

**ЗОЛОТАЯ БИБЛИОТЕКА
ПЕДАГОГИЧЕСКОГО РЕПЕРТУАРА**



НОТНАЯ ПАПКА ФЛЕЙТИСТА №1

ТЕТРАДЬ №1

**МЕТОДИКА
УПРАЖНЕНИЯ
ЭТЮДЫ**

НАЧАЛЬНЫЕ КЛАССЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

АВТОР МЕТОДИКИ, СОСТАВИТЕЛЬ И РЕДАКТОР
ПРОФЕССОР Ю.Н.ДОЛЖИКОВ



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЦЕНТРАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ИМ. М.И.ГЛИНКИ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ДЕКА-ВС»
МОСКВА 2004 MOSCOW



Ю. ДОЛЖИКОВ

МЕТОДИКА

1. ТЕХНИКА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ДЫХАНИЯ

Овладение дыханием приобретает актуальное значение, так как у флейты, единственного из всех духовых инструментов, нет на пути выдуваемой струи воздуха твердых сопротивляющихся тел (тростей, мундштука), которые способствовали бы экономии и продолжительности выдоха. Кроме того, не весь воздух, выходящий из губ, попадает во вдувательное отверстие головки флейты – некоторая его часть уходит вхолостую. Поэтому «коэффициент полезного действия» у флейты значительно ниже, чем у других духовых инструментов.

Первостепенным оказывается вопрос: как добиться того, чтобы из губ флейтиста выходило оптимальное количество воздуха. Точный расход воздуха снимает излишний шип, который возникает при прохождении чрезмерного объема воздуха. Отметим, что у флейтистов существуют два источника шипа. Первый образуется при прохождении воздуха через губы, второй – при соприкосновении воздушной струи с внешним краем вдувательного отверстия головки флейты.

В результате все погрешности технического порядка у играющего на флейте заметны гораздо больше, чем у исполнителей на других духовых инструментах. На флейте можно играть высококачественным звуком, без лишнего шипа и свиста, но для этого нужно овладеть большим мастерством, которое формируется с помощью рациональных методов обучения.

В исполнительской практике флейтисты, как и все духовики, а также вокалисты, должны пользоваться грудобрюшным (смешанным) дыханием. Разделять исполнительское дыхание на грудное и брюшное не имеет смысла, так как «чистого» дыхания в практике быть не может, а главное, быть не должно. Обязательно в той или иной степени работают все дыхательные мышцы. Только при смешанном дыхании возможно максимальное использование всех дыхательных мышц, способствующих осуществлению полного, глубокого вдоха и продолжительного активно управляемого выдоха, являющегося одним из основных условий в образовании и ведении звука.

Трудность овладения смешанным грудобрюшным исполнительским дыханием объясняется тем, что работа дыхательных мышц при нем может быть самой разнообразной. Имеется несколько вариантов их взаимодействия. Однако не все ведут к наиболее рациональному вдоху и выдоху. Неправильная работа мышц существенно влияет на звук и его ведение. Известные точки зрения, касающиеся смешанного дыхания и изложенные в нашей методической литературе для духовых инструментов, не дают играющему возможности полно, наилучшим образом использовать его в своей исполнительской практике.

Последняя показывает, что флейтисты в недостаточной степени используют дыхательные мышцы как при вдохе, так и при выдохе. От того, насколько правильно и активно эти мышцы участвуют в исполнительском дыхании и какие функции они выполняют во взаимодействии с другими исполнительскими органами (особенно губами), зависят образование и ведение звука, его качество, а также все те виды техники, о которых было сказано выше.

Для звукообразования необходимо движение воздуха. Регулировать и управлять объемом и скоростью воздуха, подаваемого из легких, можно по-разному. Для того, чтобы нагляднее представить себе картину правильной и неправильной работы дыхательных мышц, рассмотрим не-

сколько типов вдоха и выдоха, которые являются наиболее типичными, но далеко не лучшими, в практике флейтистов.

Вдох. Является неотъемлемой составной частью исполнительского дыхательного процесса в целом. Неправильная постановка вдоха обязательно скажется на качестве выдоха. К сожалению, в работе над дыханием с учениками некоторые педагоги пользуются неправильными методами. Мнение о том, что главное в исполнительском дыхательном процессе не вдох, а выдох, что не важно, как вдыхать, а важно, как выдыхать, является ошибочным.

В отличие от обычного «жизненного» вдоха, при котором дыхательные мышцы испытывают слабую нагрузку, осуществляя поверхностный вдох без контроля человека, - при исполнительском вдохе все дыхательные мышцы должны работать целенаправленно и интенсивно, заполняя легкие большим объемом воздуха.

Какие мышцы участвуют при исполнительском вдохе? Наружные межреберные мышцы грудной клетки и диафрагма. От их развитости, силы и активности зависит успешное расширение грудной клетки во всех направлениях и равномерное заполнение легких воздухом. Существует несколько разновидностей, или типов вдоха в зависимости от движения ребер грудной клетки, стенок живота в их взаимодействии. Остановимся на некоторых из них, наиболее типичных в практике флейтистов.

1. Вдох, осуществляемый в основном наружными межреберными мышцами грудной клетки, то есть грудью, при пассивной роли сильной вдыхательной мышцы – диафрагмы. Конец вдоха характеризуется расширением и в разной степени поднятием грудной клетки с втягиванием (пусть даже незначительным) живота. Пользоваться этим типом вдоха мы не рекомендуем.

2. Вдох, осуществляемый диафрагмой, при слабой активности межреберных мышц грудной клетки. Характеризуется патологическим выпячиванием живота, особенно нижней его части. Этот тип вдоха имеет некоторые преимущества перед описанным выше, но и несет в себе серьезные недостатки.

3. Вдох, осуществляемый также диафрагмой, но с участием наружных межреберных мышц грудной клетки. Соединяет в себе, таким образом, признаки описанных выше типов вдоха. Наиболее распространен среди флейтистов, но, на наш взгляд, не является рациональным.

Теперь особо остановимся на вдохе, которым мы пользуемся в своей практике. Назовем его *грудно-диафрагмальным*. Почему? Потому что, как мы уже знаем из ранее сказанного, при этом типе вдоха работают мышцы груди и диафрагма. Обычно его называют грудобрюшным. Это неверно: такое определение скорее всего относится к выдоху, при котором участвуют грудь и брюшная пресс. Далее. Верно ли, говоря об исполнительском дыхании вообще, называть его грудобрюшным? А не лучше ли определить его как *грудно-диафрагмально-брюшное* или *реберно-диафрагмально-брюшное*? Так будет, по нашему мнению, правильнее и точнее.

Предлагаемый грудно-диафрагмальный вдох должен осуществляться диафрагмой и наружными межреберными мышцами. При этом (от движения диафрагмы вниз и в окружности) равномерно растягиваются все части живота, особенно боковые, то есть используются все части диафрагмы, а не только ее передний участок. Грудная клетка расширяется в переднем-заднем и боковых направлениях.

