Н.Платонов

Школа игры на флейте

Версия «Ноты в электронном виде»

Перепечатка, тиражирование, публикация в Интернет – ЗАПРЕЩЕНА!
© Интернет-магазин «7 нот»

КРАТКИЕ ИСТОРИЧЕСКИЕ СВЕДЕНИЯ О ФЛЕЙТЕ

Простейшие виды деревянных духовых инструментов, являющиеся предшественниками современной флейты, существовали уже в глубокой древности.

Прототипами флейты можно считать: китайский инструмент «сьяо», представляющий собой несколько соединенных бамбуковых тростей, величина которых соответствовала требованиям настройки; греческий инструмент «флейту Пана», устройство которого было очень близким к китайскому «сьяо»; греческий «авлос», с мундштуком клювообразной формы, число отверстий на нем колебалось от двух до пяти. Наконец, прототипом флейты можно считать старинный русский народный инструмент «дудку» с шестью отверстиями, по приемам игры и аппликатуре полностью соответствующую флейте с наконечником.

Флейта с наконечником, как и поперечная флейта, является инструментом, непосредственно предшествовавшим современной флейте. Оба вида этого инструмента были известны еще в средние века, но особое распространение получили в XIV—XV веках, в эпоху Возрождения.

Поперечная флейта была известна также под названием «швейцарской» или «полевой». Ствол этой флейты имел цилиндрическое сверление. В головке она была закрыта пробкой. Натуральный звукоряд составлял одну октаву, но путем передувания и соответственного изменения аппликатуры мог увеличиваться до 2 $^1/_4$ октав.

Позднее для достижения большей интонационной точности и легкости извлечения звуков стволу флейты придали коническую форму. До XVII века флейты изготовлялись из целого куска дерева. XVII век внес в флейту новые усовершенствования, новые клапаны и приспособления, облегчающие исполнение на этом инструменте и позволяющие достигать значительной интонационной точности по всему диапазону флейты. В числе мастеров и музыкантов, усовершенствовавших флейту, можно назвать Деннера (1655—1707), Кванца (1697—1773) и других.

В 1832 году немецкий флейтист-виртуоз и композитор Теобальд Бём (1794—1881) после долгих лет исканий построил флейту своей системы, которая по красоте звука, чистоте строя и удобству игры неизмеримо превосходила флейты прежних систем. Основной принцип построения бёмовской флейты — кольцевые клапаны. Это изобретение вначале не получило признания в Германии, и Бём продал его французским и английским мастерам. Немецкие флейтисты нашли, что инструменты с кольцевыми клапанами не имеют настоящего флейтового звука. Позднее флейта Бёма была усовершенствована Бюргером (в Страсбурге). Этот инструмент имел еще коническое сверление ствола. Появившаяся же в продаже в 1847 году флейта новейшей конструкции имела уже цилиндрическое сверление. Головка была удлиненная, а вместо колец над всеми отверстиями были сделаны клапаны, так как в цилиндрическом инструменте отверстия стали слишком большими, чтобы их можно было закрыть пальцами без помощи клапанов. Звукоряд флейты Бёма современной конструкции простирается от *си* малой октавы до *до* четвертой октавы. Возможно получить также *до-диез, ре, ми-бемоль* и *ми* четвертой октавы, но эти звуки очень резки и в практике используются редко.

Широко распространена также малая флейта—«пикколо», система которой одинакова с системой большой флейты. Ее диапазон — от *ре* первой октавы до *до* четвертой октавы, а по звучанию — на октаву выше. Строй большой флейты и пикколо — in C, но иногда в военных оркестрах можно встретить флейту in Des. Последний строй флейты облегчает исполнение музыки, написанной с большим количеством бемолей.

Кроме указанных флейт существует еще альтовая флейта in F и in G, партию которой изредка можно встретить в оркестровой литературе (Римский-Корсаков. «Млада»; Глазунов. Восьмая симфония, и др.).

МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ

ПОСТАНОВКА

Под «постановкой» при игре на инструменте следует понимать положение корпуса исполнителя, способ держания инструмента, приемы извлечения звука и характер исполнительских движений. В практике приходится встречаться с различными видами постановки. Рассматривая их с точки зрения удобства исполнения и количества затраченной энергии, возможно с достаточным основанием определить степень целесообразности того или иного вида.

Корпус необходимо держать прямо, плечи несколько развернутыми и локти слегка приподнятыми, чтобы грудная клетка не была сжатой и дыхание было свободным. Расположение рук на инструменте должно быть таким, чтобы обеспечивалась наибольшая независимость движений каждого отдельного пальца. Держать флейту надо в горизонтальном положении, не опуская правой ее части. Устойчивого положения инструмента и независимости движений всех пальцев возможно достигнуть при такой постановке, когда флейта удерживается только тремя уравновешивающими силами: 1) нижней челюстью, упирающейся в головку флейты; 2) основанием первой фаланги указа-

MUSIC www.7not.ru COLLEGE

тельного пальца левой руки, нажимающим на флейту с наружной стороны; 3) большим пальцем правой руки, упирающимся в инструмент и поддерживающим его. При таком способе все девять пальцев, которыми играют на флейте, вполне свободны в своих движениях, а инструмент находится в достаточно устойчивом положении. Описанный прием держания флейты делает ненужным употребление подставки, которая не приносит никакой существенной пользы в смысле обеспечения устойчивого положения инструмента и только связывает движения пальцев левой руки.

Для получения звука, доброкачественного в отношении тембра, необходимо руководствоваться определенными правилами. Губы учащегося не должны быть излишне напряжены. Степень этого напряжения должна быть такой, при которой выдыхаемая струя воздуха не расширяла бы щель между губами больше той нормы, какая необходима для звука определенной высоты и силы. Растянутость губ также должна быть умеренной — достаточной для сформирования щели между губами. Выдыхаемая струя воздуха должна быть направлена на середину отверстия в головке флейты. Несовпадение положения щели между губами (смещение ее вправо или влево) с отверстием в головке флейты отрицательно сказывается на чистоте звука и его тембре. Если щель располагается не посередине губ, то соответственно должна быть смещена и головка. Стремление добиться в этом случае перемещения щели к середине губ будет грубой ошибкой педагога.

Общая настройка инструмента должна быть не ниже нормы. Если для понижения общего строя допустимо некоторое выдвигание головки флейты, то отвертывание ее от себя в целях повышения строя совершенно недопустимо, так как при этом тембровые качества звука и его чистота значительно снижаются, а учащийся приобретает навык играть с неправильной постановкой. Отвертывание от себя головки флейты допустимо только для повышения отдельных неточно настроенных звуков, но не общего строя инструмента. При нормальном строе инструмента нижняя губа исполнителя должна закрывать около половины отверстия головки. Такая постановка обеспечивает возможность достижения полноценного звучания и удобство исправления интонации.

РАЗВИТИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ДЫХАНИЯ

При обычном дыхании время вдоха и выдоха приблизительно одинаково. При игре на духовом инструменте требуется быстрый, энергичный вдох, а выдох бывает то равномерный, то постепенно ускоряемый, то постепенно замедляемый. Все зависит от оттенков исполнения. Таким образом, дыхание, вместе с работой языка, у исполнителя на духовом инструменте осуществляет те же функции, что смычок у исполнителя на струнном инструменте. Понятно, что для приспособления дыхания к музыкальному исполнительству требуется систематическая его тренировка. В то время как обыкновенный выдох происходит пассивно вследствие прекращения напряжения межреберных мышц и диафрагмы, исполнительский выдох активен и разнообразен. Не изменяющийся по силе звук требует постепенного и очень равномерного расслабления дыхательной мускулатуры. Усиление звука обеспечивается ускорением выдоха. Ослабление звука требует постепенного замедления выдоха. Качество выдоха регулируется в значительной степени диафрагмой. Наибольший запас воздуха может быть взят только при максимальном сокращении диафрагмы. Поэтому самым правильным типом дыхания будет грудобрюшный тип, который характеризуется таким вдохом, когда плечи не поднимаются и шейные мышцы лишены всякого напряжения. В этом случае диафрагма работает очень активно и вдох получается глубокий. Малейшее поднимание плеч при выдохе указывает на неправильный — ключичный — тип дыхания. При этом способе диафрагма почти не работает, вдох получается неглубокий, а выдох кратковременный и слабый. Таким образом, принципы правильной постановки дыхания ясны и просты. Они заключаются в активности диафрагмы, нижних и средних ребер и абсолютной неподвижности плеч при вдохе. Необходимо только внимательное наблюдение за начинающим исполнителем, чтобы он строго соблюдал сделанные ему указания, пока правильный способ дыхания не превратился в твердо усвоенный навык.

Помимо грудобрюшного и ключичного типов дыхания, некоторые педагоги и исполнители различают также грудной и брюшной типы. Однако следует иметь в виду, что чистых типов дыхания в практике не бывает. Дыхание всегда имеет в некоторой степени смешанный характер. Отнесение приемов дыхания к тому или иному типу основывается на преимущественной работе тех или иных дыхательных мышц. При всяком типе дыхания в известной степени принимают участие все дыхательные мышцы, в том числе и гладкие мышцы легочной ткани. В каждом отдельном случае исполнитель пользуется наиболее подходящим приемом. Так, при надобности сделать быстрый, короткий вдох естественно произвести его толчкообразным движением диафрагмы вниз. При вдохе, который должен обеспечить исполнение на одном дыхании большой музыкальной фразы, активизируется вся дыхательная мускулатура, с помощью которой набирается в легкие максимальное количество воздуха. Расход его производится постепенно, в зависимости от динамики исполняемой музыки. Такой произвольный выдох достигается удерживанием вдыхательного положения грудной клетки после вдоха и последующим выдохом, регулируемым взаимодействием дыхательных мышц. Развитие дыхания должно быть постепенным. Нельзя от начинающего исполнителя требовать большого напряжения.

На первых порах обучения создается впечатление, что у начинающего исполнителя не хватает воздуха. Это происходит потому, что дыхательные мышцы еще не приспособлены для активного выдоха, мускулы губ еще слабы и, как следствие этого, воздух расходуется неэкономно — в значительно большем количестве, чем требуется для звуко-

образования. Первоначальными упражнениями должны быть отдельные, не слишком продолжительные звуки и небольшие фразы, на которых начинающий исполнитель без особых усилий сможет добиться равномерного звучания в динамическом отношении и избежать больших интонационных погрешностей. Дальнейшее развитие исполнительского дыхания следует проводить на материале, состоящем из более продолжительных звуков с постепенным усилением и ослаблением выдоха. С помощью этих упражнений развиваются и приспосабливаются к активному произвольному выдоху межреберная мускулатура и диафрагма.

Признавая значение физкультурных упражнений для развития всего человеческого организма и, в частности дыхательного аппарата, следует, однако, иметь в виду, что исполнительское дыхание может развиваться только в процессе исполнительства. Всякие упражнения, не связанные с исполнением на инструменте, не принесут пользы учащемуся в смысле постановки дыхания. Качество исполнительского выдоха может контролироваться только слухом, воспринимающим звук как результат этого выдоха. Необходимые навыки исполнительского дыхания в виде различных приемов можно приобрести лишь в работе над разнообразным музыкальным материалом. Исполнение гамм в медленном движении с применением различной нюансировки широко используется в педагогической практике для этой цели. Завершение развития техники дыхания достигается на хорошо подобранной художественной литературе, в которой исполнение всех динамических нюансов требует определенного мастерства.

У некоторых исполнителей при выдохе часть воздуха выходит через нос, в результате чего звук получается распыленный и в значительной степени теряет тембровые качества. Правда, этот недостаток встречается не так часто. Однако от педагога требуется большое внимание к начинающему исполнителю, чтобы своевременно исправить этот недостаток и помешать его укоренению.

Дыхание является одним из главнейших средств музыкальной выразительности. Чем лучше оно развито у исполнителя, тем ярче и разнообразнее может быть его нюансировка. Однако от дыхания зависят не только динамическая сторона исполнения и качество звука. С помощью дыхания отделяются музыкальные фразы одна от другой. Частая смена дыхания иногда требуется для передачи волнения, которое может быть выражено порывистым исполнением ряда коротких музыкальных фраз.

Большое внимание должно быть уделено развитию у учащегося привычки внимательно относиться к построению исполняемого музыкального материала. Моменты вдоха не должны быть случайными, когда запас воздуха у исполнителя иссяк. Слушатель никогда не должен чувствовать, что исполнителю нужно взять дыхание. В речи хорошего оратора ясно ощущаемые запятые и точки располагаются всегда естественно, позволяя ему свободно дышать, и никому не приходит в голову мысль о том, где и как оратор берет дыхание. Так точно и музыкант, отделяя вдохом конец одной музыкальной фразы от начала другой, создает основу для логичного и естественного исполнения. Стремление сыграть возможно больше музыки на одном дыхании свидетельствует об ограниченности исполнителя и непонимании исполняемого произведения. Иногда приходится встречаться с очень длинными музыкальными фразами, которые никак не могут быть исполнены на одном дыхании. Тогда следует поискать место, где можно взять дыхание, не нарушив смысла исполняемой музыки. Такое место всегда можно найти. В подобных случаях лига не должна служить препятствием для вдоха. Она указывает лишь на требование плавного и связного исполнения. Разумеется, после вдоха, сделанного под лигой, нельзя акцентировать следующий звук. В музыкальной литературе можно встретить иногда ряд нот с паузами между ними под общей лигой. Это указывает не только на допустимость, но и на необходимость прекращения звучания. Такие случаи встречаются довольно часто.

Правильное распределение пунктов смены дыхания имеет огромное значение для выразительности исполнения. Поэтому педагог в начале работы с учащимся над произведением должен на основе разбора структуры сочинения и учета исполнительских возможностей ученика подробно указать, где следует делать вдох. В этом разборе всегда должен участвовать и ученик, постепенно приучаясь самостоятельно разбираться в материале и находить верное решение вопросов дыхания.

Развивать всесторонне технику дыхания и научиться использовать ее в полной мере как средство музыкальной выразительности возможно только при самом широком изучении художественной литературы как материала для усвоения приемов исполнения всего многообразия музыкальной динамики.

РАЗВИТИЕ СИЛЫ И ПОДВИЖНОСТИ ГУБ

В обучении игре на флейте технику артикуляции следует считать важнейшим исполнительским средством. От ее качества зависят красота звука и интонационная точность. В развитии этой техники необходимо иметь в виду две стороны: силу мускулов губ и их подвижность.

Губами исполнитель на духовом инструменте выполняет работу, требующую гораздо больших усилий, чем те, которые необходимы в обычной жизни. Губы должны обладать способностью выдерживать значительное и длительное напряжение, а кроме того, быстро менять степень этого напряжения в зависимости от высоты и силы извлекаемого звука. Лицо человека обладает системой мышц, обеспечивающих ему возможность бесконечного разнообразия движений. При извлечении звуков различной высоты и силы необходима различная степень напряжения мускулов губ. В то время как для низких и средних звуков достаточно незначительного напряжения, для высоких звуков требуется такое большое напряжение, которое достижимо лишь в результате длительной и систематической тренировки. Однако исполнителю совершенно недостаточно только силы

MUSIC www.7not.ru COLLEGE

и выносливости мускулов губ. Подвижность, способность мгновенно и точно достигать той степени напряжения, которая необходима для получения звука требуемой высоты, является одним из решающих моментов исполнительского мастерства.

В развитии силы и подвижности губ необходимы большая осторожность и постепенность. Преждевременная погоня за достижением высоких звуков может привести к нежелательным результатам. Когда мускулы губ, не достигшие необходимой силы и крепости, подвергаются чрезмерному напряжению, качество звука не может быть удовлетворительным. В этом случае шипящие призвуки и тусклость звука часто превращаются в постоянную особенность исполнения, и борьба с этим недостатком, даже при большой настойчивости, может не дать существенных результатов. Поэтому, развивая выносливость губ, следует подбирать такой материал, в котором расширение диапазона как вверх, так и вниз было бы достаточно постепенным. Состоять он может из гаммообразных упражнений и художественной литературы напевного характера. Параллельно с этим необходимо также последовательное развитие подвижности губ. Для каждого звука в зависимости от его высоты и силы требуется определенная степень напряжения губ. Только при условии такого соответствия может получиться звук, точный по высоте и удовлетворительный по качеству. Материалом для развития подвижности губ могут служить упражнения, построенные на трезвучиях и других аккордах в различных комбинациях. Отличными упражнениями для этой цели являются гаммы, исполняемые ломаными терциями и секстами.

Очень большое значение в развитии и использовании техники губ имеет хорошо развитый внутренний слух. Для того чтобы звук был безупречен по чистоте интонации и удовлетворителен по тембру, необходимо точное соответствие степени напряжения губ с силой выдоха. Достижение этого соответствия облегчается, если исполнитель своим внутренним слухом ясно представляет себе высоту звука еще до начала его реального звучания. Только тогда возможны та безошибочная степень напряжения мускулов лица и сила выдоха, которые обеспечивают интонационную точность и качество звука. Успешно развивать и совершенствовать эти стороны исполнительского мастерства возможно только при условии внимательного и постоянного слухового контроля и беспрестанных исканий все более совершенного звучания. Естественно, что подобная работа может успешно проводиться на таком материале, при исполнении которого возможно сосредоточить внимание на каждом звуке, когда предназначенная для развития звука музыка напевна и достаточно спокойна по темпу.

Развитие силы и подвижности губ подчинено цели приобретения исполнителем звука высокого качества. Выразительный и красивый звук является важнейшей стороной исполнительского мастерства. Забота о высоком качестве звука всегда должна быть в центре внимания педагога. Эта важнейшая задача воспитания исполнителя является в то же время и сложнейшей. На первый взгляд кажется, что для этого достаточно было бы правильной постановки, то есть такой, которая соответствует требованиям, установившимся для данного инструмента у авторитетных педагогов. На самом деле это далеко не так. Правильность постановки для каждого исполнителя не может быть решена на основании одних общих положений. Необходимо еще найти соответствие постановки исполнительскому аппарату учащегося. Если эта задача решена удовлетворительно, то остается еще один этап — наиболее важный и ответственный. Надо добиться такой согласованности в работе губ и связанных с ними мускулов лица, которая во взаимодействии с дыханием обеспечивала бы звучание высокого качества. Разумеется, достижение этой цели зависит также от качества и количества самостоятельной работы учащегося. Здесь необходимо иметь в виду, что исполнитель производит ряд движений и торможений этих движений, которые не поддаются точному учету. Направляется и контролируется деятельность всех этих мышц слухом и проверяется звуковым результатом. Те напряжения, которые обеспечивают хорошее качество звука, должны усваиваться и превращаться в навыки. Те же, которые не могут способствовать достижению требуемого звучания, должны быть изменены. Таким образом, вопрос о приобретении учащимся навыков звукоизвлечения зависит прежде всего от требовательности к его качеству. Качество звука неразрывно связано с точностью интонации. Красота тембра при фальшивом исполнении не может спасти положения. Чем больше внимания заостряет педагог на качестве звука и точности интонации учащегося, тем требовательнее становится и сам учащийся к своему исполнению.

Одним из наиболее распространенных приемов развития звука является исполнение музыки в медленном темпе. Удобство таких упражнений заключается в том, что исполнитель имеет время, чтобы сосредоточить свое внимание на каждом звуке. Исполнение такой музыки и выдержанных звуков не принесет существенной пользы, а приведет только к безрезультатному утомлению, если в этой работе не будет сосредоточено все внимание исполнителя на качестве каждого звука, если не будет стремления запомнить те мускульные ощущения, при которых получается наиболее полноценный звук. Степень эстетического развития и общей музыкальной культуры исполнителя определяет возможности совершенствования и этой стороны исполнительства.

ИСПОЛНЕНИЕ ШТРИХОВ

Дыхание исполнителя на духовом инструменте можно сравнивать со смычком скрипача или виолончелиста, но только в сочетании дыхания с работой языка. Все разнообразие штрихов, необходимое для выразительного исполнения, достижимо лишь при условии развития языка, способного своими движениями передать тончайшие и разнохарактерные оттенки способов извлечения звука.

Для достижения ясности возникновения каждого звука необходимо, чтобы начало выдоха было совершенно определенным, а каждый звук при сво-

ем возникновении сразу получил нужную степень напряжения. Достигается это работой языка, исполняющего роль клапана, открывающего и прекращающего доступ воздуха в инструмент. Движениями языка регулируется и продолжительность отдельных звуков, и характер штрихов. Эти движения совпадают с произношением согласных: **т, д** и **к**. В зависимости от характера, который надо придать звуку, исполнитель пользуется тем или иным приемом.

Само собой разумеется, что учащийся должен не только познакомиться с различными способами звукоизвлечения, но также выполнить необходимое количество упражнений на каждый прием. Большинство исполнителей на духовых инструментах в основном пользуются двумя видами штрихов: legato и staccato. Лишь немногие мастера применяют в своем исполнении то бесконечное разнообразие штрихов, которое может дать живой, гибкий и подвижный язык. Прием исполнения legato состоит в том, что переходы от одного звука к другому совершаются при непрерывном выдохе и неподвижном языке. Non legato достигается движениями языка, разделяющими звуки, причем длительность их не подвергается заметному сокращению. При staccato отрывистое исполнение достигается сокращением длительности звуков путем прекращения соответствующими движениями языка подачи воздуха в инструмент. При этом между звуками возникают паузы. Чем больше паузы, тем короче звуки и, следовательно, острее staccato. В характере исполнения этого штриха может быть очень большое разнообразие, и в обязанности преподавателя входит развитие у ученика чуткости к этому разнообразию и навыка использования его в своем исполнении.

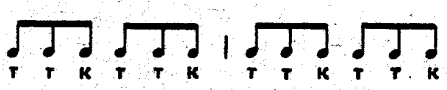
Особенного внимания заслуживает прием д в о й н о г о staccato. Заключается он в том, что при отрывистом исполнении доступ воздуха в инструмент перекрывается то концом языка, выдвигаемым вперед, то задней его частью, прижимающейся к мягкому нёбу. Происходит как бы чередование согласных: **т** и **к**. Этот прием позволяет исполнять самые разнообразные пассажи штрихом staccato с большой скоростью, недоступной при использовании простого staccato.

Способ исполнения с применением двойного staccato в настоящее время освоен и широко используется флейтистами.

Двойное staccato теперь отличается от простого только быстротой и большей легкостью звучания. Таким образом, для наших флейтистов стало совершенно безразличным, помещается ли на сильном времени такта **т** или **к**. Исполнение триолей двойным staccato производится теперь так:

Совершенно аналогично и исполнение квинтолей:

Преимущество такого способа исполнения двойного staccato состоит в том, что развитие языка в обоих видах движения происходит равномерно и достигается возможность начинать музыкальную фразу и с **т**, и с **к**. При старом способе исполнения триолей:



нагрузка на мышцы языка, осуществляющие первое движение (**т**), вдвое больше нагрузки на мышцы, осуществляющие второе движение языка (**к**). Таким образом, прием второго вида (**к**) более слабый, чем прием первого вида (**т**), не приобретает необходимой четкости. К тому же и утомление языка в этом случае наступает скорее, чем при равномерном чередовании в работе каждого движения.

Для нормального развития техники исполнения различных штрихов не следует откладывать работу над этой стороной исполнительского мастерства на слишком поздний период обучения. Как только учащийся твердо усвоил основные приемы исполнения на инструменте, развитие его должно идти по всем направлениям. Навыки исполнения штрихов следует прививать буквально с первых дней обучения. Тренировка в освоении двойного staccato, естественно, должна быть начата несколько позднее, в то время, когда музыкальное развитие ученика достаточно для возможности использования этого вида штриха. Откладывать изучение двойного staccato на последний период обучения нецелесообразно, так как в этом случае создается отстающий участок в развитии техники исполнения этого штриха, а в более зрелом возрасте восполнение этого недостатка стоит бо́льших усилий и времени, чем в раннем периоде обучения.

Материалом для тренировки в исполнении штрихов обыкновенно служат написанные для этой цели этюды, а также систематическое изучение в разных штрихах гамм и арпеджио. Настоящее овладение мастерством исполнения штрихов завершается в работе над художественной литературой, заключающей в себе соответствующий этой цели материал. В процессе развития техники исполнения отрывистых звуков необходимо очень внимательное наблюдение за точным совпадением движений языка и пальцев.

Недостаточное внимание в отношении абсолютной согласованности движений языка и пальцев исполнителя приводит к укоренению навыков грязного исполнения, изобилующего посторонними призвуками, напоминающими форшлаги. Борьба с таким недостатком очень трудна и продолжительна и далеко не всегда увенчивается успехом. В обучении исполнителя на духовом инструменте техника языка является одной из существенных сторон его квалификации и требует систематического развития.

MUSIC www.7not.ru COLLEGE

Таблица аппликатуры

флейты системы Бёма (*соль-диез* открытый)

Обозначения: ○ — открытый клапан, ● — закрытый клапан

◐ — закрытый клапан *си-бемоль*

—○— открытый трельный клапан

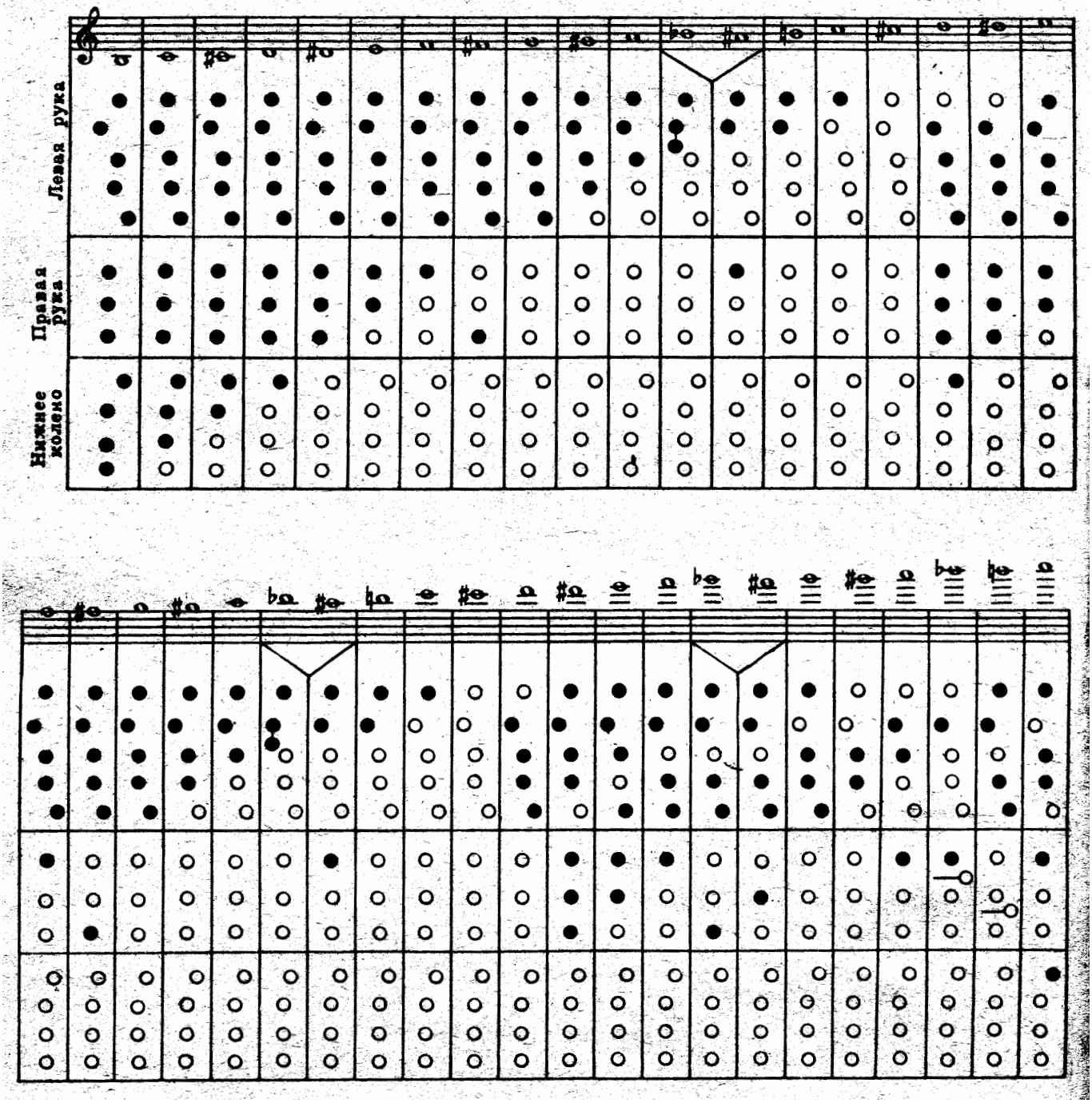
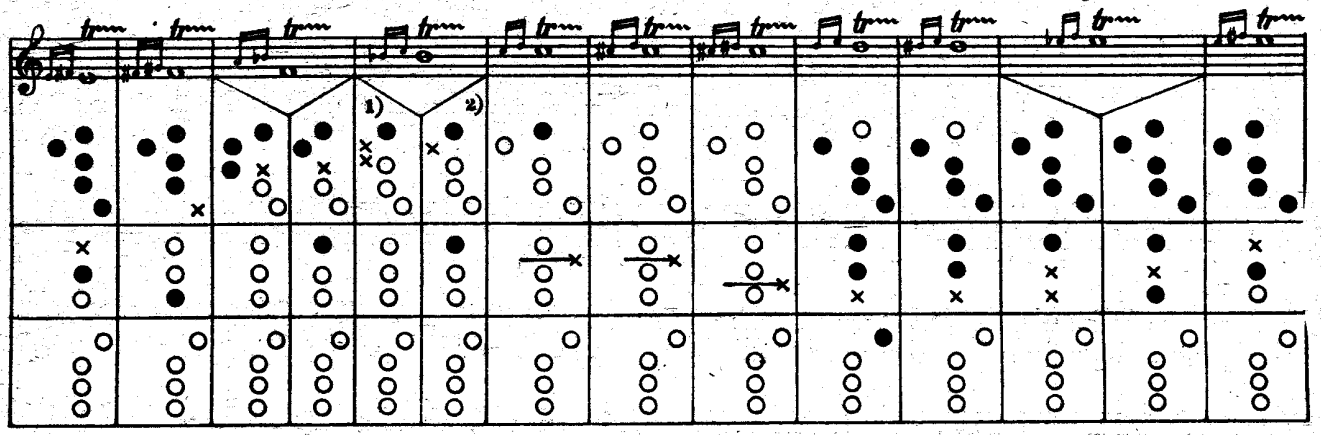
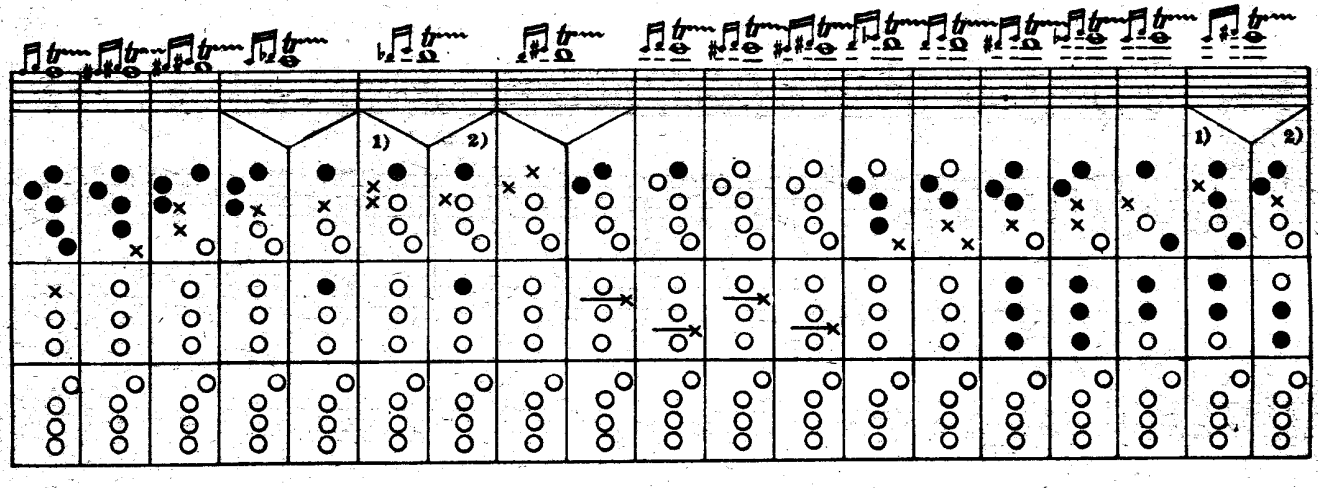
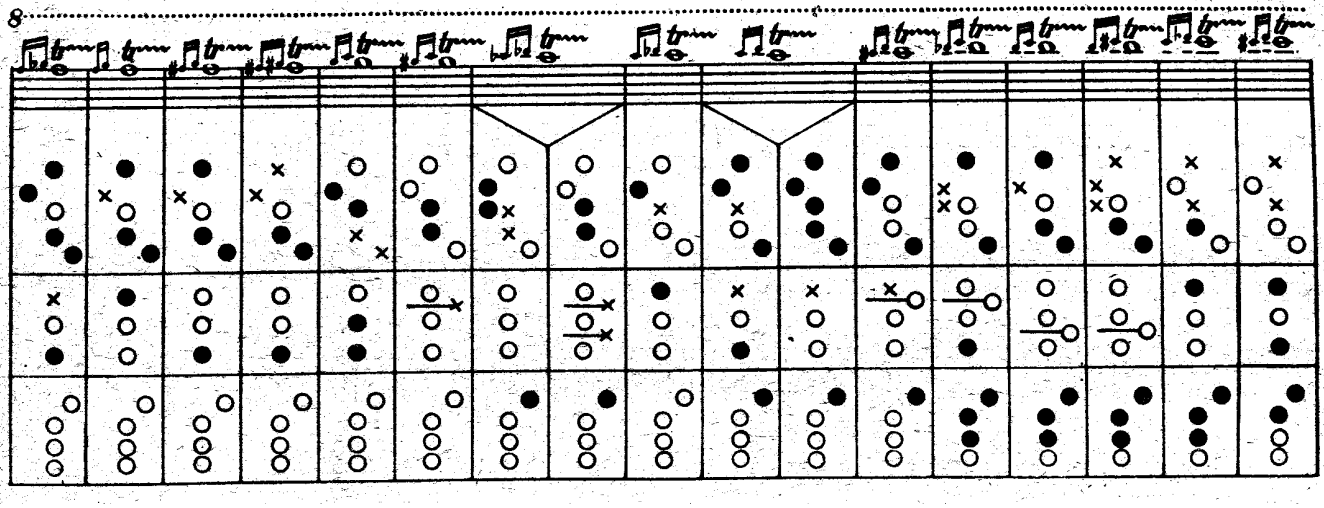


Таблица трелей,
требующих специальной аппликатуры

Обозначения: × — тремолирующий клапан
○ — открытый трельный клапан, —×— тремолирующий т. к.
● — закрытый клапан
○ — открытый клапан
●● — закрытый двойной клапан *си-бемоль*, $\frac{\times}{\times}$ — тремолирующий д. к.







MUSIC www.7not.ru COLLEGE

УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ УСВОЕНИЯ АППЛИКАТУРЫ И ПРИОБРЕТЕНИЯ ПЕРВОНАЧАЛЬНЫХ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ НАВЫКОВ

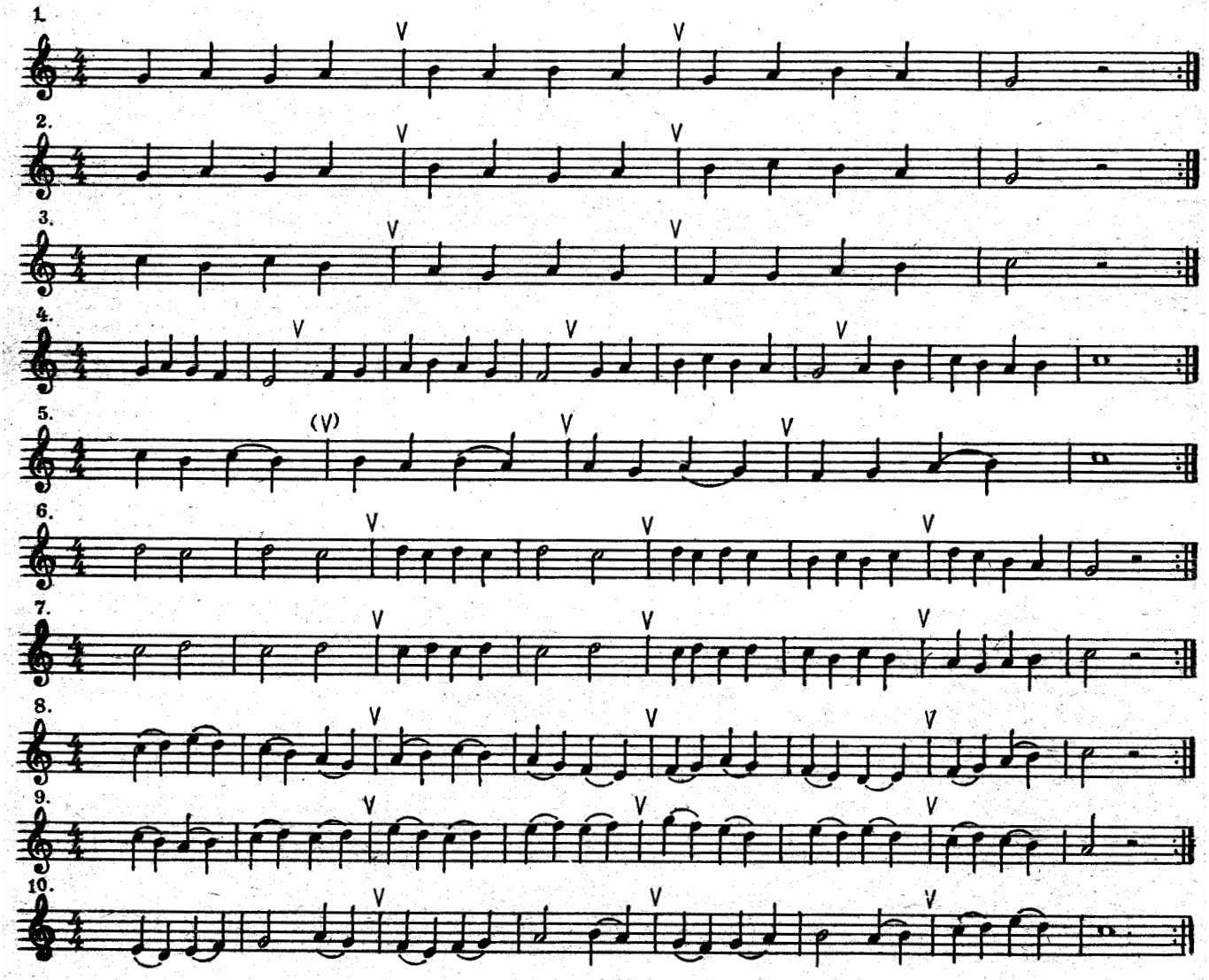
Пояснения к упражнениям

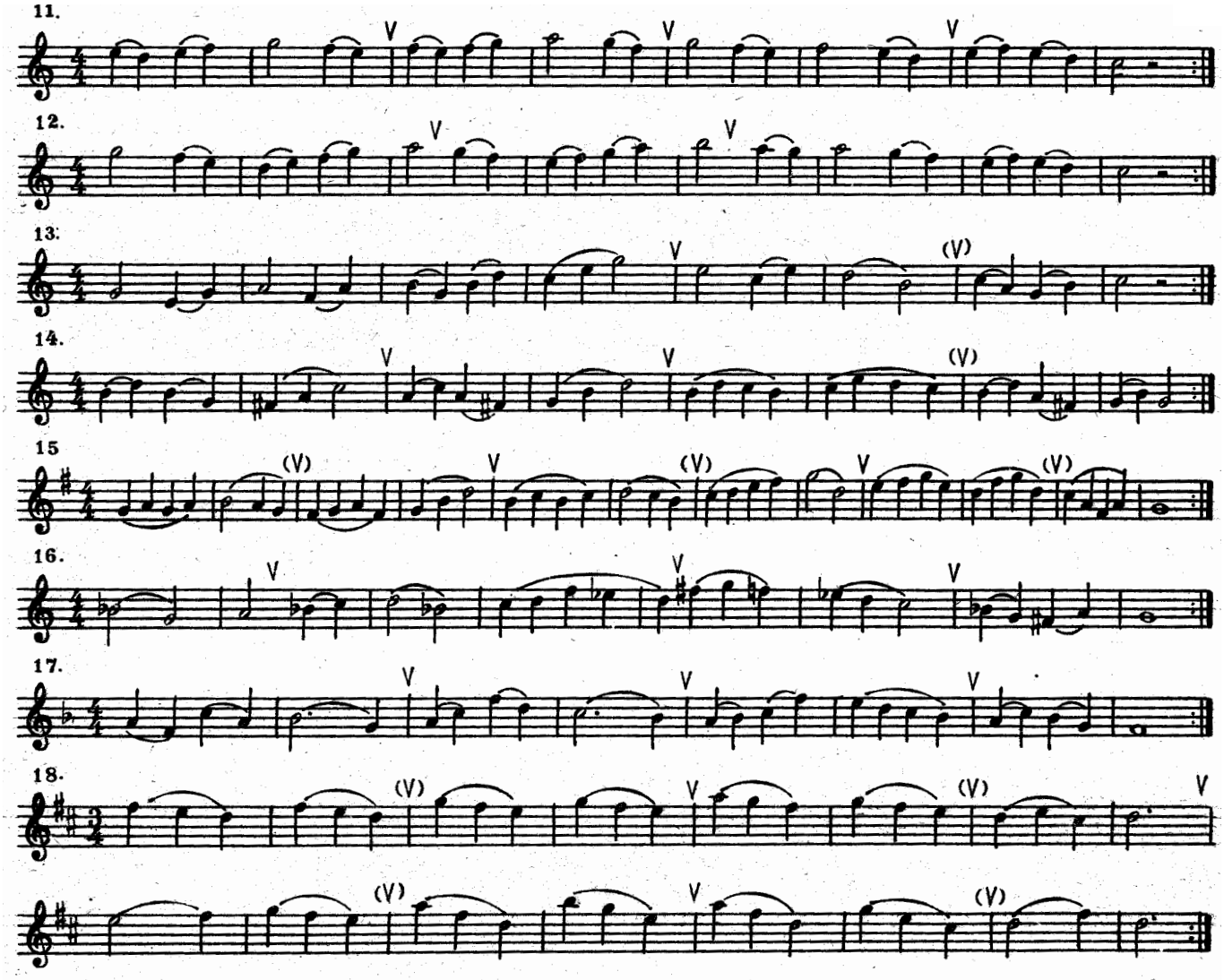
Все помещенные ниже упражнения необходимо исполнять медленно.

Начиная занятия с учеником, который еще не умеет играть на флейте, следует прежде всего научить его обращаться с инструментом: складывать для игры, а после занятий протирать и убирать в футляр.

Первые три упражнения надо учить сначала без нот и без строгого соблюдения ритма. Первоначальная задача заключается в том, чтобы научить учащегося извлекать звуки *соль, ля, си* и *до,* выдерживая их в течение полного выдоха. После того как ученик овладел достаточно прочно умением извлекать эти звуки, можно начать проходить упражнения по нотам с соблюдением метроритма, в медленном движении. В процессе этой работы учащийся получает первые навыки координации движений языка, пальцев и дыхания.

Значение длительностей нот, знаков альтерации, лиг и других обозначений, встречающихся в нотном тексте, учащийся усваивает по мере их появления.

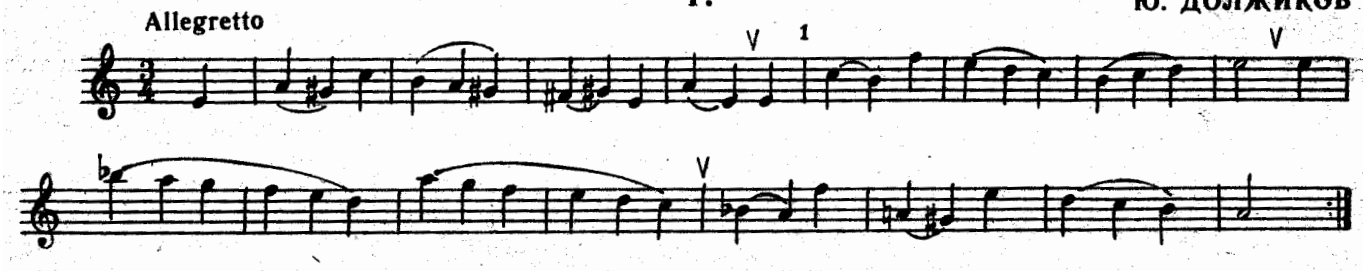




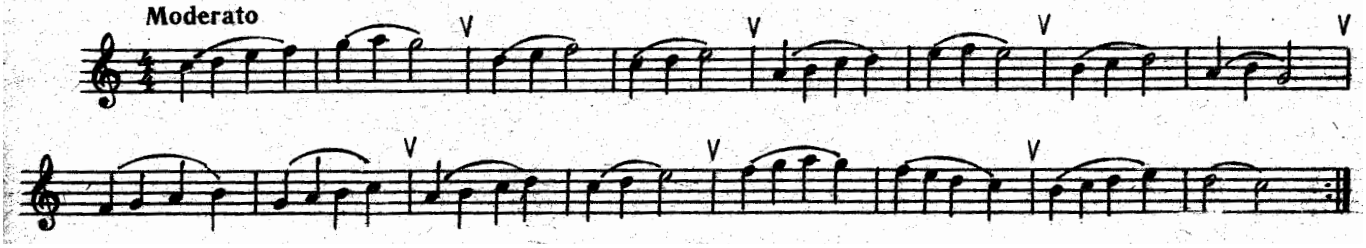
Два этюда

1.

ю. ДОЛЖИКОВ



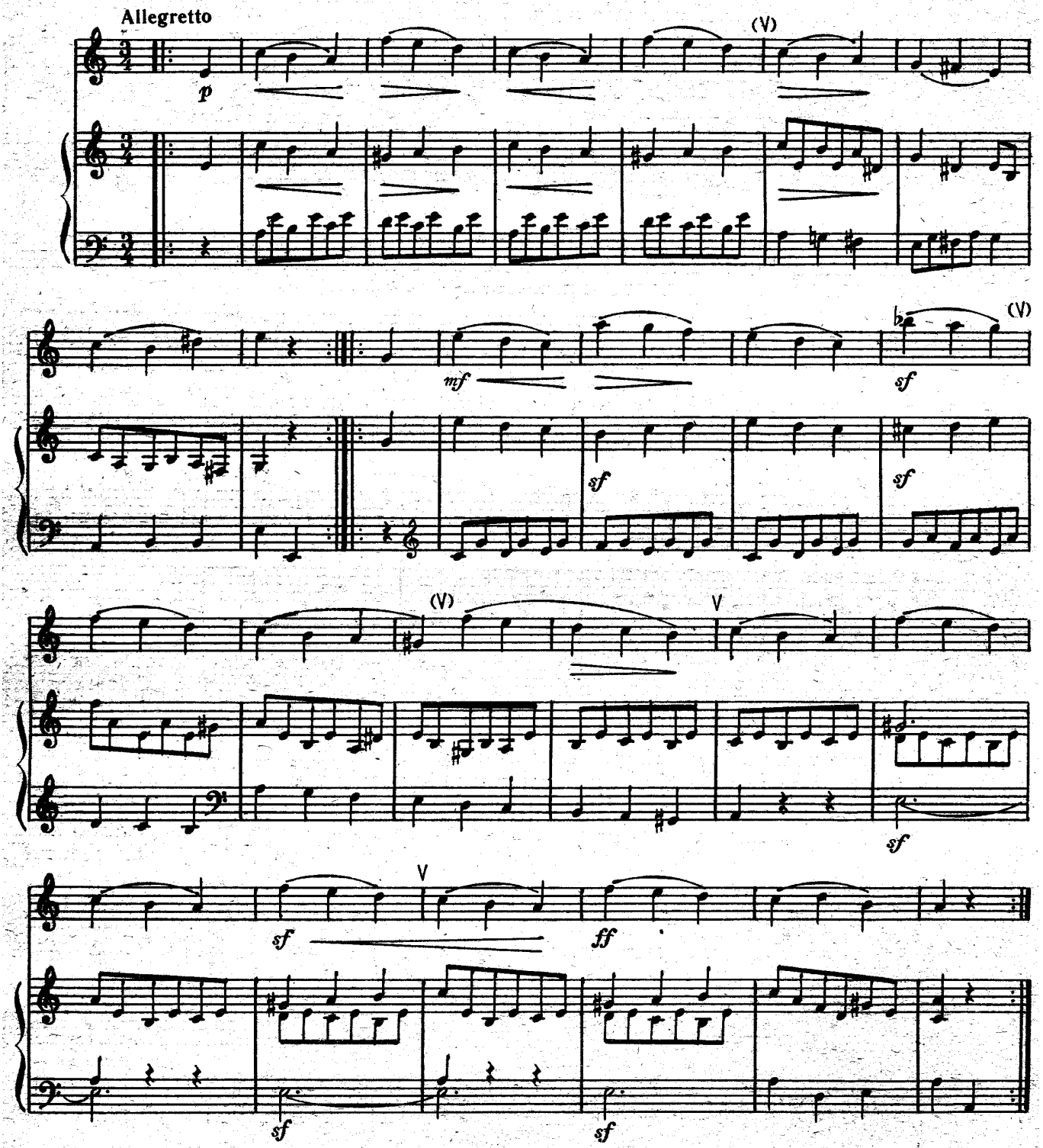
2.



MUSIC www.7not.ru COLLEGE

Аллегретто
из Сонаты для фортепиано

Л. БЕТХОВЕН, соч. 2 № 2



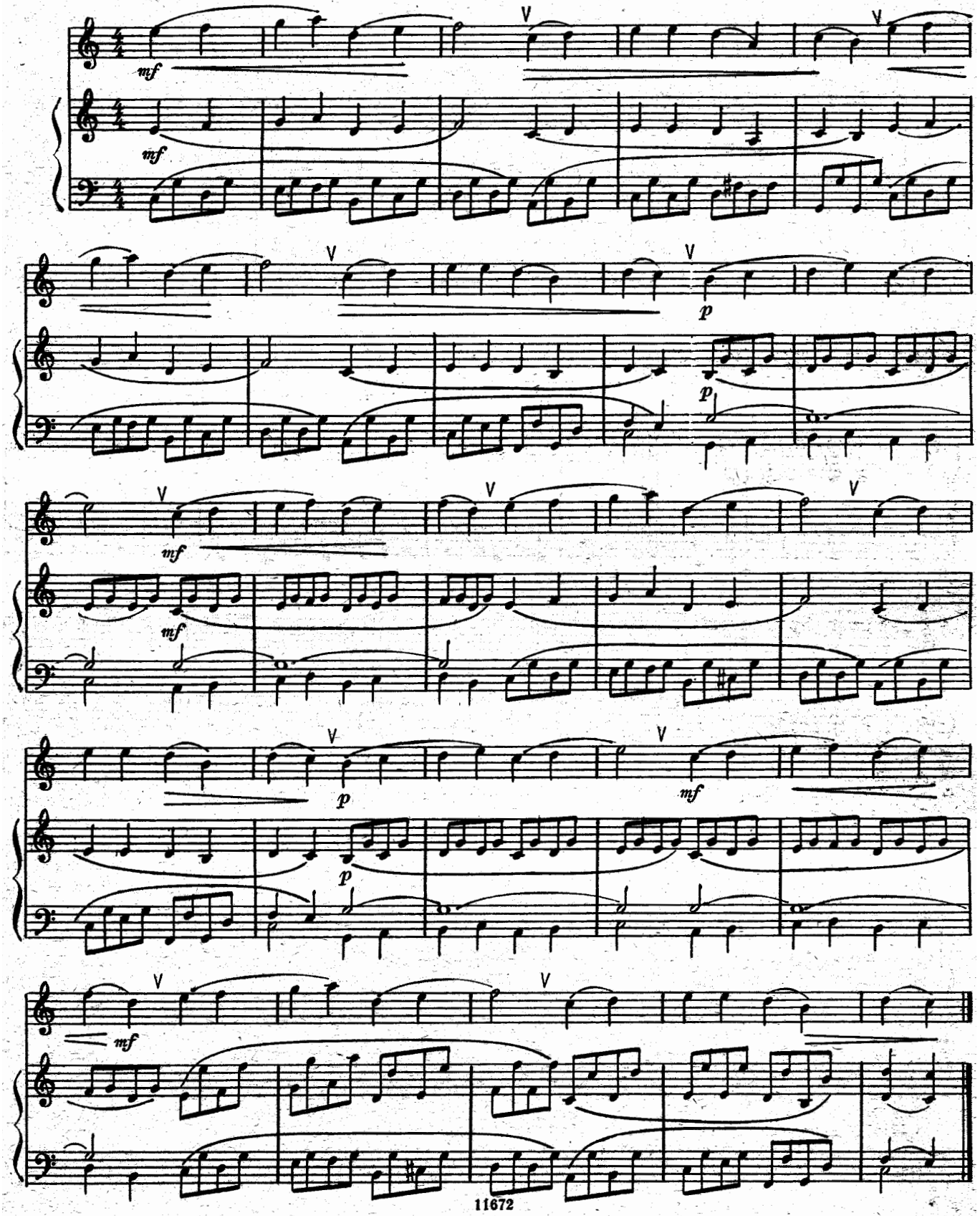
Необходимо внимательно следить за тем, чтобы при игре *p* звуки флейты не понижались, а при *f* не повышались. Строй инструмента при всех динамических оттенках должен оставаться одинаковым во всех регистрах, высота каждого звука регулируется губами.

Пьеска

из «Альбома для юношества»

Moderato

Р. ШУМАН

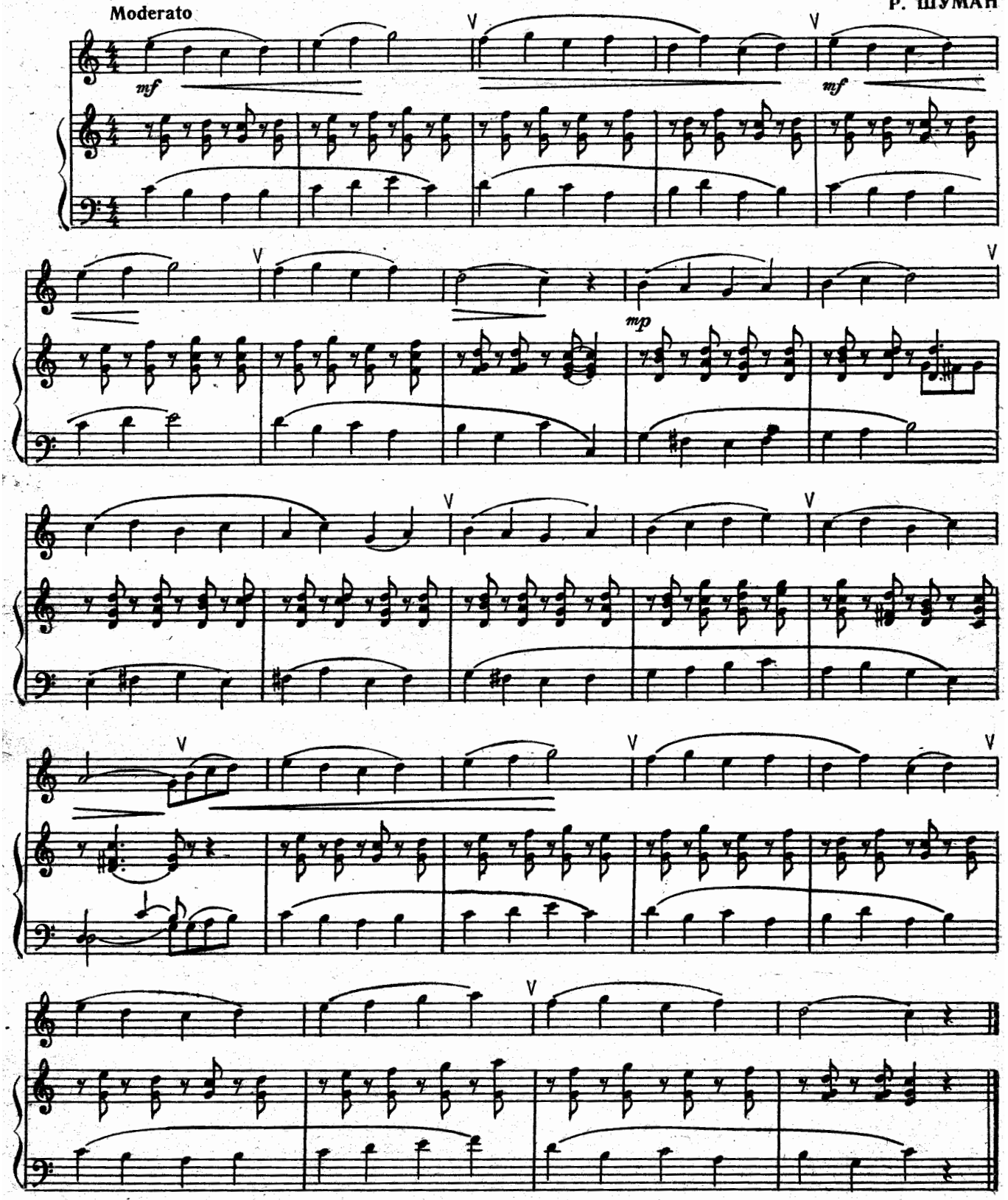


MUSIC www.7not.ru COLLEGE

Песенка

из «Альбома для юношества»

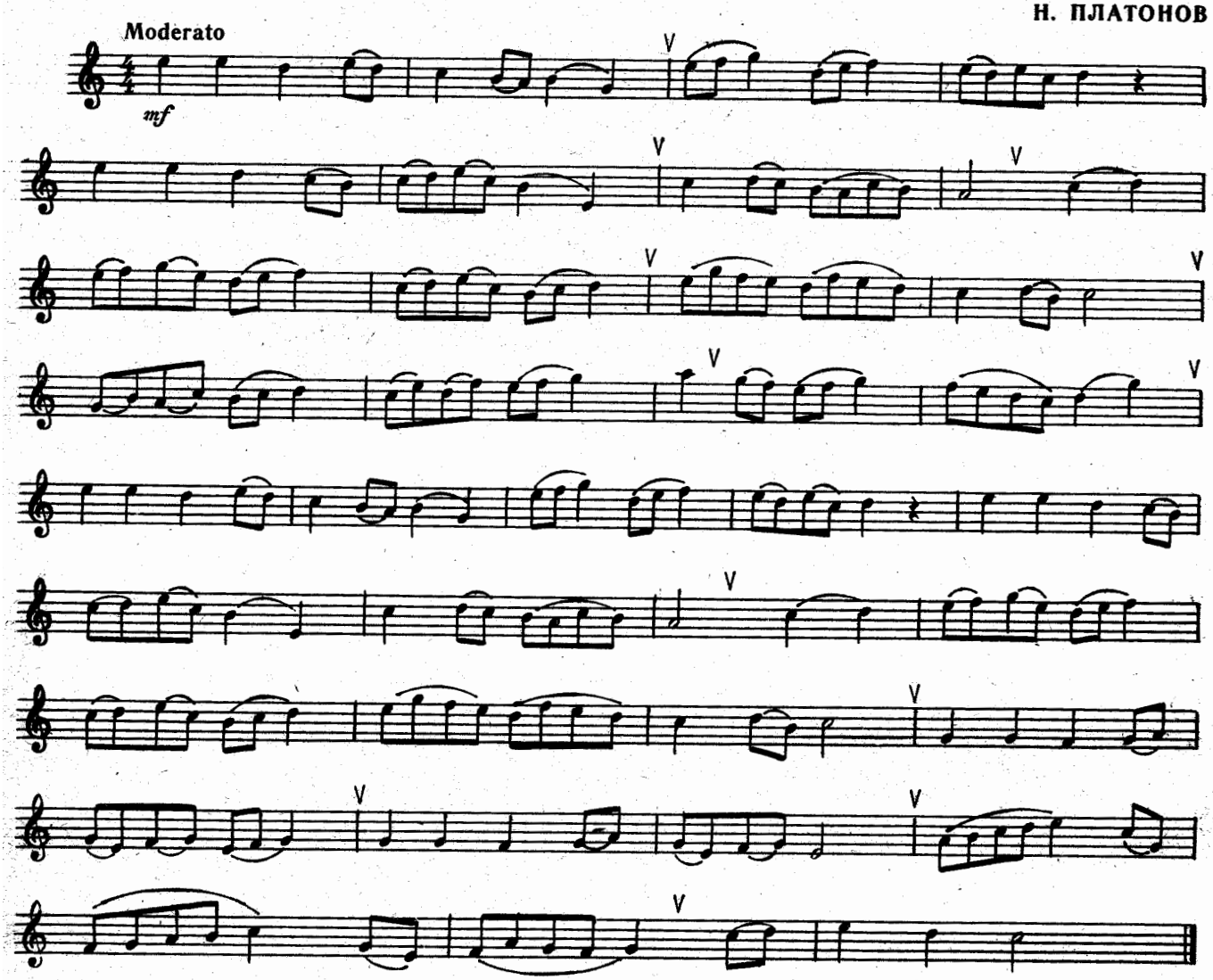
Р. ШУМАН



Когда вдох делается не на паузе, длительность предшествующего звука должна неизбежно сократиться. Задачей учащегося является доведение такого сокращения длительности до минимума.

Этюд

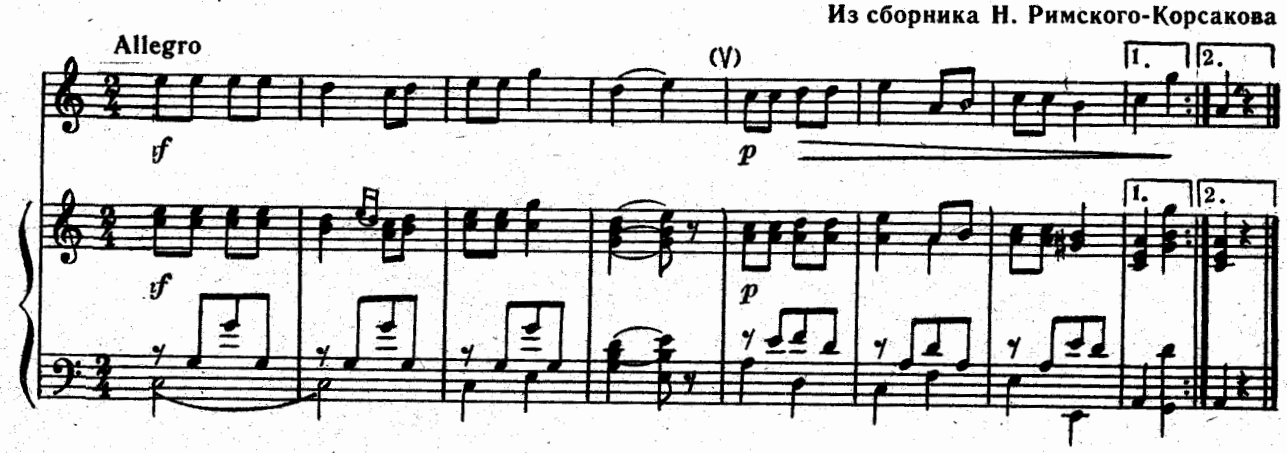
Н. ПЛАТОНОВ



Ходила младешенька по борочку

Русская народная песня

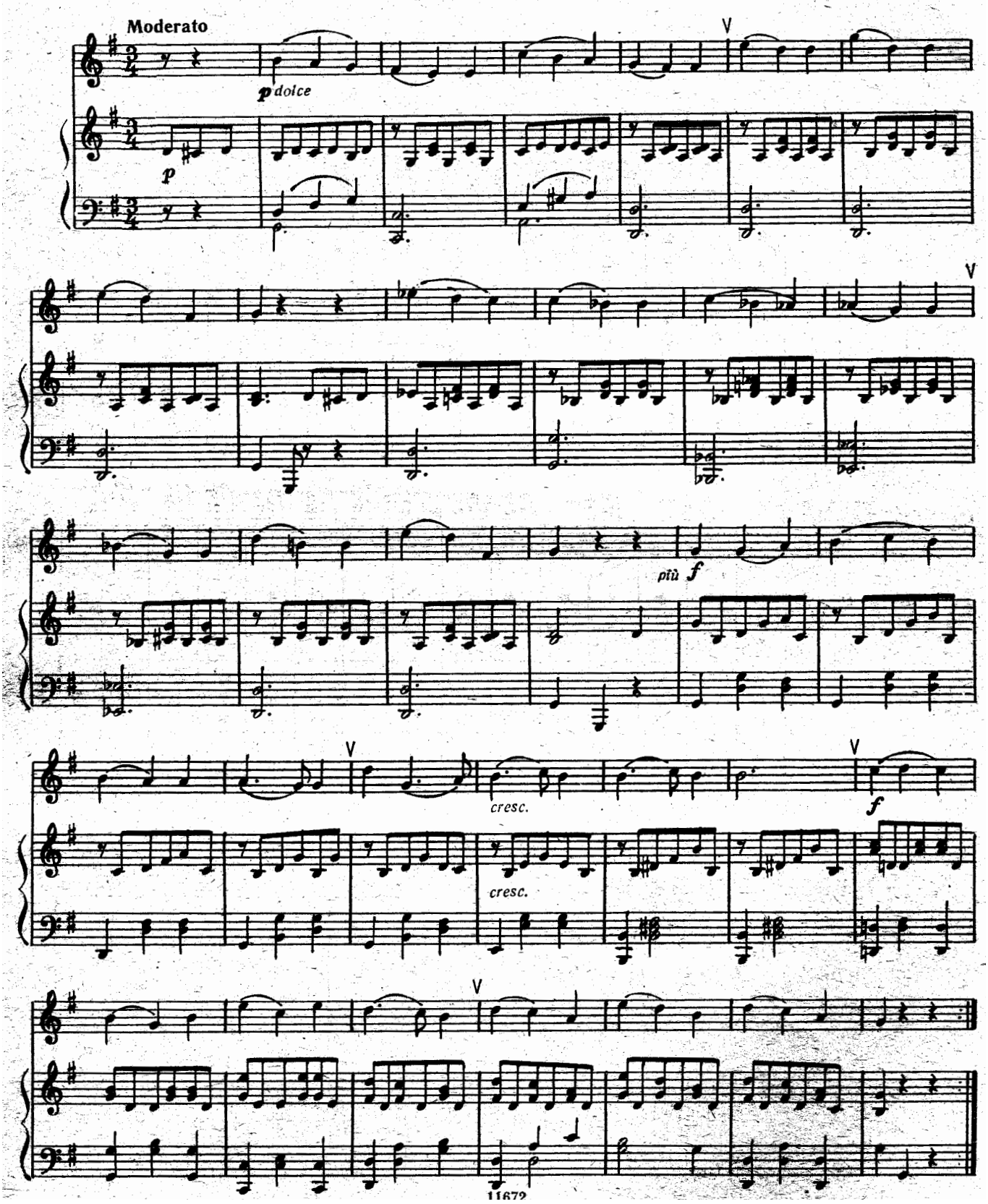
Из сборника Н. Римского-Корсакова



MUSIC www.7not.ru COLLEGE

Романс

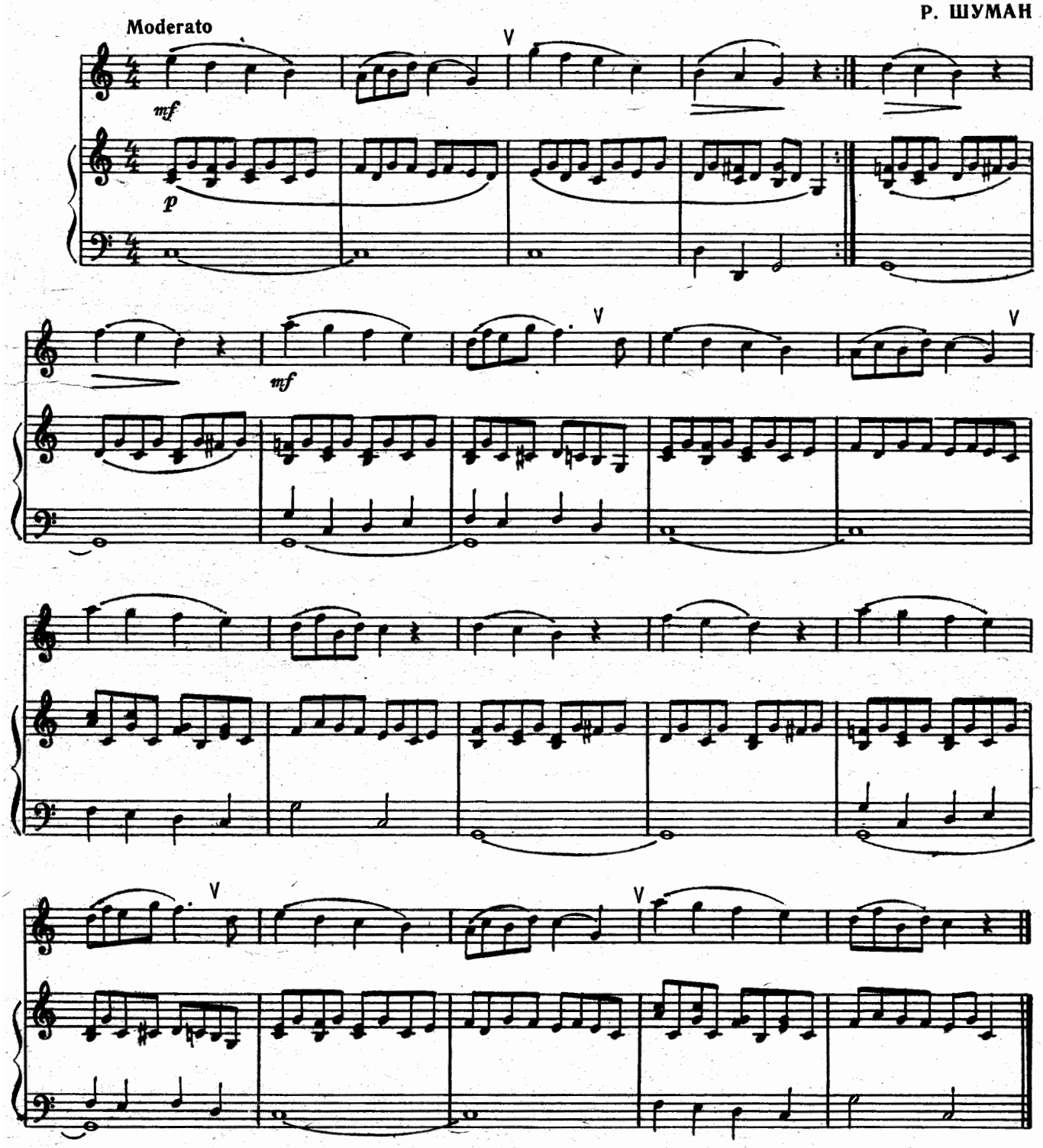
Ф. ШУБЕРТ



Мелодия

из «Альбома для юношества»

Р. ШУМАН



Вдох надо делать быстро, энергично и достаточно глубоко. Необходимо также следить за тем, чтобы по мере расходования воздуха не ослаблялось звучание инструмента, если это не требуется авторскими указаниями.

