

gesine 4pa

Kees Boeke

The Complete Articulator

for Treble Recorder
and other Wind Instruments

ED 12261

SCHOTT

London · Mainz · New York · Tokyo

Introduction

Fondamentalement, *The Complete Articulator* se propose d'être un programme d'exercices pour le perfectionnement du contrôle des articulations sur la flûte à bec ou sur les autres instruments à vent. Comme éléments, j'ai choisi les articulations simples et doubles qu'elles soient composées d'une simple syllabe répétée (*t* ou *d*) ou d'un mélange de syllabes fortes et douces (*t-d*, *t-r*, *t-k*, *d-g*, *d-r*, etc.) dans toutes les combinaisons, afin d'arriver à une complète liberté d'élocution. Pour les aspects purement techniques de l'articulation, c'est à dire, comment produire de façon concrète correctement les syllabes, je recommande la lecture de *The Modern Recorder Player** de Walter van Hauwe. Les exercices ici forment l'application pratique de ce sujet. Je donnerai ci-dessous un certain nombre de règles « du jeu »:

- O Le principe qui soutient cette méthode (que justifient des considérations historiques et musicales) est le suivant:
- A Les passages diatoniques (gammes) sont à considérer comme des groupes de notes ou des lignes mélodiques que l'on rend généralement par une suite d'articulations douces précédée d'une articulation forte – en d'autres termes, par ce qu'on appelle communément « légato » ou « portato ». La forme extrême de ce type d'articulation est la liaison.
- B Les passages non-diatoniques (notes répétées ou intervalles) sont à considérer comme consistant en notes détachées et autonomes, réalisés par des articulations simples et fortes, normalement appelées « non-légato » ou « staccato ».
- I On devrait toujours commencer une suite d'articulations sur une syllabe forte.
- II Une syllabe douce ne peut exister que si elle est précédée par une syllabe forte, ou par une autre syllabe douce.
- III Un *t* suivi par un ou plusieurs *d* peut être remplacé par une liaison commencer sur le *t* et finir sur le dernier *d*, par exemple *ddttdt*.
- IV La première de chaque groupe de trois ou quatre notes (le « temps »), articulée par *t* ou *d*, devrait toujours être indiquée par le pied, extrémité qui permet de déceler de façon infaillible ce que nous ressentons vraiment, car très souvent le temps fort musical ne coïncide pas avec une articulation forte (*t*). Ce décalage de la pulsation est de toute façon une des principales difficultés du jeu d'articulation.

Quelquefois la complexité de certains formules demande qu'en premier nous mettions de côté quelques problèmes, pour ensuite les résoudre. Ainsi, pour jouer *tdt*, suivre cet ordre:

- 1 Jouer une longue note (la première) et penser seulement à l'articulation. Cela vous permet de contrôler votre souffle: souffle et pression de l'air ne doivent en rien être affectés par l'utilisation de la langue. Pour ainsi dire, c'est le courant électrique de notre jeu.
- 2 Jouer l'articulation demandée sur cette même note, en alternance avec 1, si c'est nécessaire. Si vous trouvez des difficultés à prononcer les syllabes correctement, essayez 3.
- 3 Remplacer les *td* dans le groupe par une liaison (cf. III). De cette façon vous ne prononcez que les syllabes fortes *tt*.
- 4 Quand l'articulation correcte passe agréablement, jouer sur deux notes en alternance (fa sol fa sol) au lieu d'une seule: vous remarquerez que le mouvement des doigts semble influencer l'articulation. Faites alterner avec 2 jusqu'à ce que vous ne sentiez plus désormais de différence.
- 5 Maintenant, commencez l'exercice véritable. Travaillez de deux façons: avec et sans liaison. Si vous perdez le contrôle, reprenez l'ordre ci-dessus.
- 6 Remplacez *t-d* par *t-k*, *d-g*, *t-r*, *d-r*, etc.

Notes

Les exercices O qui sont complètement diatoniques peuvent se travailler avec toutes les articulations, à la place de *dddd*, (après le programme normal).