Чтобы активно работали боковые части диафрагмы, поясничная часть спины и мышцы груди, нужно перед началом вдоха напрячь (сжать) брюшные мускулы, создавая как бы заслон движению передней части диафрагмы вниз-вперед. Таким образом, работа всех вдыхательных мышц происходит кольцеобразно, а дыхание становится более объемным, глубоким, полным. Правило. 1. Перед началом вдоха необходимо напрячь мышцы брюшного пресса (низ живота). 2. Осуществить полный вдох. 3. Задержать дыхание. 4. Произвести звукоизвлечение (атаку).

Не следует при вдохе сознательно и утрированно выпячивать живот, и выпирать и чрезмерно поднимать грудную клетку до начала вдоха, вследствие чего втягивается живот, а также подтягивать и втягивать нижнюю часть живота.

Вдох должен быть всегда смешанным, глубоким, объемным и относительно, в зависимости от продолжительности фразы и других задач, полным. Легкие, заполняясь воздухом, образуют как бы «воздушный столб».

В некоторых работах последних лет предлагается осуществлять вдох через нос (причем как правило) – такое вдыхание будто бы имеет неоспоримые преимущества перед вдохом ртом. У нас на этот счет иное мнение. Дышать (вдох) правильнее, удобнее и рациональнее ртом, так как только таким образом можно произвести вдох быстро, глубоко, полно и бесшумно. Более того, при заболевании (простуда – насморк и т.д.) у исполнителя не нарушается его работоспособность. Добавим к тому же, горло сохнет у духовика от волнения и других причин, но не от того, чем он производит вдох, как утверждают некоторые специалисты¹.

Никогда тип дыхания не может и не должен зависеть от способа вдоха (носом или ртом)². Тем или другим органом можно дышать с помощью и межреберных мышц груди, и диафрагмы, и того и другого вместе (то есть смешано).

Тип дыхания не должен зависеть от характера исполняемой музыки³. Вдох всегда и во всех случаях должен быть смешанным. Только полнота, объем и активность его, как мы уже говорили, меняются в зависимости от той или иной конкретной «музыкальной ситуации».

Вдох носом возможен, но в виде исключения – как начальный этап медленного вдоха и при цепном дыхании.

Выдох. Наконец мы подошли к главному моменту исполнительского дыхательного процесса – выдоху. Разберем несколько типов выдоха.

1. Выдох при котором исполнитель дыхательными мышцами сознательно не управляет. Сокращаются в основном внутренние межреберные мышцы грудной клетки. Роль же мышц брюшного пресса почти на всем протяжении выдоха пассивна.

Вслед за уменьшением воздуха в легких, который уходит на звукообразование, сужается грудная клетка. Если исполнителю приходится играть более продолжительную по времени фразу, то в таком случае начинают слабо подключаться мышцы брюшного пресса, но помимо воли играющего и только в конце выдоха, когда для образования и ведения звука уже не хватает воздушного напора и мышцам приходится выжимать последние остатки воздуха из нижних слоев легких. Этот тип выдоха схож с обычным, «жизненным». Пользоваться им не рекомендуется.

2. Выдох, при котором сознательно удерживается с момента звукоизвлечения (атаки) в выпяченном состоянии нижняя часть живота. Этим типом выдоха также пользоваться не рекомендуется.

3. Выдох, при котором сознательно твердо удерживается с момента звукоизвлечения в приподнято-расширенном положении грудная клетка, особенно верхние ребра, как можно дольше. Этим типом выдоха пользоваться мы не рекомендуем, хотя он имеет среди духовиков достаточно широкое распространение и описан в методической литературе.⁴ Подобное состояние неестественно, оно тормозит, сдерживает дыхание, вредно сказывается на качестве звука, его тембре, ведении и т.д. При удержании грудной клетки во вдыхательном положении уменьшаются скорость и свобода движения воздуха. В верхней части легких скапливается застойный воздух, оказывающий вредное влияние на здоровье, в особенности на легкие (приобретение эмфиземы легких) и сердце (учащенное сердцебиение, боли в его области). По нашему мнению, нецелесообразно добиваться экономности дыхания искусственным, приносящим вред путем. Имеются иные пути для достижения продолжительного и, если нужно, равномерного выдоха,

¹ См., например: Орв и д Г. Некоторые объективные закономерности звукообразования и искусство игры на трубе. – В кн.: Мастерство музыканта-исполнителя. Статьи, очерки. Исследования, вып. 2. М., 1976, с. 203

² См. указанную книгу А.Федотова, с. 68.

³ Противоположное утверждают Г. Орвид (с. 199, 200) и А. Федотов (с. 67).

⁴ Розанов С. Основы методики преподавания и игры на духовых инструментах. М., 1935; Диков Б. Методика обучения игре на духовых инструментах. М., 1962; Федотов А. Методика обучения игре на духовых инструментах. М., 1975.

без нанесения ущерба здоровью и качеству игры. Далее. Если твердо и долго удерживать грудь при исполнительском выдохе, то обязательно пассивно втянется часть живота, тем самым теряется так называемая опора дыхания.

Опорой дыхания всегда должны служить напряженные, сознательно сжатые мышцы брюшного пресса, то есть мускулы живота, окружающие диафрагму и воздействующие на нее при выдохе. Что касается опёртого дыхания, то у нас есть свое определение этого физиологического состояния. **Опёртое дыхание с практической точки зрения, - давление воздуха легких, в полости рта и перед губами, сознательно созданное, постоянно поддерживаемое и управляемое сжатыми, напряженными, сокращающимися сильными выдыхательными мышцами брюшного пресса и сопротивляющимися упругими, тренированными губами на всем протяжении выдоха.**

Каким же типом выдоха следует пользоваться духовикам, в том числе флейтистам? Выдохом без специального удержания грудной клетки, которая – в таком случае – с момента звукоизвлечения сразу же начинает естественно сужаться на всем протяжении его более или менее, в зависимости от активности выдыхания и скоростного напора воздуха (при выдохе работают внутренние межреберные мышцы грудной клетки, а также сознательно напряженные мышцы брюшного пресса).

Важнейшую функцию выполняет нижняя часть брюшной стенки живота. Не расслабляясь, она должна сохранять сжато-напряженное состояние до конца выдоха и служить ему «опорой». Не следует при игре (особенно в начальной стадии обучения) доводить выдыхательные мышцы до полного сокращения, так как последующий вдох будет трудно осуществить **п р а в и л ь н о, быстро, бесшумно и достаточно полно.**

Таки образом, при выдохе кроме межреберных мышц грудной клетки активную роль играют сжато-напряженные мышцы брюшного пресса, которые во взаимодействии с губами помогают управлять объемом воздуха легких и его скоростным напором. Диафрагма при выдохе постепенно возвращается в свое исходное положение вместе с суживающимися нижними ребрами грудной клетки, к которым она прикреплена.