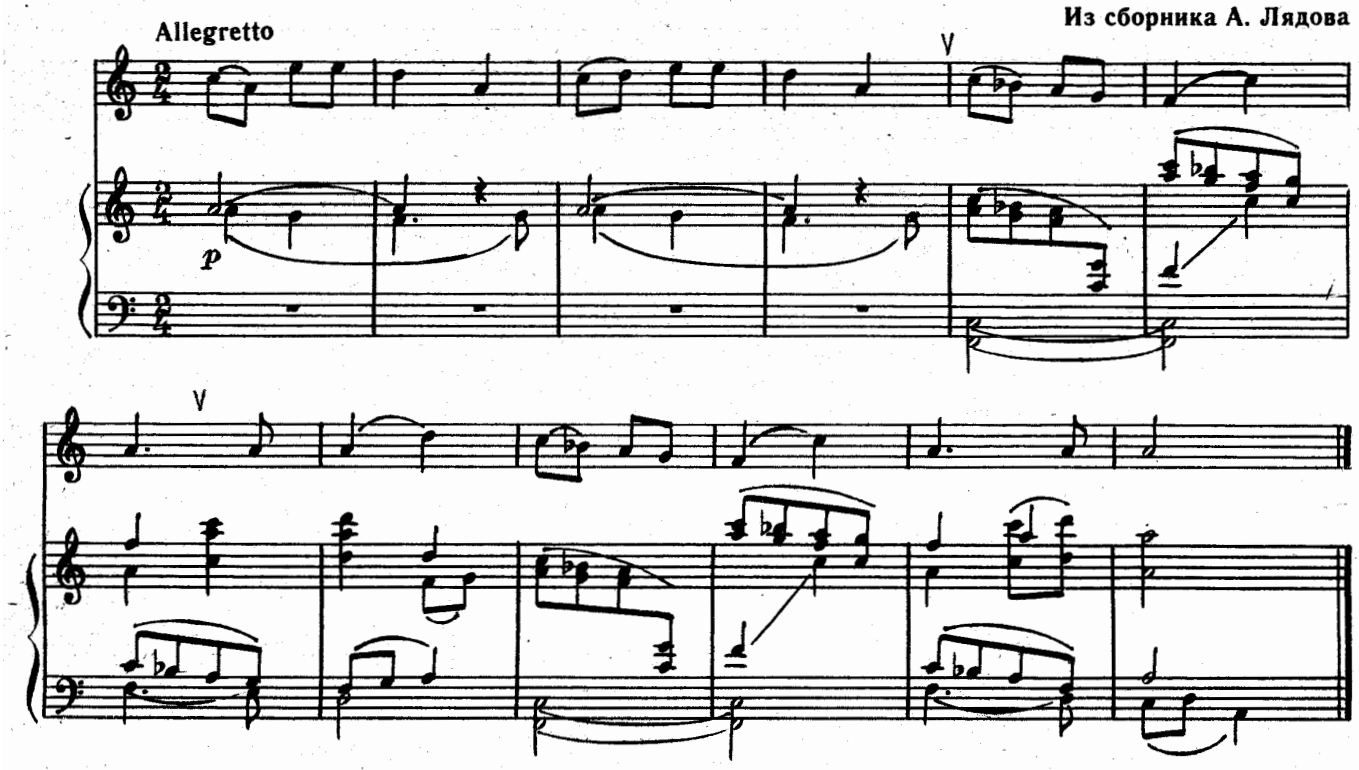
MUSIC www.7not.ru COLLEGE

Как из-под кусту

Русская народная песня

Из сборника А. Лядова

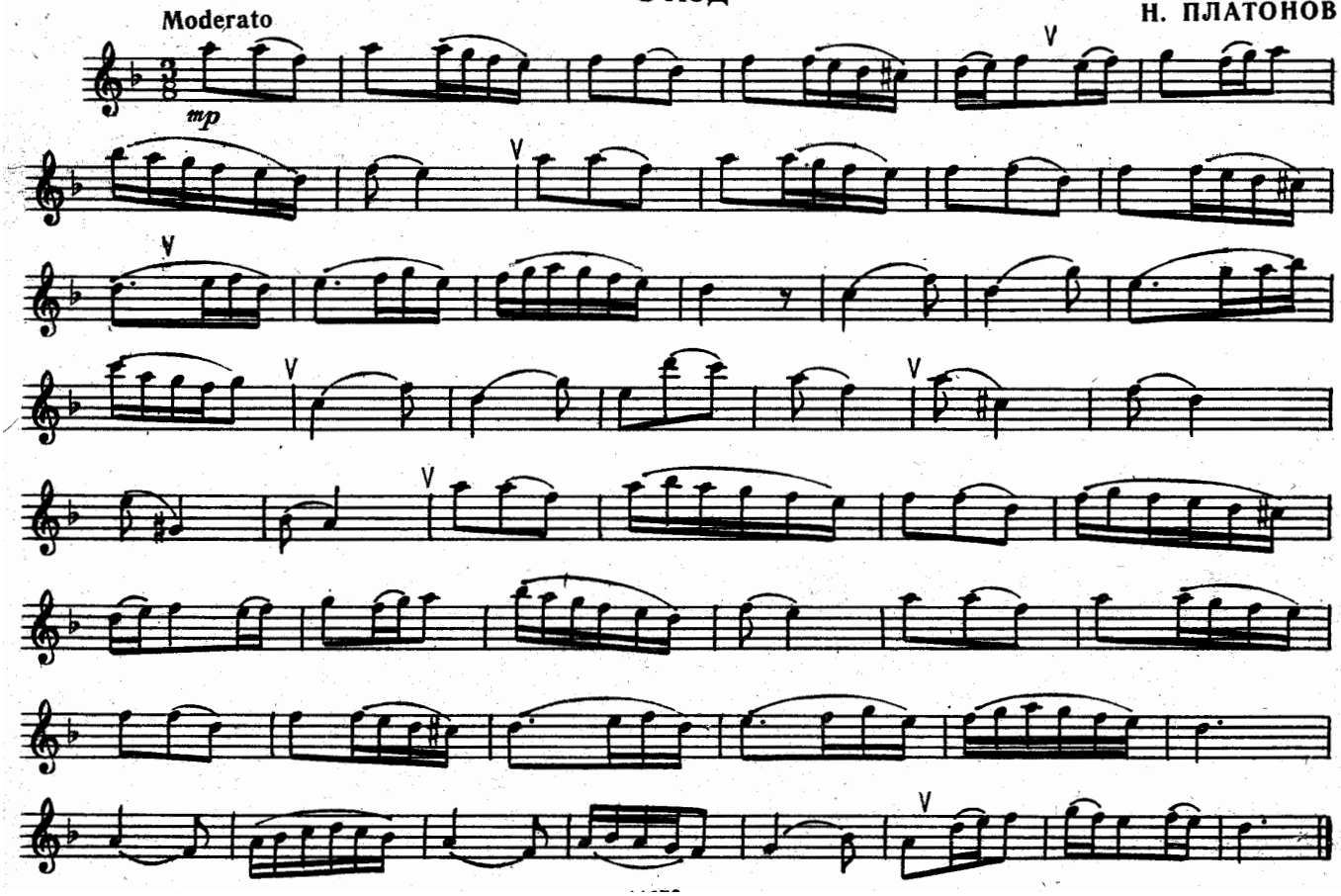
Allegretto



Этюд

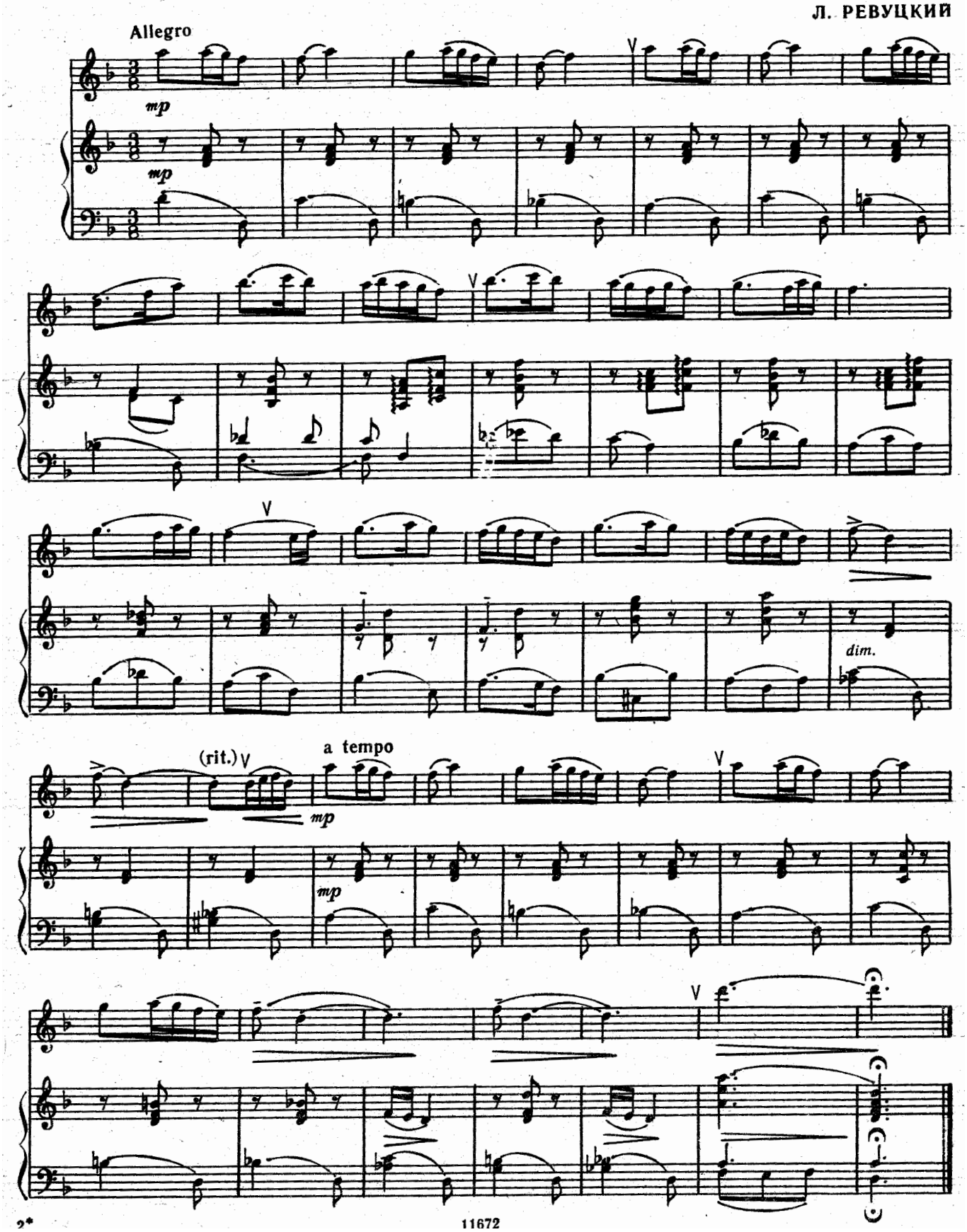
Н. ПЛАТОНОВ

Moderato



Песенка

Л. РЕВУЦКИЙ



2*

11672

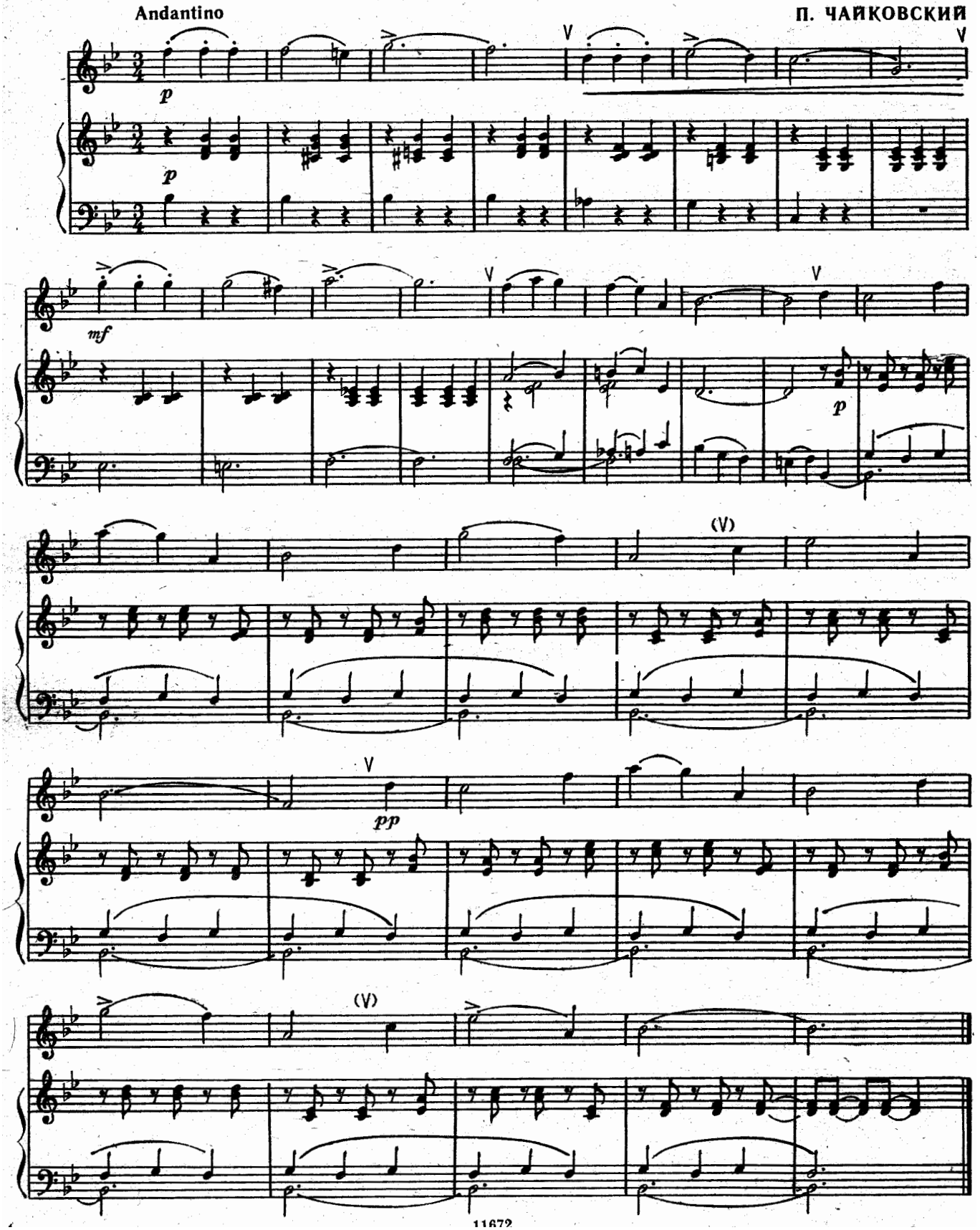
MUSIC www.7not.ru COLLEGE

Шарманщик поет

из «Детского альбома»

Andantino

П. ЧАЙКОВСКИЙ

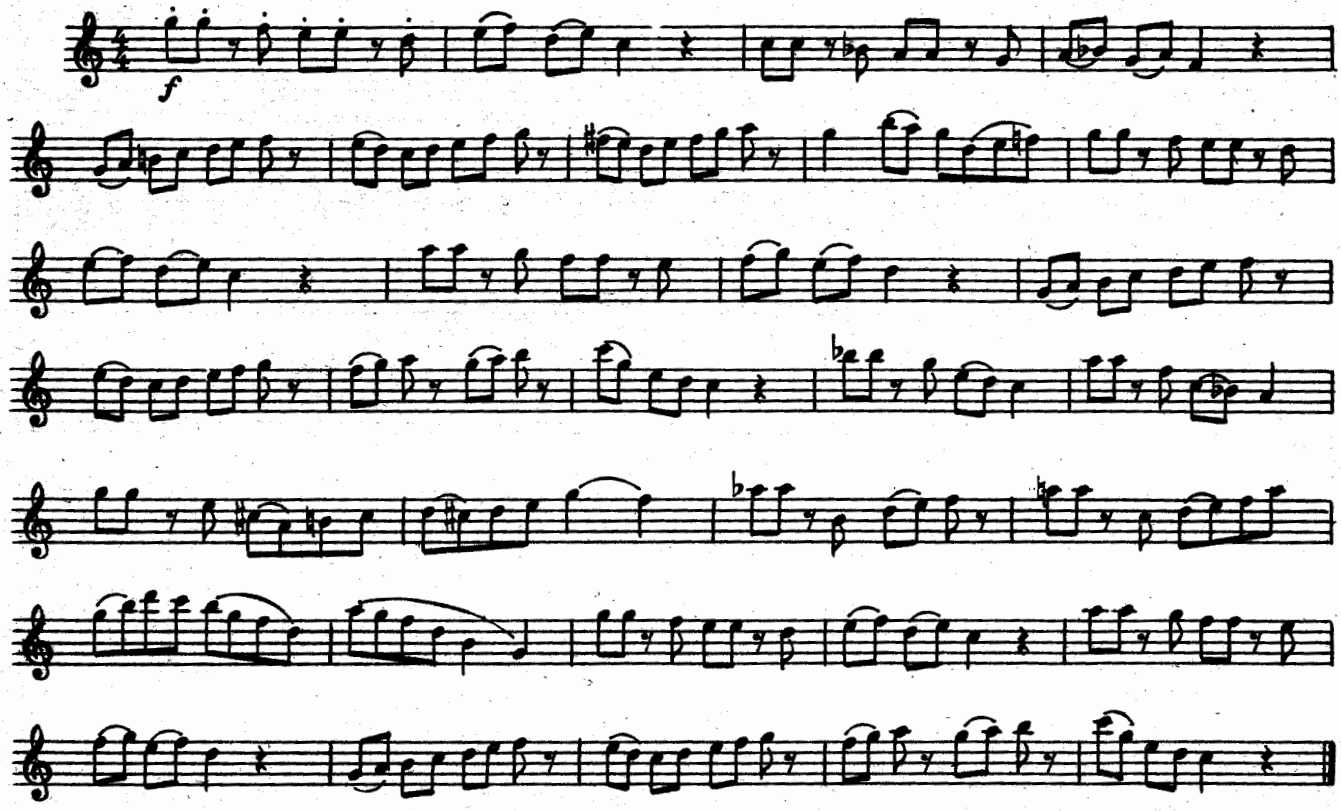


11672

Этюд

Allegro

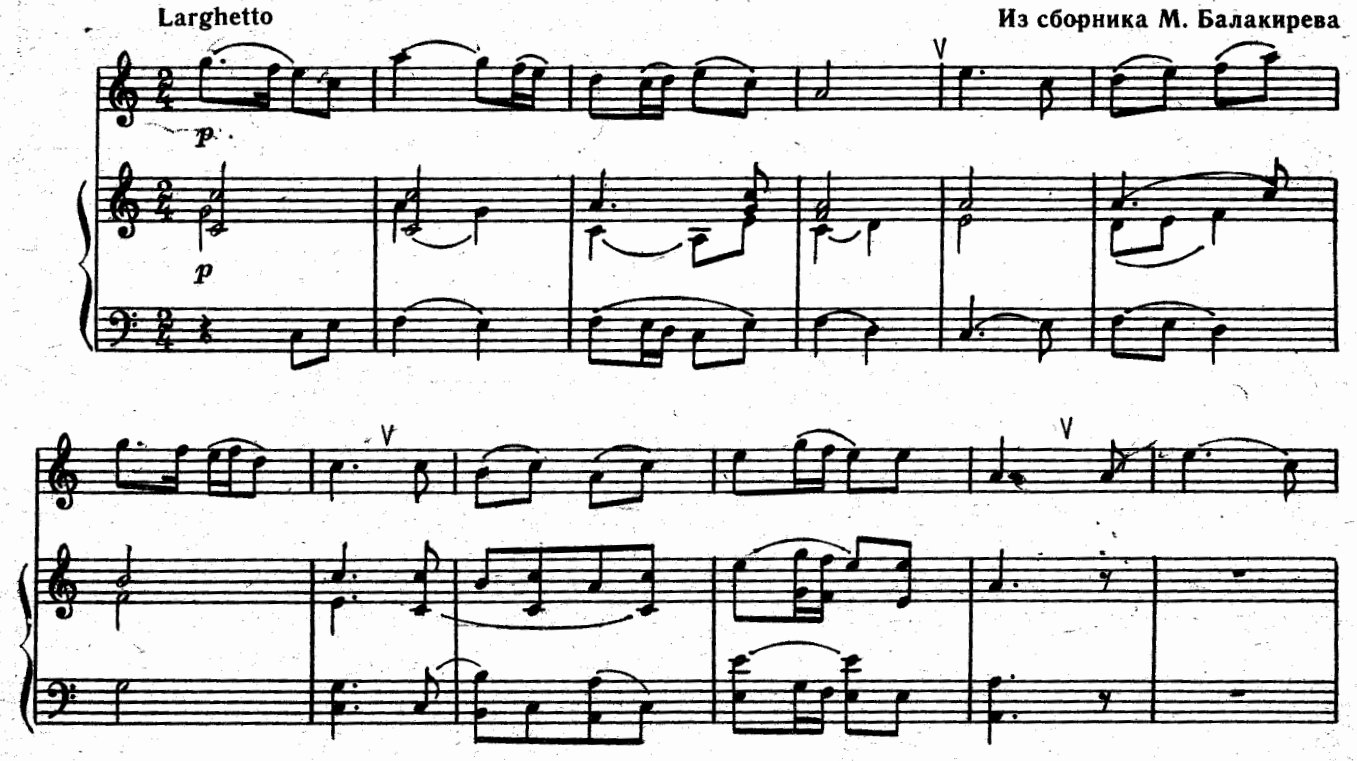
Н. ПЛАТОНОВ



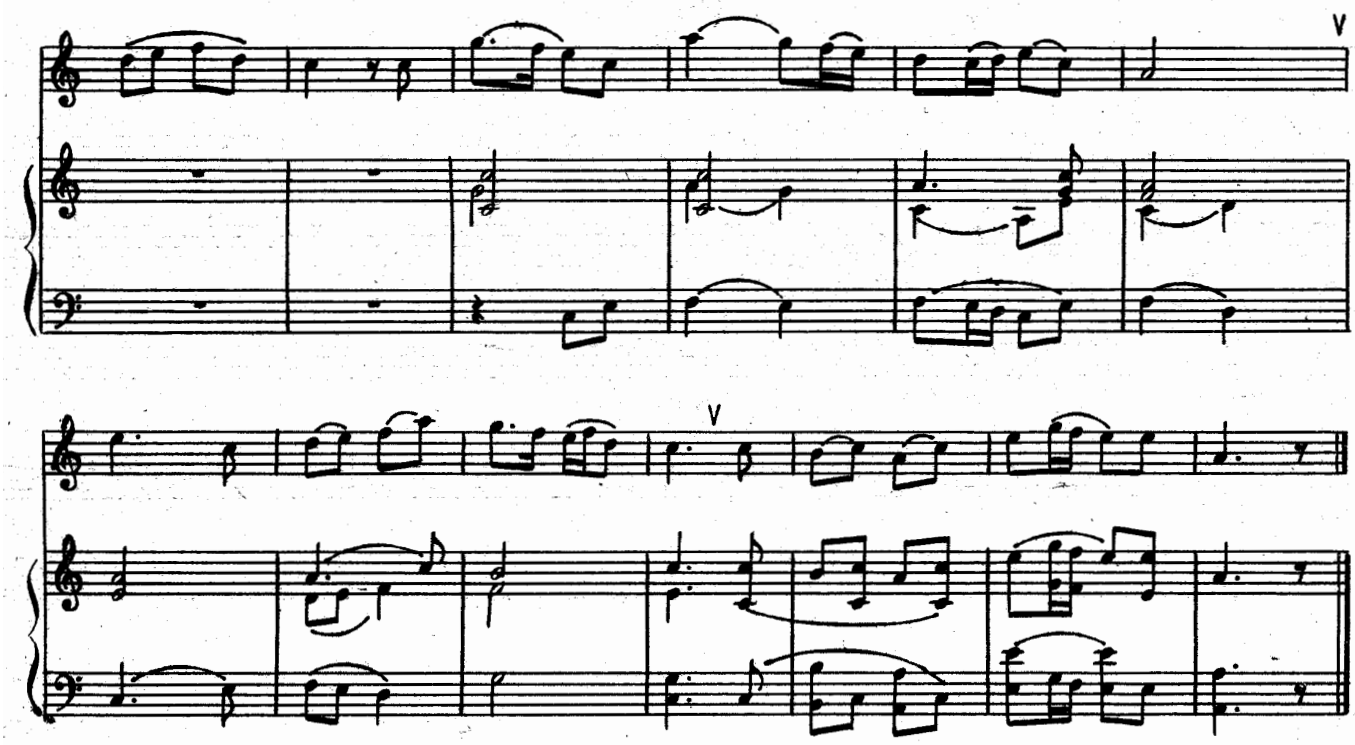
Протяжная

Larghetto

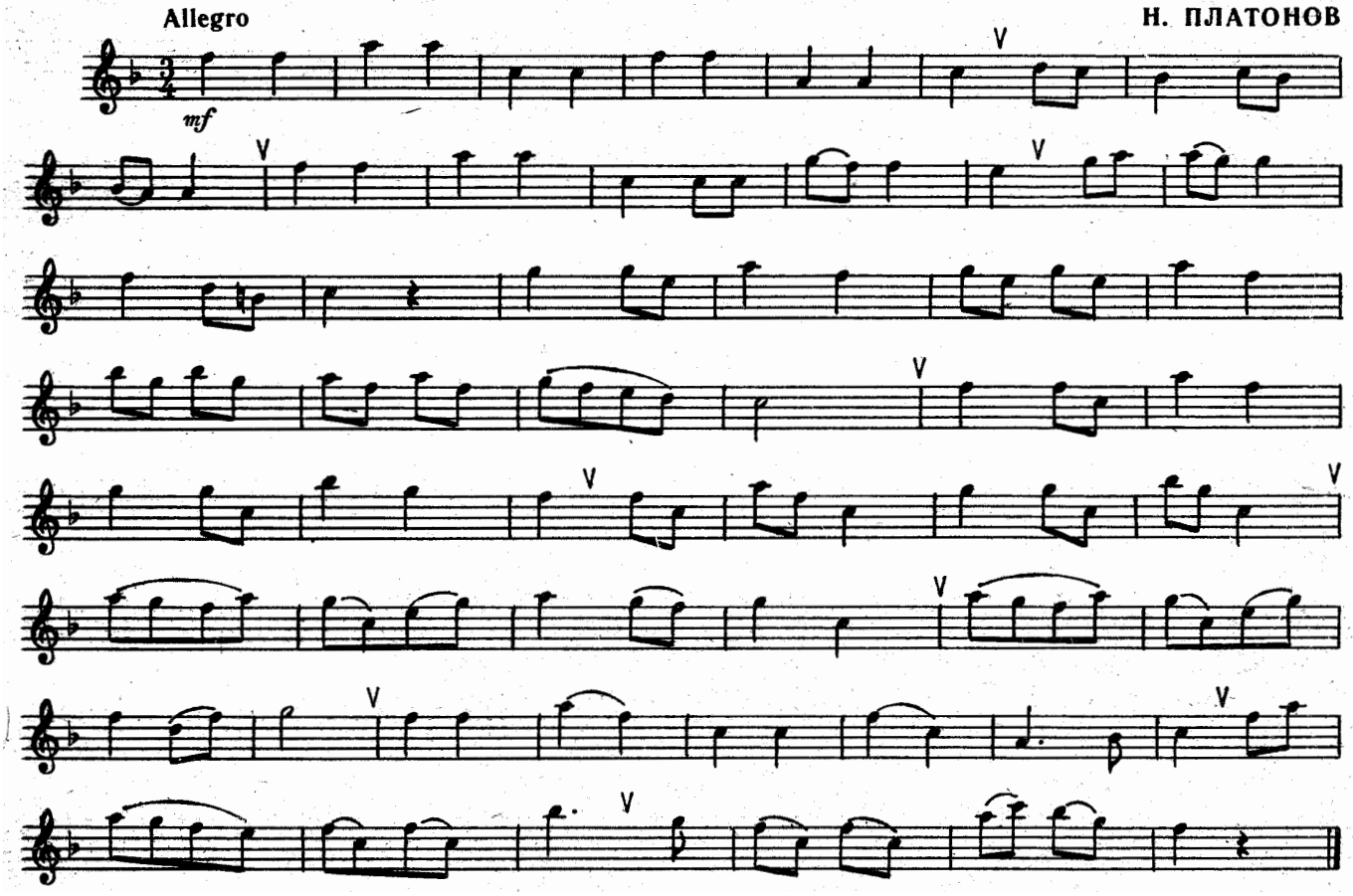
Из сборника М. Балакирева



MUSIC www.7not.ru COLLEGE



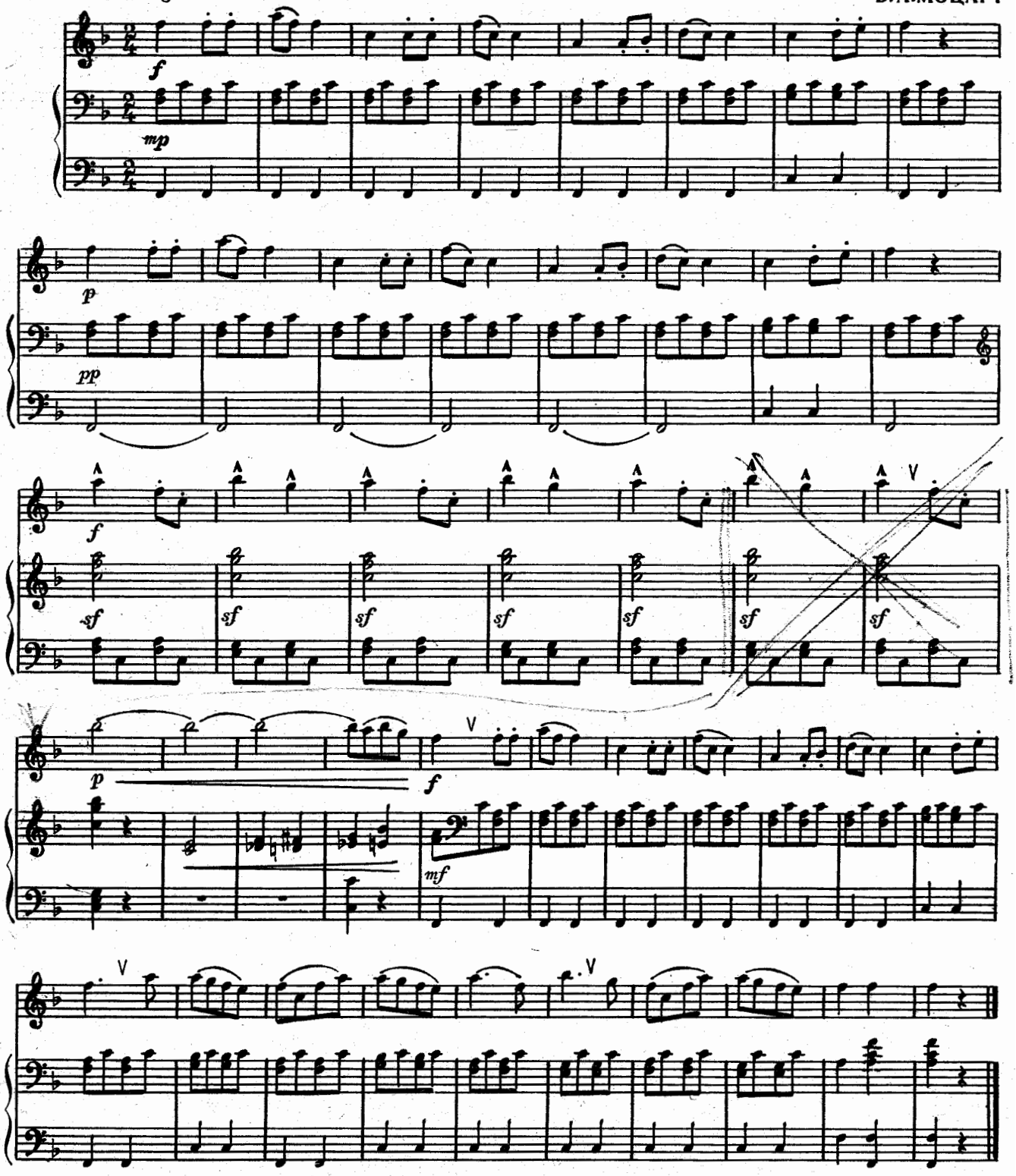
Этюд



Ария
из оперы «Дон-Жуан»

Allegro

В. А. МОЦАРТ



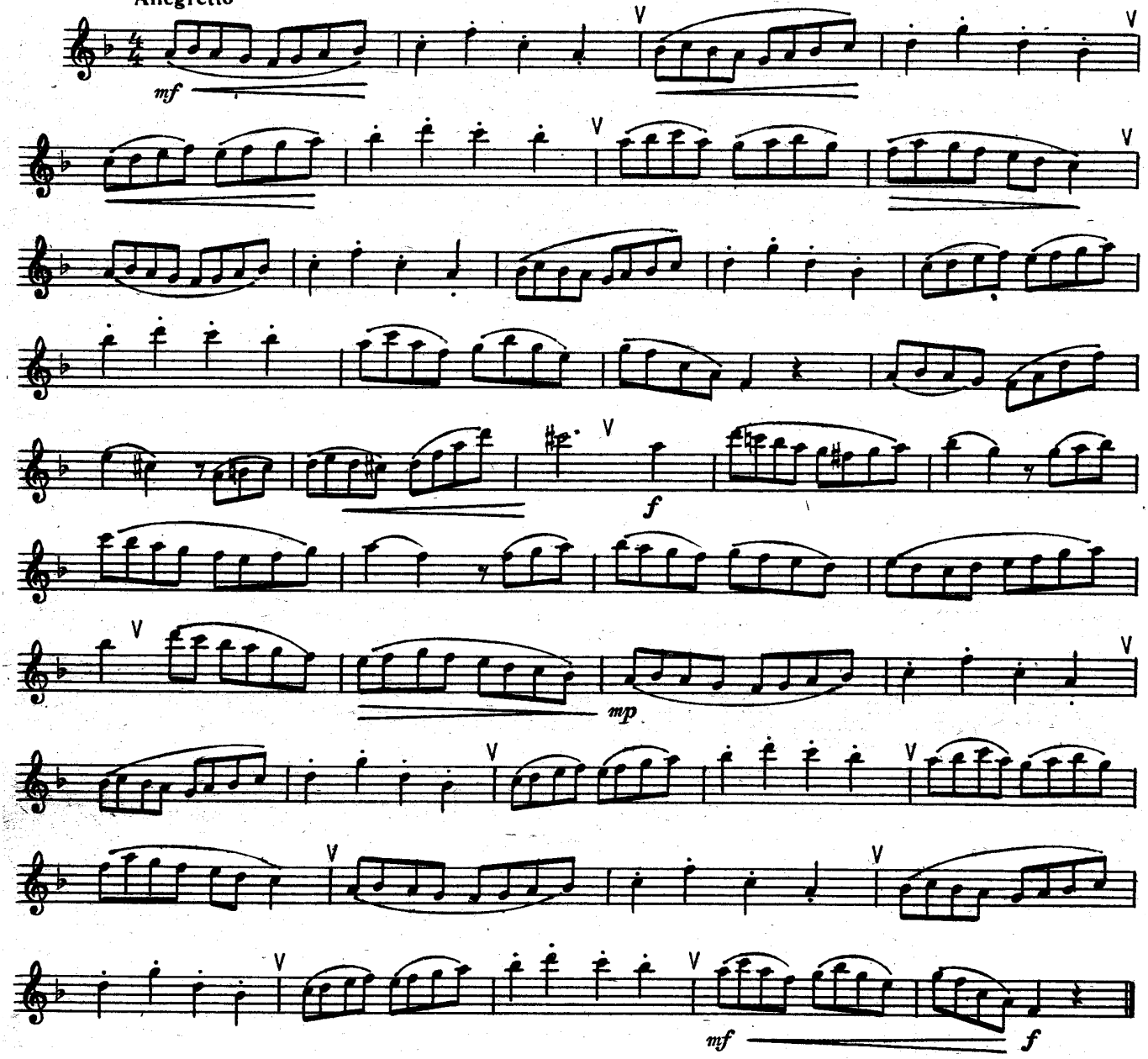
Точка над нотой требует отрывистого исполнения, то есть после каждой ноты, над которой стоит точка, должна быть сделана короткая пауза за счет длительности этой ноты. Такое исполнение называется staccato. Акцент над нотой (Λ, ⩤) требует только ударения и не сокращает длительности ноты. Таким образом, при исполнении staccato язык после каждого звука должен пресекать движение воздушной струи, «запирая» ее; при акценте же длительность выдерживается полностью, и короткая пауза, необходимая для ударения, делается за счет длительности, предшествующей акцентированной ноте.

MUSIC www.7not.ru COLLEGE

Этюд

Н. ПЛАТОНОВ

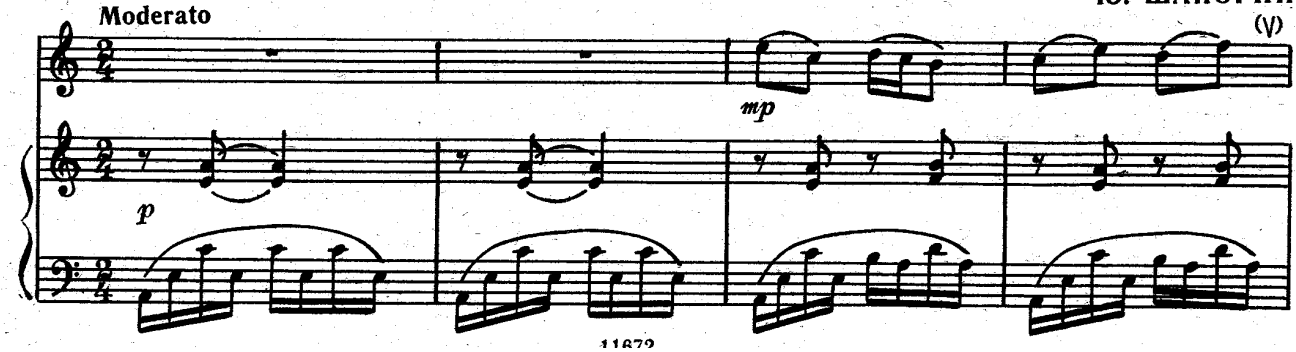
Allegretto



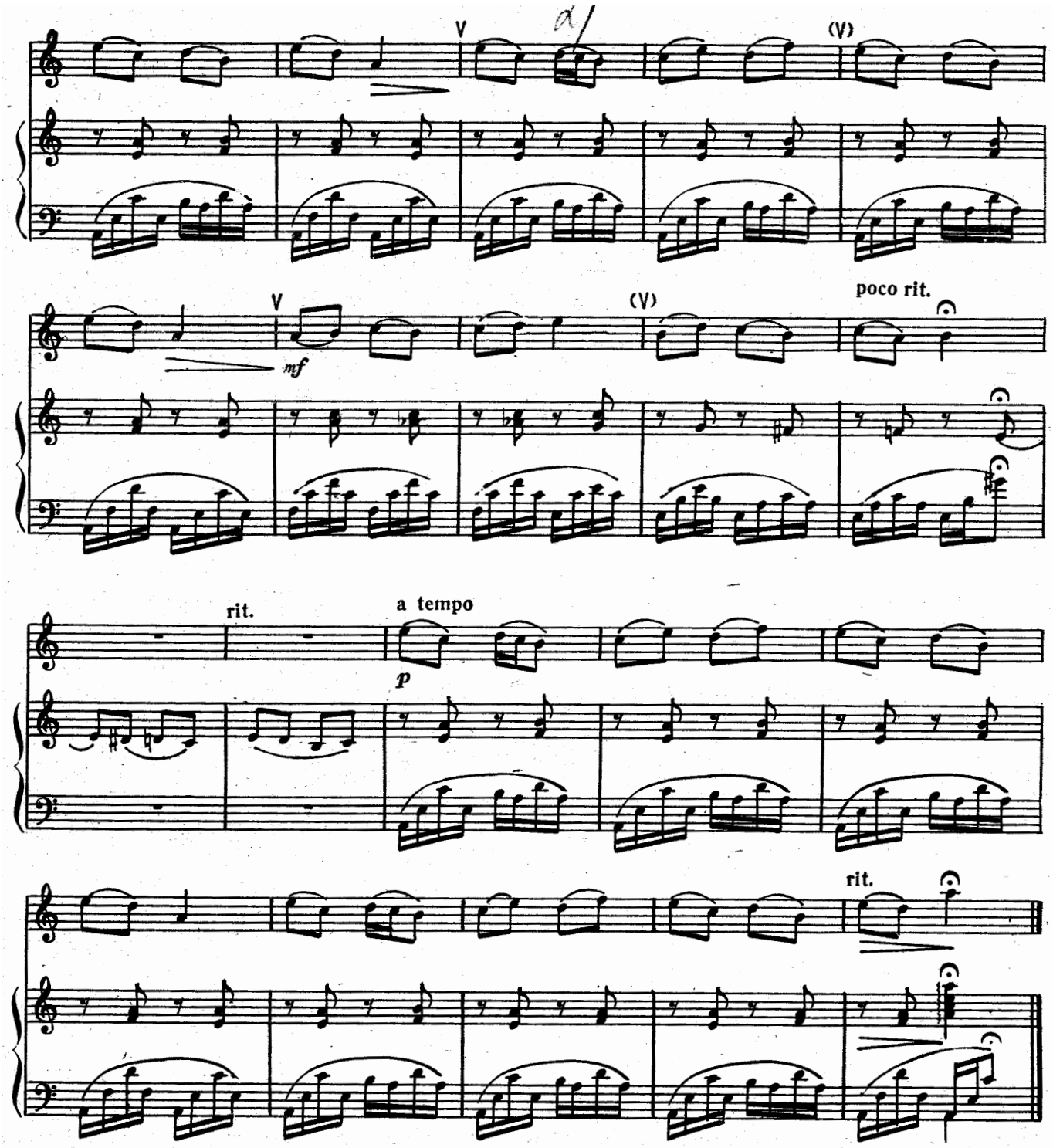
Колыбельная

Ю. ШАПОРИН

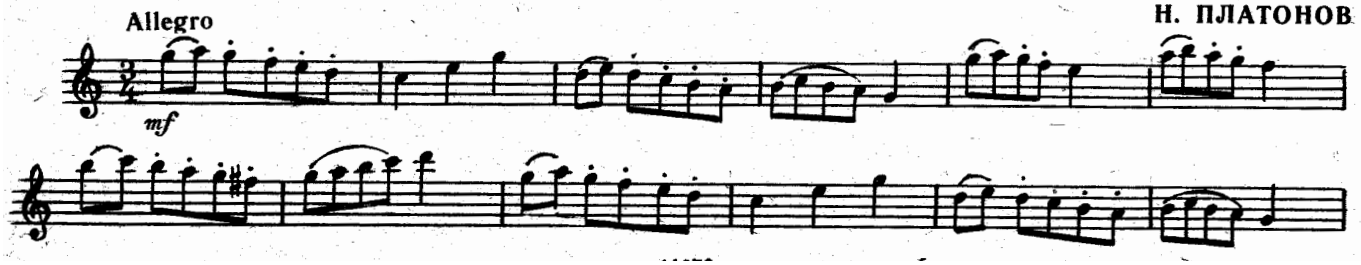
Moderato



11672

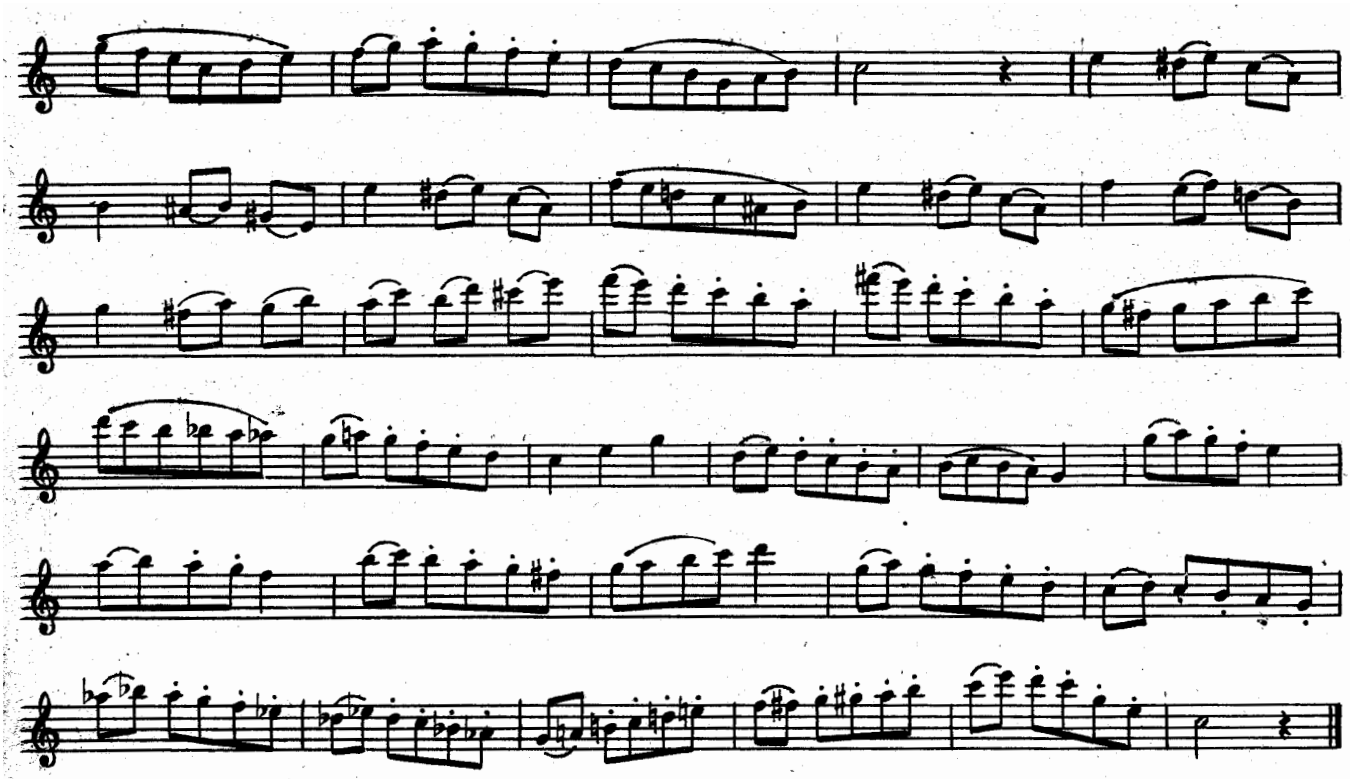


Этюд



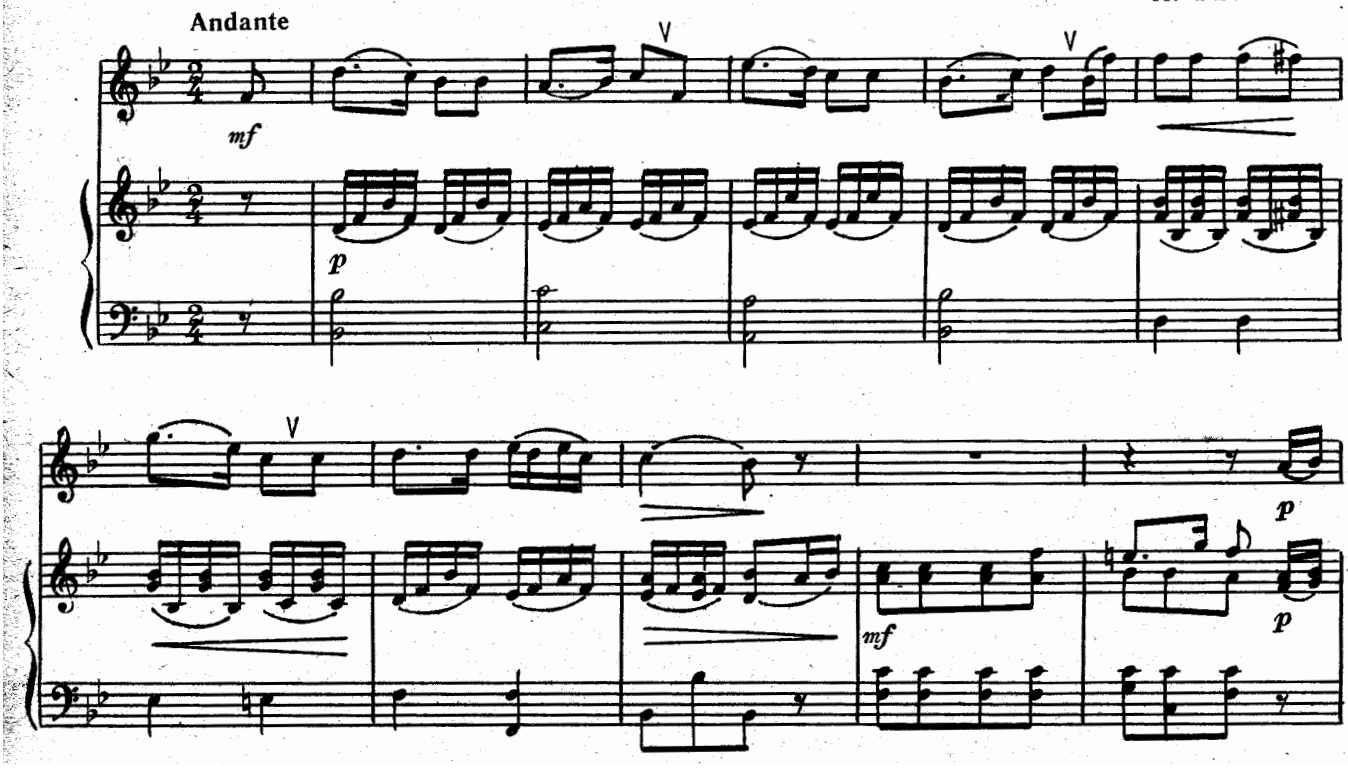
Н. ПЛАТОНОВ

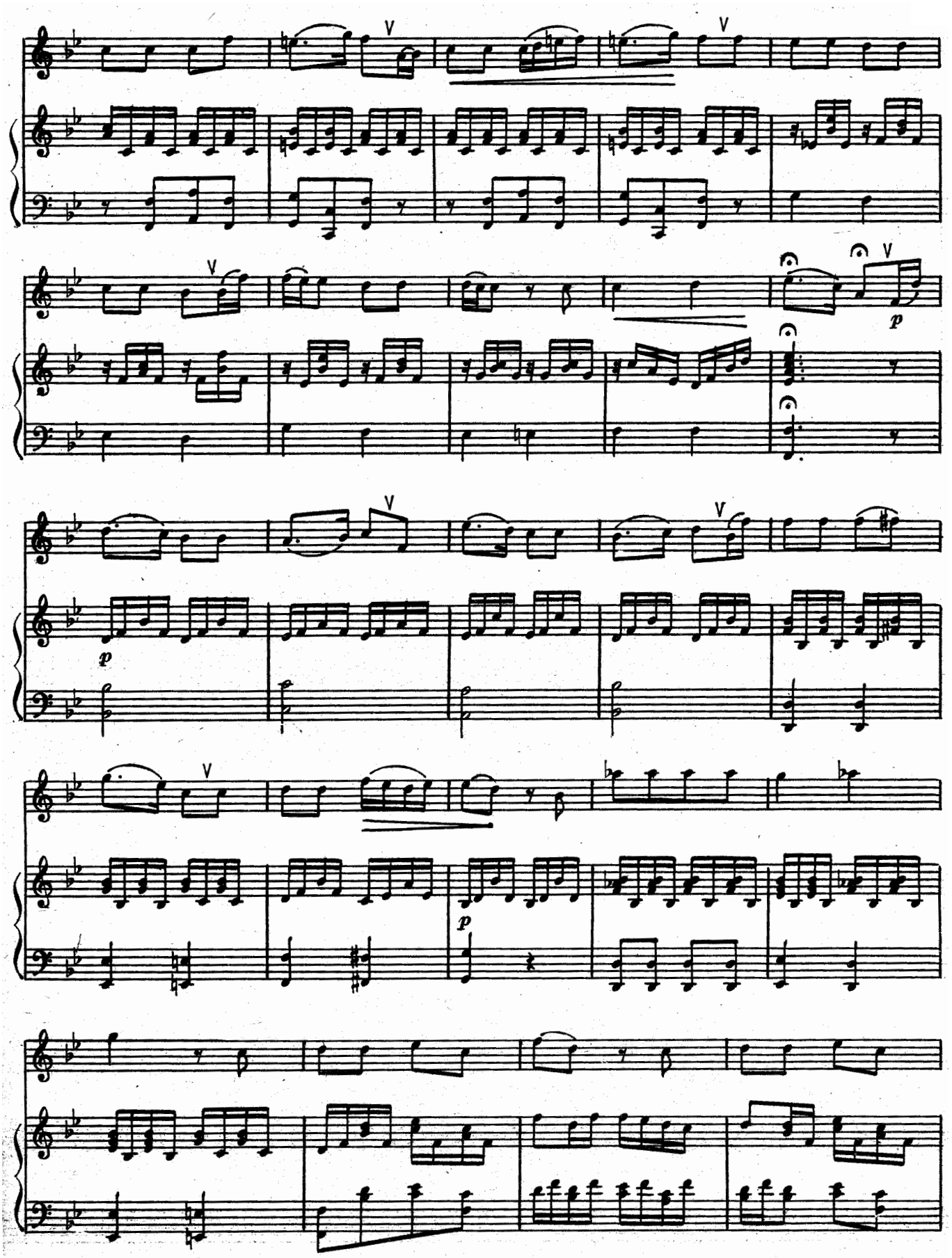
MUSIC www.7not.ru COLLEGE



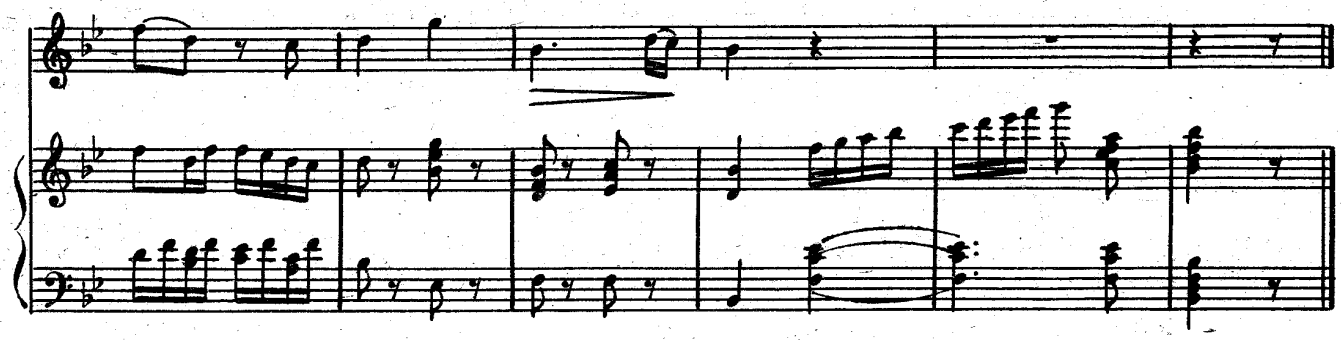
Песня

Л. БЕТХОВЕН



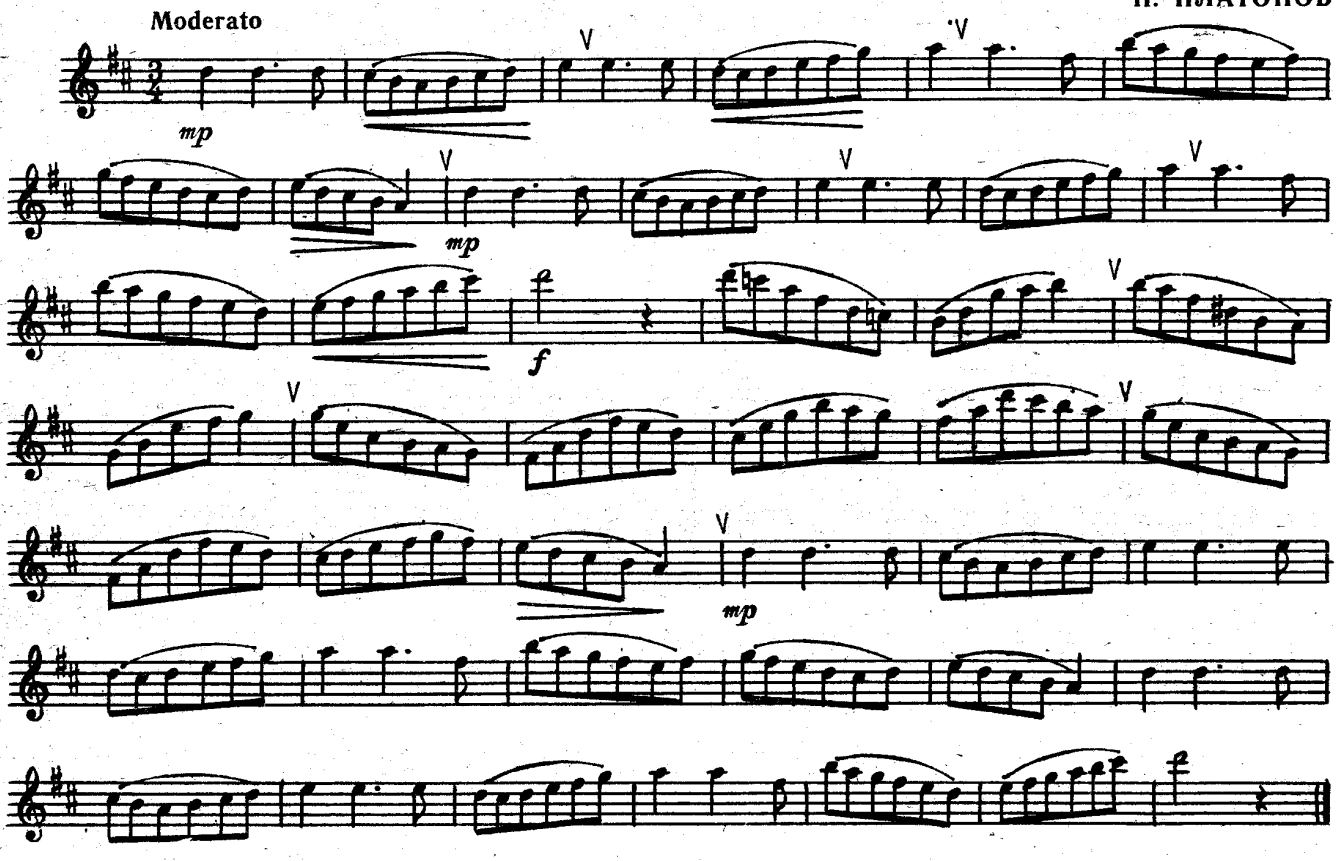


MUSIC www.7not.ru COLLEGE



Этюд

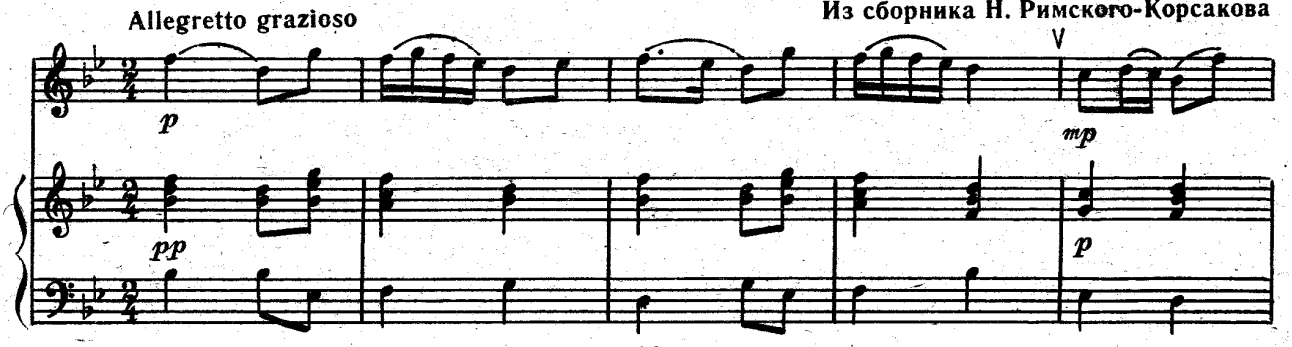
Н. ПЛАТОНОВ

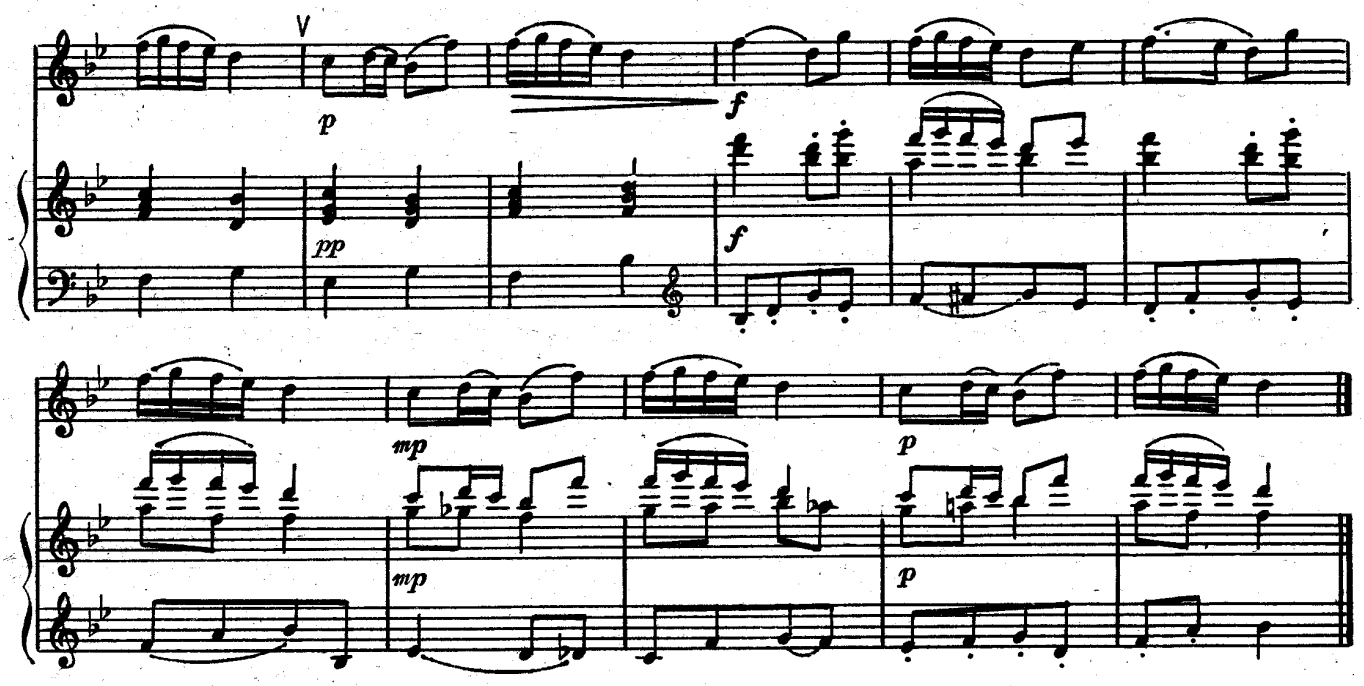


Заинька, попляши

Русская народная песня

Из сборника Н. Римского-Корсакова

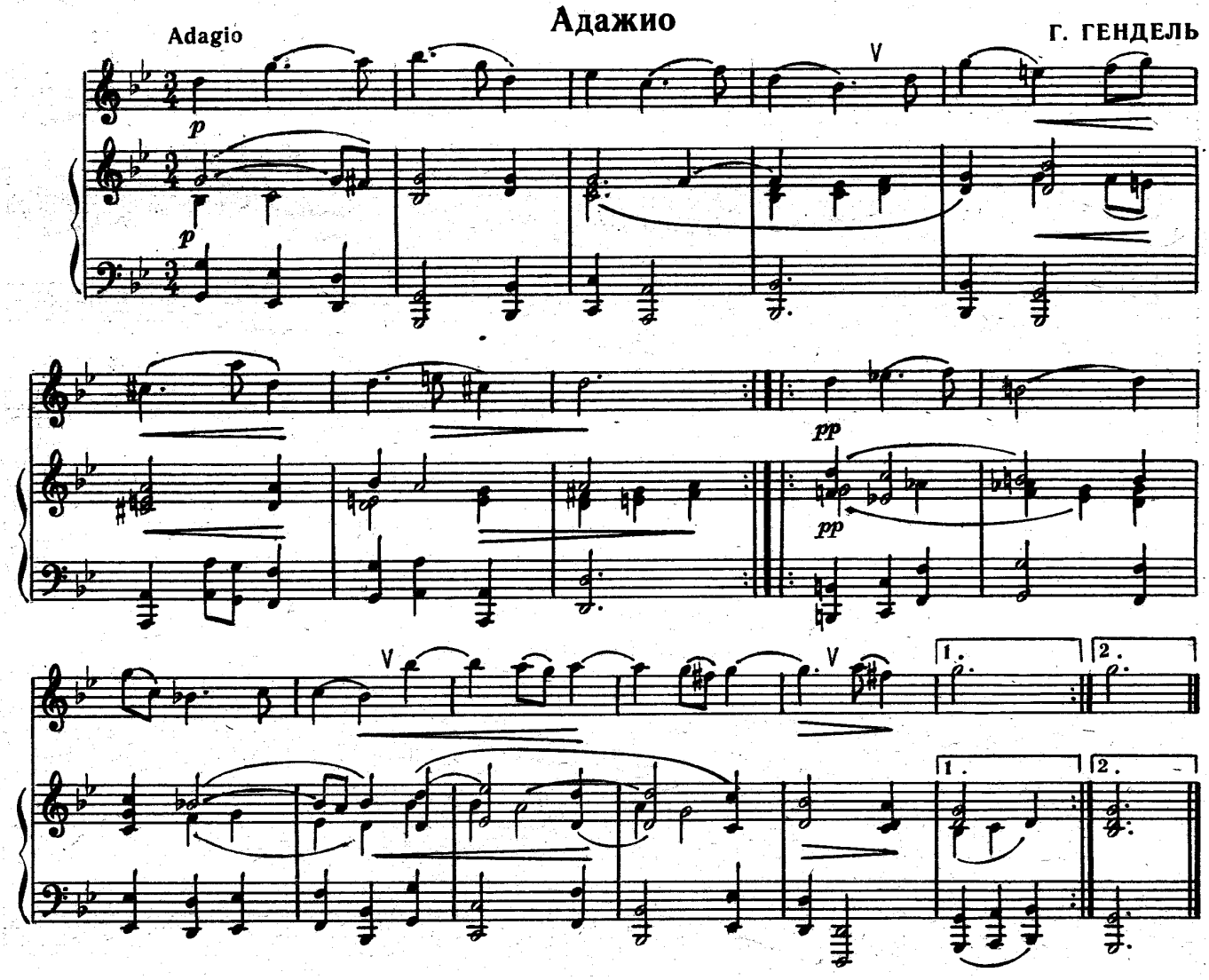




Адажио

Adagio

Г. ГЕНДЕЛЬ

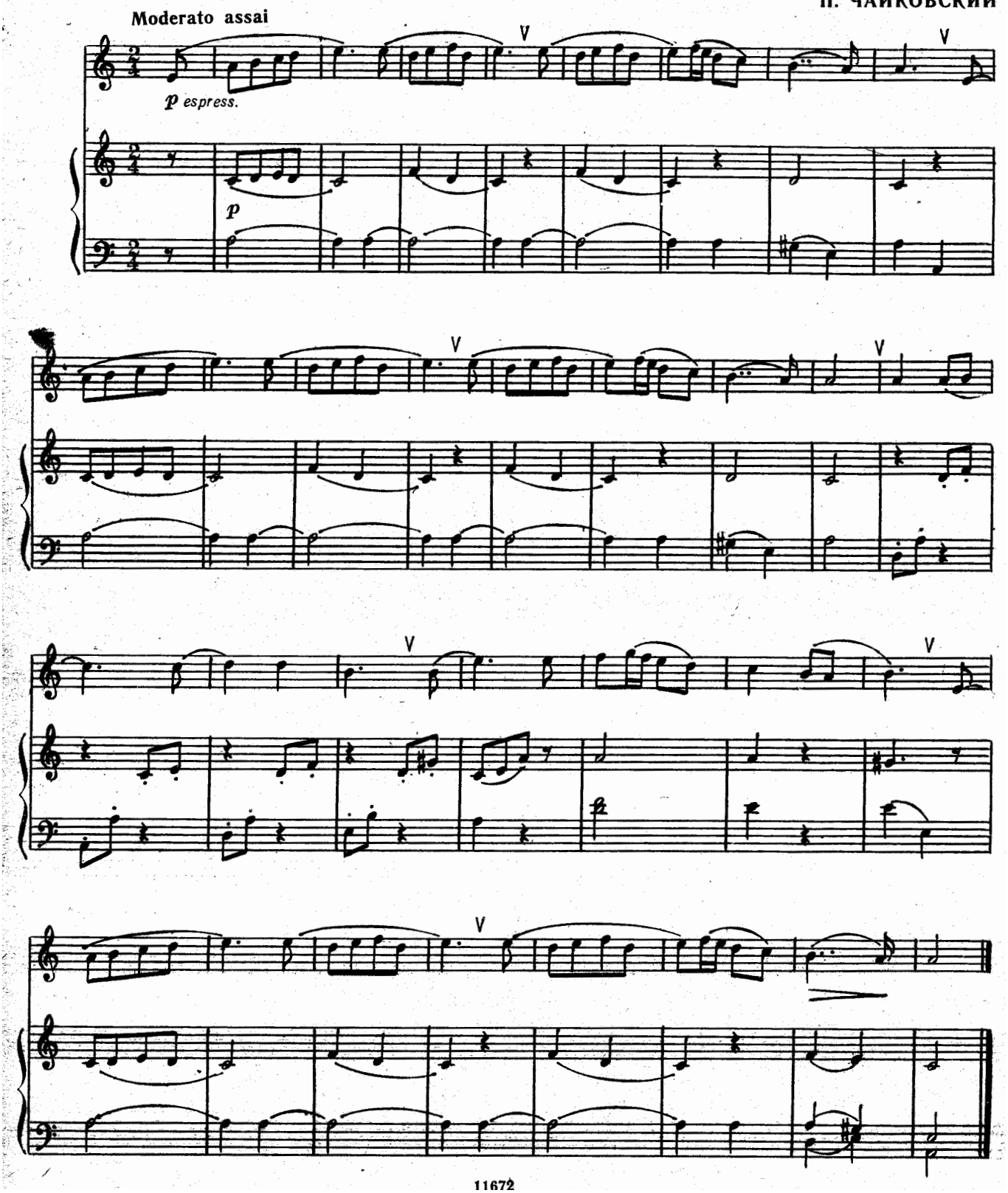


MUSIC www.7not.ru COLLEGE

Старинная французская песенка

из «Детского альбома»

П. ЧАЙКОВСКИЙ

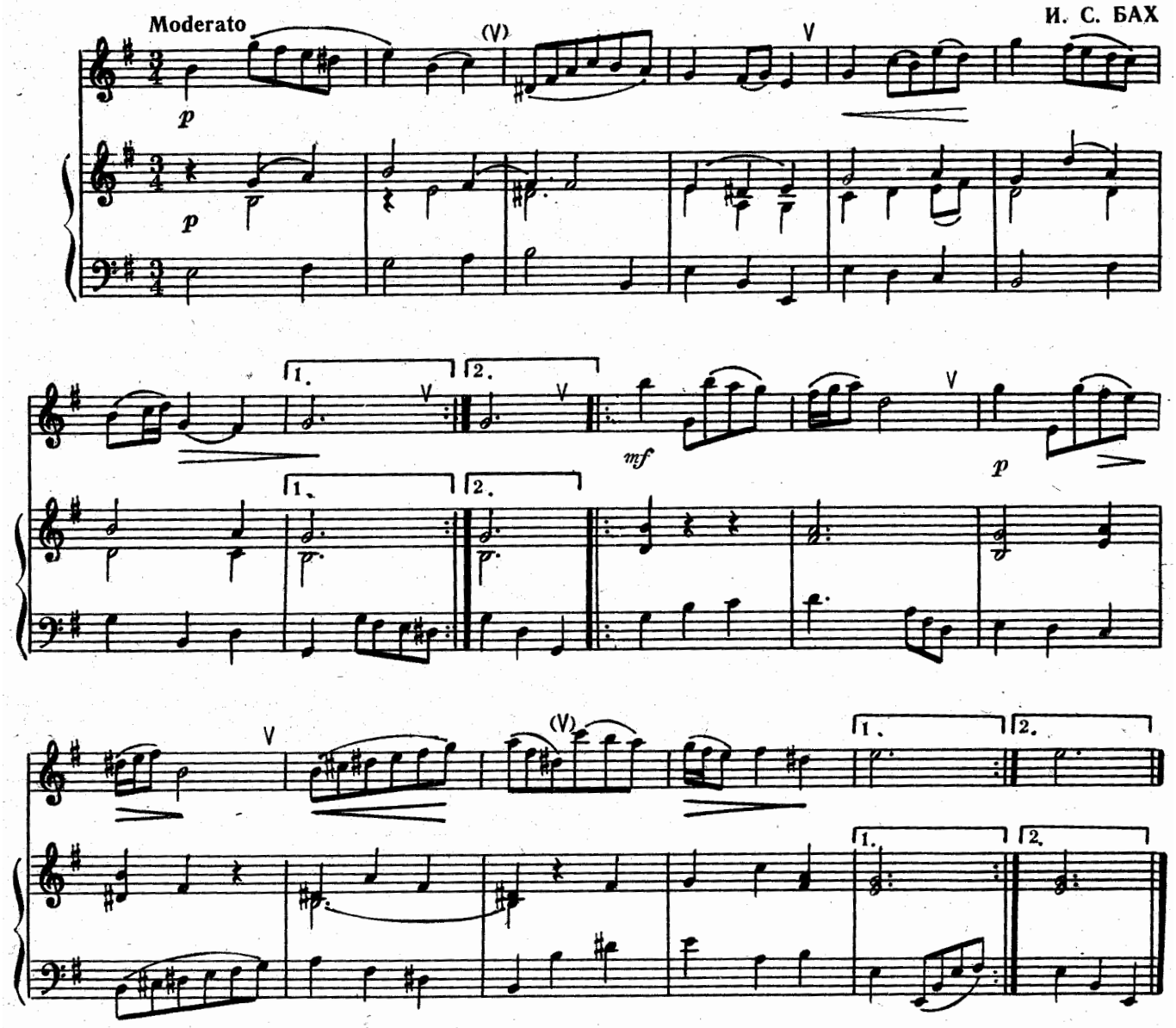


11672

Менуэт

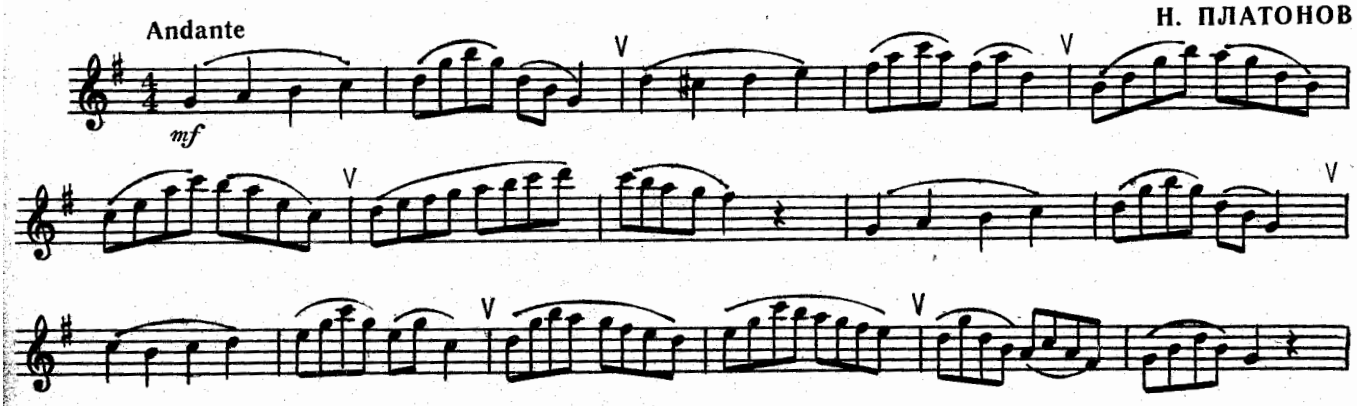
из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах»

И. С. БАХ

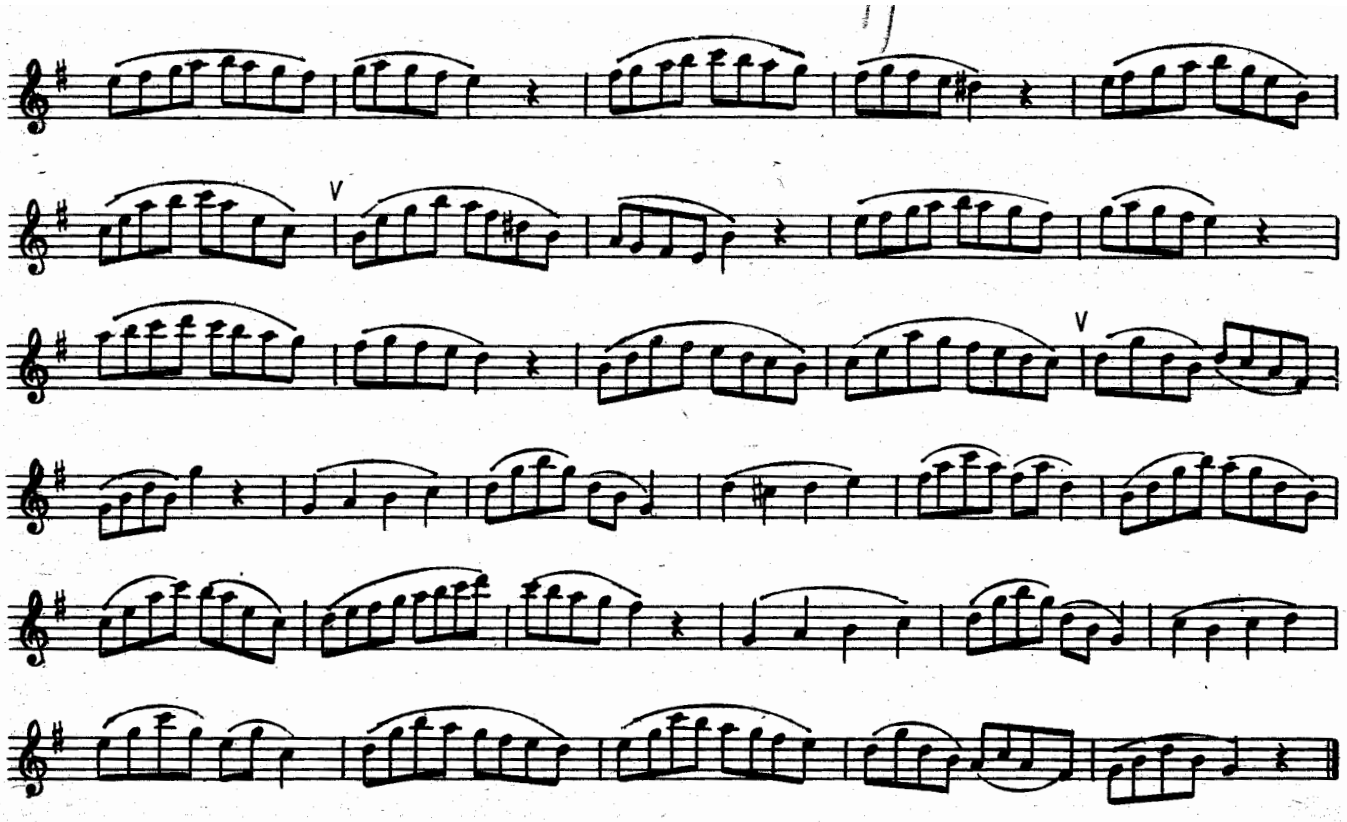


Этюд

Н. ПЛАТОНОВ

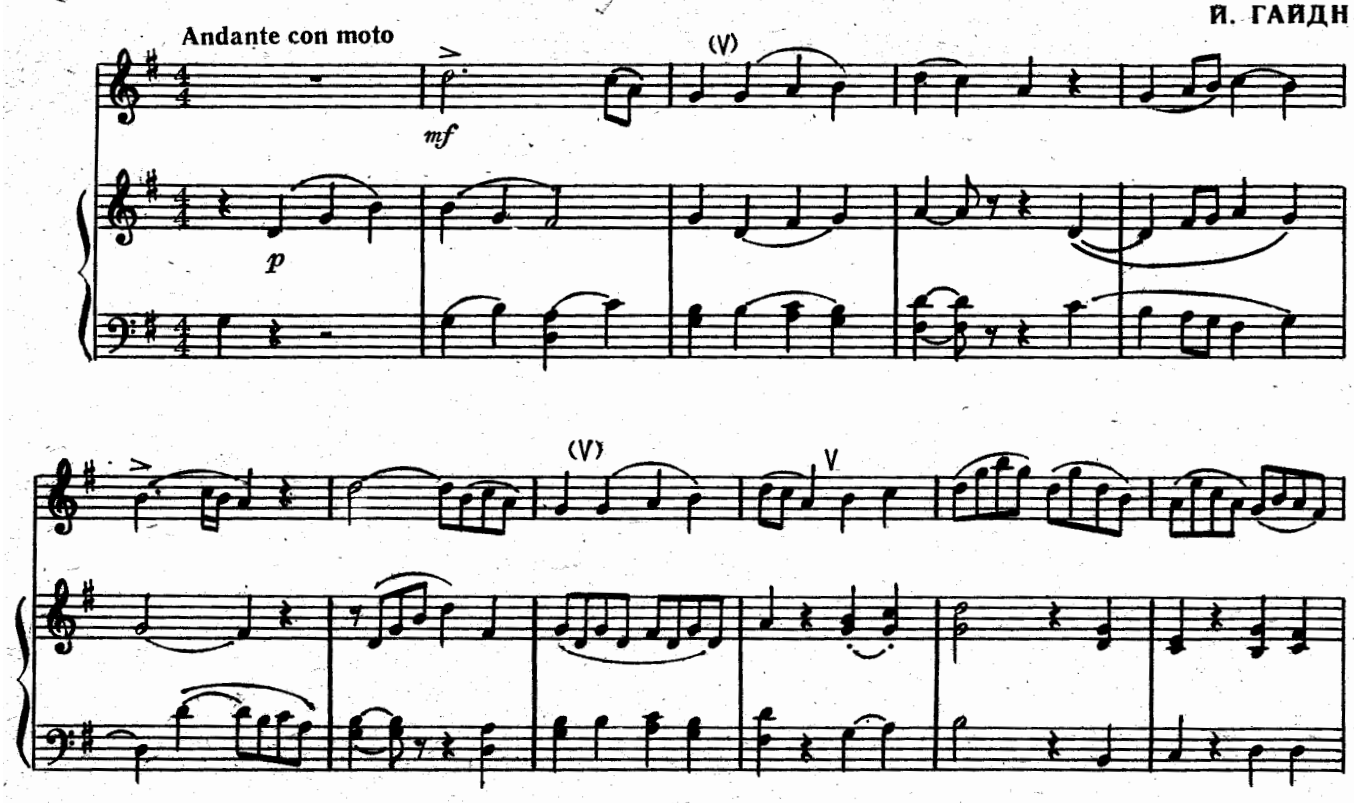


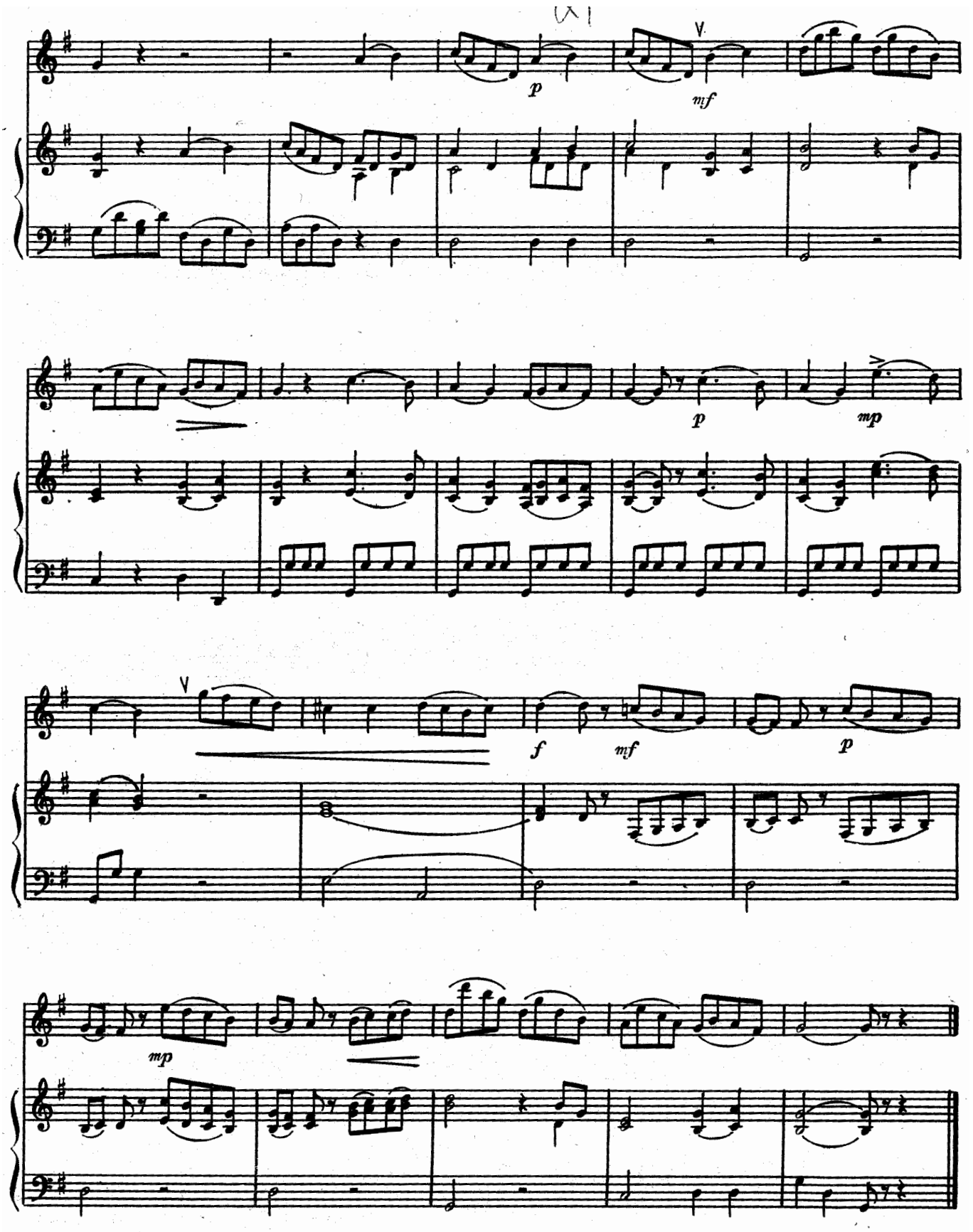
MUSIC www.7not.ru COLLEGE



Анданте

Й. ГАЙДН

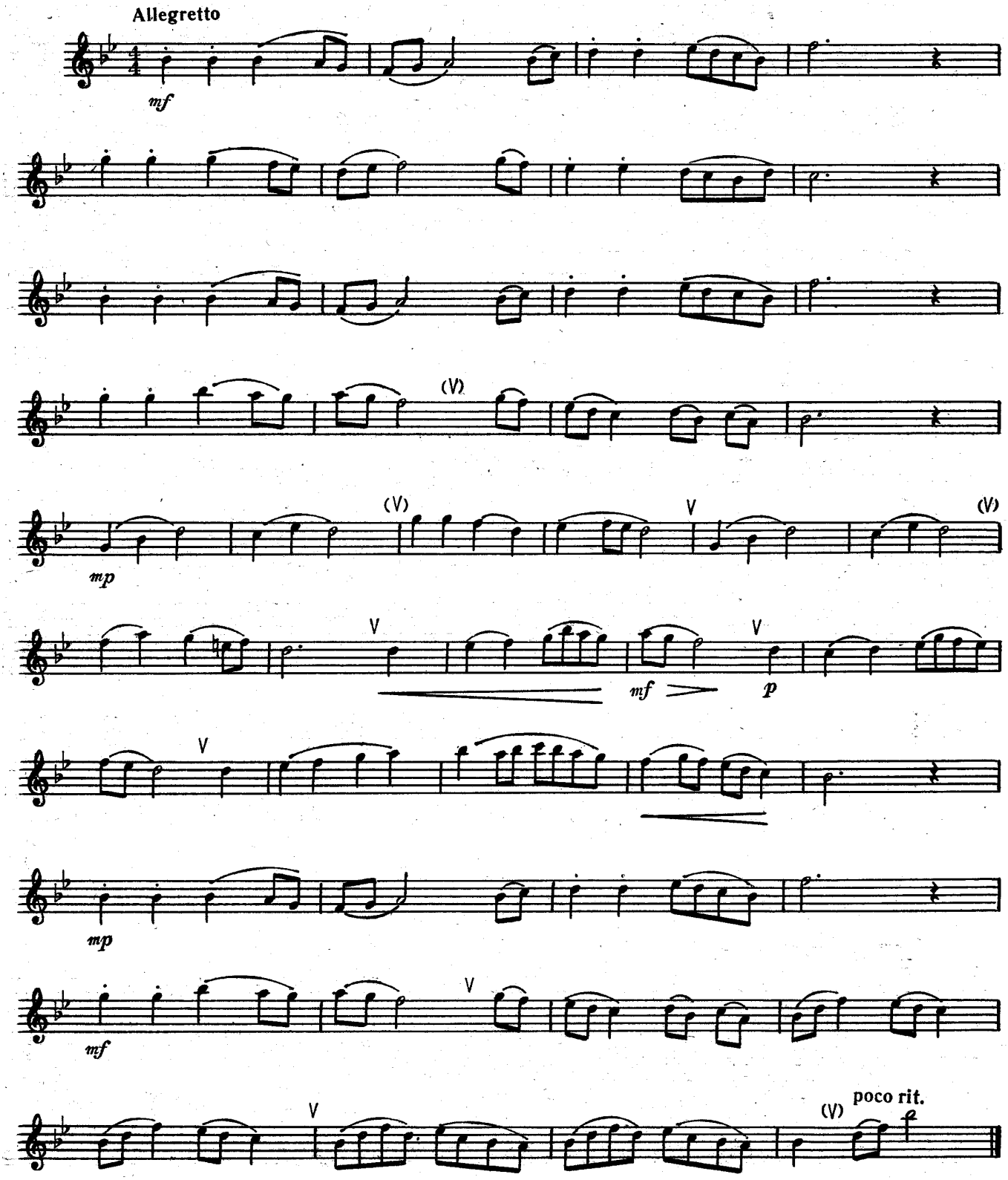




MUSIC www.7not.ru COLLEGE

Этюд

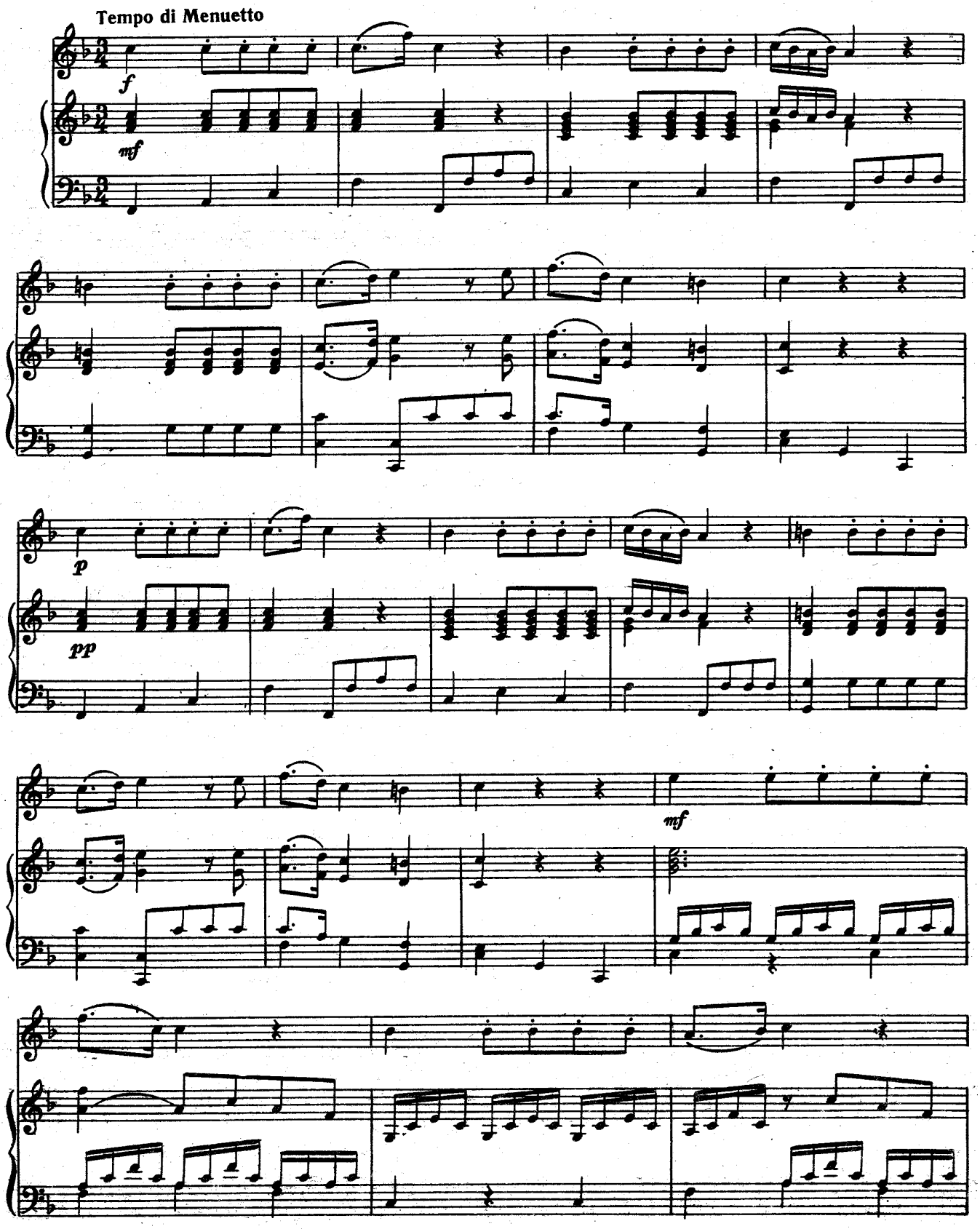
Н. ПЛАТОНОВ



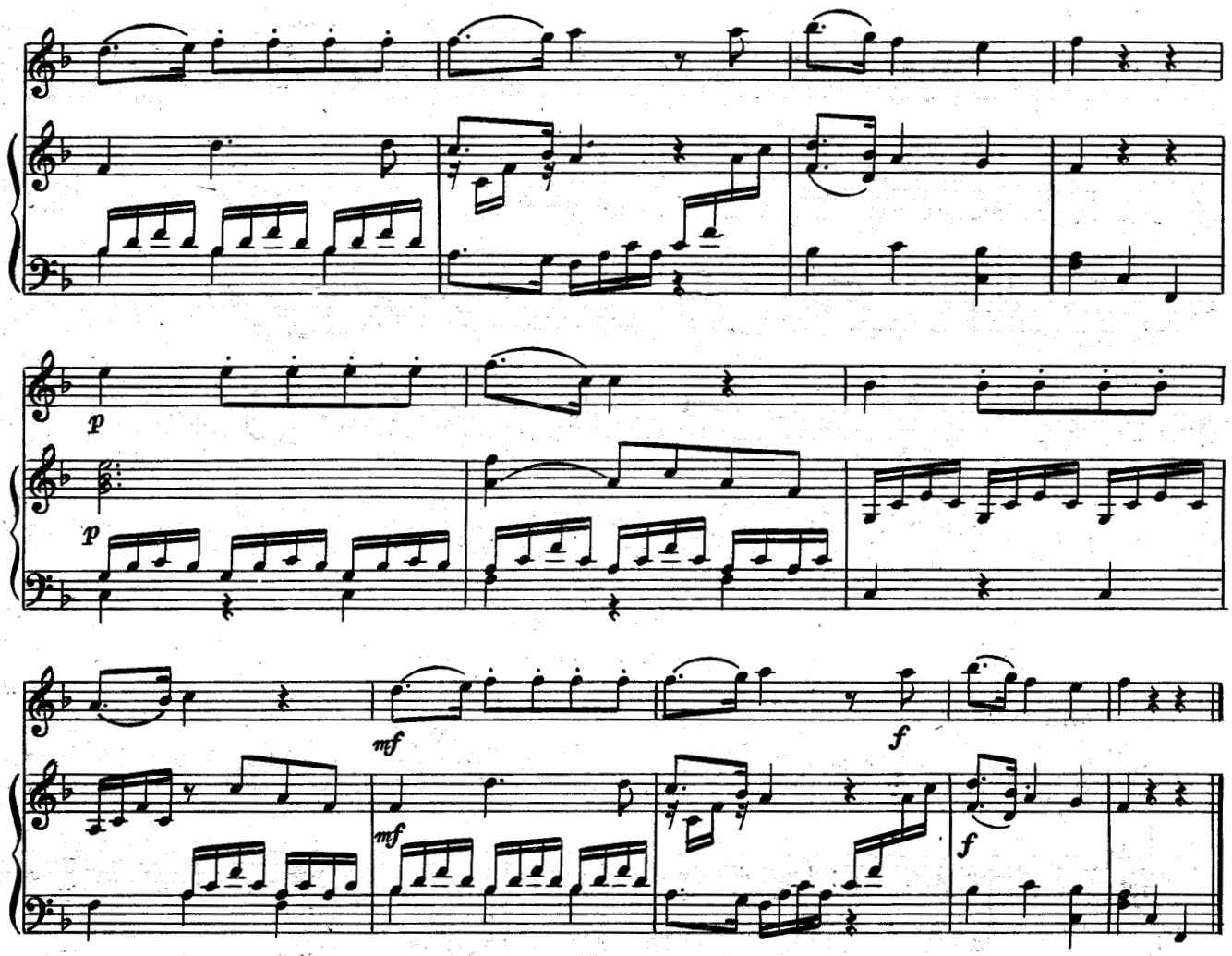
Менуэт

из оперы «Дон-Жуан»

