

DREW UNIVERSITY, MADISON, NJ

French Flute Music as Heard in Griffes' *Poem for flute and Orchestra*:

**A contextualized analysis and performance that demonstrates
the French influence in an American 20th century piece**

A Combined Thesis in Music and French

by

Cristabella R. Fortna

Submitted in Partial fulfillment of the requirements
of Bachelor of Arts degrees in Music and French
with Specialized Honors in both Music and French

Examining Committee:

Mrs. Diana Charros-Reilly, Flute Instructor, Music Department

Dr. Leslie Sprout, Advisor, Music Department

Dr. Trevor Weston, Music Department

Dr. Marie-Pascale Pieretti, French Department

14 May 2023

Preface

This work represents a brief glimpse into one aspect of a triple major's undergraduate studies in such a way that combines a full senior recital, a French capstone paper, and an undergraduate honors thesis defense. Submitted in partial fulfillment of the requirements of Specialized Honors in Music, and French, this work is a unique blend of undergraduate thesis research and extended program notes that one might typically find in a standard concert program of professional performing artists or groups. The most fundamental goal of this work is to bring together two communities over one written work which caters to both audiences: expanding a small moment of music history to a French-speaking reader, and perhaps introducing some francophilic interests to a musical audience. This work is written in both French and English, though the text in either language remains identical. This is to say that there is not a French "chapter" of this work, but rather a duplication of the document in its entirety in French, translated by the author (including all quotes cited in this work). This work is an analysis of an American composer's most famous flute piece to demonstrate the French influence on a piece which is otherwise renowned as an American post-Impressionistic work. With some historical context regarding the development of the flute itself, the revolutionary work of Paul Taffanel, this undergraduate thesis compares Charles T. Griffes' *Poem for flute and orchestra* to French works such as *Andante Pastoral et Scherzettino* by Paul Taffanel, and *Prélude et Scherzo* by Henri Büsser to clarify French musical sounds and compositional styles through the juxtaposition and performance of these three famous flute works.

Préface

Cette œuvre est un bref aperçu d'un aspect des études de premier cycle d'une triple concentration qui combine un récital complet, un article de « capstone » français, et la défense d'une thèse d'honneur soumise en réponse partielle aux exigences des spécialisations en musique et en français. Ce travail est un mélange unique de recherche de thèse de premier cycle et de notes développées accompagnant le programme de mon récital, notes que l'on peut généralement trouver dans un programme de concert standard d'artistes ou de groupes professionnels. L'objectif le plus fondamental de ce travail est de réunir deux communautés autour d'une œuvre écrite qui s'adresse aux deux publics : parler d'un moment de l'histoire de la musique à un lecteur francophone, et peut-être introduire un public musical à des thèmes francophones. Cet ouvrage est écrit en français et en anglais, mais le texte dans les deux langues reste identique. C'est-à-dire qu'il n'y a pas de chapitre français de cet ouvrage, mais plutôt une duplication du document entier en français, traduit par l'auteur (incluant tous les citations dans ce document). Ce travail est une analyse de la pièce pour flûte la plus célèbre d'un compositeur américain afin de démontrer l'influence française sur une pièce qui est par ailleurs reconnue comme une œuvre postimpressionniste américaine. Avec un contexte historique concernant le développement de la flûte elle-même, et le travail révolutionnaire de Paul Taffanel, cette thèse de premier cycle compare *Poème pour flûte et orchestre* par Charles T. Griffes à des œuvres françaises telles que *Andante Pastoral et Scherzettino* par Paul Taffanel, et *Prélude et Scherzo* par Henri Büsser pour clarifier les sonorités musicales et les styles de composition française à travers la juxtaposition et l'interprétation de ces trois morceaux pour flûte.

Table of Contents

PREFACE	1
INTRODUCTION	3
THE BOEHM FLUTE	6
PAUL TAFFANEL (1844-1909).....	11
<i>ANDANTE PASTORAL ET SCHERZETTINO</i> , TAFFANEL (1907).....	18
<i>PRÉLUDE ET SCHERZO</i> , HENRI BÜSSER (1908).....	25
FRENCH FLUTE MUSIC OUTSIDE OF FRANCE.....	36
CHARLES T. GRIFFES (1884-1920)	38
FRENCH IMPRESSIONISM.....	41
<i>POEM FOR FLUTE AND ORCHESTRA</i> , GRIFFES (1919)	44
CONCLUSIONS.....	56
REFERENCES	60

Introduction

French music for solo flute is a very particular compositional style, which exemplifies the flute's lyrical capabilities above all else. This concept came to light in Paris around the 1860's and emphasized the flute's "richer and more vivid palette of tone colors and sonorities" (Kaplan 2019, p.1). This style, which "pioneered a new expressiveness of tone and sensitivity of musicianship" has since become a typical standard to flute teachings around the world (Blakeman 2001, p.1). This modern flute sound is in great contrast to previous styles of flute composition and pedagogy, borne out of many coinciding influences which would result in the re-definition of flute music that we know today.

One such influence includes the reinvention of the flute itself in 1833 which allowed for these extreme registers, timbres, and dynamic contrasts which are central to

La musique française pour flûte seule est un style de composition très particulier, qui illustre les capacités lyriques de la flûte. Ce concept est apparu à Paris vers les années 1860 et a mis l'accent sur la « palette plus riche et plus vive de couleurs et de sonorités » de la flûte (Kaplan 2019, p.1). Ce style, qui « a été le pionnier d'une nouvelle expressivité du ton et de la sensibilité de la musicalité », est depuis devenu standard pour l'enseignement de la flûte dans le monde entier (Blakeman 2001, p.1). Ce son moderne de la flûte contraste fortement avec les styles précédents de composition et de pédagogie de la flûte, nés de nombreuses influences qui auraient redéfini de la musique pour flûte qu'on connaît aujourd'hui.

Une de ces influences est la réinvention de la flûte elle-même en 1833, qui a permis ces registres, timbres et contrastes dynamiques extrêmes qui sont au cœur de ce style de performance et composition de flûte. Ce

this style of flute playing and composition. This development truly sparked further experimentation with flute music to come as the previous model of flute was disregarded as a competent solo instrument, thereby resulting in little respectable solo compositions up until the mid-19th century (Kaplan 2019). Perhaps the greatest influence on the French style of flute playing was Paul Taffanel himself, in conjunction with the reinvention of this model of flute. Flute music, flute playing as it is known and loved today simply would not exist without the work of Taffanel during his life.

These influences, those of Taffanel and the new Boehm flute, can be seen in prominent solo flute pieces such as those presented here; *Andante pastorale et Scherzettino* by Paul Taffanel, *Prélude et Scherzo* by Henri Büsser, and even in later and American compositions such as Charles T. Griffes' *Poem for flute and orchestra*. This work presents historical context which sheds

développement a déclenché de nouvelles expérimentations avec la musique pour flûte à venir, car le modèle de flûte précédent n'était pas considéré comme un instrument soliste, ce qui a entraîné peu de compositions pour la flûte seule jusqu'au milieu du XIX^e siècle (Kaplan 2019). Peut-être que la plus grande influence sur le style français a été Paul Taffanel lui-même, en conjonction avec la réinvention de ce modèle de flûte. Tout simplement, la musique de flûte, et le jeu de flûte comme c'est connu aujourd'hui n'existerait pas sans le travail de Taffanel.

Ces influences, celles de Taffanel et de la nouvelle flûte Boehm, se retrouvent dans des morceaux importants pour flûte seule telles que celles présentées ici ; *Andante pastorale et Scherzettino* de Paul Taffanel, *Prélude et Scherzo* d'Henri Büsser, et même dans des compositions américaines des années plus tard comme le *Poem for flute and orchestra* de Charles T. Griffes. Cet ouvrage montre un contexte historique qui présente le

light onto the development of the French style as it is known today, particularly the influences of the Boehm flute and Taffanel himself as such contributions are heard in the French pieces *Andante pastorale et Scherzettino* and *Prélude et Scherzo*, in addition to an analysis of *Poem for flute and orchestra* which highlights the French influences heard in this American composition which premiered decades later.

développement du style français tel qu'il est connu aujourd'hui, en particulier les influences de la flûte Boehm et de Taffanel lui-même, comme de telles contributions se retrouvent dans les morceaux français *Andante pastoral et Scherzettino et Prélude et Scherzo*, avec une analyse de *Poem for flute and orchestra* qui souligne les influences françaises entendues dans cette composition américaine.

The Boehm Flute

While the flute is one of the oldest instruments known to the orchestra, the flute we know today is a modern invention of Theobald Boehm. German-born, Theobald Boehm was a flutist and composer, “but his fame as a performer and composer has been completely eclipsed by his success as an inventor” (Welch 1883, p.2). Prior to the Boehm flute, flute timbre and intonation varied with each pitch, in great contrast to more popular solo instruments such as violin or piano, and thus the only solo flute music was written by the flutists themselves (Kaplan 2019). Boehm’s invention in the 1830’s dramatically changed the flute as it was then known, with changes so radical that “the flute now in general use may be said to be a new instrument under an old name” (Welch 1883, p.2).

Some of the modifications Boehm made to the previously-standard five- and

Alors que la flûte est un des plus anciens instruments connus de l'orchestre, la flûte que nous connaissons aujourd'hui est une invention moderne de Theobald Boehm. Né en Allemagne, Theobald Boehm était flûtiste et compositeur, « mais sa renommée en tant qu'interprète et compositeur a été complètement éclipsée par son succès en tant qu'inventeur » (Welch 1883, p.2). Avant la flûte Boehm, le timbre et l'intonation de la flûte variaient avec chaque ton, contrairement aux instruments solistes plus populaires comme le violon ou le piano, et donc la seule musique pour flûte solo était écrite par les flûtistes eux-mêmes (Kaplan 2019). L'invention de Boehm dans les années 1830 a changé radicalement la flûte, avec des changements si radicaux que « la flûte d'usage courant peut être considérée comme un nouvel instrument sous un ancien nom » (Welch 1883, p.2).

eight-key flute(s) included standardizing the size of tone holes, such that they are now almost exactly identical across the body of the flute; redesigning the mechanism so that when a key is “employed” it would be left open instead of closed; and creating a cylindrical bore rather than a conical bore as seen in the eight-keyed edition (Fig 1). The cylindrical bore alone accounts for much of the improvements to the sounds and capabilities of this flute including a reduction in necessary strength and force to produce sound (gentler, non-exhaustive technique could be used), greater power to the instrument allowing it to be heard cleanly and clearly across a room or over an orchestra, more delicate soft tones and more powerful strong tones, more consistent intonation—particularly in the extremes of the register (Kaplan 2019, Welch 1883).

Certaines des modifications apportées par Boehm aux flûtes précédemment standard comprenaient la normalisation de la taille des trous de tonalité, de sorte qu'ils sont maintenant presque identiques sur tout le corps de la flûte ; reconcevoir le mécanisme de sorte que lorsqu'une clé est « utilisée », elle soit laissée ouverte au lieu d'être fermée ; et la création d'un alésage cylindrique plutôt qu'un alésage conique comme on le voit dans l'édition à huit clés (Fig 1). L'alésage cylindrique explique une grande partie des améliorations apportées aux sons et aux capacités de cette flûte, en réduisant la force nécessaire pour produire un son (une technique plus douce et non exhaustive pourrait être utilisée maintenant), une plus grande puissance de l'instrument lui permettant d'être entendu clairement à travers une salle de concert ou sur un orchestre, des sonorités doux plus délicats et des sonorités forts plus puissants, et une intonation plus régulière, en particulier dans les extrêmes du registre (Kaplan 2019, Welch 1883).