Les exercices de la deuxième partie sont des gammes diatoniques opposées aux gammes chromatiques de la première partie. Vous pouvez les faire en ajoutant un dièse ou un bémol changeant ainsi de tonalité ou de mode. Une des façons de procéder est de faire les exercices en boucles et chaque fois que l'on passe le début jouer avec un dièse ou un bémol en plus.

« Amusez-vous bien! »

Kees Boeke
Pitigliano

* Schott ED 12150 Vol.I
Schott ED 12270 Vol.II

Introduction

The *Complete Articulator* is intended to provide a training programme for the perfect control of articulation syllables on the recorder and other wind instruments. I have chosen single and double articulation forms as the building blocks of the system, using either repeated single syllables (*t* or *d*), or a mixture of strong and weak syllables (*t-d*, *t-r*, *t-k*, *d-g*, *d-r*, etc.) in any combination, in order to achieve complete freedom of diction. For the purely *technical* aspects of articulation, i.e. how to actually produce the syllables correctly, I recommend Walter van Hauwe's *The Modern Recorder Player** on the subject. The present studies deal with the application of the principles outlined by Walter van Hauwe. There are a number of 'rules of the game' which I give below:

- O The underlying musical principle in this method, which fulfils the demands of both historical and musical considerations, is as follows:
 - A Diatonic passages (scale type, but not complete scales) are thought of as groups of notes or melodic lines, usually rendered by a number of soft articulations after an initial strong one – in other words, what is known as 'legato' or 'portato'. The extreme form of this type of articulation is the slur.
 - B Non-diatonic passages (repeated notes or notes that leap) are thought of as single, autonomous notes, expressed by single, strong articulation syllables; these are normally described as non-legato or staccato.
- I One should always begin a sequence of articulations with a strong syllable.
 - II A weak syllable can only be used if preceded by a strong syllable, or another weak one.
 - III A *t* followed by one or more *ds* can be replaced by a *slur* starting on the *t* and ending on the last available *d*, for example *dttdtdt*.
 - IV The first of each group of three or four notes (the 'beat'), whether *t* or *d*, should always be indicated by the *foot*, an extremity that infallibly betrays our true feelings, because very often the strong musical beat does not coincide with the strong (*t*) articulation. In fact, this conflict between the regular beat and the patterns of syllables is one of the principal difficulties of the articulation game.

Sometimes the complexity of some of the formulas may require that we eliminate some problems at first, only to add them again later on. For example, to practise *tttdt*, follow this procedure:

- 1 Play one long note (the first one) and only *think* the articulation. This allows you to check that your breathing is not affected in any way by the movements of the tongue – breathing is the electric current of our playing, so to speak, and must be quite independent of the movement of tongue and fingers.
- 2 Play the required articulation on this same note, alternating with 1 if necessary. If you have difficulty in producing the correct syllables, try 3.
- 3 Replace the *td* in the group by a slur (cf. III). This way you only produce (for the moment) the strong syllables *ttt*.
- 4 Once you have the correct articulation running nicely, play two alternating notes instead of one (*t/g/t/g*, etc.): you will notice that the *finger movement* seems to affect the articulation. Alternate with 2 until you don't feel the difference any more.
- 5 Now start the exercise proper. Practise both ways, with and without the slurs. When you begin to lose control, go back to 1 and start again.
- 6 Substitute *t-k*, *d-g*, *t-r*, *d-r*, etc. for *t-d*.

Notes

The exercises in sections O are completely diatonic and, apart from *dtddd*, can be studied with any kind of articulation, after you have finished the basic programme.

The exercises in Part 2 are diatonic, as opposed to the chromatic ones in Part 1. You may add any number of sharps and flats, thus determining your own tonality or mode. One way of doing this, since all the exercises are 'loops', is to add one additional sharp or flat each time you pass 'Go'.

Buon Divertimento!