В. А. МОЦАРТ

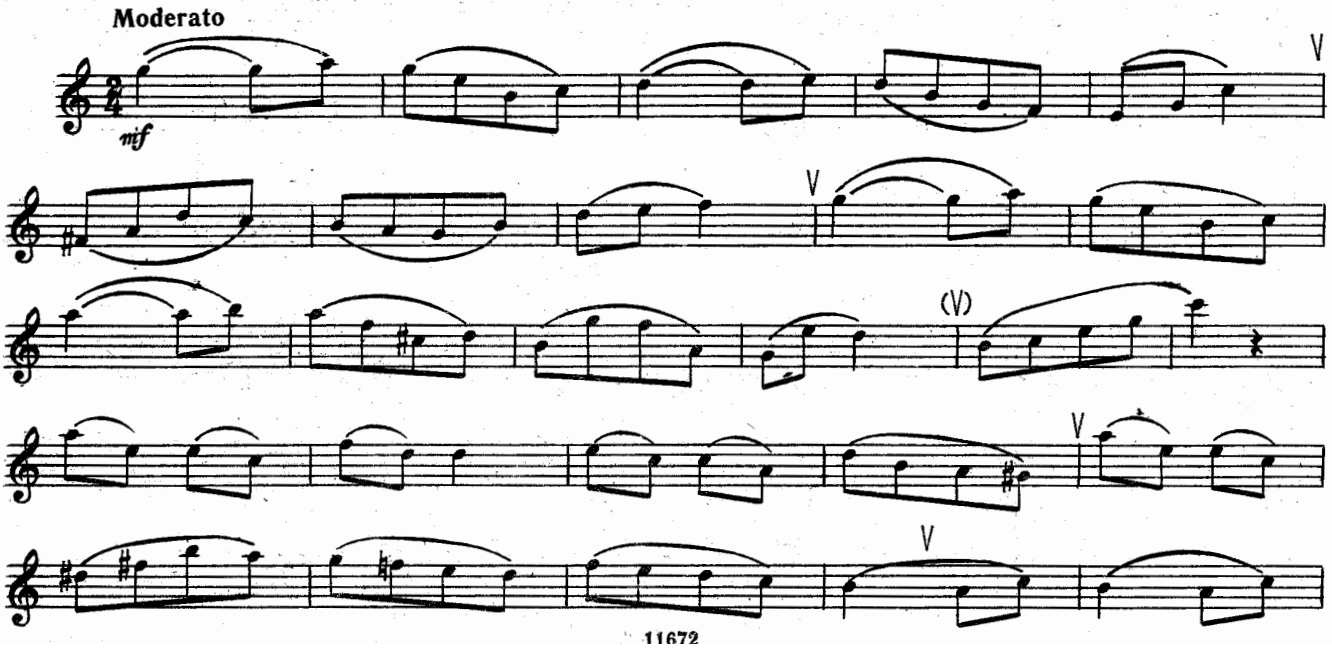


MUSIC www.7not.ru COLLEGE

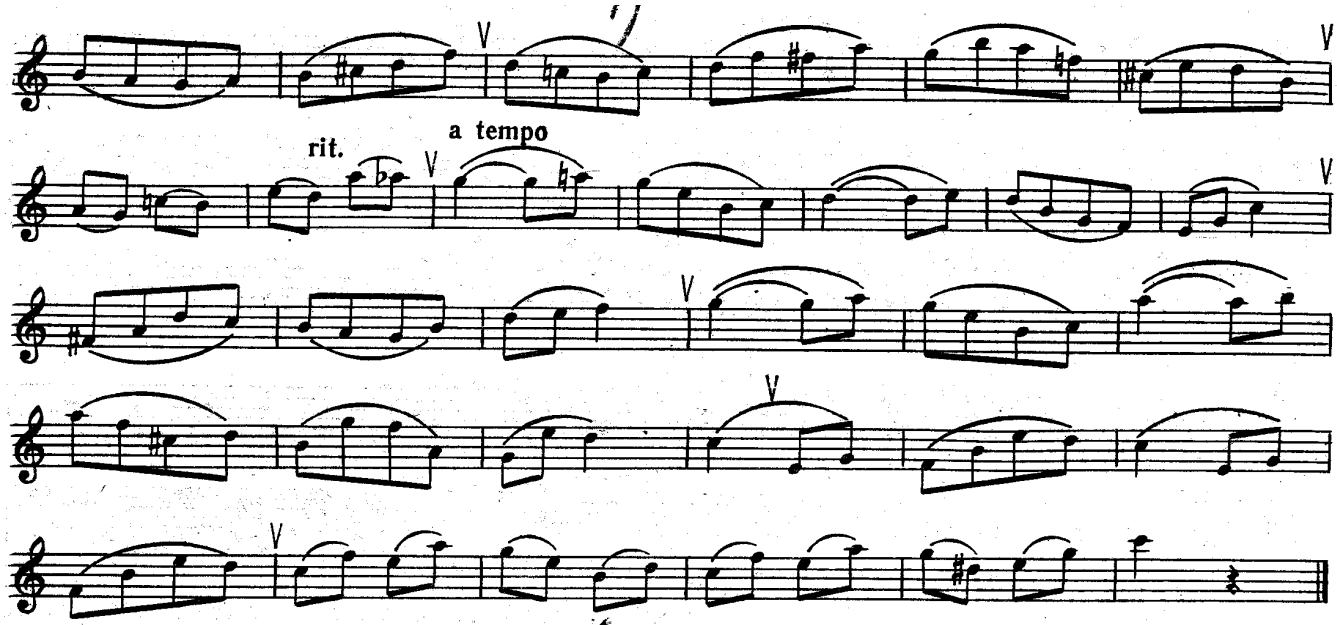


Этюд

Н. ПЛАТОНОВ



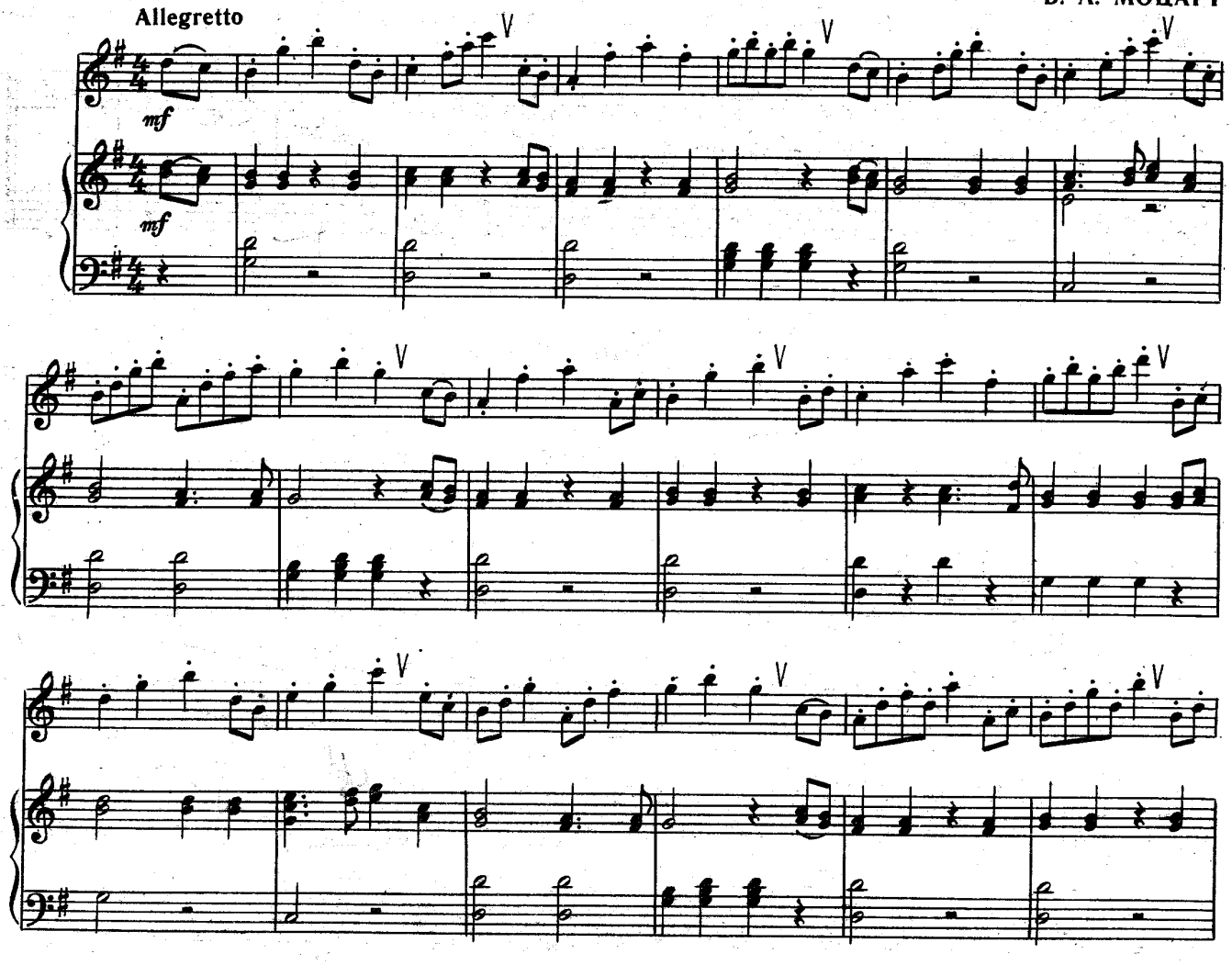
11672



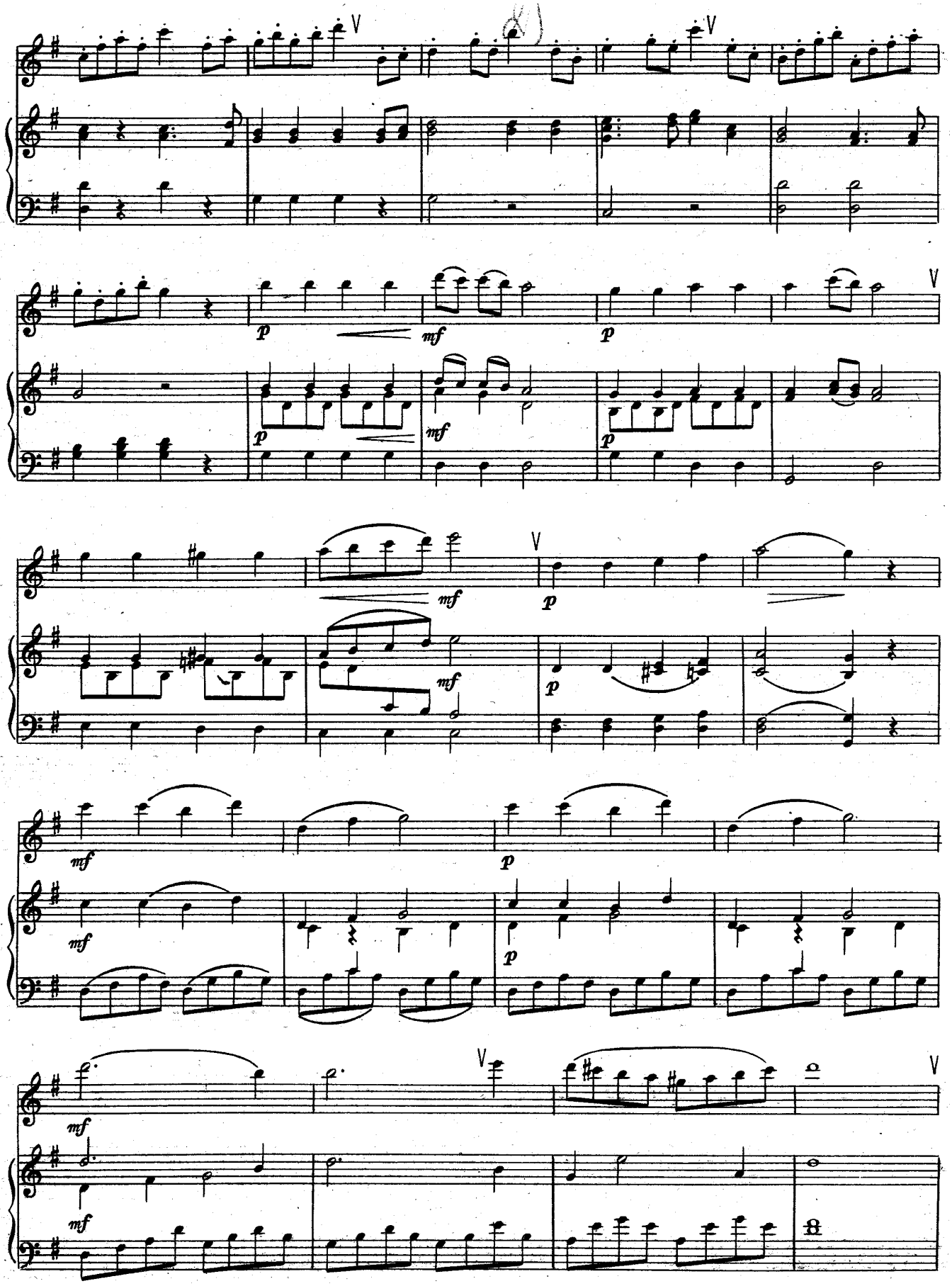
Аллегретто

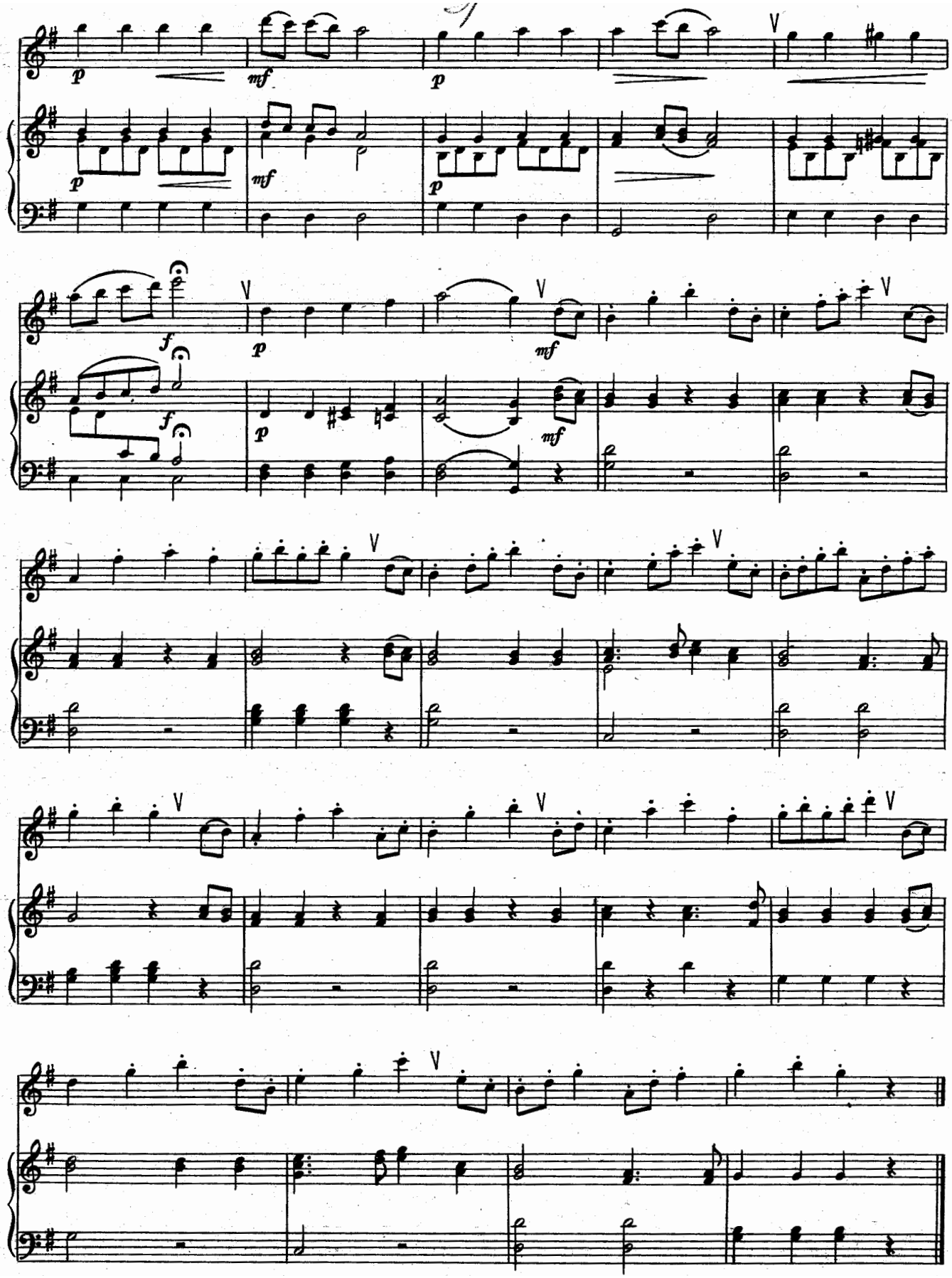
из оперы «Волшебная флейта»

В. А. МОЦАРТ



MUSIC www.7not.ru COLLEGE


V
V
p
mf
p
V
p
mf
p
mf
V
p
mf
p
mf
p
mf
V
V
mf
mf



MUSIC www.7not.ru COLLEGE

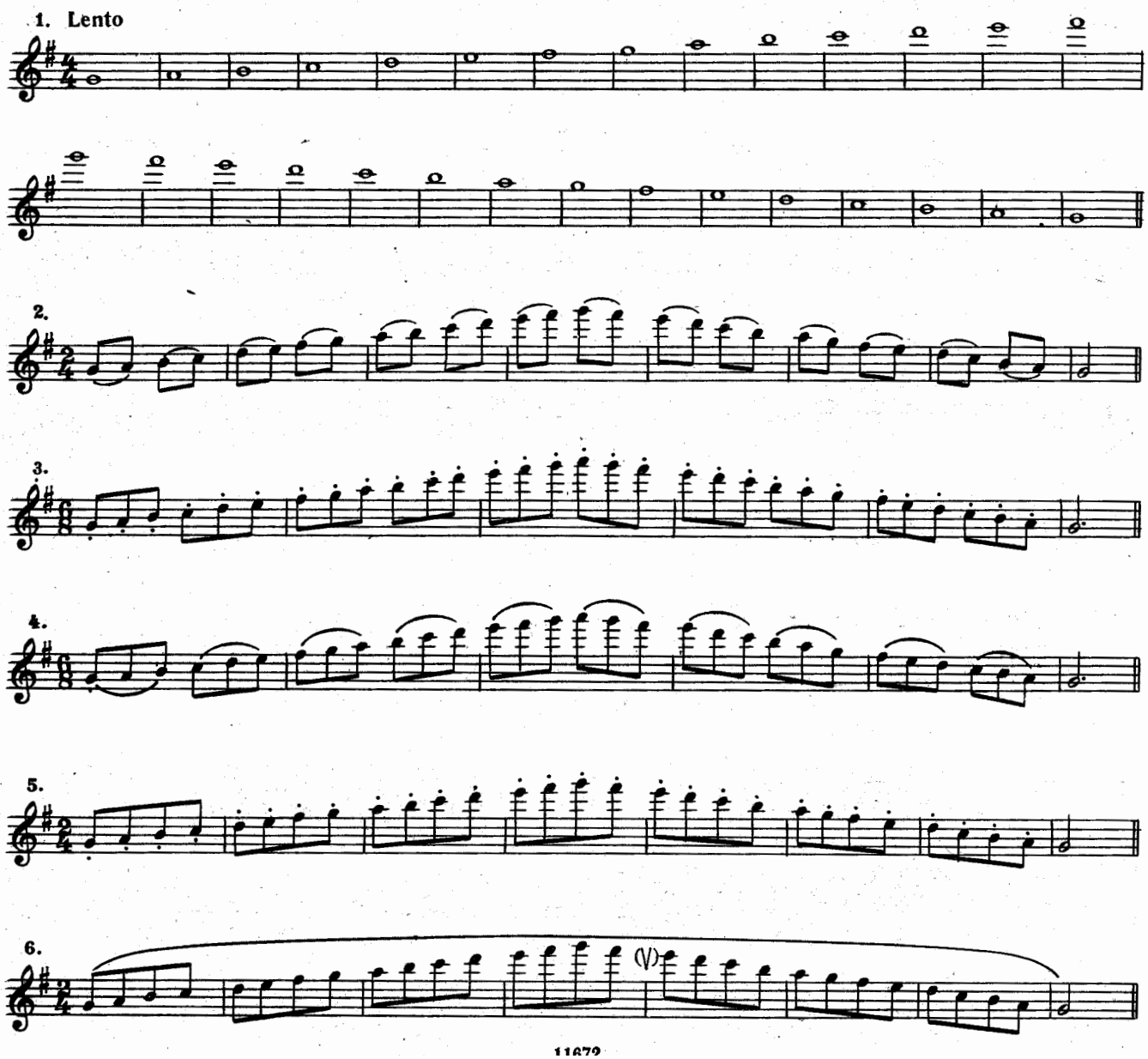
СПОСОБЫ ИЗУЧЕНИЯ ГАММ И АРПЕДЖИО

Усвоив аппликатуру среднего регистра и хотя бы части верхнего регистра флейты, а также укрепив в некоторой степени губы, учащийся должен приступить к изучению гамм и арпеджио, являющихся основой техники игры на инструменте. Совершенствуя свою технику, музыкант должен работать над гаммами и арпеджио в течение многих лет, постепенно добиваясь виртуозности их исполнения.

Ежедневно следует тренироваться в исполнении не более чем одной мажорной и одной минорной гаммы и арпеджио. Работать надо настойчиво, стремясь постоянно достигать более высокого качества исполнения гамм и арпеджио. Никогда не следует проигрывать их, надо терпеливо учить в умеренном темпе, избегая поспешности и торопливости. Вначале надо играть гаммы и арпеджио раздельным штрихом (staccato), а затем связно (legato). Особое внимание педагога должно быть направлено на точную согласованность движений пальцев и языка учащегося при исполнении.

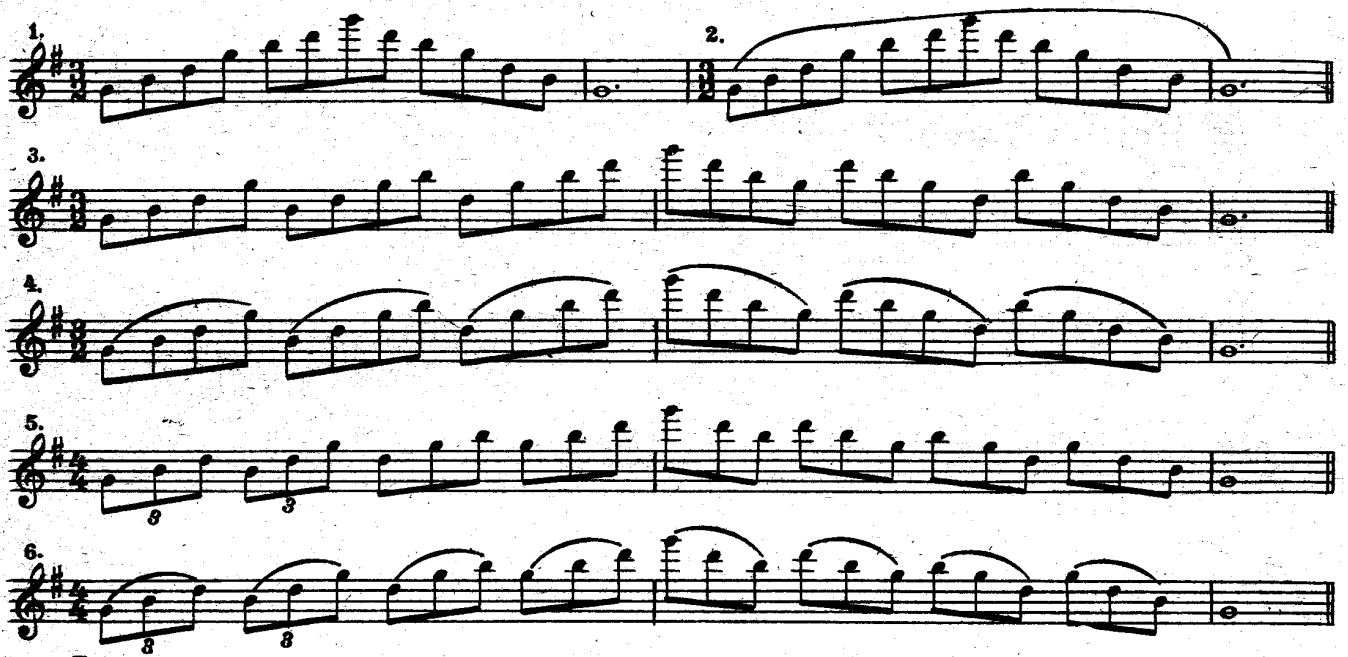
В дальнейшем он должен научиться играть также арпеджио доминантсептаккорда и уменьшенного септаккорда, а также все обращения трезвучий и доминнатсептаккорда от одной ноты.

Способы работы над гаммами



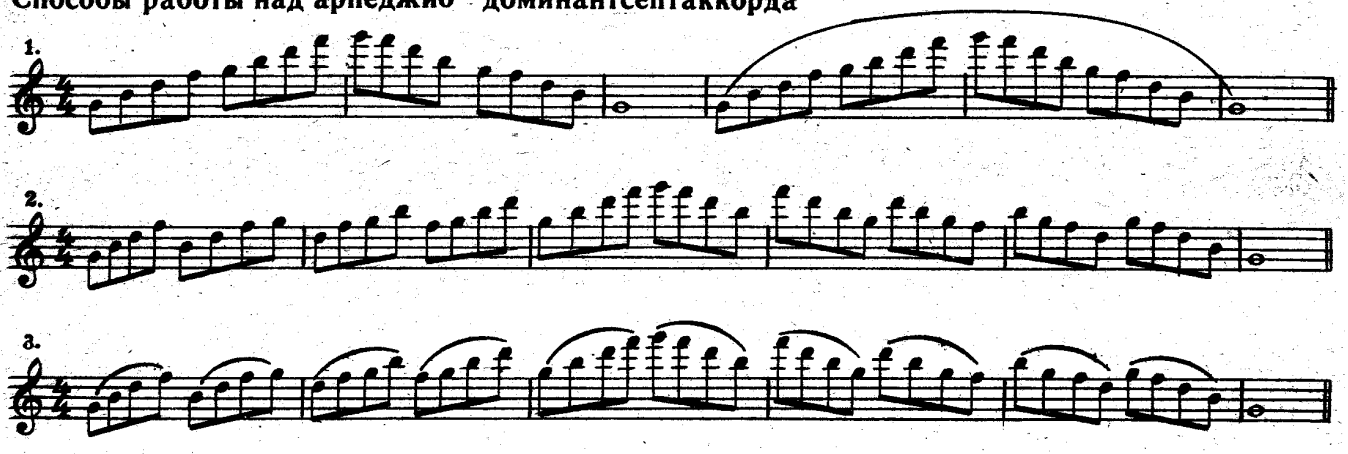
11672

Способы работы над арпеджио трезвучий

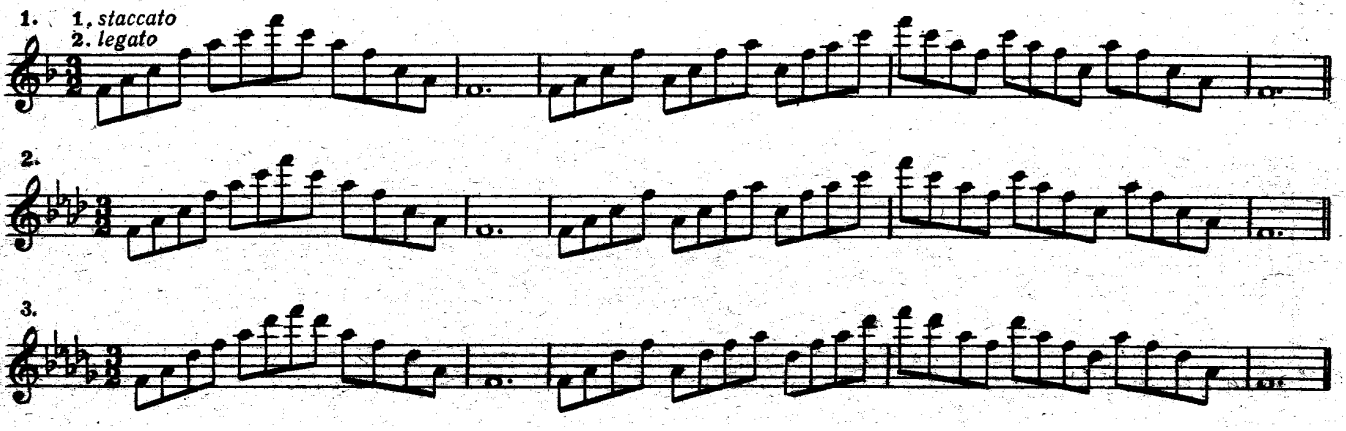


Такими же способами следует работать над арпеджио доминантсептаккорда и уменьшенного септаккорда.

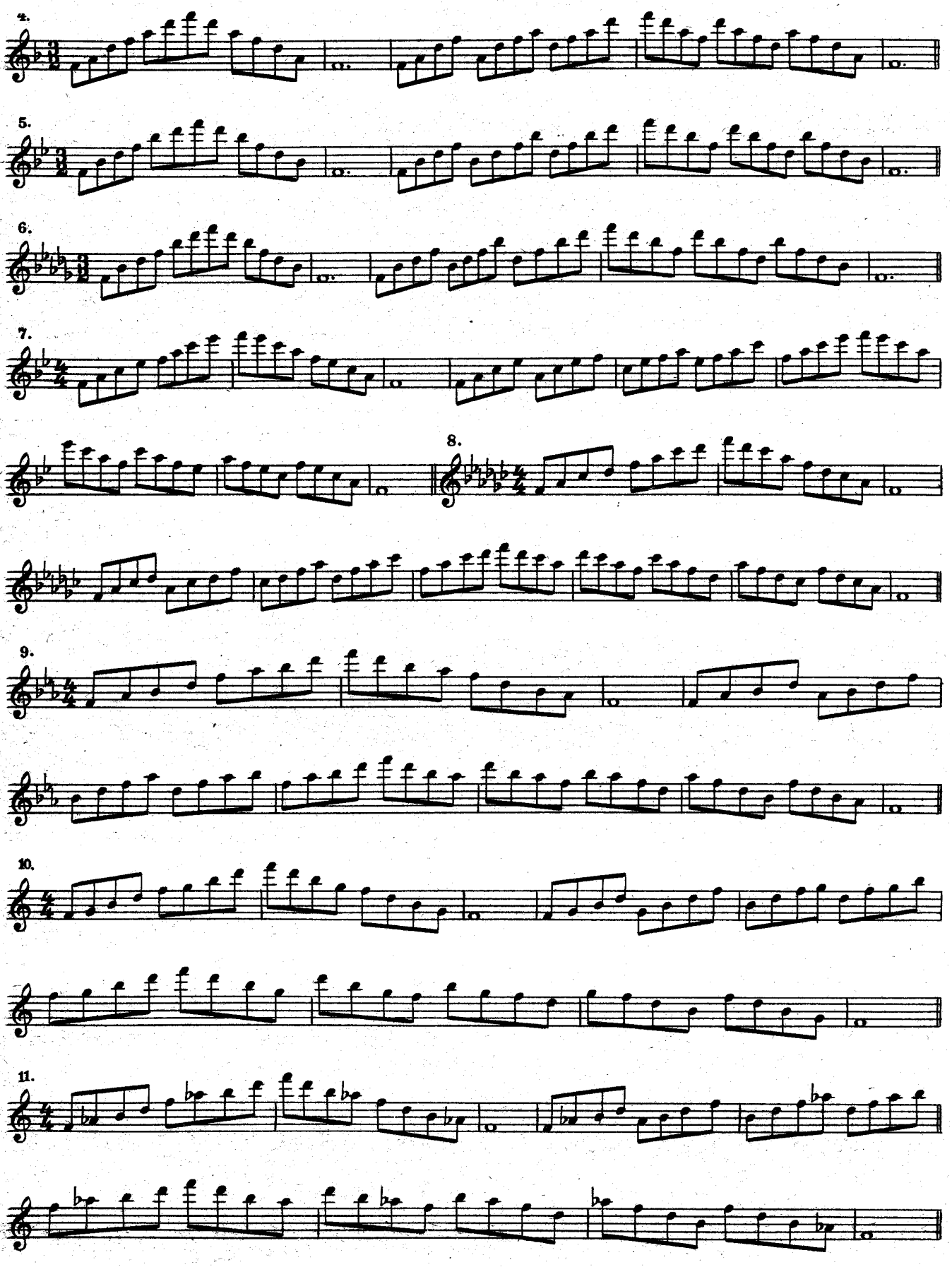
Способы работы над арпеджио доминантсептаккорда



Пример исполнения от одной ноты арпеджио аккордов и их обращений

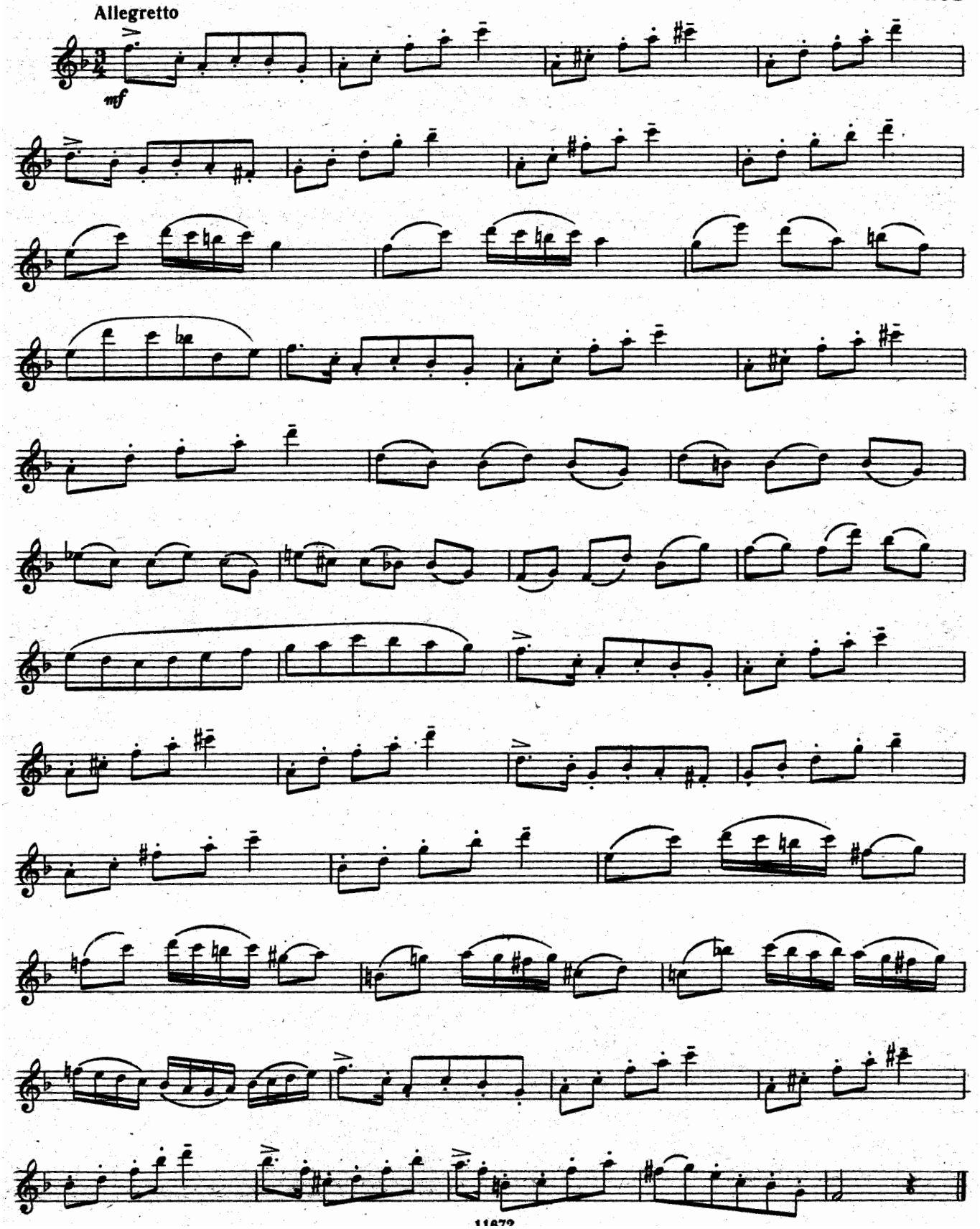


MUSIC www.7not.ru COLLEGE


4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.

Этюд

Н. ПЛАТОНОВ



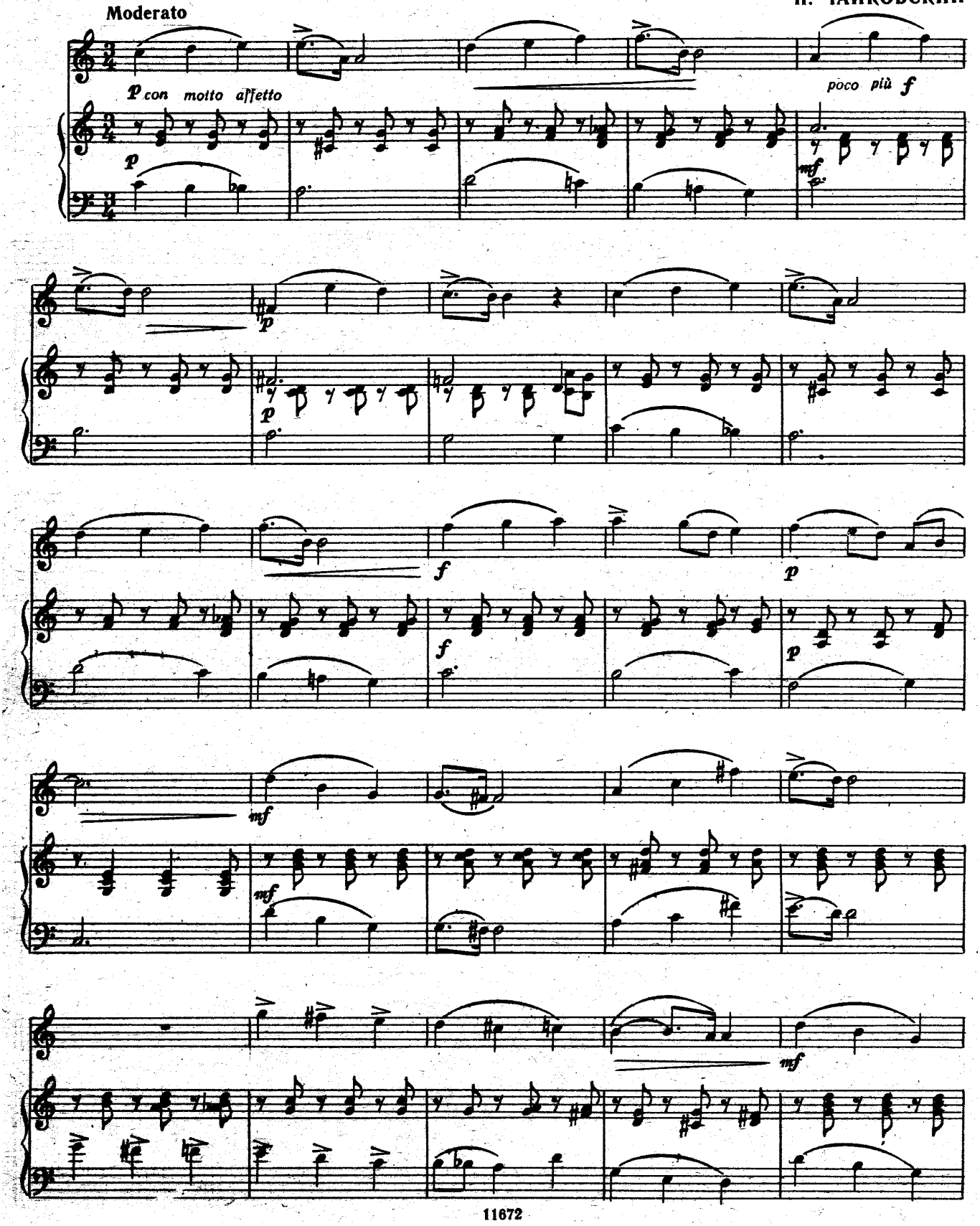
MUSIC www.7not.ru COLLEGE

V

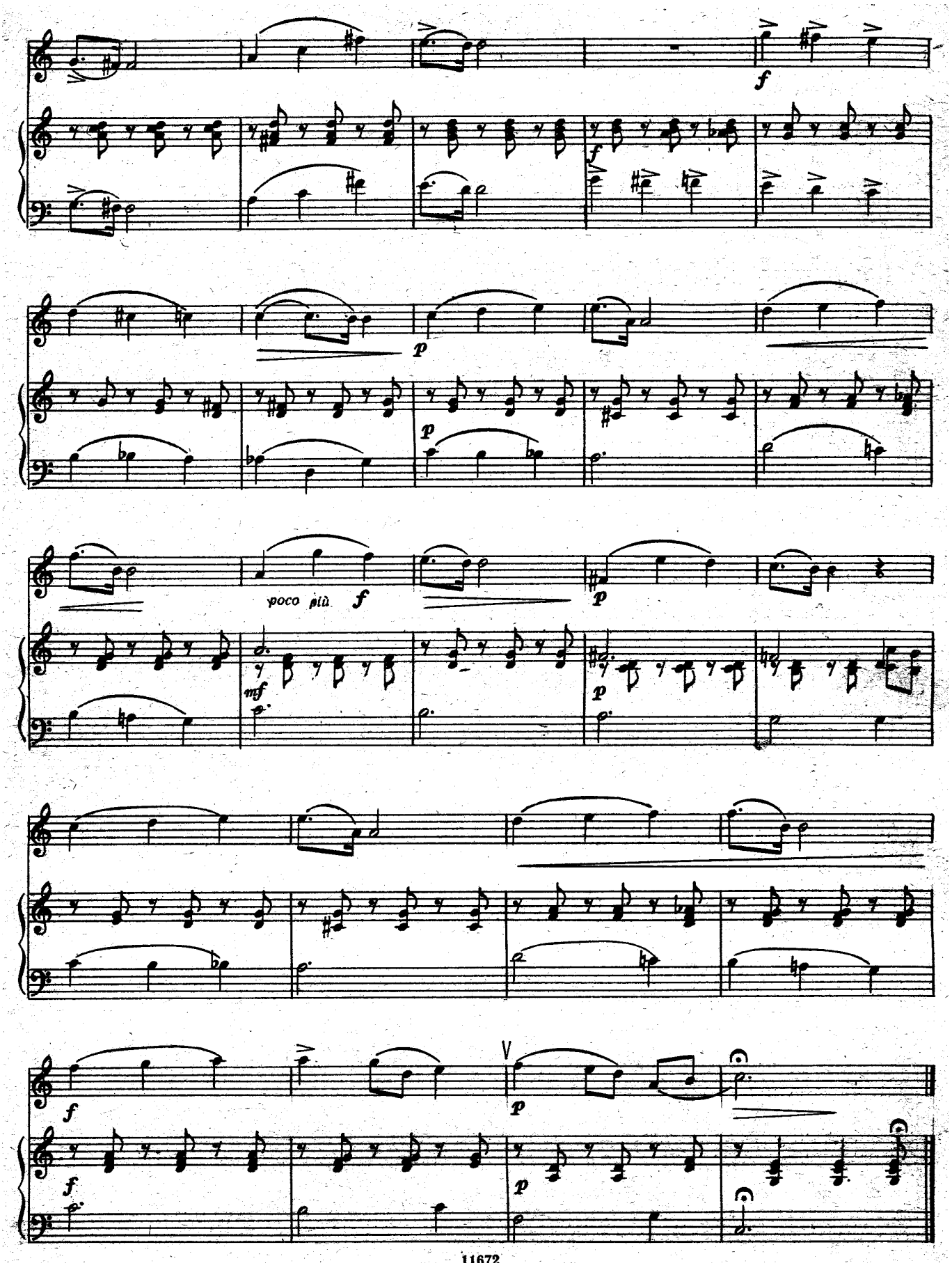
Сладкая греза

из «Детского альбома»

П. ЧАЙКОВСКИЙ



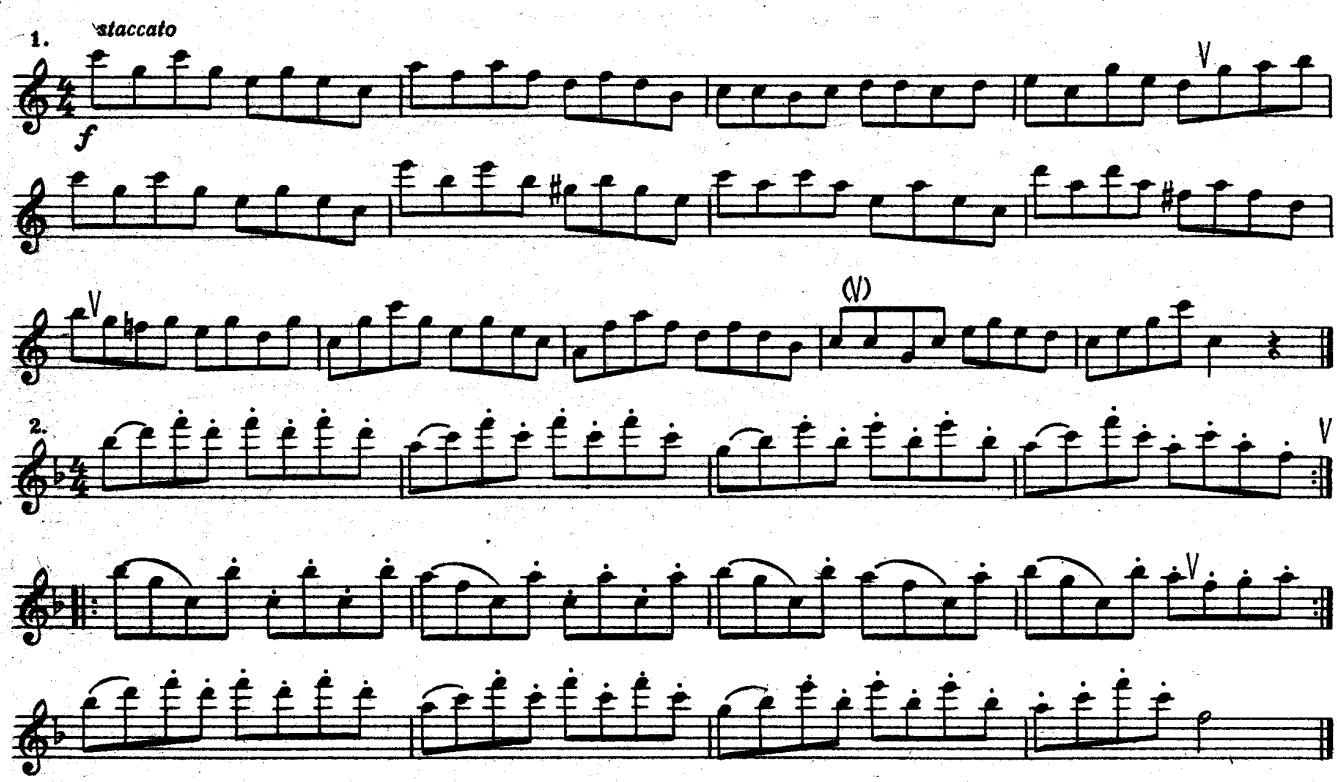
11672



11672

MUSIC www.7not.ru COLLEGE

Упражнения

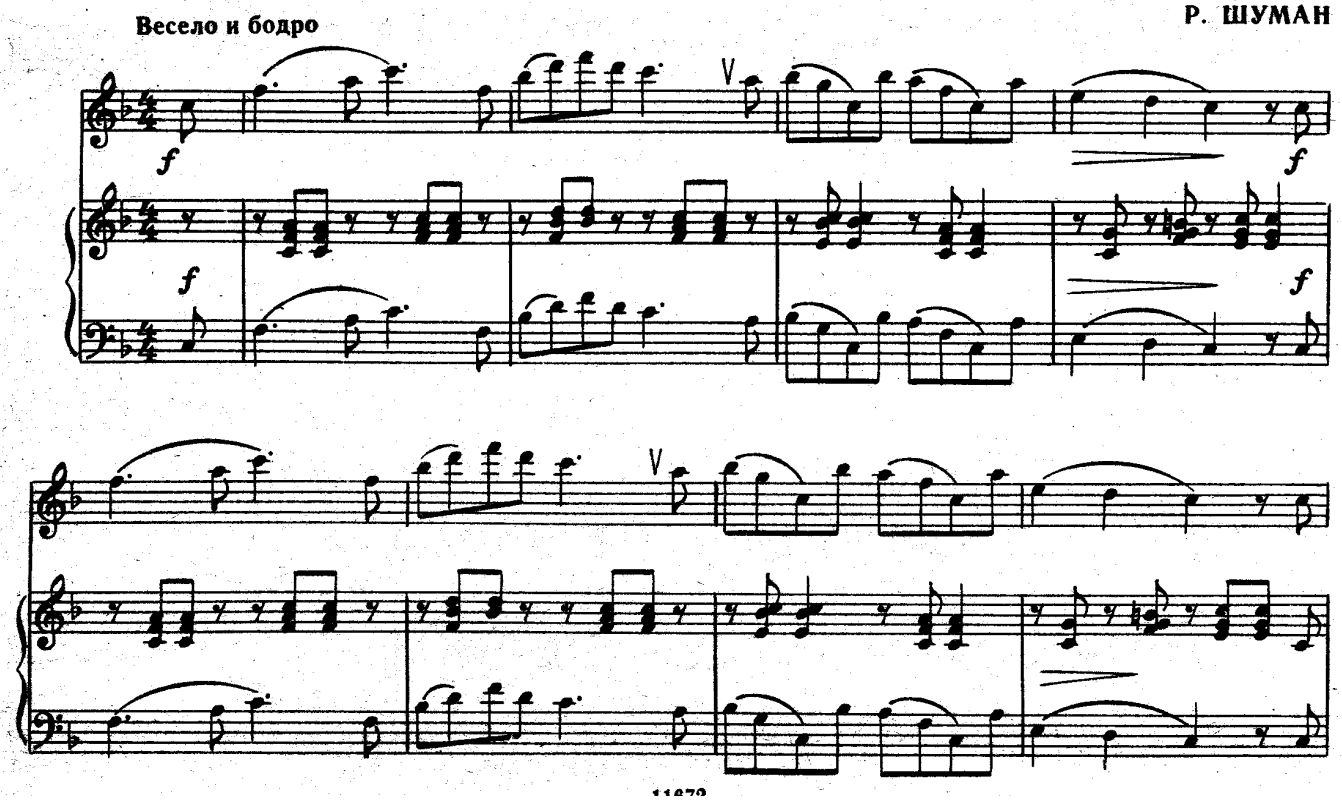


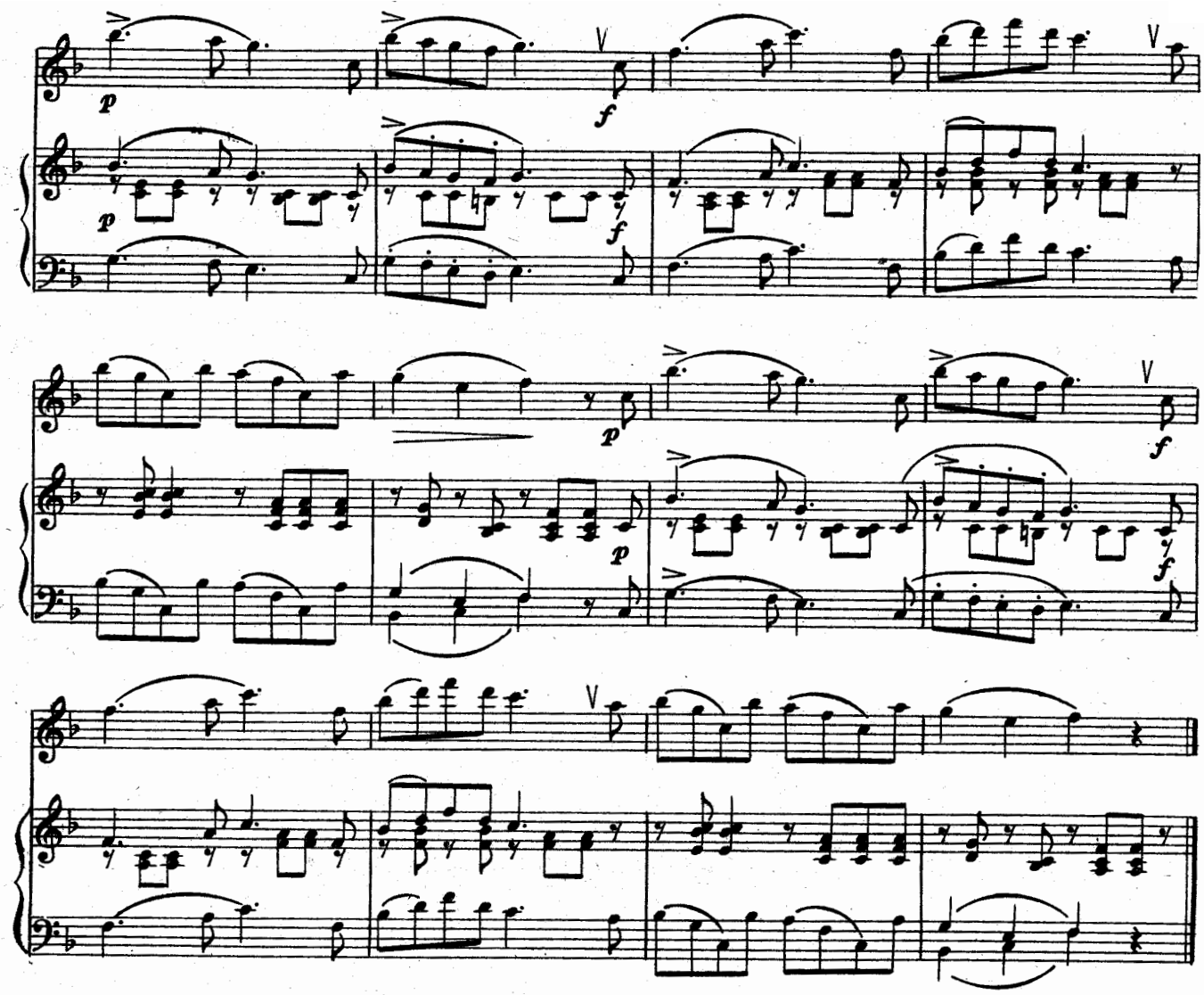
Веселый крестьянин

из «Альбома для юношества»

Весело и бодро

Р. ШУМАН

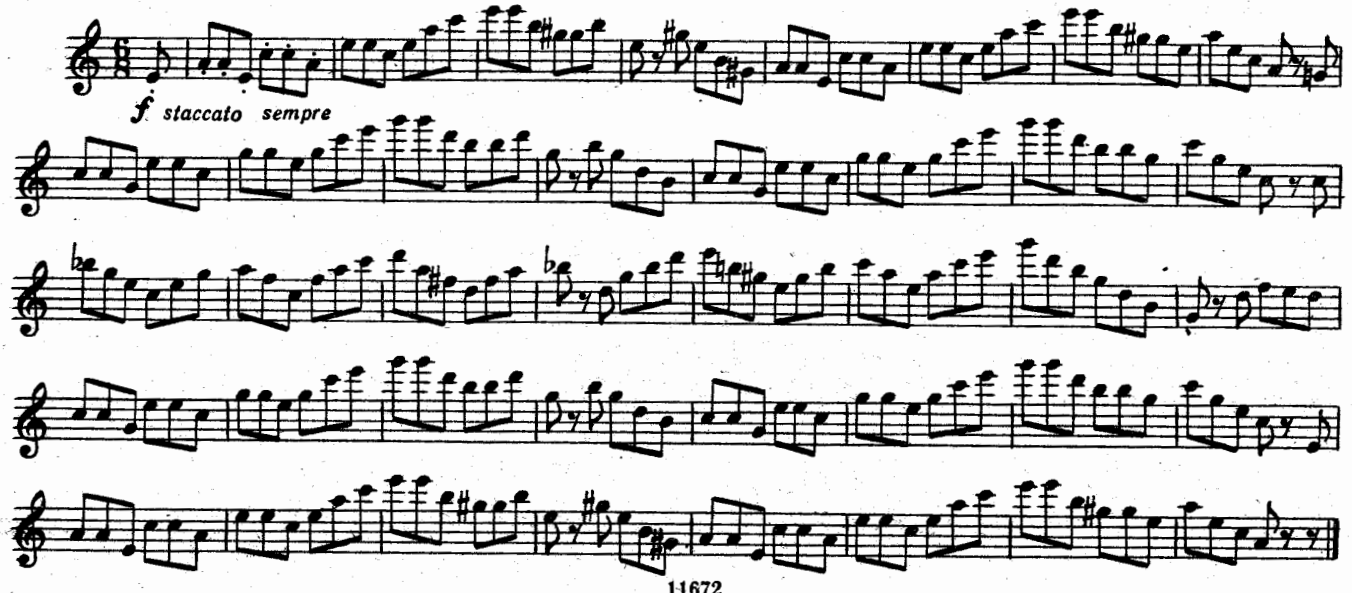




Этюд

Allegro

Н. ПЛАТОНОВ



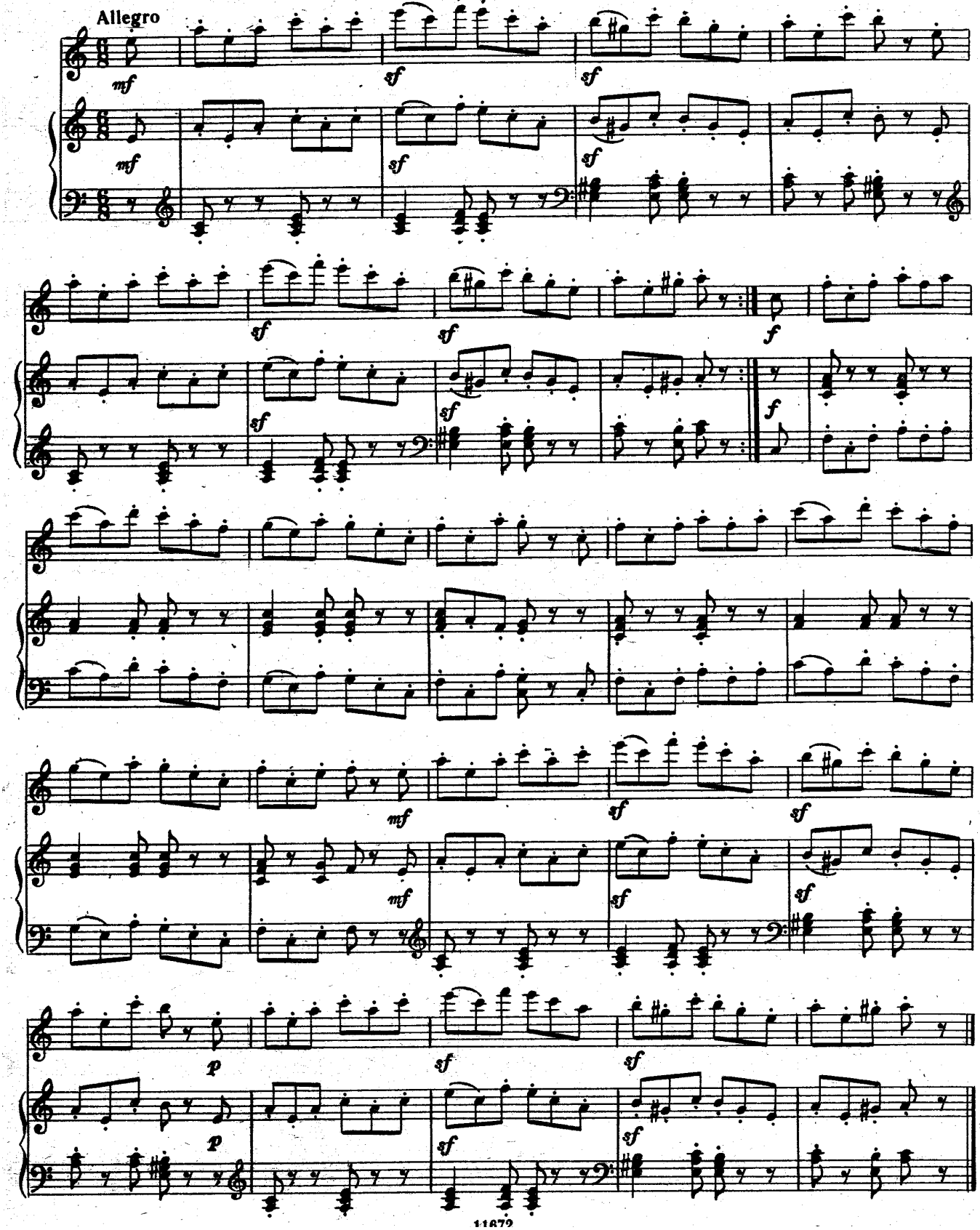
11672

MUSIC www.7not.ru COLLEGE

Смелый наездник

из «Альбома для юношества»