Теперь мы знаем, как правильно выполнять вдох и выдох, то есть осуществили постановку дыхания. Но этого далеко не достаточно для полного овладения техникой исполнительского дыхания. Для того, чтобы дыхательные мышцы управлялись и функционировали по-новому и правильно, их надо этому «научить» определенными методами, натренировать специальными упражнениями в гораздо большей степени, чем это обычно делается.

Мышцы, приобретшие определенные навыки, во взаимодействии с другими исполнительскими органами (губами и языком) способствуют образованию более выразительного звука, более качественному и уверенному звукоизвлечению, лишенному чрезмерного неприятного шипа и призвуков от работы языка, ведению звука и проявлению его во всех видах флейтовой техники. От умелого использования дыхательного мышечного аппарата во взаимодействии с губами и языком значительно повышается выразительность штрихов.

В разбираемом выдохе, как и в описанном выше, должны быть использованы все дыхательные мышцы в максимальной степени. Суть его заключается в том, что благодаря энергичной двигательной способности этих мышц, весь воздух, находящийся в легких, после произведенного полного и глубокого вдоха приходит в колебательное состояние от основания легких. Если воздух, находящийся в легких, представить себе в виде воздушного столба, то этот столб в момент атаки приходит в движение весь от своего основания, и «пультом управления» им становятся мышцы брюшного пресса.

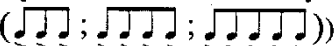
Отличие данного типа выдоха от описанного выше заключается в том, что при звукоизвлечении (атаке) мышцы брюшного пресса и диафрагма начинают сокращаться активнее и мгновенно, то есть выполнять выжимательно-выталкивающие функции при любом динамическом нюансе, причем степень их сокращения будет различной в зависимости от динамической задачи. Добиться тонкого сокращения мышц брюшного пресса, особенно при исполнении звуков в

тихих нюансах, является задачей очень сложной, требующей длительных и осуществляемых под неослабевающим самоконтролем, тренировок. Такое управление сокращением выдыхательных мышц брюшного пресса во взаимодействии с мышцами губного аппарата повысит контроль над объемом и скоростью подаваемого из легких воздуха, будет способствовать достижению нефорсированного звука самого высокого качества. Однако подобное сознательное управление возможно лишь в том случае, если названные мышцы способны работать не только «гладко» сокращаясь, а толчкообразно (ритмическое чередование смены напряжения с частичным расслаблением), Благодаря такой работе воздух из легких может подаваться, если можно так выразиться, «дифференцированным» методом – расчлененными по количеству и силе порциями. Тонкая двигательная работа дыхательных мышц во взаимодействии с губами и языком способствует более «ювелирному» управлению выдохом.

Самый слабый участок у флейтистов – неумение управлять дыхательными мышцами, возможности которых велики. Импульсная артикуляция брюшного пресса и диафрагмы, которая сознательно управляется в отношении скорости и ритма, способствует разнообразному извлечению и ведению звука, значительно расширяет арсенал средств выразительности.

Появляется возможность атаки воздухом без языка (резкие толчки дыхательными мышцами). Сочетание же работы языка с артикуляцией брюшного пресса и диафрагмы дает большие возможности для выполнения таких разнохарактерных штрихов, как *staccato*, *martelé*, *marcato* и других на новой качественной основе.

Наконец, импульсная, толчкообразная работа брюшного пресса и диафрагмы, вызывая пульсацию и колебание струи воздуха во взаимодействии с голосовыми связками, подводит исполнителя к овладению более качественным, глубоким диафрагмальным вибрато. Последнее может управляться флейтистом в отличие от неуправляемого чисто горлового вибрато с присущими ему неустойчивостью и дрожанием. Но это не значит, что вибрато должно выполняться искусственно, толчками живота: оно возникает естественно, на базе правильно поставленного опёртого дыхания и всех других исполнительских компонентов.

Тренировка всего мышечного дыхательного аппарата, особенно мышц брюшного пресса и диафрагмы, упражнениями на «толчки» (резкие выдохи воздуха без участия языка и с его участием) различной скорости и разными группировками (ПРИМЕР 1 (

Должна быть обязательной и постоянной.

Правильная, рациональная методика дыхания в процессе обучения играет важнейшую роль в становлении исполнительского мастерства флейтиста. Теоретическое знание основ физиологии дыхания должно сочетаться с практической работой – разного рода специальными техническими упражнениями, ставящими целью развитие всех исполнительских компонентов (в частности дыхательных мышц) и, в конечном счете, всех средств выразительности. Поэтому необходимо ежедневно развивать и отшлифовывать те или иные исполнительские компоненты и приемы на специальных, в зависимости от цели, упражнениях.

Для тренировки дыхательных мышц мы рекомендуем на первых уроках заниматься дыханием (вдохом и выдохом) без инструмента, так как начинающему значительно легче освоить все технические приемы поочередно. Если же ученику сразу дать инструмент и заставить играть, он не сумеет одновременно контролировать и дыхание, и положение головки флейты относительно губ, и губы, и пальцы, и все прочее, не говоря уже о музыке. Такой метод обучения чаще всего ведет к приобретению неправильных навыков, от которых впоследствии трудно избавиться.

После того, как ученик успешно освоил постановку дыхания, затем губ и т.д., можно переходить к игре.

Овладение профессиональным исполнительским смешанным, грудно-диафрагмально-брюшным дыханием только частично решат общую проблему мастерства. Не меньшее значение имеют правильная постановка губ, языка, положение головки флейты относительно губ и про-

чее. Только правильное, наиболее рациональное взаимодействие всех перечисленных компонентов будет способствовать овладению высоким искусством игры на флейте.

2. ГУБЫ И ЗВУК

Важнейшим исполнительским органом при игре на флейте являются губы. От того, как мы их складываем при вдувании воздуха в инструмент, зависит звук – его тембр, полнота, глубина, легкость, яркость и т.д. В известных учебных пособиях по основным вопросам, связанным с постановкой губ, даются методические указания, не отвечающие современным требованиям к игре на флейте. Практика показывает, что большинство флейтистов во время исполнения губы растягивают в большей или меньшей степени в так называемую «улыбку», что ведет к их напряжению. Образуется узкая щель, отрицательно влияющая на объем и форму выдыхаемой струи воздуха, а значит и звук.

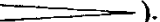
Губы, прижимаясь к зубам и обтягивая их, лишены необходимой свободы и гибкости, к тому же они закрывают доступ воздуха под верхнюю губу, что отражается на качестве звука.

Образование звука происходит от движения струи воздуха, выходящей из губ флейтиста, которая рассекаясь о внешний край вдувательного отверстия «губок», попадает в канал флейты. Звук зависит от направления струи, ее скорости, объема и формы. Последние, в свою очередь, зависят от многих причин, например: от того, где и в каком месте лежат «губки» головки флейты (изгиб подбородка, нижняя губа), как лежат (под каким углом, наклоном к губному выдувательному отверстию), от силы прижатия, от формы рта, положения и складывания губ (растянутые или выпяченные), степени их напряжения, манеры выдувания (форсированной, активной или сдержанной, спокойной) от работы дыхательных мышц (постановки дыхания, связанной с «опорой», давлением в легких), от подвижности челюсти, состояния и роли голосовых связок и гортани.