Kees Boeke
Pitigliano

* Schott ED 12150 Vol.I
Schott ED 12270 Vol.II

Einführung

Artikulation perfekt ist als Übungsprogramm mit dem Ziel einer souveränen Beherrschung der Artikulationssilben auf der Blockflöte und anderen Blasinstrumenten gedacht. Als Bausteine des Systems habe ich einzelne und doppelte Artikulationssilben gewählt, in denen entweder repetierte Einzelsilben (*t* oder *d*), oder eine Mischung betonter und unbetonter Silben (*t-d*, *t-r*, *t-k*, *d-g*, *d-r*, usw.) in allen möglichen Kombinationen verwendet werden, um völlige Freiheit der Diktion zu erzielen. In Bezug auf die rein *technischen* Aspekte der Artikulation – also die Anleitung zur korrekten Formung dieser Silben – möchte ich Walter van Hauwes Buch *Moderne Blockflötentechnik** empfehlen. Die vorliegenden Übungen befassen sich mit der praktischen Anwendung der von Walter van Hauwe beschriebenen Prinzipien. Hierfür gelten eine Reihe von „Spielregeln“, die ich nachstehend erläutere:

- O Das der vorliegenden Methode zugrunde liegende musikalische Prinzip, das sowohl historischen als auch musikalischen Anforderungen gewachsen ist, lautet wie folgt:
- A **Diatonische Passagen** (Tonleiterausschnitte) denke man sich als Notengruppen oder melodische Linien, die normalerweise als eine Reihe weicher Artikulationssilben nach einer harten Anfangssilbe (also „legato“ oder „portato“) wiedergegeben werden. Die extremste Form dieser Artikulationsart ist das völlig gebundene Spiel.
- B **Nicht-diatonische Passagen**, d.h. wiederholte Töne oder größere Intervallsprünge, werden als selbständige Einzelnoten verstanden, die man durch einzeln abgesetzte, starke Artikulationssilben erzeugt. Sie werden gewöhnlich als „non-legato“ oder „staccato“ bezeichnet.
- I Man sollte eine Artikulationssequenz immer mit einer starken Silbe beginnen.
- II Eine schwache Silbe kann nur verwendet werden, *wenn* ihr eine starke oder eine andere schwache Silbe *vorausgeht*.
- III Ein *t*, dem mehrere *ds* folgen, kann durch eine *Bindung*, die auf *t* beginnt und auf dem letzten *d* endet, ersetzt werden, z.B. *ddttdt*.
- IV Die erste Note jeder Dreier- oder Vierergruppe (die die Zählzeit angibt) sollte, ganz gleich ob *t* oder *d*, immer mit dem Fuß mitgeklopft werden; diese Extremität verrät unweigerlich unsere wahren Empfindungen, denn der Taktschwerpunkt fällt sehr häufig nicht mit einer starken Artikulationssilbe (*t*) zusammen. Dieser Konflikt zwischen regelmäßigem Taktschlag und Silbenschemata ist daher eine der Hauptschwierigkeiten bei der Artikulation.

Die Komplexität einiger Formeln läßt es notwendig erscheinen, daß wir einige Probleme anfangs außer Acht lassen und erst später miteinbeziehen. Zum Beispiel wird *ttdt* folgendermaßen geübt:

- 1 Man spiele eine lange Note (die erste) und stelle sich die Artikulation nur vor. Dadurch kann man kontrollieren, daß die Atmung in keiner Weise durch die Bewegungen der Zunge beeinflusst wird. Die Atmung stellt gewissermaßen den elektrischen Strom unseres Spielens dar und sollte völlig unabhängig von den Bewegungen der Zunge und der Finger sein.
- 2 Die erforderliche Artikulation wird auf ein und demselben Ton gespielt, wenn notwendig im Wechsel mit der unter 1 beschriebenen Technik. Falls die Erzeugung der korrekten Silben Schwierigkeiten bereitet, sollte man 3 probieren.
- 3 Das *td* der Silbengruppe wird durch Überbindung ersetzt (vgl. III). Dabei werden – vorläufig – nur die starken Silben *ttf* erzeugt.
- 4 Sobald die korrekte Artikulation gut eingespielt ist, sollte man, statt des einen, abwechselnd zwei verschiedene Töne spielen (*t/g/t/g* usw.). Dabei wird man feststellen, daß die *Fingerbewegungen* die Artikulation zu beeinflussen scheinen. So lange mit 2 abwechselnd üben, bis man den Unterscheid nicht mehr spürt.
- 5 Jetzt fängt das *richtige* Üben an. Man sollte beide Arten, also mit und ohne Bindungen, üben. Sobald man die Kontrolle verliert, wieder bei 1 anfangen.
- 6 *t-d* durch *t-k*, *d-g*, *t-r*, *d-r*, usw. ersetzen.

Anmerkungen

Die Übungen in Abschnitt O sind alle diatonisch und können, abgesehen von *dddd*, mit jeder Art von Artikulation geübt werden, sobald man die Grundübungen abgeschlossen hat.

Im Gegensatz zu den chromatischen Übungen in Teil 1 sind die Übungen in Teil 2 diatonisch. \sharp - oder \flat - Vorzeichen können nach Belieben verwendet werden, so daß sich jeder seine eigenen Modi oder Tonarten wählen kann. Eine mögliche Verfahrensweise wäre, da alle Übungen als „Schleifen“ angelegt sind, jedesmal nach „Go“ ein weiteres \sharp oder \flat einzusetzen.

Buon Divertimento!

Kees Boeke
Pitigliano

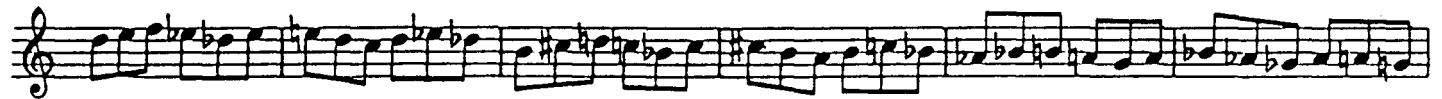
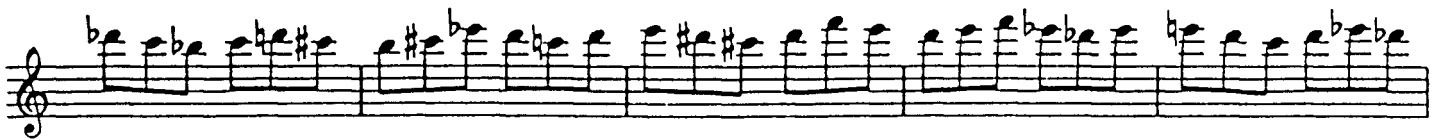
The Complete Articulator