Р. ШУМАН

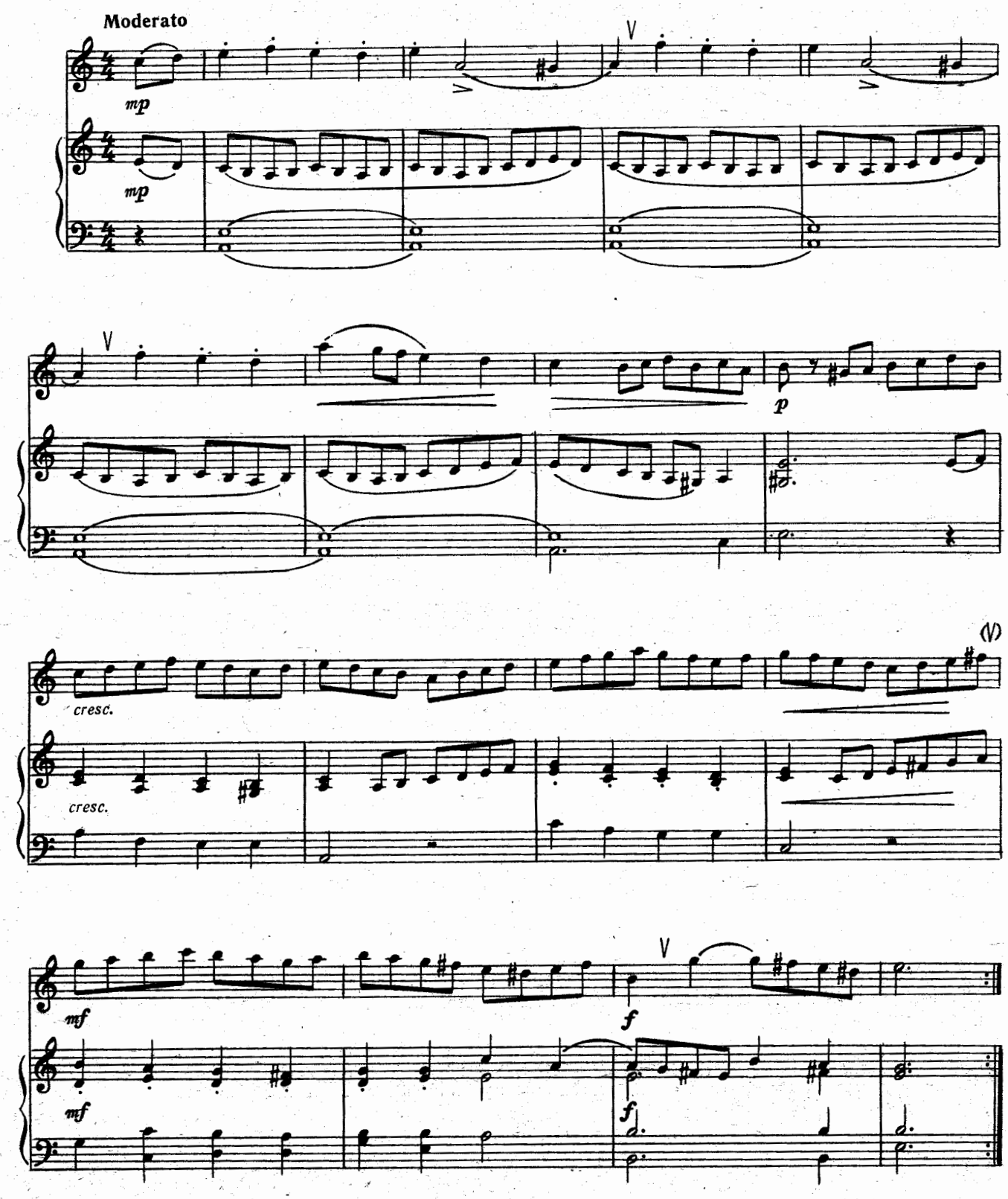


11672

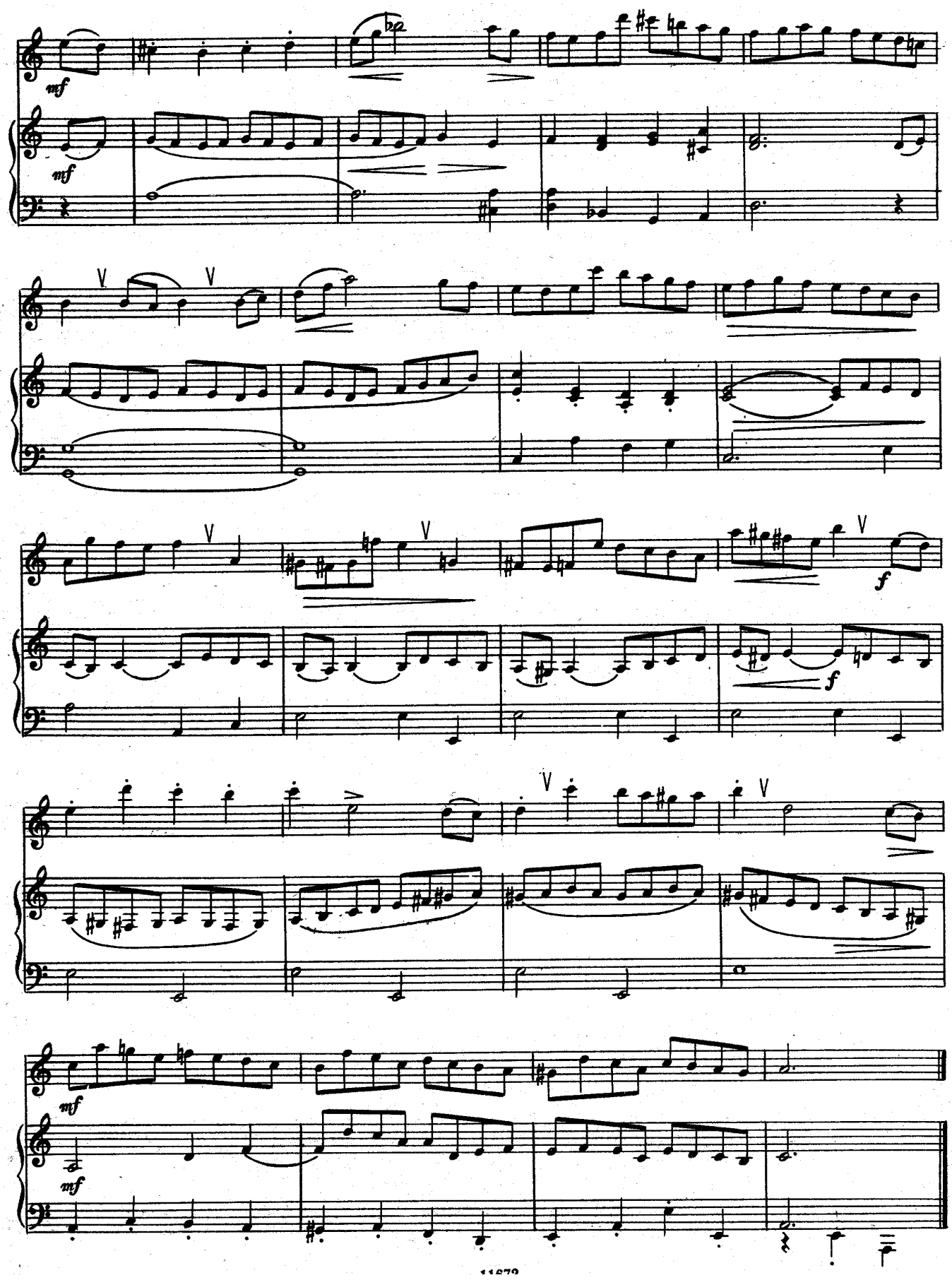
Бурре

из Английской сюиты № 1

И. С. БАХ

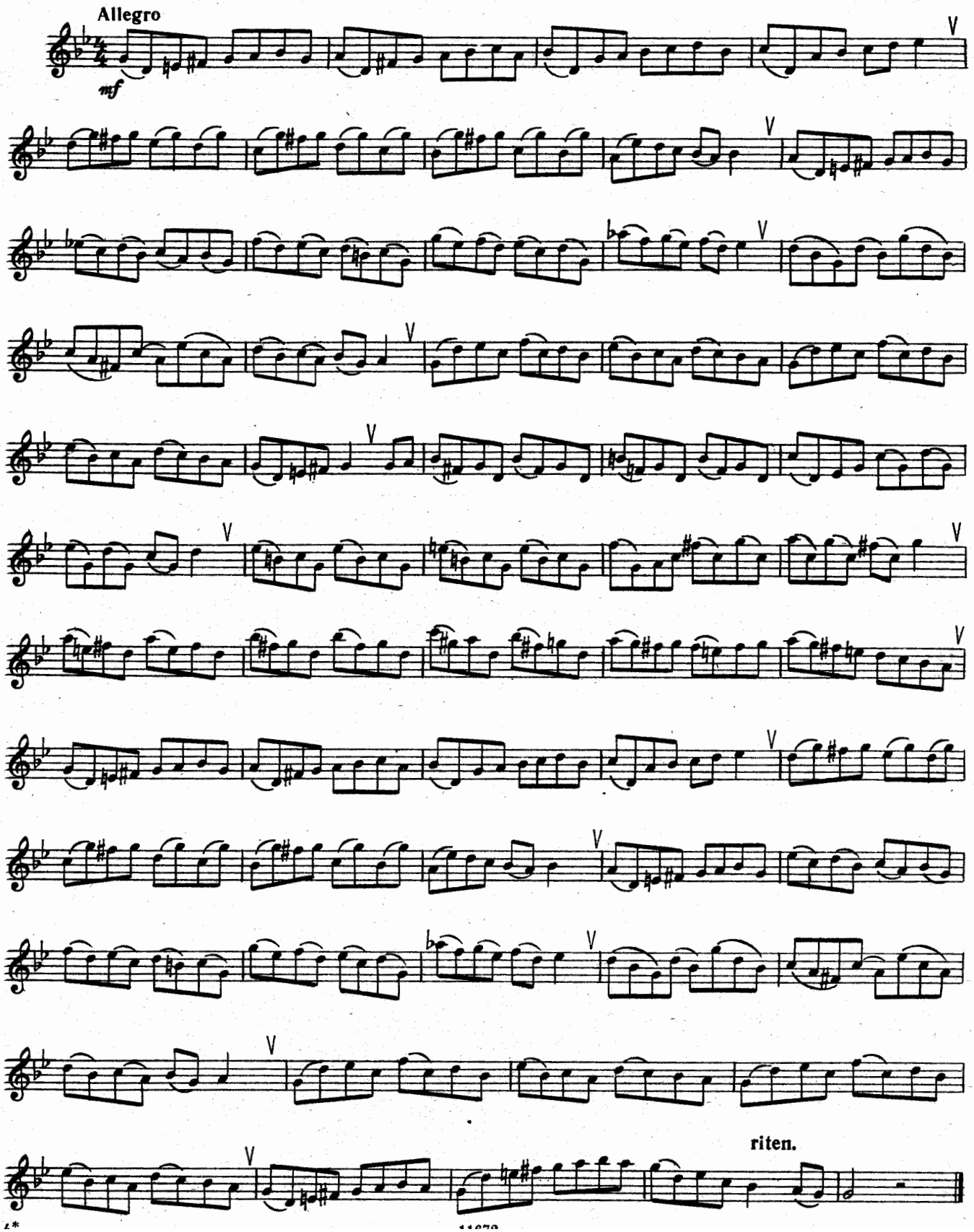


MUSIC www.7not.ru COLLEGE


mf
mf
V
V
V
V
f
f
V
V
mf
mf

Этюд

Н. ПЛАТОНОВ

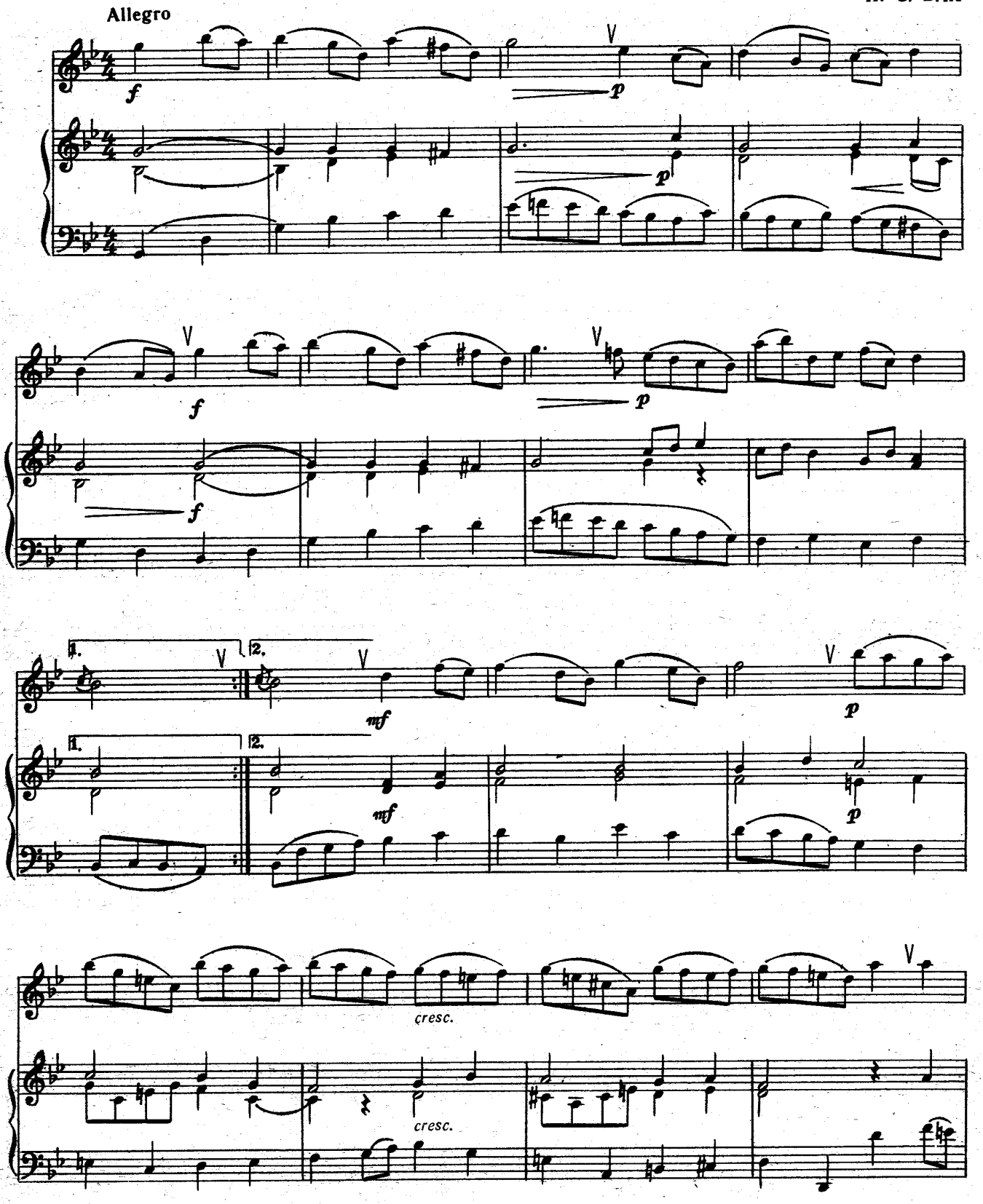


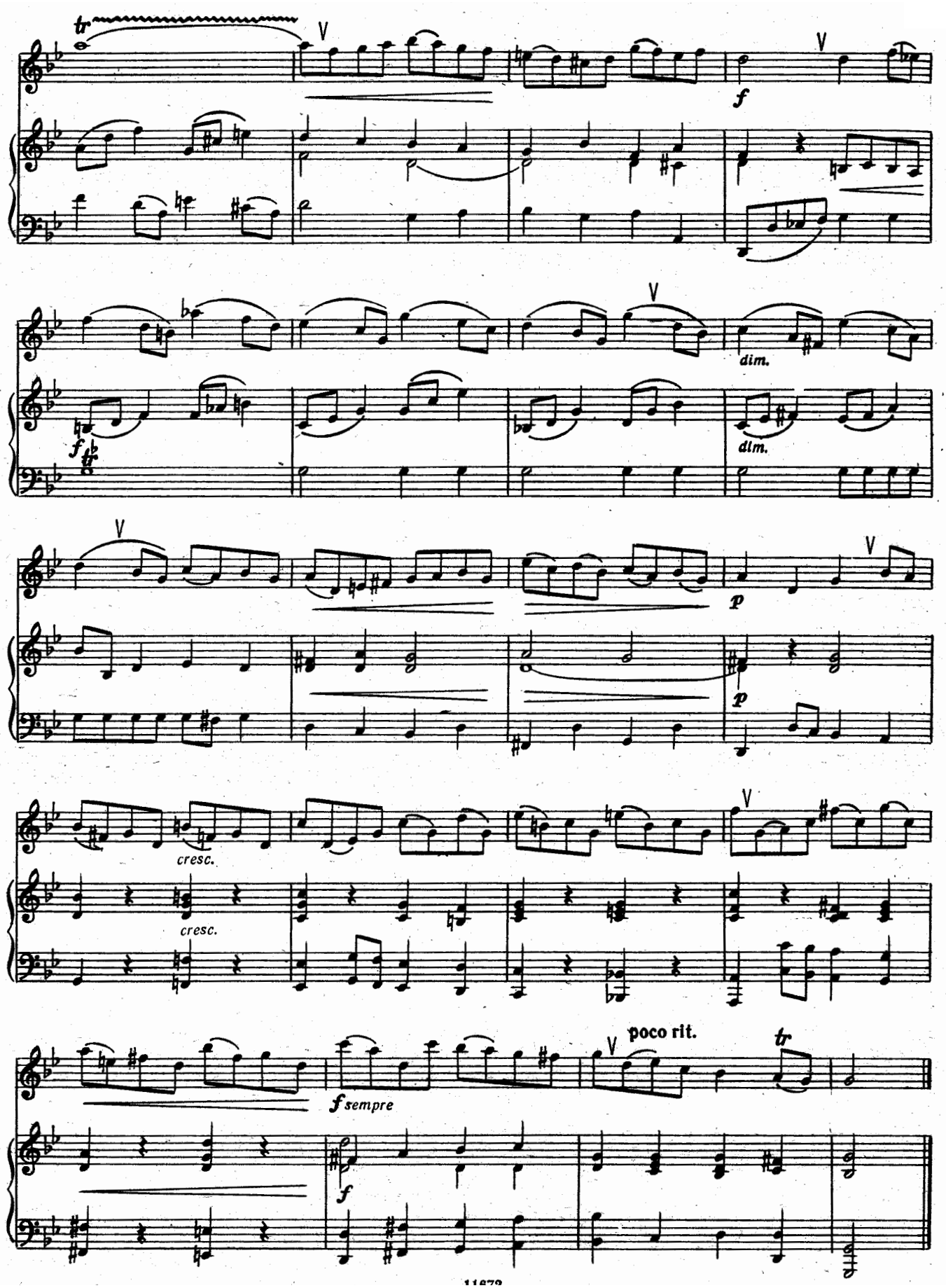
MUSIC www.7not.ru COLLEGE

Гавот

из Английский сюиты № 3

И. С. БАХ



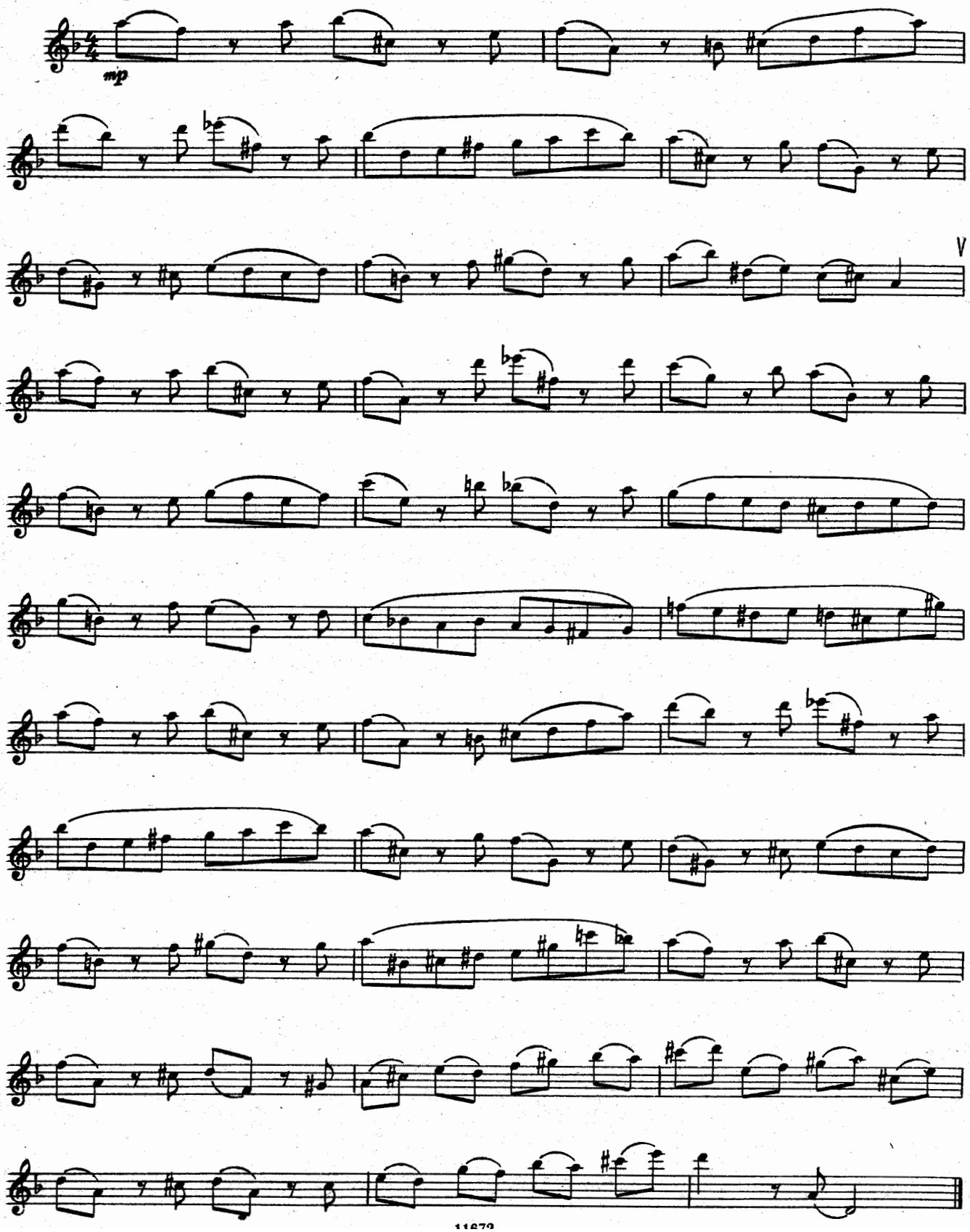


MUSIC www.7not.ru COLLEGE

Этюд

Allegretto

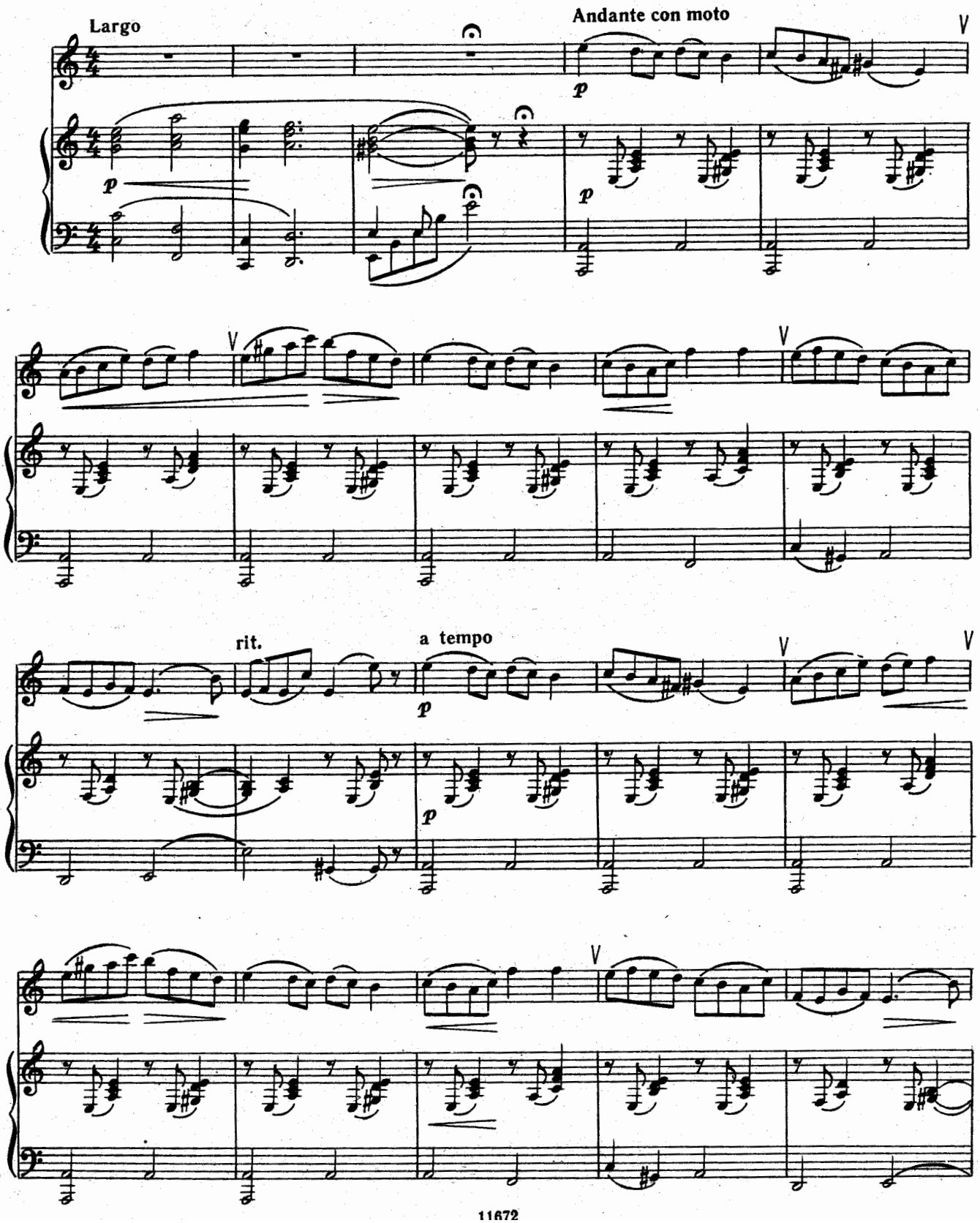
Н. ПЛАТОНОВ



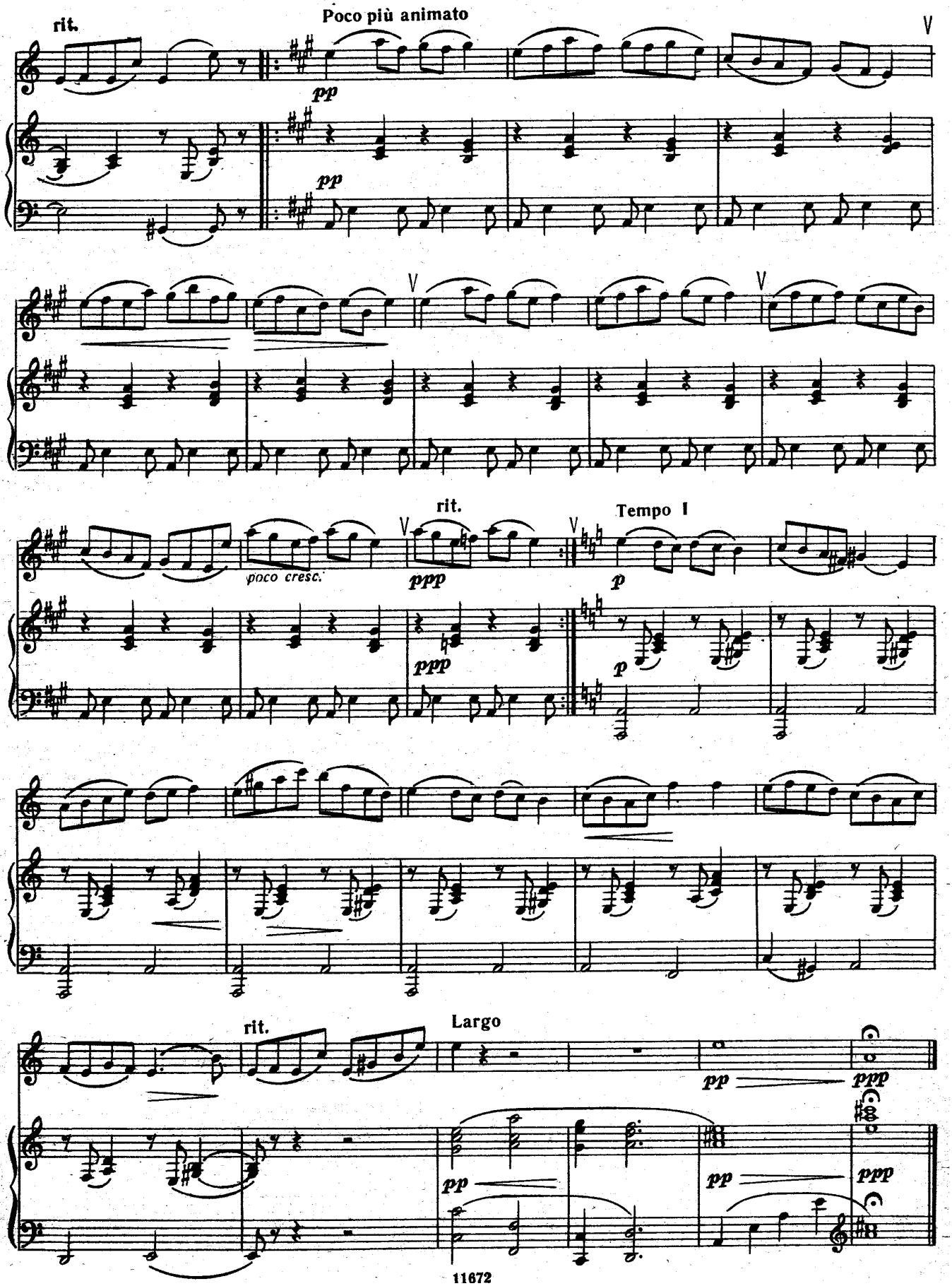
11672

Слеза

М. МУСОРГСКИЙ

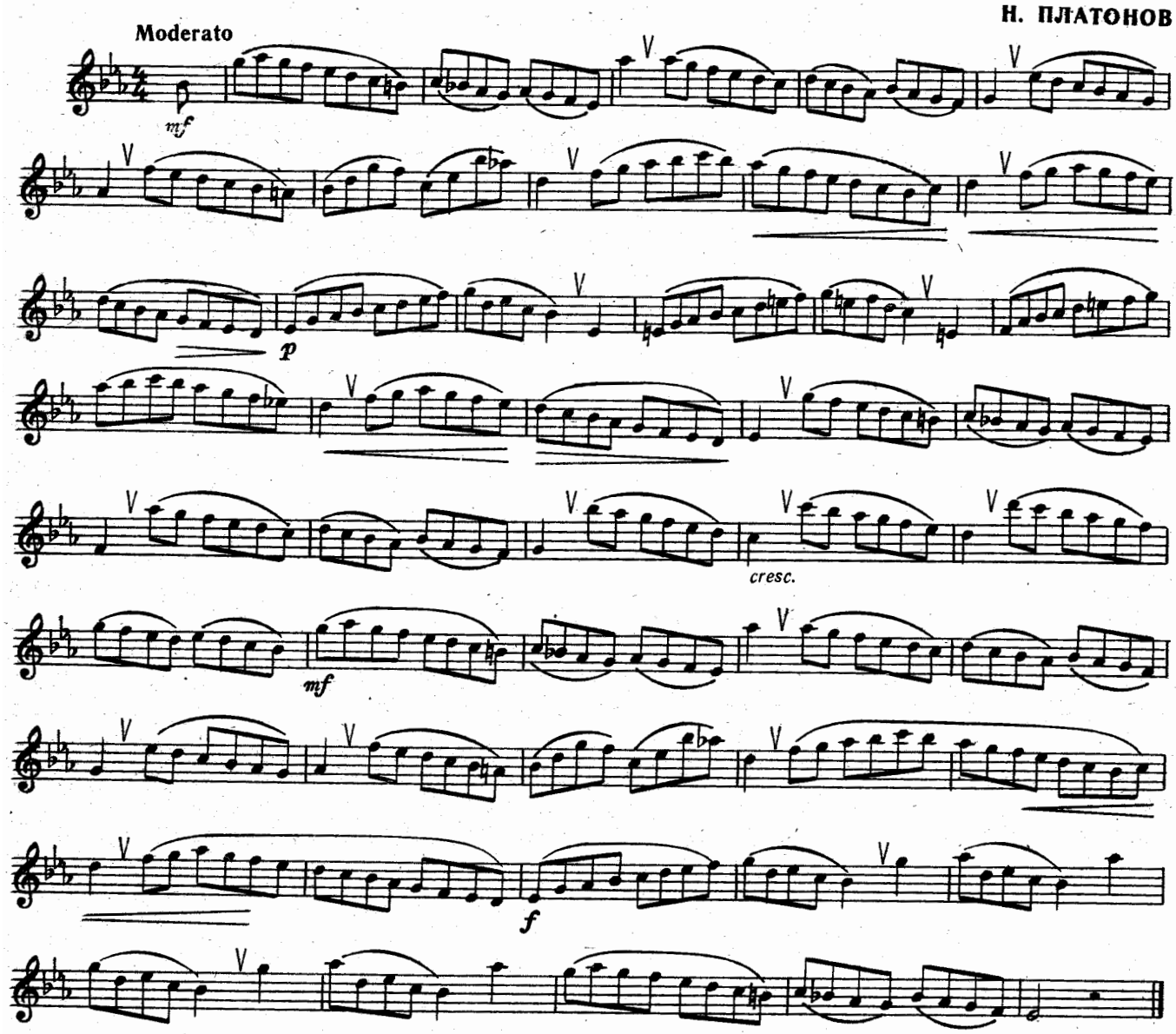


MUSIC www.7not.ru COLLEGE


rit.
Poco più animato
pp
V
poco cresc.
ppp
rit.
Tempo I
p
Largo
11672

Этюд

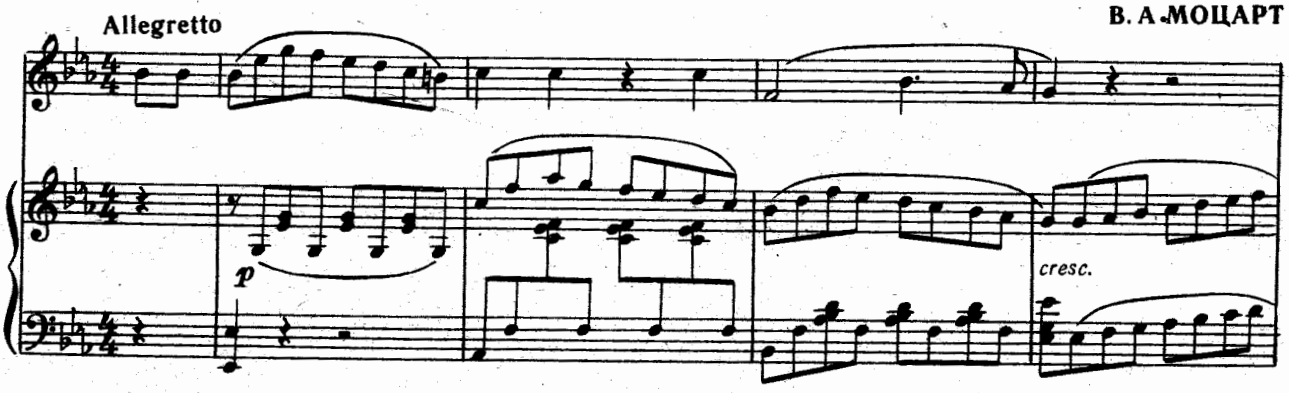
Н. ПЛАТОНОВ



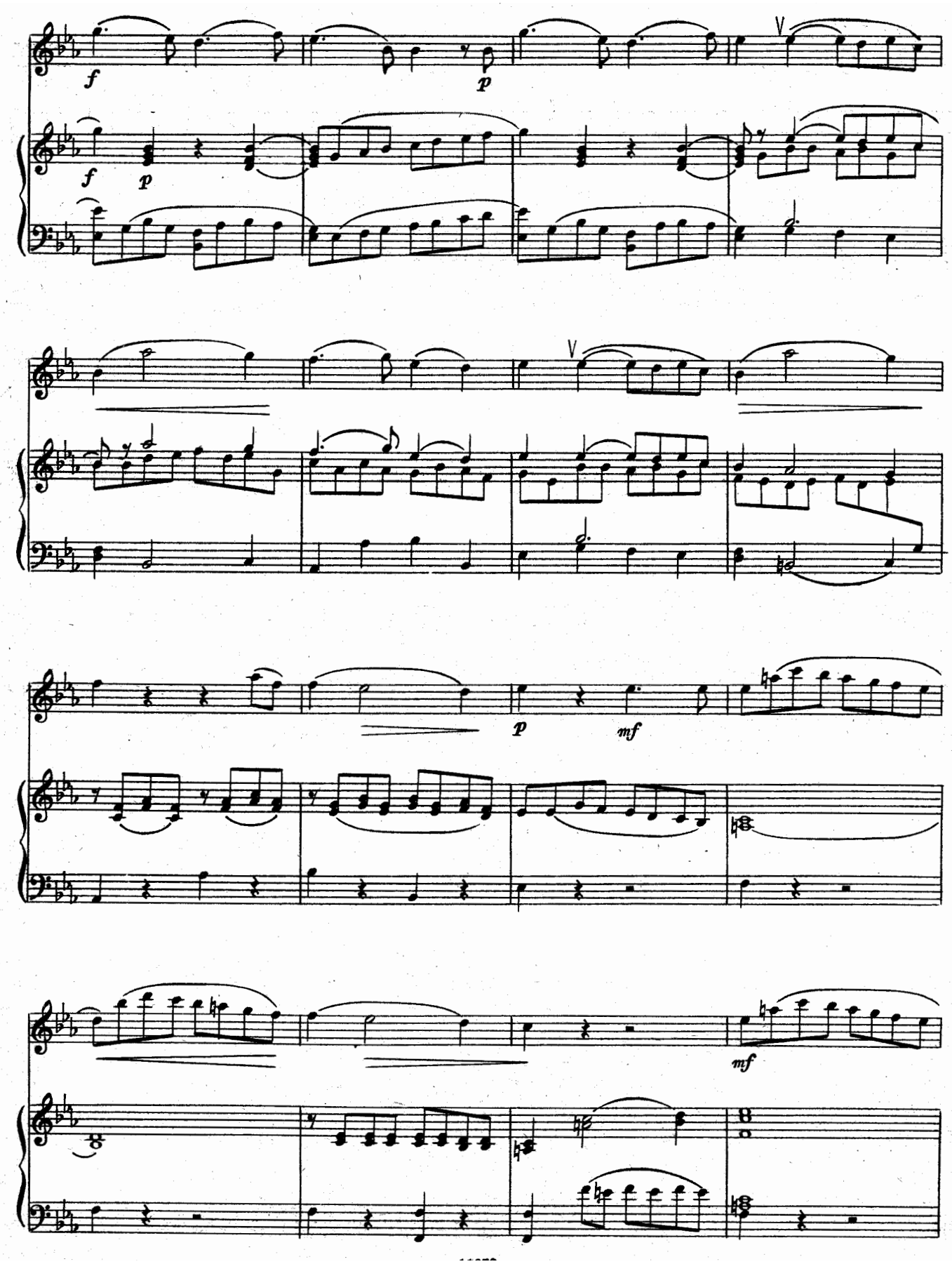
Ария

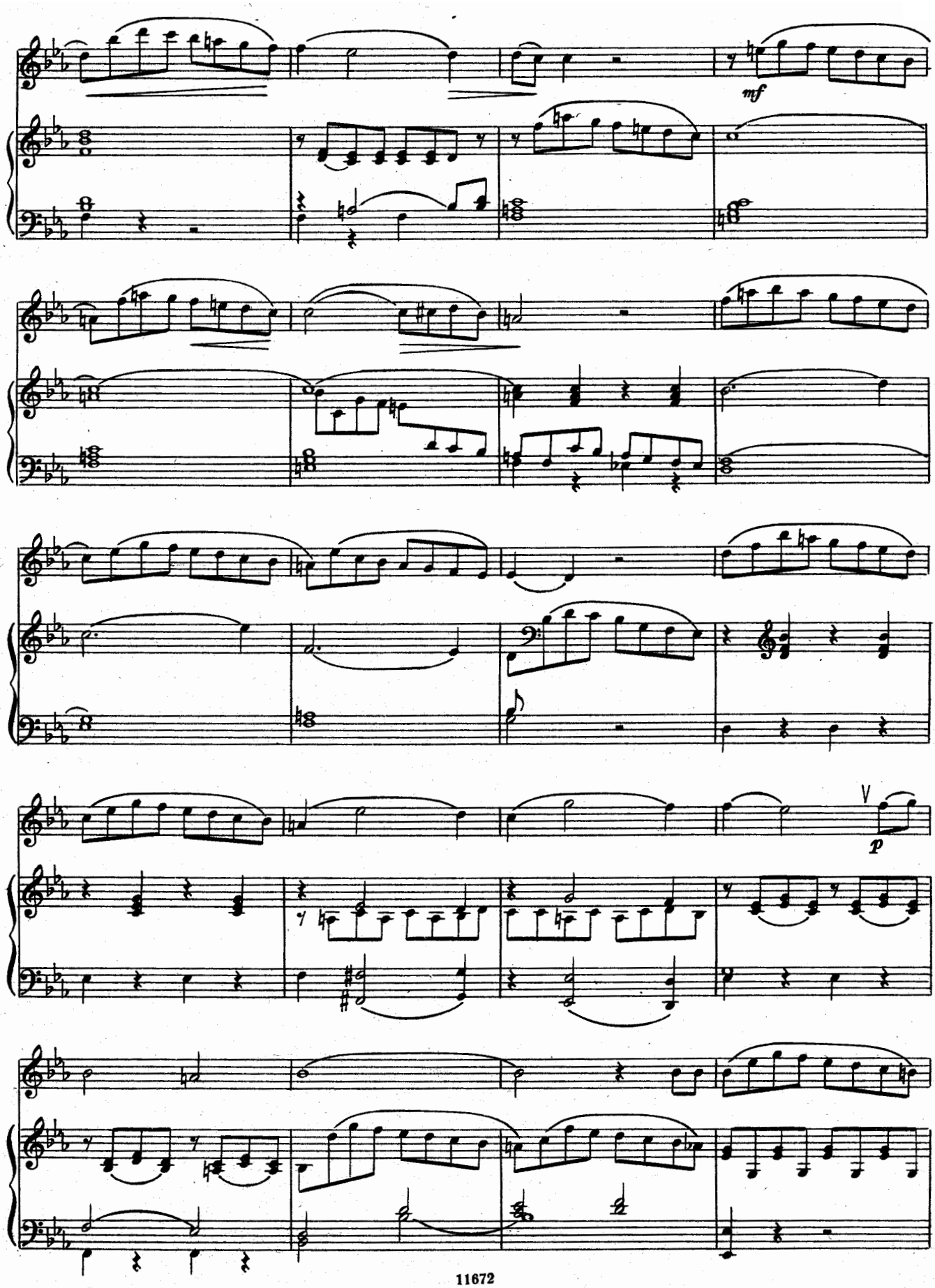
из оперы «Дон-Жуан»

В. А. МОЦАРТ



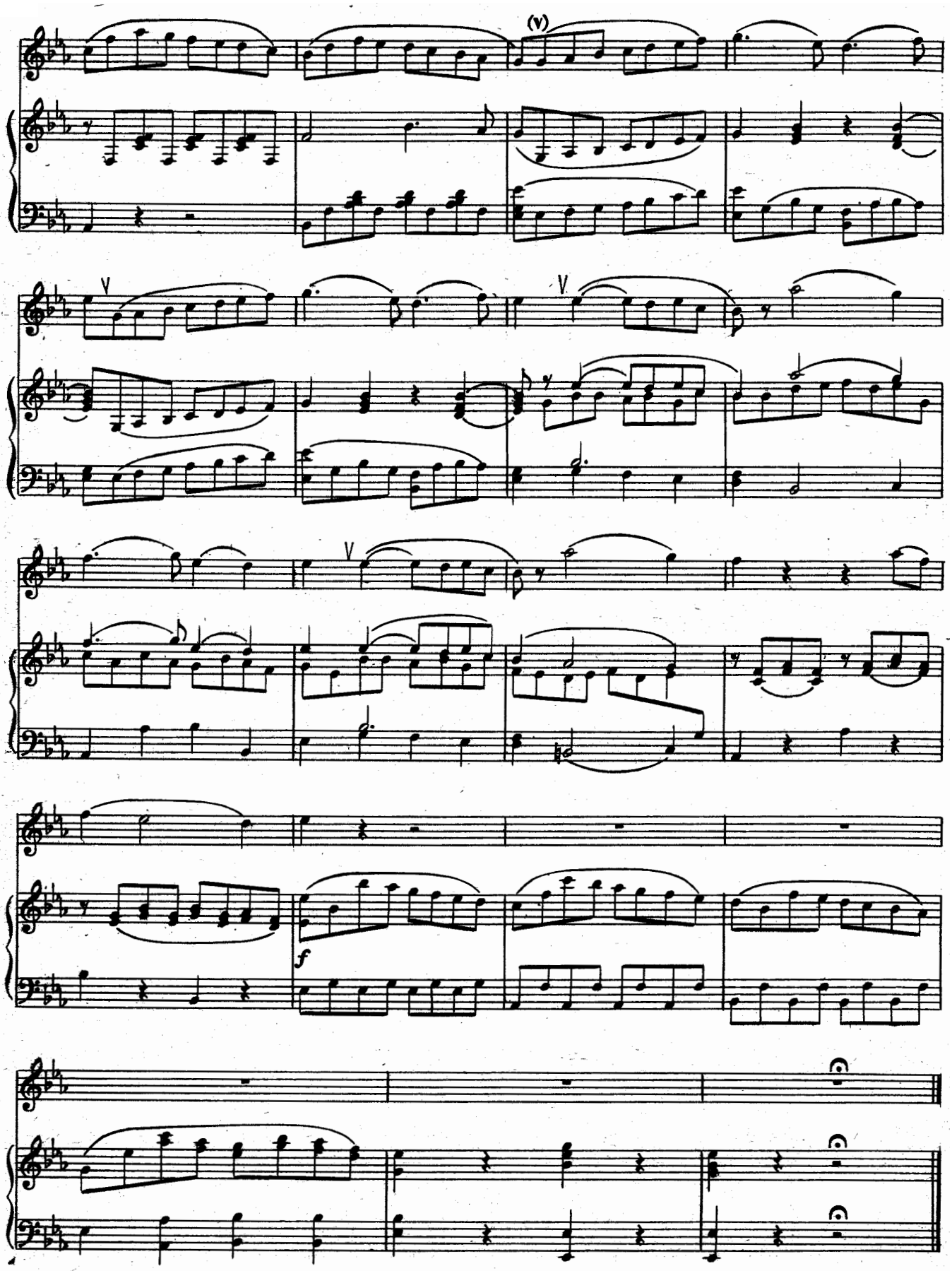
MUSIC www.7not.ru COLLEGE


f
p
V
f
p
V
p
mf
mf



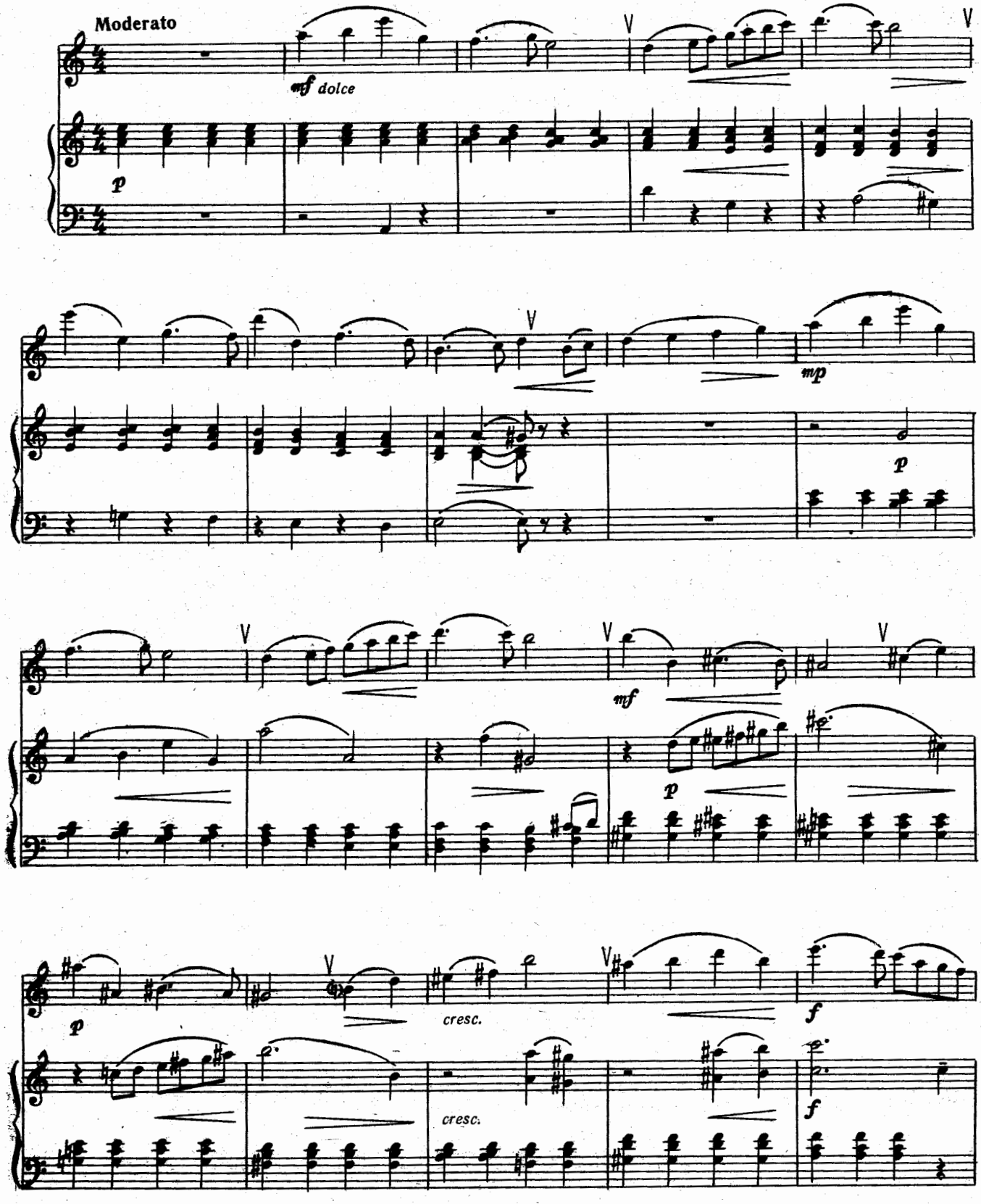
11672

MUSIC www.7not.ru COLLEGE

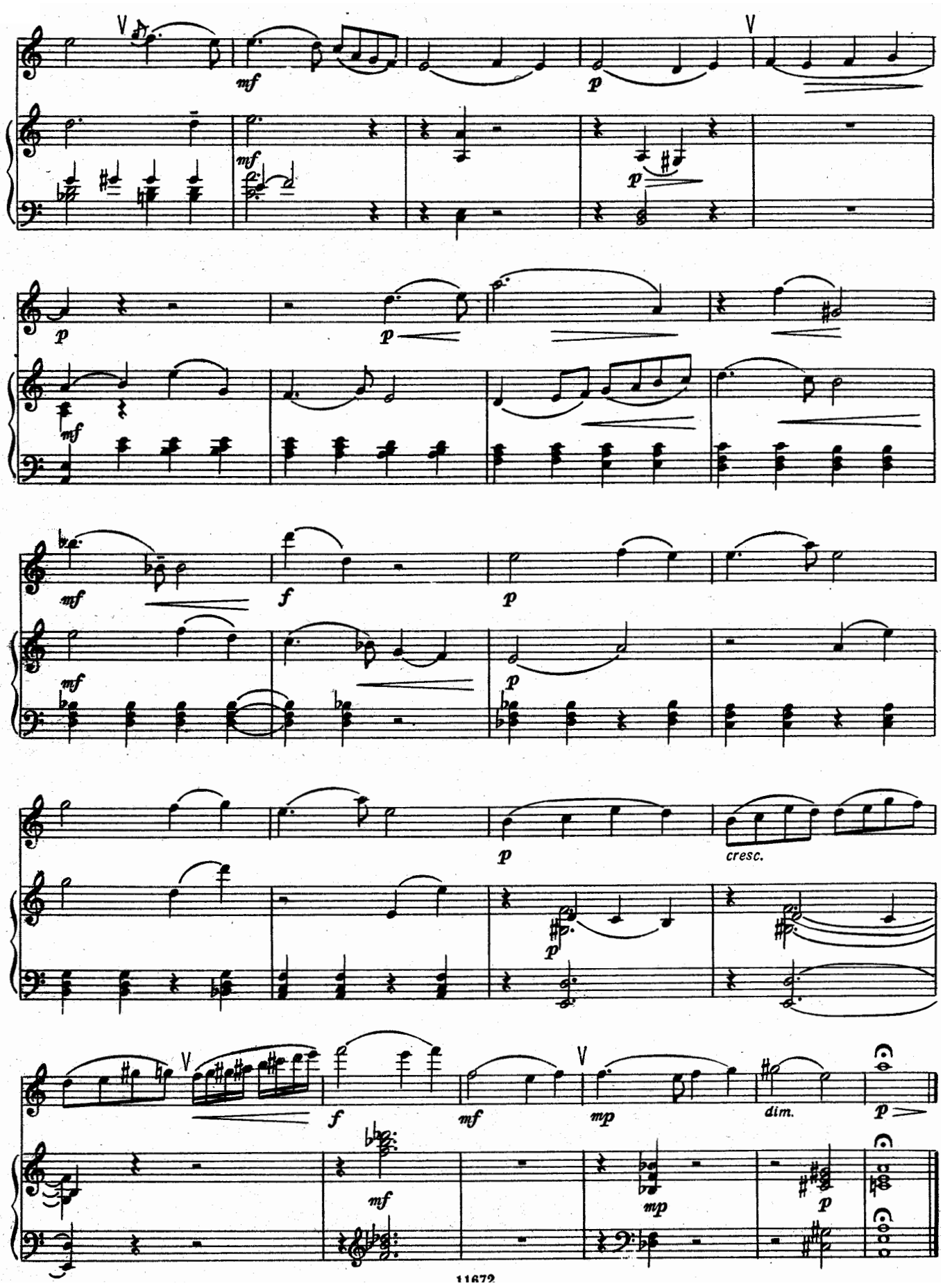

(v)
V
V
V
f

Мелодия

М. КРЕЙН



MUSIC www.7not.ru COLLEGE

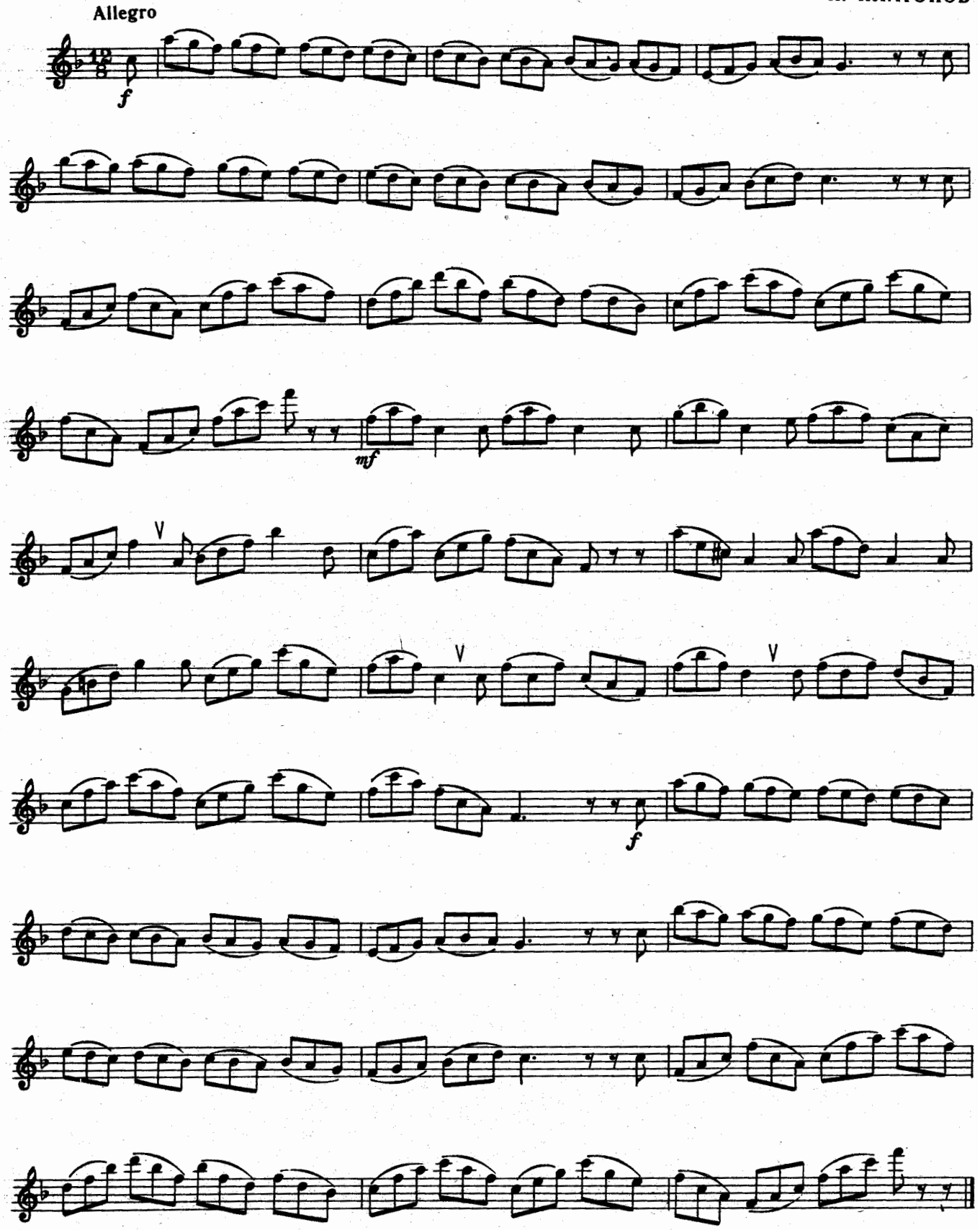


11672

Этюд

Н. ПЛАТОНОВ

Allegro

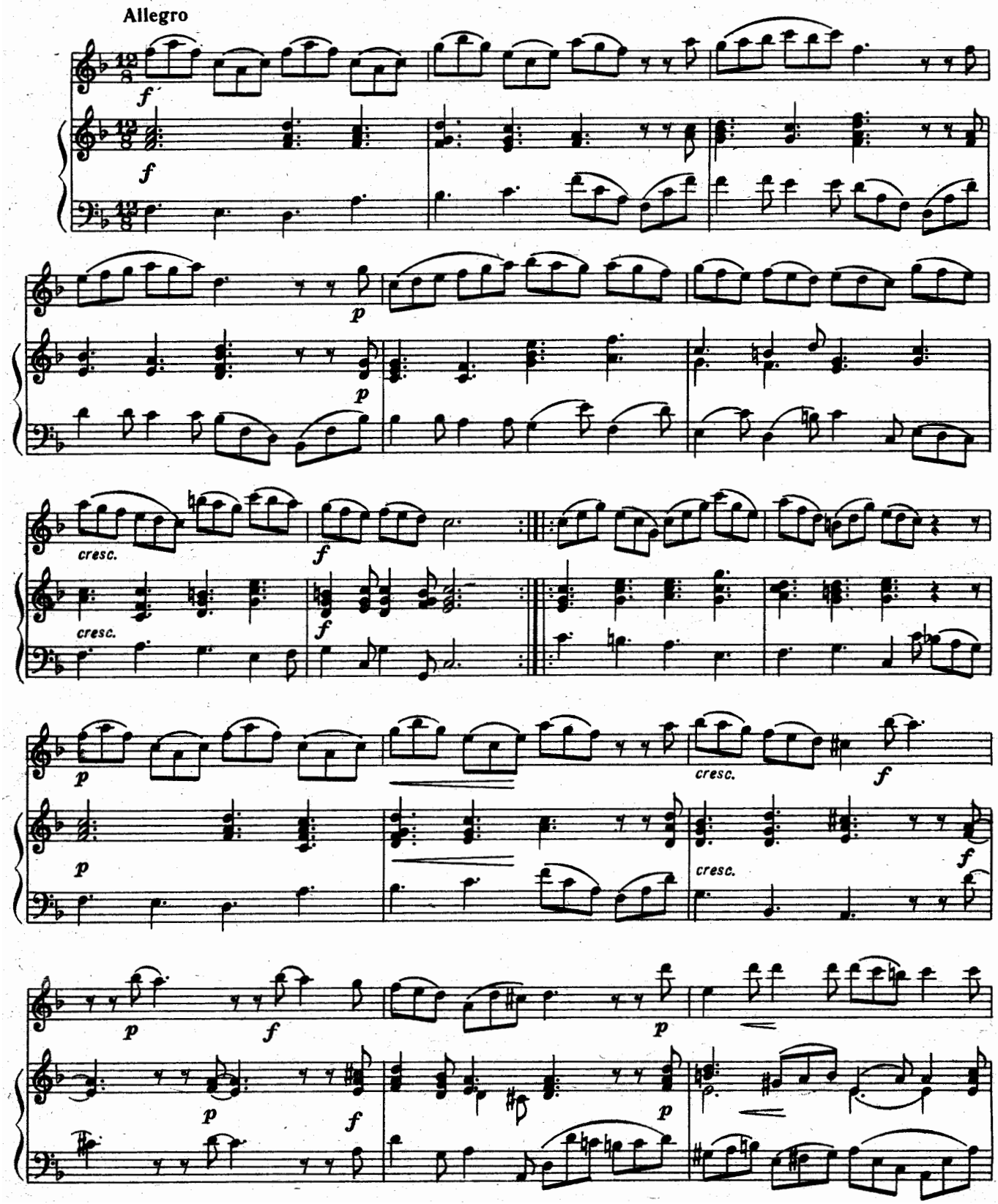


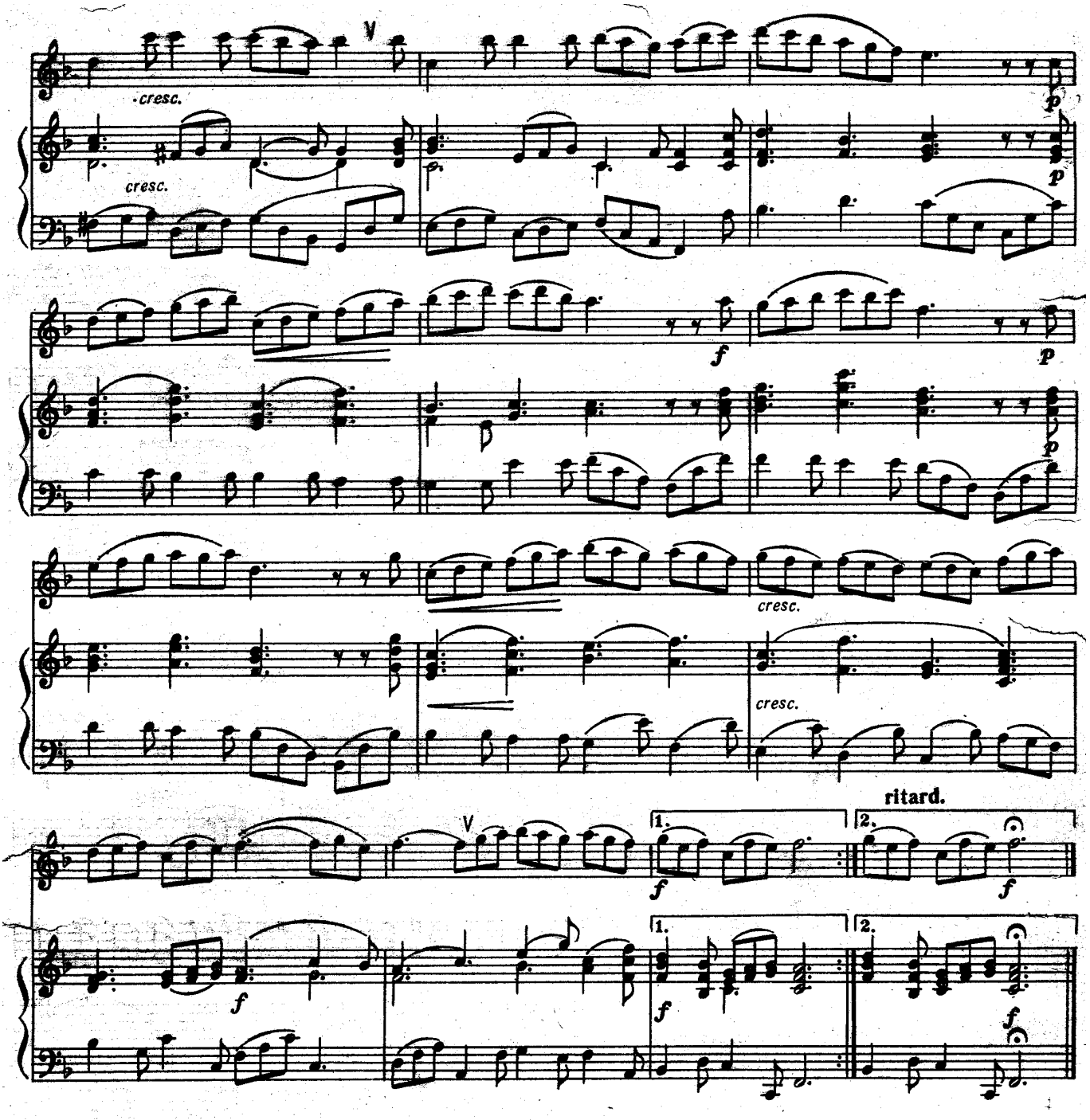
MUSIC www.7not.ru COLLEGE

Жига

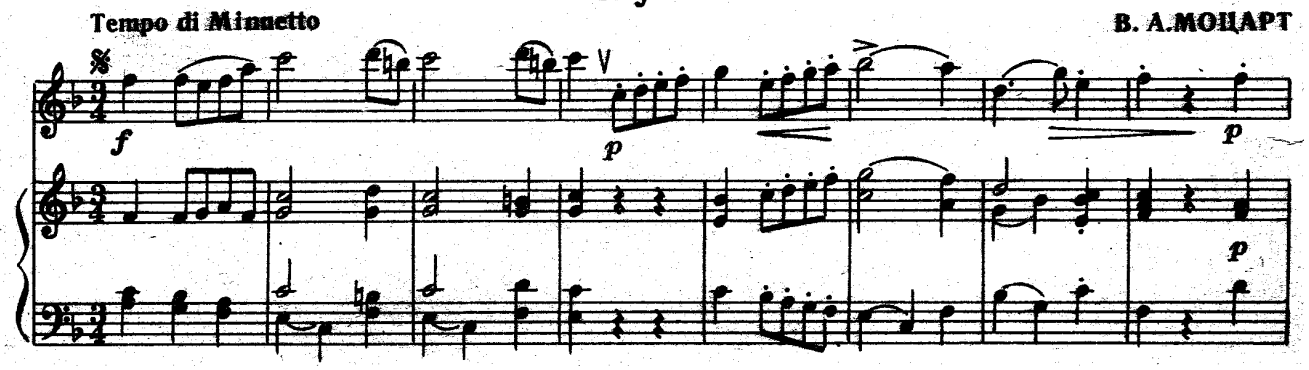
из Сонаты фа мажор для флейты и фортепиано

Г. ГЕНДЕЛЬ

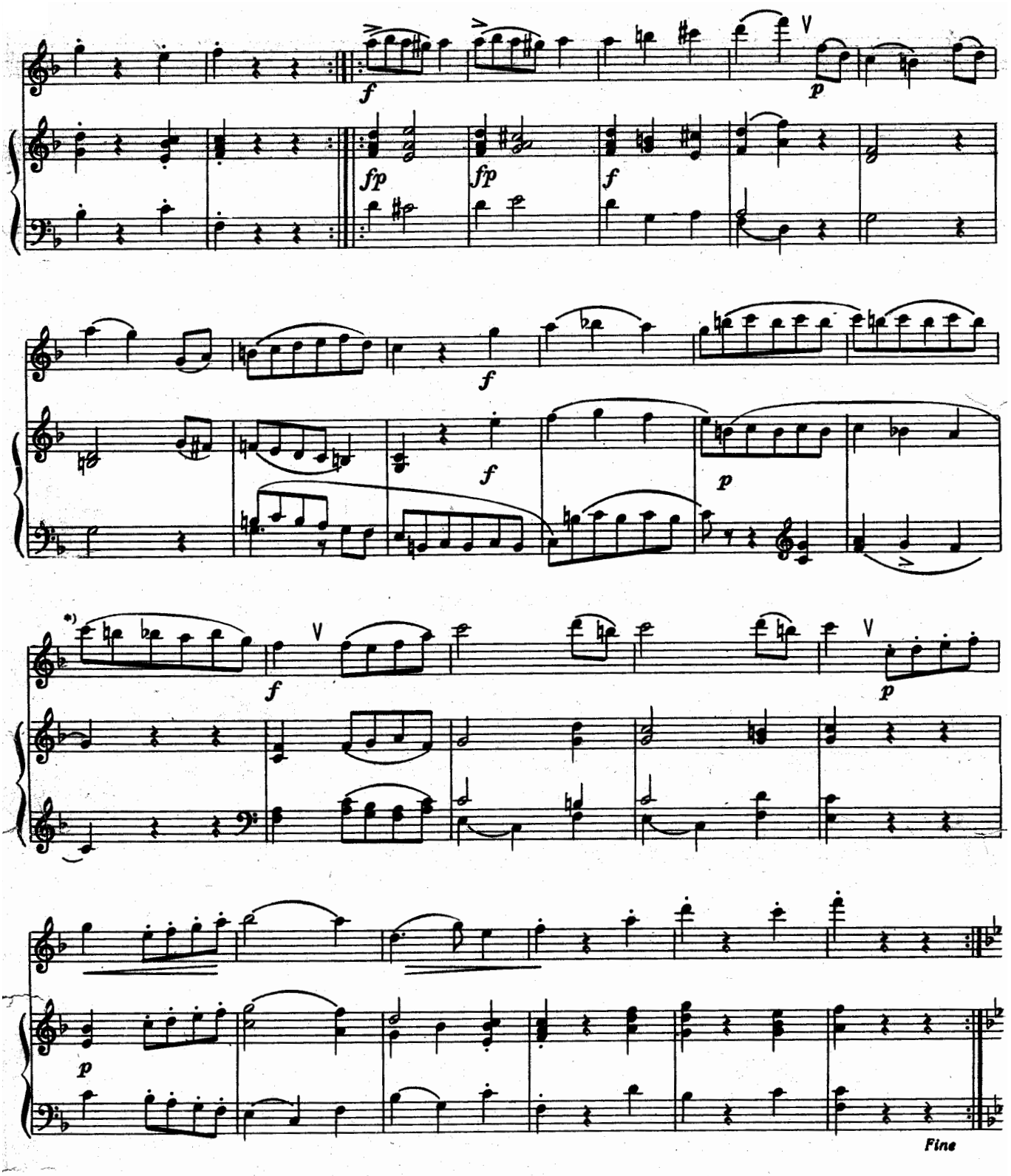




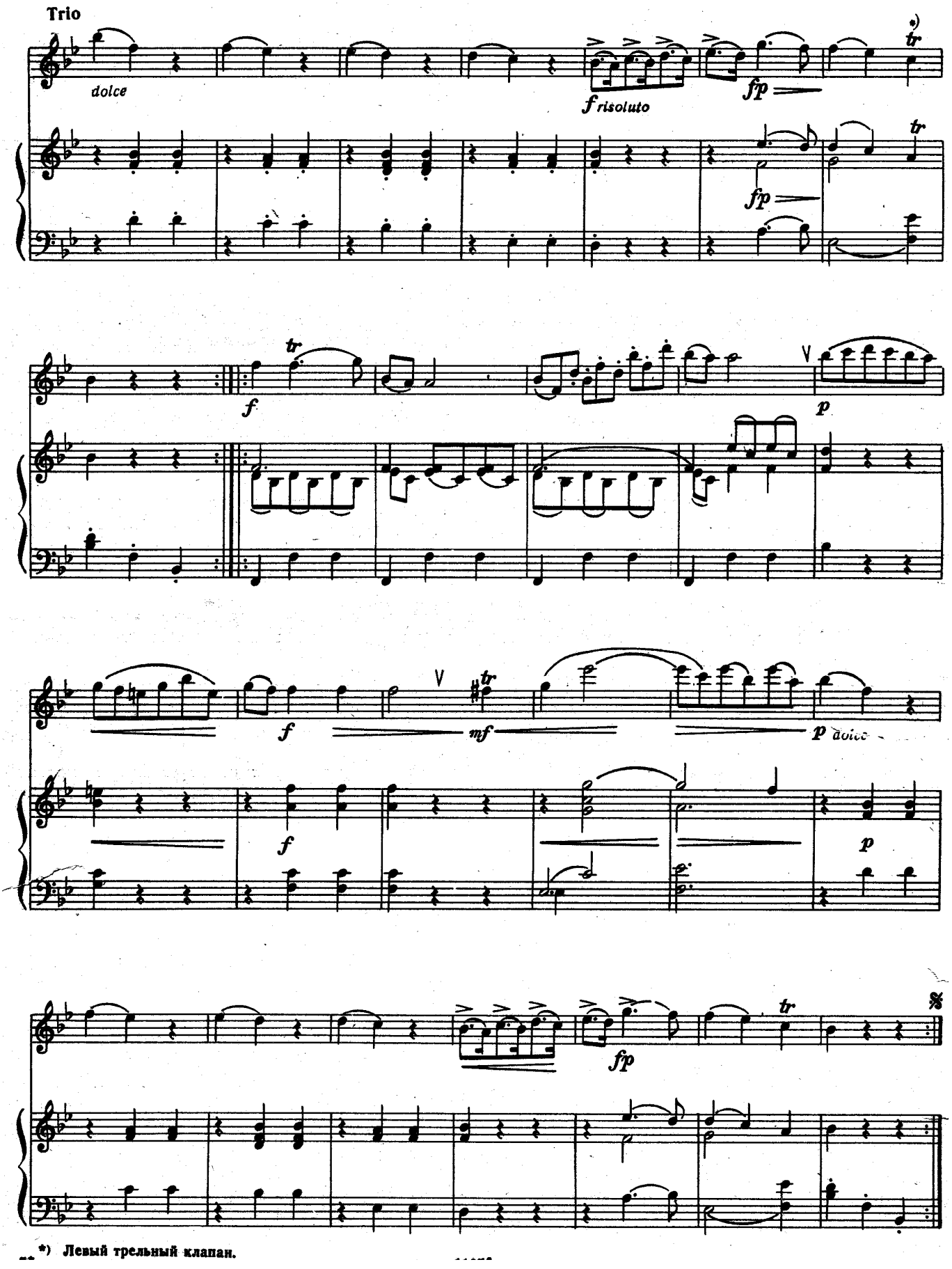
Менуэт



MUSIC www.7not.ru COLLEGE



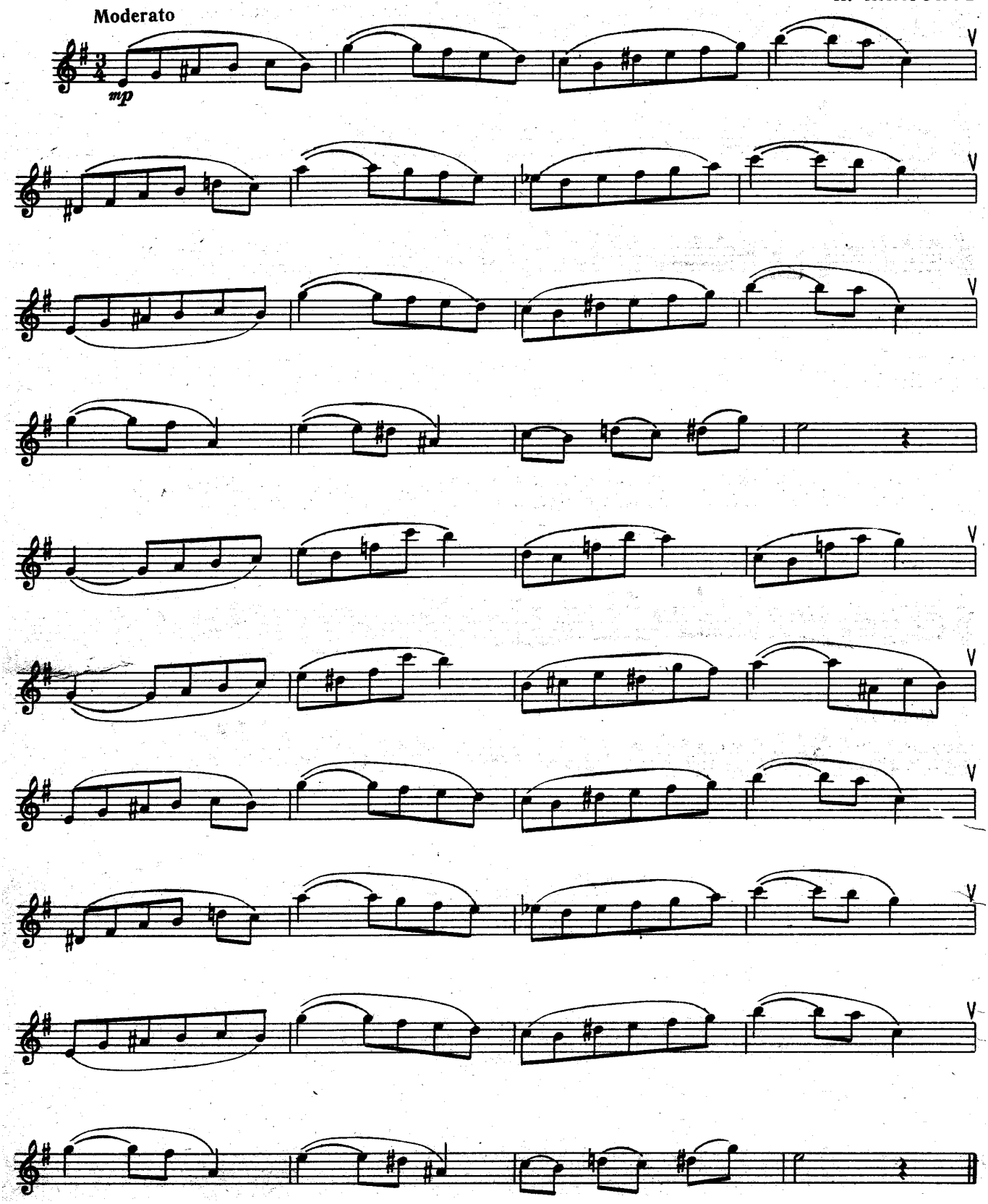
*) Первое *си* ♭ этого такта следует взять указательным пальцем правой руки, но тотчас же сдвинуть большой палец левой руки на *си* ♭ двойного клапана с тем, чтобы следующее *си* ♭ играть уже левой рукой. В дальнейшем, для удобства, момент перемещения большого пальца на *си* ♮ будет обозначаться знаком ○, поставленным над соответствующей нотой, а момент перемещения его на *си* ♭ — знаком +. Таким образом, если над нотой *си* ♭ стоит знак ○, то это *си* ♭ следует взять с помощью указательного пальца правой руки, то есть как *ля* ♯.