Итак, флейта должна находиться на нижней губе выше или ниже, в зависимости от ее полноты и объема. Вдувательное отверстие «губок» закрывается примерно на 1/3, а 2/3 открыто для заполнения воздухом, выходящим из выдувательного отверстия.

Флейта не должна сильно прижиматься к губам. Губы не растянуты, а наоборот, выпячены, выдвинуты вперед и немного вывернуты, образуя как бы «трубочку», вследствие чего губы смыкаются их внутренними частями т.е. «мякотью» - красным телом, покрытым слизистой оболочкой, а воздух посылается из-под верхней губы.

Губы становятся свободными, выдувательное отверстие принимает более округлую форму (овальную), а звук становится объемным и легким. Вдувание воздуха в инструмент должно быть спокойным и сдержанным, без форсирования и передувания. При сильном, активном выдохе губы перенапрягаются, а звук теряет все те положительные качества, о которых было сказано ранее.

Важную роль играет нижняя челюсть, которая регулирует направление струи воздуха. Для нижнего регистра необходимо направлять воздух вглубь вдувательного отверстия и заднюю стенку, так как для нижних звуков (нот) требуется большой объем воздуха. В среднем и верхнем регистрах наоборот – меньший, поэтому, выдвигая нижнюю, подвижную челюсть, воздушная струя направляется выше, а объем её уменьшается. Такой способ придает звуку лёгкость и полётность. Наконец, владея техникой челюсти, выравниваются все регистры по тембральной однородности, в интервалах достигается связанность и плавность, верхние звуки легко исполняются при тихих нюансах (*p*, *pp*), а также филировании ().

При вдувании воздуха в инструмент обязательно надо пользоваться как губами, и это естественно, так и голосовыми связками, которые, смыкаясь, выдувают теплый воздух, в отличие от холодного губного.

Смесь холодного воздуха (губы) и теплого (голосовые связки) дает нужный, положительный в отношении звука и его ведения результат.

При работе голосовых связок гортань должна быть опущена, а мягкое нёбо приподнято, образуя так называемый «зевок». Но если пользоваться только одним «зевком» без подключения голосовых связок, то напрягаются мышцы горла, что, естественно, приносит вред.

Итак, опущенная гортань, голосовые связки во взаимодействии с губами и дыхательными мышцами выполняют главнейшую роль в образовании, ведении и окончании звука.

Весь физиологический и исполнительский процесс музыкант-флейтист должен хорошо знать, уметь им управлять и контролировать своим сознанием и слухом.

3. АРТИКУЛЯЦИЯ И ШТРИХИ

Артикуляция.

Артикуляция – слово латинское, в переводе означающее расчленение, членораздельное, ясное произнесение. В лингвистике же артикуляцию связывают с работой органов речи, необходимой для произнесения известного звука речи.

Как видно, это определение вполне может подойти и к игре на духовых инструментах, но с некоторым уточнением, а именно: артикуляция – это работа прежде всего губ, языка, дыхательных мышц (в особенности диафрагмы и мышц брюшного пресса), необходимая для извлечения и последовательного исполнения музыкальных звуков на духовых инструментах.

Немаловажное значение имеет и физическое состояние гортани, мышц горла, голосовых связок, мягкого нёба (нёбной занавески), носоглотки, полости рта, которые влияют на характер и качество звука – его звукоизвлечение, ведение и окончание. Поэтому артикуляцию обязательно надо связывать в первую очередь с извлечением звука, атакой.

Главным артикуляционным органом является язык. Как мы знаем, язык состоит из кончика, средней и задней частей. В зависимости от характера музыки эти части языка могут участвовать в образовании звука и вместе, и каждая в отдельности.

Существует два способа артикуляции при помощи кончика языка. Первый предполагает положение кончика языка между зубами, в соприкосновении с внутренней частью верхней губы; второй – у верхних зубов, с прижатием к альвеолам (деснам). В первом случае возникает атака более четкая и конкретная, так как кончик языка активнее взаимодействует с внутренней частью верхней губы. В результате выдувательное отверстие (межгубная щель) становится уже, струя воздуха концентрированнее, а звук приобретает необходимый резонанс и насыщенность обертонами. Во втором же случае атака языка менее определенная и более мягкая. Звук несколько расплывчат, так как язык во время атаки находится глубже (дальше) от губ и выше, за верхними зубами. В следствие этого его контакт с губами нарушается, отверстие, через которое выдувается воздух, увеличивается в объеме, становится менее управляемым, а струя воздуха – более распыленной. Этот недостаток следует учитывать при игре на флейте и следить за объемом межгубного отверстия.

Первый способ в основном применяется при начальном звукоизвлечении и одинарном ударе языка. Второй – не только при одинарном, но и двойном ударе языка, как первый слог.

Язык может работать и средней своей частью, то есть средней спинкой. Для этого следует кончик языка несильно прижать к нижним зубам, а атаку выполнить средней частью с опорой на альвеолы и верхние зубы. И, наконец, может быть атака, производимая задней частью языка. При этом задняя спинка изгибается и прижимается к мягкому нёбу и верхним коренным зубам, а затем отталкивается.

При атаке (звукоизвлечении) произносятся согласные и гласные. В своем сочетании они образуют слоги. Именно в этот момент проявляется наибольшая активность всего исполнительского аппарата, в особенности языка, губ и дыхательных мышц вместе.

Некоторые педагоги считают, что исполнитель во время игры не произносит слоги, в частности гласные звуки, а только их подразумевает. Мы считаем такую ориентацию неверной. Буквально все возможные и необходимые при исполнении слоги (сочетание согласных и гласных) совершенно ясно произносятся, но не в полный голос, а шепотом.

Наиболее известными и распространенными в исполнительской практике слогами артикуляции являются: *тю, тё, ти, ту, и та*.

Все эти перечисленные слоги возникают в момент первой атаки, то есть атаки при помощи кончика языка. Такой способ называется одинарным ударом языка. Следует сказать, что удара никакого не происходит. Язык прижимается с различной силой к какой-либо части рта (внутренней стороне верхней губы, к зубам, к альвеолам), а затем отталкивается, отдергивается от нее быстрее или медленнее, активнее или пассивнее, в зависимости от предполагаемого характера атаки, штриха, музыкальной задачи.

Слоги *кю, кё, ки, ку* и *ка* произносятся только тогда, когда применяется задняя атака, то есть выполняемая с помощью задней спинки языка, как было сказано выше.

Произнесение названных слогов способствует более мягкой атаке при одинарном языке, но в основном же они используются при двойном ударе языка в качестве второго четного слога (*тю-кю; тё-кё*).

