизни так и не успел завершить.

Филипп Гобер (1879 – 1941) родился в Каоре, небольшом городе на юго-западе Франции, его отец был сапожником, однако увлекался игрой на кларнете. В возрасте 7 лет Гобер переезжает в Париж, где берет уроки флейты сначала у Жюля Таффанеля, а затем у его сына, Поля Таффанеля. В 1893 году поступает в Парижскую консерваторию, где помимо флейты серьезно занимается гармонией и композицией. Ведя активную концертную деятельность в ведущих оркестрах Парижа, а также сочиняя музыку, в 1904 году Гобер получает место второго дирижера Оркестра концертного общества Парижской консерватории. После Первой мировой войны в 1919 году он также становится профессором флейты в консерватории (среди его учеников Марсель Моиз) и музыкальным руководителем Парижской оперы. После завершения своей исполнительской карьеры в 1923 году Гобер остается профессором флейты до 1931 года, после чего преподает дирижирование.

This collection contains one of eight sections of this work, namely the seventh chapter “Of Style”, devoted to the work on the stylistic features of flute playing on the example of some compositions selected by the authors. These examples include fragments and cadenzas of works that have already become classics, as well as popular ones at the end of the 19th – beginning of the 20th centuries. The presented works are preceded by a description of the style traits of each of them, and along the fragment there are instructions on how to play this or that place and what to pay attention to.

This collection is addressed to flutists, as well as flute students, who seek to understand the stylistic nuances of works from different eras and, in accordance with this, in each individual case correctly formulate their musical thought.

*Sergey Stroykin, sheet music editor,  
Publishing House “The Planet of Music”*

Гобер совместно с ещё одним учеником Таффанеля Луи Флери завершает методический труд Таффанеля, работа над которым шла многие годы. «Полная школа игры на флейте» Таффанеля-Гобера была издана лишь в 1923 году, однако и по сей день она является важнейшим подспорьем для образования исполнителя-флейтиста, являясь своеобразной «энциклопедией игры на флейте».

Данный сборник содержит в себе один из восьми разделов этого труда, а именно седьмую главу «О стиле», посвященную работе над стилистическими особенностями игры на флейте на примере некоторых сочинений, отобранных авторами. В число этих примеров входят фрагменты и каденции произведений, уже ставших классикой, а также популярных на момент конца XIX – начала XX веков. Представленные произведения предвзято описанию черт стиля каждого из них, а по ходу фрагмента встречаются указания о том, как следует играть то или иное место и на что обращать внимание.

Этот сборник адресован флейтистам, а также обучающимся на флейте, стремящимся разобраться в стилистических нюансах произведений разных эпох и в соответствии с этим в каждом отдельном случае правильно оформить свою музыкальную мысль.

*Сергей Стройкин, редактор  
издательства «Планета музыки»*



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •  
• МОСКВА •  
• КРАСНОДАР •

# OF STYLE

## WRITTEN LESSONS

In musical speech, as in colloquial one, a person does not take a breath at every punctuation mark. Very often, despite having enough time to take a breath in a caesura, it is better to limit oneself to just stopping the sound. On the other hand, it is necessary to be able to distinguish cases (even in the absence of breath mark, omitted either by the forgetfulness of the author, or for ease of writing), where at the end of the phrase you need to take a breath from those where this is not required.

No one will devote himself to a long time to look for the right places to take a breath in those pieces where these instructions are missing; and it would be good that these breath marks were put down by an educated expert, a musician with good taste: the last note of a phrase is sometimes the first of a new one.

Sometimes it is necessary to take a breath for reasons of artistic taste, not relying on the signals of the body. Some breath takes are always bad, you have to disguise them as best as possible. Due to the negligence of the authors, it sometimes seems that the articulation marks will help indicate the right place for taking breath: by no means following them blindly, we must in this case look for the true place for inspiration and, accordingly, correct the articulation.