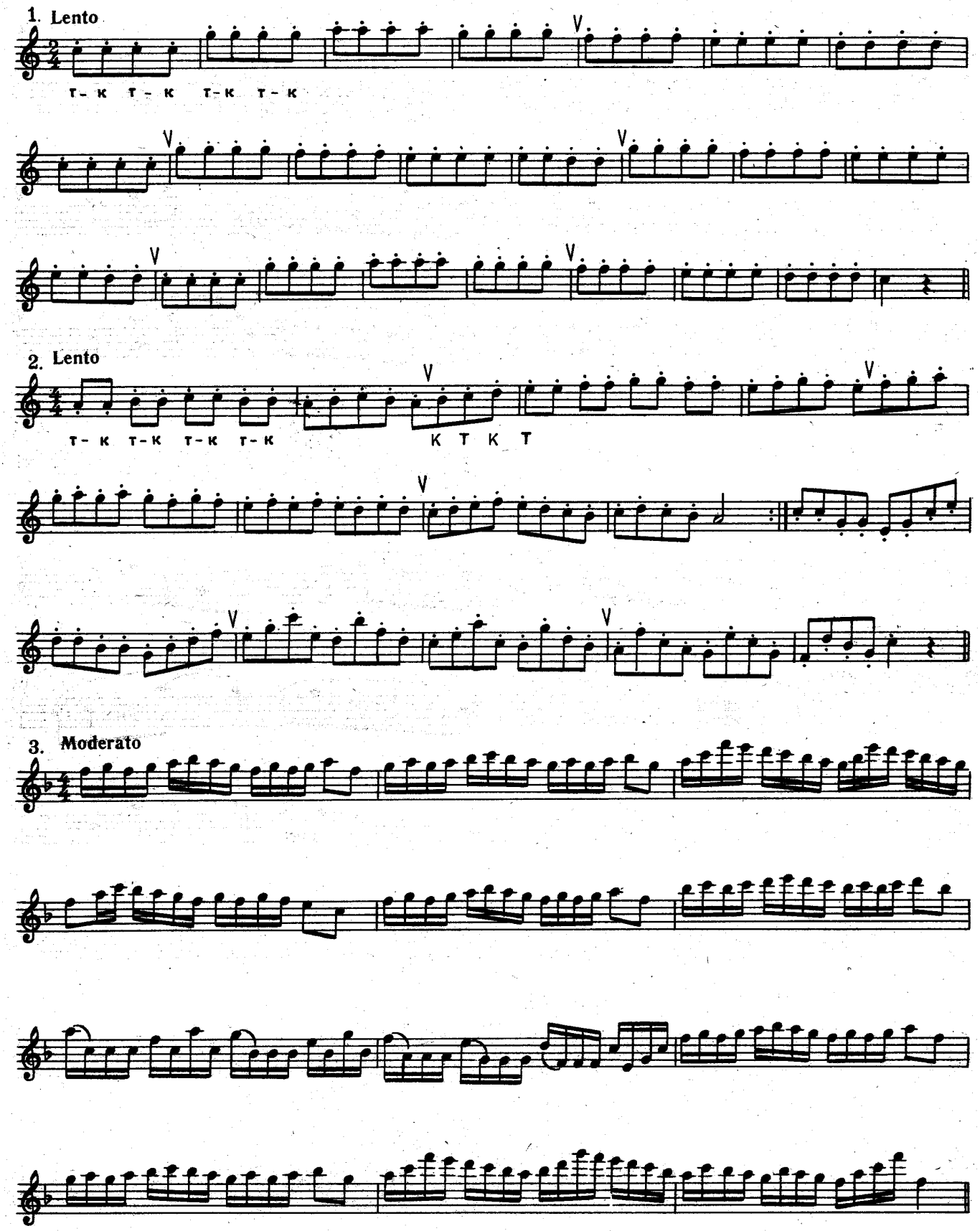
MUSIC www.7not.ru COLLEGE

Этюд

Н. ПЛАТОНОВ



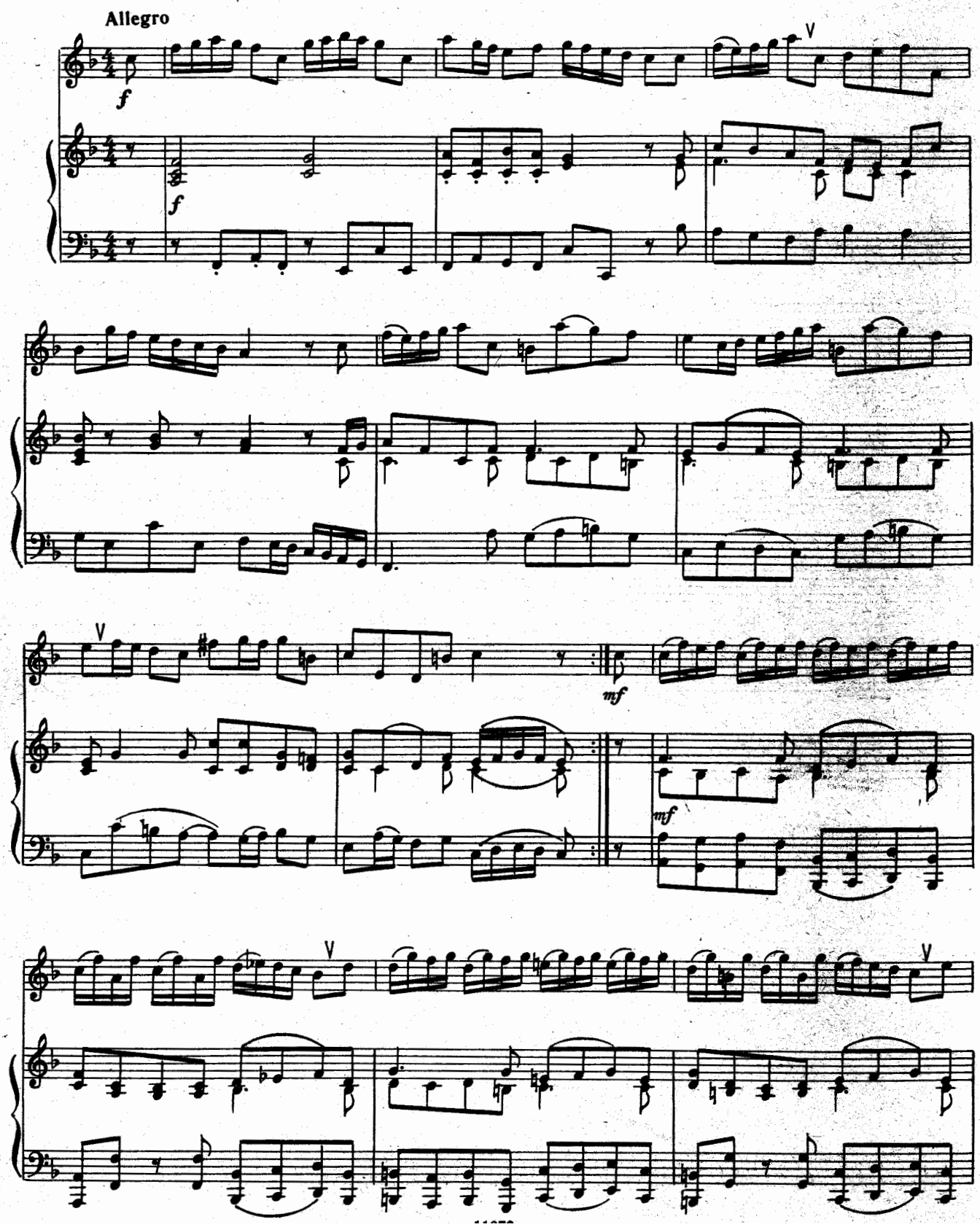
Упражнения на двойное стаккато

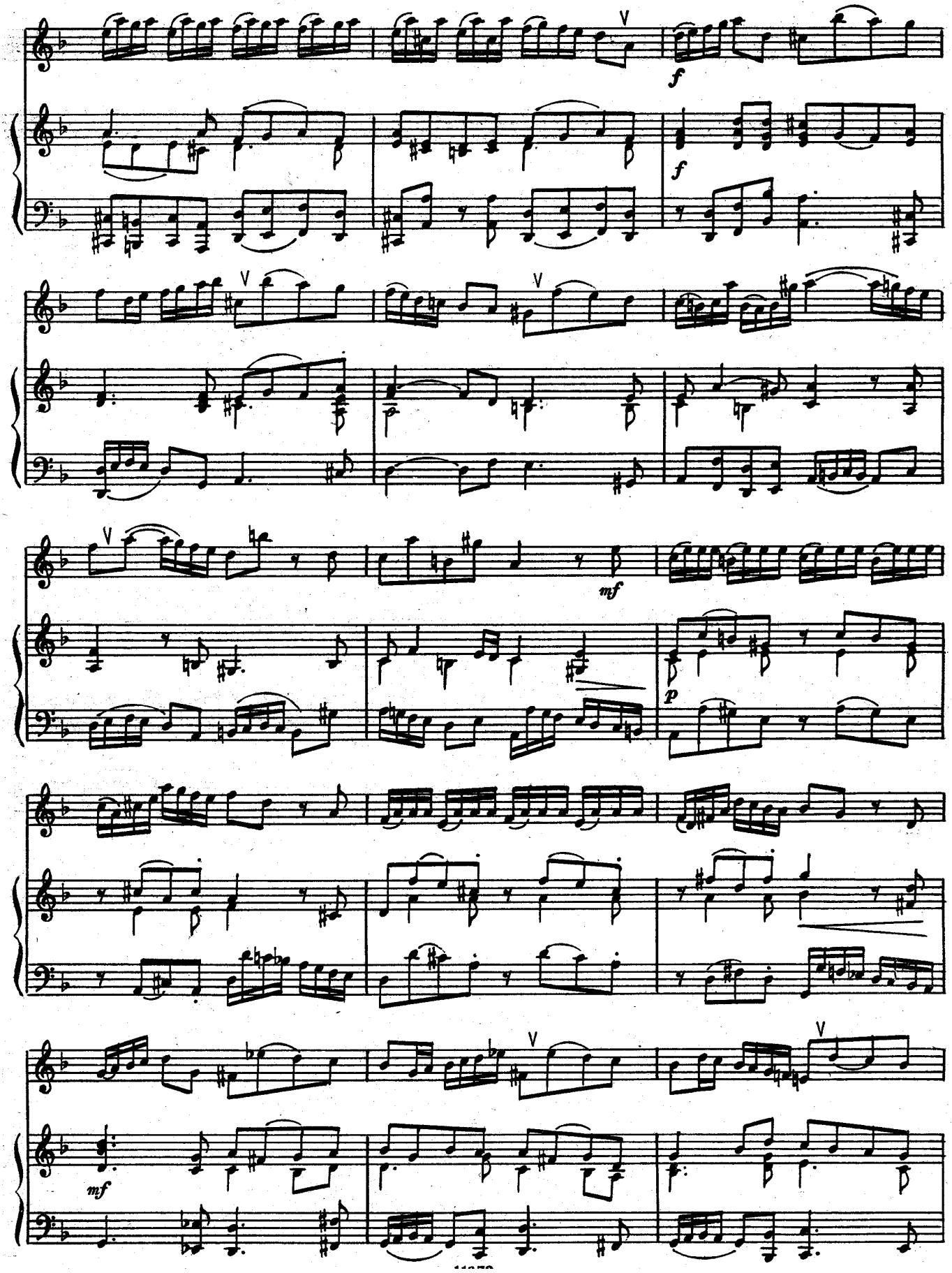


MUSIC www.7not.ru COLLEGE

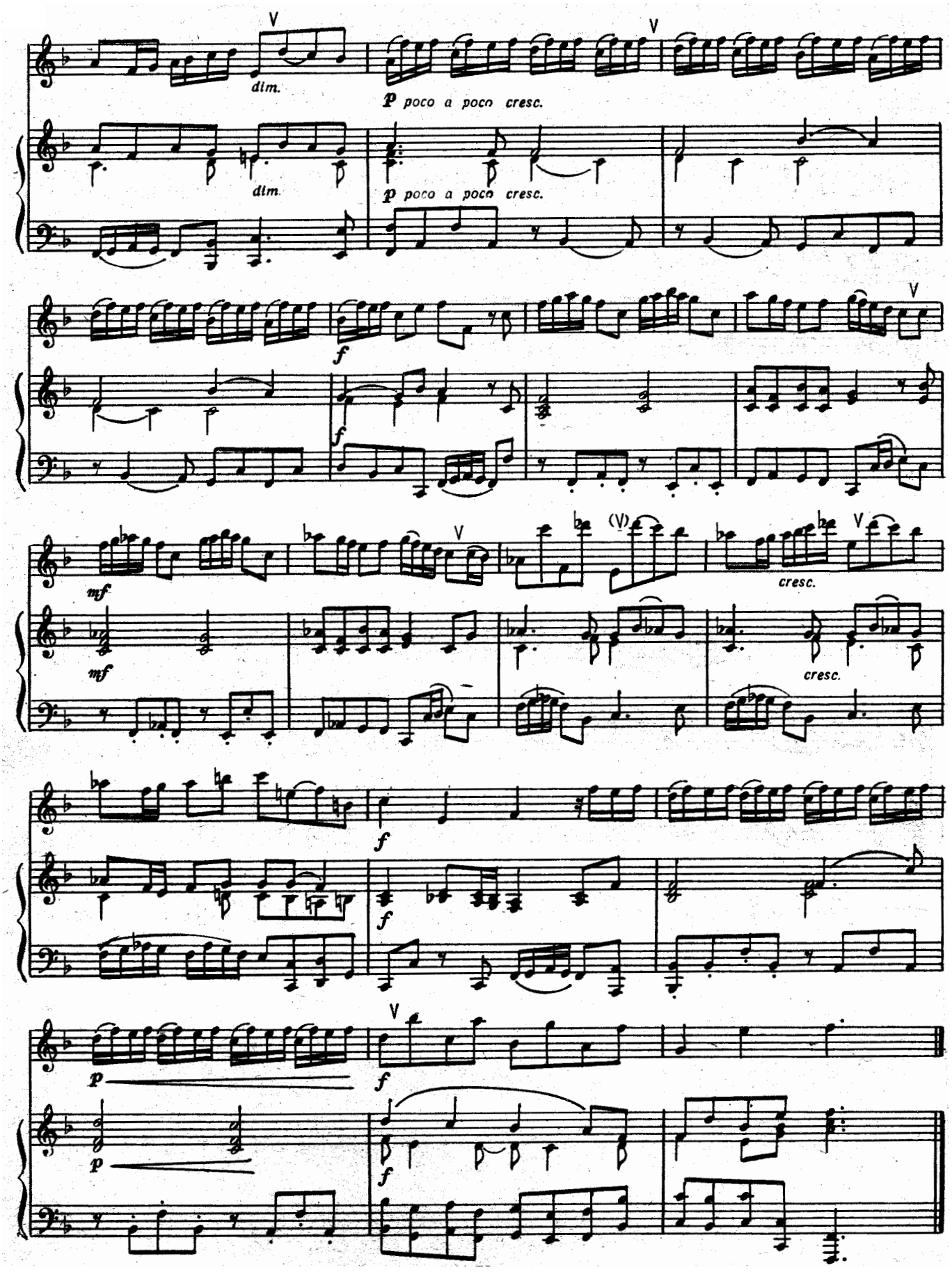
Аллегро

Г. ГЕНДЕЛЬ



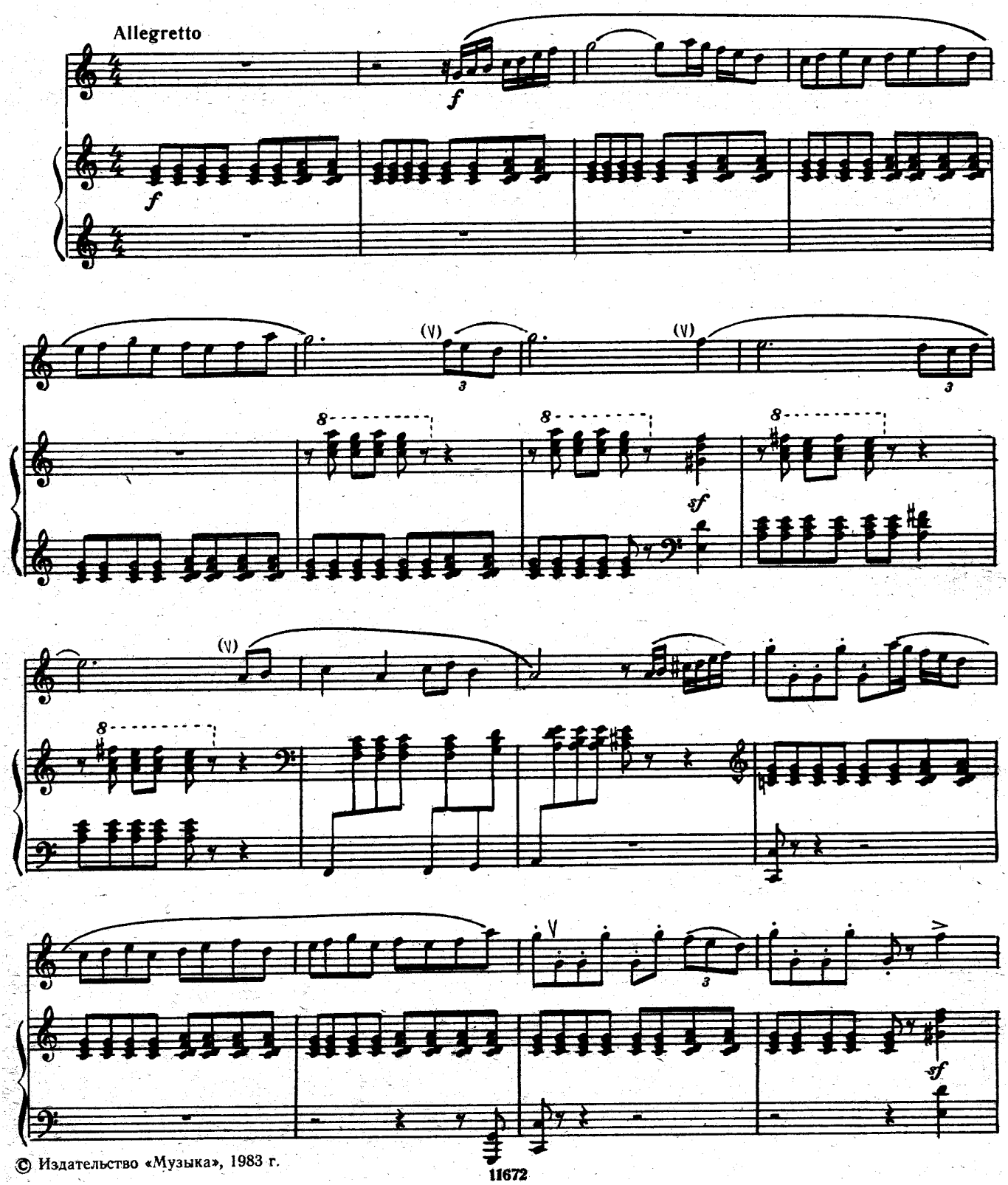


MUSIC www.7not.ru COLLEGE


V
dim.
p poco a poco cresc.
V
dim.
p poco a poco cresc.
f
f
V
mf
mf
V
(V)
V
cresc.
cresc.
f
f
p
p
V
f
f

Веселая прогулка

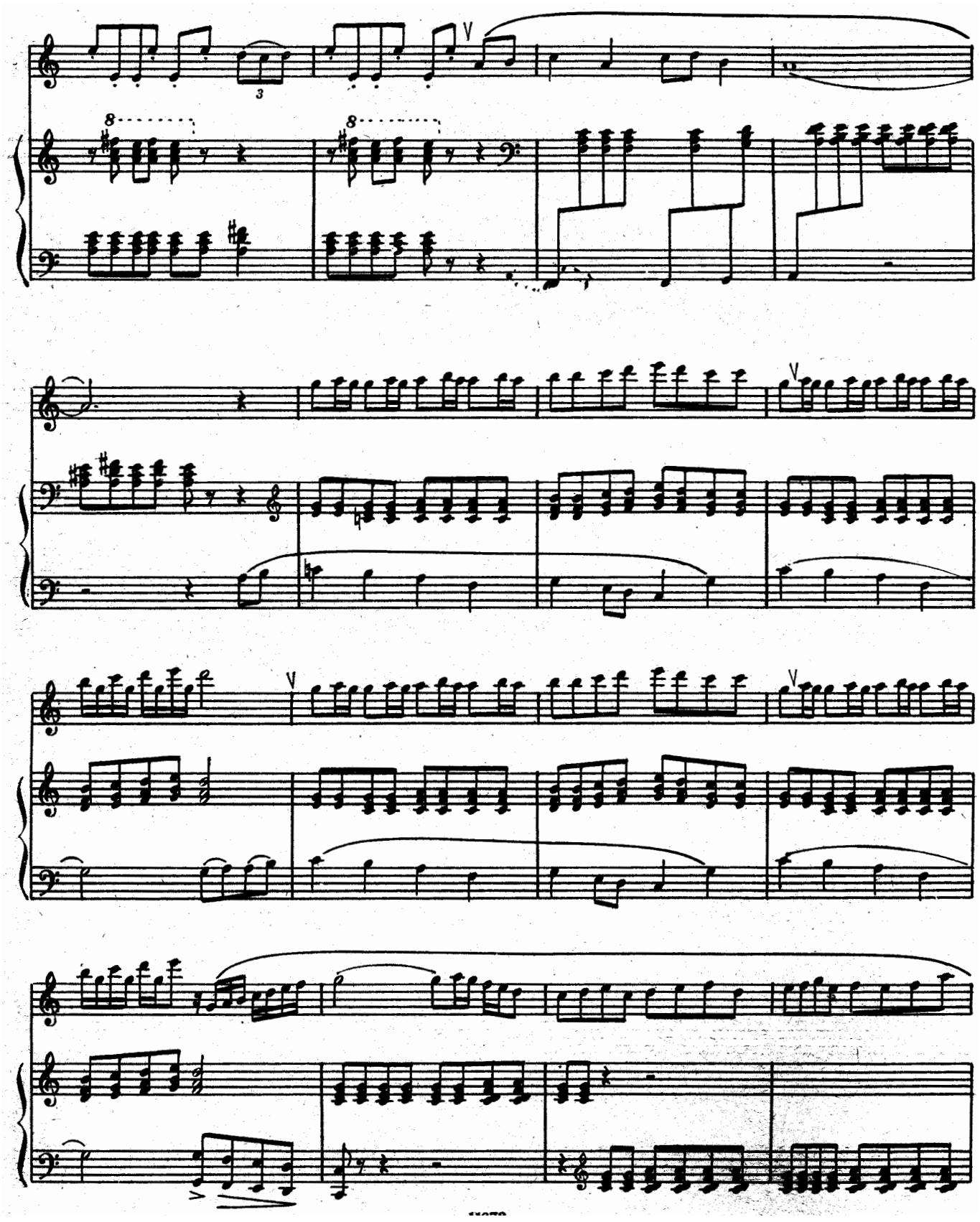
М. ПАРЦХАЛАДЗЕ, соч. 53

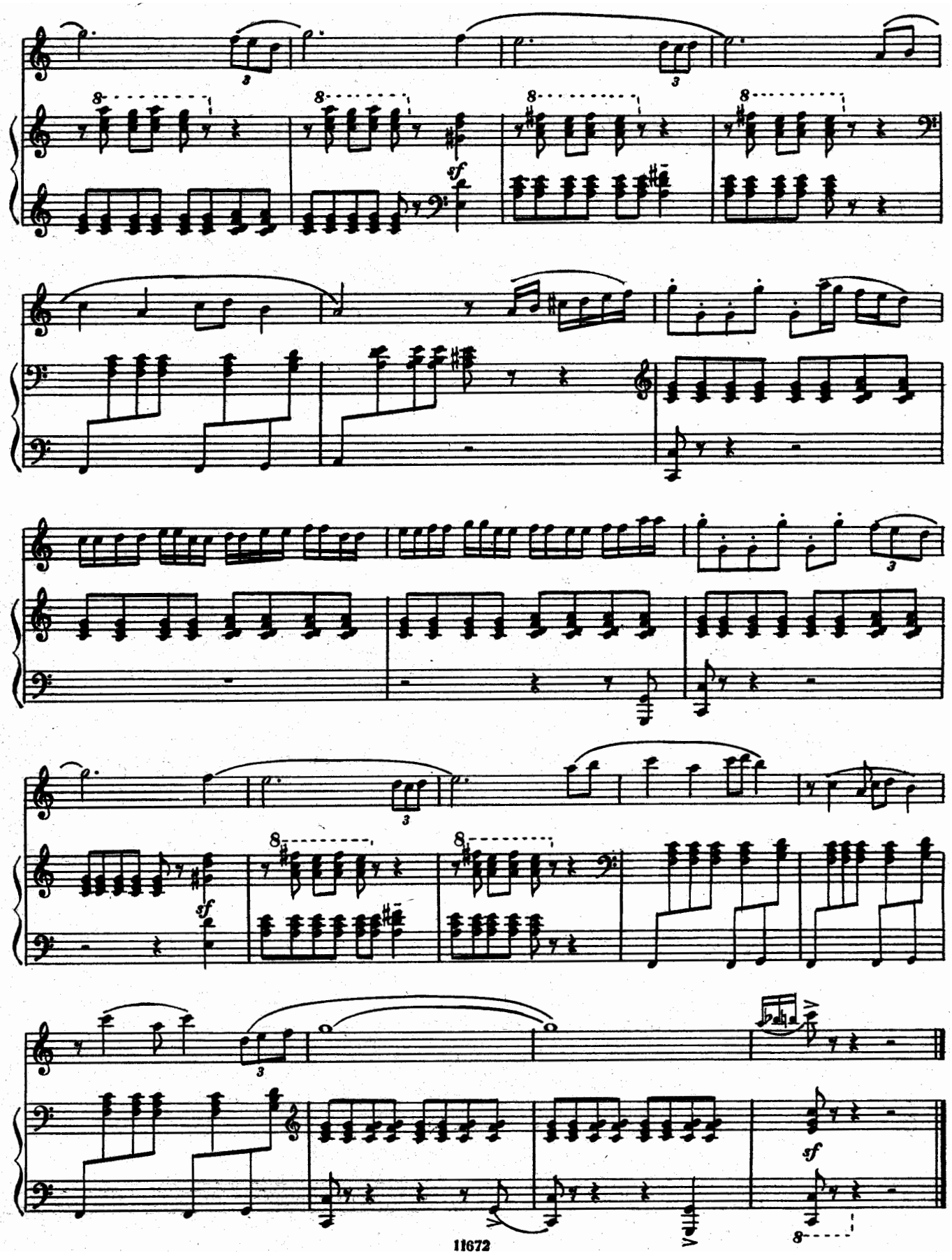


© Издательство «Музыка», 1983 г.

11672

MUSIC www.7not.ru COLLEGE

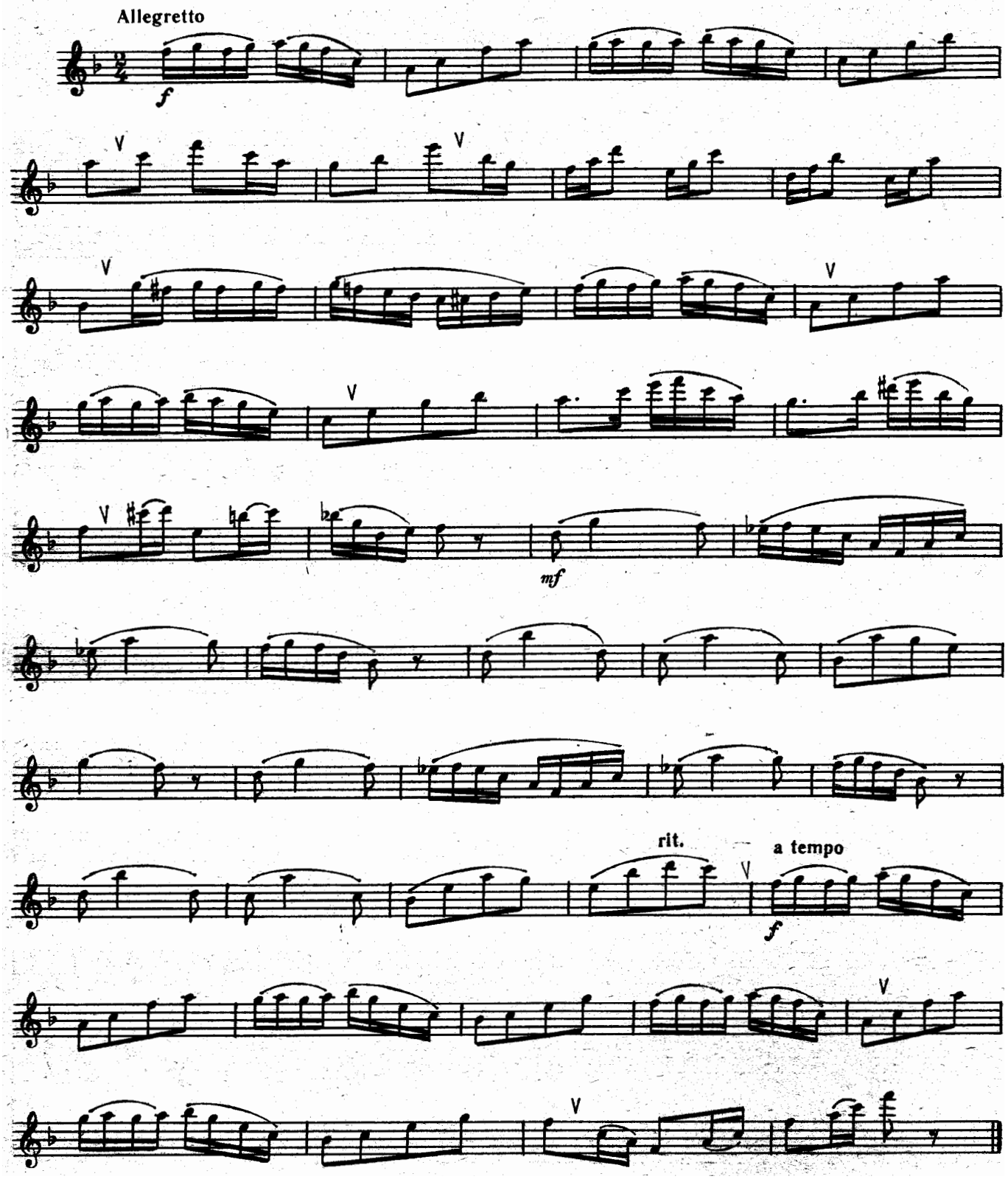




MUSIC www.7not.ru COLLEGE

Этюд

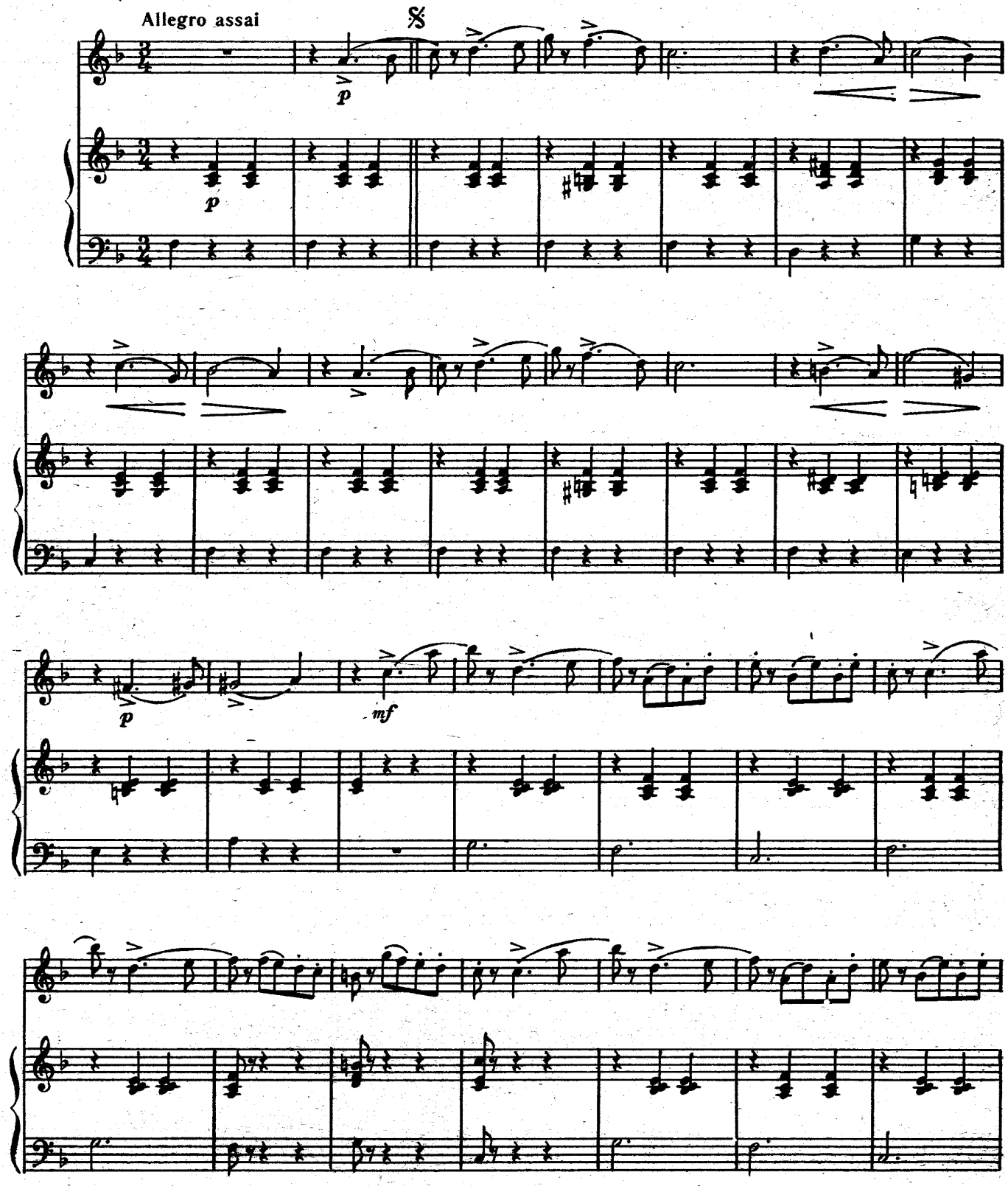
Н. ПЛАТОНОВ



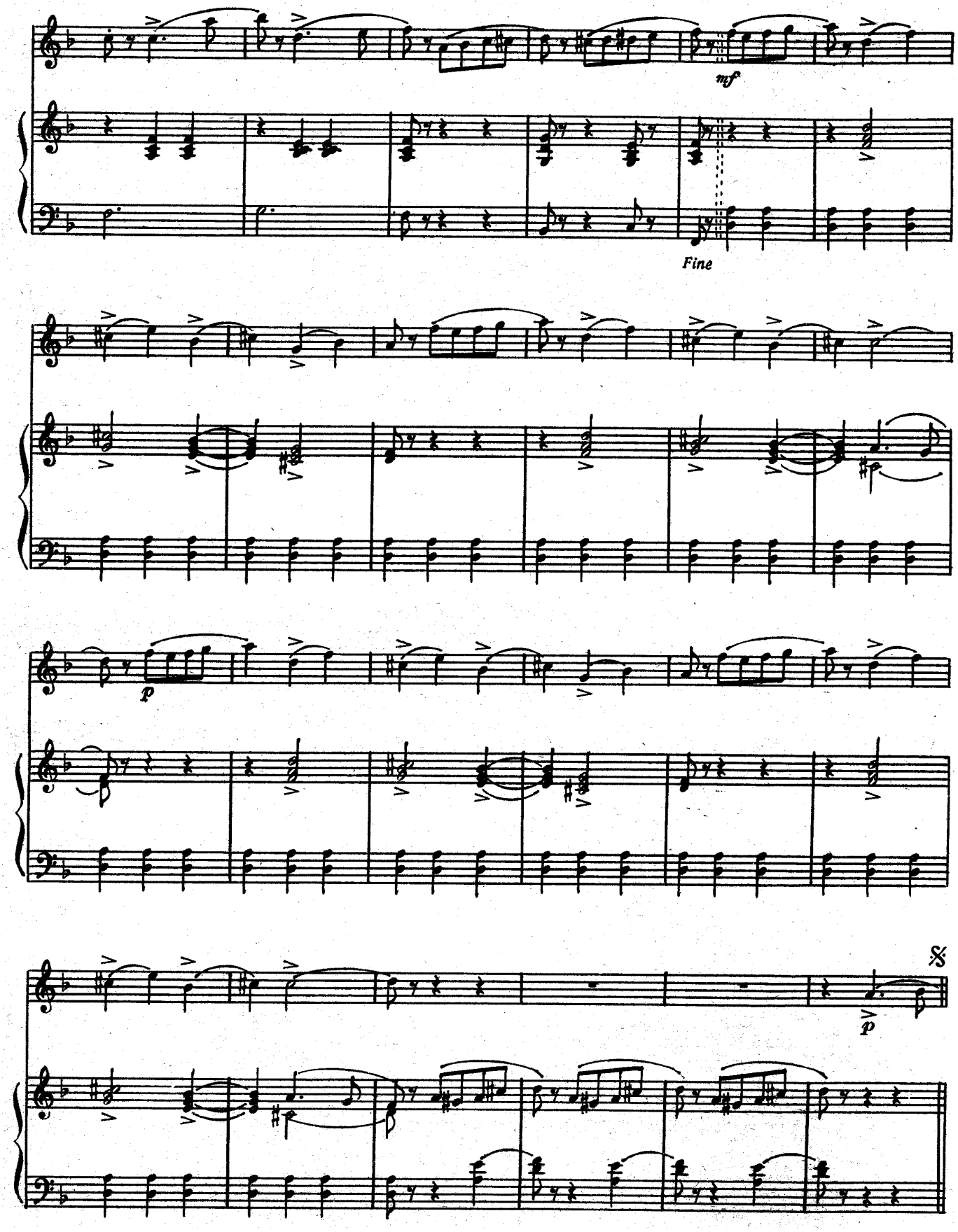
Вальс

из «Детского альбома»

П. ЧАЙКОВСКИЙ



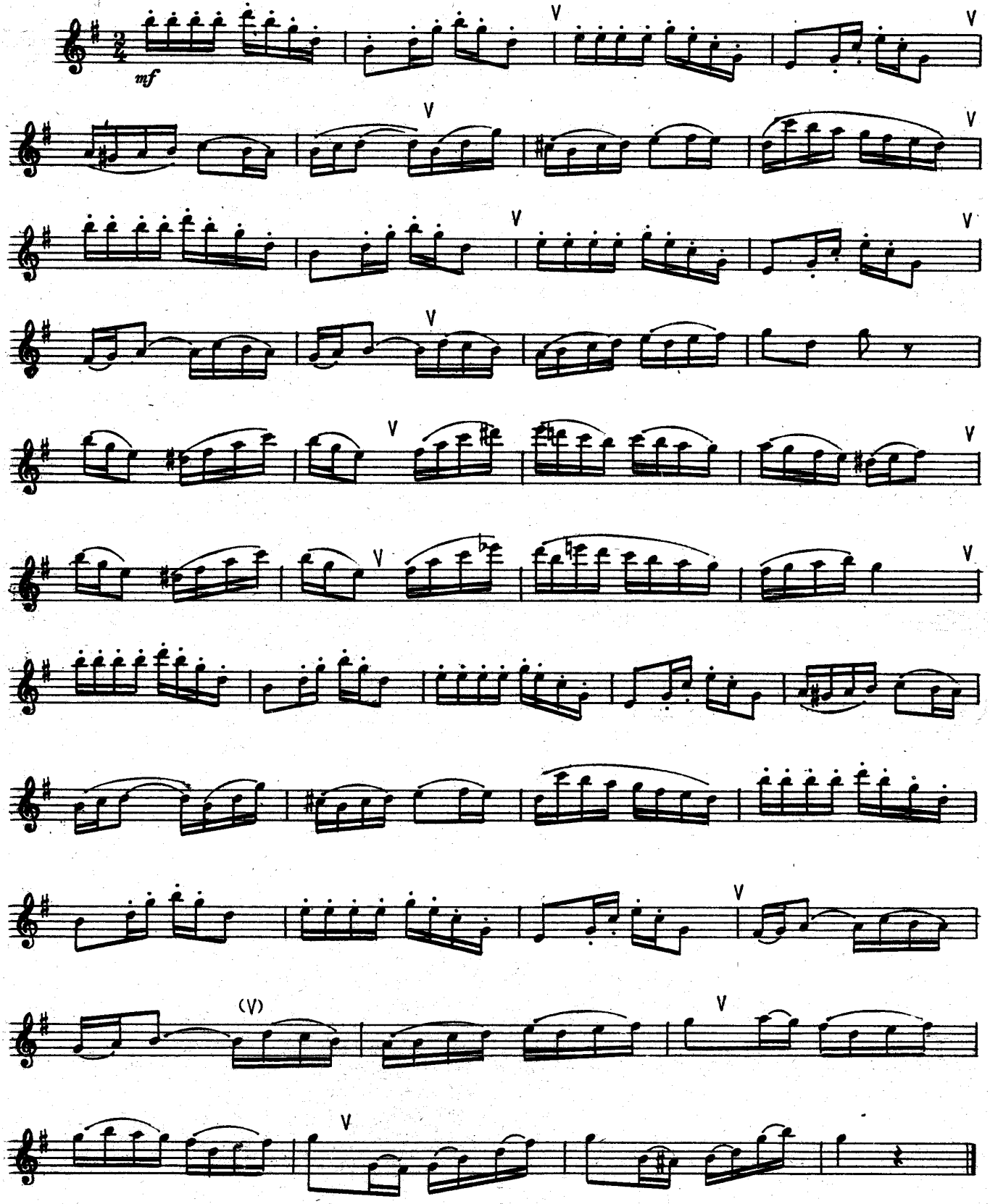
MUSIC www.7not.ru COLLEGE


mf
Fine
p
p
𝄋

Этюд

Allegretto

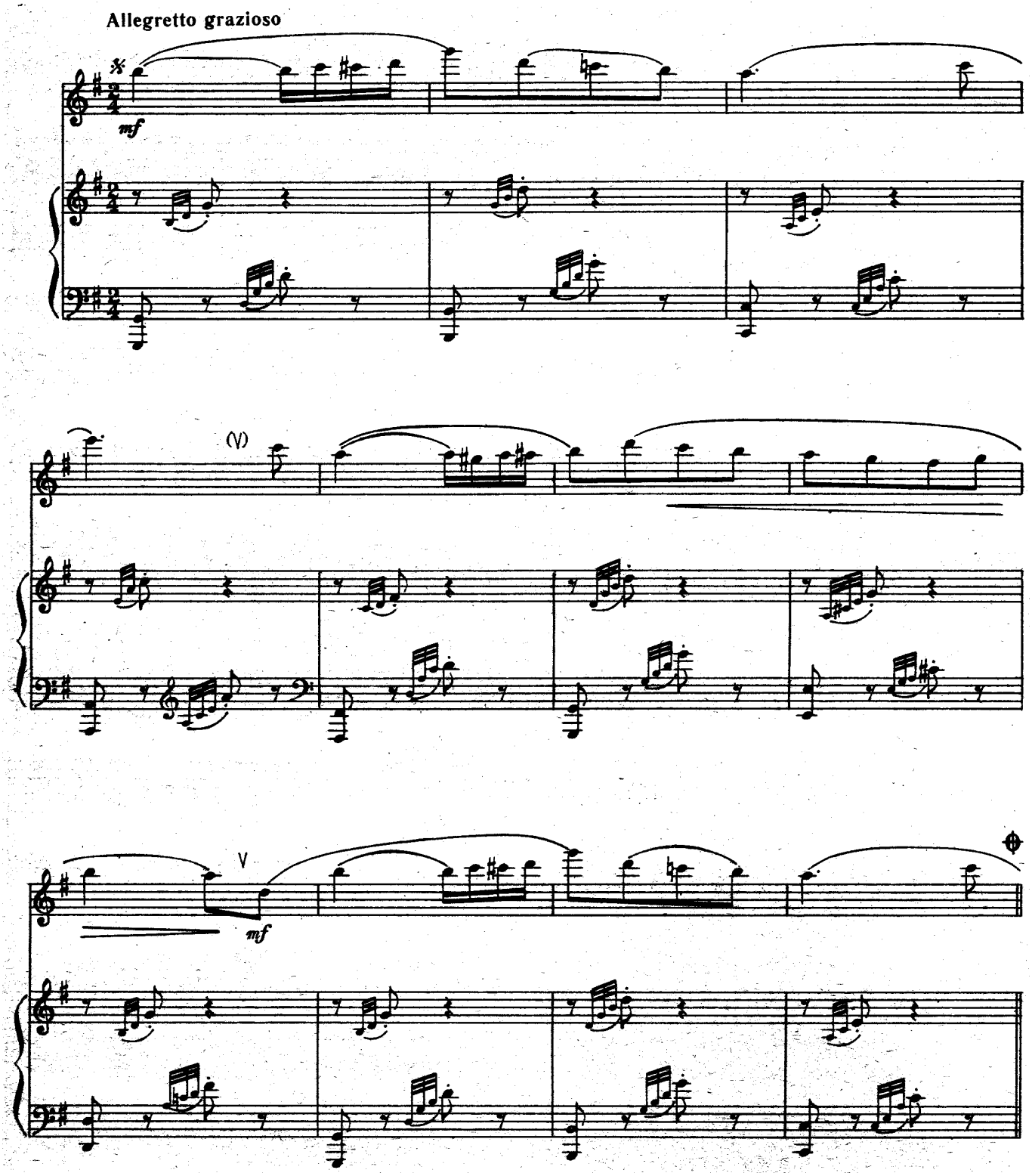
Н. ПЛАТОНОВ

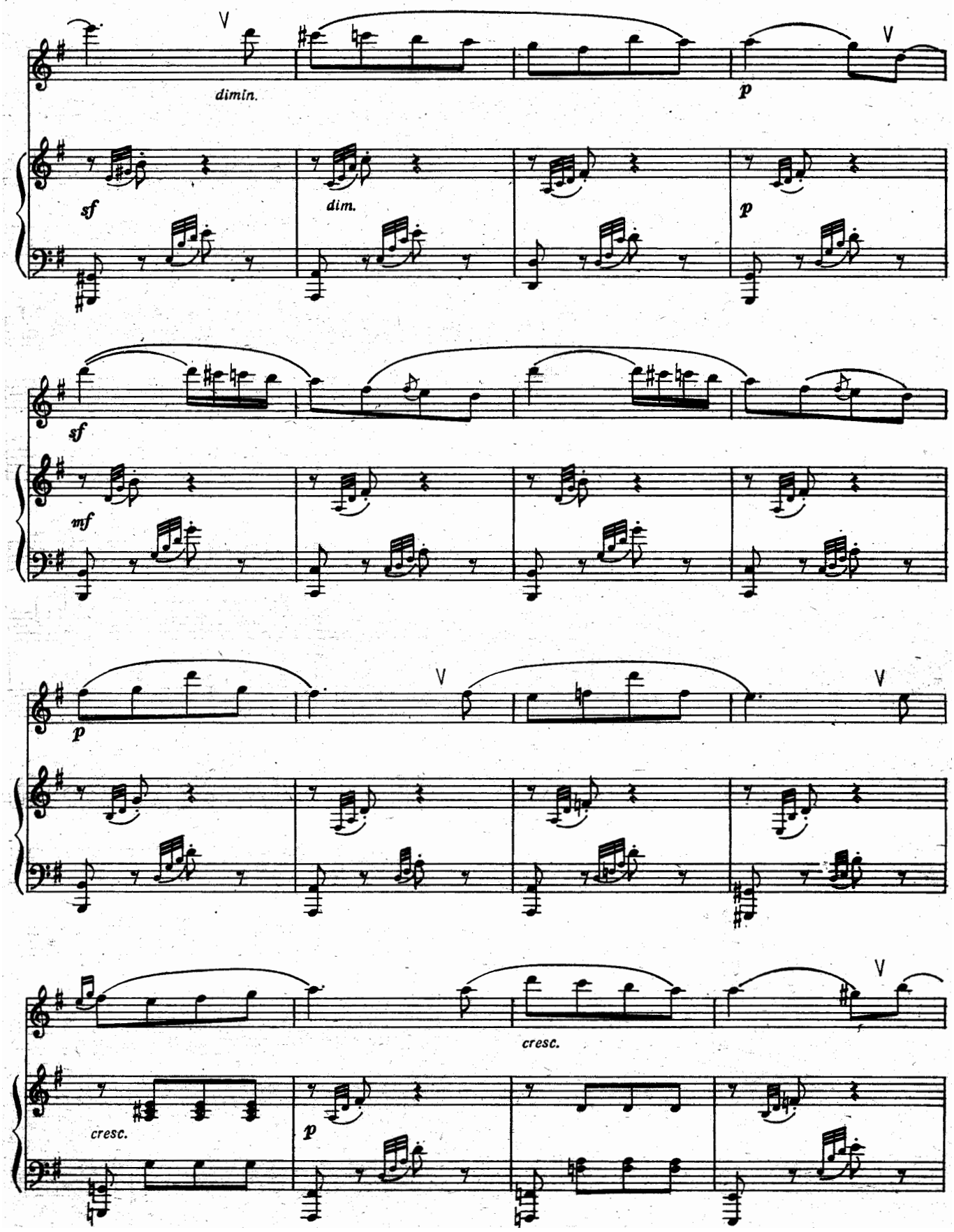


MUSIC www.7not.ru COLLEGE

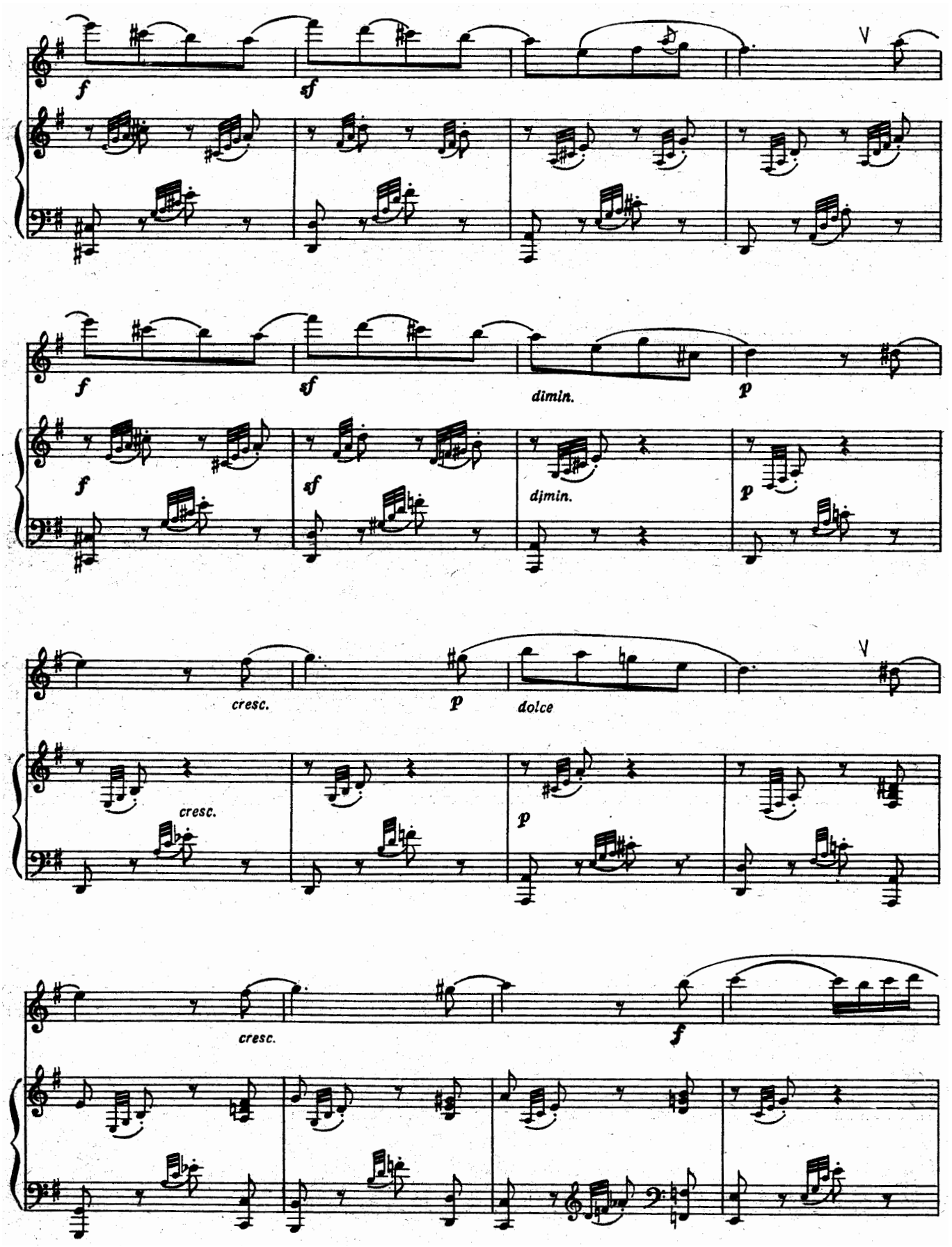
Весенняя песня

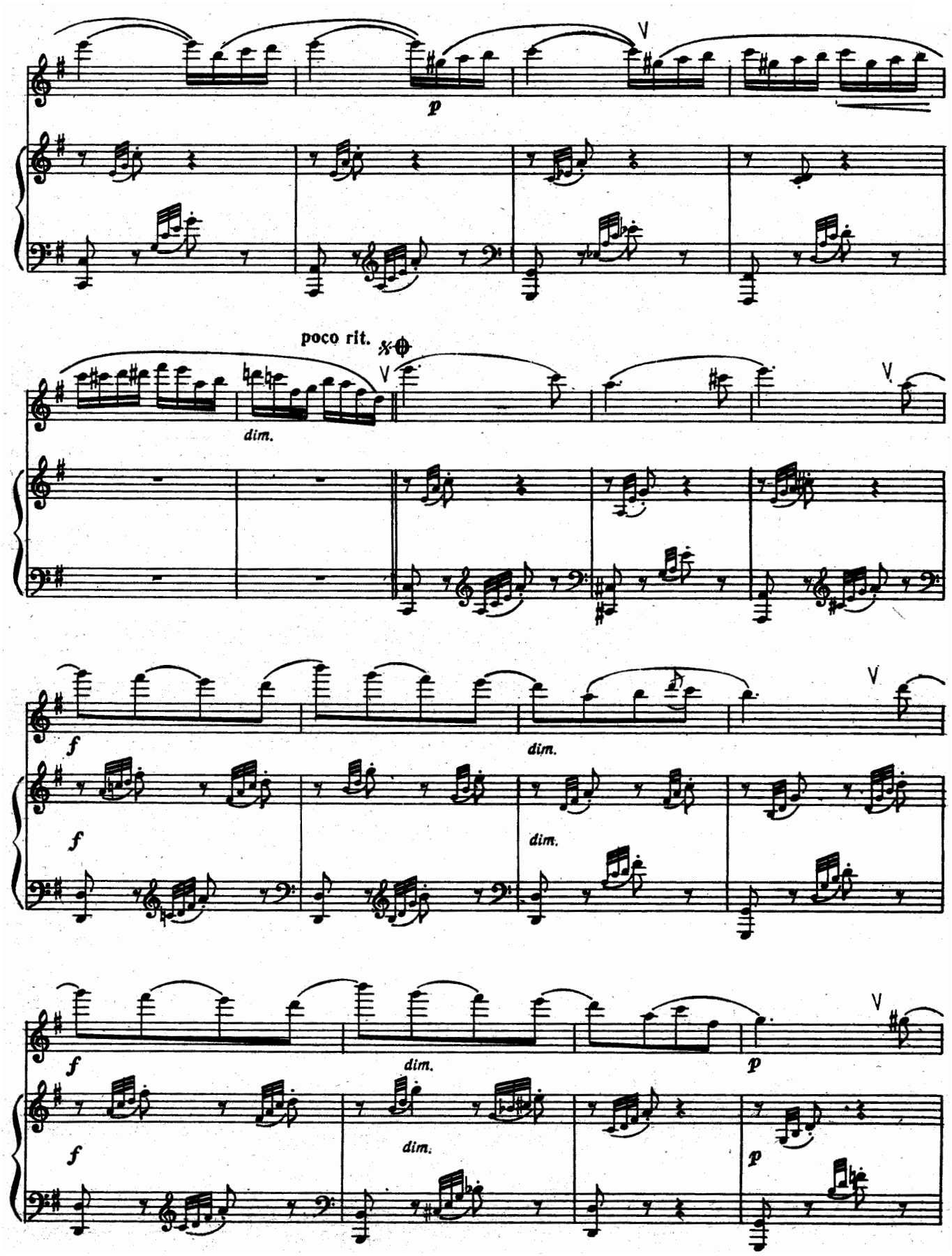
Ф. МЕНДЕЛЬСОН



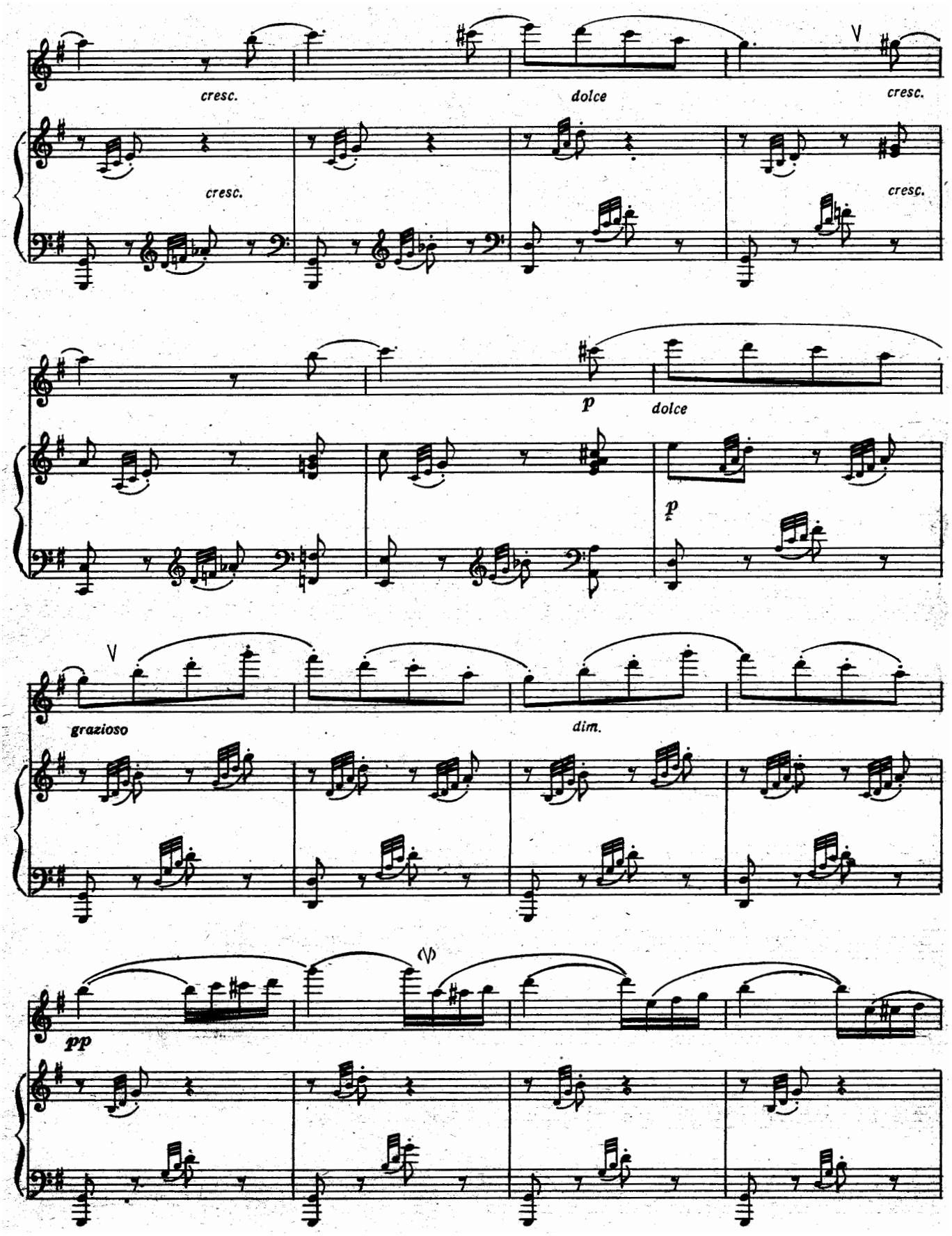


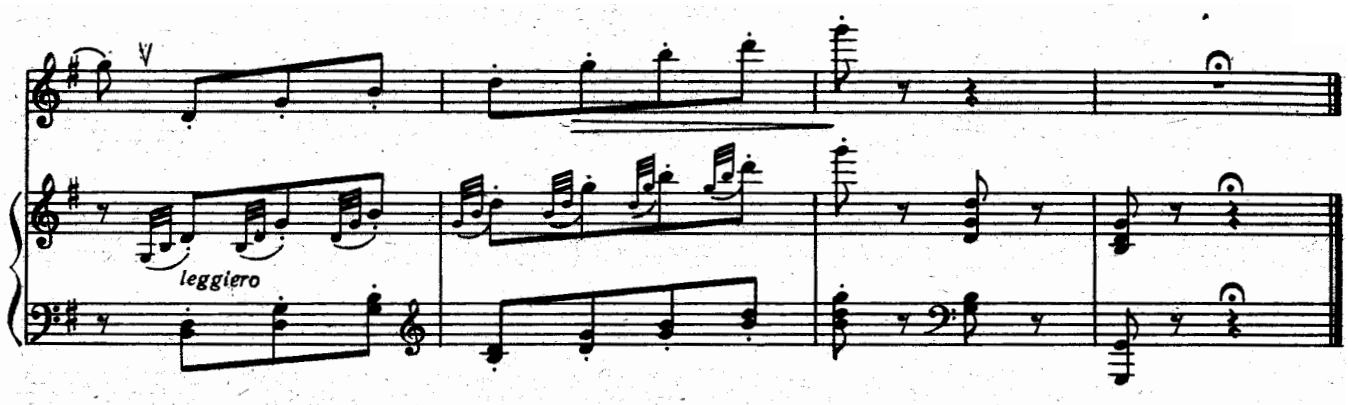
MUSIC www.7not.ru COLLEGE


f
sf
V
f
sf
dimin.
p
f
sf
dimin.
p
cresc.
p
dolce
V
cresc.
p
cresc.
f



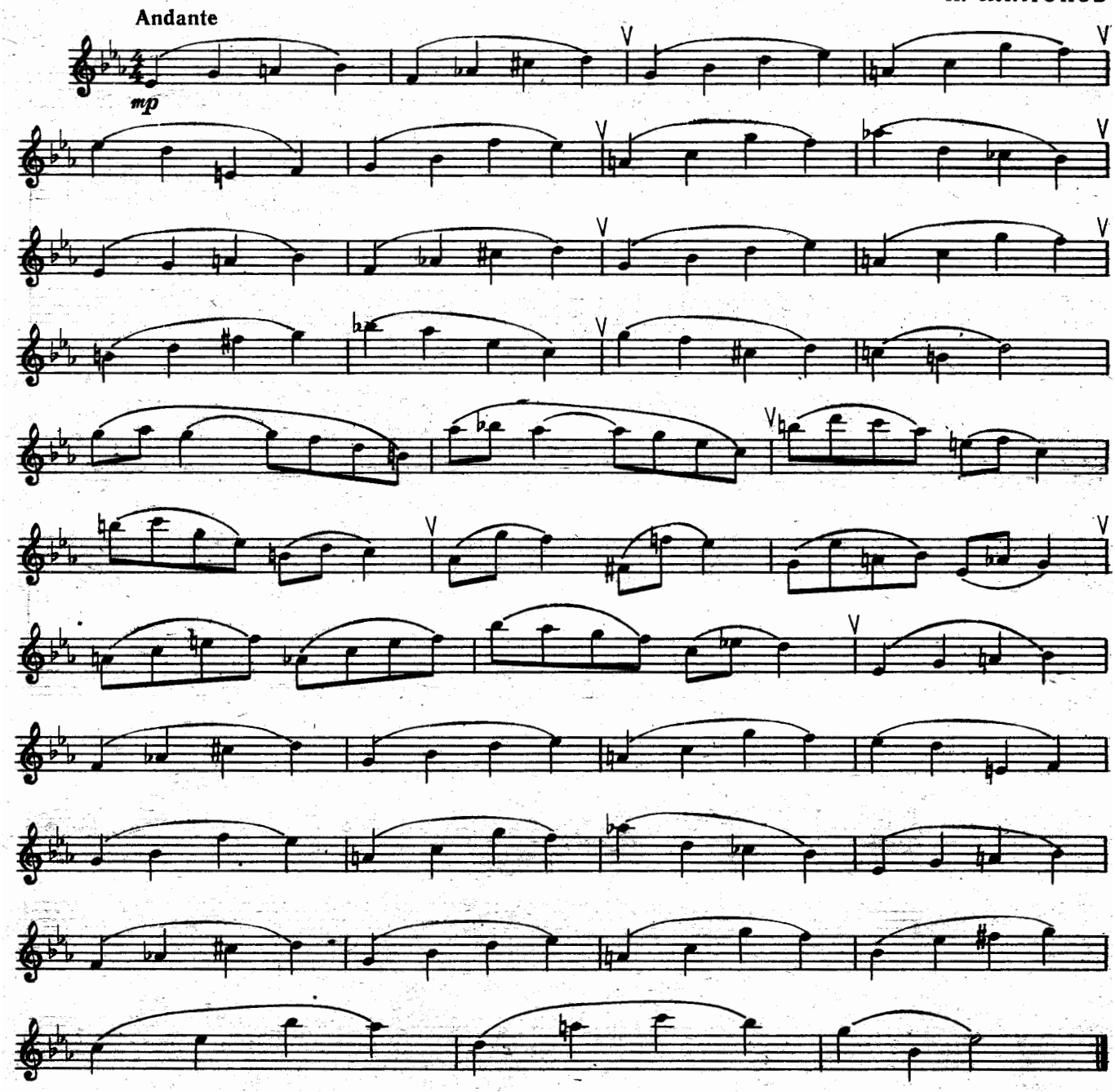
MUSIC www.7not.ru COLLEGE


cresc.
dolce
cresc.
cresc.
cresc.
p
dolce
p
grazioso
dim.
pp



Этюд

Н. ПЛАТОНОВ

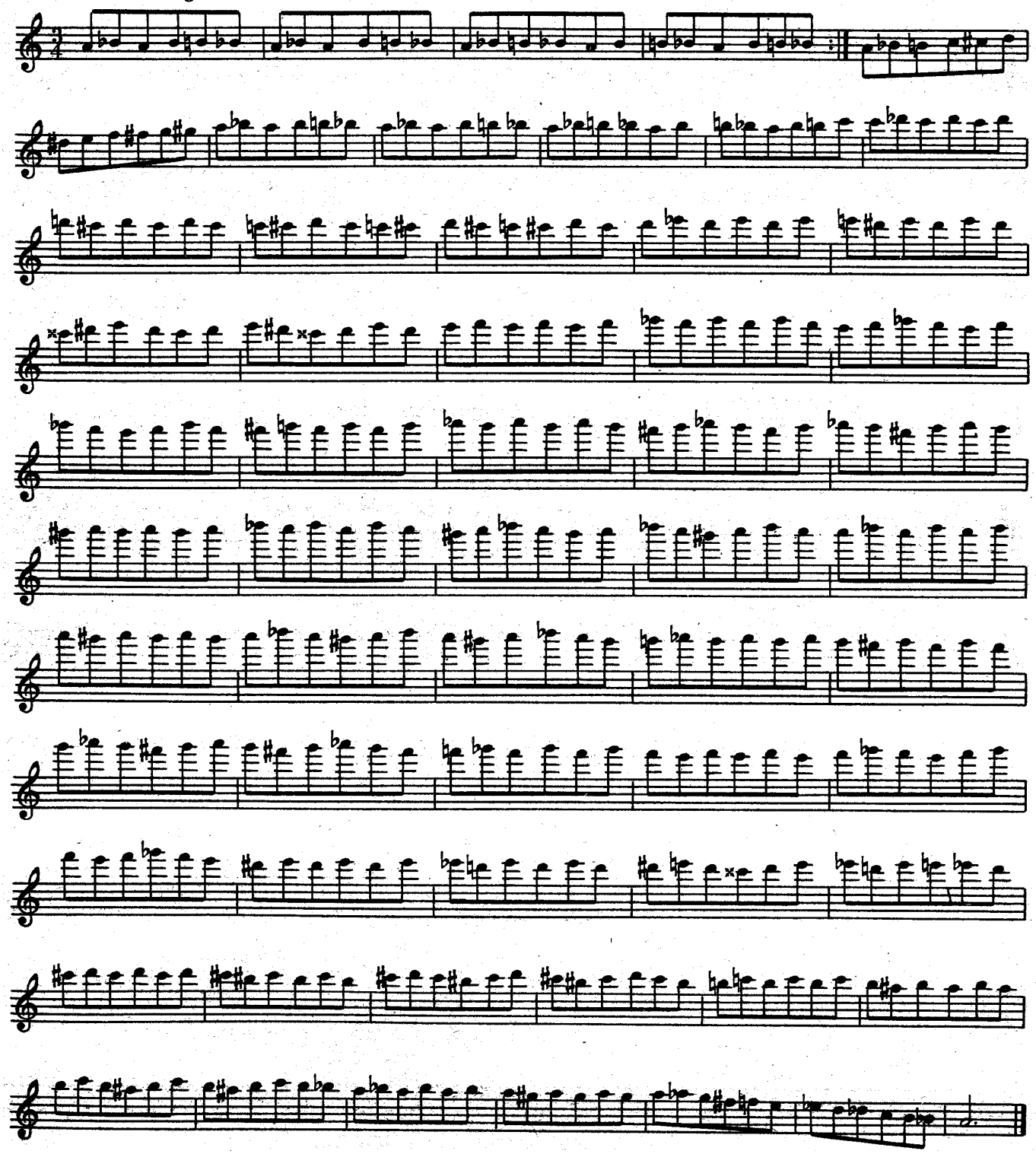


MUSIC www.7not.ru COLLEGE

УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ РАЗВИТИЯ БЕГЛОСТИ В ИСПОЛНЕНИИ ХРОМАТИЧЕСКИХ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЕЙ

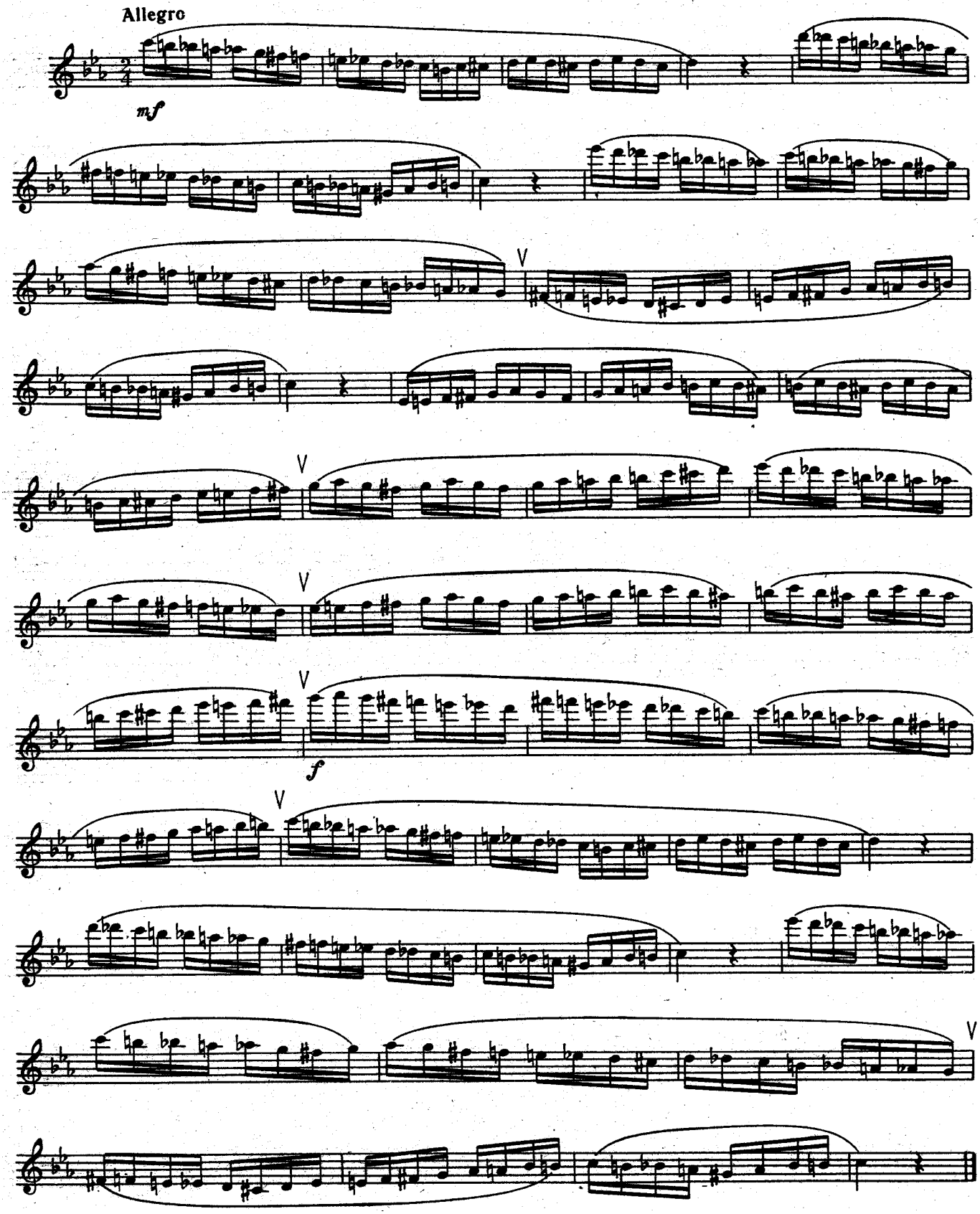
Трудность исполнения хроматических последовательностей заключается, главным образом, в координации движений пальцев при переходах: *ля—си♭, си♭—ля* в первой и второй октавах и *ре♯—ми, ми—ми♭* в третьей октаве. При изучении помещенного ниже упражнения к этим переходам необходимо отнестись особенно внимательно. *Си♭* здесь надо брать указательным пальцем правой руки, то есть так, как обычно берется *ля♯*.

Staccato e legato



Этюд

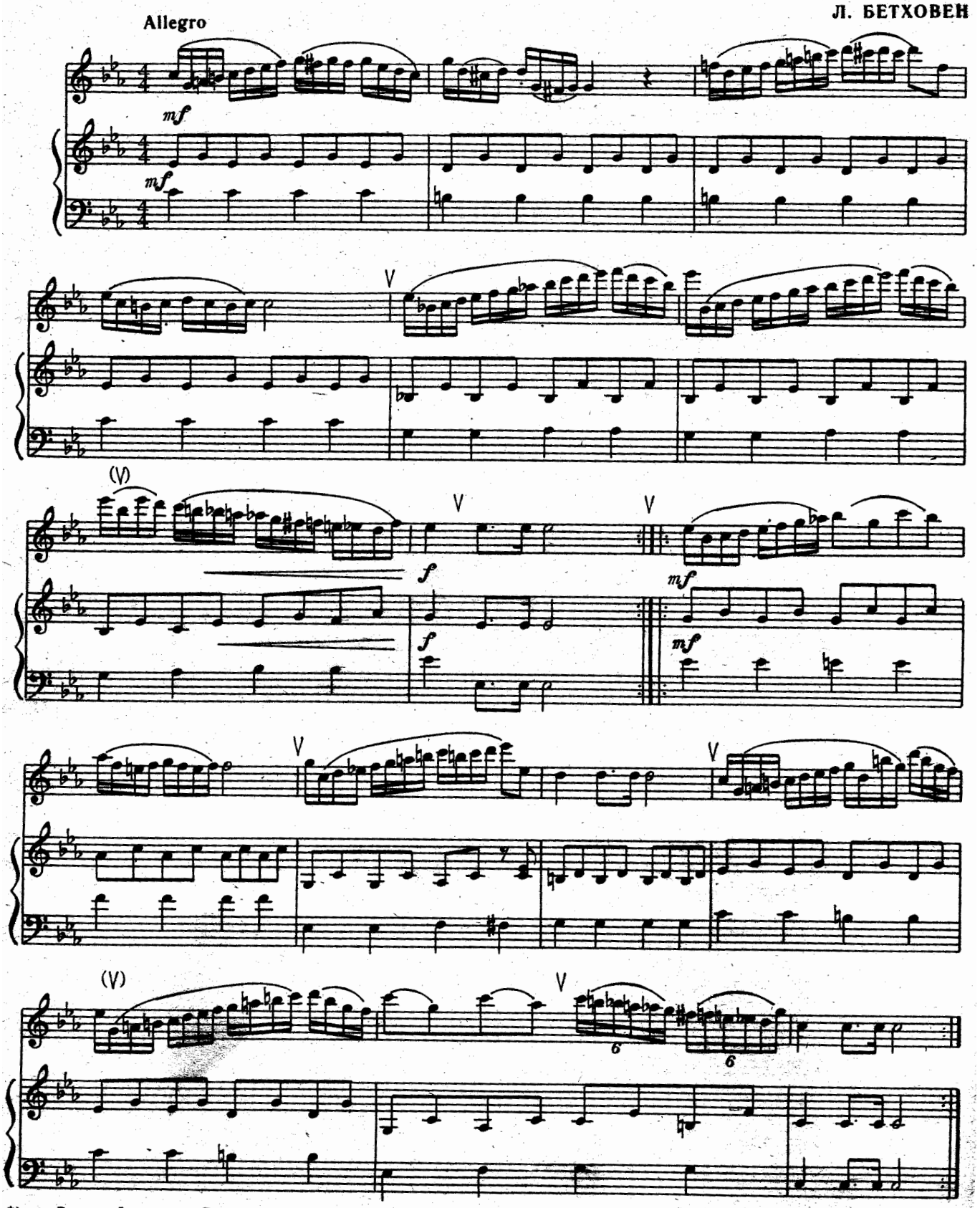
Н. ПЛАТОНОВ



MUSIC www.7not.ru COLLEGE

Вариация *)

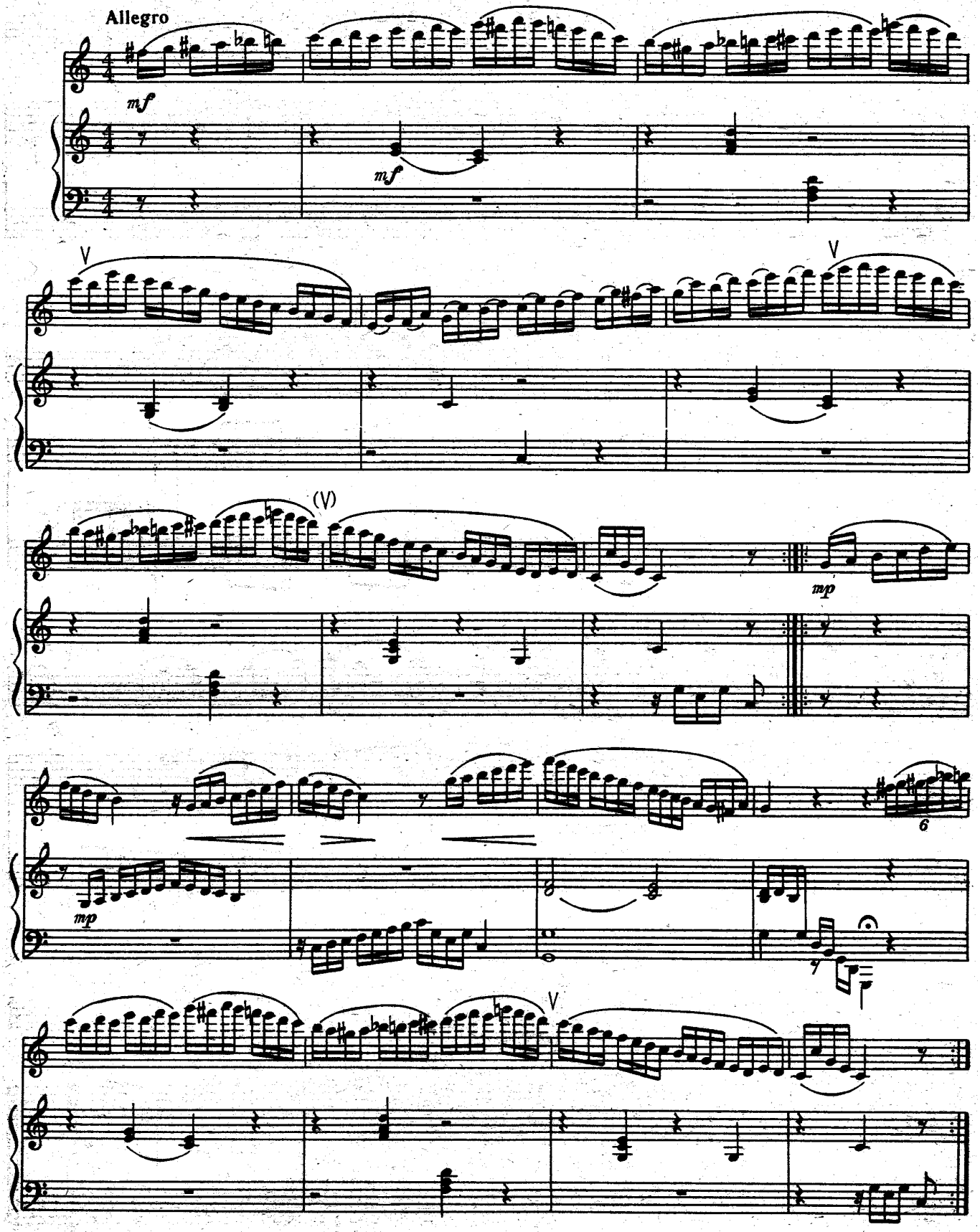
Л. БЕТХОВЕН



*) Из Вариаций на марш Дресслера.

Вариация *)

Л. БЕТХОВЕН

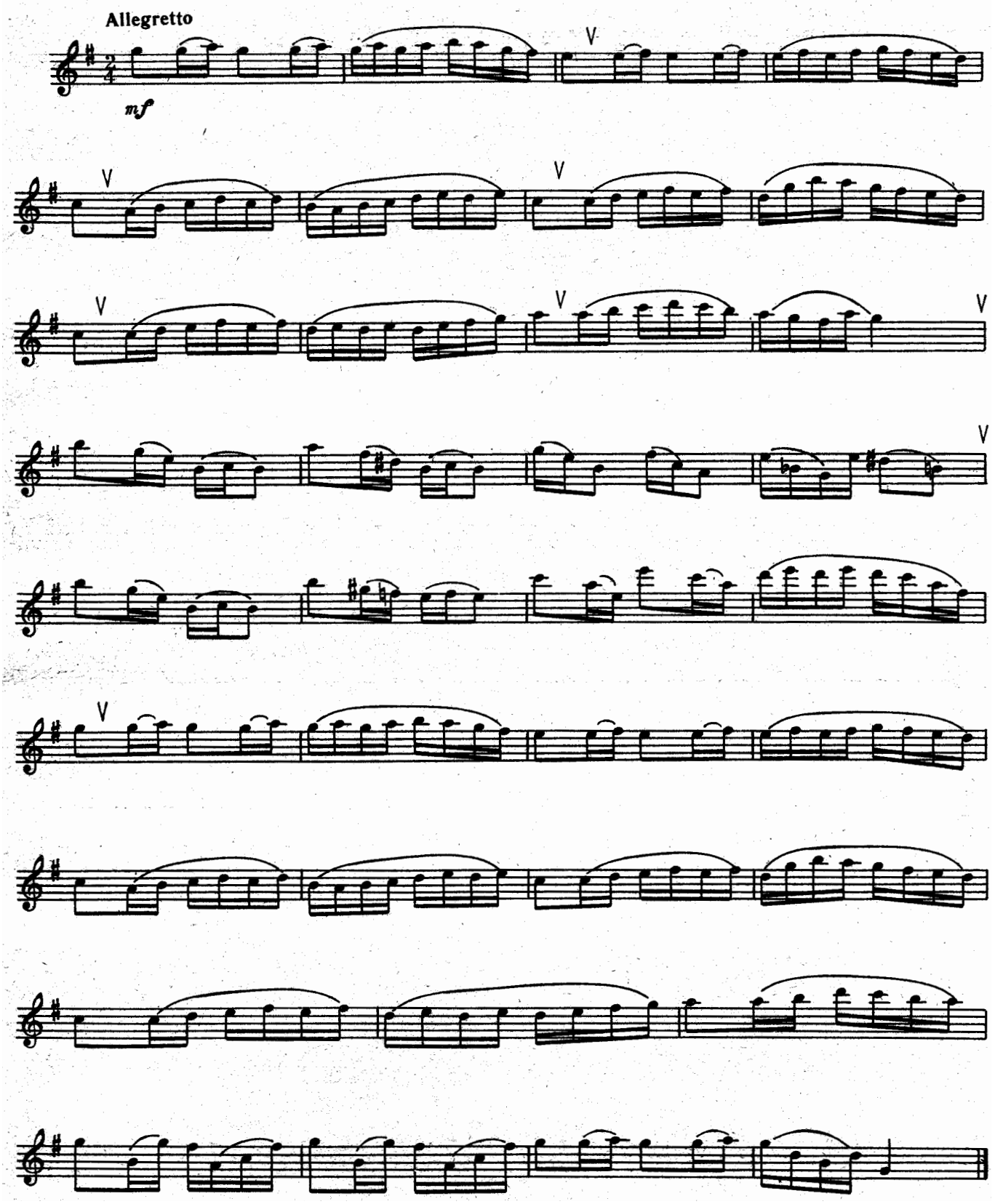


*) Из Вариаций балета Гайбеля.