В практике флейтовой артикуляции могут быть использованы согласные без гласных (*т, к*), а также только гласные (*ю, ё*). Последние произносятся шепотом с помощью голосовых связок и изгиба спинки языка, слегка касающейся верхних коренных зубов. При такой артикуляции характер атаки становится завуалированным, почти незаметным и максимально мягким.

Возможна, а иногда совершенно необходима артикуляция при помощи губ и воздушной струи воздуха без участия языка. При таком способе атаки губы как бы произносят *ф*.

Начинающих флейтистов обязательно следует обучать такому звукоизвлечению, которое поможет быстрее и яснее понять назначение губ. В данном случае губы флейтиста можно сравнить с правой рукой струнника, а струю воздуха, выдуваемую через отверстие губ и попадающую в отверстие головки флейты – со смычком.


Для развития и укрепления губ, дыхательных мышц ежедневно надо заниматься резкими, активными выдохами-«толчками», артикулируя *ф* без участия языка, а также и во взаимодействии с ним. Такие упражнения будут способствовать расширению выразительности штрихов¹.


В заключение нужно сказать, что игра на флейте допускает все перечисленные виды артикуляций и произнесение всех перечисленных слогов. Это дело привычки, вкуса, наконец, традиций.

На наш же взгляд, основными и более эффективными, а поэтому и целесообразными являются артикуляции на слог *тю* при одинарном ударе языка и *кю* при двойном ударе языка, как при твердой, так и при мягкой атаках.

ШТРИХИ. Штрихи можно разделить на две группы – неакцентированные и акцентированные.




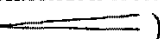
Неакцентированные штрихи.

1. **Л е г а т о** (*legato*). Обозначается лигой под или над нотами (). Переход от одного звука к другому происходит связано, без перерыва (без атаки). Основное выразительное качество *legato* – певучесть звуковой линии, плавность переходов в интервалах.

2. **П о р т а т о** (*portato*). Обозначается черточками с лигой под или над нотами (). Этот штрих исполняется динамически ровно, длительность звука предельно выдерживается до конца в основном в тихих нюансах. Атака – исключительно мягкая, нежная, незаметная, кончик языка едва касается альвеол (*тю*). Можно пользоваться наиболее мягкой артикуляцией *ю*, а также более четкой – *кю*.


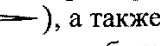
Portato – штрих кантиленного, лирического характера.







¹ Подробнее см. об этом в ст.: Должиков Ю. Н. Техника дыхания флейтиста / Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 4. М., 1983.

3. **Тенуто** (*tenuto*). Обозначается черточками под или над нотами (). Некоторые специалисты называют его *détaché*, отождествляя с нотой без обозначения () и считая, что это одно и то же (). С этим нельзя согласиться. В словаре А.Должанского (4-е издание.Л., «Музыка», 1964.) говорится: «.. “Tenuto” – выдержанно, точно по длительности и ровно по силе; иначе обозначается черточкой над или под нотой». Для того, чтобы звук до конца выдерживался во времени (продолжительности) и силе (динамике), а лучше даже несколько передерживался (причем этот момент скорее психологический), выдох после атаки следует постоянно немного усиливать, крещендировать (), поддерживая таким образом полное звучание.


По сравнению с предыдущим штрихом, *tenuto* чаще исполняется в нюансах большей громкости (*mf*, *f*). Атака более твердая и четкая. Язык плотнее прижимается к верхним зубам или к внутренней части верхней губы используя артикуляцию *тjо*.

Этот штрих также напевного, протяжного характера, но более активного, волевого звучания.

4. **Деташе** (*détaché*). Специального обозначения не имеет (). Это слово французское (*détacher* – отделять). В отличие от предыдущих штрихов, *détaché* характеризуется незначительным ослаблением силы звука к моменту его окончания (), а также, на наш взгляд, минимально укороченным звучанием, особенно в медленных темпах и в более продолжительных нотах, когда между звуками угадываются паузы.


Détaché, наряду с *legato*, – наиболее распространенный в практике нотного письма штрих, который легко исполняем, но зато маловыразителен. Опытный музыкант, хорошо разбирающийся в стилях, добавляет к «голым» нотам, когда это требуется, нужные и необходимые штрихи: ( ;  ;  ;  ;  ; ). Особенно это уместно в музыке стиля барокко (в восьмых и четвертных) и частично классики.



Известно, что такие композиторы, как И.С. Бах, Г. Телеман, Г.Ф. Гендель, А. Вивальди и другие в своих сочинениях не выставляли штрихи и динамику. Каждый исполнитель сам, на свое усмотрение, делал редакцию исполняемого произведения, не нарушая стиля. При исполнении штриха *détaché* артикуляция и атака могут быть различными в зависимости от динамики и темпа.

5. **Залигованное стаккато**. *Staccato* – слово итальянского происхождения, означающее – отрывисто. Залигованное стаккато его разновидность. Оно обозначается точками с лигой под или над нотами (). Соотношение звучания ноты к паузе примерно 3/5 к 2/5, опять же в зависимости от темпа и длительности нот. Этот штрих обычно применяется в спокойных, умеренных и медленных движениях (темпах), а также в тихих нюансах.

Атака языка – мягкая, выдох равномерный и спокойный, прерываемый для соблюдения и обозначения пауз между нотами.

Артикуляция может быть самой разнообразной: и кончиком языка ближе к альвеолам (*тjо* и *тjэ*), и средней спинкой языка, посредством прижатия кончика языка к нижним зубам (как было сказано выше – наиболее мягкая атака), и задней частью языка (*кjю* и *кjэ*).

6. **«Тенутное стаккато»**. Обозначается точками с черточками под или над нотами ().

По продолжительности звучания этот штрих примерно схож с предыдущим (3/5 к 2/5), но в отличие от него вписывается в группировках меньшего количества нот для удобства письма и для более эстетического зрительного восприятия. Гораздо удобнее, например, большую группу нот залиговать с точками, нежели выписывать точки с черточками на каждой ноте ( ). Тенутное стаккато лучше применять в группировках из двух-четырех нот, а также в конце фразы для убедительности ее окончания. Оно используется в произведениях всех стилей, от И.С.Баха до современных авторов, и чаще всего в медленных частях. Например, в первых частях симинорной, Мибемольмажорной, Лямажорной и миминорной сонат И.С.Баха. Примеров можно привести бесчисленное множество. И.С.Бах, Соната си минор, I ч.:

И. С. Бах. Соната си минор, ч. I



Артикуляция *тю*, *тё*, при которой атака языком должна производиться соприкосновением с верхними зубами или с помощью языка с внутренней частью верхней губы, дающего более четкое звукоизвлечение. В отличие от зализанного стаккато, атака языком при «тенутом» стаккато убедительнее и тверже, Штрих исполняется упруго, с некоторым нажимом и в нюансах средней громкости (*mf*; *mp*).

7. С т а к к а т о (staccato). Обозначается точками под или над нотами.