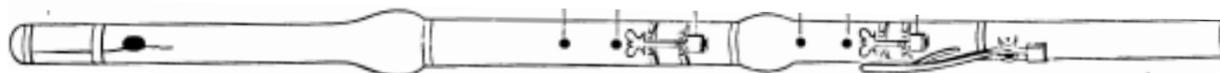


Fig 1a. The five-key flute, previously standard model of flute during the 17th century. Note the tapered, conical body and tone holes which decrease in diameter towards the foot of the flute.

La flûte à cinq touches, ancien modèle de flûte standard au XVII^e siècle. Notez le corps effilé et conique et les trous de tonalité dont le diamètre diminue vers le pied de la flûte.



Fig 1b. The Boehm Flute model of 1833. Note the cylindrical body rather than a tapered body, as standard in previous flute models.

Le modèle Boehm Flute de 1833. Notez le corps cylindrique plutôt qu'un corps conique, comme standard dans les modèles de flûte précédents.

This new model of flute (Fig 1b), created in 1833 and made accessible in 1847, was once more transformed in 1855 with an all-silver model that Boehm created, as he was a trained silversmith (Kaplan 2019, Welch 1883). This invention, both the new engineering of the flute as we know it and especially now in solid silver rather than wood, allowed flutists to play “with a much wider range of tone colors and with an unforced brilliance” (Kaplan 2019, p.1). These changes were catalytic in the redesigning flute pedagogy around this new and improved instrument, which would later inspire an entire

Ce nouveau modèle de flûte (Fig 1b), créé en 1833 et rendu accessible en 1847, fut à nouveau transformé en 1855 avec un modèle tout en argent que Boehm a créé, car il était de formation orfèvre (Kaplan 2019, Welch 1883). Cette invention, à la fois la nouvelle ingénierie de la flûte maintenant fait en argent plutôt qu'en bois, a permis aux flûtistes de jouer « avec une gamme de tons beaucoup plus large et avec une brillance non forcée » (Kaplan 2019, p.1). Ces changements ont été déclencheurs dans la refonte de la pédagogie de la flûte autour de cet instrument nouveau et amélioré, qui inspirera plus tard une nouvelle

new school of flute performance and composition.

école de performance et composition de la flûte.

One would assume, then, that the flute-playing public would come in hordes to get their hands on this “fixed” flute redesign, for lack of a better term. The Boehm flute, however, was met with immense backlash from the musical community for many years due to the simple resistance to learn an entirely new set of fingerings on an instrument which some may have already mastered. Christopher Welch explains that

On pourrait supposer, alors, que le public flûtiste viendrait en masse pour obtenir cette flûte « réparée ». La flûte Boehm, cependant, a rencontré un immense contrecoup de la part de la communauté musicale pendant de nombreuses années en raison de la simple résistance à apprendre un tout nouveau doigté sur un instrument que certains ont déjà maîtrisé. Christopher Welch explique que

A musician who has spent his youth in learning to conceal the defects of an instrument, has but little inclination to give up the vantage he has gained, nor has he the time, amidst the engagements of his professional career, to learn a new system of fingering. Still less can he be expected to place in the hands of a young player, soon, perhaps, to become a rival, an instrument which may be the means of enabling him to come to the front in the race for artistic distinction (Welch 1883, pp. 4-5).

Un musicien qui a passé sa jeunesse à apprendre à dissimuler les défauts d'un instrument n'a que peu envie de renoncer à l'avantage qu'il a acquis, pas plus qu'il n'a le temps, au milieu des engagements de sa carrière professionnelle, d'apprendre un nouveau système de doigté. Encore moins peut-on s'attendre à ce qu'il remette entre les mains d'un jeune interprète, qui deviendra peut-être bientôt un rival, un instrument qui peut être le moyen de lui permettre de se hisser en tête dans la course à la distinction artistique. (Welch 1883, pp. 4-5).

In more familiar (and modern) terms, Welch explains that a master would never volunteer to unlearn then relearn their craft, especially not in the midst of their busy performing career, and that such a master would also never give a young student an instrument that was leagues better than their own as that child may not only surpass the master in talent and technique, but redefine the flute world as it was previously defined. How fitting, then, that this quote encapsulates the conditions in which Paul Taffanel learned flute and composition, and that he—almost single-handedly—would change the worldwide perception, practice, and use of the flute and its music.

En termes plus familiers (et modernes), Welch explique qu'un maître ne se porterait jamais volontaire pour désapprendre puis réapprendre son métier, surtout pas au milieu de sa carrière bien remplie, et que ce maître ne donnerait jamais à un jeune étudiant un instrument qui était bien meilleur que le sien, car cet enfant peut non seulement surpasser le maître en talent et en technique, mais redéfinir le monde de la flûte tel qu'il était précédemment défini. En fait, cette citation résume les conditions dans lesquelles Paul Taffanel a appris la flûte, et qu'il allait, presque à lui seul, changer la perception, la pratique et l'utilisation mondiales de la flûte et de sa musique.

Paul Taffanel (1844-1909)

Born in France in 1844—contemporaneous with the commercialization of Boehm’s model of flute—Paul Claude Taffanel would go on to be remembered in history as “the founder of the modern French school of flute playing which has since been widely adopted throughout the world” (Blakeman 2001, p.1). Like many of France’s most famous musicians throughout history, Taffanel studied at the Paris Conservatory. There, he studied with Louis Dorus, who “imposed” the new Boehm flute—which many flute instructors had yet to integrate into their teaching at this time (Blakeman 2001, p.1). Taffanel was therefore able to train with the “new” flute at a decent age, as the solid silver commercial version of the Boehm flute was made popular when Taffanel was just about 10 years old (Kaplan 2019). This meant that Taffanel did not grow up with the attachment to older, fewer-key systems which otherwise would have resulted in a reluctance to start

Né en France en 1844—contemporain de la commercialisation du modèle de flûte de Boehm—Paul Claude Taffanel restera dans l'histoire comme « le fondateur de l'école française moderne de flûte qui a depuis été largement adoptée dans le monde entier » (Blakeman 2001, p.1). Comme beaucoup des musiciens les plus célèbres de France à travers l'histoire, Taffanel étudie au Conservatoire de Paris. Là, il y étudié avec Louis Dorus, qui « imposait » la nouvelle flûte Boehm, que de nombreux professeurs de flûte n'ont pas encore intégrée à leur enseignement à cette époque (Blakeman 2001, p.1). Taffanel a donc pu s'entraîner avec la « nouvelle » flûte à un jeune âge, car la version commerciale en argent massif de la flûte Boehm a été popularisée alors que Taffanel n'avait que 10 ans environ (Kaplan 2019). Cela signifie que Taffanel n'a pas grandi avec l'attachement à des systèmes plus anciens avec moins de clés qui, autrement, auraient entraîné une réticence à recommencer.

over. This also meant that as Taffanel developed as a performer, so too did flute playing on the whole.

Through his schooling at the Paris Conservatory, Taffanel went on to win *premiere prix* in 1860, thereby initiating his career as a soloist and performer at la Société des Concerts at the Conservatory in addition to his tenure at the Paris Opera. He created the chamber performance group, the Société de Musique de Chambre pour des Instruments à Vent (Society of Chamber Music for Wind Instruments) in 1879, where he served as conductor for 15 years, and was a founding member of the new Société National de Musique (National Music Society) in 1871 in addition to his professorship at the Paris Conservatory from 1893 until his death in 1908 (Blakeman 2001, Kaplan 2019).

As he was learning flute on a new model of flute, Taffanel began to design new techniques to play the flute to the fullest of its

Cela signifiait également que, à mesure que Taffanel se développait en tant qu'interprète, la flûte se développait également dans son ensemble.

Avec sa formation au Conservatoire de Paris, Taffanel remporte le premier prix en 1860, initiant ainsi sa carrière de soliste et d'interprète à la Société des Concerts du Conservatoire en plus de son mandat à l'Opéra de Paris. Il crée l'ensembles de musique de chambre, la Société de Musique de Chambre pour des Instruments à Vent en 1879, où il est chef d'orchestre pendant 15 ans, et il était membre fondateur de la nouvelle Société Nationale de la Musique en 1871 en plus de son professorat au Conservatoire de Paris de 1893 jusqu'à sa mort en 1908 (Blakeman 2001, Kaplan 2019).

Alors qu'il apprenait la flûte sur un nouveau modèle de flûte, Taffanel a commencé à concevoir de nouvelles techniques pour jouer de la flûte au maximum de ses capacités.

capabilities. “Taffanel had developed a flexibility of embouchure and of airstream that allowed the tube to resonate with the column of air,” thereby exponentially expanding the power, depth, and richness of the lowest register of the flute—a quality hitherto unseen and unheard in flute performance (Kaplan 2019, p.29). Similarly, “he pioneered a new expressiveness of tone and sensitivity of musicianship which proved the flute to be capable of emotional depth,” going on to write *Méthode*, a book where he elaborates on the history of, and his new technique(s) for, the flute and elaborates on his belief that the flute is a “singing voice” (Blakeman 2001, p.1).

In divining a new lyricism of flute performance, it is no wonder that Taffanel was known to value tone quality over most other aspects of flute performance (Kaplan 2019). But because it appears that he was one of—if not *the*—first to explore such depth and emotion of flute performance, he was frustrated with the state of flute pieces at the

« Taffanel avait développé une souplesse d'embouchure et de flux d'air qui permettait au tube de résonner avec la colonne d'air », augmentant ainsi de manière exponentielle la puissance, la profondeur et la richesse du registre le plus bas de la flûte—une qualité jusqu'ici inédite et inouïe dans la performance de flûte (Kaplan 2019, p.29). De même, « il a été le pionnier d'une nouvelle expressivité du ton et de la sensibilité de la musicalité qui a prouvé que la flûte était capable de profondeur émotionnelle », en écrivant *Méthode*, un livre où il élabore sur l'histoire de, et ses nouvelles techniques pour, la flûte et développe sa conviction que la flûte est une « voix chantante » (Blakeman 2001, p.1).

En créant un nouveau lyrisme de performance de la flûte, il n'est pas étonnant que Taffanel soit connu pour valoriser la qualité du son plus que la plupart des autres aspects de performance de la flûte (Kaplan 2019). Mais, comme il semble qu'il ait été l'un des premiers—sinon *le* premier—à explorer

time. Recall that prior to Taffanel's experiences learning to play the Boehm flute, the previously-standard eight-key flute was inconsistent in intonation and power, to put it politely, and thus few composers went out of their way to write solo pieces for the instrument. "What Taffanel really wanted, and what he was not then able to find, was solo flute literature in the new French style" (Kaplan 2019, p. 32).

Lacking the variety and depth of flute pieces he craved, and armed with the status of full professor, Taffanel sought to redesign the Paris Conservatory's *Morceaux de Concours* to promote his new style through various commissions. Prior to Taffanel's ambitions, the conservatory had had almost 32 years of flute pieces by Jean-Louis Tulou, the most—and to some, the only—prominent flute composer in the period before the invention of the Boehm flute, and thus the Conservatory was reluctant to change in favor of Taffanel's more modern, lyrical style of flute

cette profondeur et émotion dans l'interprétation de la flûte, il était frustré par l'état des morceaux pour flûte à l'époque. Rappelez-vous qu'avant les expériences de Taffanel apprenant à jouer de la flûte Boehm, la flûte à huit touches était incohérente dans l'intonation et la puissance, pour le dire poliment, et donc peu de compositeurs fournissent un effort pour écrire des morceaux pour l'instrument. « Ce que voulait vraiment Taffanel, et ce qu'il ne put alors trouver, c'était de la littérature pour flûte seule dans le nouveau style français » (Kaplan 2019, p. 32).