The chapter "Breath" says that it is useful to use the slightest musical pause to take a short breath. This principle is general; however, it is not absolute, its application remains the subject of the rules of good taste, the supreme judge of inspiration in all respects. In addition, the need for breath taking can sometimes break the musical structure of a phrase. To bring its inspiration back, it is important to hide such breath taking as best as possible. Breath is the soul of the flute, that is, the main thing that is in the art of the flute player.

# О СТИЛЕ

## ПИСЬМЕННЫЕ УРОКИ

В музыкальной речи, как и в разговорной, человек не берет дыхание при каждом знаке препинания. Очень часто, несмотря на достаточное время для взятия дыхания в цезуре, лучше ограничиться остановкой звука. С другой стороны, необходимо уметь отличать случаи (даже при отсутствии цезуры, опущенной либо по забывчивости автора, либо для простоты написания), где в конце предложения нужно брать дыхание, от тех, где этого не требуется.

Никто не станет заниматься тем, чтобы долгое время искать правильные места для взятия дыхания в тех пьесах, где эти указания отсутствуют; и хорошо, чтобы эти дыхания были проставлены просвещенным знатоком, музыкантом со вкусом: последняя нота предложения иногда является первой нового предложения.

Иногда необходимо взять дыхание из соображений художественного вкуса, не опираясь на сигналы организма. Некоторые взятия дыхания всегда плохие, вы должны замаскировать их как можно лучше. Из-за халатности авторов иногда кажется, что штрихи помогут указать на правильное место для дыхания: отнюдь не следуя им вслепую, мы должны в этом случае искать истинное место для вдоха и соответственно исправлять штрих.

В главе «Дыхание» сказано, что полезно использовать малейшую музыкальную паузу, чтобы сделать краткий вдох. Этот принцип является общим; однако он не абсолютен, его применение остается предметом правил хорошего вкуса, высшим критерием дыхания во всех отношениях. Кроме того, потребность в дыхании иногда может ломать музыкальную структуру фразы. Чтобы вернуть ей вдохновение, важно как можно лучше скрывать такие взятия дыхания. Дыхание — это душа флейты, то есть главное, что есть в искусстве флейтиста.

Disciplined breathing becomes an obedient agent, alternately flexible and powerful, and the performer should be able to control the voice with the same ease, which can express all emotions. Lips, tongue, fingers are only its servants; only thanks to it the artist can communicate with the outside world, down to every fugitive nuance, in thousands of shades of his musical feelings with their infinite variety.

Дисциплинированное дыхание становится послушным агентом, попеременно гибким и мощным, и исполнитель должен быть в состоянии с такой же легкостью управлять голосом, способным выразить все эмоции. Губы, язык, пальцы – только его слуги; только благодаря ему художник может общаться с внешним миром, вплоть до каждого мимолетного нюанса, в тысячах оттенков его музыкальных чувств с их бесконечным разнообразием.

## OF THE WAY OF INTERPRETATION

### *J.S.Bach* – Sonata in B minor. Adagio

This piece is one of the finest pearls of literature for flute. It should be performed with a noble exaltation of the senses, the serene purity of lines and extreme simplicity.

## О СПОСОБЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

### *И.С.Бах* – Соната си минор. Адажио

Эта пьеса, одна из самых прекрасных жемчужин литературы для флейты, должна быть исполнена с благородной возвышенностью чувств, безмятежной чистотой линий и крайней простотой.

This first bar calm and without nuances  
Этот первый такт спокойно и без нюансов

Accent *cresc.* a little  
Немного подчеркнуть *cresc.*

Make a little expressive accent on the first cue note pressing a little  
Сделать маленький выразительный акцент на первую ноту форшлага, слегка подчеркнув

Give expression to the g notes but avoid any emphasis and keep simple  
Добавить выразительности нотам соль, но избегать акцентов и играть просто

The trill without termination  
Не останавливать трель

*tr*

*cresc.*

Drop the sound – finish playing very simple and naive without *rall.*  
Уронить звук и закончить очень простым и наивным без замедл.