Staccato – штрих легкий и изящный, исполняемый коротко и отрывисто быстрым отдергиванием языка, в результате чего звуки отделяются паузами. Время пауз должно быть значительно больше времени звучания, причем это соотношение меняется в зависимости от темпа и длительности нот. В медленном темпе пауза продолжительнее, в быстром – паузы на слух не прослушиваются и поэтому стаккато приближается к *détaché*. В более продолжительных нотах доля паузы больше (1/4 к 3/4). На характер *staccato* оказывает влияние также и динамика. В нюансах большой громкости (*f*; *ff*) *staccato* звучит акцентированнее и поэтому становится ближе к штриху *marcato* или *martelé*.


Staccato исполняется двумя способами – одинарным (простым) ударом языка (простое, одинарное *staccato*) и двойным (сложным) ударом языка (двойное *staccato*). При первом способе атака производится соприкосновением, касанием кончика языка к внутренней части верхней губы, или к верхним зубам, или немного выше их – в зависимости от характера и динамики музыки; при этом произносятся слоги *тю* и *тё*.

При всех этих способах участвуют диафрагма и мышцы брюшного пресса, благодаря чему *staccato* получается более упругим, четким, «звучащим» и полетным. При втором способе – двойном, сложном ударе языка работает и кончик и задняя его часть (спинка), чередуя артикуляции *тю-кю* или *те-кё*, равные по силе.

В отличие от простого *staccato*, при двойном кончик языка должен находиться за верхними зубами и отталкиваться от них. В очень быстрых темпах кончик языка немного приподнимается, касаясь альвеол. Возникает ощущение вертикального движения языка. Триоли и квинтоли можно исполнять двойным и тройным (*т-к-т т-к-т-к-т*) ударом языка. При игре двойным ударом языка в быстрых темпах *staccato* не должно быть отрывистым, слишком коротким, особенно в произведениях классиков – Моцарта, Стамица, Девьена, Плейеля и других.

Стаккатиссимо (*staccatissimo*) – слово производное и специального обозначения не имеет и поэтому как самостоятельный штрих не существует. Упомянув здесь этот термин, обращаем внимание на то, что выполняется этот вид *staccato* предельно коротко. Такой характер штриха *staccato* встречается только в современной музыке.

Акцентированные штрихи.


1. М а р к а т о. (*marcato*) – итальянское слово, которое можно перевести как «подчеркнуто», «четко». Обозначается акцентами – галочками под или над нотами () Началом звука акцентированное с последующим его затуханием. Этот штрих по характеру схож со *sforzando sf*. Выполняется он активной и твердой атакой кончиком языка по внутренней части верхней губы или в верхние зубы (*тю* или *тё*). Перед звукоизвлечением язык плотно прижимается к одной из упомянутых точек, а затем резко и быстро отталкивается назад. Под воздействием такой отрывистой атаки происходит отдача в мышцах живота в виде толчка. Таким образом, посыл воздуха в инструмент происходит под стремительным и большим скоростным напором, а начало звука получается сильным и упругим, после атаки следует ослабление выдоха.

При исполнении штриха *marcato* большое значение имеет тренированный артикуляционный аппарат – губы, язык и мышцы, связанные с дыханием, особенно диафрагма, которая всегда должна при выдохе сохранять вдыхательное состояние, а также губы, не расслабляющиеся до окончания звучания штриха.


Если губы после атаки расслабить, как часто бывает, то выходящая струя воздуха потеряет скорость и концентрацию. А как известно, распыленная струя ведет к расплывчатому и низкому по интонации звуку.

Артикуляция штриха *marcato* очень сложная и требует постоянной и долгой тренировки.

Используется он в умеренном движении и в сильных (*f*; *ff*) нюансах.

2. *Мартелё* (*martelé*). Это французское слово можно перевести как «отчеканивание». Обозначается акцентами – клиньями под или над нотами () . Звукоизвлечение очень отрывистое, резкое и сильное (*f*; *ff*).

Техника работы исполнительского аппарата та же, что и при *marcato*. Различие лишь в том, что после активной атаки звук не затухает, а выдерживается по силе до его окончания. Исполняется *martelé* в основном в подвижном и быстром темпах напористого характера, при этом используется артикуляция слогов *тю* или *тё* с атакой в передние верхние зубы.

3. Маркированное стаккато. Обозначается акцентами с точками под или над нотами () .

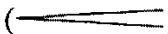

Объединяет в себе два вида штриха – *marcato* и *staccato*, благодаря чему *staccato* получается акцентированным. Исполняется этот штрих легким акцентом и менее коротко, чем *staccato*, поэтому длительность звука несколько больше, чем при *staccato*, а время паузы – меньше.

Артикуляция примерно та же, что и в штрихах *marcato* и *martelé*, но работа губ, языка и мышц дыхания менее активная. Поэтому маркированное стаккато отличается легкостью и непринужденностью звучания.

4. Маркированное тенуто. Обозначается акцентами с черточками под или над нотами () .


Надо сказать, что этот штрих, так же как предыдущий и последующий, можно объединить в одну группу – смешанных акцентированных. Но в отличие от других акцентированных штрихов, при этом штрихе после активной и резкой атаки следует незначительное ослабление звука с последующим его продолжением до конца на одном динамическом уровне, одинаковой силы и без пауз между звуками – как говорится, на одном дыхании.

Артикуляция та же, что и в предыдущих штрихах, – активная, сильная. Можно использовать удар языка по внутренней части верхней губы, а также в верхние зубы (*тю*, *тё*).

После атаки выдох немного ослабевает, а затем усиливается и продолжается на *crescendo* () до следующей акцентированной атаки. Звучание этого штриха напоминает удары колокола. Исполняется увесисто, тяжело, записывается, как правило, нотами большой длительности () .

И. С. Бах. Соната си минор, ч. III

НОТНЫЙ ПРИМЕР 

5. Маркированное легато. Обозначается акцентами с лигой под или над нотами () .

Этот штрих артикулируется акцентами с помощью губ (произносится как буква *ф*), диафрагмы и мышц брюшного пресса с воздействием на эти мышцы резкими выдохами-толчками. Перерывов и пауз между звуками не должно быть, лига не должна нарушаться.

Весь артикуляционный процесс происходит без языка и на одном дыхании.

Если требуется более заметный акцент на каждую ноту, то можно при атаке подсоединить и язык, но так, чтобы не нарушить связь между нотами, то есть *legato*. Поэтому атака языка должна быть мягкой и пластичной, с легким прикосновением к верхним зубам и частично к альвеолам, а также с использованием артикуляции *кю*.

Обычно этот штрих употребляется в умеренно-медленном движении музыки. В качестве примера можно привести 15-й такт медленной части Венгерской фантазии Дюппера, где используется этот штрих.

Все перечисленные штрихи многим известны. Но знать теоретически – это еще не значит уметь их выполнить практически. Часто приходится слышать игру флейтистов, лишенную штрихового разнообразия, со слабо развитой артикуляцией. В основном флейтисты (как правило, молодые и начинающие) играют только раздельно и связно, неправильно считая, что раздельно – это *staccato*, а связно – *legato* и что этого достаточно.