Manquant de la variété et la profondeur des morceaux pour flûte dont il avait envie, et armé de son titre de professeur, Taffanel a cherché à repenser les *Morceaux de Concours* du Conservatoire de Paris pour promouvoir son nouveau style à travers diverses commandes. Avant les ambitions de Taffanel, le conservatoire avait eu près de 32 ans de morceaux pour flûte de Jean-Louis Tulou, le compositeur de flûte le plus important—et pour

performance (Kaplan 2019). The first piece that Taffanel had commissioned to fulfill his desires was Ferdinand Langer's Flute Concerto in 1894, which was a tremendous contrast to the "showpiece," theme and variations, virtuosic-arpeggiated-slew-of-notes style of Tulou at the time, presenting to the Conservatory instead the "lyrical quality...that captured the color palette of the new silver flute, even in the virtuosic passages that are the necessary evil of most concertos" (Kaplan 2019). While this piece was an improvement, in Taffanel's mind, from the outdated works of Tulou, it was not enough to quench his thirst for a true demonstration of the flute's potential through music.

With his status as professor, Taffanel once again approached the Conservatory to commission new pieces in the style he sought for solo flute. The first of these commissions was Gabriel Fauré's *Fantasia* in 1898 for the conservatory's annual *Morceaux de Concours*. The piece was met with such success that the

certain, le seul—compositeur pour la flûte de la période précédant l'invention de la flûte Boehm, et donc le Conservatoire était réticent à changer en faveur du style de flûte plus moderne et lyrique de Taffanel (Kaplan 2019). Le premier morceau que Taffanel avait commandé pour répondre à ses désirs était Concerto pour Flûte de Ferdinand Langer en 1894, qui contrastait énormément avec la « pièce maîtresse », le thème et les variations, le style de pleines notes de Tulou à l'époque, présentant au Conservatoire la « qualité lyrique... qui a capturé la palette de couleurs de la nouvelle flûte d'argent, même dans les passages virtuoses qui sont le mal nécessaire de la plupart des concertos » (Kaplan 2019). Si ce morceau était une amélioration, dans l'esprit de Taffanel, par rapport aux œuvres dépassées de Tulou, il ne suffisait pas à étancher sa soif d'une véritable démonstration du potentiel de la flûte à travers la musique.

Avec son statut de professeur, Taffanel a approché à nouveau le Conservatoire pour lui

conservatory agreed to commission a new piece annually, in the style codified by Taffanel, by “masters” who wrote flute music “in a new style that became the genesis of the French school of flute playing” (Kaplan 2019). In chronological order, the commissions after *Fantasia* (1898) include *Concertino* by Duvernoy (1899), Jules Demersseman’s 6th *Solo* (1900), *Andante et Scherzo* by Louis Ganne (1901), Cécile Chaminade’s *Concertino* (1902), Albert Périlhou’s *Ballade* (1903), *Cantabile et Presto* by Georges Enescu (1904), *Nocturne et Allegro Scherzando* by Philippe Gaubert (1906), Taffanel’s own *Andante Pastorale et Scherzettino* (1907), and *Prélude et Scherzo* by Henri Büsser (1908).

These pieces are noteworthy examples of Taffanel’s lyrical, emotional, Romantic-yet-modern style that he popularized during his lifetime. All of these pieces have since been assembled by one of his students, Louis Moyse, in a flute book entitled *Flute Music by French Composers* (Moyse 1967). While the

commander de nouveaux morceaux dans le style de flûte seule qu’il recherche. La première de ces commandes fut *Fantasia* par Gabriel Fauré en 1898 pour les Morceaux de Concours annuels du Conservatoire. Cette œuvre rencontre un tel succès que le conservatoire accepte de commander chaque année un nouveau morceau, dans le style codifié par Taffanel, à des « maîtres » qui écrivent de la musique pour flûte « dans un style nouveau qui est devenu la genèse de l’école française de flûte traversière ». (Kaplan 2019). Dans l’ordre chronologique, les commandes après *Fantasia* (1898) comprennent le *Concertino* de Duvernoy (1899), le 6th *Solo* de Jules Demersseman (1900), *Andante et Scherzo* de Louis Ganne (1901), le *Concertino* de Cécile Chaminade (1902), la *Ballade* d’Albert Périlhou (1903), *Cantabile et Presto* de Georges Enescu (1904), *Nocturne et Allegro Scherzando* de Philippe Gaubert (1906), *Andante Pastoral et Scherzettino* de Taffanel

title may be seen as a simple yet apt description of the book's contents, the assembly of these monumental pieces also serves as a concentrated demonstration of Taffanel's influence and legacy, as these pieces truly *are* the essence of the new style of French flute music he sought after throughout his lifetime. Further, every single piece published within *Flute Music by French Composers* is a standard portion of a flutist's repertoire to this day, cementing the idea that Taffanel was not simply influential in flute performance, composition, and pedagogy, but that he truly redefined what it means to play flute music today.

(1907) et *Prélude et Scherzo* d'Henri Büsser (1908).

Ces morceaux sont des exemples du style lyrique, émotionnel, romantique et moderne de Taffanel a popularisé. Tous ont depuis été rassemblées par un de ses élèves, Louis Moysé, dans un livre intitulé *Flute Music by French Composers* (Moysé 1967). Alors que le titre peut être considéré comme une description simple du contenu du livre, l'assemblage de ces œuvres monumentales sert également de démonstration concentrée de l'influence et de l'héritage de Taffanel, car ces morceaux sont l'essence du nouveau style de musique pour flûte française qu'il a recherché au tout long de sa vie. De plus, chaque œuvre publiée dans *Flute Music by French Composers* est une partie standard du répertoire d'un flûtiste à ce jour, cimentant l'idée que Taffanel n'était pas simplement influent dans l'interprétation, la composition et la pédagogie de la flûte, mais qu'il a vraiment redéfini ce que cela signifie jouer de la flûte aujourd'hui.

Andante Pastoral et Scherzettino, Taffanel (1907)

Composed for the Paris Conservatory's *Morceaux de Concours* in 1907, *Andante Pastoral et Scherzettino* encapsulated the new French style of flute performance that Taffanel had spent his life working towards, particularly in the lyricism and technique of this piece (Blakeman 2001, Kaplan 2019). The piano opens the piece with a mysterious, almost haunting melody capped with resonant chords at the end of each iteration of the phrase. The flute enters, in great contrast, with a dramatic flair of notes which span almost the entire register of the flute in just the first three measures of the flute voice.

Composé pour les *Morceaux de Concours* du Conservatoire de Paris en 1907, *Andante pastoral et Scherzettino* résume le nouveau style français d'interprétation de la flûte vers lequel Taffanel a passé sa vie à travailler, en particulier dans le lyrisme et la technique de ce morceau (Blakeman 2001, Kaplan 2019). Le piano ouvre le morceau avec une mélodie mystérieuse, presque obsédante, coiffée d'accords résonnants à la fin de chaque itération de la phrase. La flûte entre, en grand contraste, avec une touche dramatique de notes qui couvrent presque tout le registre de la flûte dans seulement les trois premières mesures de la partie de flûte.

Fig 2. Piano prelude to *Andante pastorale et Scherzettino* by Paul Taffanel. A flowing and mysterious, almost haunting, opening statement.

Prélude au piano à *Andante pastorale et Scherzettino* de Paul Taffanel. Une déclaration d'ouverture fluide et mystérieuse, presque obsédante.

This excerpt alone demonstrates how Taffanel put the improvements of the Boehm flute to good use; with the new cylindrical bore, the intonation and power of each note is far more consistent, allowing the performer to bellow out powerful pitches with intense vibrato in both the lowest and highest extremes of the flute while maintaining equal intensity and intonation; the Boehm flute also allows for a gentler airstream, thereby allowing the performer to contrast the opening statements

Cet extrait démontre comment Taffanel a mis à profit les améliorations de la flûte Boehm; avec le nouvel alésage cylindrique, l'intonation et la puissance de chaque note sont beaucoup plus cohérentes, permettant à l'interprète de jouer avec un vibrato intense dans les extrêmes les plus bas et les plus hauts de la flûte tout en maintenant une intensité et une intonation égales ; la flûte Boehm permet également un flux d'air plus doux, permettant ainsi à l'interprète de contraster les déclarations

with the final sustained D pitch in both dynamic strength and color. Already, in just three measures, *Andante Pastoral et Scherzettino* sits in great contrast to flute solos pre-Taffanel as this piece is leagues more lyrical and expressive with just one opening phrase.

The opening of the *Andante* continues to gracefully bound from high to low register pitches, facilitated by the "flexibility of embouchure and of air stream" that Taffanel had developed on the Boehm flute (Kaplan p. 29), until measure 12. The tempo change from *modéré* (approx. 78 bpm) to 132 bpm may appear to brighten the feel of this section, but the long, lyrical phrases are maintained in both the flute and piano voices, keeping the flowing and ethereal evocations of this movement. There is, however, a momentary mood shift in measure 17 with a playful and bouncy articulation and color that blends seamlessly back into the darker, richer themes at the performer approaches the lower register. While

d'ouverture avec la hauteur finale soutenue en ré à la fois en force dynamique et en couleur. Déjà, en seulement trois mesures, *Andante pastoral et Scherzettino* contraste fortement avec les solos pré-Taffanel car ce morceau est beaucoup plus lyrique et expressif même avec la seule phrase d'ouverture.

L'ouverture de l'*Andante* continue à lier gracieusement les hauteurs du registre aigu au grave, facilitée par la "souplesse d'embouchure et de filet d'air" que Taffanel avait développée sur la flûte Boehm (Kaplan p. 29), jusqu'à la mesure 12. Le changement de tempo de modéré (environ 78 bpm) à 132 bpm peut sembler égayer la sensation de cette section, mais les longues phrases lyriques sont maintenues à la fois dans les voix de flûte et de piano, gardant les évocations fluides et éthérées de ce mouvement. Il y a cependant un changement d'humeur momentané dans la mesure 17 avec une articulation rebondissante et une couleur qui se fondent parfaitement dans les thèmes plus sombres et plus riches à

this may appear to some a minute detail to indicate within this paper, recall once again that Taffanel's style is defined by tone quality and color; one measure may feel too small a space to express such a wide range of emotion through flute performance, but Taffanel wrote it to be so and leaned into the capabilities of the Boehm flute by sprinkling these momentary mood and color shifts throughout his pieces—a theme which was modeled by his other commissioned composers' works as well.

On the whole, the opening *Andante Pastoral* movement of this piece exudes an otherworldly feel through the flowing, yet complicated, passages in the flute voice with brief shifts in mood and color. While a tremendously lyrical piece, it should be noted that this opening movement is quite metronomic. Though Taffanel sought a new, lyrical, more expressive flute style, he did not call for a tempo-less amalgam of pitches. His works are strict and consistent in tempo; the

l'approche du registre grave. Bien que cela puisse sembler un détail minime à indiquer dans cet article, rappelez-vous une fois de plus que le style de Taffanel est défini par la qualité du ton et la couleur ; une mesure peut sembler trop petite pour exprimer une si large gamme d'émotions à travers la flûte, mais Taffanel l'a écrite pour qu'il en soit ainsi et s'est penché sur les capacités de la flûte Boehm en saupoudrant ces changements d'humeur et de couleur momentanés tout au long de ses morceaux - un thème qui a également été modelé par les œuvres de ses autres compositeurs commandés.

Le mouvement d'ouverture *Andante pastoral* de ce morceau dégage une sensation d'un autre monde à travers les passages fluides, mais compliqués, de la voix de flûte avec de brefs changements d'humeur et de couleur. Bien qu'il s'agisse d'un morceau extrêmement lyrique, il convient de noter que ce mouvement d'ouverture est assez métronomique. Bien que Taffanel recherchait un nouveau style de flûte lyrique et plus expressif, il n'appelait pas à un

floating, lyrical feel of the music is conveyed through tone quality and color alone.

The Scherzettino, or “little joke” in Italian, is a much more rhythmic and technical movement. While this movement does not emphasize the lyricism of the flute, that is certainly accomplished by the *Andante*, the Scherzettino highlights the range and technical extremes of the flute. This piece is extremely bright and quick, with chromatically dense passages which are, on the whole, incredibly demanding of the flutist.