MUSIC www.7not.ru COLLEGE

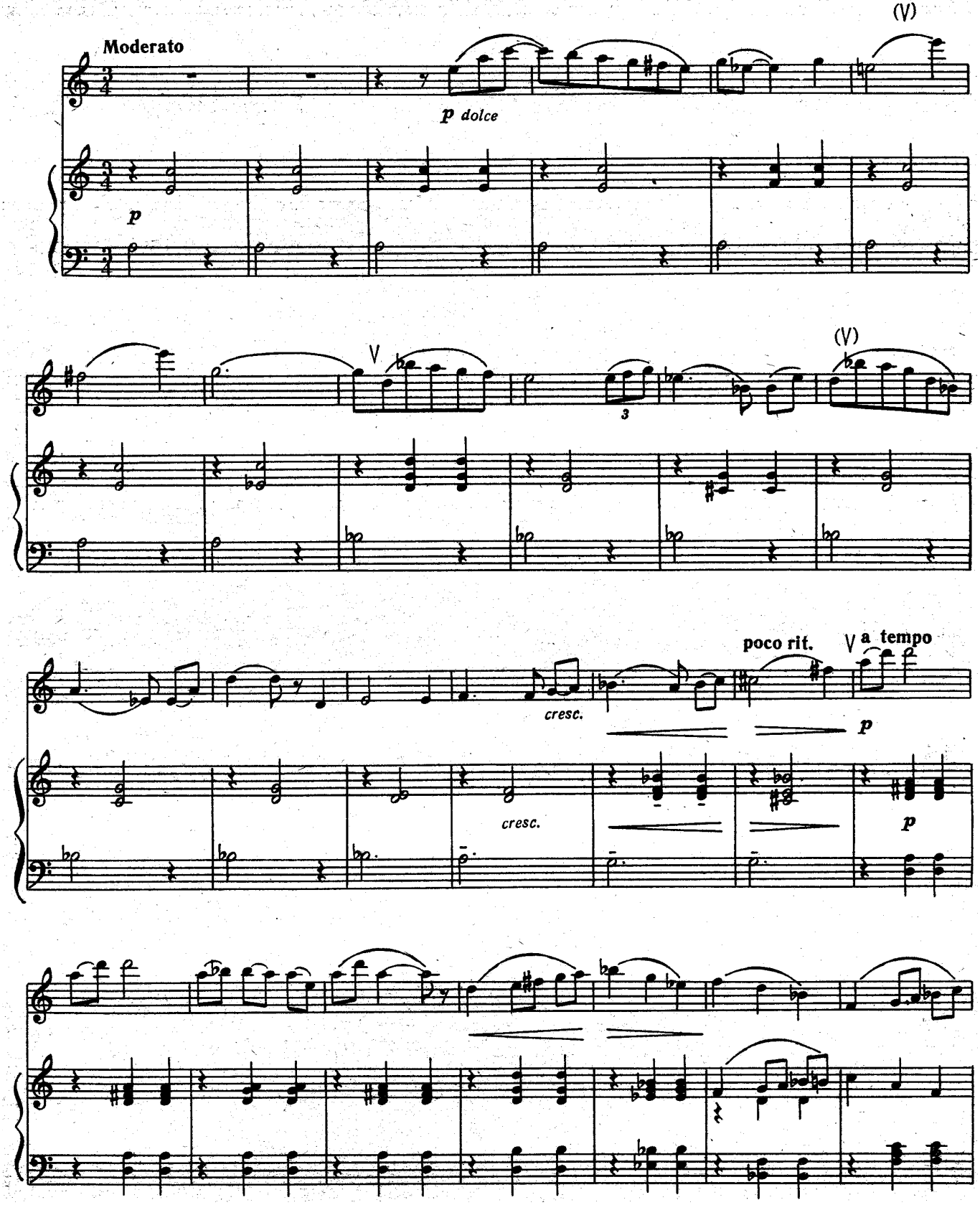
Этюд

Н. ПЛАТОНОВ

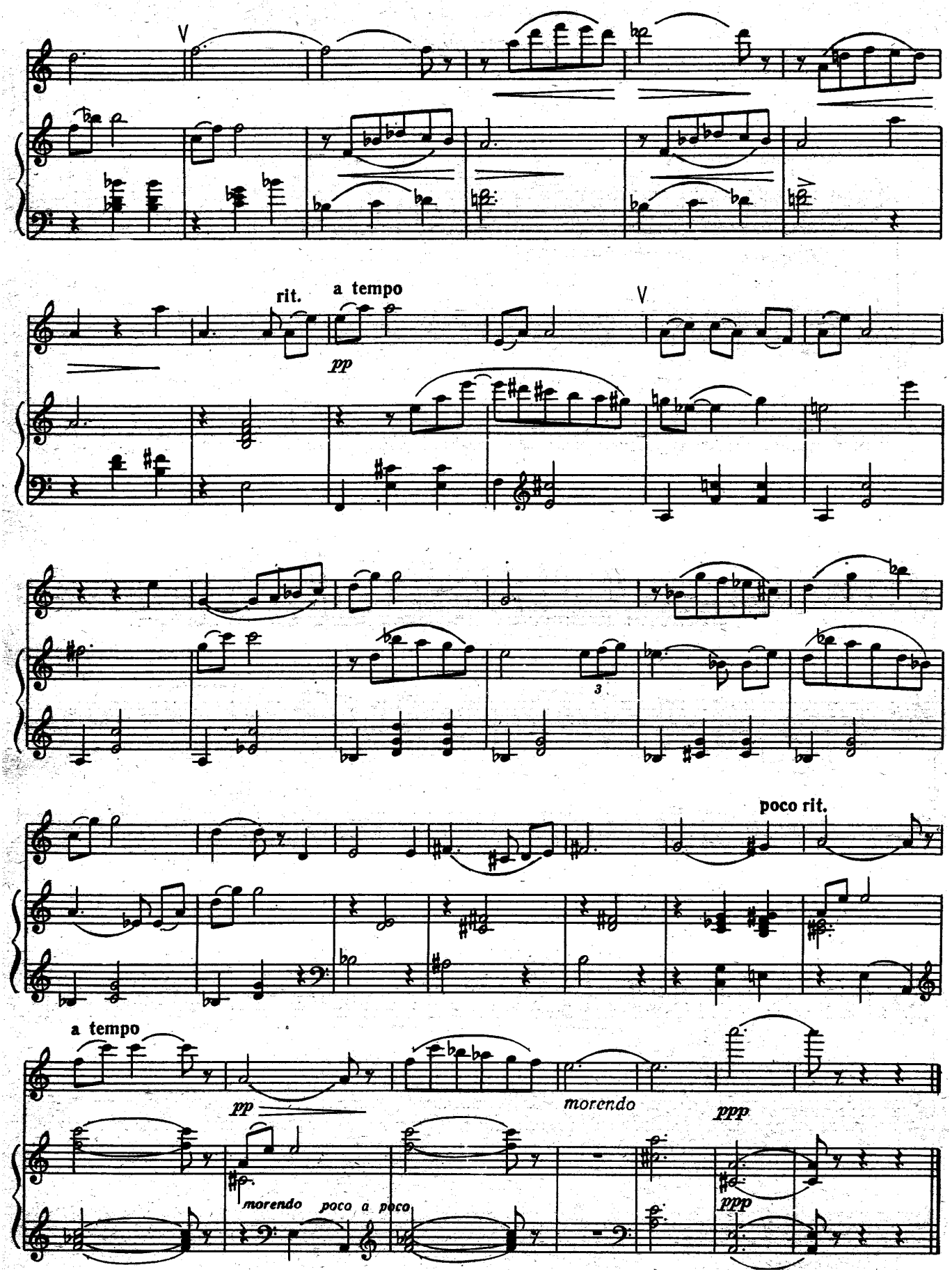


Закат года

Г. ФРИД, соч. 17 № 6

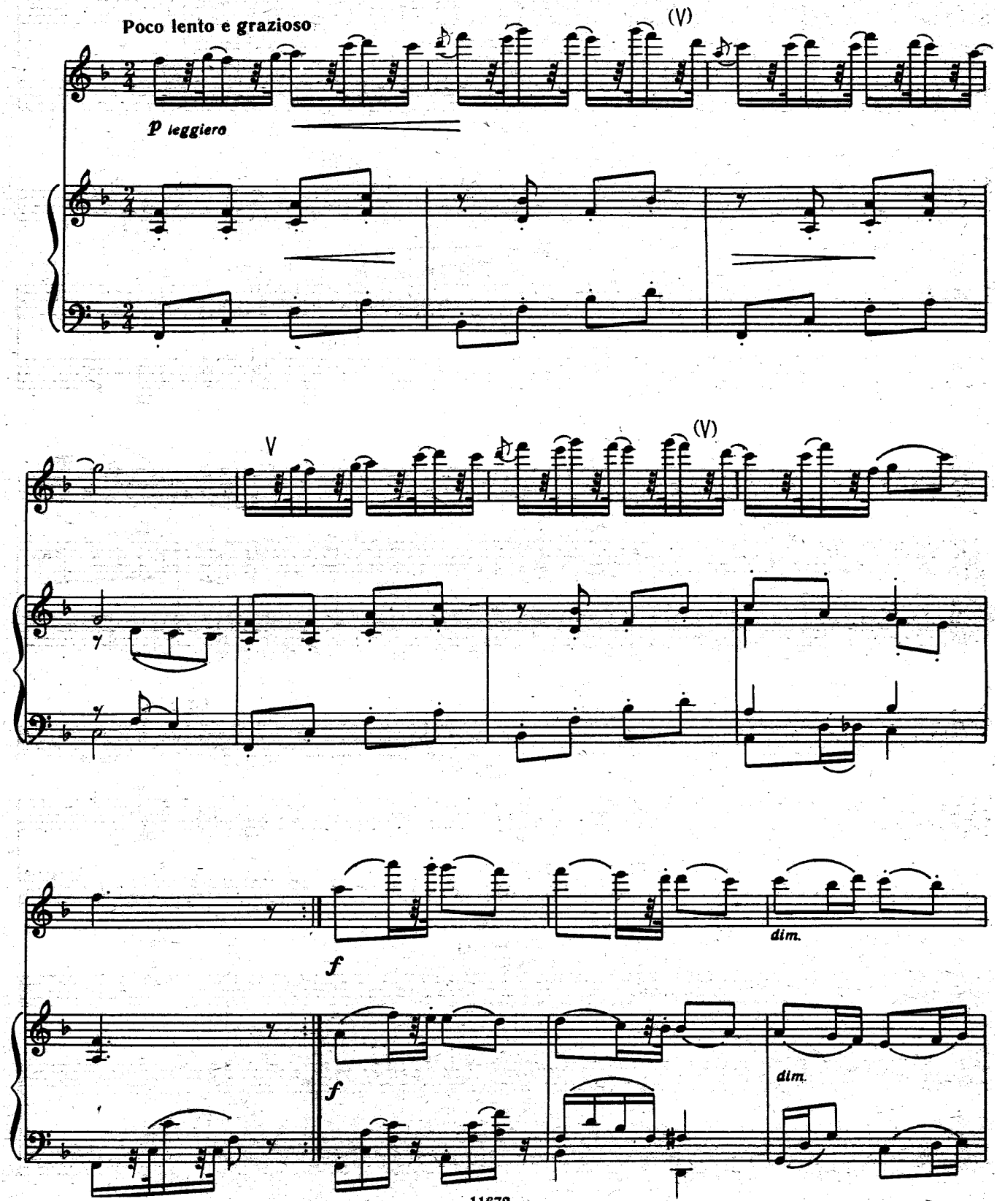


MUSIC www.7not.ru COLLEGE

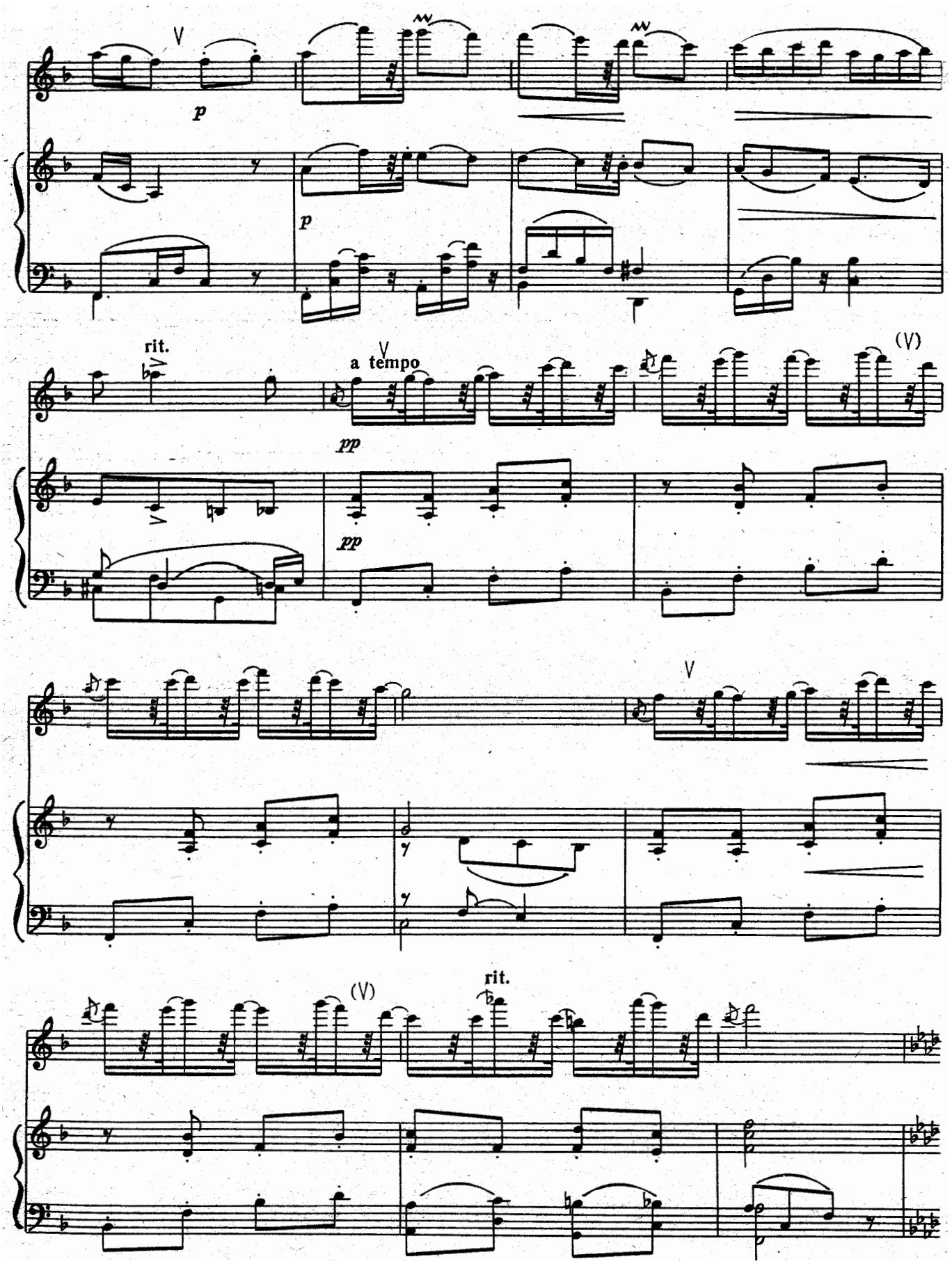

V
rit.
a tempo
pp
V
3
poco rit.
a tempo
pp
morendo
ppp
morendo poco a poco
ppp

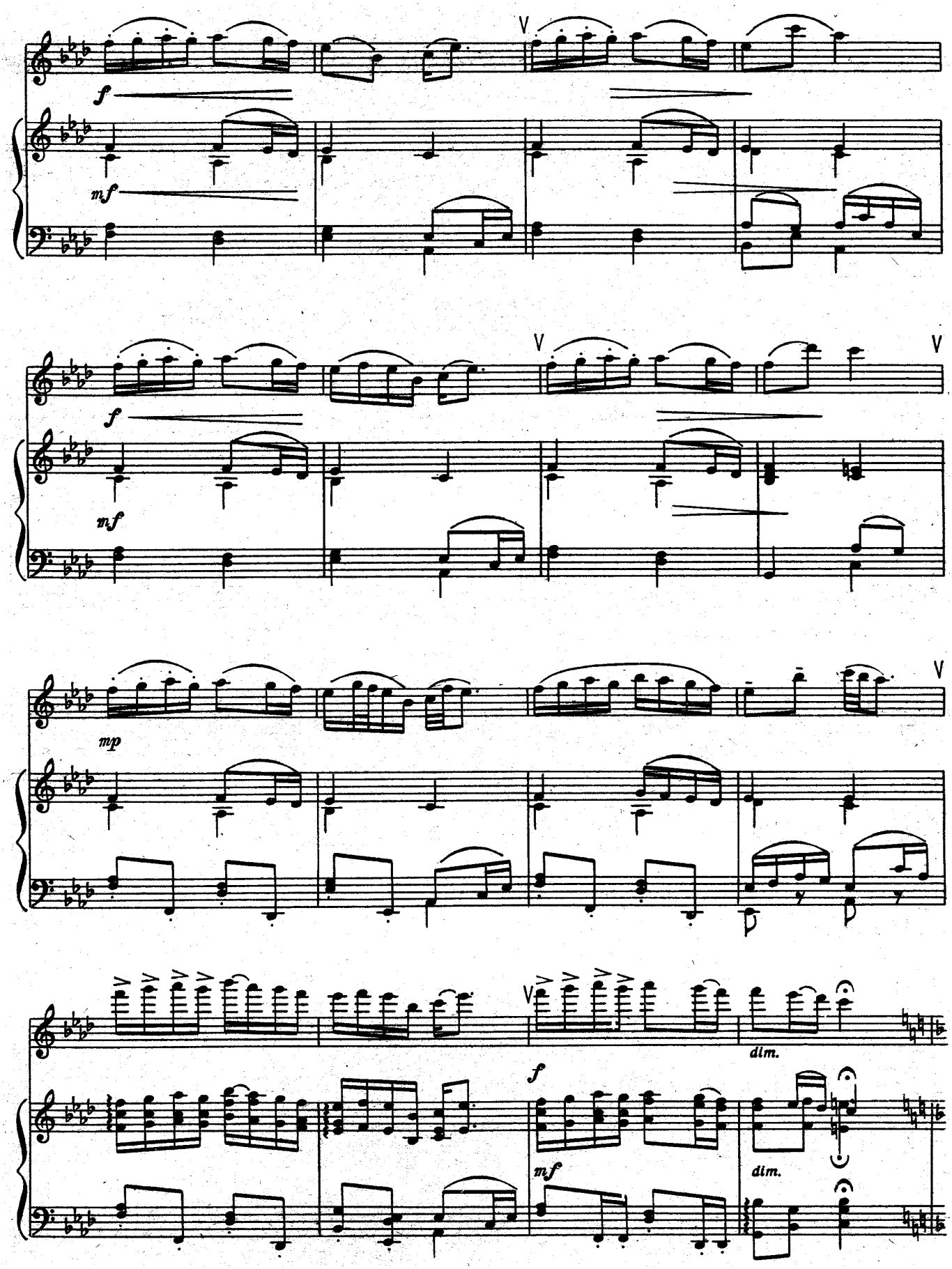
Юмореска

А. ДВОРЖАК

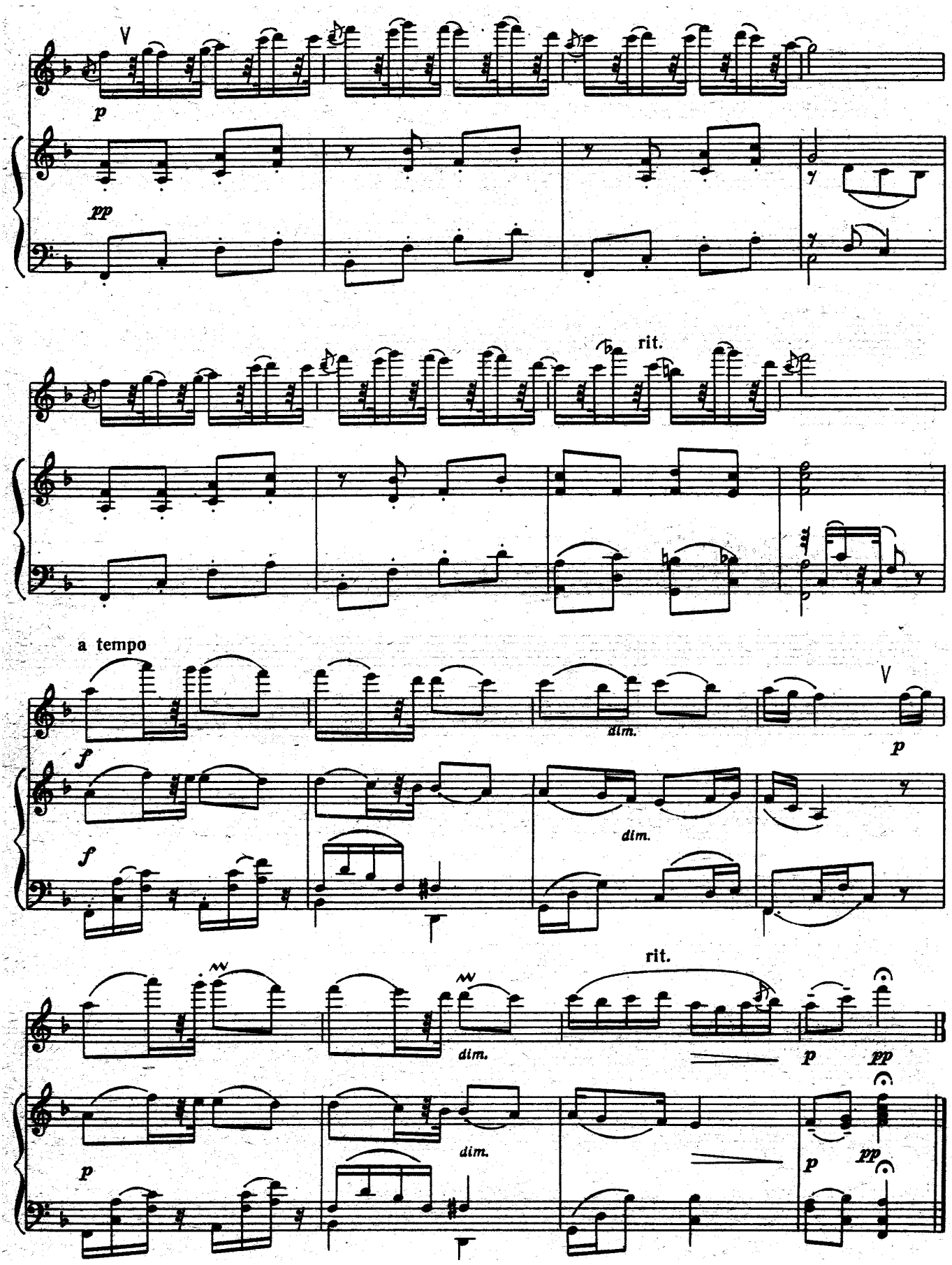


MUSIC www.7not.ru COLLEGE


V
p
p
rit.
V
a tempo
(V)
pp
pp
V
(V)
rit.



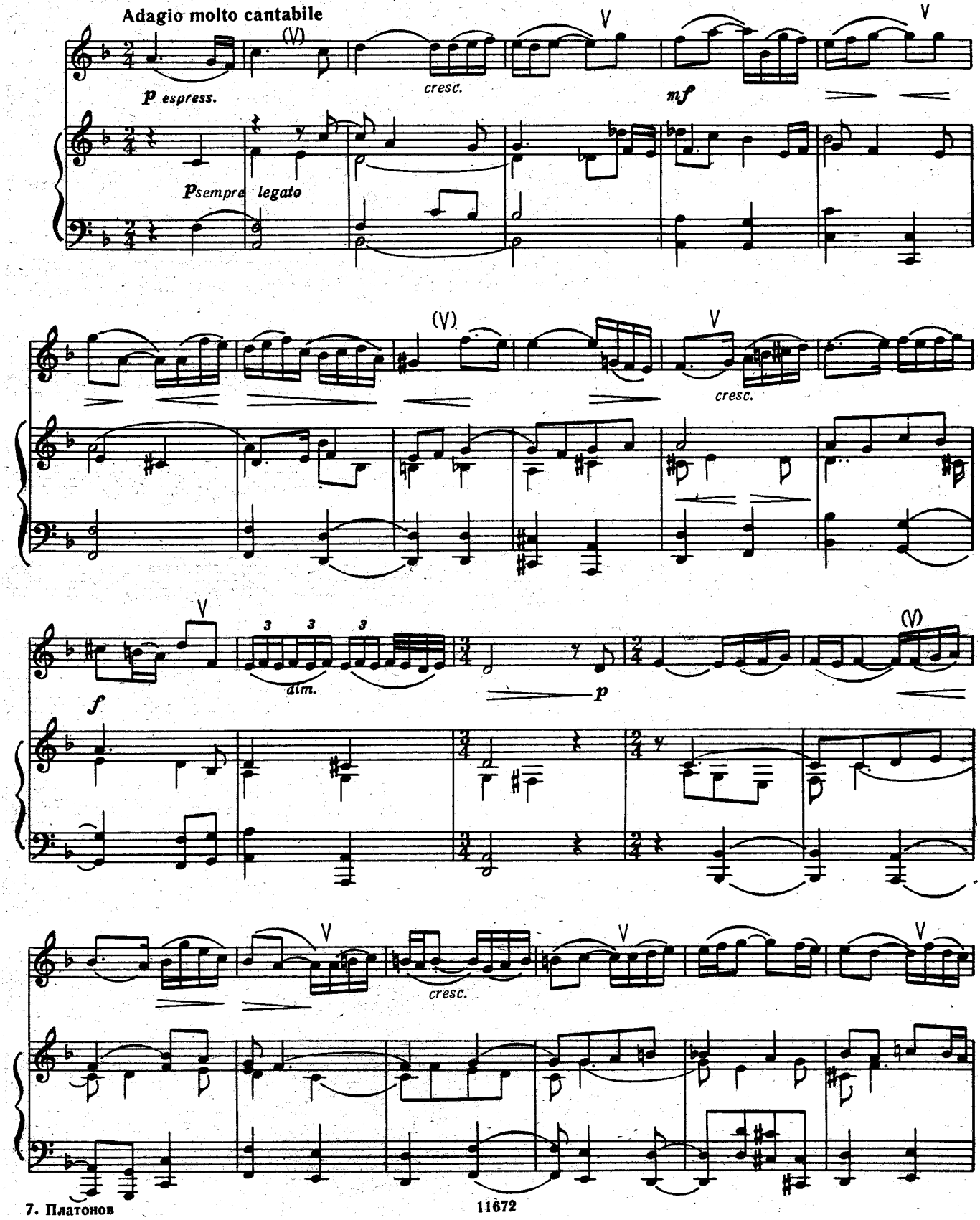
MUSIC www.7not.ru COLLEGE

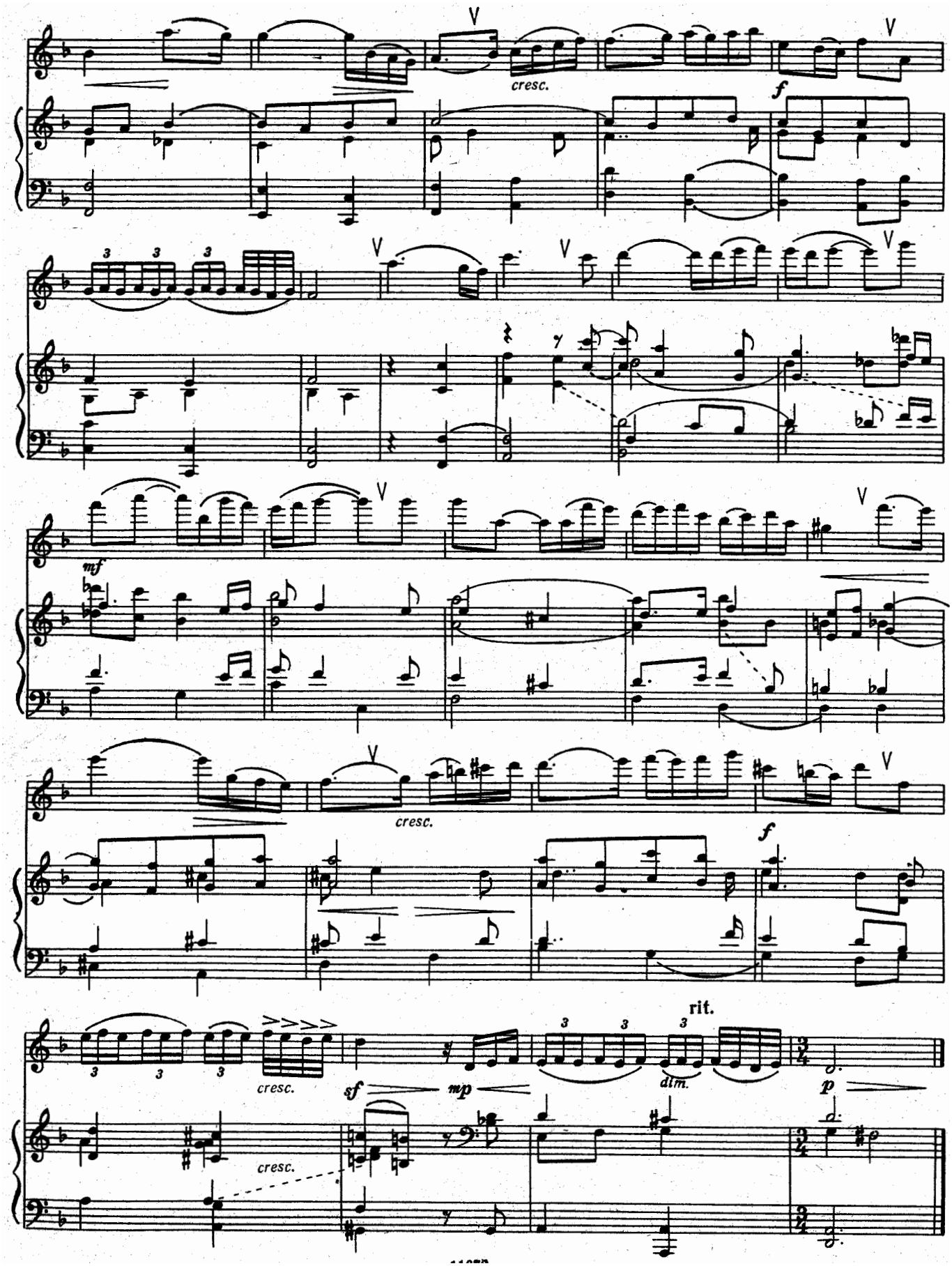

V
p
pp
rit.
a tempo
f
dim.
V
p
rit.
pp

Ария

из «Классической сюиты»

АН. АЛЕКСАНДРОВ

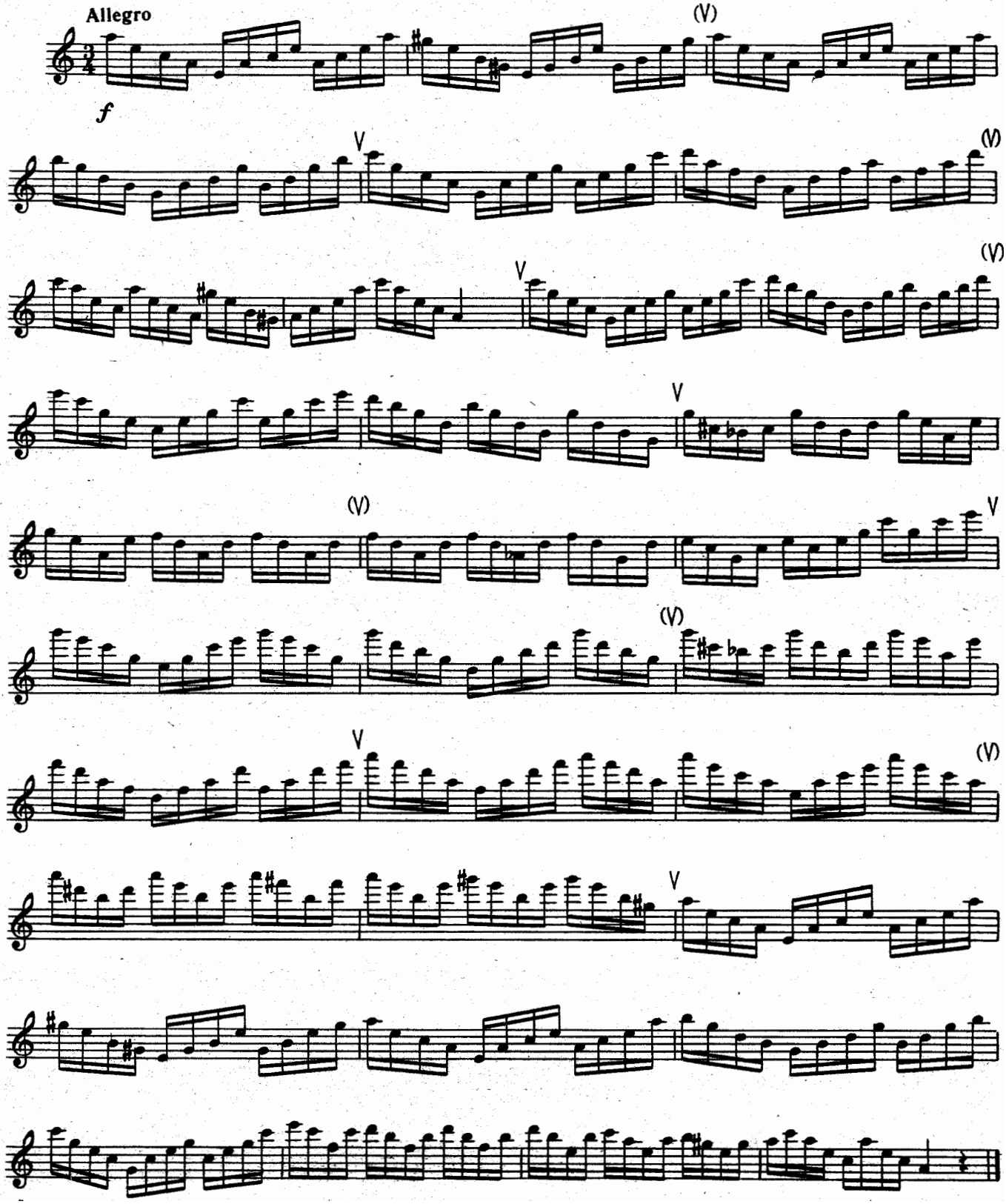



cresc.
f
mf
cresc.
f
cresc.
sf
mp
dim.
rit.
p
cresc.

Этюд

Этот этюд необходимо учить сначала staccato, а потом legato по 4 звука.

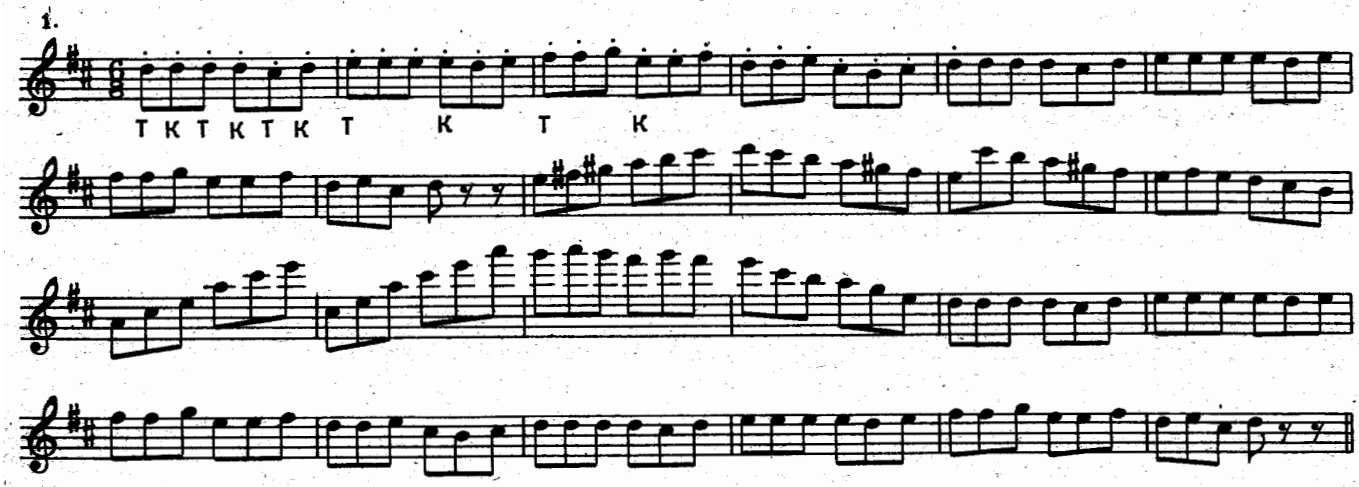
Н. ПЛАТОНОВ



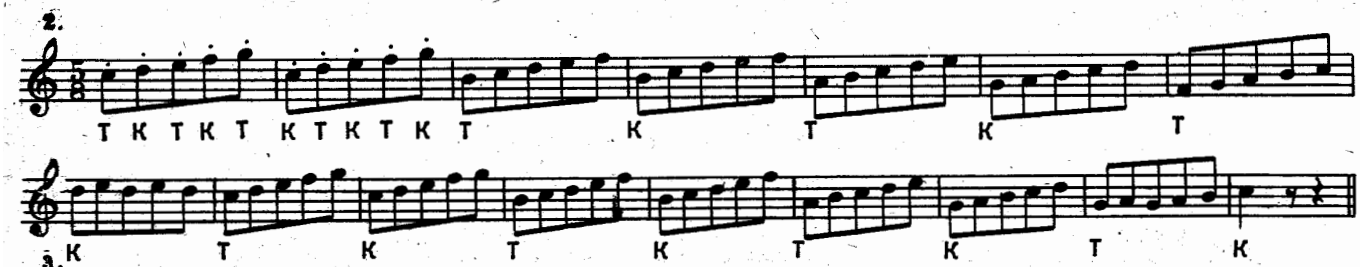
MUSIC www.7not.ru COLLEGE

Упражнения на двойное стаккато в нечетных метрах

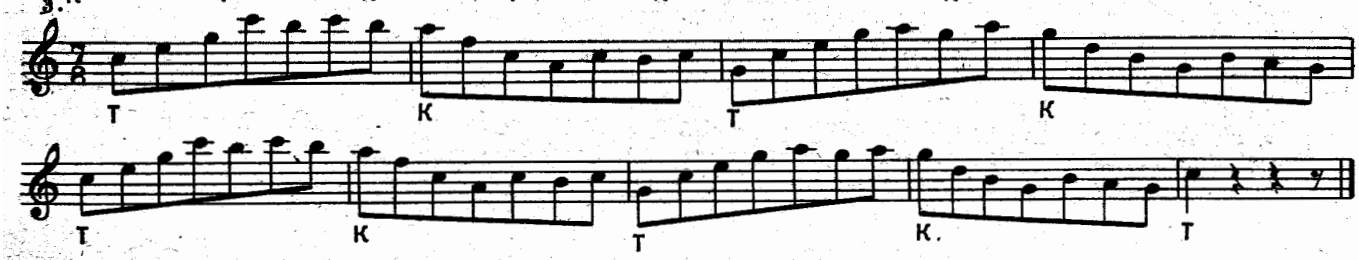
1.



2.



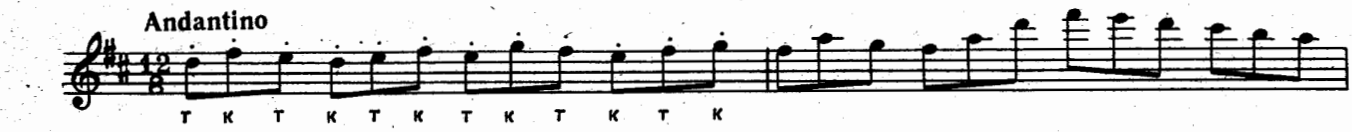
3.

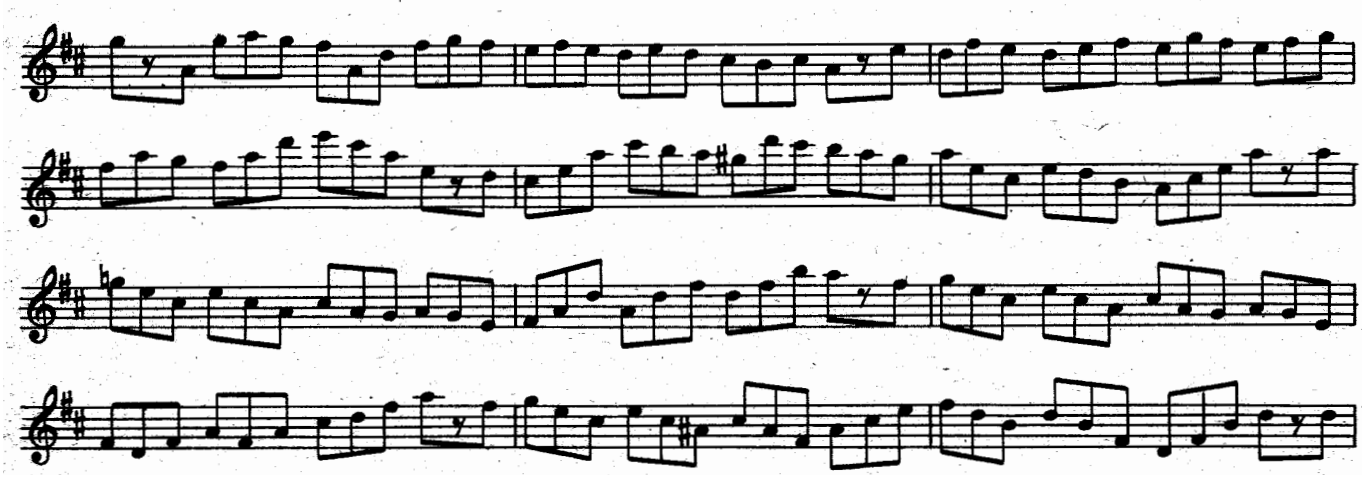


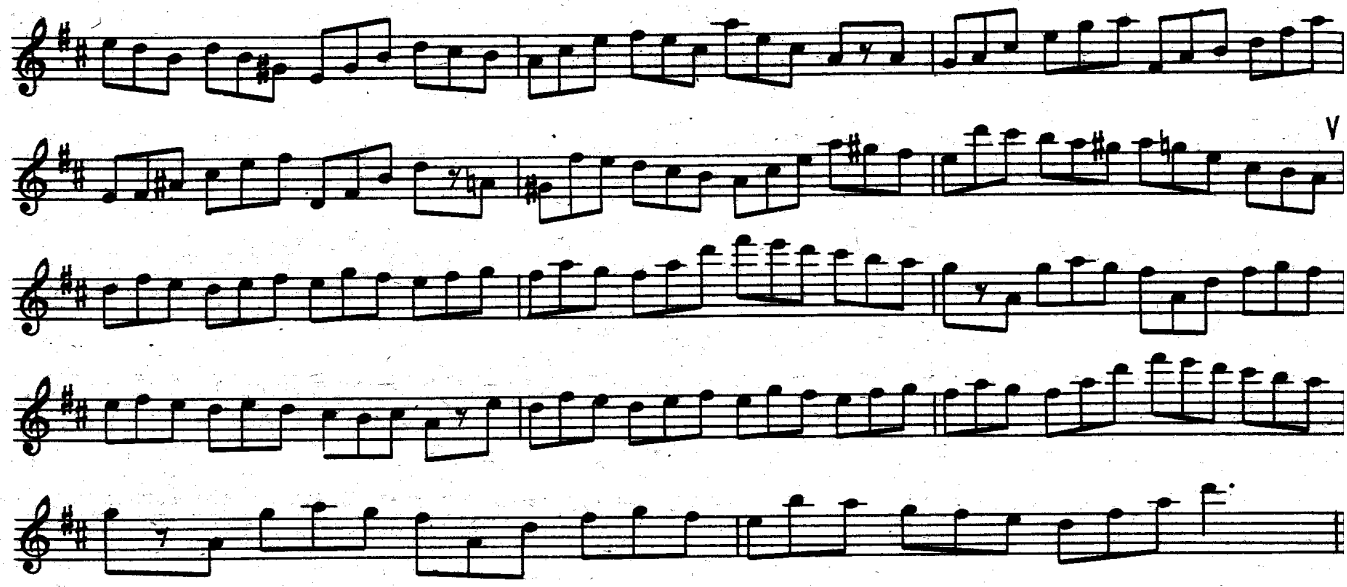
Этюд

Н. ПЛАТОНОВ

Andantino



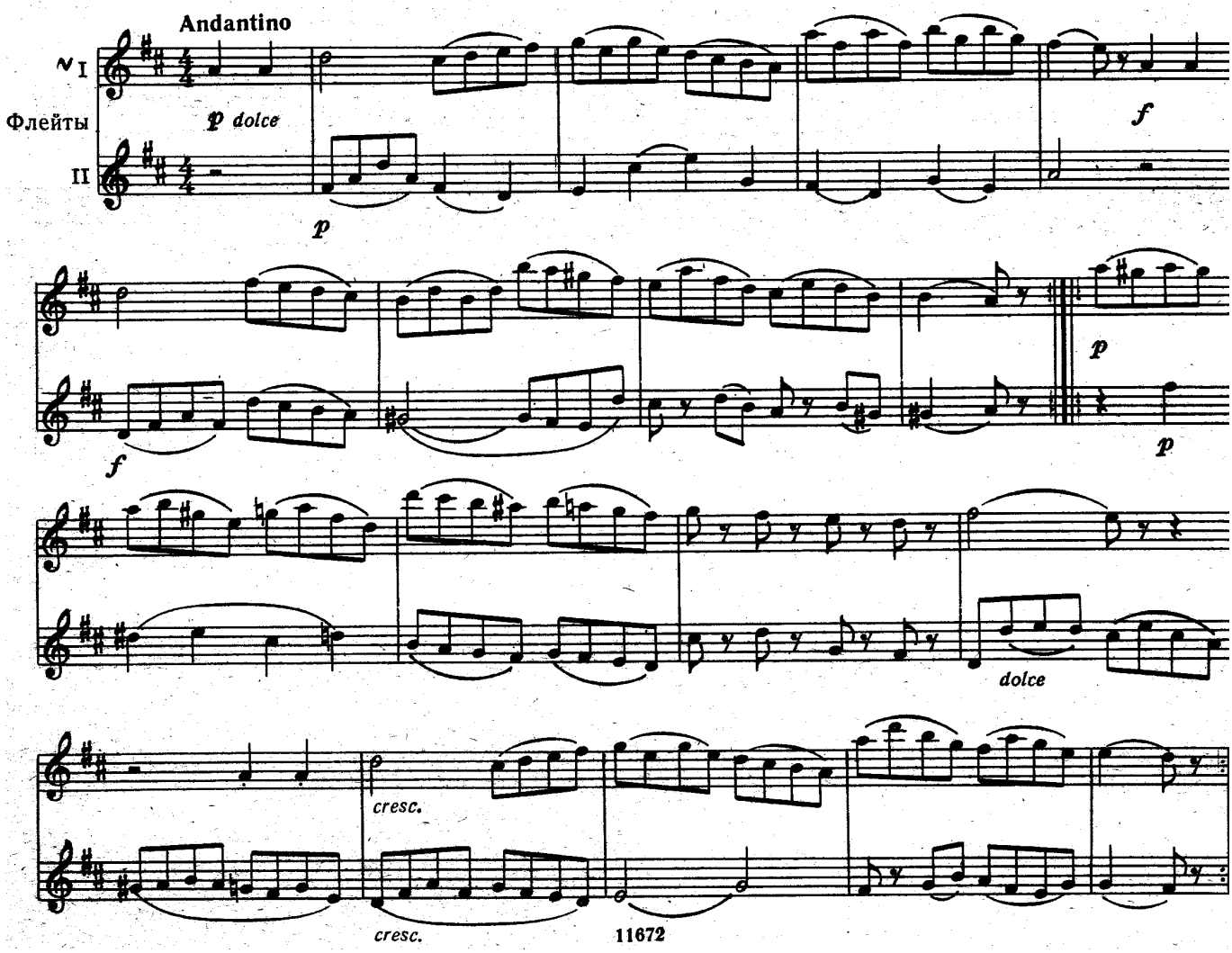




Андантино с вариациями

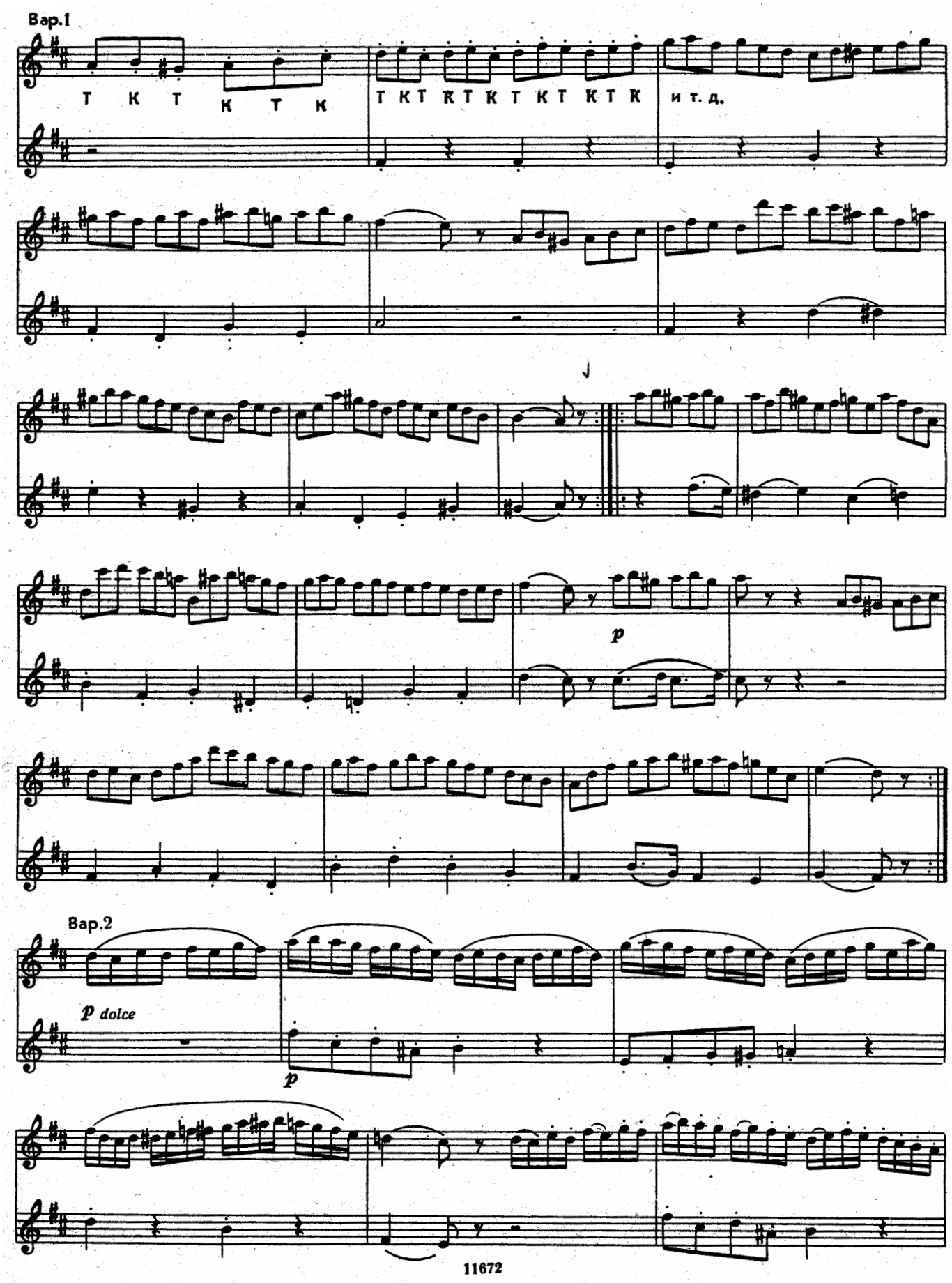
из Дуэта для двух флейт

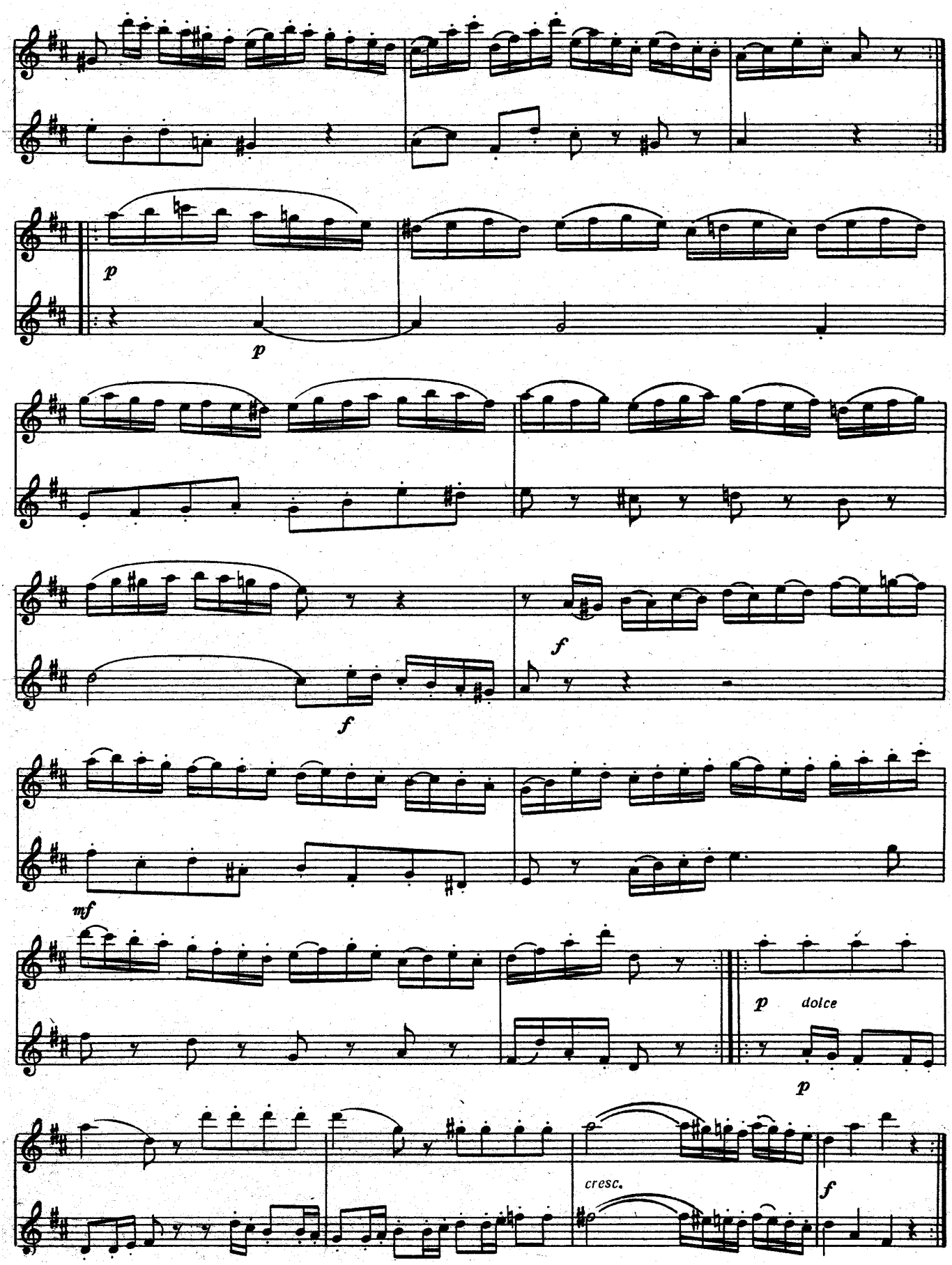
В.А.МОЦАРТ



11672

MUSIC www.7not.ru COLLEGE


Вар.1
Т К Т К Т К
Т К Т К Т К Т К Т К Т К
и т. д.
p
Вар.2
p dolce
p
11672

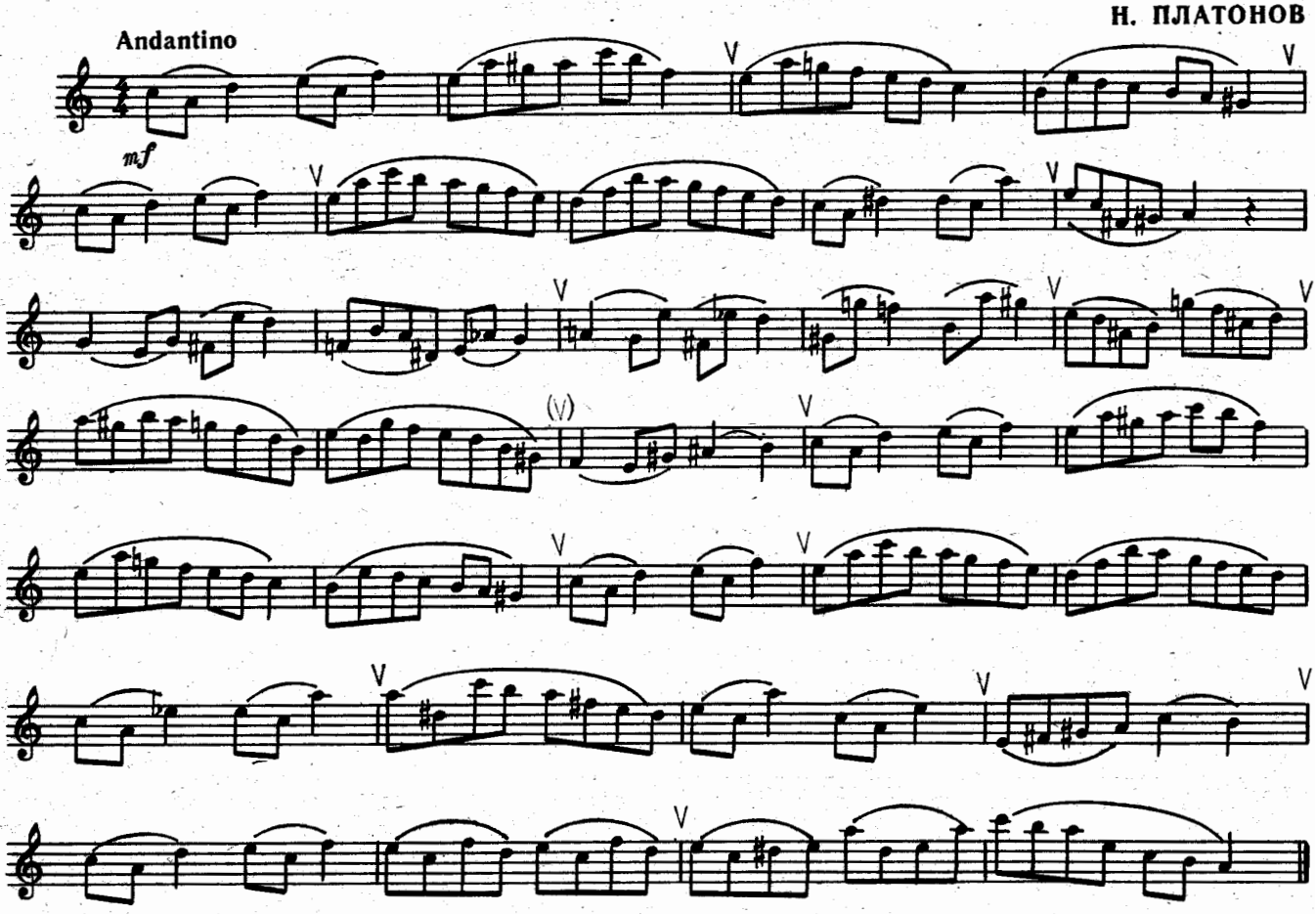


MUSIC www.7not.ru COLLEGE

Этюд

Н. ПЛАТОНОВ

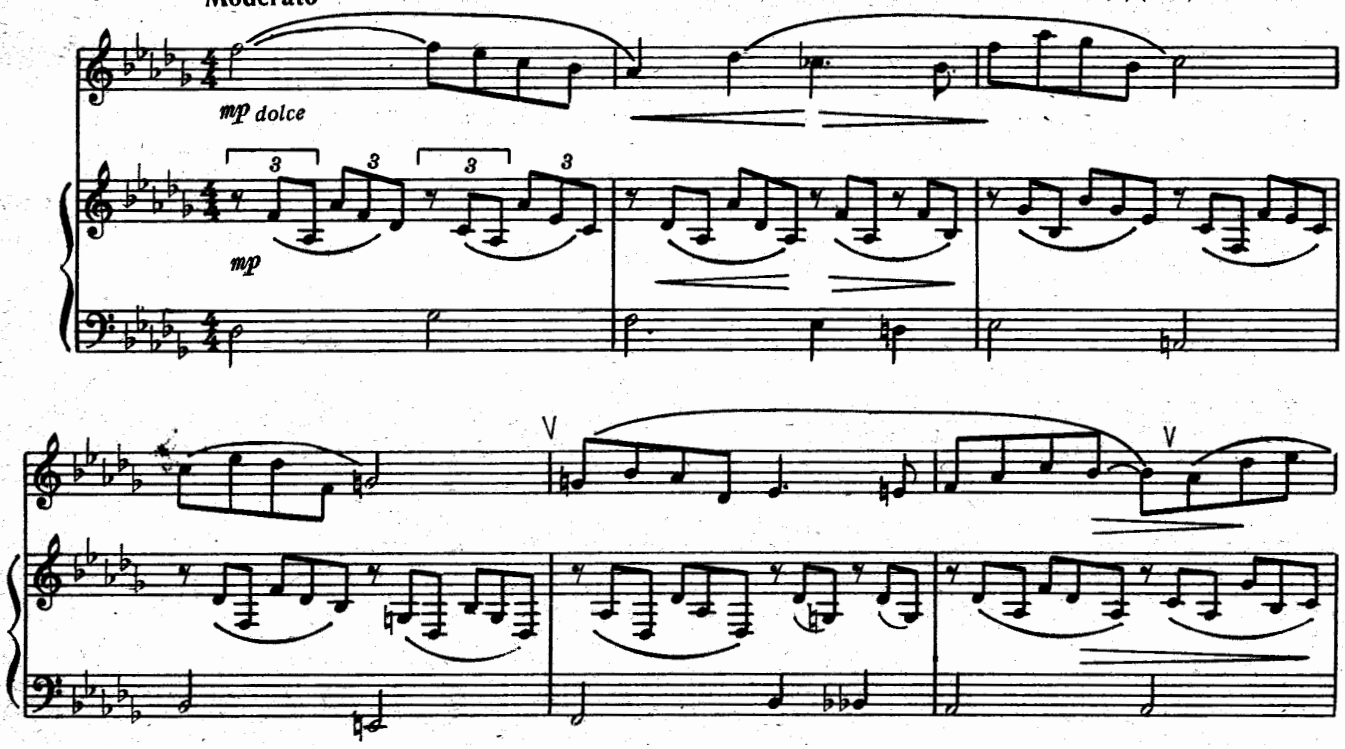
Andantino

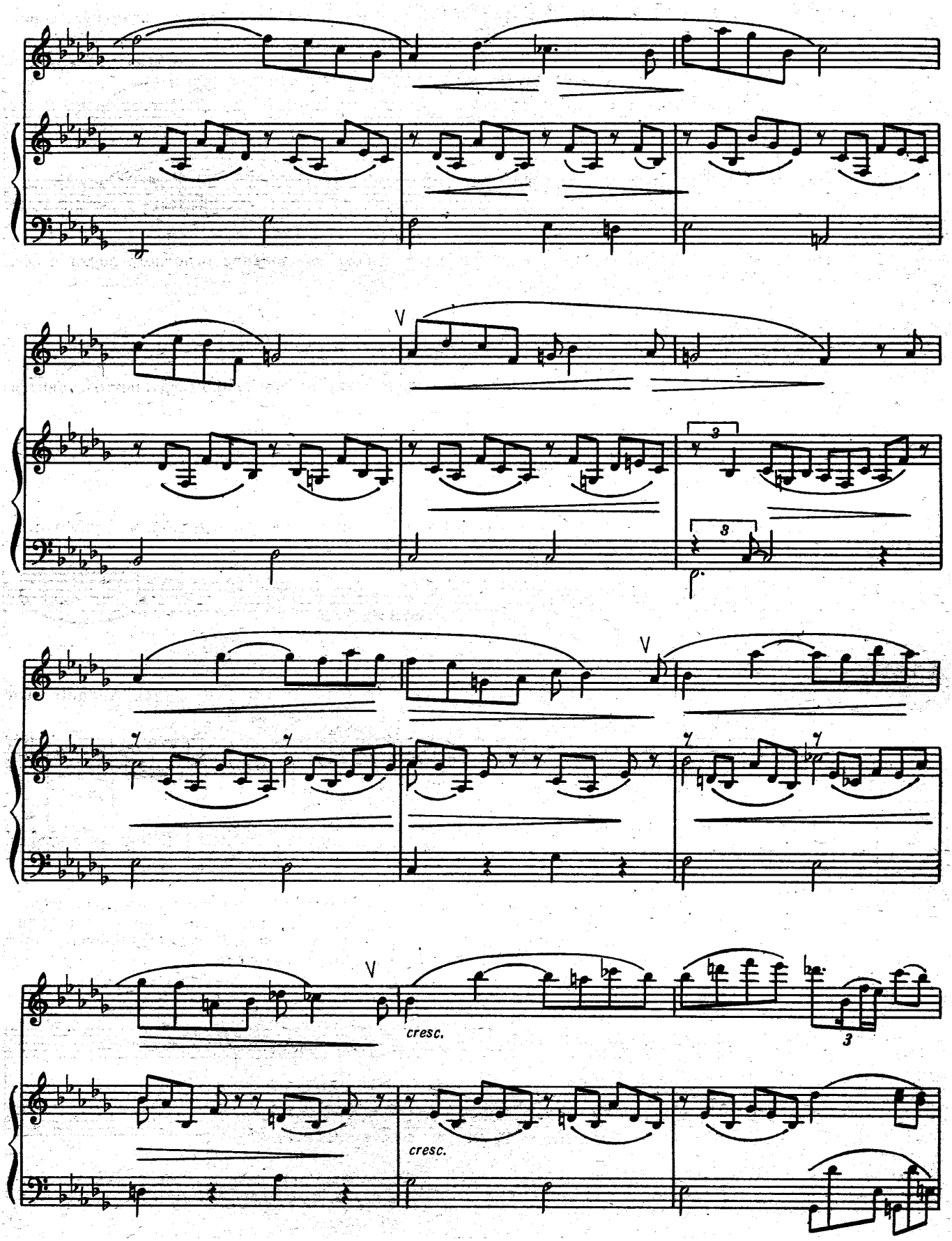


Прелюдия

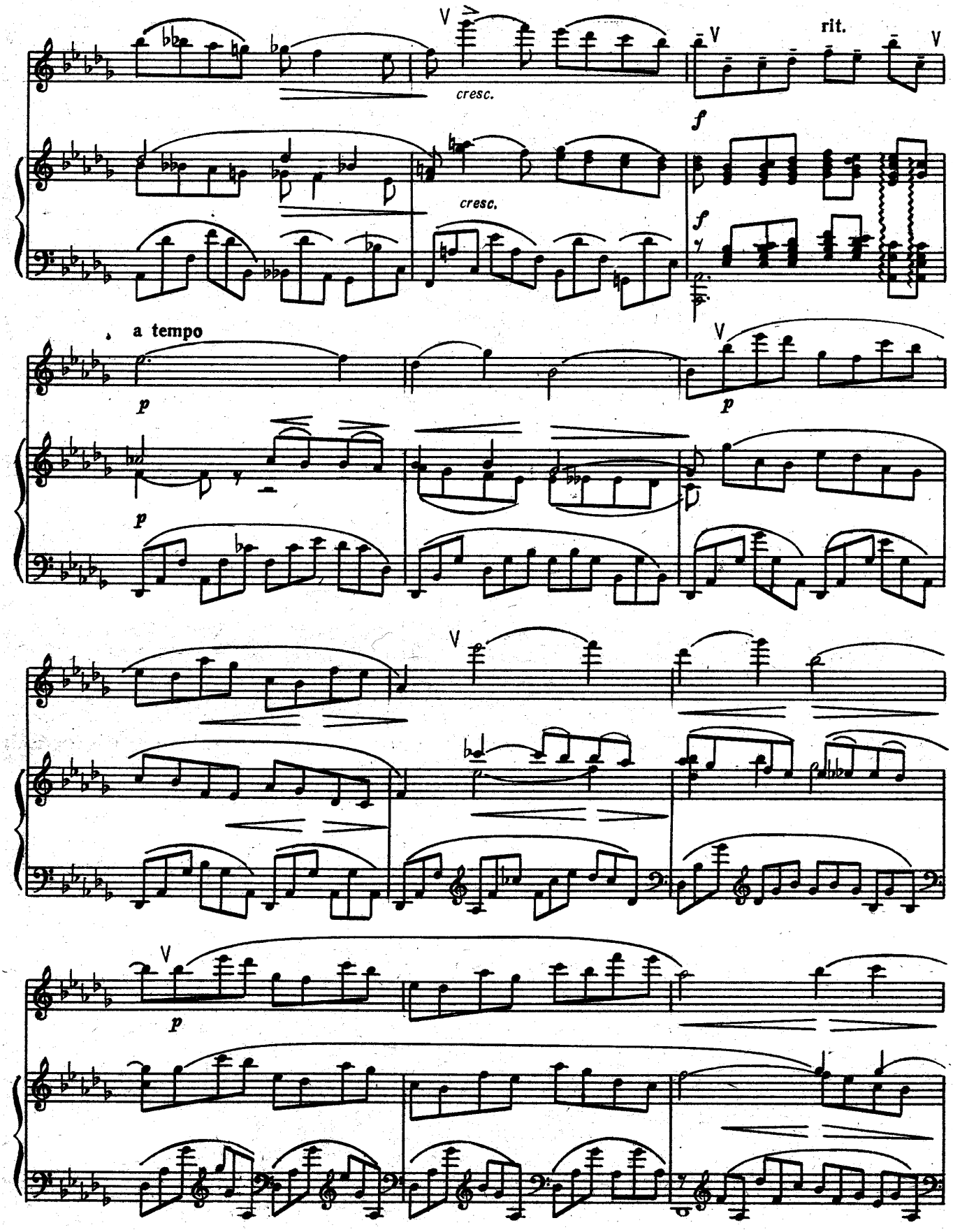
А. ЛЯДОВ, соч. 57 № 1

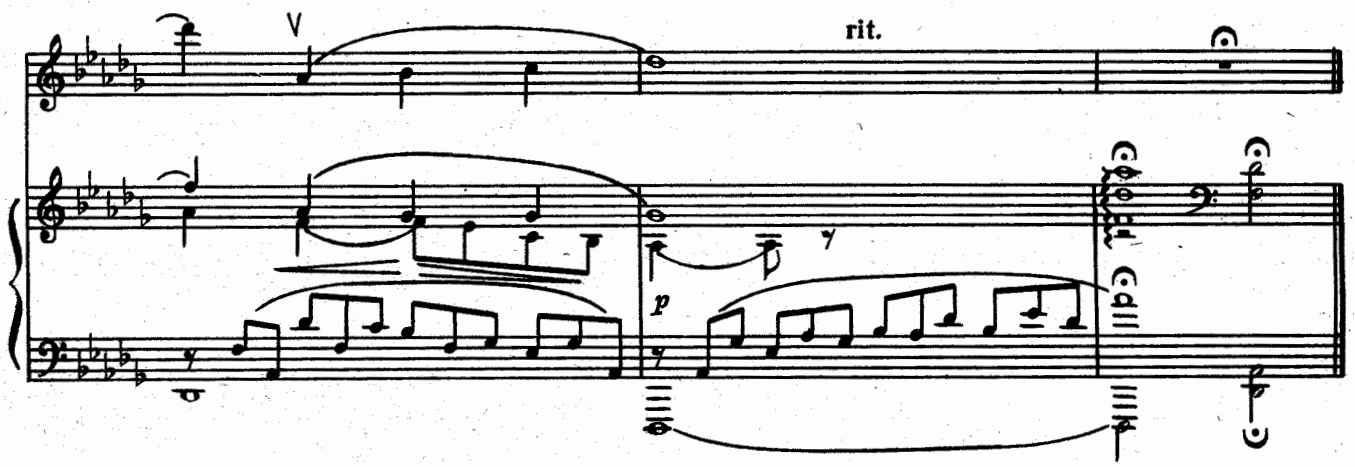
Moderato





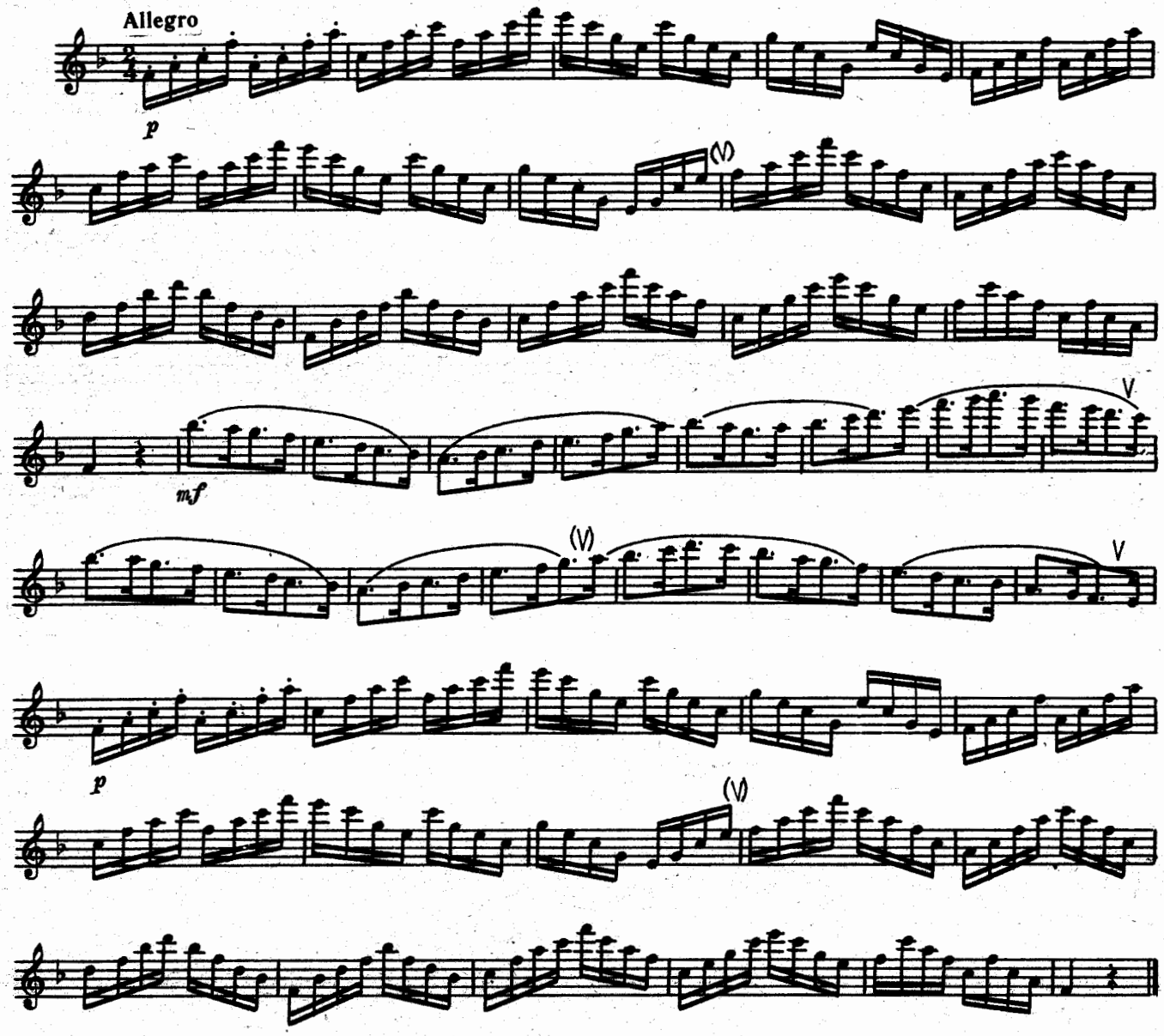
MUSIC www.7not.ru COLLEGE


cresc.
cresc.
rit.
a tempo



Этюд

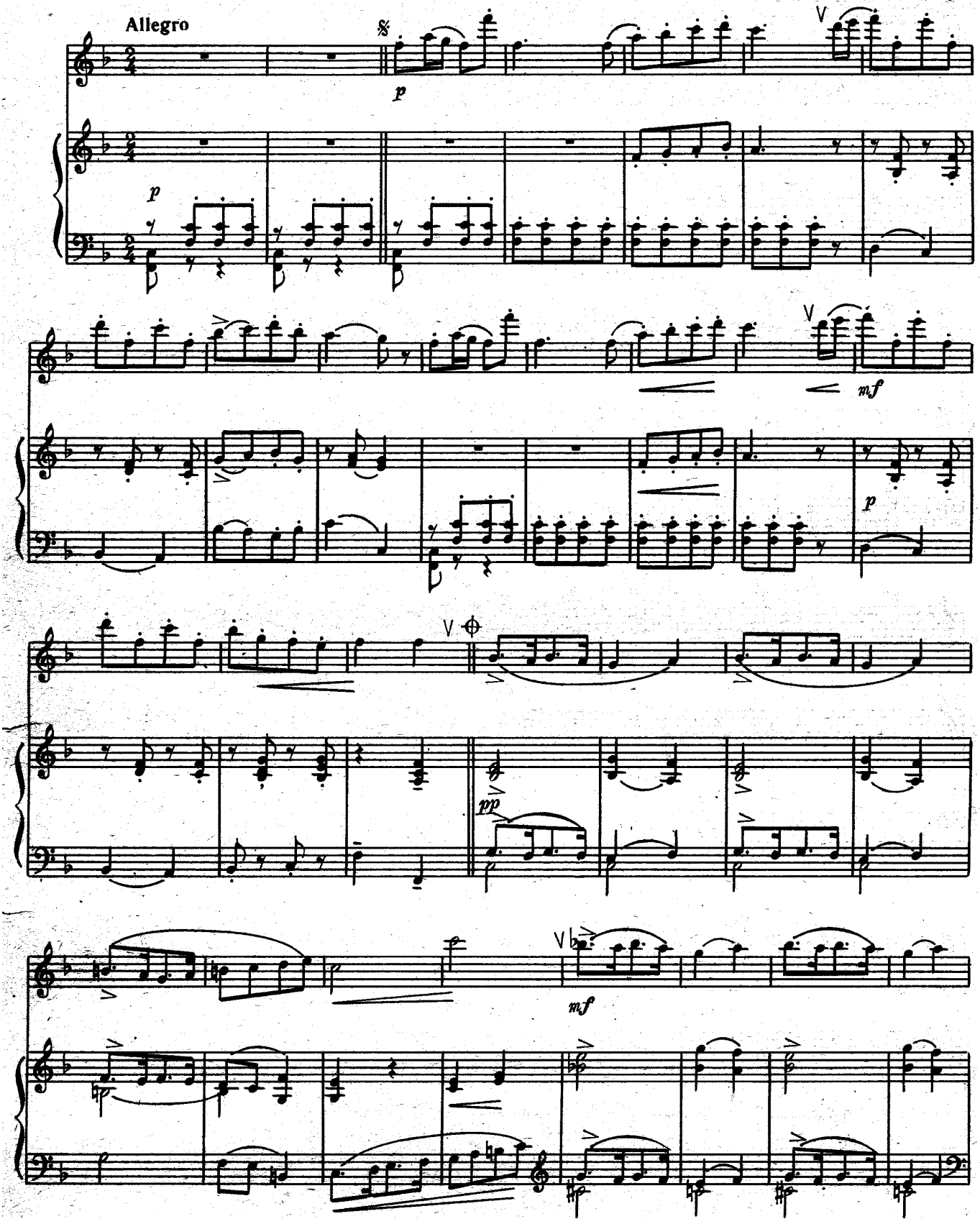
Н. ПЛАТОНОВ

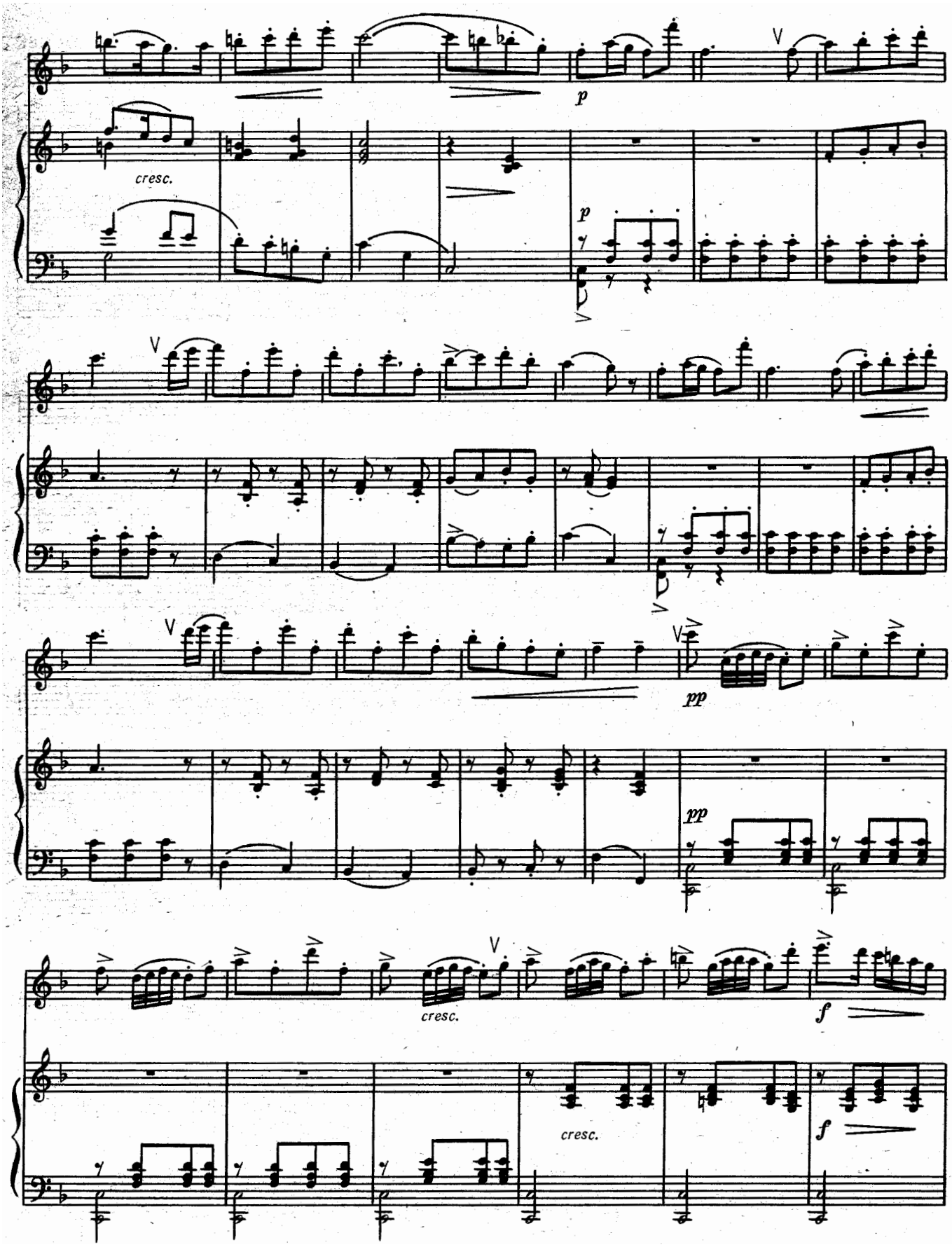


MUSIC www.7not.ru COLLEGE

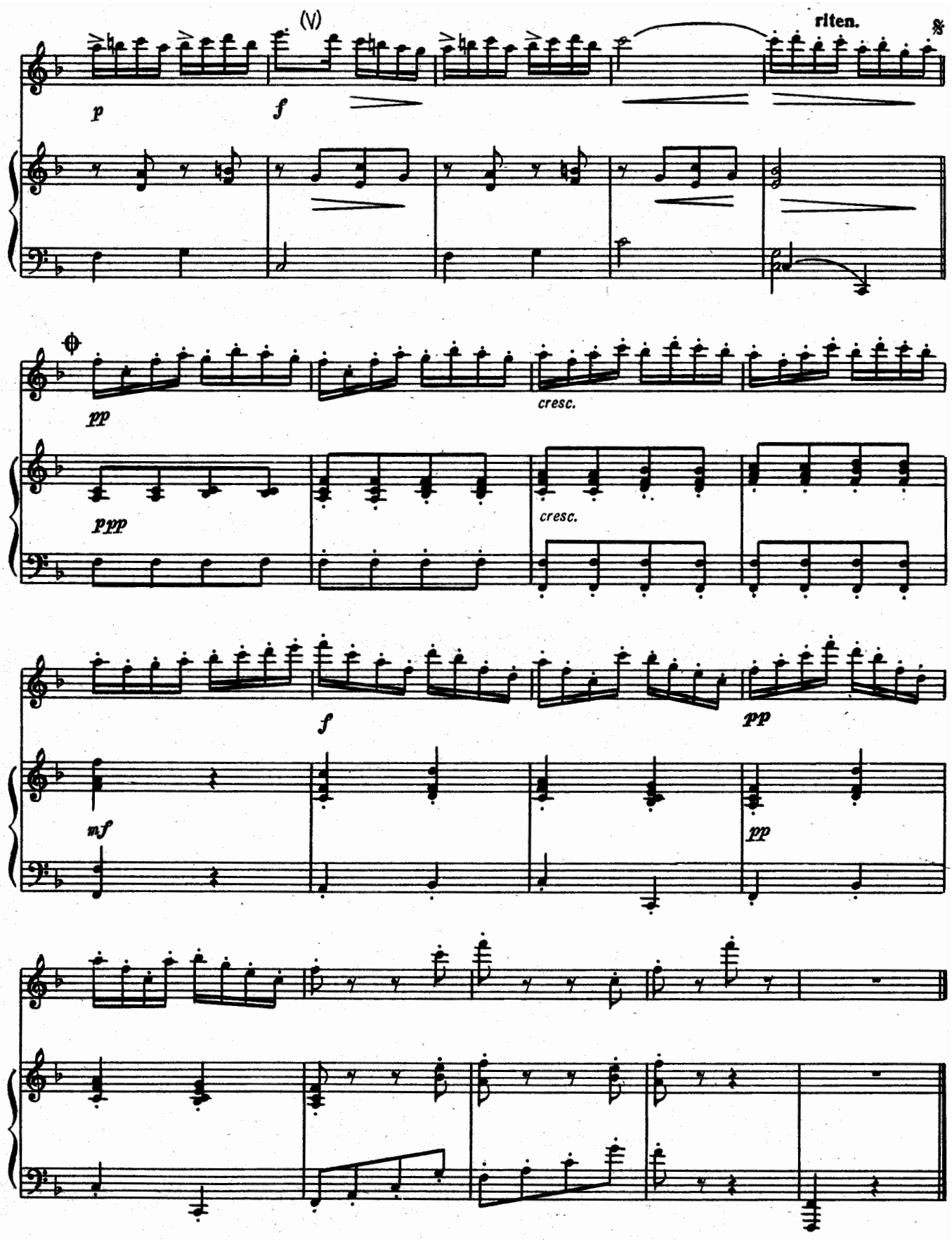
Тамбурин

Ф. ГОССЕК





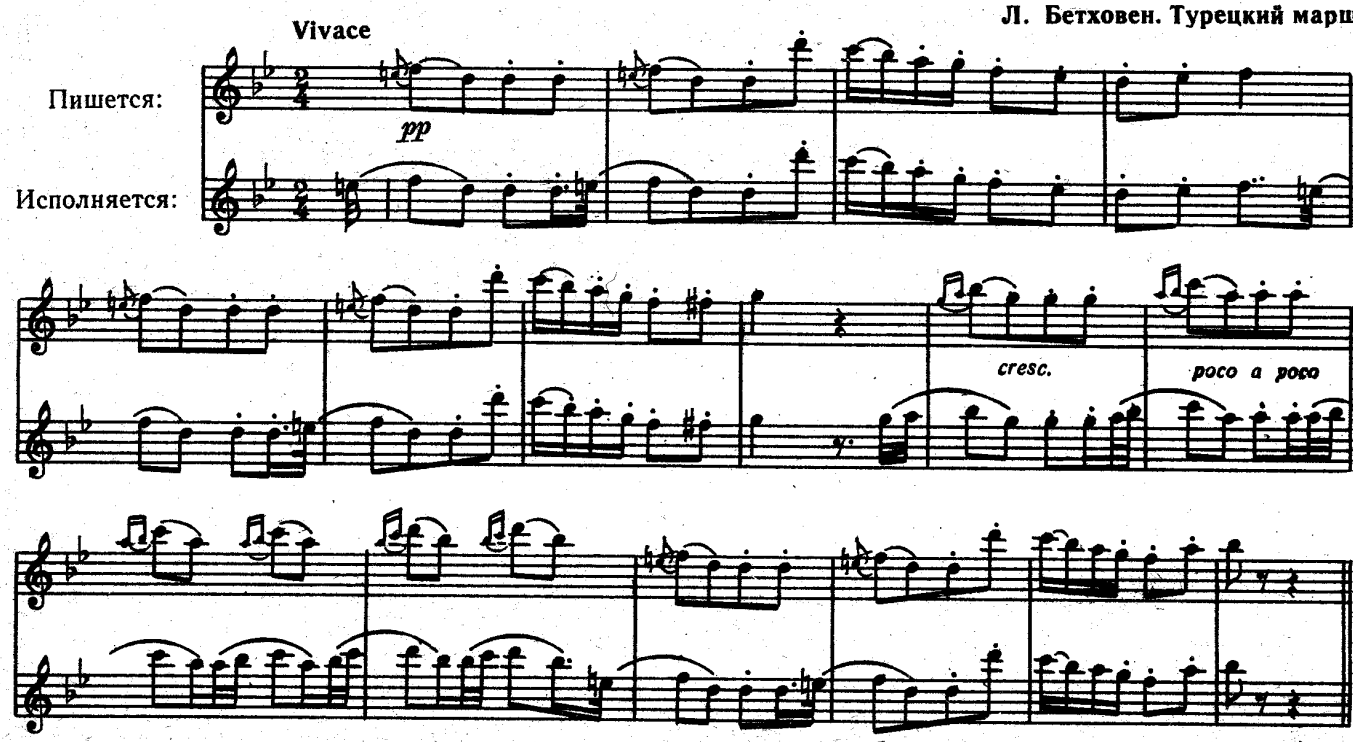
MUSIC www.7not.ru COLLEGE


(V)
riten.
p
f
pp
cresc.
ppp
cresc.
f
pp
mf
pp

МЕЛИЗМЫ

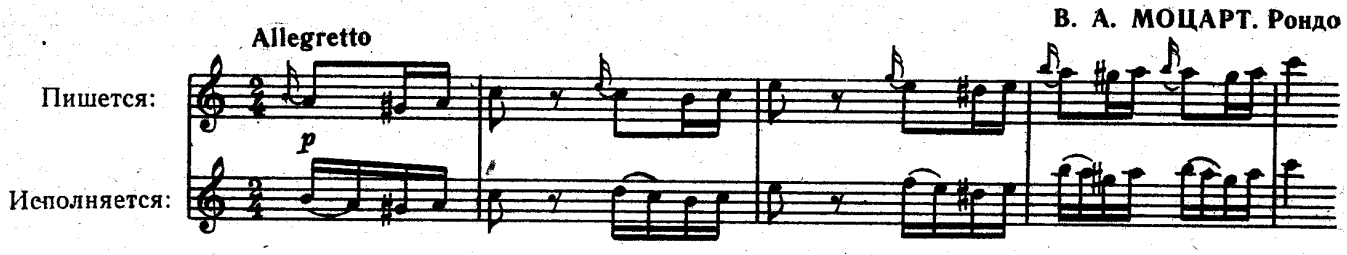
Форшлаг короткий исполняется как короткий затактовый звук. Время, необходимое для его исполнения, берется за счет предшествующего ему звука. Короткий форшлаг может состоять из одного звука (в этом случае он перечеркивается) и из нескольких звуков. Выписываются форшлаги мелким шрифтом.