for Treble Recorder and other Wind Instruments

Part 1

Kees Boeke
1985

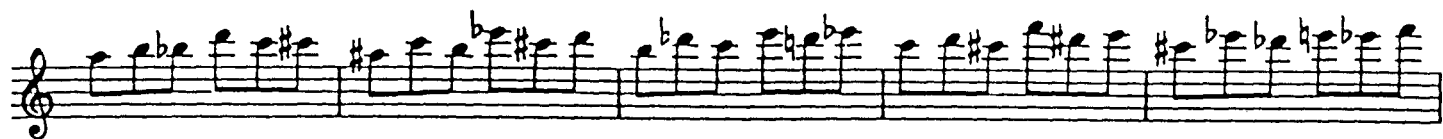
DDD



TDD



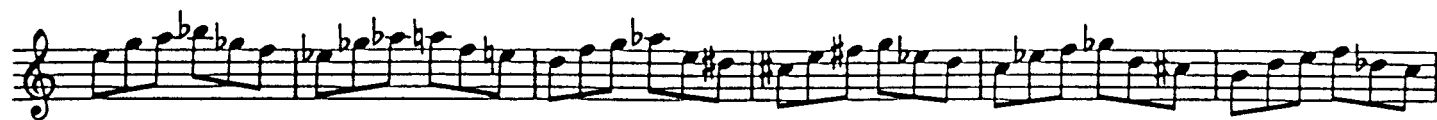
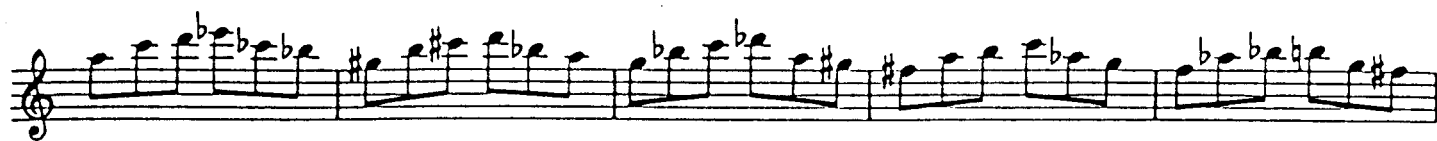
12



DTD

13





DDT



TDT

II¹

Musical notation for TDT II¹, consisting of four staves of music. The notation is in treble clef and features a complex sequence of notes with various accidentals (sharps, flats, and naturals) and slurs. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The subsequent staves continue the melodic line with intricate rhythmic patterns and accidentals.

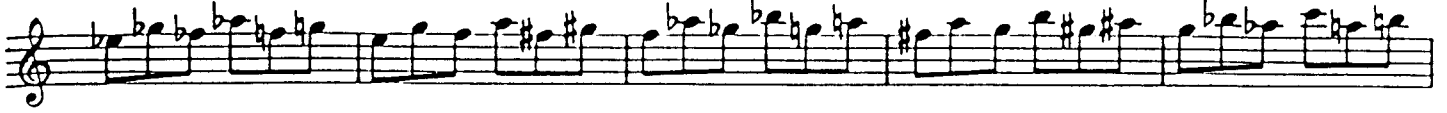
TTD

II²

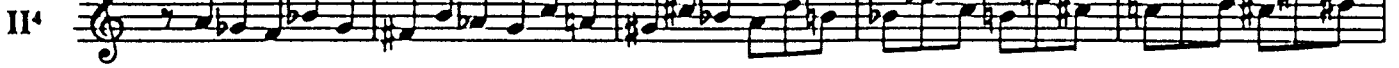
Musical notation for TTD II², consisting of four staves of music. The notation is in treble clef and features a complex sequence of notes with various accidentals and slurs. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The subsequent staves continue the melodic line with intricate rhythmic patterns and accidentals.

II³

Musical notation for II³, consisting of two staves of music. The notation is in treble clef and features a complex sequence of notes with various accidentals and slurs. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff continues the melodic line with intricate rhythmic patterns and accidentals.



DTT



III *TTT*

et retro

IV¹ *TDD*

IV² *DTD*

A series of ten musical staves, each containing a single melodic line. The notation is complex, featuring a variety of accidentals (sharps, flats, naturals) and rhythmic values (eighth and sixteenth notes). The lines are written on a single treble clef staff. The first staff begins with a key signature of one flat (B-flat). The melody is highly chromatic and appears to be a single-line transcription of a more complex piece.

DDT
IV³

A series of four musical staves continuing the melodic line. The first staff of this section begins with a 9/8 time signature. The notation continues with complex rhythmic patterns and accidentals. The key signature remains one flat. The melody is dense and intricate, with many accidentals throughout.