Recalling that the Boehm model flute brought greater consistency throughout the range of the flute (Kaplan 2019, Welch 1883), both in timbre, intonation, and power, Taffanel truly pushes this new flute’s capabilities to the limits, spanning almost the entire range of the flute and featuring large intervallic jumps. This movement spans from C[#] to an A, thereby encompassing the lowest and highest possible tessituras available to a flute. Often, the flutist is tasked with large jumps which approximate,

amalgame de hauteurs sans tempo. Ses œuvres sont strictes et cohérentes dans le tempo ; la sensation flottante et lyrique de la musique est transmise uniquement par la qualité du son et la couleur.

Le Scherzettino, ou « petite blague » en italien, est un mouvement beaucoup plus rythmé et technique. Alors que ce mouvement ne met pas l'accent sur le lyrisme de la flûte, qui est certainement accompli par l'Andante, le Scherzettino met en évidence la gamme et les extrêmes techniques de la flûte. Ce morceau est rapide, avec des passages chromatiquement denses qui sont exigeants pour le flûtiste.

Rappelant que la flûte modèle Boehm a apporté une plus grande cohérence dans toute la gamme de la flûte (Kaplan 2019, Welch 1883), à la fois en timbre, en intonation, et en puissance, Taffanel pousse vraiment les capacités de cette nouvelle flûte à ses limites, couvrant presque toute la gamme de la flûte et comportant de grands sauts d'intervalle. Ce

or exceed, and octave as is seen in the main theme of this movement.

mouvement s'étend de do # à la, englobant ainsi les tessitures les plus basses et les plus hautes disponibles pour une flûte. Souvent, le flûtiste est chargé de grands sauts qui se rapprochent ou dépassent une octave comme on le voit dans le thème principal de ce mouvement.



Fig 3. Opening flute statement of the Scherzettino. Tight and rhythmic, this main theme includes large leaps like the final octave jump in the last measure shown.

Déclaration d'ouverture pour flûte du Scherzettino. Serré et rythmé, ce thème principal comprend de grands sauts comme le dernier saut d'octave dans la dernière mesure indiquée.

This motif is repeated thrice more and thus heard four times in total. Notice that in the first and last measure of this motif an octave jump; the first measure jumps down one full octave while the last measure jumps up a full octave, reaching the highest note found within this piece. While this is not the largest intervallic leap found within this movement, the extreme pacing of this movement and the aggressive articulation render this adjustment

Ce motif est répété trois fois de plus et donc c'est entendu quatre fois. Remarquez un saut d'octave dans la première et aussi dans la dernière mesure de ce motif ; dans la première mesure, la mélodie descend d'une octave tandis que la dernière mesure monte d'une octave, atteignant la note la plus élevée trouvée dans ce morceau. Bien que ce ne soit pas le plus grand saut d'intervalle trouvé dans ce mouvement, la vitesse et l'articulation agressive rendent cet

of the embouchure rather difficult. The flutist must redirect the air to achieve the correct pitch and intonation, and, while rearticulating the note rather than slurring to the next octave is much easier, the flutist must ensure a gentle but fierce articulation does not over aspirate the air stream and cause the note to crack, which is the unpleasant screeching sound that occurs on accident when too much air is forced into the tone hole at once. On its own, this delicate and exhausting balance of controlled air is a difficult task for the flute player, but to juxtapose these techniques with the *Andante pastorale* demonstrates the incredible range of the flute which Taffanel sought to display and codify with his professorship and commissions at the Paris Conservatory.

ajustement de l'embouchure plutôt difficile. Le flûtiste doit rediriger l'air pour obtenir la hauteur et l'intonation correctes, et, bien qu'il soit beaucoup plus facile de réarticuler la note plutôt que de s'articuler à l'octave suivante, le flûtiste doit s'assurer qu'une articulation douce mais féroce n'aspire pas trop et cause le ton à casser, qui est le son strident désagréable qui se produit accidentellement lorsque trop d'air est forcé dans le maintien du ton à la fois. En soi, cet équilibre délicat et épuisant d'air contrôlé est une tâche difficile pour le joueur de flûte, mais juxtaposer ces techniques avec *l'Andante pastorale* démontre l'incroyable gamme de flûte que Taffanel a cherché à afficher et à codifier avec sa poste de professeur et ses commandes au Conservatoire de Paris.

Prélude et Scherzo, Henri Büsser (1908)

Prélude et Scherzo by Henri Büsser was commissioned by Taffanel during his tenure at the Conservatory as part of his efforts to expand, and, in a way, codify this new late-romantic French style of flute music (Kaplan 2019), all of which are published as a collection of flute and piano works edited by Louis Moyse in *Flute Music by French Composers* (Moyse 1967). This piece is even published with a dedication to Taffanel (Fig 4), written by Büsser himself, exemplifying the potent influence of both Taffanel and this style of music.

Prélude et Scherzo d'Henri Büsser a été commandé par Taffanel pendant son mandat au Conservatoire dans le cadre de ses efforts pour élargir et, en quelque sorte, codifier ce nouveau style français de musique pour flûte du romantisme tardif (Kaplan 2019), qui sont tous publiés sous la forme d'un recueil d'œuvres pour flûte et piano édité par Louis Moyse dans *Flute Music by French Composers* (Moyse 1967). Ce morceau est même publié avec une dédicace à Taffanel (Fig 4), écrite par Büsser lui-même, illustrant la puissante influence à la fois de Taffanel et de ce style de musique.

A Monsieur Paul Taffanel, Professeur au Conservatoire

Prélude et Scherzo

Henri Büsser, Op. 35

The image shows the first page of the musical score for 'Prélude et Scherzo' by Henri Büsser. The score is for Flute and Piano. The Flute part is in 3/4 time, marked 'Modéré (quasi andantino) (♩ = 72) sans lenteur'. The piano part is mostly rests, with a few notes in the right hand marked 'p' and 'poco rit.'. Dynamics include 'p poco espressivo' and 'mf'.

Fig 4. First page of *Prélude et Scherzo* by Henri Büsser, dedicated to Paul Taffanel. This opening movement employs little piano accompaniment, featuring only the flute in all its lyrical and emotional capacity.

Première page du *Prélude et Scherzo* d'Henri Büsser, dédié à Paul Taffanel. Ce mouvement d'ouverture emploie peu d'accompagnement au piano, ne mettant en vedette que la flûte dans toute sa capacité lyrique et émotionnelle.

First performed in 1908 as part of the *Concours* at the Conservatory, this piece follows a similar structure to that of Taffanel's own *Andante Pastorale et Scherzettino*, performed the year prior. While the "slow movement, fast movement" organizational frame is not a mark of Taffanel, this structure allows the solo flutist to truly perform in both extremes of a performer's capability; the lyrical, flowing, emotional side of a musician, but also the technical, rhythmic, and energetic side. Both the *Andante pastorale* and this *Prélude* are quite dramatic opening statements. In contrast to Taffanel's piece, however, the *Prélude* is less metronomic in character, closer in style to a cadenza.

Seen above in Figure 4, the first half of the *Prélude* movement is almost entirely unaccompanied. The soloist can perform more rubato, a "stealing" of time in Italian where the performer can elongate or cheat some notes at the player's discretion to amplify the desired emotional effect. This stylistic choice is

Créé en 1908 dans le cadre du Concours du Conservatoire, ce morceau suit une structure similaire à celle de l'*Andante pastorale et Scherzettino* de Taffanel, jouée l'année précédente. Bien que le cadre organisationnel « partie lente, partie rapide » ne soit pas une marque de Taffanel, cette structure permet au flûtiste solo de vraiment jouer dans les deux extrêmes de la capacité d'un interprète ; le côté lyrique, fluide, émotionnel d'un musicien, mais aussi le côté technique, rythmique et énergétique. L'*Andante pastorale* et ce *Prélude* sont tous les deux des déclarations d'ouverture assez dramatiques. Contrairement au morceau de Taffanel, cependant, le *Prélude* à un caractère moins métronomique et un style plus proche d'une cadence.

Dans la figure 4, nous voyons la première moitié du mouvement Prélude est presque entièrement non accompagnée. Le soliste peut exécuter plus de rubato, un « vol » de temps en italien où l'interprète peut allonger ou tromper certaines notes à la discrétion du

facilitated by the absence of piano throughout this opening section, the first instance of accompaniment simply supports the arrival of the G in measure 4, rather than moving or driving the piece forward. This mostly-flute, opening cadenza continues through measure 11, the pianist only playing four chords until measure 12 where the true song-like melody enters, and the piano begins to impart a rhythmic function unto the piece (Fig 5). Even still, the chords are simple in spelling and rhythm, but they bring a sense of elegance in movement to this otherwise sad, and yearning cry of the flute song, akin to the tone of Fauré's *Après un rêve*.

joueur pour amplifier l'effet émotionnel souhaité. Ce choix stylistique est facilité par l'absence de piano tout au long de cette section d'ouverture, la première instance d'accompagnement ne fait que soutenir le flair d'arrivée du sol en mesure 4, plutôt que de déplacer ou de faire avancer le morceau. Cette cadence d'ouverture principalement flûtée se poursuit jusqu'à la mesure 11, le pianiste ne jouant que quatre accords jusqu'à la mesure 12 où la véritable mélodie semblable à une chanson entre, et le piano commence à conférer une fonction rythmique au morceau (Fig 5). Même encore, les accords sont simples dans l'orthographe et le rythme, mais ils apportent une impression d'élégance dans le mouvement à ce cri par ailleurs triste et nostalgique de la chanson de la flûte, semblable à la sonorité d'*Après un rêve* par Fauré.

Un peu lent ($\text{♩} = 114$)

The image shows a musical score for a piece titled "Un peu lent" with a tempo of 114 bpm. The score is in 4/4 time and features a flute melody in the upper staff and piano accompaniment in the lower staves. The flute part is marked "dolce espressivo" and "p". The piano part is marked "p" and "pp". A circled number "15" is placed above the piano accompaniment in the third measure of the second system.

Fig 5. The piano begins to bring a simple, rhythmic consistency to the piece at mm 12-15.

Le piano commence à apporter une cohérence rythmique simple à la pièce aux mm 12-15.

This section of the piece is simply dripping with emotion, an indescribable sense of yearning and, perhaps, sadness. The flowing phrases of this melody contribute to the overall feeling of a vocal solo, rather than a flute solo. One can imagine the soloist, the flute itself, truly singing rather than simply just playing. The simple, steady motion of the piano and the long phrases of the flute continue and build into measure 28, where the flute voice begins to arpeggiate upwards at smaller rhythmic intervals, contributing to the sense of motion and flight; first sixteenth notes, then a sextuplet, then a 10 groupetto culminating in a mesmerizing flair of triplet-feel groupetti in

Cette section de la pièce dégouline d'émotion, d'un sentiment indescriptible de nostalgie et, peut-être, de tristesse. Les phrases fluides de cette mélodie contribuent à la sensation générale d'une chanson, plutôt qu'un solo de flûte. On peut imaginer le soliste, la flûte elle-même, vraiment chanter plutôt que simplement jouer. Le mouvement simple et régulier du piano, et les longues phrases de la flûte se poursuivent et se développent dans la mesure 28, où la voix de la flûte commence à arpéger vers le haut à des intervalles rythmiques plus courts, contribuant à la sensation de voler ; premières doubles croches, puis un sextolet, puis un groupetto de 10

mm 31-32 which span from G# to low C (Fig 6).
6).

culminant dans un flair envoûtant de groupetti
au toucher de triolet en mm. 31-32 qui
s'étendent du sol # au do grave (Fig 6).