Л. Бетховен. Турецкий марш

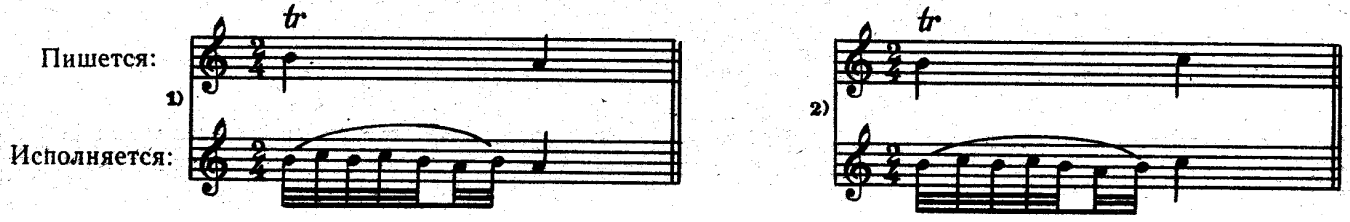


Долгий форшлаг не перечеркивается и исполняется за счет последующего звука, отнимая от него свою длительность.

В. А. МОЦАРТ. Рондо



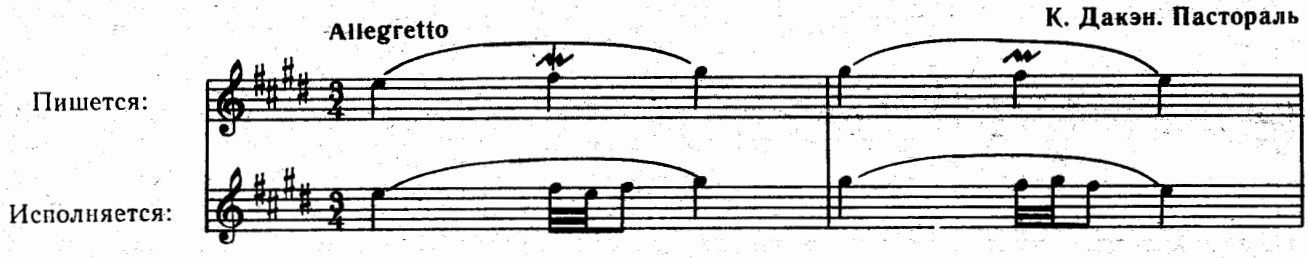
Трель представляет собою быстрое чередование двух звуков: обозначенного нотой со знаком *tr* над нею и ее верхней секунды. Сумма входящих в трель звуков обычно составляет нечетное число. В зависимости от характера музыкального рисунка трель может исполняться с заключением, состоящим из двойного форшлага.



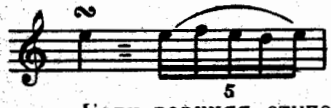
MUSIC www.7not.ru COLLEGE

Мордент не перечеркнутый — это короткая трель из трех звуков с верхней секундой, перечеркнутый — с нижней секундой.

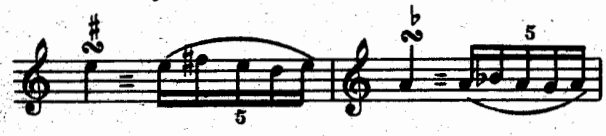
К. Дакэн. Пастораль



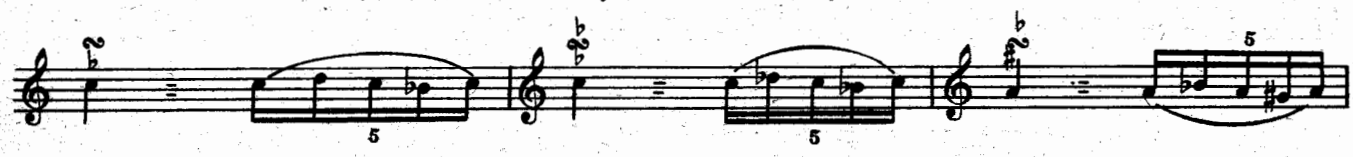
Группетто состоит из 4 или 5 звуков, представляющих собою чередование основного звука с соседними вспомогательными:



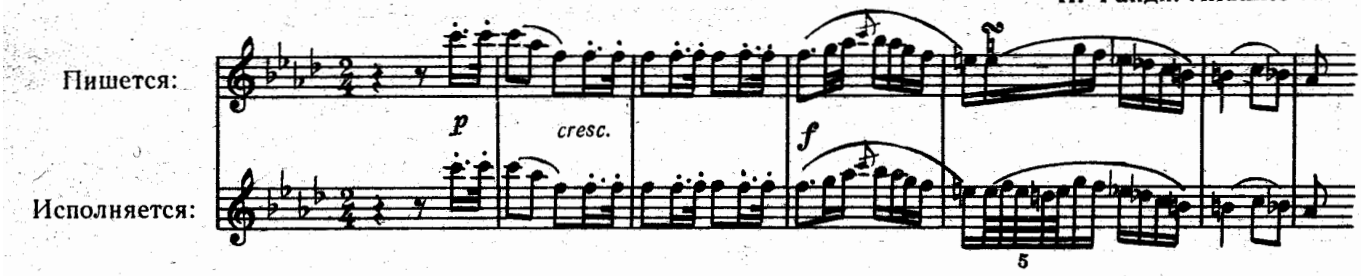
Если верхняя ступень должна быть повышена или понижена, то над знаком группетто ставится соответствующий знак альтерации:



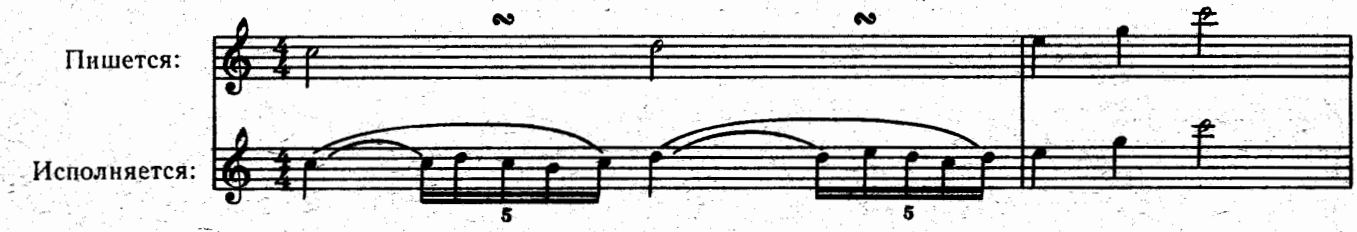
Если изменение относится к нижней ступени, знак альтерации ставится под знаком группетто:



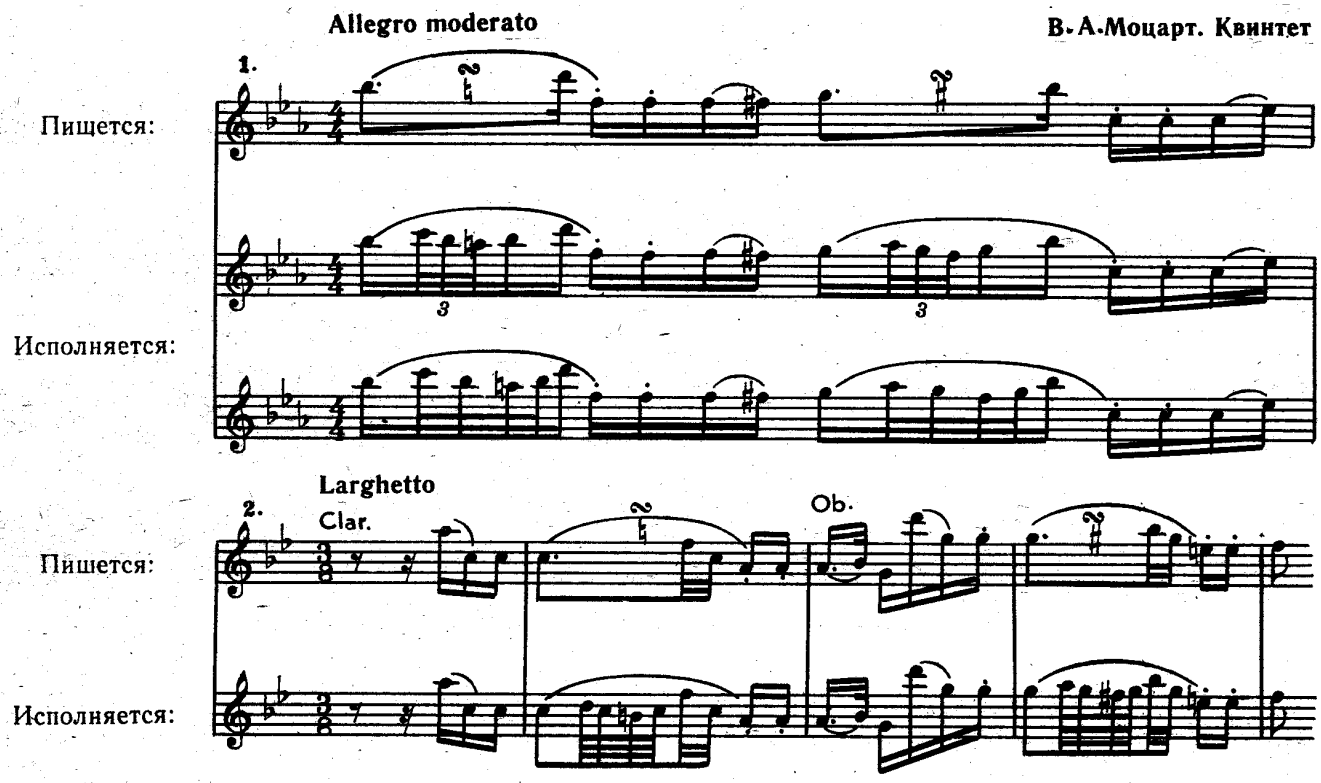
Й. Гайдн. Andante varié



Иногда группетто ставится не над нотой, а между двумя нотами. В этом случае на долю группетто приходится или половина длительности первого звука (группетто между равными нотами) или же треть (группетто между нотой с точкой и другой, равной по длительности точке), причем начальный звук группетто связывается с остающейся длительностью первого звука.



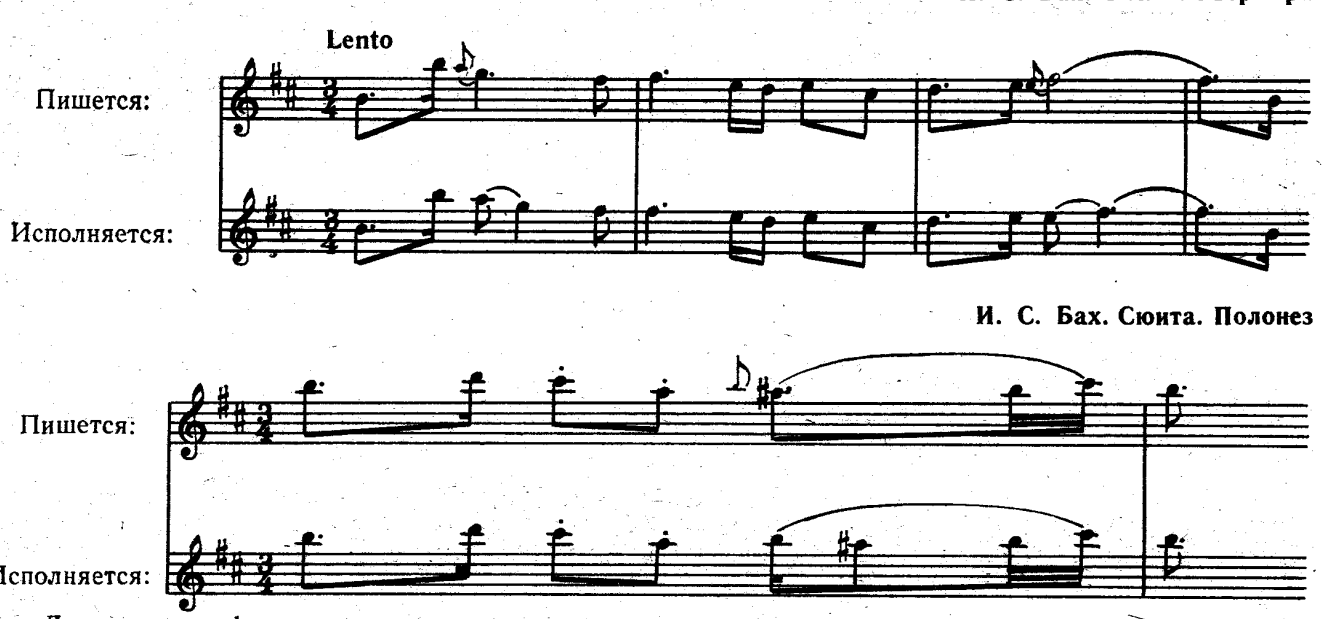
Группетто может состоять также из 4 нот. Такое группетто обычно исполняется в музыке, идущей в быстром темпе. В медленном темпе это группетто используется, когда музыка изложена мелкими длительностями.



Ко всему сказанному выше относительно исполнения мелизмов необходимо добавить, что это далеко не исчерпывающие указания. В каждом отдельном случае вопрос исполнения тех или иных мелизмов надо решать в зависимости от характера произведения, местоположения мелизма в излагаемой музыкальной фразе и, конечно, от темпа. Однако здесь будет уместно высказать некоторые рекомендации в связи с установившимися традициями исполнения мелизмов многими выдающимися музыкантами.

Долгий (не перечеркнутый) форшлаг в различных случаях исполняется по-разному.

1. Долгий форшлаг, стоящий перед относительно длинной нотой, при медленном темпе отнимает у нее часть длительности, обычно 1/3 или 1/4:

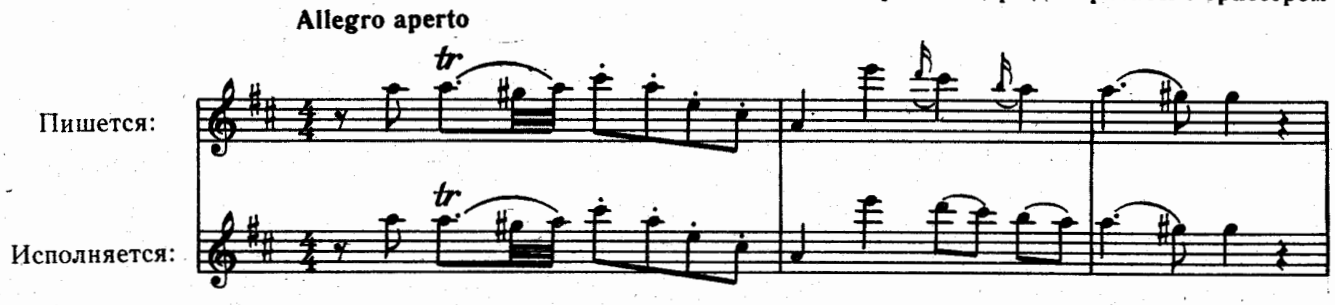


Длительность форшлага нельзя определять в зависимости от графического выражения его в музыкальном тексте, которое часто бывает неточно.

2. Долгий форшлаг в быстрых темпах берет половину длительности у стоящей за ним ноты:

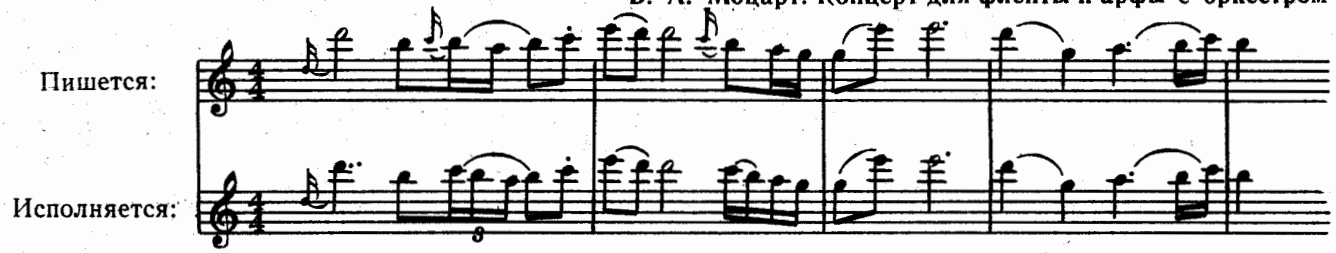
MUSIC www.7not.ru COLLEGE

В. А. Моцарт. Концерт для флейты с оркестром



Если же он стоит перед парой нот, равных по длительности, то образует с ними триоль:

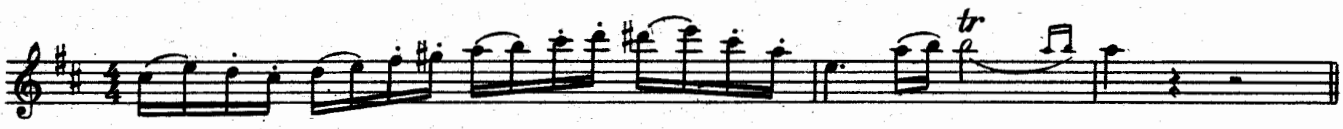
В. А. Моцарт. Концерт для флейты и арфы с оркестром



Форшлаг перед трелью (обычно это оывает верхняя секунда) теряет свое значение форшлага, а лишь указывает, что трель надо начинать с верхней секунды. Если перед трелью форшлага нет, трель начинается с основного звука.

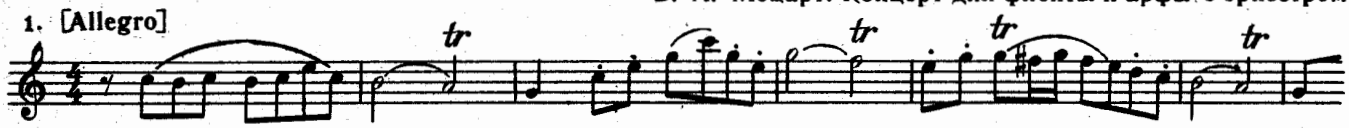
Трель исполняется с заключением, когда ею заканчивается относительно большое музыкальное построение: предложение, период или часть произведения.

В. А. Моцарт. Концерт для флейты с оркестром

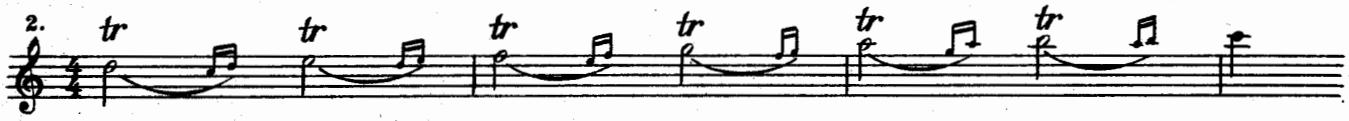


В небольших построениях, где трель имеет связующий или проходящий характер, она исполняется обычно без заключения.

В. А. Моцарт. Концерт для флейты и арфы с оркестром



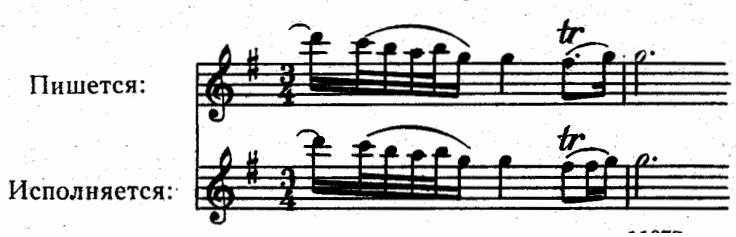
Однако бывают случаи, когда требуются заключения в трелях, не завершающих построения, и даже в ряду трелей на отдельных нотах. Тогда автор приписывает заключение к трели.



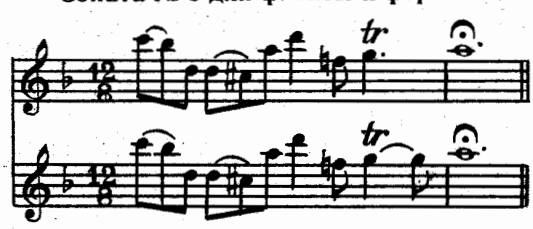
Когда трель стоит над нотой, трель исполняется в течение длительности ноты без точки, длительность же точки выдерживается без трели. Эту закономерность удобно проследить в произведениях Генделя и Баха, которые используют такие трели довольно часто.

Г. Гендель.

И. С. Бах. Соната № 5 для флейты и фортепиано



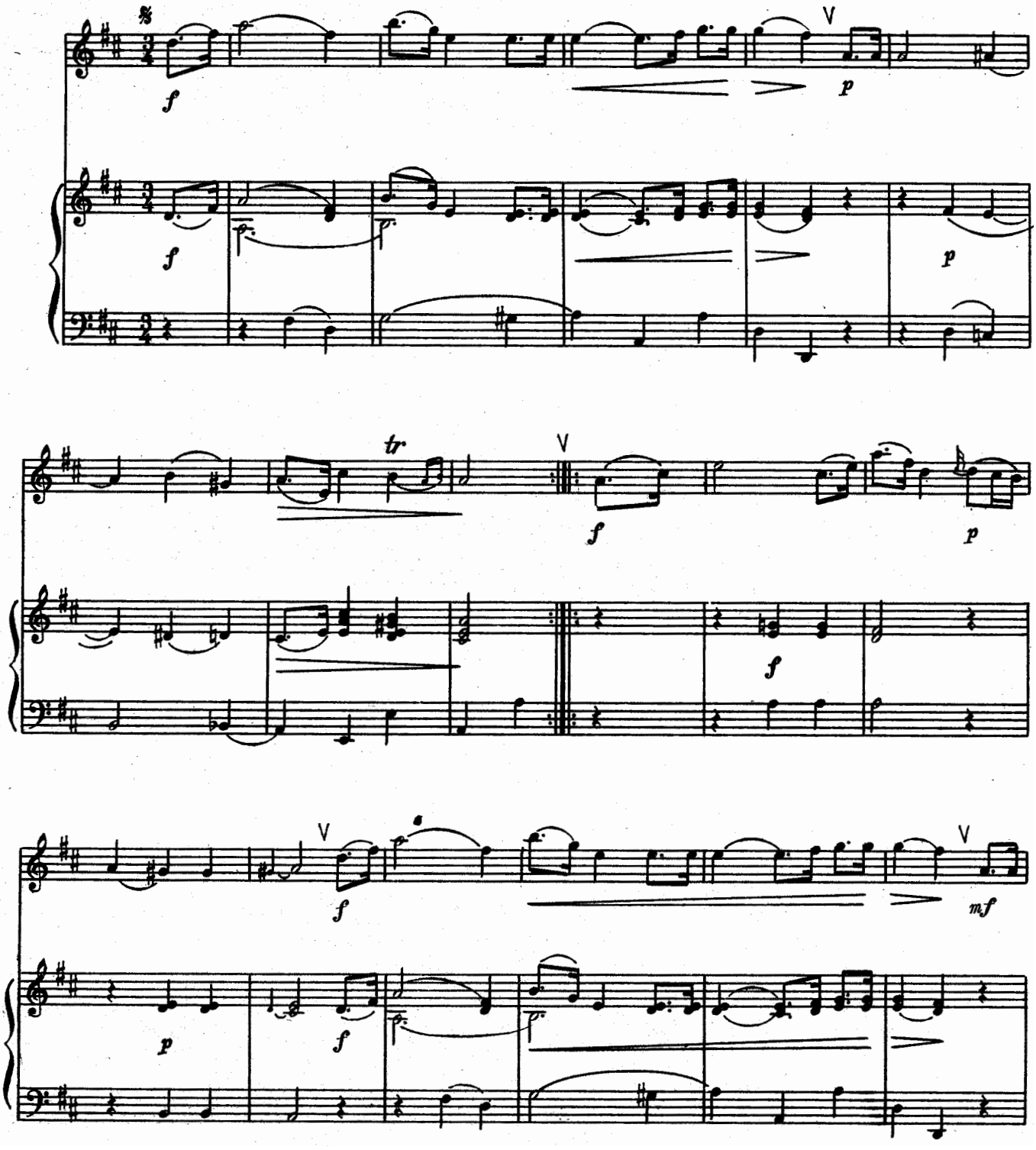
Соната № 5 для флейты и фортепиано



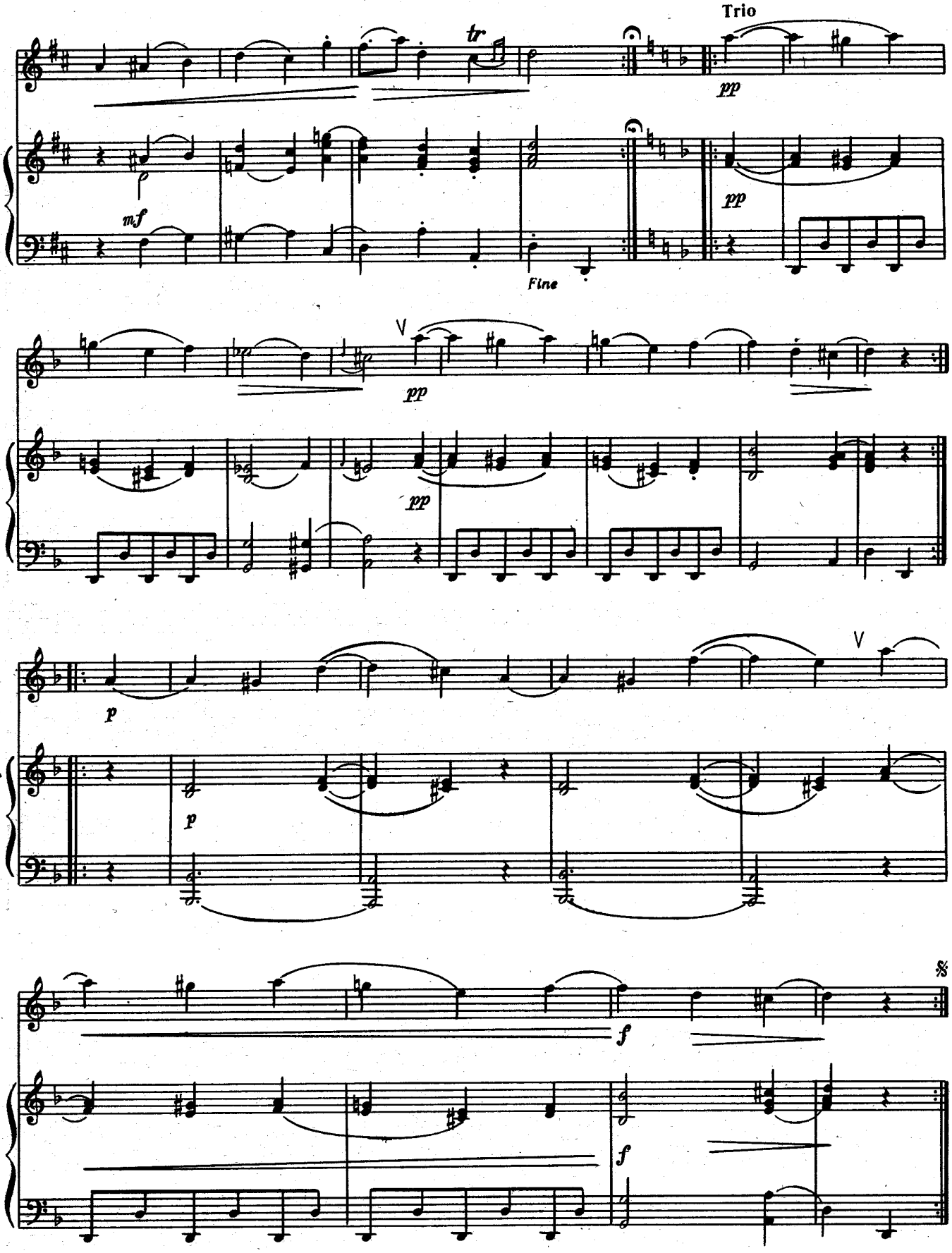
Менуэт

из Трио для флейты, скрипки и виолончели

Й. ГАЙДН



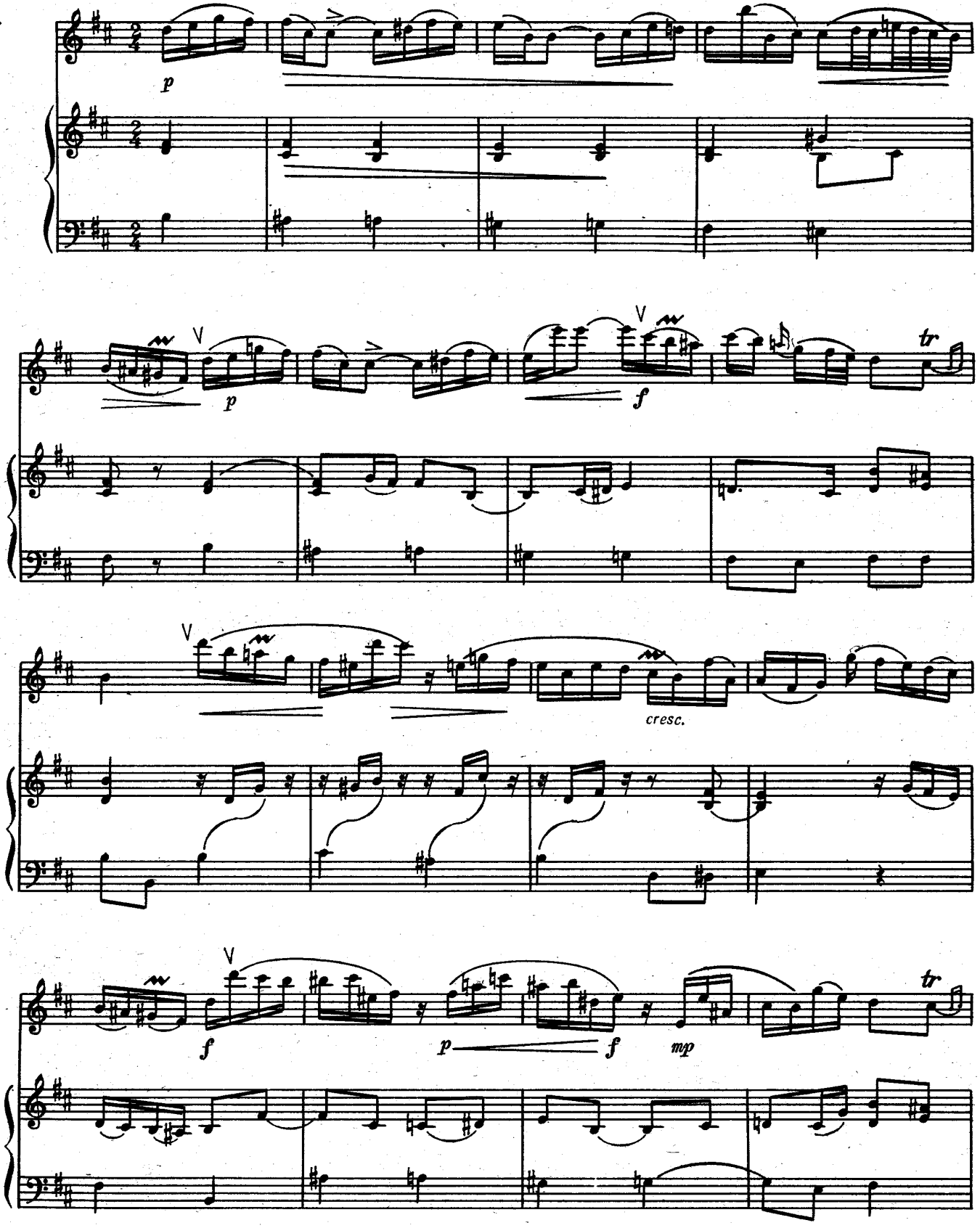
MUSIC www.7not.ru COLLEGE


Trio
tr
pp
mf
pp
Fine
V
pp
pp
p
V
p
f
%
f

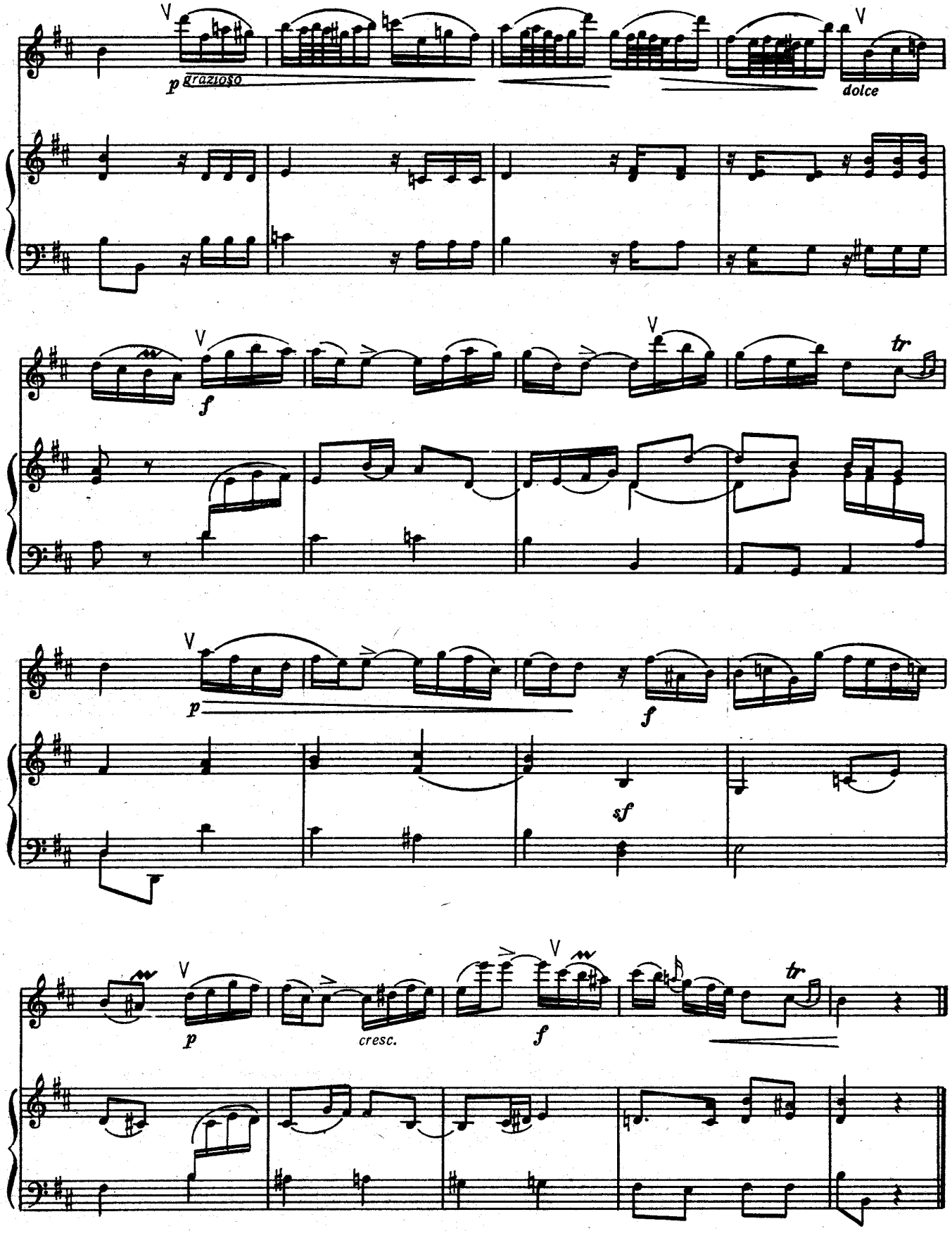
Рондо

Andante

Ф. Э. БАХ

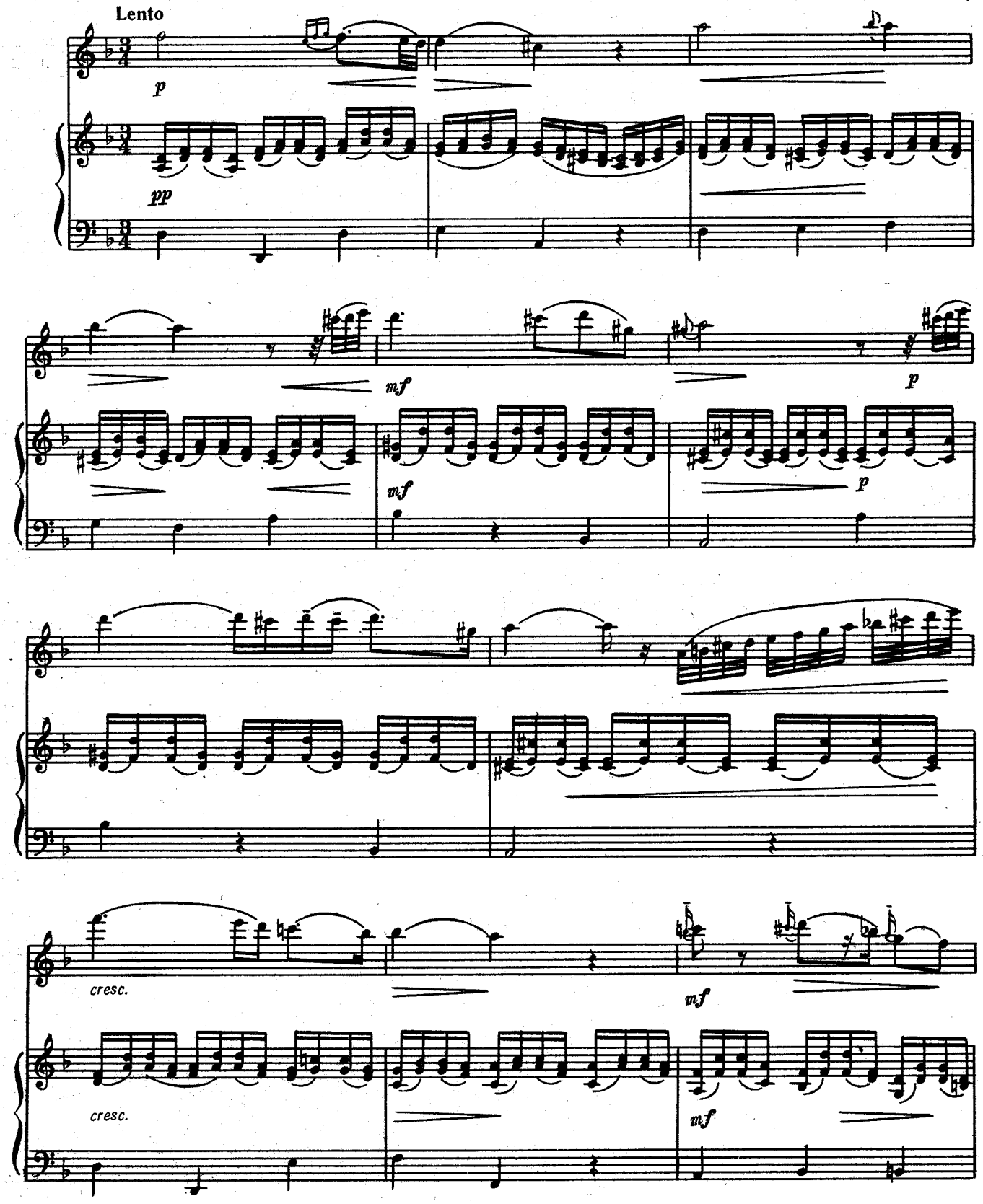


MUSIC www.7not.ru COLLEGE

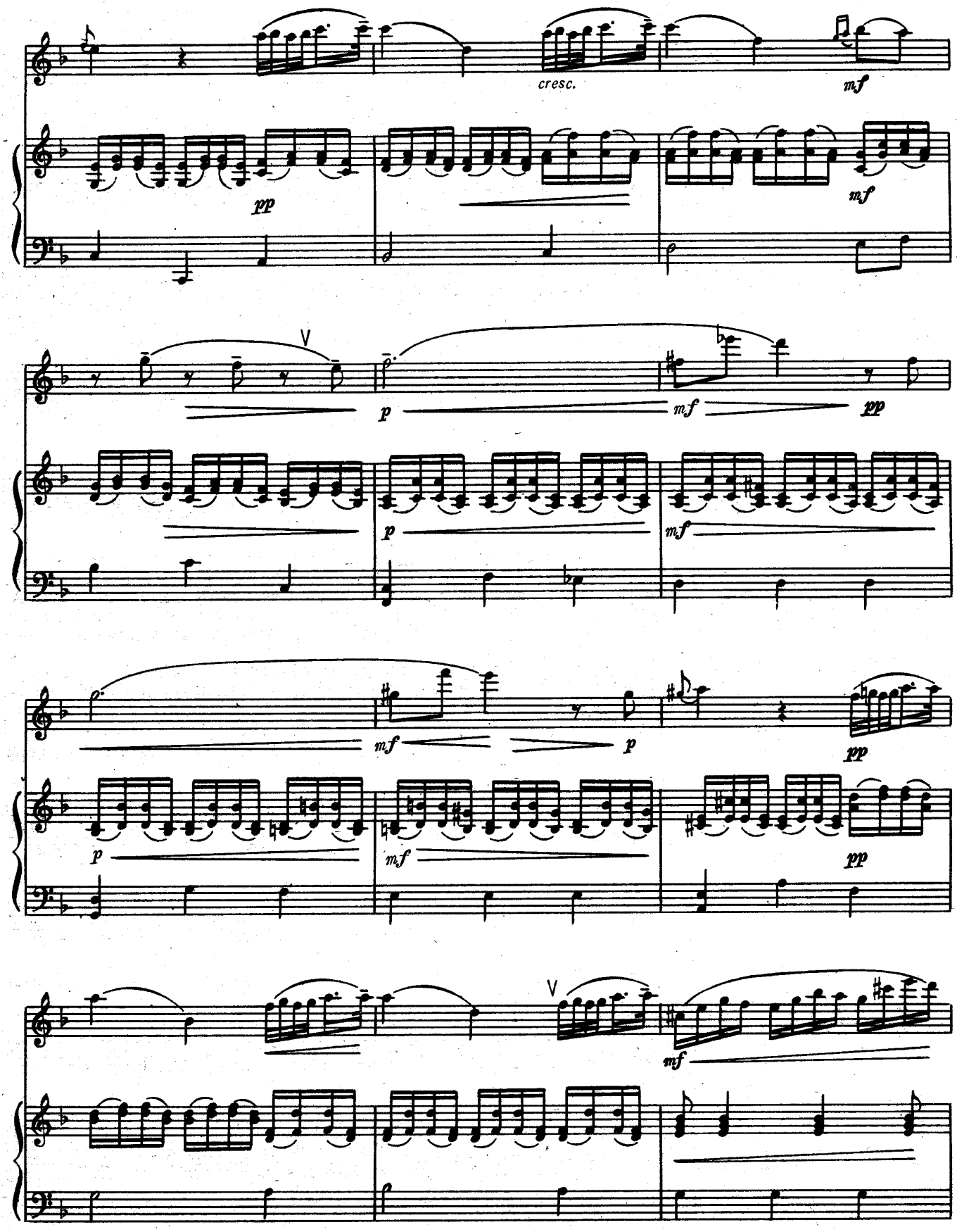

p grazioso
dolce
f
tr
p
f
sf
p
cresc.
f
tr

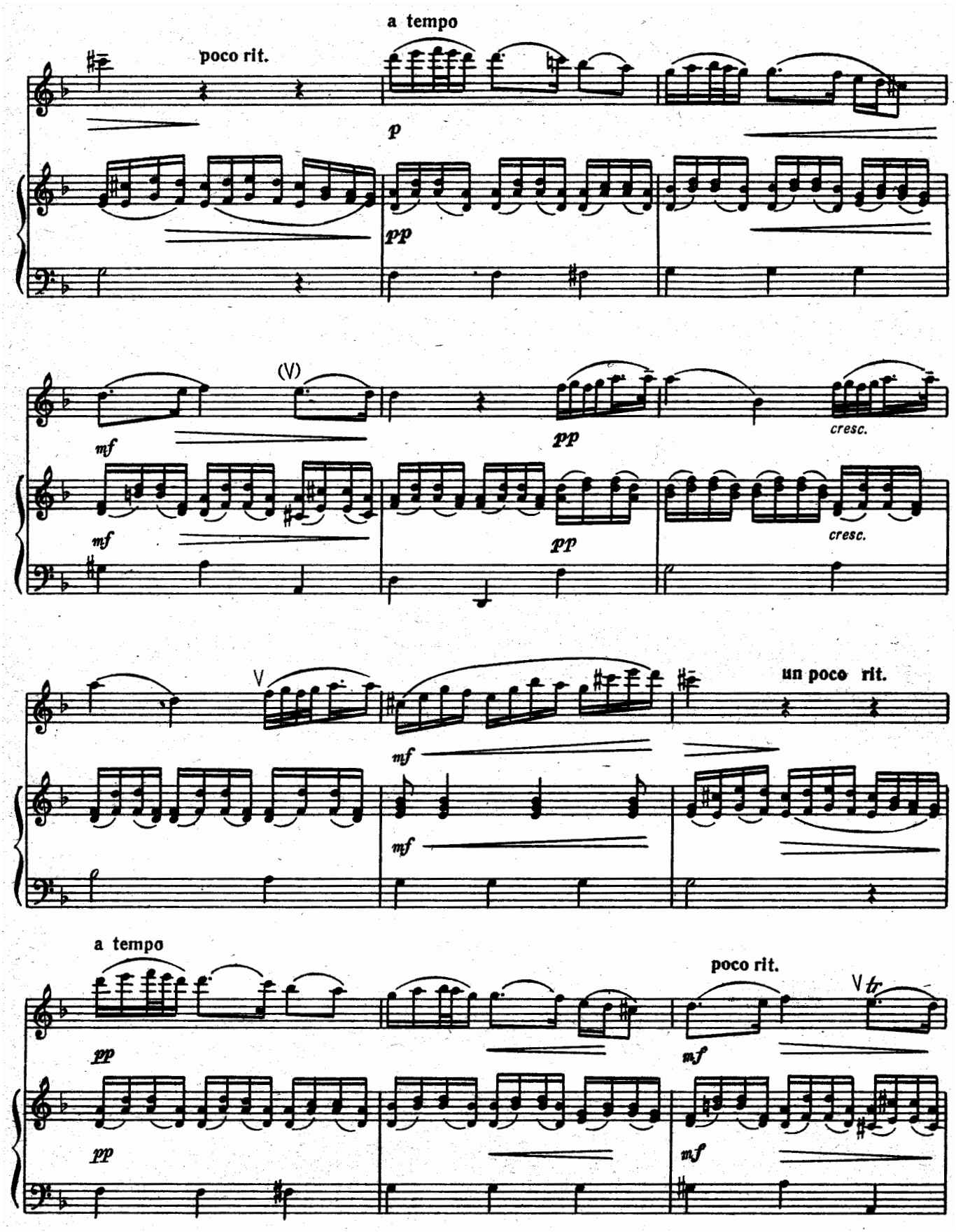
Мелодия
из оперы «Орфей»

К. В. ГЛЮК

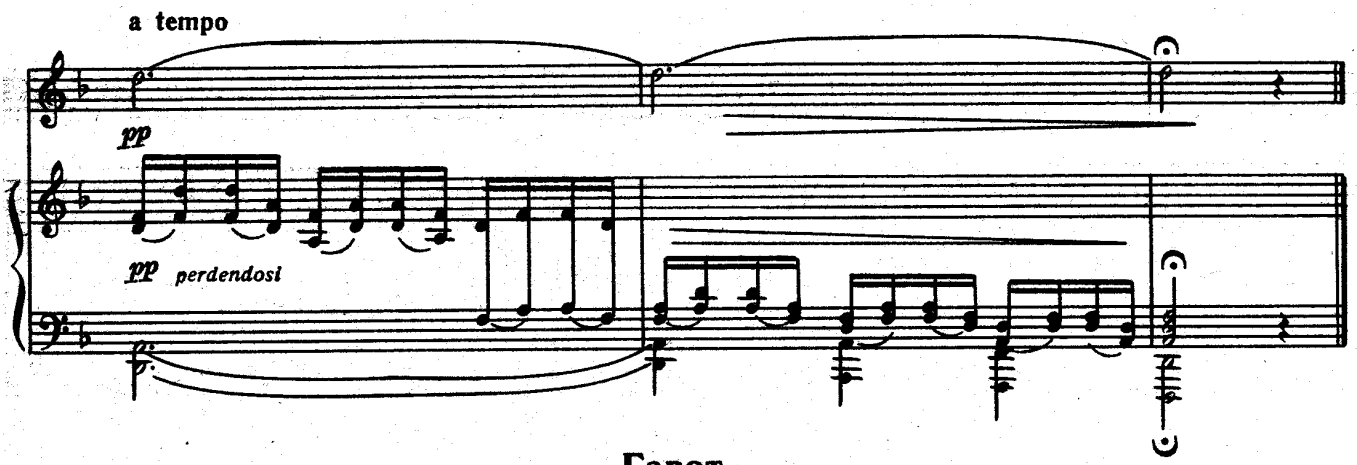


MUSIC www.7not.ru COLLEGE


cresc.
mf
pp
mf
V
p
mf
pp
p
mf
mf
p
pp
p
mf
pp
V
mf



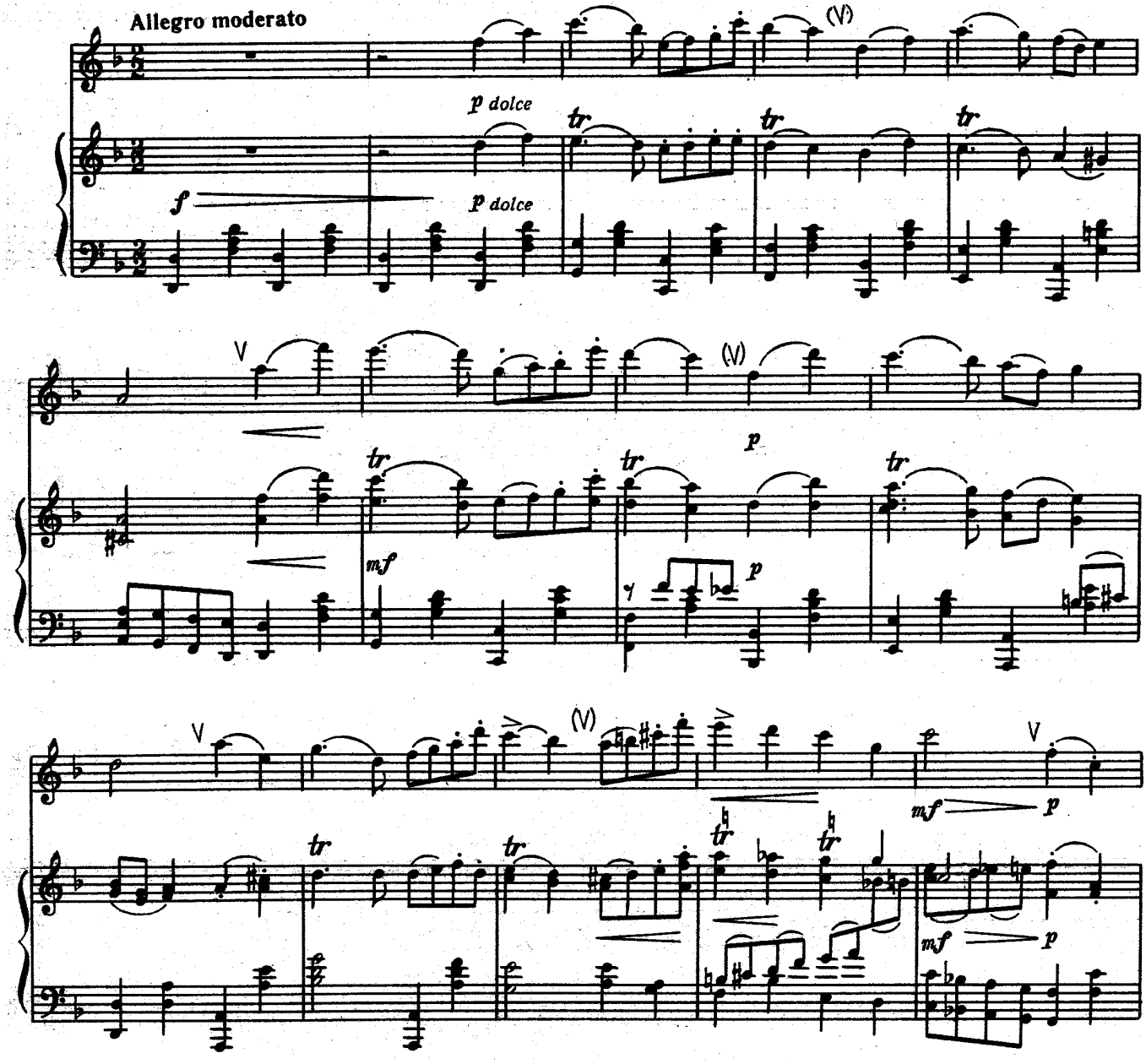
MUSIC www.7not.ru COLLEGE

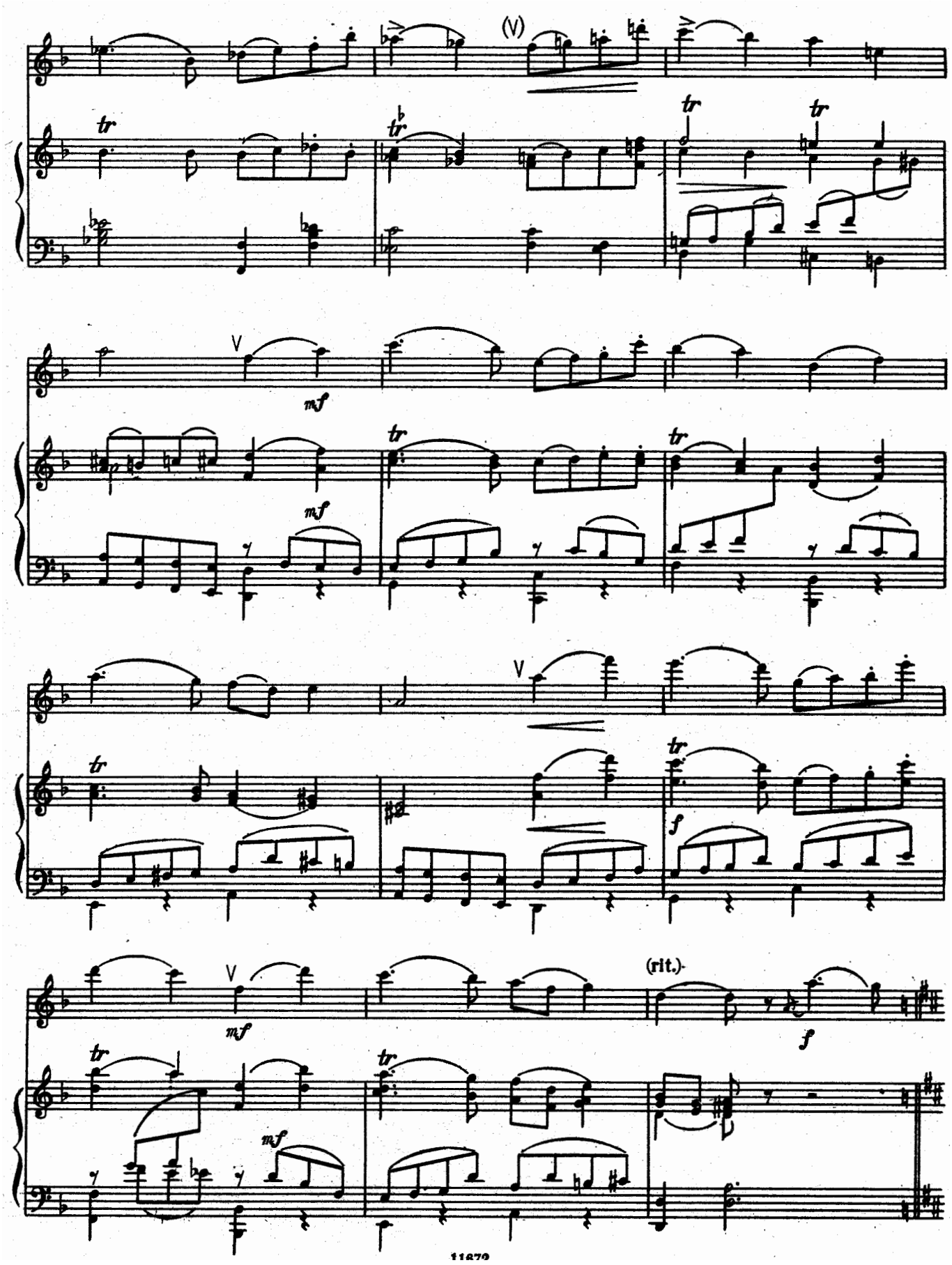


Гавот

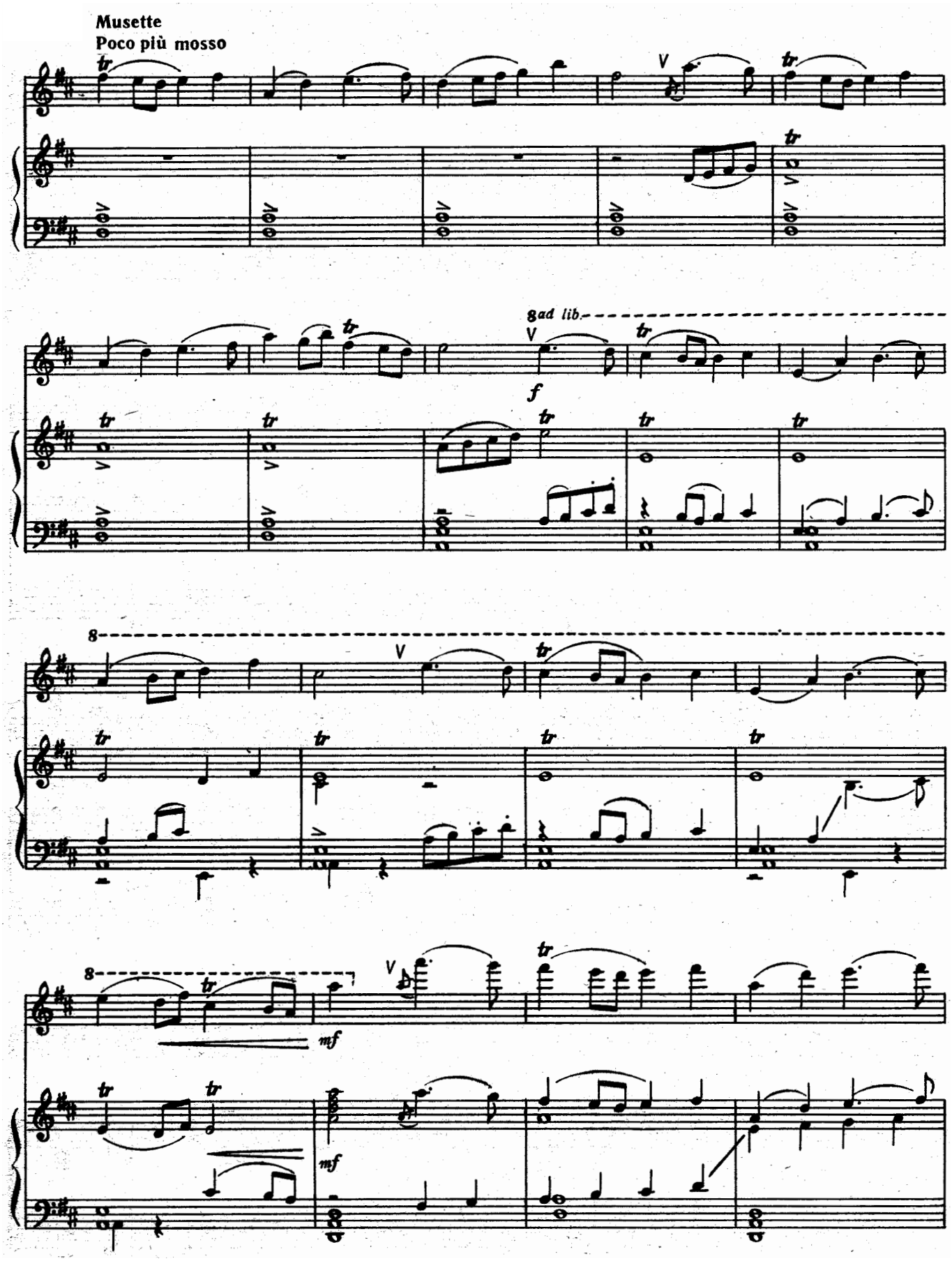
из балета «Барышня-служанка»