Штрихом *staccato*, как правило, серьезно не занимаются, а тем более в совершенно необходимых медленном и умеренном темпах, в которых только и можно достичь развитости и тренированности языка, короткой и четкой атаки и настоящего качественного *staccato*.

В медленном темпе легче контролировать артикуляцию, качество штриха, используя максимальные паузы между нотами (звуками). Как мы знаем, в быстром темпе нивелируется, сглаживается различие между длительностью ноты и длительностью паузы. Как уже говорилось выше, в быстрых, а тем более в очень быстрых темпах *staccato* переходит в *détaché*, а в медленных темпах раздельное исполнение звуков приводит к штриху *tenuto*. В результате получается так, что исполнитель не овладевает техникой работы языка при исполнении коротких звуков, а значит, и *staccato*, и других штрихов, требующих соответствующей атаки. На первых же уроках, когда ученик переходит к игре на флейте (после постановки дыхания и игры на головке флейты), он должен осваивать приемы атаки и штрихи *legato* и *staccato*. Именно эти штрихи являются основой, исполнительской базой всех других.

Артикуляцией и штрихами надо заниматься самостоятельно и ежедневно, так же как и другими видами техники.

Хорошо тренировать известные нам артикуляции, способы атаки и штрихи в гаммах, как в прямом движении снизу вверх и сверху вниз, так и по ступеням, по несколько квартолей и триолей на каждую ступень гаммы. Эти упражнения надо разучивать в нескольких темпах (примерно в четырех) – медленном, умеренном, подвижном и, когда ученик достигнет определенного технического мастерства, в быстром.

Особое внимание следует уделять развитию артикуляции, атаки и штрихам и непосредственно *staccato* – в трудном для исполнения на флейте нижнем регистре, в звукоряде от *sol* до 1-ой октавы.

Существует много различных упражнений, и исполнитель сам может выбрать любое.

В заключение немного остановимся на использовании штрихов в зависимости от стиля, традиций, эпохи. Значительность, активность и достаточное разнообразие штрихов можно наблюдать в произведениях композиторов конца XVII – середины XVIII века (стиль барокко). Одна из характерных особенностей этого стиля – укороченная длительность восьмых и четвертных звуков в быстрых частях сонат и концертов, близкая к не слишком короткому или маркированному *staccato*. И наоборот, нехорошо, не в стиле, играть построения из шестнадцатых штрихом *staccato* – здесь уместен штрих *détaché*:

И. С. Бах. Соната ми минор, ч. II



Струнники и пианисты как в прошлом, так и в настоящем играют именно таким образом, и никаких вопросов в этом смысле у них не возникает. К сожалению, большинство наших флейтистов продолжают неправильно исполнять восьмые (♩) штрихом *détaché*, а то и *tenuto* (♩). Помимо записей выдающихся флейтистов ученикам следует больше слушать исполнение и других замечательных музыкантов – струнников, пианистов.

В классических произведениях (вторая половина XVIII – начало XIX века) штриховая палитра несколько ограничена в активности по сравнению с сочинениями эпохи барокко. Классицизму присущи изящество, легкость, полетность быстрых частей. Поэтому здесь превалирует штрих *staccato* и *legato* в различных сочетаниях, комбинациях. Но довольно часто нужно пользоваться и такими штрихами, как маркированное *staccato* (♩), «тенутое» *staccato* (♩), маркированное *tenuto* и другими.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПРИМЕРЫ



Шестнадцатые в «классике» так же, как и в «барокко», не должны звучать коротко и отрывисто, что ведет к тяжелому, даже грубому исполнению. Стаккато должно быть мягким, детализированным и исполняться расслабленным языком, двойным способом, на легатном выдохе, сохраняя плавность и гибкость линии.

Романтической музыке (начало и конец XIX века) свойственна эмоциональность, экспрессия чувств, яркая образность и контрастность, бурная стремительность пассажей. Чтобы многограннее раскрыть характер образов (лирических, драматических, героических и прочих), надо великолепно владеть разнообразием штрихов, наравне с агогикой и динамикой. Хорошей иллюстрацией этому могут быть сочинения Ф.Шуберта, Б.Ромберга и выдающихся флейтистов XIX века – Т.Бёма, Ж. Демерссемана, Ф.Доплера, Ж.-Л.Тюлу, И. Андерсена и других, много сделавших для развития исполнительского искусства игры на флейте и обогативших ее репертуар.

16

Flauto

Ю. Должиков**НАЧАЛЬНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ НА РАЗВИТИЕ ДЫХАНИЯ –
ПОЛНОГО ВДОХА И ПРОДОЛЖИТЕЛЬНОГО ВЫДОХА***В упражнениях с 1 по 10 звукоизвлечение
производить губами (Ф) без участия языка*

Медленно ♩ = 60

The image displays ten numbered musical staves for flute exercises. Exercises 1 through 6 consist of a single melodic line of quarter notes on a treble clef staff. Exercises 7 through 10 are more complex, featuring a primary melodic line with slurs and a secondary line of notes below, often with slurs and ties, indicating breath control exercises. The tempo is marked 'Медленно' (Ad libitum) with a quarter note equal to 60 beats per minute.

771111

Flauto

10

11

Звукоизвлечение производить с участием языка (т.ю.)

Медленно $\text{♩} = 60$

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

771111

Flauto

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

Flauto

**Способы работы над гаммами
в различных сочетаниях штрихов**

Медленно ♩ = 60

1

mf

2

mf

3

mf

4

mf

5

mf

6

ТЮ ТЮ ТЮ ТЮ

mf

7

mf

(V)

771111

Flauto

ТЮ КЮ ТЮ КЮ

8 *mf*

9 *mf*

10 *mf*

11 *mf*

12 *mf*

13 *mf*

14 *mf*

15 *mf*

Способы работы над арпеджио в различных сочетаниях штрихов

1 *mf*

2 *mf*

3 *mf*

4 *mf*

5 *mf*

6 *mf*

7 *mf*

8 *mf*

9 *mf*

771111

Flauto

21

**Ломаные арпеджио в различных
сочетаниях штрихов**

*(Такими же способами следует работать над доминантсептаккордом,
уменьшенным септаккордом и их обращениями)*

The image shows a musical score for Flute, consisting of 12 staves of broken arpeggios in G major, 2/4 time, marked *mf*. The exercises are numbered 1 through 12. Exercises 9 and 10 feature a fingering instruction (V) above the notes.