Fig 6. Measures 28-41 of *Prélude et Scherzo* by Henri Büsser which shows the growing intensity of the piece through rhythmic density and climbing pitches. The descending compound feel of m 36 leads seamlessly into the new compound meter of the Scherzo movement in m 37.

Mesures 28-41 du *Prélude et Scherzo* d'Henri Büsser qui montre l'intensité croissante de la pièce à travers une densité rythmique et des hauteurs montantes. La sensation composée descendante de m 36 mène de manière transparente au nouveau mesure composé du mouvement Scherzo en m 37.

Another unique quality of *Prélude et Scherzo* is the seamless transition from the prelude into the true Scherzo within mm 36-37. Taffanel's *Andante pastorale et Scherzettino* is written in two true movements. While the performer does not technically pause or break

Une autre qualité unique de *Prélude et Scherzo* est la transition harmonieuse du préluade au vrai Scherzo dans mm. 36-37. *Andante pastorale et Scherzettino* par Taffanel est écrit en deux vrais mouvements. Bien que l'interprète ne fasse pas vraiment de pause et

these sections apart, there is a genuine separation in the absence of sound and breath, accentuated perhaps with the turn of a page before the pianist's entrance of the Scherzettino. Büsser's piece, however, links these two themes within one measure, where the flute's descending sextuplets set the tempo for the compound meter of measure 37; the triplets within the sextuplet match the triplets of the new tempo and $\frac{9}{8}$ meter. Thus, there is continuous sound between the prelude and the Scherzo—a tremendous mood shift which the performer must accommodate in the span of less than one measure, and a feat which could not have been performed on a five- or eight-key flute model.

The Scherzo section of this piece, much like the Scherzettino of Taffanel, is a very playful tune that features a bouncy theme interspersed with more lyrical mood shifts scattered throughout. Thus, even though this section is more technical and percussive, the performer is still asked to reproduce the high-

ne sépare pas non plus ces sections, il y a une véritable séparation en l'absence de son et de souffle, accentuée avec le tournant d'une page avant l'entrée du Scherzettino par le pianiste. Le morceau de Büsser, cependant, relie ces deux thèmes dans une seule mesure, où les sextolets descendants de la flûte donnent le tempo du mètre composé de la mesure 37 ; les triolets du sextolet correspondent aux triolets du nouveau tempo en mesure composée à 3 temps. Ainsi, il y a un son continu entre le prélude et le Scherzo—un changement d'humeur énorme auquel l'interprète doit s'adapter en l'espace de moins d'une mesure, et un exploit qui n'aurait pas pu être réalisé sur un modèle de flûte à cinq ou huit touches.

La section Scherzo de ce morceau, comme le Scherzettino de Taffanel, est une mélodie très légère qui présente un thème rebondissant entrecoupé de changements d'humeur plus lyriques dispersés partout. Ainsi, même si cette section est plus technique et percutante, l'interprète est toujours invité à

emotion phrases, toggling quite literally between these two facets of performance rather than simply book-ending a composition with such ideals.

The central theme of this movement, the first iteration of which is depicted in Figure 7, is a bouncy, almost taunting, tune that just barely falls on each downbeat. The joking and playful “scherzo” ideal is upheld by both the rhythm of the flute voice, which quite awkwardly falls one the 1 and 3 subdivisions of each beat, and the piano’s interplaying rhythm with the left (bottom staff) and right (middle staff) hand, the two of which rarely play together for the remainder of this piece.

reproduire les phrases à haute émotion, basculant littéralement entre ces deux facettes de la performance plutôt que d’intercaler avec ces idéaux.

Le thème central de ce mouvement, dont la première itération est illustrée avec figure 7, est une mélodie sautillante, presque taquine, qui tombe à peine sur chaque temps fort. L’idéal plaisant du “scherzo” est soutenu par le rythme de la voix de la flûte, qui tombe assez maladroitement dans les subdivisions 1 et 3 de chaque mesure, et aussi au piano par l’interaction de la main gauche et droite, dont les deux jouent rarement ensemble pour le reste de cette pièce

Fig 7. Main theme of the Scherzo section of Henri Büsser’s *Prélude et Scherzo*, mm 45-49.

Thème principal de la section Scherzo du *Prélude et Scherzo* d’Henri Büsser, mm 45-49.

Shown above, each iteration of this main idea is articulated with a slurred major third that is sharply cut off (think “*deee-yat*”, ms 45), the character of the flute practically shoving something with its shoulder, before skipping along on its merry way (mm. 46-47), and perhaps mocking something you said in measures 48 and 49 before giggling to itself and repeating the process—or in this case, a recapitulation of this tune.

Keeping with the mischievous but happy little character the flute voice creates, the transitional measures preceding each of the slower phrases seem, an example of which is shown below in Figure 8, are quite repetitive as if this little creature is fulfilling the age-old annoyance tactic of repeating everything you’re saying. Every other measure between 73 and 81 repeats the phrase just preceding it in a different octave—measure 74, the first measure of Fig 8, is just a repeat of 73 an octave higher.

Montré ci-dessus, chaque itération de cette idée principale est articulée avec une tierce majeure liée qui est brusquement coupée (ms 45), le personnage de la flûte poussant quelque chose avec son épaule, avant de partir avec un sautillerment joyeux (mm. 46-47), et peut-être se moquent de quelque chose que vous avez dit dans les mesures 48 et 49 avant de rire tout seul et de répéter le processus—ou dans ce cas, une récapitulation de cet air.

En gardant le petit personnage espiègle mais heureux que crée la voix de flûte, les mesures transitoires qui précèdent chacune des phrases plus lentes, dont un exemple est montré ci-dessous dans la figure 8, sont assez répétitives comme si cette petite créature utilise la tactique séculaire de répéter tout ce que vous dites pour vous taquiner. Toutes les autres mesures entre 73 et 81 répètent la phrase qui lui précède dans une octave différente—la mesure 74, la première mesure de la figure 8, n'est qu'une répétition de 73 une octave plus haut.

The musical score shows a transition between the main Scherzo theme and a lyrical response. The first system (measures 74-79) features a melodic line in the upper voice with dynamic markings *mf*, *dim.*, and *p*. The piano accompaniment consists of repetitive rhythmic patterns in both hands. The second system (measures 80-81) shows a change in the piano part, with a more lyrical and flowing accompaniment. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fig 8. Transition between the main Scherzo theme to the lyrical response thereof (mm. 74-81), riddled with repetitive phrases as every other measure simply repeats the one preceding it.

Transition entre le thème principal du Scherzo et sa réponse lyrique (mes. 74-81), truffée de phrases répétitives, chaque autre mesure ne faisant que répéter celle qui la précède.

As with the beginning of the Scherzo itself, there is yet another seamless transition from one contrasting idea to another, as measure 81 begins the lyrical motion signified by the switch to $\frac{3}{4}$ time. This section nods towards the French style of the late 19th century through its use of long, lyrical phrases rather than dense chords to give its musical emotion and texture. Even the piano voice, which is still employed as harmonic support

Comme au début du Scherzo lui-même, il y a encore une autre transition continue entre des idées distinctes, alors que la mesure 81 commence le mouvement lyrique signifié par le passage d'une mesure composée à une mesure simple. Cette section fait référence au style français de la fin du XIX^e siècle en utilisant de longues phrases lyriques plutôt que des accords denses pour donner son émotion et sa texture musicale. Même la voix de piano, qui est

through thick chords even today, strays from such a role, offering more arpeggios than articulated chords in this moment as displayed in Figure 9. The remainder of this piece recapitulates and rearticulates these ideas—the bouncy flute melody, the octave mimicking, and the lyrical passages—in several ways before culminating in a fabulous, classic, and otherwise show-stopping arpeggiated passage which quite firmly emphasizes the E^b major key with a final “ta-da” octave jump in the final measure.

encore employée comme support harmonique à travers des accords épais encore aujourd'hui, s'éloigne d'un tel rôle, offrant plus d'arpèges que d'accords articulés comme le montre la figure 9. Le reste de cette pièce récapitule et réarticuler ces idées—la mélodie rebondissante de la flûte, l'imitation d'octave et les passages lyriques—de plusieurs manières avant de culminer dans un passage arpégé fabuleux, classique et autrement époustouflant qui met assez fermement l'accent sur la tonalité majeure enmi b avec un saut d'octave final « ta-da » dans la mesure finale.

Même mouvt

The musical score consists of two systems. The first system shows the flute part in the upper staff and the piano accompaniment in the lower staff. The flute part begins with a melodic line marked "dolce espressivo" and "mf". The piano accompaniment features chords marked "p" and "con Ped.". The score includes measures 85 and 90, with various dynamics and performance instructions like "cresc." and "con Ped.". The second system continues the flute and piano parts, with the piano part marked "p" and "con Ped.". The score includes measures 90 and 91, with various dynamics and performance instructions like "cresc." and "con Ped.".

Fig 9. First iteration of the more lyrical passages scattered throughout the Scherzo movement of Henri Büsser's *Prélude et Scherzo*. Note the absence of dense chords in the piano voice as both the flute and piano have substituted such a style for longer phrases.

Première itération des passages plus lyriques disséminés dans le mouvement Scherzo du *Prélude et Scherzo* d'Henri Büsser. Notez l'absence d'accords denses dans la voix du piano car la flûte et le piano ont remplacé un tel style pour des phrases plus longues.

French flute music outside of France

While Büsser's *Prélude et Scherzo* is quite thematically different from *Andante pastorale et Scherzettino* by Paul Taffanel just a year prior, these two pieces alone showcase some of the greatest hits of late 19th-century flute music as it was redesigned during this time. The most noticeable shift, due primarily to the reinvention of the flute at this time, was the switch to a more lyrical and flexible flute voice, now featured as a solo instrument due to the growing popularity of the Boehm flute and Taffanel at the time.

It would be misleading to say that Paul Taffanel "invented" this style of flute playing, where the solo flute voice can be employed for color and effect in addition to its virtuosic properties, but Taffanel's commissions through the Conservatory were quite influential in codifying and popularizing these pieces throughout France at the time. Moreover, Taffanel's influence as a professor

Alors que le *Prélude et Scherzo* de Büsser est assez différent sur le plan thématique de l'*Andante pastorale et Scherzettino* de Paul Taffanel, ces deux morceaux présentent quelques-uns des plus grands succès de la musique pour flûte de la fin du XIX^e siècle telle qu'elle a été repensée à cette époque. Le changement le plus notable, dû principalement à la réinvention de la flûte à cette époque, a été le passage à une voix de flûte plus lyrique et flexible, désormais présentée comme un instrument solo en raison de la popularité croissante de la flûte Boehm et de Taffanel à l'époque.

Il serait trompeur de dire que Paul Taffanel a « inventé » ce style de jeu de flûte, où la voix de flûte solo peut être employée pour la couleur et l'effet en plus de ses propriétés virtuoses, mais les commandes de Taffanel à travers le Conservatoire ont été assez influents dans la codification et la popularisation ces

may have aided in the spread of this new implementation of flute and new compositional allowance as his pieces—and his students—spread throughout the world.

The early 20th century saw an influx of foreign musicians' arrival in the United States, including graduates of the Paris Conservatory who would go on to join prominent American ensembles. One such example is Georges Barrère, one of Taffanel's final students, who came to this young country as the principal flutist of the New York Philharmonic in 1905 as per invitation of Walter Damrosch (Kaplan 2019). During his time in the United States, Barrère also commissioned several flute solo pieces which brought about tremendous changes in flute repertoire and technique in the very early 20th century. One of these pieces was "Poem for flute and orchestra," commissioned by Barrère to be written by Charles T. Griffes, an American composer.

morceaux dans toute la France de l'époque. De plus, l'influence de Taffanel en tant que professeur a peut-être contribué à la diffusion de cette nouvelle implémentation de la flûte et de cette nouvelle allocation de composition alors que ses morceaux—et ses étudiants—se répandaient dans le monde entier.