To widen  
Расширить


*f*

*dim.*..... *p*


Press E a little  
Подчеркнуть немного ноту ми

Grace note without haste  
Форшлаг не торопить

Widen here as the *cresc.* increases, very expressive  
*Расширять по мере роста cresc., очень выразительно*



Press *g#* in very expressive manner  
*Подчеркнуть соль# в экспрессивной манере*



Widen the sound, *dim.* at the end of the bar  
*Расширять, dim. в конце такта*



Drop the sound – finish playing without nuances and without any trembling in the sound – with great simplicity.  
*Уронить звук – закончить без нюансов и дрожи в звуке – с большой простотой.*

With regard to Bach, as with all the great masters, the performer must follow the strictest simplicity of performance.

Therefore, vibrato or shaking should be completely avoided, this is an art that should be left to mediocre players, the worst musicians. Sound is the reason causing musical emotions, or, if you want, a physical agent which transfers it from the soul of the performer to the soul of the listener. Vibrato, distorting the natural character of the instrument and its own expressiveness, quickly tires the thin ear. A serious mistake is the unforgivable lack of taste to translate the thoughts of the highest musical intelligence with vulgar means. The interpretation of these thoughts should impose strict rules: only the purity of the line, the charm and depth of feeling, the sincerity of emotion coming from the heart, can lead to the top of style, the ideal that a true artist should strive for.

С Бахом, как и со всеми великими классическими мастерами, исполнитель должен соблюдать самую строгую простоту исполнения.

Поэтому следует полностью избегать вибрато или тряски, манеру, которую нужно оставить посредственным инструменталистам, худшим музыкантам. Звук – это причина, вызывающая музыкальные эмоции, или, если хотите, физический агент, который передает их от души исполнителя к душе слушателя. Вибрато, искажающее естественный характер инструмента и его собственную выразительность, быстро утомляет тонкий слух. Серьезной ошибкой является непростительная нехватка вкуса, проявляющаяся в том, чтобы передавать вульгарными средствами мысли высочайшего музыкального интеллекта. Их интерпретация должна налагать строгие правила: только чистота линии, очарование и глубина чувства, искренность эмоции, исходящей из самого сердца, может привести к вершине стиля, идеалу, к которому должен стремиться настоящий художник.

Ch. W. Glück – "Orpheus". Scene  
in the Elysian Fields

This is one of the most beautiful pages of literature written for flute. The flute is capable of not only brilliant virtuosity, it also knows how to evoke the deepest emotions. Here Glück makes the flute sing the pain of Orpheus.

This wonderful fragment needs to be filled with meaningful expression, without accents and vibrato, taking care of the purity of sound and avoiding small nuances that destroy the wide melodic line and make the style mannered. Also, one should not make long, and even more too long appoggiaturas, in a word, do not look for an effect if we want to achieve these sad and pathetic feelings that Glück so accurately conveyed.

К. В. Глюк – "Орфей". Сцена  
в Елисейских полях

Эта одна из самых красивых страниц литературы, написанной для флейты. Флейта способна не только на блестящую виртуозность, она также умеет вызывать самые глубокие эмоции. Глюк здесь заставляет флейту пропеть боль Орфея.

Этот замечательный фрагмент нужно наполнить содержательной экспрессией, без акцентов и вибрато, позаботившись о чистоте звука и избегая мелких нюансов, которые разрушают широкую мелодическую линию и делают стиль манерным. Также не следует делать длинные, а тем более слишком длинные форшлагги, словом, не искать эффекта, если мы хотим добиться этих печальных и патетических чувств, которое Глюк так точно передал.

**Lento**

**Più lento**

**\* Press this note and lengthen it a little**  
**\* Немного подчеркнуть и удлинить ноту**

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

[e-Univers.ru](http://e-Univers.ru)