771111

22

Flauto

ЭТЮДЫ

Медленно

Ю. Должиков

1

mf

Медленно

Ю. Должиков

2

mf

Умеренно

Ю. Должиков

3

mf

Медленно

Ю. Должиков

4

mf

Умеренно

Ю. Должиков

5

mf

Умеренно

Ю. Должиков

6

mf

Умеренно

Ю. Должиков

7

mf

771111

Flauto

23

Подвижно

Ю. Должиков

8

mf

Fine

Da capo al Fine

Подвижно

Ю. Должиков

9

mf

f

mf

Умеренно

Дж. Гарибольди

10

p

p

p

771111

Flauto

Подвижно

П. Таффанель – Ф. Гобер

11

Умеренно

Ю. Должиков

12

Flauto

Allegretto (Оживленно)

Н. Платонов

13

mf

Умеренно

Ю. Должиков

14

mf

f

mf

Flauto

Умеренно

Ю. Должиков

15

Da capo al Fine

Подвижно

Ю. Должиков

16

Da capo al Fine

Умеренно

В. Попп

17

Flauto

27

Allegretto (Оживленно)

В. Попп

18

Умеренно

Н. Платонов

19

Flauto

В. Попп

Moderato

771111

Flauto

Allegretto

Н. Платонов

21

mf

V

V

V

V

V

V

V

V

Allegretto

Дж. Гарiboldи

22

mp

mf

p

f

V

V

V

771111

Flauto

p *f* *mp* *mf* *p* *pp* *mp* *mf* *f* *pp* *écho* *p* *f* *subito* *cresc.* *ff*

Moderato

И. Андерсен

mf *p* *mf* *p*

771111

Flauto

cre scen do

cre scen do

cre scen do

cre scen do

cre scen do

cre scen do

В. Попп

Allegretto

24

p mf

mf

mp

f p

mf

771111

Flauto

Allegretto

Н. Платонов

771111

Flauto

В. Попп

Moderato

26

p *p sub*
mf *dim.*
p *f*
mf *mf sub*
mf
p *cresc.*
mf
p *cresc.*
f

Н. Платонов

Allegretto

27

mf (V) V

771111

Flauto

И. Андерсен

Moderato

771111

Flauto

p *cre - - - scen - - - do*

mf *p*

mf *f*

f *p*

f *rall.*

Poco allegro

В. Попп

p

mf

f

dim. *p*

cresc. *mf*

771111

Flauto

Musical score for Flauto, measures 27-32. The score consists of three staves. The first staff begins with a *V* (Vibrato) marking. The second staff starts with a *p* (piano) dynamic and includes a *cresc.* (crescendo) marking. The third staff ends with a *f* (forte) dynamic.

Moderato e tranquillo

Дж. Гарибольди

Musical score for Flauto, measures 30-40. The score consists of nine staves. The first staff is marked with *p dolce* and *cresc.*. The second staff has a *f* dynamic. The third staff has a *p* dynamic. The fourth staff has a *cresc.* marking. The fifth staff has a *V* marking. The sixth staff has a *pp* dynamic. The seventh staff has a *p cresc.* marking. The eighth staff has a *p* dynamic. The ninth staff has a *V* marking.

771111

Flauto

Three staves of musical notation for Flauto. The first staff contains measures 1-10, the second staff measures 11-20, and the third staff measures 21-30. The music features a melodic line with various articulations, including slurs and accents (marked with 'v'). The key signature has one sharp (F#). The piece concludes with a dynamic marking of *f* (forte).

Poco allegro

В. Попп

Eight staves of musical notation for Flauto, numbered 31 to 40. The music is in 2/4 time and features a complex melodic line with many slurs and dynamic markings. The dynamics include *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *cresc.* (crescendo), and *p* (piano). The key signature has one sharp (F#). The piece ends with a final *f* (forte) dynamic marking.

771111

Flauto

Дж. Гарибольди

Allegretto

32 *con grazia*

p

f

p cresc.

f

771111

Flauto

Presto

В. Попп

33

mf

p *cresc.* *dim.*

f

Moderato

И. Андерсен

34

mf burlesque

f *p* *mf*

771111

Flauto

p *mf* *p* *mf*
f *pp*
ff

Energico

В. Попп

f *p* *cresc.*
f *mf*
f

771111

Flauto

Allegro brillante

Дж. Гарибольди

36 *mf*

f *p* *p* *cresc. poco a poco* *p* *cresc.*

771111

Flauto

Allegretto

В. Попп

771111

Flauto

Дж. Гарибольди

Allegro

38

p *mf*

cresc.

p

p

f *p* *f* *p*

cresc.

771111

Flauto

И. Андерсен

Allegro animato

39 *p*

p *mf*

p *mf* *cresc.*

f

1. *mf* 2.

p *mf*

p *mf*

p *mf* *rall.* *p*

771111

Flauto

Allegretto

И. Андерсен

40

f risoluto

771111

Flauto

И. Андерсен

Allegretto

41 *mf deciso*

f

mf

f

771111

Flauto

Allegro non troppo

Н. Платонов

42 *mf* V V V V

771111

ЗОЛОТАЯ БИБЛИОТЕКА ПЕДАГОГИЧЕСКОГО РЕПЕРТУАРА**НОТНАЯ ПАПКА ФЛЕЙТИСТА №1****ТЕТРАДЬ №1****СОДЕРЖАНИЕ**

Методика, упражнения, этюды

Методика	3	В. Попп Этюд	31
Начальные упражнения на развитие дыхания	16	Н.Платонов Этюд	32
Способы работы над гаммами	19	В.Попп Этюд	33
Способы работы над арпеджио	20	Н.Платонов Этюд	33
Ломаные арпеджио	21	И.Андерсен Этюд	34
Ю.Должиков Девять этюдов	22	В.Попп Этюд	35
Дж.Гарiboldи Этюд	23	Дж. Гарiboldи Этюд	36
П.Таффанель Ф.Гобер Этюд	24	В.Попп Этюд	37
Ю.Должиков Этюд	24	Г.Гарiboldи Этюд	38
Н.Платонов Этюд	25	В.Попп Этюд	39
Ю.Должиков Три этюда	25	И.Андерсен Этюд	39
В.Попп Два этюда	26	В.Попп Этюд	40
Н.Платонов Этюд	27	Дж. Гарiboldи Этюд	41
В.Попп Этюд	28	В.Попп Этюд	42
Н.Платонов Этюд	29	Дж. Гарiboldи Этюд	43
Г.Гарiboldи Этюд	29	И.Андерсен Три этюдп	44
И.Андерсен Этюд	30	Н.Платонов Этюд	47

Нотное издание
«Золотая библиотека педагогического репертуара»
Нотная папка флейтиста №1. Тетрадь №1
© Составление, художественное оформление,
нотный набор – «Дека-ВС», 2004



Издательство «Дека-ВС»
140180, г.Жуковский Московской обл.,
Главпочта, а/я 351. Тел.(095) 992-4625
Лицензия ИД №04417 от 29 марта 2001 года
Подписано в печать

Отпечатано в ФГУП «Производственно-издательский комбинат ВИНТИ». 140010, г. Люберцы Московской обл., Октябрьский пр-т, 403. Тел. (095) 554-2184
Подписано в печать 13.08.2004. Формат 60×90 1/8. Печать офсетная. Бумага офсетная № 1. Печ. л. 6,0. Тираж 500 экз. Заказ № 8768.