Le début du XXe siècle a vu un afflux de musiciens étrangers aux États-Unis, y compris des diplômés du Conservatoire de Paris qui ont ensuite rejoint des ensembles américains éminents. Un exemple est Georges Barrère, un des derniers élèves de Taffanel, qui est venu dans ce pays en tant que flûtiste principal de New York Philharmonic en 1905 à l'invitation de Walter Damrosch (Kaplan 2019). Pendant son séjour aux États-Unis, Barrère a commandé plusieurs morceaux pour la flûte seule qui ont entraîné des changements dans le répertoire et la technique de la flûte au début du XXe siècle. Une de ces œuvres était *Poem for flute and orchestra*, écrite par Charles T. Griffes, un compositeur américain.

Charles T. Griffes (1884-1920)

Charles Tomlinson Griffes was an American composer of the early 20th century. He studied piano at a young age with Mary Selena Broughton, who taught at Elmira College at the time (Anderson 2001, Boda 1962, Heikkila 2013). Broughton “felt [that] it was necessary for Griffes to study in Berlin because it was a center for music study” (Heikkila 2013, p. 3) and funded his studies abroad where Griffes began to study piano at the Stern Conservatory in 1903 (Anderson 2001, Boda 1962, Heikkila 2013). While it is generally true that Germany was seen as a musical epicenter, it is important to note—in this *French Music* thesis—that there were many happenings in music history at this time. On a global scale, it is difficult to say that Germany held the absolute most musical influence on music at the time, but it is true that in America the strongest musical and

Charles Tomlinson Griffes était un compositeur américain du début du XX^e siècle. Il a étudié le piano d’un jeune âge avec Mary Selena Broughton, qui enseignait à l’époque à l’université d’Elmira (Anderson 2001, Boda 1962, Heikkila 2013). Broughton « a estimé [que] il était nécessaire que Griffes étudie à Berlin parce que c’était un centre d’étude de la musique » (Heikkila 2013, p. 3) et a financé ses études à l’étranger où il a commencé à étudier le piano au Conservatoire de Stern en 1903 (Anderson 2001, Boda 1962, Heikkila 2013). Bien qu’il est généralement vrai que l’Allemagne était considérée comme un épiceutre musical, il est important de noter—dans cette thèse sur la musique *française*—qu’il y a eu de nombreux événements musicaux historiquement à cette époque. Au niveau mondial, il est difficile de dire que l’Allemagne détient la plus grande influence musicale sur la musique à l’époque, mais il est vrai qu’en

cultural influence at this time was indeed German.

During his time at the Stern Conservatory in Berlin, Griffes quickly came to terms with the competitive and challenging nature of pursuing a performance career at just 19 years old and switched to compositional studies in 1905 (Anderson 2001, Heikkila 2013). After 1905, however, Griffes left the conservatory to study composition with Engelbert Humperdinck as he felt that “he might learn more in a private lesson setting than as a regular conservatory student” (Heikkila 2013, p.5; Anderson 2001, Boda 1962). Griffes terminated his studies abroad after just four years, due in part to financial strains, and returned home to the United States in 1907, now with a focus on composition rather than piano performance, where he earned a position at the Hackley School in Tarrytown, New York until his passing in 1920 (Anderson 2001, Boda 1962).

Amérique, la plus forte influence musicale et culturelle était allemande.

Pendant ses études au Conservatoire de Stern à Berlin, Griffes a noté rapidement la nature compétitive et difficile de poursuivre une carrière d'interprète à seulement 19 ans, et est donc passé aux études de composition en 1905 (Anderson 2001, Heikkila 2013). Après 1905, cependant, Griffes quitta le conservatoire pour étudier la composition avec Engelbert Humperdinck car Griffes estimait qu’ « il pourrait apprendre plus dans un cadre de cours privés qu'en tant qu'étudiant régulier du conservatoire » (Heikkila 2013, p.5; Anderson 2001, Boda 1962). Griffes a mis fin à ses études à l'étranger après seulement quatre ans, partiellement à cause de difficultés financières, et est rentré aux États-Unis en 1907, se concentrant désormais sur la composition plutôt que sur l'interprétation au piano, où il a obtenu un poste à la Hackley School de

Griffes' compositional style was found to vary throughout his lifetime. His first compositional period, 1907 to 1911, was largely—if not entirely—influenced by German Romanticism due to his immersive studies in Berlin; next, Griffes began to write in an Impressionist style between 1911 and 1917; his third and final era of compositional style is often described as experimental and atonal, encapsulating the works he produced between 1917 and his death in 1920 (Anderson 2001, Boda 1962, Heikkila 2013). It is the latter two compositional eras which pertain to this analysis and thus discussion of his Germanic early period is omitted.

Tarrytown, New York jusqu'à son mort en 1920 (Anderson 2001, Boda 1962).

Le style de composition de Griffes a varié au tout long de sa vie. Sa première période de composition, de 1907 à 1911, a été largement—sinon entièrement—influencée par le romantisme allemand grâce aux de ses études à Berlin ; ensuite, Griffes a commencé d'écrire dans un style impressionniste entre 1911 et 1917 ; sa troisième, et dernière, ère de style compositionnel est souvent décrite comme expérimentale et atonale, encapsulant les œuvres qu'il a produites entre 1917 et sa mort en 1920 (Anderson 2001, Boda 1962, Heikkila 2013). Ces deux dernières époques de composition qui se rapportent à cette analyse et donc la discussion de sa première période allemande est omise.

French Impressionism

Griffes' second compositional era is often regarded as Impressionist in nature (Anderson 2001, Boda 1962, Heikkila 2013), a musical movement which is indeed closely related to the art style by the same name which appeared approximately 40 years earlier in France. Impressionist paintings seek to evoke the feeling or sensation of the image, rather than seeking to realistically portray the subject. This is often seen with large, visible brush strokes or blending of colors that appear to make the painting blurry. At the time, many of these now-famous works were criticized as unfinished for these qualities which have become historically significant; the image was unclear, and thus to a critic's eye was underwhelming at best. Impressionism as an art form, however, brought about new modes of expression which were previously underexplored and the vague suggestion of subject matter in paintings

La deuxième ère compositionnelle de Griffes est souvent considérée comme impressionniste (Anderson 2001, Boda 1962, Heikkila 2013), un mouvement musical qui est lié au style artistique du même nom apparu environ 40 ans plus tôt en France. Les peintures impressionnistes cherchent à évoquer le sentiment ou la sensation de l'image, plutôt que chercher à représenter le sujet de manière réaliste. Cela se voit souvent avec de grands coups de pinceau visibles ou un mélange de couleurs qui semblent à rendre la peinture floue. À l'époque, nombre de ces œuvres célèbres ont été critiquées comme inachevées pour ces qualités devenues historiquement significatives ; l'image n'était pas claire et, par conséquent, aux yeux d'un critique, elle était au mieux décevante. L'impressionnisme en tant que forme d'art, cependant, a apporté de nouveaux modes d'expression qui étaient auparavant sous-explorés et la suggestion vague de sujet dans les peintures était un

was a delectable contrast to a world growing a bit tired of realism.

These same ideals began to appear musically in the works of Claude Debussy and Ravel in the late 19th and early 20th centuries. What can be visually seen as “unclear” and “uncertain” in the lack of crisp lines and strokes on a painting, is now heard through vague suggestions of key that is less concrete to the ear. “Some musical techniques of impressionistic writing include vagueness of key, vagueness in melodic and harmonic progression, deliberate avoidance of clear classical phrases, avoidance of positive cadences” (Boda 1962, p.12). Just as impressionist art evokes the idea of the scene or item painted therein, impressionist music now uses the instrument voices to evoke a feeling, sensation, or an image in one’s mind; music is now an effect to be used rather than a work to be displayed. How perfect, then, that the flute has been

contraste délectable avec un monde un peu fatigué du réalisme.

Ces mêmes idéaux ont commencé à apparaître musicalement dans les œuvres de Claude Debussy et de Ravel à la fin du XIXe et au début du XXe siècle. Ce qui peut être perçu visuellement comme « imprécis » et « flou » dans l'absence de lignes distinctes sur une peinture est maintenant entendu à travers de suggestions vagues de tonalité moins concrètes à l'oreille. « Certaines techniques musicales d'écriture impressionniste incluent l'imprécision de la clé, l'imprécision de la progression mélodique et harmonique, l'évitement délibéré des phrases classiques claires, l'évitement des cadences positives » (Boda 1962, p.12). Tout comme l'art impressionniste évoque l'idée de la scène ou de l'objet qui y est peint, la musique impressionniste utilise désormais les voix instrumentales pour évoquer un sentiment, une sensation, ou une image dans son esprit ; la musique est désormais un effet à utiliser plutôt

modified to be more expressive and lyrical—aspects which encourage the flute voice as an effect that adds to the ambiance and mood of a larger work.

Though Griffes studied in Germany, and thus a majority of his early works are heavily influenced by German Romanticism, his time in Berlin exposed him to other musical happenings of the early 20th century (Heikkila 2013). During his stay in Berlin, Griffes had heard an impressionist piece that some propose to have been Ravel's *Jeux d'eau* (Bauer 1943) and others suggest to have been a Debussy piece as his works were most popular among impressionist circles (Boda 1962). Thus, Griffes' fascination with impressionist pieces and his incorporation thereof is closely linked to late-19th and early 20th-century French works. This style, then, resulted in French-sounding compositions once Griffes had worked through his German period.

qu'une œuvre à présenter. Alors, c'est bien que la flûte ait été modifiée pour être plus expressive et lyrique—des aspects qui encouragent la voix de la flûte comme un effet qui ajoute à l'ambiance et à l'humeur d'une œuvre plus vaste.

Bien que Griffes ait étudié en Allemagne, donc une grande majorité de ses premières œuvres sont influencées par le romantisme allemand, son séjour à Berlin l'a exposé à d'autres événements musicaux (Heikkila 2013). Pendant son séjour à Berlin, Griffes avait entendu un morceau impressionniste que certains proposaient d'avoir été *Jeux d'eau* de Ravel (Bauer 1943) ou un morceau de Debussy, (Boda 1962). Ainsi, la fascination de Griffes pour les pièces impressionnistes qu'il incorpore dans son œuvre est incroyablement liée à la période de transition des œuvres françaises de la fin du XIXe et du début du XXe siècle. Ce style a donc abouti à des compositions à consonance assez française—peut-être involontairement.

Poem for flute and orchestra, Griffes (1919)

<p><i>Poem for flute and orchestra</i></p> <p>premiered in 1919, featuring commissioner Georges Barrère as the soloist (Heikkila 2013). Unfortunately, this is one of the last pieces that Griffes was able to finish completely, as he died shortly after the premiere. His death was so soon after this premiere that a flute and piano arrangement had not yet been written.</p>	<p>La première de <i>Poem for flute and orchestra</i> a eu lieu en 1919, avec le commissaire Georges Barrère comme soliste (Heikkila 2013). Malheureusement, c'est un des derniers morceaux que Griffes a terminé complètement, car il est mort juste après sa première. Sa mort était si peu après cette création, qu'un arrangement pour flûte et piano n'avait pas encore été écrit.</p>
---	---

Schirmer[, the exclusive publisher of Griffes' works,] contacted Barrère for a piano arrangement, assuming that he had access to the original orchestra version. Unbeknownst to Schirmer, the original score had mysteriously vanished, only to reappear 50 years later at an auction in New York City. Whether Barrère created the piano arrangement from memory or another copy of the full score exists is unknown (Heikkila 2013, p. 13).

Schirmer [, l'éditeur exclusif des œuvres de Griffes,] a contacté Barrère pour un arrangement au piano, en supposant qu'il avait accès à la version originale pour orchestre. À l'insu de Schirmer, la partition originale avait mystérieusement disparu, puis réapparu 50 ans plus tard lors d'une vente aux enchères à New York. On ne sait pas si Barrère a créé l'arrangement pour piano de mémoire ou si une autre copie de la partition complète existe (Heikkila 2013, p. 13).