TDT

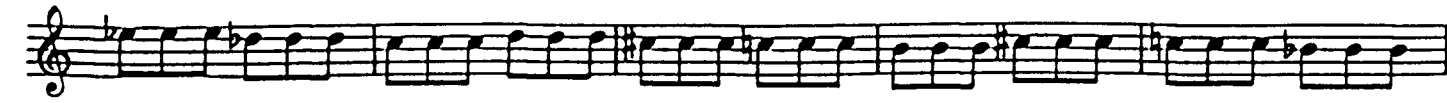
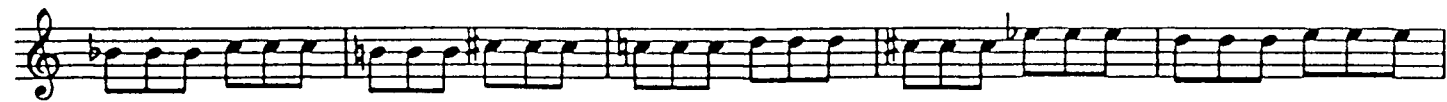
V1

Musical notation for V1, TDT section, consisting of four staves of music. The notation is in treble clef and features a complex melodic line with various accidentals (sharps, flats, naturals) and a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

TTD

V2

Musical notation for V2, TTD section, consisting of seven staves of music. The notation is in treble clef and features a complex melodic line with various accidentals (sharps, flats, naturals) and a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.



Part 2

0 *DDDD* *T*

I¹ *TDDD*

I² *DTDD*

I³ *DDTD* §

§

DDDT

I⁴

TTDD

II¹

DTTD

II²

DDTT

II³

TDDT



TDTD



DTDT



TDTT



TTDT



TTTT

III³ 



DTTT

III⁴ 



TTTT

IV 



TDDD

VI 



DTDD

V²



DDTD, DDDT

V^{3,4}



TTDD

VI¹



TDDT

VI²



DTTD

VI³



DDTT

VI⁴



TDTD

VI⁵

A musical staff in treble clef containing a sequence of notes with stems pointing upwards. The notes are grouped in a way that suggests a specific rhythmic pattern, likely eighth or sixteenth notes.

DTDT

VI⁶

A musical staff in treble clef containing a sequence of notes with stems pointing upwards. The notes are grouped in a way that suggests a specific rhythmic pattern, likely eighth or sixteenth notes.

A musical staff in treble clef containing a sequence of notes with stems pointing upwards, continuing the DTDT pattern from the previous staff.

TTTT

VII^{1a}

A musical staff in treble clef containing a sequence of notes with stems pointing upwards. The notes are grouped in a way that suggests a specific rhythmic pattern, likely eighth or sixteenth notes.

A musical staff in treble clef containing a sequence of notes with stems pointing upwards, continuing the TTTT pattern from the previous staff.

VII^{1b}

A musical staff in treble clef containing a sequence of notes with stems pointing upwards. The notes are grouped in a way that suggests a specific rhythmic pattern, likely eighth or sixteenth notes.

A musical staff in treble clef containing a sequence of notes with stems pointing upwards, continuing the TTTT pattern from the previous staff.

A musical staff in treble clef containing a sequence of notes with stems pointing upwards, continuing the TTTT pattern from the previous staff.

A musical staff in treble clef containing a sequence of notes with stems pointing upwards, continuing the TTTT pattern from the previous staff.

TDTT

VII^{2a}

A musical staff in treble clef containing a sequence of notes with stems pointing upwards. The notes are grouped in a way that suggests a specific rhythmic pattern, likely eighth or sixteenth notes.

A musical staff in treble clef containing a sequence of notes with stems pointing upwards, continuing the TDTT pattern from the previous staff.

T D T T

VII^{2b}

Musical notation for VII^{2b} with the pattern *T D T T*. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The pattern repeats across the four staves.

T T D T

VII^{3a}

Musical notation for VII^{3a} with the pattern *T T D T*. It consists of two staves of music. The notation features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The pattern repeats across the two staves.

VII^{3b}

Musical notation for VII^{3b}. It consists of two staves of music. The notation features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The pattern repeats across the two staves.

D T T T

VII^{4a}

Musical notation for VII^{4a} with the pattern *D T T T*. It consists of two staves of music. The notation features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The pattern repeats across the two staves.

VII^{4b}

Musical notation for VII^{4b}. It consists of two staves of music. The notation features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The pattern repeats across the two staves.