<p>It is this flute and piano arrangement that is discussed here, despite some inconsistencies between the original full orchestral score and this arrangement. Because</p>	<p>C'est cet arrangement pour flûte et piano qui est discuté ici, malgré quelques différences entre le morceau orchestral original et cet arrangement. Parce que cette discussion</p>
---	---

this discussion focuses on mood and stylistic aspects of this piece, which remains identical in both arrangements, any discrepancies in pitch, perhaps, are of no concern.

Poem is a one-movement piece, like that of *Prélude et Scherzo* by Büsser, with several mood changes. Much like Büsser's piece can be distinctly separated into a "Prelude" idea and a "Scherzo" idea, there are many such sections in Griffes' piece as well, often labeled with tempo markings such as "Poco piu mosso" or "Presto." While a wholly American composition written during his experimental period, and certainly a 20th-century modernist precursor, *Poem*'s "delicate, brilliant orchestration connected [Griffes] to French trends," and seems to nod toward Debussy's *Prélude à l'après-midi d'un faune* as inspiration (Mugmon 2013). Many impressionist traits are heard in this piece—such as vague or unclear key, long horizontal phrases, and mood and timbre shifts—which result in a French-inspired sound. Thus,

se concentre sur l'humeur et les aspects stylistiques de cette pièce, qui reste identique dans les deux arrangements, toute divergence de tons, peut-être, n'est pas préoccupante.

Poem est un morceau en un mouvement, comme celui du *Prélude et Scherzo* d'Henri Büsser, avec plusieurs sautes d'humeur. Tout comme la pièce de Büsser peut être distinctement séparée en idée « Prélude » et idée « Scherzo », il existe également de nombreuses sections de ce type dans le morceau de Griffes, souvent indiquées avec des marques de tempo comme « Poco più mosso » ou « Presto ». Bien qu'il s'agisse d'une composition vraiment américaine, écrite pendant sa période expérimentale, et certainement d'un précurseur moderniste du XX^e siècle, « l'orchestration délicate et brillante de *Poem* a connecté [Griffes] aux tendances françaises », et semble faire référence au *Prélude de l'après-midi d'une faune* comme source d'inspiration (Mugmon 2013). De nombreuses idées impressionnistes

whether intentional or unbeknownst to Griffes himself, the impressions of this piece are of the same late 19th-century French style popularized by Paul Taffanel and catalyzed by the Boehm model flute.

The first opening piano phrase of Griffes' *Poem for flute and orchestra* is quite similar to that of Taffanel's *Andante pastorale et Scherzettino*. While these two phrases, shown below in Figure 10, are in different keys, the pitch pattern and color of these opening lines serves the same purpose: a mysterious, perhaps eerie, mood that calls to the audience with unclear intention.

sont entendues dans ce morceau—comme une clé vague ou floue, des phrases longues et horizontales, et des changements d'humeur et timbres—qui se traduisent par un son d'inspiration française. Ainsi, intentionnellement ou à l'insu de Griffes lui-même, les impressions de cette pièce sont du même style français de la fin du XIX^e siècle popularisé par Paul Taffanel et catalysé par la flûte modèle Boehm.

La première phrase d'ouverture de piano de *Poem for flute and orchestra* de Griffes est assez similaire à celle d'*Andante pastorale et Scherzettino* de Taffanel. Bien que ces deux phrases, illustrées ci-dessous sur la figure 10, soient dans des clés différentes, le modèle de hauteur et la couleur de ces lignes d'ouverture ont le même objectif ; une humeur mystérieuse, peut-être étrange, qui appelle le public avec une intention peu claire.

Poem

Charles T. Griffes

Andantino

Piano

Andante Pastoral et Scherzettino

Andante Pastoral

Paul Taffanel

PRÉLUDE

Modéré

PIANO

Fig 10. Griffes' *Poem* and Taffanel's *Andante pastorale et Scherzettino* opening piano phrases, which are similar in structure and mood though different in key.

Les phrases d'ouverture de *Poem* par Griffes et l'*Andante pastorale et Scherzettino* de Taffanel, qui sont similaires dans la structure et la tonalité.

The main flute theme unfolds at measure 9, also indicated as rehearsal A, in a moody and ethereal C# minor motif (Fig. 11). This long theme contains unique rhythmic features such as the 4-groupetto in this compound meter and the falling quintuplet, both in measure 15. Further, this quiet and floating theme could seem stagnant as such a soft dynamic and for a prolonged time, thus it is left to the performer to adhere to the printed

Le thème principal de la flûte commence à la mesure 9, également indiquée comme répétition A, dans un motif en do # mineur morose et céleste (Fig. 11). Ce thème long contient des caractéristiques rythmiques uniques telles que le groupetto à 4 dans cette mesure composée et le quintuple descendant, les deux dans la mesure 15. De plus, ce thème calme et flottant pourrait sembler stagnant en tant que dynamique douce pendant un temps

crescendo and decrescendo and to impart slight embellishments in color.

prolongé, donc il est laissé à l'interprète d'adhérer aux crescendos et decrescendos imprimés et d'apporter de légers embellissements en couleur.



Fig. 11. The main flute theme of *Poeme for flute and orchestra* by Charles T. Griffes (mm 9-20).

Le thème principal de flûte du *Poem for flute and orchestra* de Charles T. Griffes (mm 9-20).

Much like Taffanel's *Andante pastorale et Scherzettino*, the elegance and drama of this theme—and the piece as a whole—do not come through rubato or other embellishments of tempo; this piece is strictly metronomic at every tempo, and there are indeed many tempo changes. The feeling of this piece, the impression of this piece, comes from the color and timbral changes which the performer imparts. They are not written, but they are implied. Such nuanced effects would

Tout comme *Andante pastoral et Scherzettino* de Taffanel, l'élégance et le drame de ce thème—et du morceau entier—ne passent pas par le rubato ou d'autres embellissements de tempo ; ce morceau est strictement métronomique à chaque tempo, et il y a de nombreux changements de tempo. Le sentiment de ce morceau, l'impression de ce morceau, vient des changements de couleur et de timbre donné par l'interprète. Ils ne sont pas écrits, mais ils sont implicites. De tels effets

not have been possible prior to the 1830's as the five- and eight-key model flutes were not designed to accommodate such gradual changes in volume or color; such nuanced compositional Easter-eggs for the solo flute may not have existed prior to Taffanel's efforts to codify and popularize such a style of flute performance and composition.

While not commissioned for an academic Concours at the Conservatory, *Poem* does still showcase the technical prowess of both the performer and the flute with dense chromatic passages which span nearly the entire register of the flute—at both gentle and fast-paced tempi. One such example is measure 35 (Fig 12), where each pitch within this measure is indicated with an accidental in these sextuplets. Even at a slower tempo, this passage is quite dense and technical.

nuancés n'auraient pas été possibles avant les années 1830 car les modèles de flûtes à cinq et huit touches n'étaient pas conçus pour s'adapter aux changements graduels de volume ou de couleur ; des cadeaux compositionnels aussi nuancés pour la flûte seule n'existaient pas avant les efforts de Taffanel pour codifier et populariser ce style d'interprétation et de composition de flûte.

Bien qu'il ne soit pas commandé pour un concours académique au Conservatoire, *Poem* présente quand même des limites techniques de l'interprète et de la flûte avec des passages chromatiques qui traversent presque tout le registre de la flûte, à des tempi doux et rapides. Un exemple est la mesure 35 (Fig 12), où chaque note dans cette mesure est indiquée par une altération dans ces sextuplés. Même à un tempo plutôt lent, ce passage est assez dense et technique.



Fig 12. Measures 30-37 of *Poem for flute and orchestra*, measure 35 highlights the chromatic demands of this piece, even at a slower tempo.

Mesures 30-37 du *Poem for flute and orchestra*, la mesure 35 met en évidence les exigences chromatiques de cette pièce, même à un tempo plus lent.

Another example of interspersed

Un autre exemple de passages

dense chromatic passages appears at rehearsal I, with the last three measures that create an effect of falling and tripping over oneself. This passage is at a much brighter tempo and showcases such a quick shift in mood and skill that the performer must accommodate; the theme at I is a happy, skipping tune akin to the Scherzo of Büsser's *Prélude et Scherzo*, interrupted by a far more rhythmically and chromatically dense two-measure passage, before restoring composure and repeating the preceding phrase once more.

chromatiques entrecoupés apparaît à la répétition I, avec les trois dernières mesures qui créent un effet de chute et de trébuchement sur soi-même. Ce passage est à un tempo beaucoup plus brillant et donc il présente un changement d'humeur et de compétence si rapide que l'interprète doit s'adapter ; le thème de I est un air joyeux et sautillant semblable au Scherzo du *Prélude et Scherzo* d'Henri Büsser, interrompu par un passage de deux mesures beaucoup plus denses, rythmiquement et chromatiquement, avant de rétablir le calme et de répéter une fois de plus la phrase précédente.



Fig 13. Rehearsal I, the last two measures of which present an incredibly dense chromatic passage. This example in particular showcases an extreme mood shift in addition to the technical skill required to execute these two measures.

Rehearsal I, dont les deux dernières mesures présentent un passage chromatique incroyablement dense. Cet exemple en particulier présente un changement d'humeur extrême en plus de la compétence technique requise pour exécuter ces deux mesures.

While Griffes' *Poem for flute and orchestra* was not commissioned as an academic piece, this work still travels almost the entire range of the flute. The highest pitch of this piece is a B, first at rehearsal E (m. 63) and then again at L (m. 196), and the lowest pitch is a C#, the closing measures of the whole piece. This piece thus ranges all three octaves; the *entire* range of the modern flute (well, one whole step short of three *full* octaves, but who's counting...). These extremes in dynamics and register create many

Bien que *Poem for flute and orchestra* par Griffes n'ait pas été commandé en tant que pièce académique, cette œuvre traverse presque toute la gamme de la flûte. La note la plus élevée de cette pièce est un ti, d'abord à la répétition E (m. 63) puis à nouveau en L (m. 196), et la note la plus basse est un do # grave, dans les dernières mesures du morceau. Ce morceau oscille donc sur les trois octaves ; toute la gamme de la flûte moderne (bon, un ton de moins de trois octaves entières, mais qui compte...). Ces extrêmes de dynamique et de registre créent de nombreuses opportunités

opportunities for inconsistent tone, quality, and strength of pitch.

Additionally, this piece is rhythmically demanding—of both performers, flute *and* piano. The Piu Mosso theme at rehearsal H has a unique bi-meter contract between the flute and piano voices (Fig 14).

pour un ton, une qualité, et une force de hauteur incohérents.

De plus, cette pièce est incroyablement exigeante d'une perspective rythmique—des deux interprètes, flûte et piano. Le thème Piu Mosso à la répétition H a un contraste entre la mesure simple pour le piano et la mesure composée pour la flûte (Fig 14), un véritable signe du modernisme musical du XXème siècle.

The image shows a musical score for Rehearsal H (mm. 116-125). The score is written for flute and piano. The flute part is in 6/8 time, and the piano part is in 2/4 time. A red circle highlights the beginning of the polyrhythmic section. The tempo is marked 'Piu mosso' and the dynamics are 'p' and 'pp'. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

Fig 14. Rehearsal H (mm. 116-125), featuring a two-meter polyrhythmic passage where the flutist is performing in $\frac{6}{8}$ but the pianist is in $\frac{2}{4}$.

Rehearsal H (mm. 116-125), avec un passage polyrythmique

Initially, this is not an issue—and even the performers might not notice if not looking at the score—as both meters are duple; though the flute is counting 6 beats per measure, it really *feels* like only two big beats, just like the pianist’s two beats per measure. However, at measure 124, the piano part is now inarguably in a simple duple meter—strictly four eighth notes per measure—while the flute is still emphasizing the compound duple—with six eighth notes per measure; only the two big beats align, and the subdivision in between is unsettled. Combined with the nuances of color and timbre required to perform this piece as intended, these attributes contribute to *Poem*’s difficulty of J on the National Flute Association’s (2020) graded guide of flute repertoire, which ranks flute works from A to K.

Perhaps even more important to the performance of *Poem for flute and orchestra*, but less discussed, is the sheer control necessary to maintain this piece. The final page

Au début, ce n'est pas un problème—même les interprètes pourraient ne pas le remarquer s'ils ne regardent pas la partition—car toutes les deux mesures sont à 2 temps. A la mesure 124, le piano est, sans aucun doute, en mesure simple—il joue strictement quatre croches par mesure—tandis que la flûte accentue toujours la mesure composée, avec six croches par mesure ; seuls les deux temps forts s'alignent, car la subdivision entre les deux n'est pas stable. Combinés aux nuances de couleur et de timbre nécessaires pour vraiment interpréter ce morceau comme prévu, ces attributs contribuent à donner au *Poem* un niveau de difficulté J sur le guide gradué du répertoire pour flûte de la National Flute Association (2020), qui classe les œuvres pour flûte de A à K.

Peut-être encore plus important pour l'interprétation de *Poem for flute and orchestra*, mais moins discuté, est le contrôle absolument nécessaire pour maintenir ce morceau. La dernière page juxtapose

of this piece starkly juxtaposes a “presto” theme, which approximates 144 bpm in the upper stratosphere of the flute’s range, with the recapitulation of the main theme, still as eerie, mysterious, and haunting as it was initially.

brutalement un thème « presto », qui approxime 144 bpm dans la stratosphère la plus haute de la tessiture de la flûte, avec la récapitulation du thème principal, toujours tout aussi inquiétant, mystérieux et obsédant qu’il était initialement.

Fig 15. Transition from “Presto” back to the main theme at Rehearsal O (mm. 240-264). Note the incredible tempo shift within one beat, the piece winding down in both speed and pitch.

Transition de "Presto" vers le thème principal à Répétition O (mm. 240-264). Notez l'incroyable changement de tempo en un temps, la pièce se ralentissant à la fois en vitesse et en hauteur.

While it might be tempting to read this piece and sigh in relief that the dizzying “presto” is short-lived, the contrasts in tempo, mood, color, and range are exhausting. This shift at the end of this piece may be the most difficult portion of this work as a whole due to the strength required to hold oneself back yet maintain engagement with the music. In the

Bien que cela soit facile de lire ce morceau et de soupirer de soulagement que le « presto » vertigineux soit de courte durée, les contrastes aussi incroyables dans le tempo, l'ambiance, la couleur, et la gamme sont épuisants. Ce changement à la fin de ce morceau est peut-être la phrase la plus difficile de cet œuvre dans son ensemble en raison de la

final moment of this piece, the last five measures, the flutist sustains a low C# as the piece “dissolved into an open fifth, thus ending with ambiguous tonality” (Heikkila 2013, p. 20). Thus, the piece ends but it does not conclude, leaving the audience with bated breath as anticipation fills the performance venue, an unsettling nod to earlier French impressionist composers and 20th-century American composers alike.

force nécessaire pour se retenir tout en maintenant l'engagement avec la musique. Dans le dernier moment de cette pièce, les cinq dernières mesures, le flûtiste soutient un do # grave alors que la pièce « se dissout dans une quinte ouverte, se terminant ainsi sur une tonalité ambiguë » (Heikkila 2013, p. 20). Ainsi, le morceau se termine mais ne conclut pas, laissant le public à bout de souffle alors qu'une anticipation palpable remplit la salle de concert, un dernier clin d'œil aux compositeurs impressionnistes antérieurs et aux compositeurs américains du XX^e siècle.

Conclusions

Griffes was an American composer, not French, who gained his fundamental music understanding from his immersive studies in Germany, not France, who wrote 20th-century impressionist and experimentalist pieces throughout his career. This thesis does not in any way redefine Griffes' career as a whole, nor discuss some long-hidden secret French heritage unbeknownst to music historians until now. This thesis simply emphasizes the pervasive French style of flute performance and composition which seeped into American impressionism, as demonstrated through a contextualized close-read of Griffes' *Poem for flute and orchestra*.

The long, horizontal phrases saturated with nuanced color and timbre are closely related to the late 19th-century French school of music, which itself was directly influenced by the Boehm model flute

Charles T. Griffes était un compositeur américain, pas français, qui a acquis sa compréhension musicale fondamentale de ses études immersives en Allemagne, pas en France, qui a écrit des pièces impressionnistes et expérimentales du XX^e siècle pendant sa carrière, qui n'étaient pas françaises. Cet ouvrage ne redéfinit en aucune manière la carrière de Griffes, ni discute d'un héritage français secret longtemps caché des historiens de la musique jusqu'à ce moment. Cette œuvre met simplement l'accent sur le style français omniprésent d'interprétation et de composition de flûte qui s'est infiltré dans l'impressionnisme américain, comme démontré à travers une lecture proche et contextualisée de *Poem for flute and orchestra* par Griffes.

Les phrases horizontales saturées des couleurs et timbres nuancés sont liées très

of the 1830's. Taffanel is often credited with the invention of such style, and one of his more famous compositions which exemplifies these French aspects is *Andante pastorale et Scherzettino*. While it may not be entirely appropriate to ascribe such ownership of this style to one man in France—as similar stylings began to pop up around the whole of Europe at this time due to the Boehm model flute, such as the *Fantaisie pastorale hongroise* by Albert-Franz Doppler—Taffanel certainly played an important role in codifying and popularizing the capabilities of this new Boehm flute due to his status of professor at the Paris Conservatory.

During his tenure, Taffanel commissioned a new piece annually for the Conservatory's concours concerts in his lyrical, emotional, French style since, prior to this time, much flute music was not written for solo performance and certainly was not written to showcase the flute in this way. One

proche à l'école de musique française de la fin du XIXe siècle, elle-même directement influencée par la flûte modèle Boehm des années 1830. Paul Taffanel est souvent crédité pour l'invention d'un tel style, et l'une de ses compositions les plus célèbres qui illustrent ces aspects français est *Andante pastoral et Scherzettino* écrite en 1907, interprétée en 1908. Bien qu'il ne soit peut-être pas tout à fait approprié d'attribuer une telle propriété de ce style à un seul homme en France—alors que des styles similaires commençaient à apparaître dans toute l'Europe à cette époque grâce à la flûte modèle Boehm, par exemple la *Fantaisie pastorale hongroise* d'Albert-Franz Doppler—Taffanel a certainement joué un rôle important dans la codification et la popularisation des capacités de cette nouvelle flûte Boehm grâce au son professorat au Conservatoire de Paris.

Au cours de son professorat, Taffanel a commandé une nouveau morceau chaque

such piece was Büsser's *Prélude et Scherzo* Büsser, a similarly showy flute solo that emphasizes the lyrical capabilities of the newer flute. These commissioned pieces, and Taffanel's own students, would spread through the world, spurring a need for a newer style of flute music to showcase the newer model of flute that was now becoming standardized. These pieces and these people would influence numerous pieces in numerous countries to come, an example of which can be heard in Griffes' *Poem for flute and orchestra*.

These three pieces, *Andante pastorale et Scherzettino*, *Prélude et Scherzo*, and *Poem for flute and orchestra*, are all very different pieces. Aurally, it would be difficult to confuse any of these for any other as they truly are so unique in their overall composition—but they all sound French. This is the knowledge to be gained from the comparison of these three pieces: played consecutively, these three distinct pieces all

année pour les concerts du Concours du Conservatoire dans son style lyrique, émotionnel et français tant désiré, car avant cette époque, beaucoup de musique pour flûte n'était pas écrite pour des performances à flûte seule et certainement pas écrite pour mettre en valeur la flûte dans cette manière. Une de ces morceaux était *Prélude et Scherzo* d'Henri Büsser, une œuvre pour la flûte seule pour souligner les capacités lyriques de la nouvelle flûte. Ces morceaux commandés, et les étudiants de Taffanel, se répandront à travers le monde, apportant ce besoin d'un nouveau style de musique pour flûte pour mettre en valeur ce nouveau modèle de flûte, qui devenait maintenant standardisé. Ces morceaux et ces personnes influencent de nombreuses œuvres dans de nombreux pays à venir, dont un exemple peut être entendu dans *Poem for flute and orchestra* de Griffes, commandé par Georges Barrère.

sound French in their color, their lyricism, and their timbral structure. Sure, the melodies, meters, tempi and rhythms are all different, but the underlying French influence can be clearly heard even in the 20th-century American piece, written by an American composer who had studied in Germany.

Ces trois morceaux, *Andante pastoral et Scherzettino, Prélude et Scherzo, et Poem for flute and orchestra*, sont tous très différents. Sur le plan auditif, il serait difficile de les confondre car chacun est vraiment unique, mais ils sonnent tous français. Voici ce qu'on peut tirer de la comparaison de ces trois morceaux : joués consécutivement, ces trois morceaux distincts sonnent tous français dans leur couleur, leur lyrisme, leur forme et leur timbre. Bien sûr, les mélodies sont différentes ; les compteurs sont différents ; les tempi et les rythmes sont très différents ; mais on peut clairement entendre l'influence française sous-jacente même dans le morceau américain du XXe siècle, écrit par un compositeur américain qui avait étudié en Allemagne.

References/Références

- Anderson, Donna K. “Griffes, Charles T(omlinson).” *Grove Music Online*. 2001.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011770>
- Bauer, Marion. “Charles T. Griffes as I Remember Him.” *The Musical Quarterly* 29, no. 3 (1943): 355–80. <http://www.jstor.org/stable/739379>.
- Blakeman, Edward. “Taffanel, (Claude) Paul.” *Grove Music Online*. 2001.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027363>.
- Boda, Daniel. “The Music of Charles T. Griffes.” PhD diss., Florida State University, 1962.
- Büsser, Henri. 1908. *Prélude et Scherzo*. In *Flute Music by French Composers*, edited by Louis Moyse, 1-5. New York: G. Schirmer, Inc.
- Griffes, Charles T. 1922. *Poem for flute and orchestra*. New York: G. Schirmer, Inc.
- Kaplan, Lawrence. “The Major Influences on the Emergence of the French School of Flute Playing.” Master of Music Graduate Project, California State University, 2019.
- Heikkila, Elizabeth Diana, “Performance Guide For Charles T. Griffes' *Poem For Flute And Piano*.” Master of Music Education, University of North Dakota, 2013.
<https://commons.und.edu/theses/2594>
- Moyse, Louis. 1967. *Flute Music by French Composers*. New York: G. Schirmer, Inc.
- Mugmon, Matthew. 2013. Program notes for the concert *New York Avant-Garde* at Carnegie Hall. Oct 03, 2013. American Symphony Orchestra.
<https://americansymphony.org/concert-notes/charles-griffes-poem%E2%80%A8/>
- National Flute Association, ed. 2020. *Selected Flute Repertoire and Studies: A Graded Guide for Teachers*. <https://www.nfaonline.org/publications/other-publications/selected-flute-repertoire-and-studies>
- Taffanel, Paul. 1907. *Andante Pastoral et Scherzettino*. In *Flute Music by French Composers*, edited by Louis Moyse, 38-40. New York: G. Schirmer, Inc.
- Welch, Christopher. 1883. *History of the Boehm Flute: with Illustrations Exemplifying its Origin and an Appendix Containing the Attack Originally Made on Boehm, and Other Papers Relating to the Boehm-Gordon Controversy*. London: Rudall, Carte & Co.