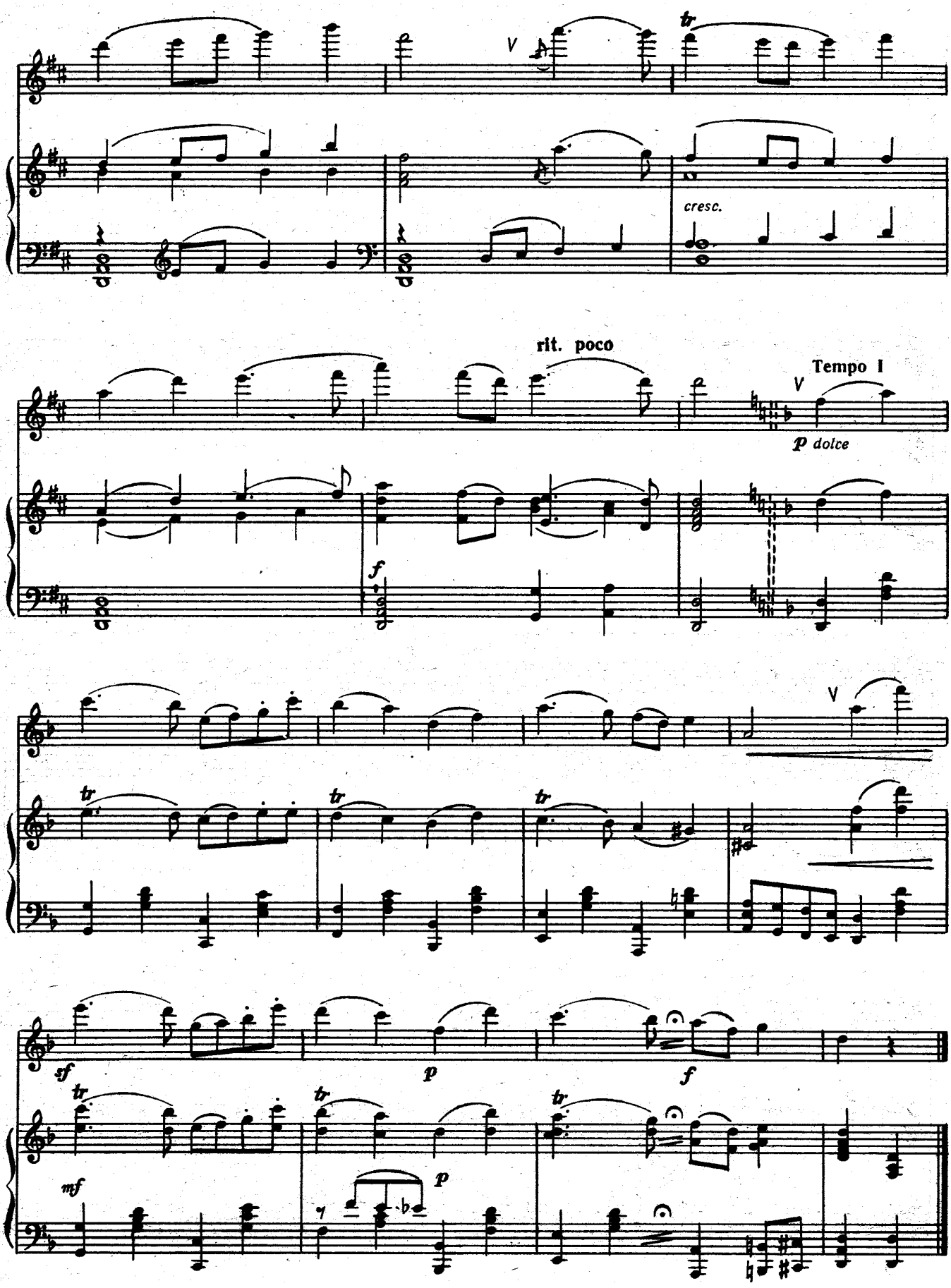
А. ГЛАЗУНОВ





MUSIC www.7not.ru COLLEGE

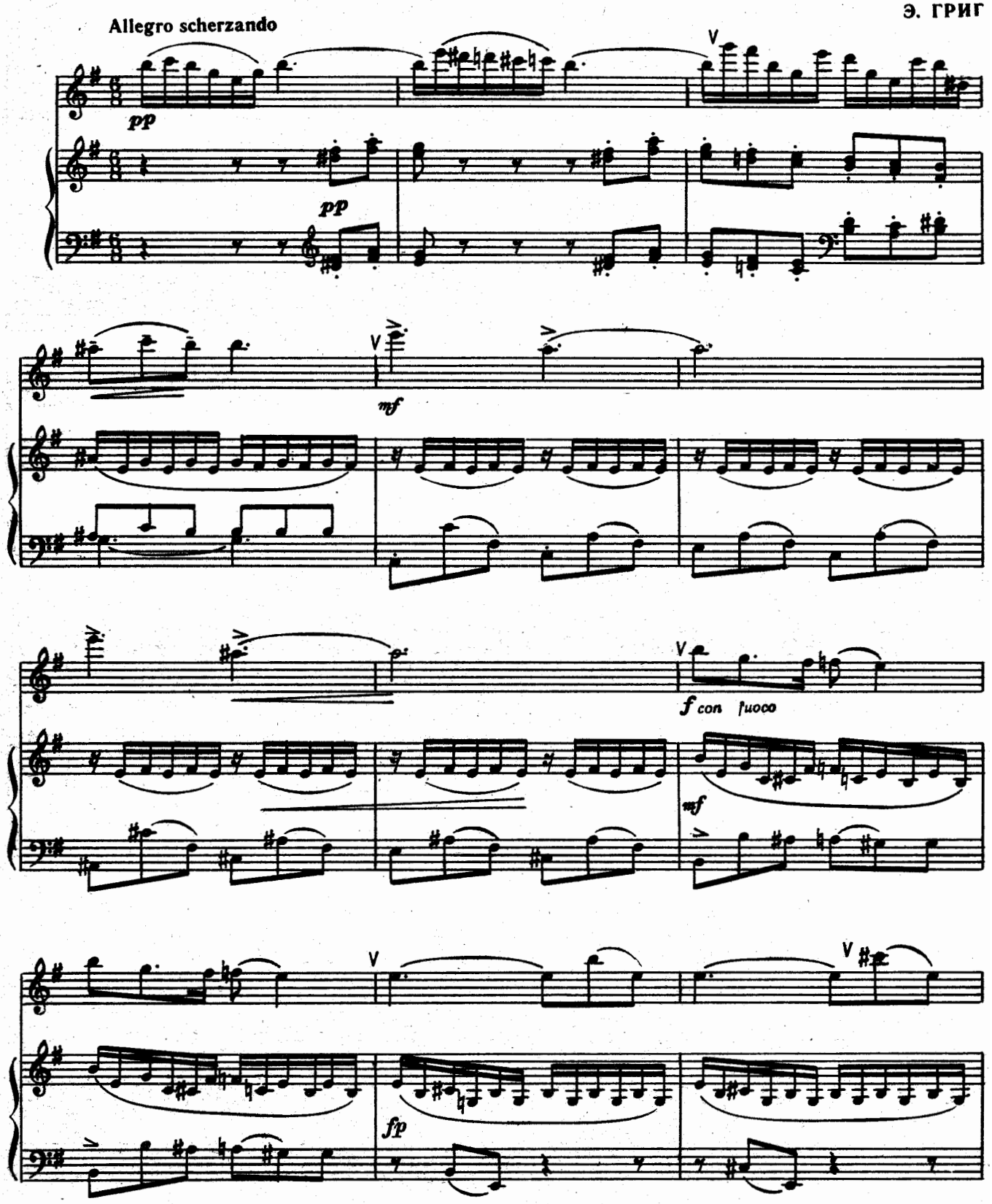

Musette
Poco più mosso
ad lib.
f
mf
mf

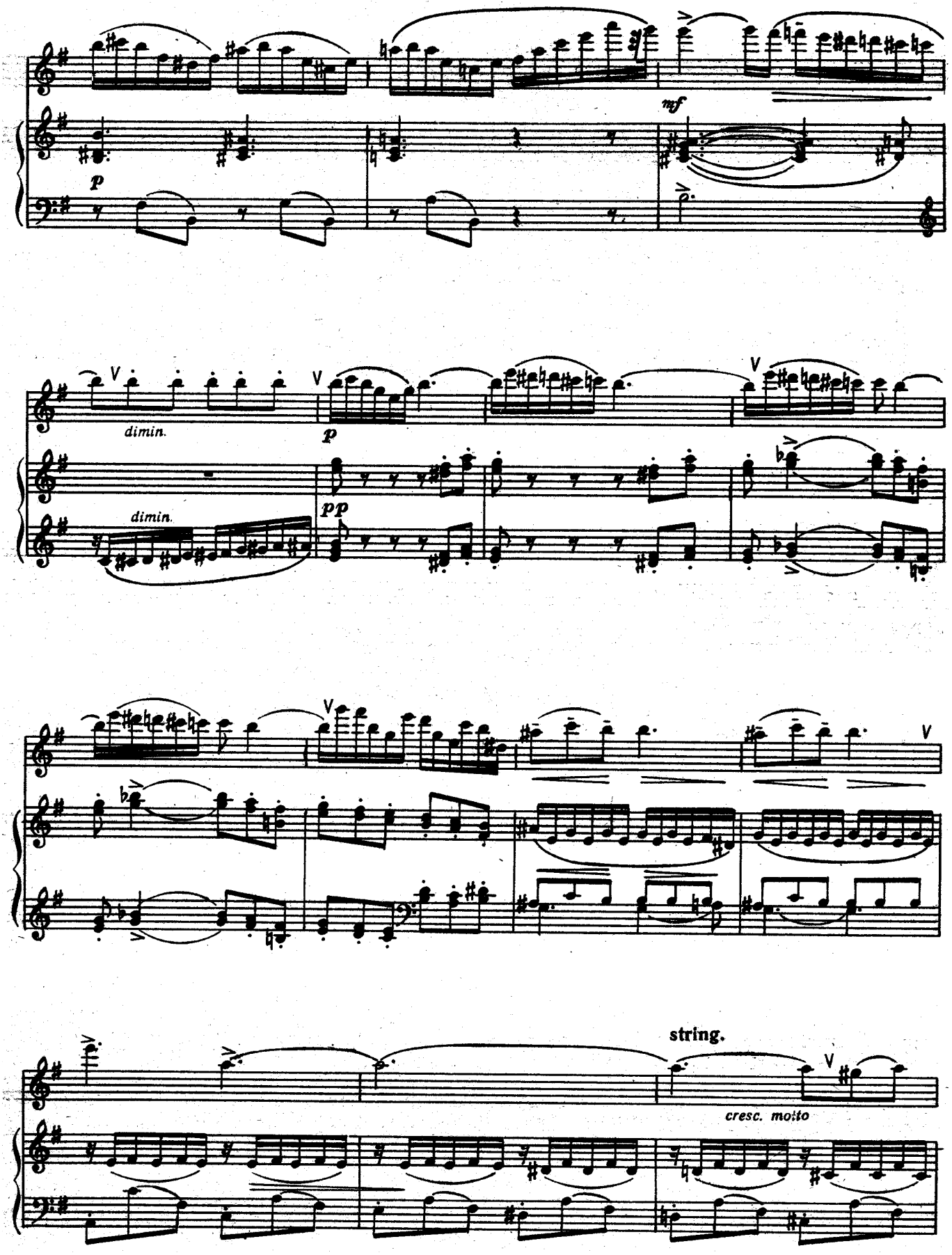


MUSIC www.7not.ru COLLEGE

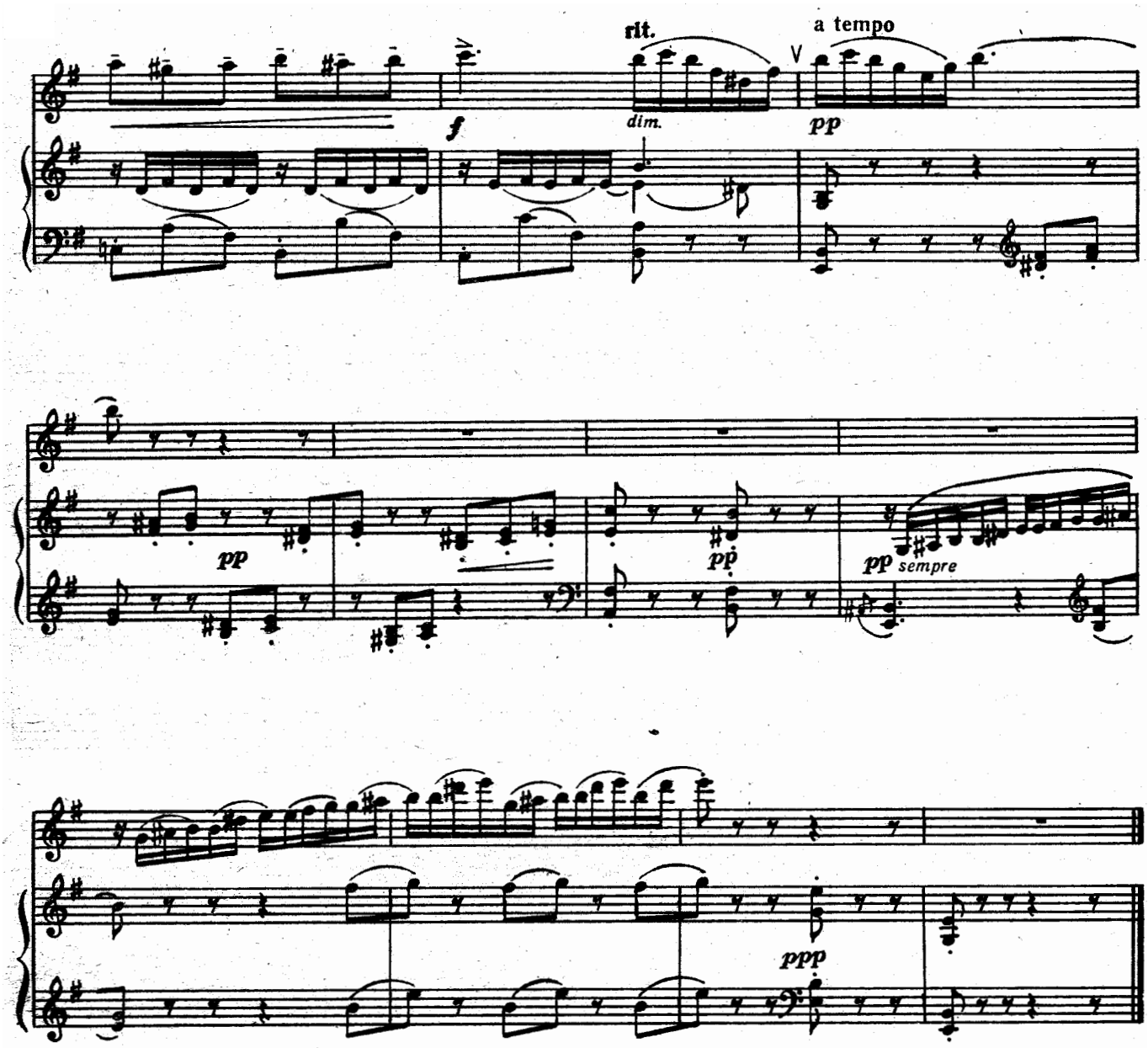
Поэтическая картинка

Э. ГРИГ



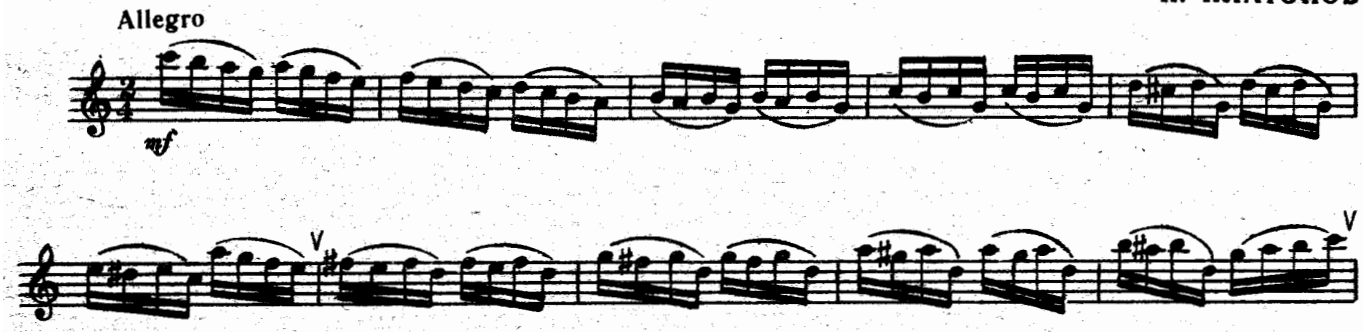


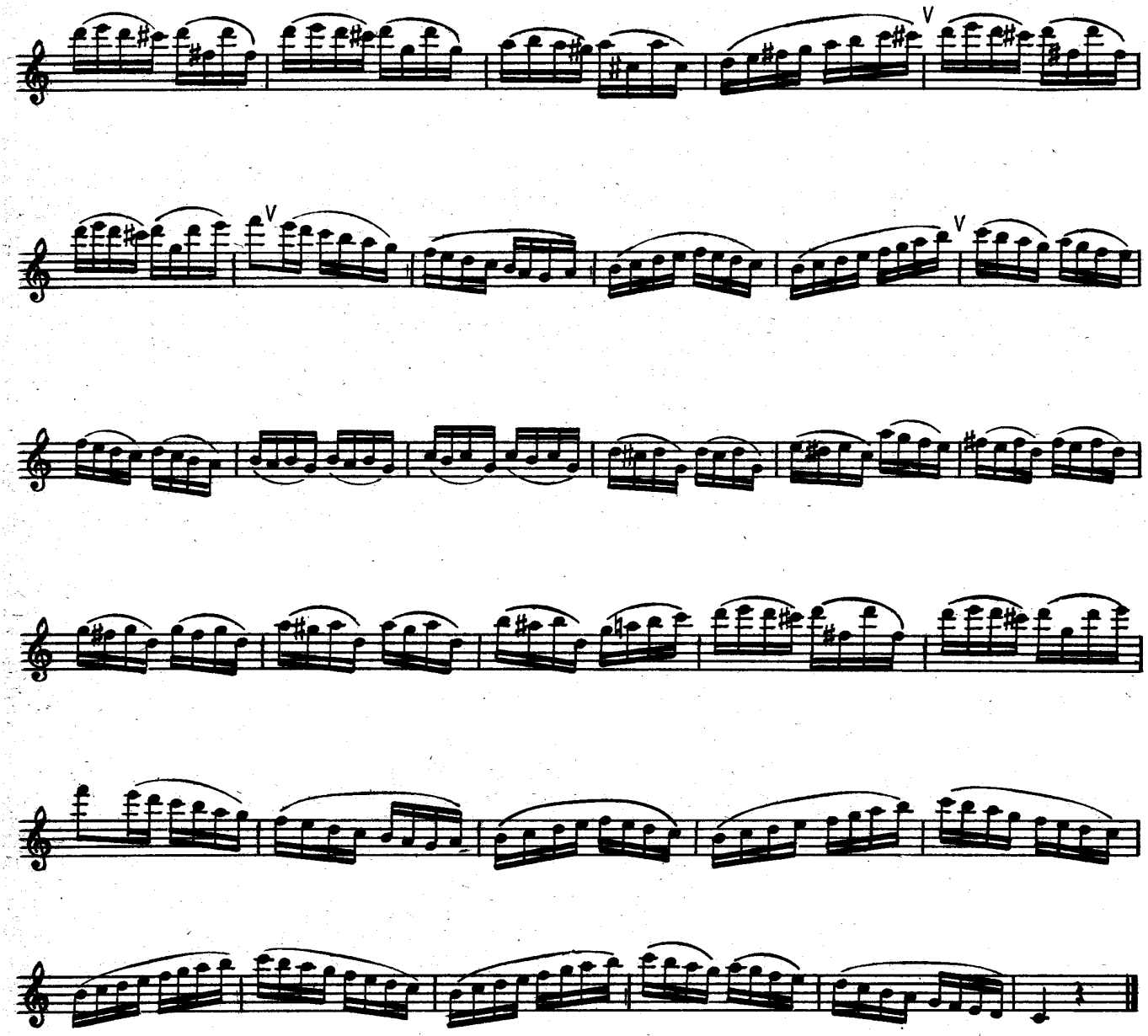
MUSIC www.7not.ru COLLEGE



Этюд

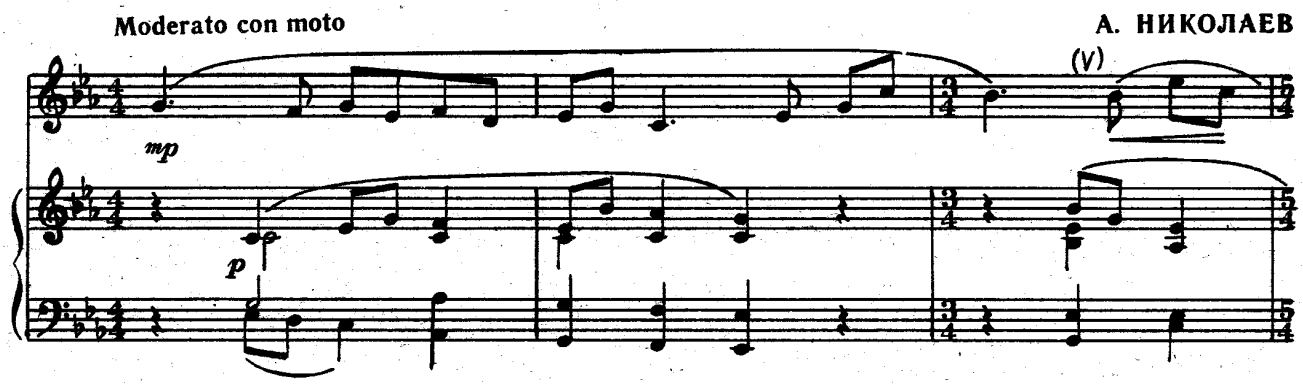
Н. ПЛАТОНОВ



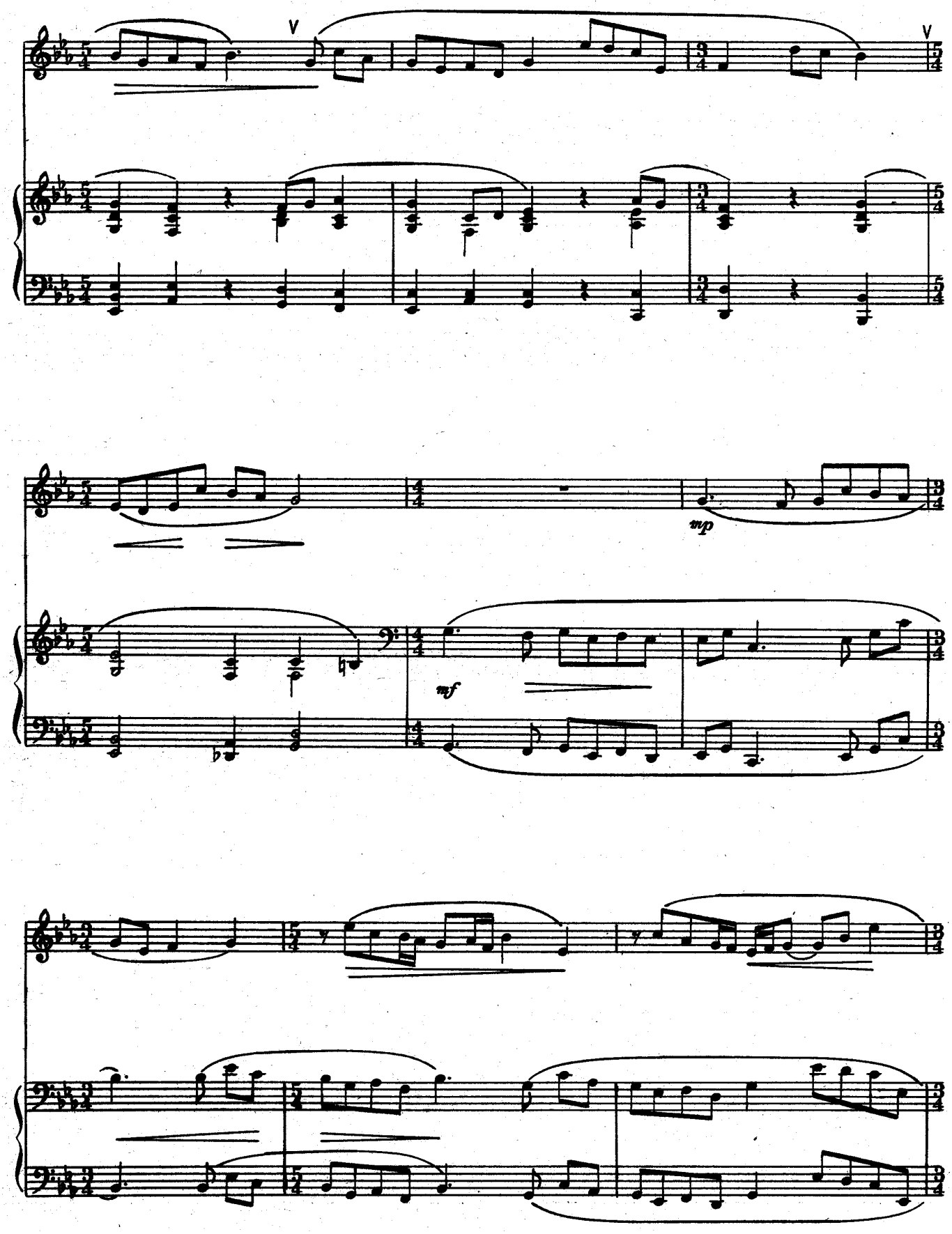


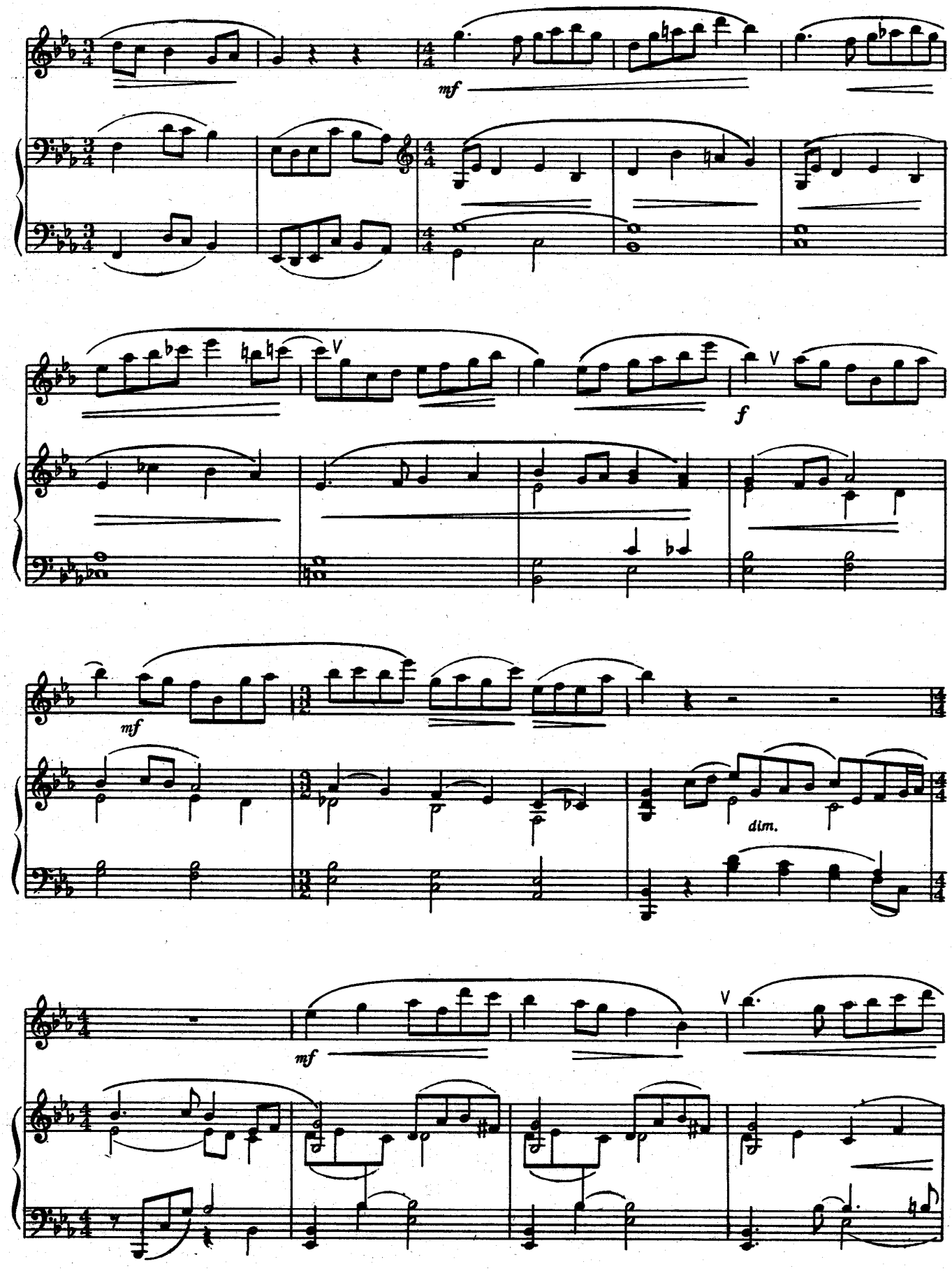
Две пьесы

1.

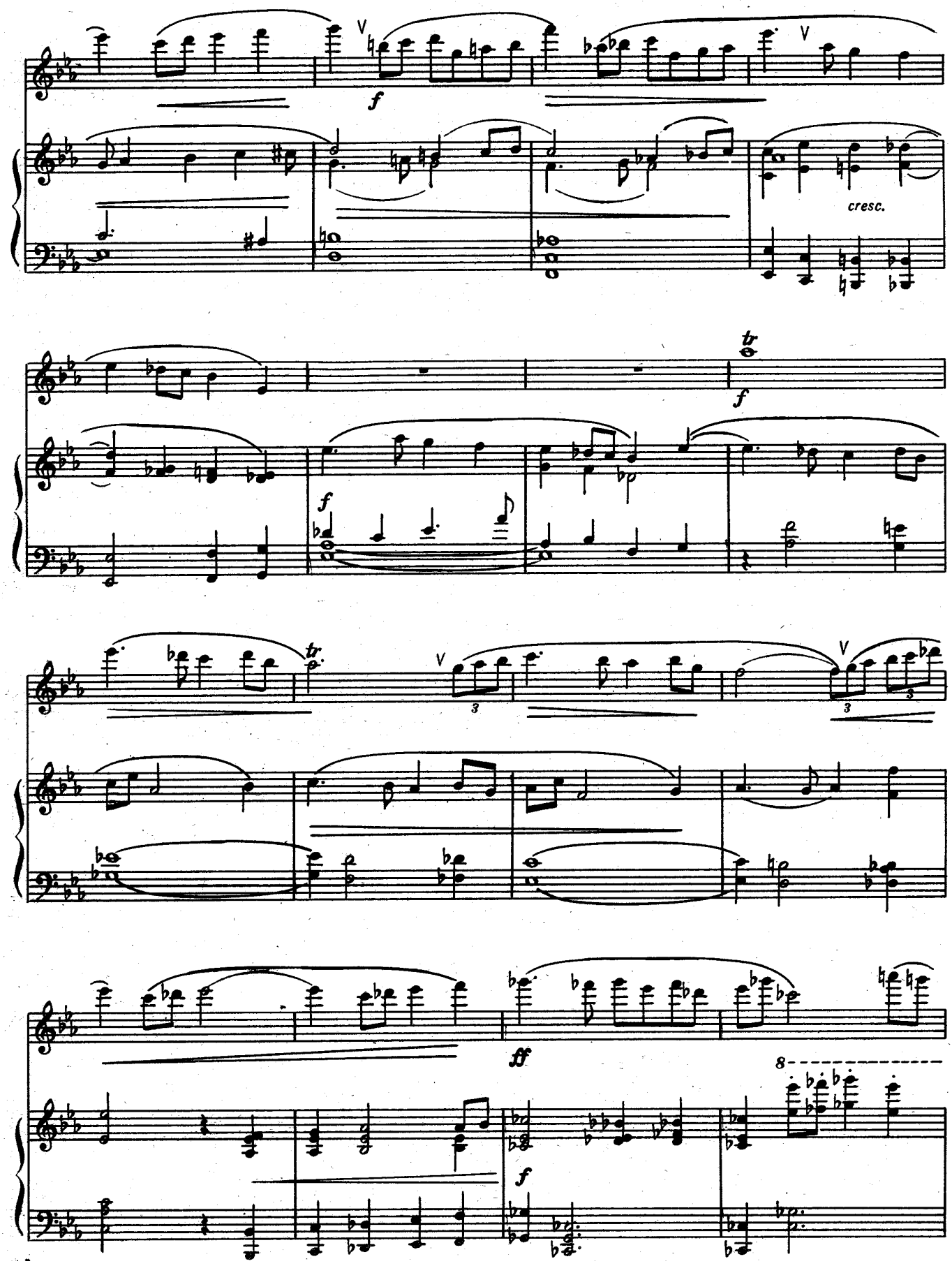


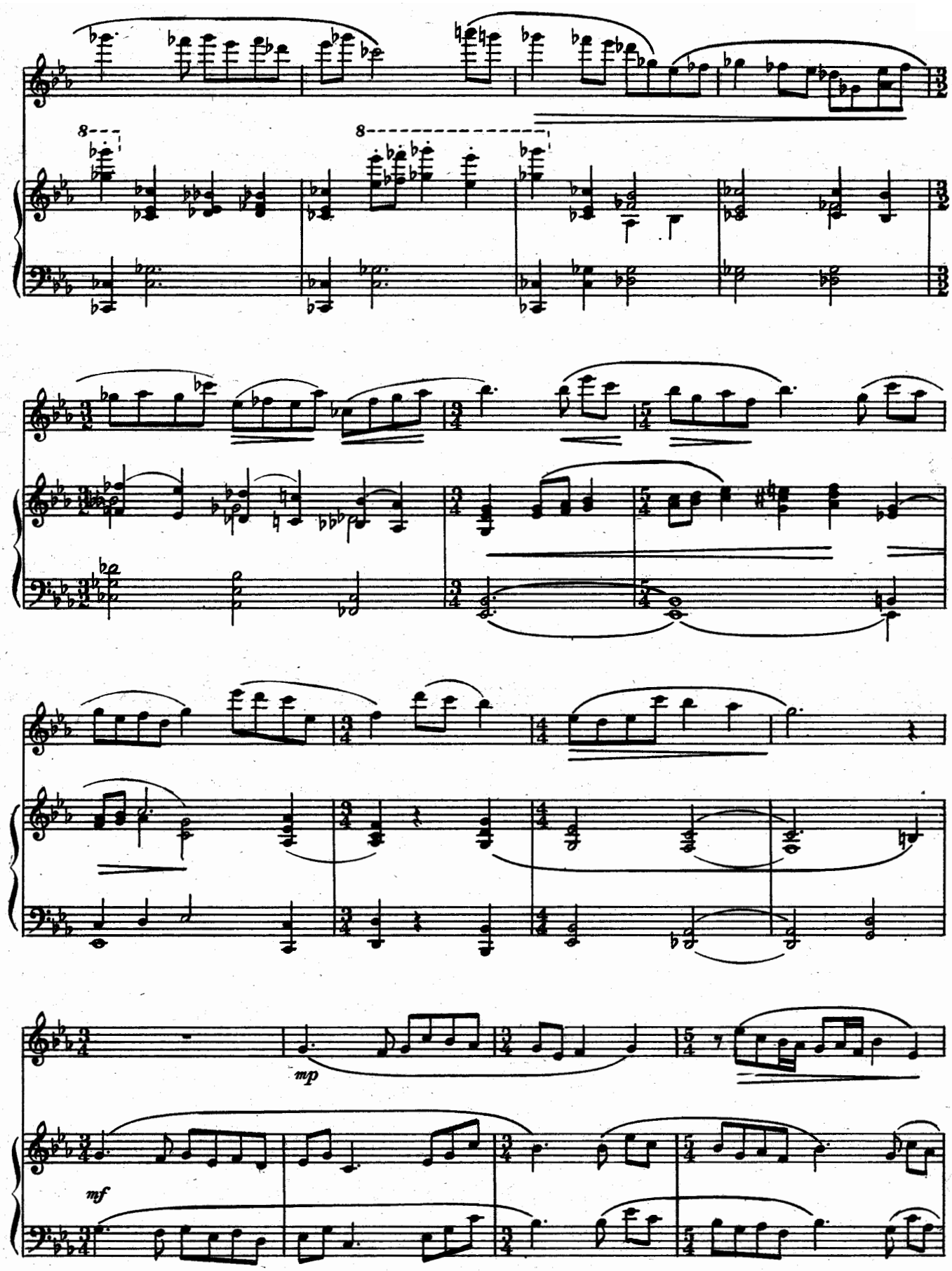
MUSIC www.7not.ru COLLEGE


mp
mf

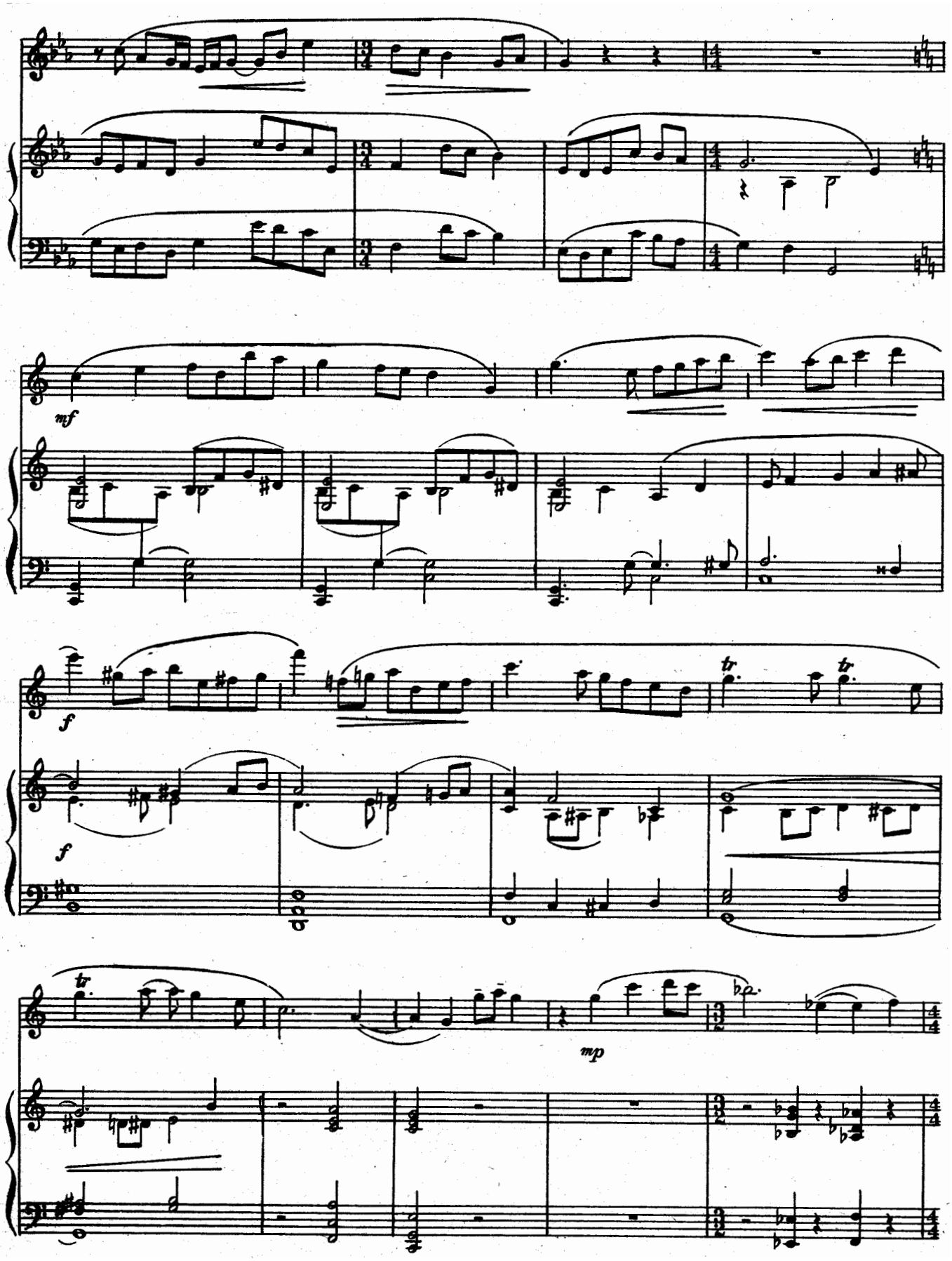


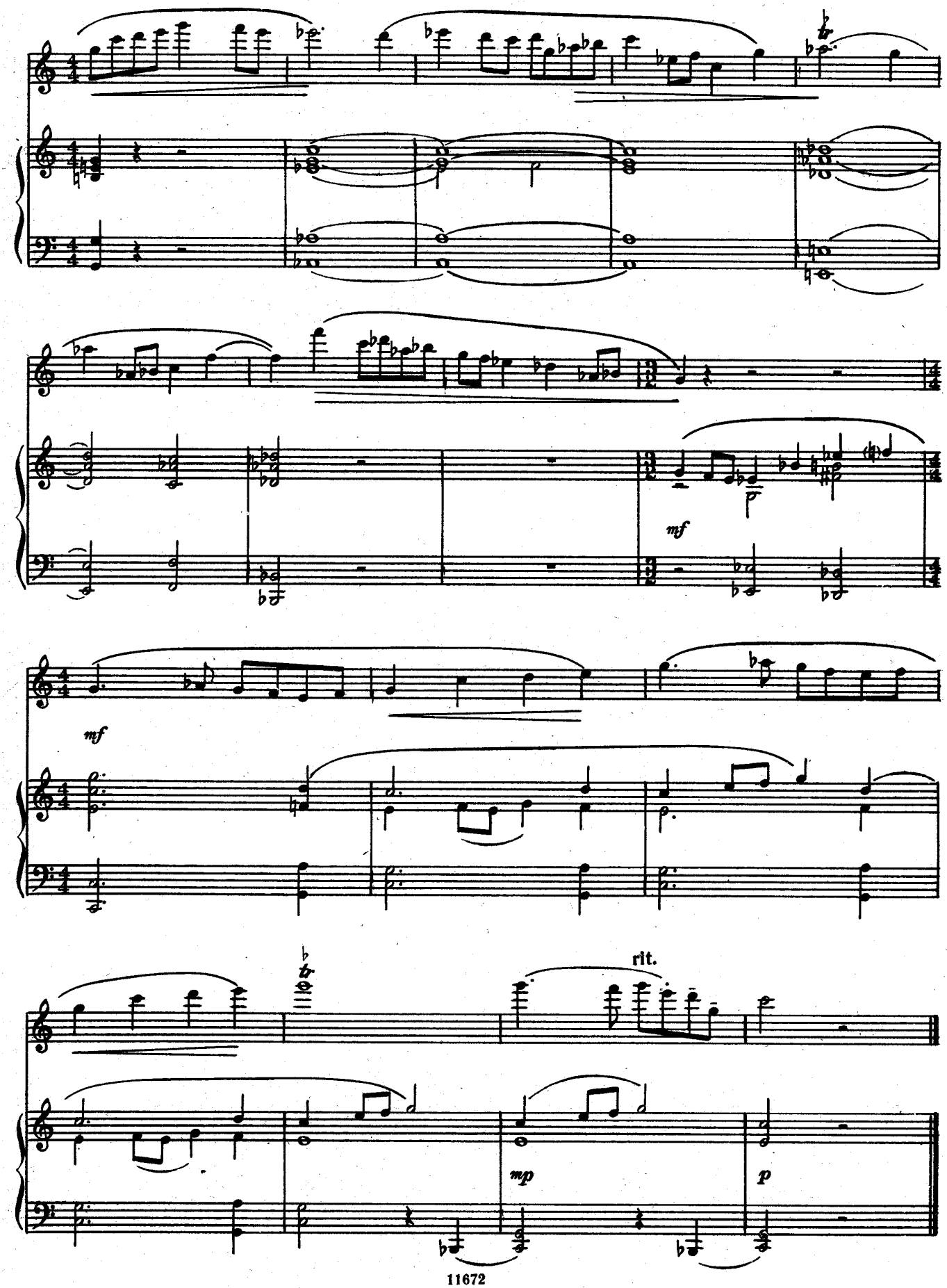
MUSIC www.7not.ru COLLEGE


f
cresc.
tr
f
f
tr
3
3
3
ff
8
f



MUSIC www.7not.ru COLLEGE

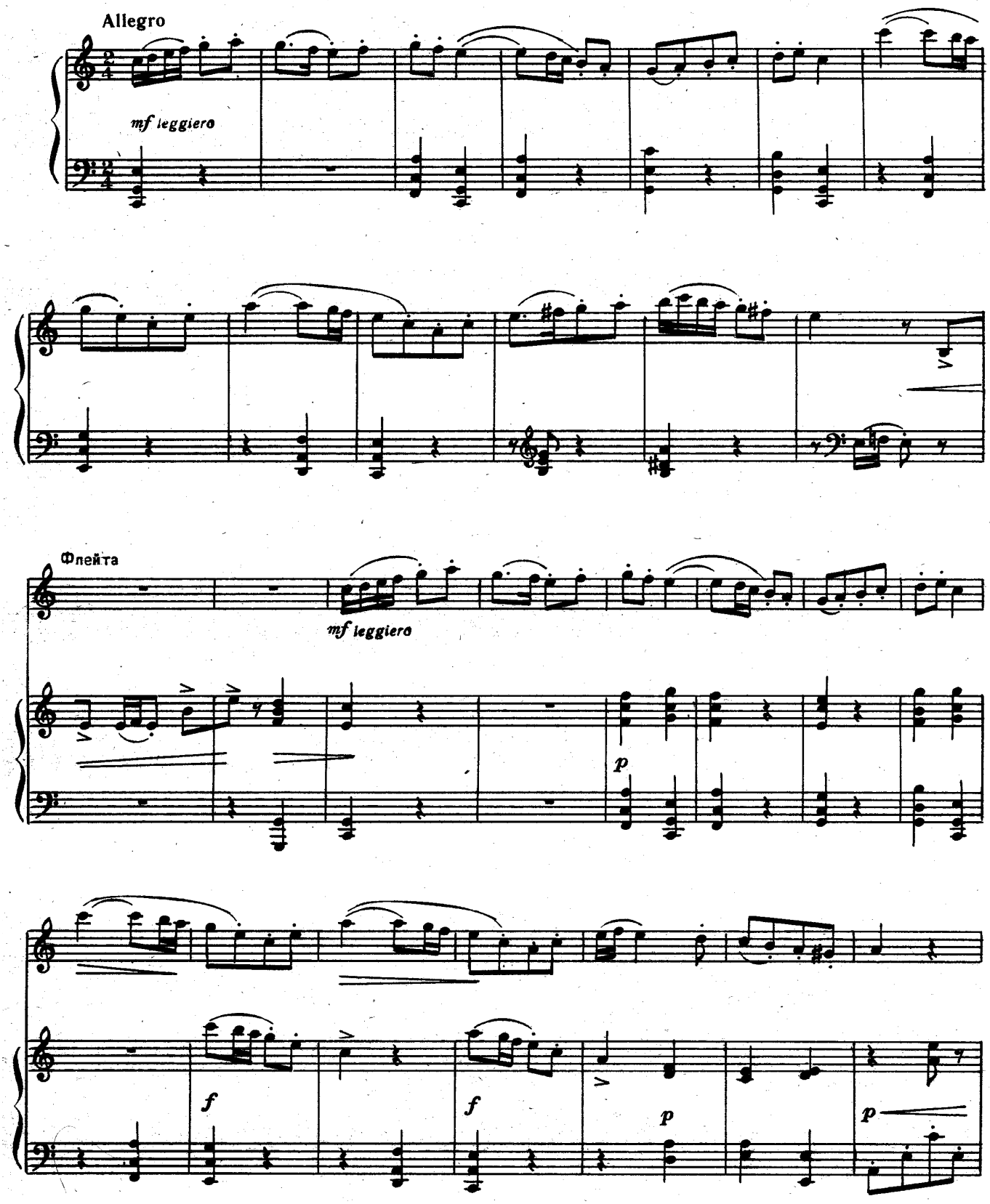

mf
f
f
tr
tr
tr
mp

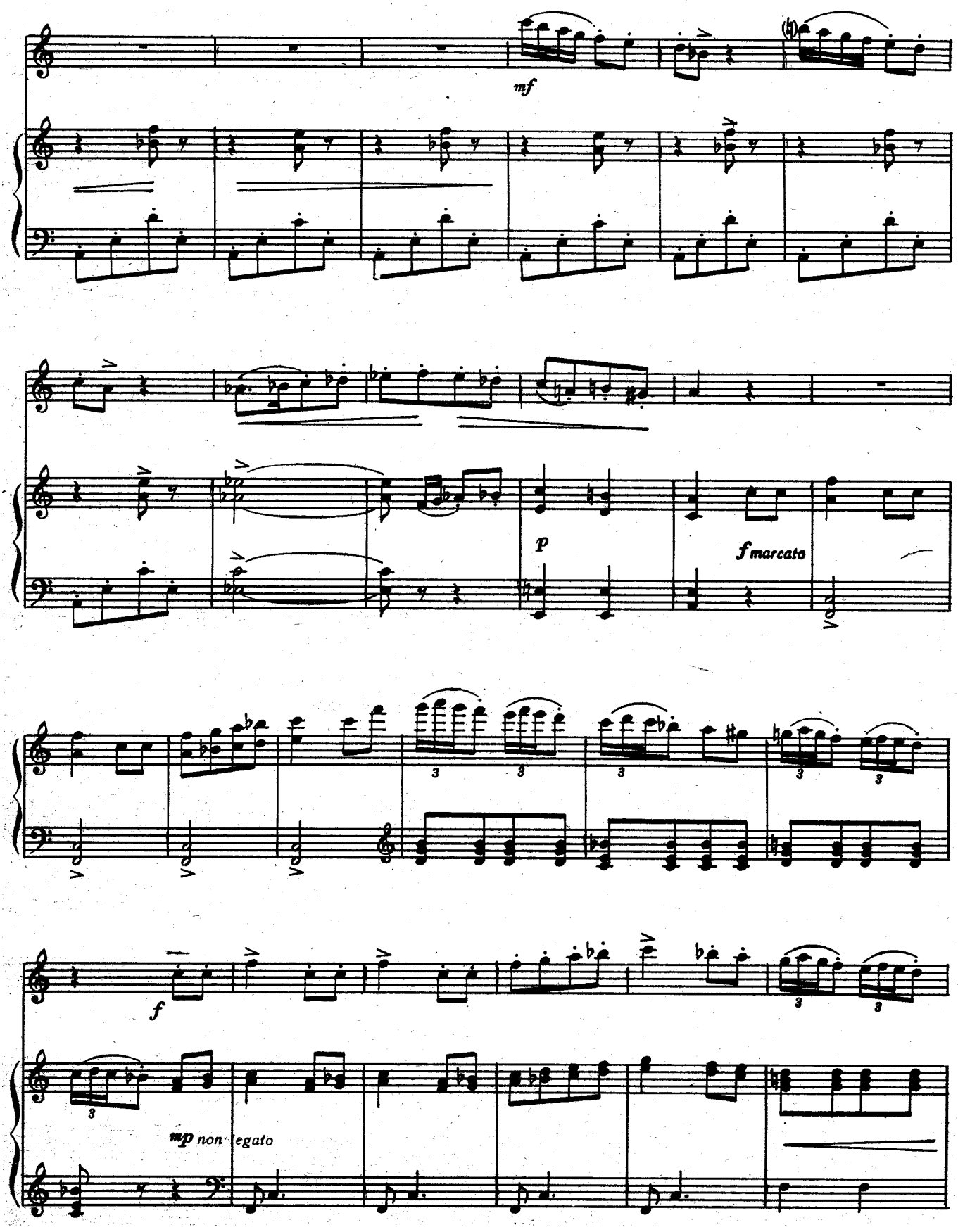


11672

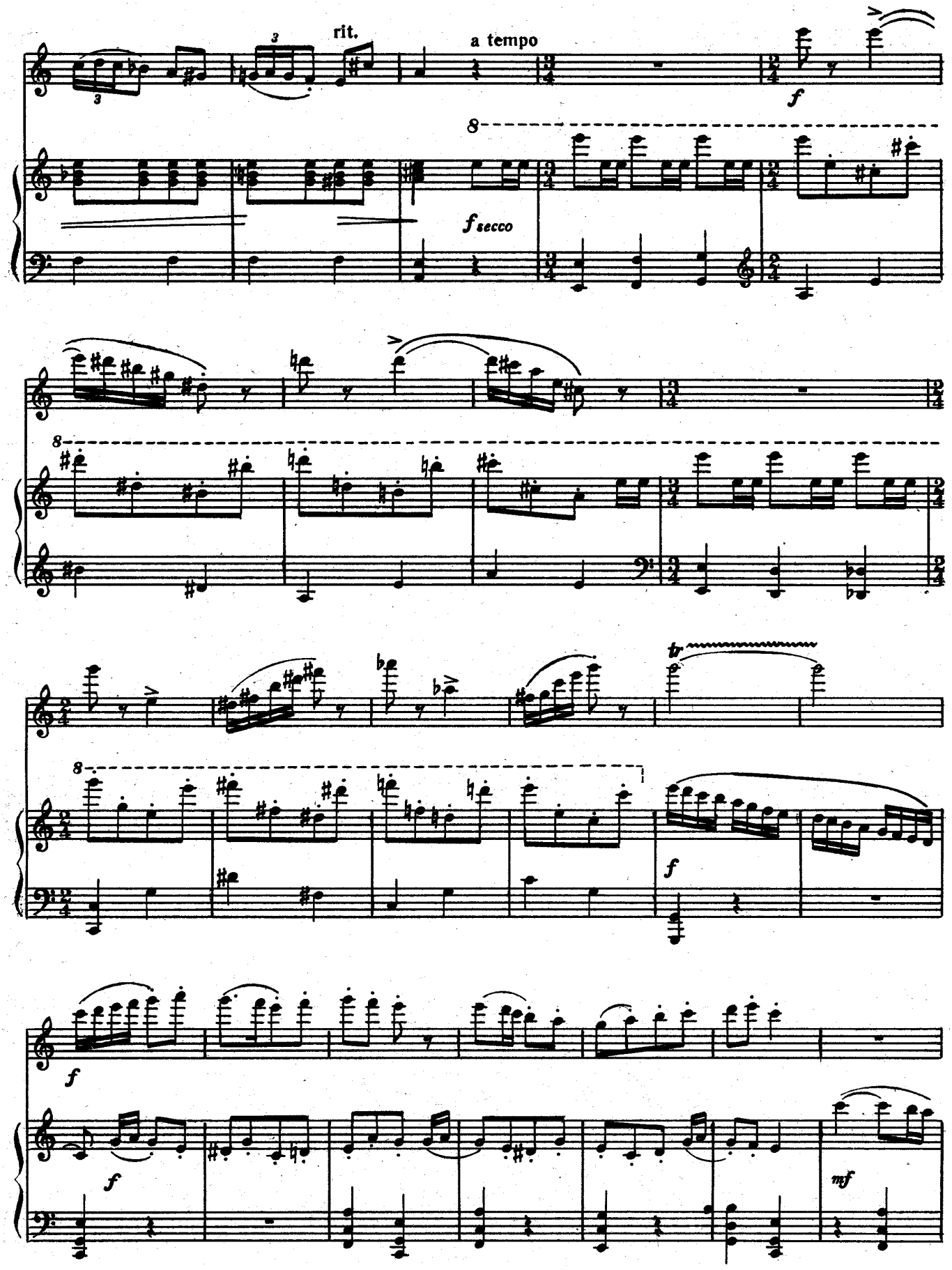
MUSIC www.7not.ru COLLEGE

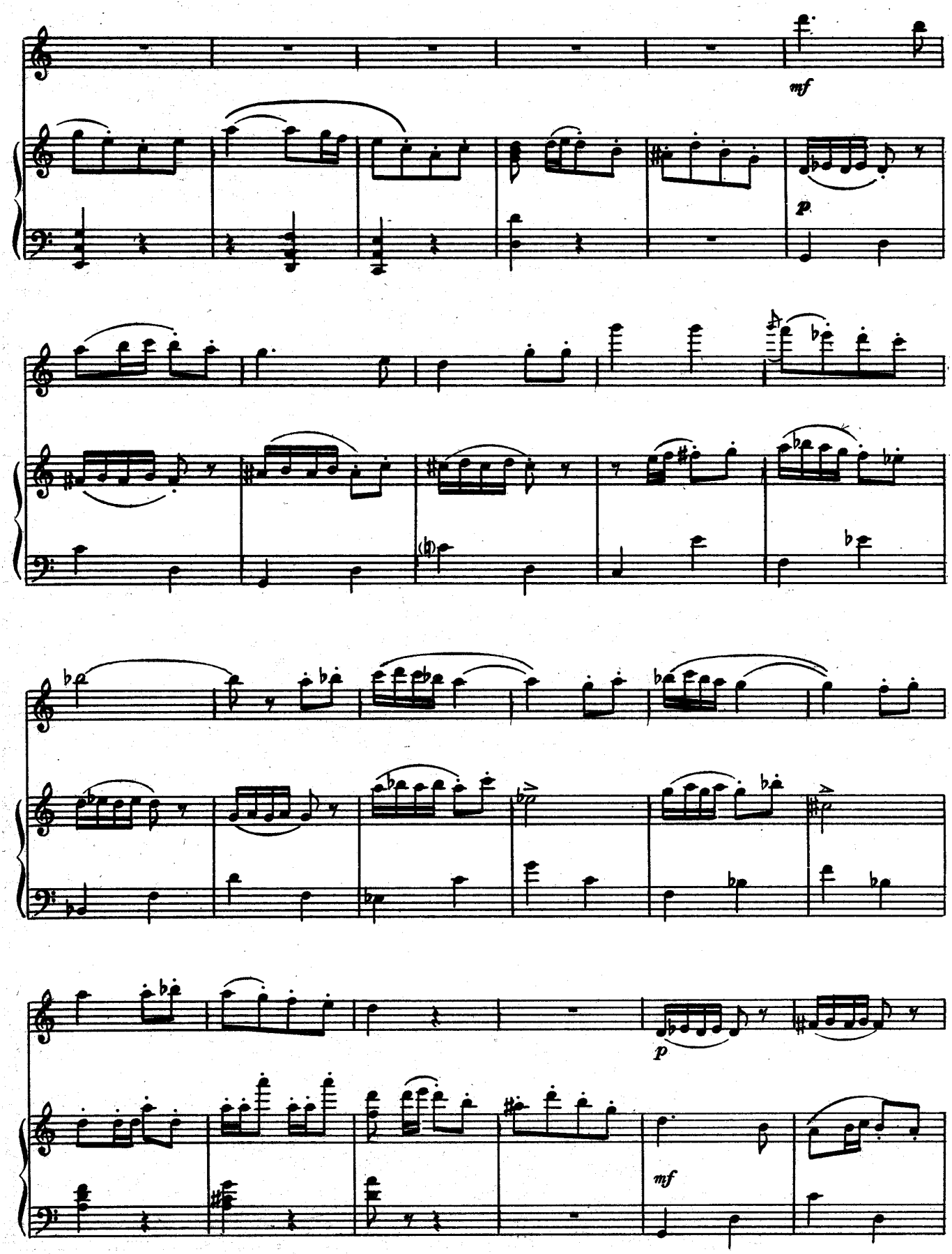
2.



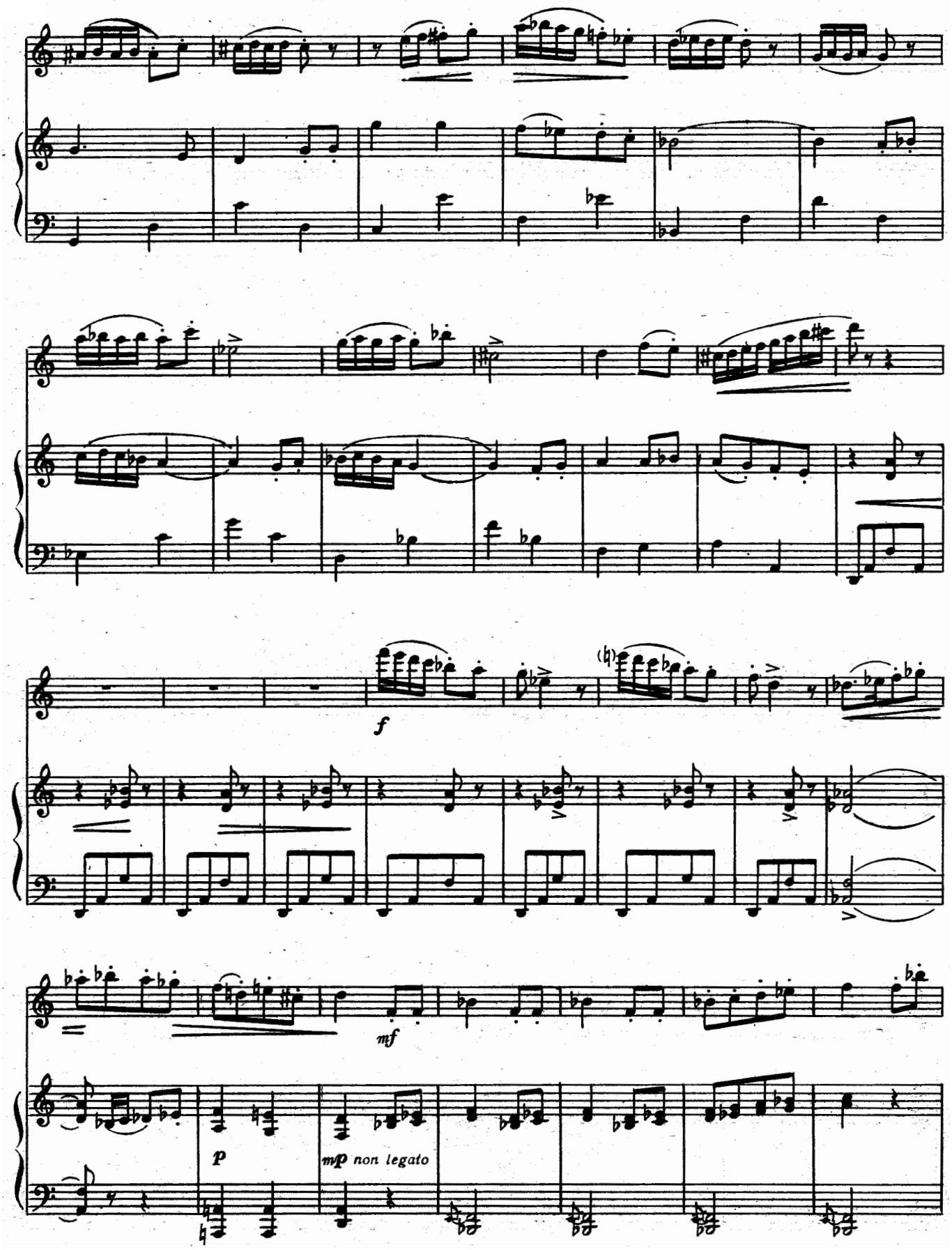


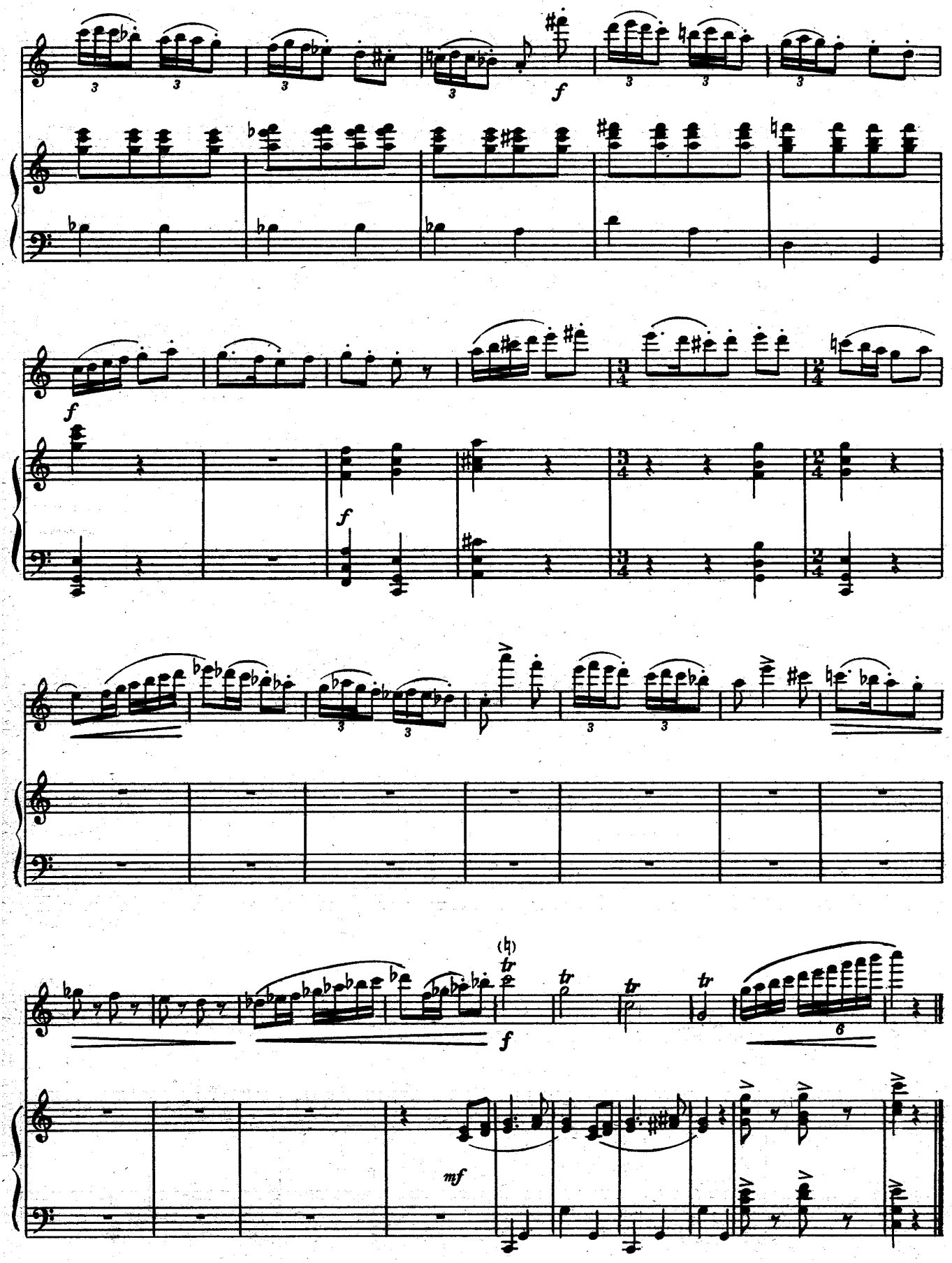
MUSIC www.7not.ru COLLEGE


rit.
a tempo
f
8
f secco
8
8
tr
f
f
f
f
mf



MUSIC www.7not.ru COLLEGE


f
mf
p
mp non legato

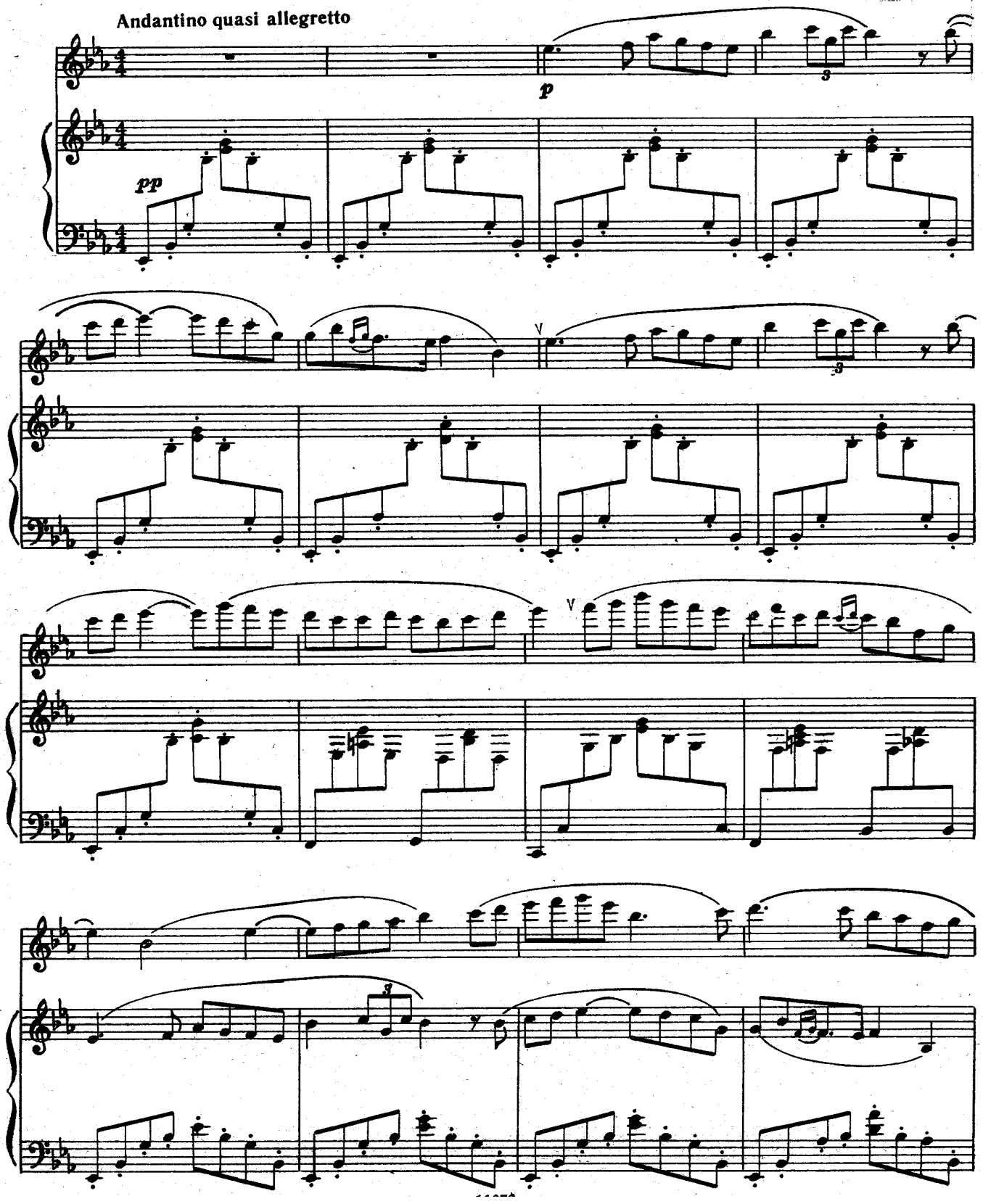


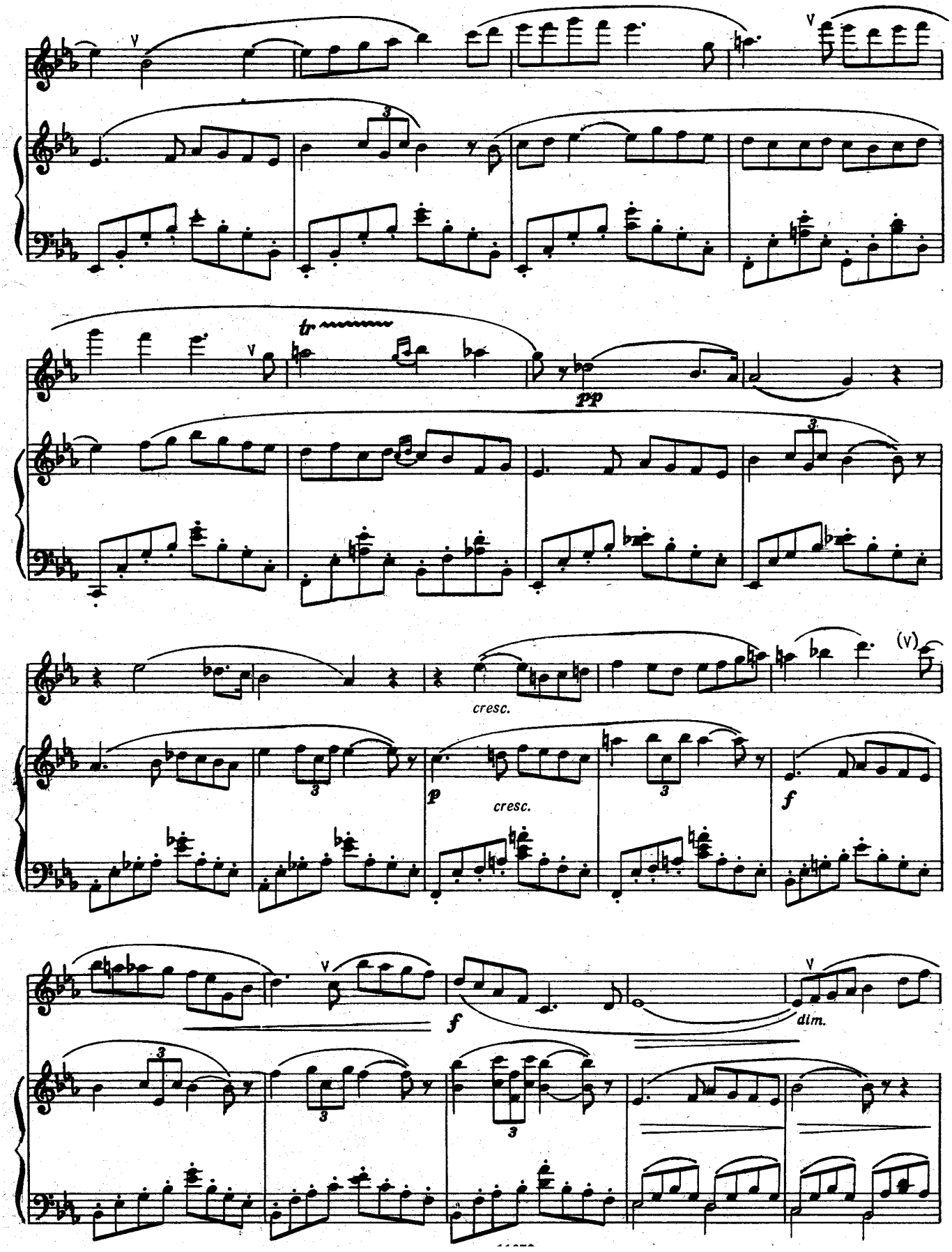
MUSIC www.7not.ru COLLEGE

Антракт

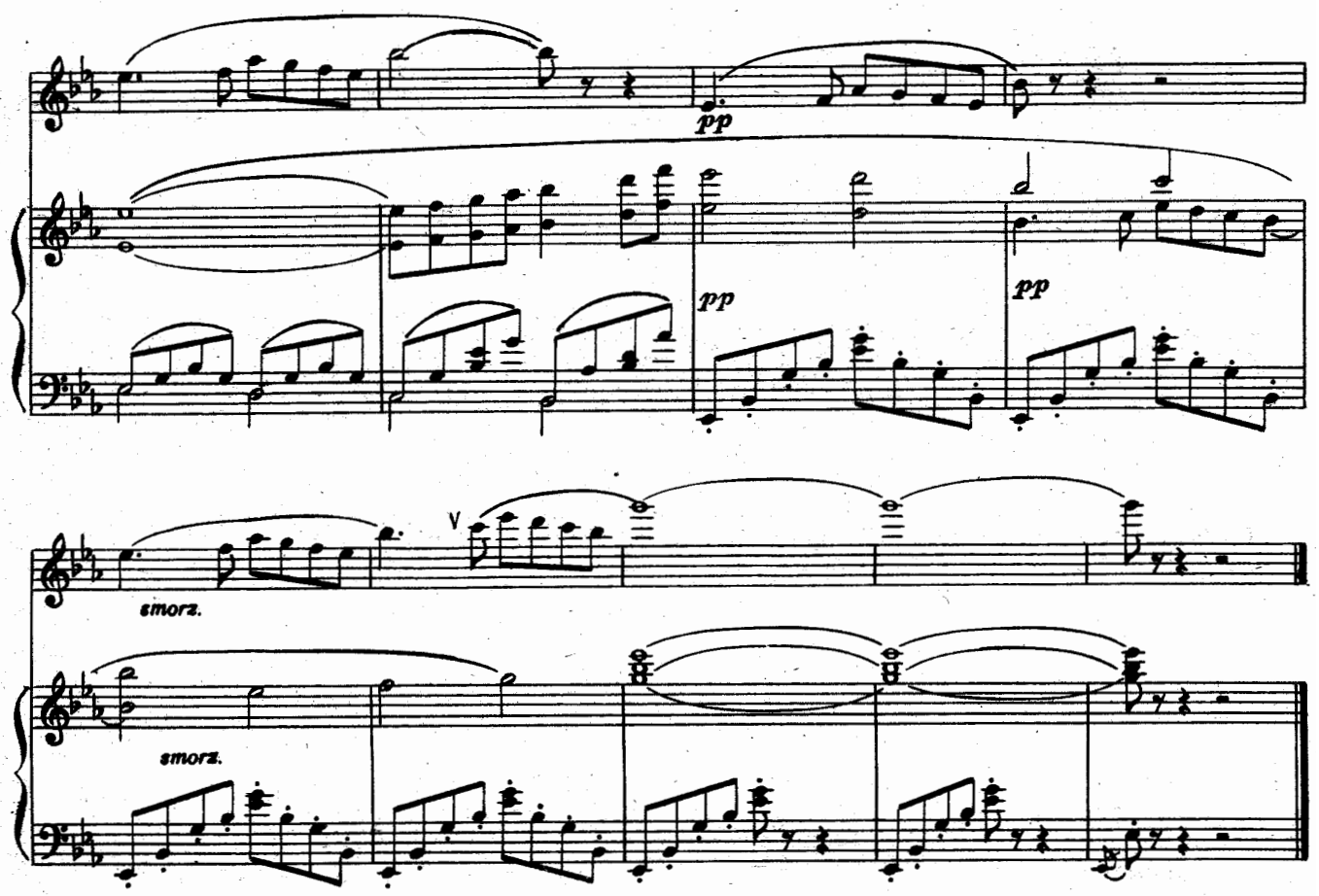
из оперы «Кармен»

Ж. БИЗЕ





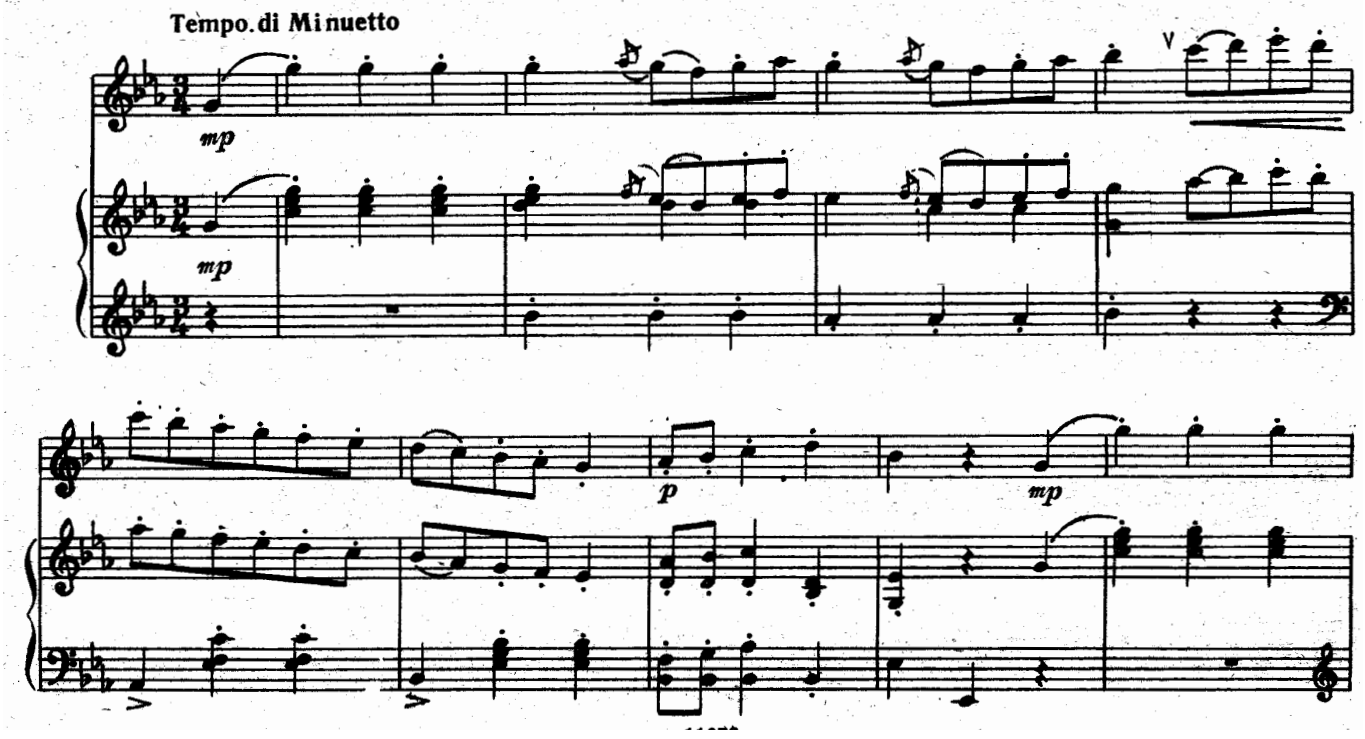
MUSIC www.7not.ru COLLEGE

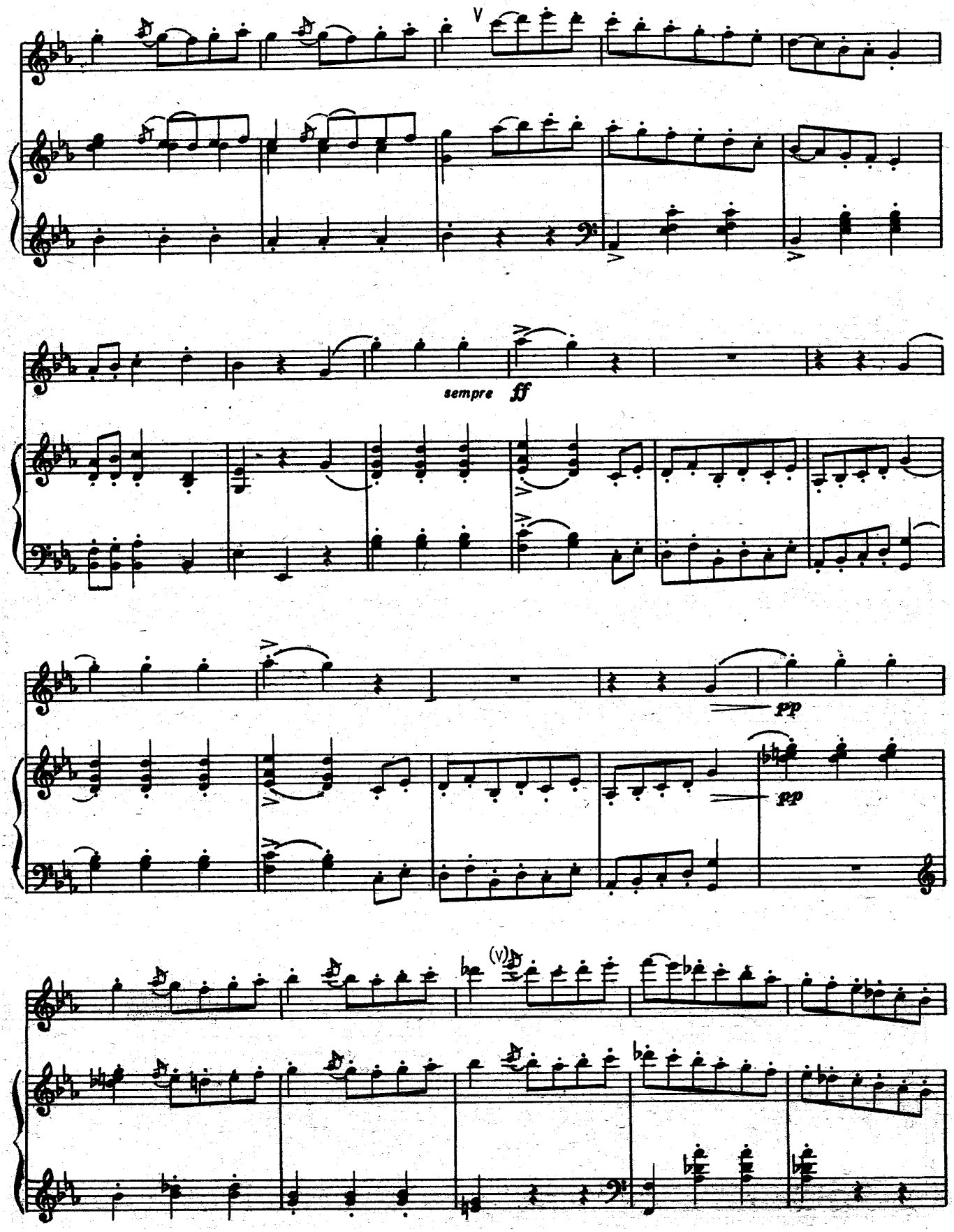


Менуэт

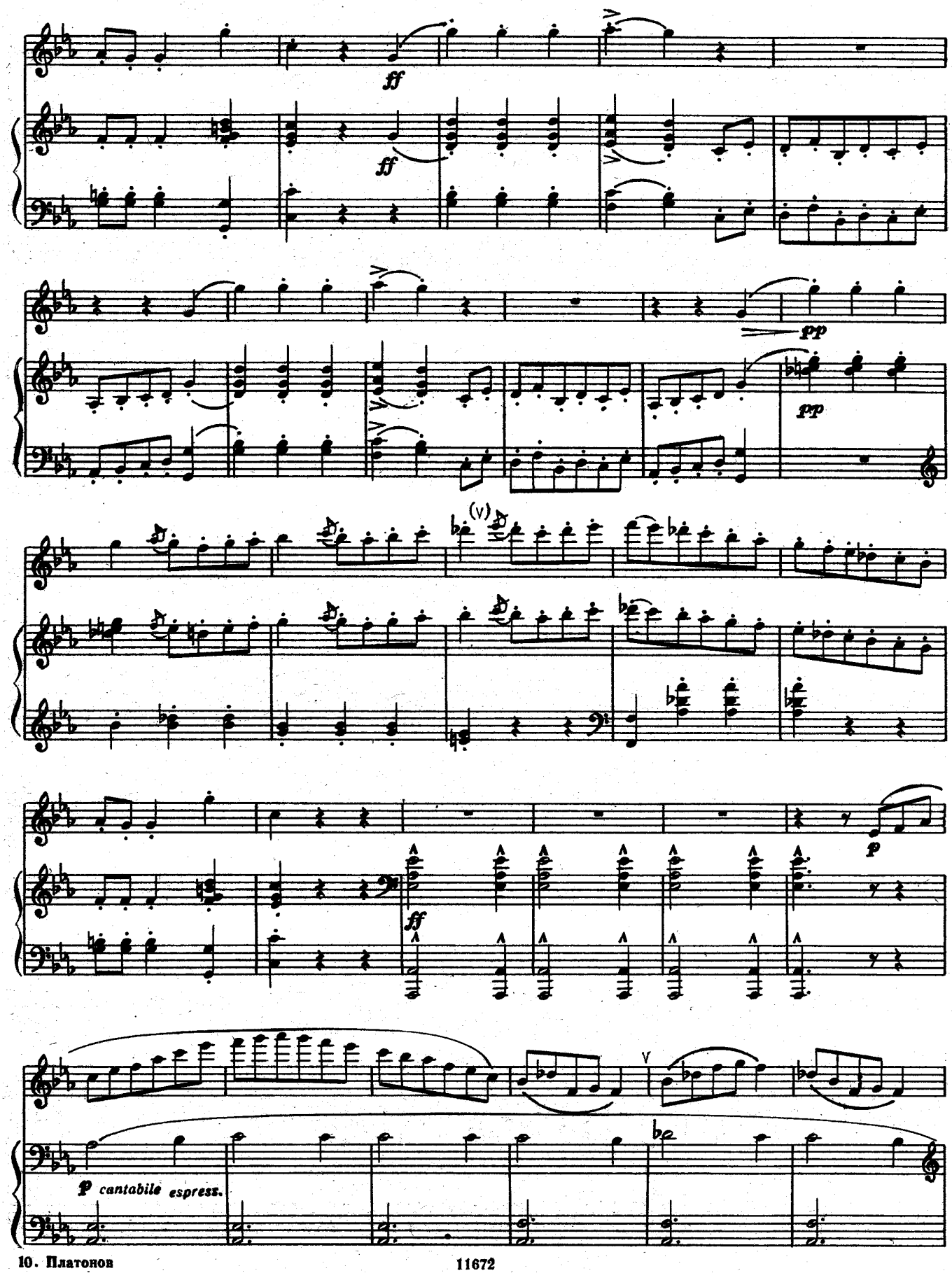
из музыки к драме «Арлезианка»

Ж. БИЗЕ

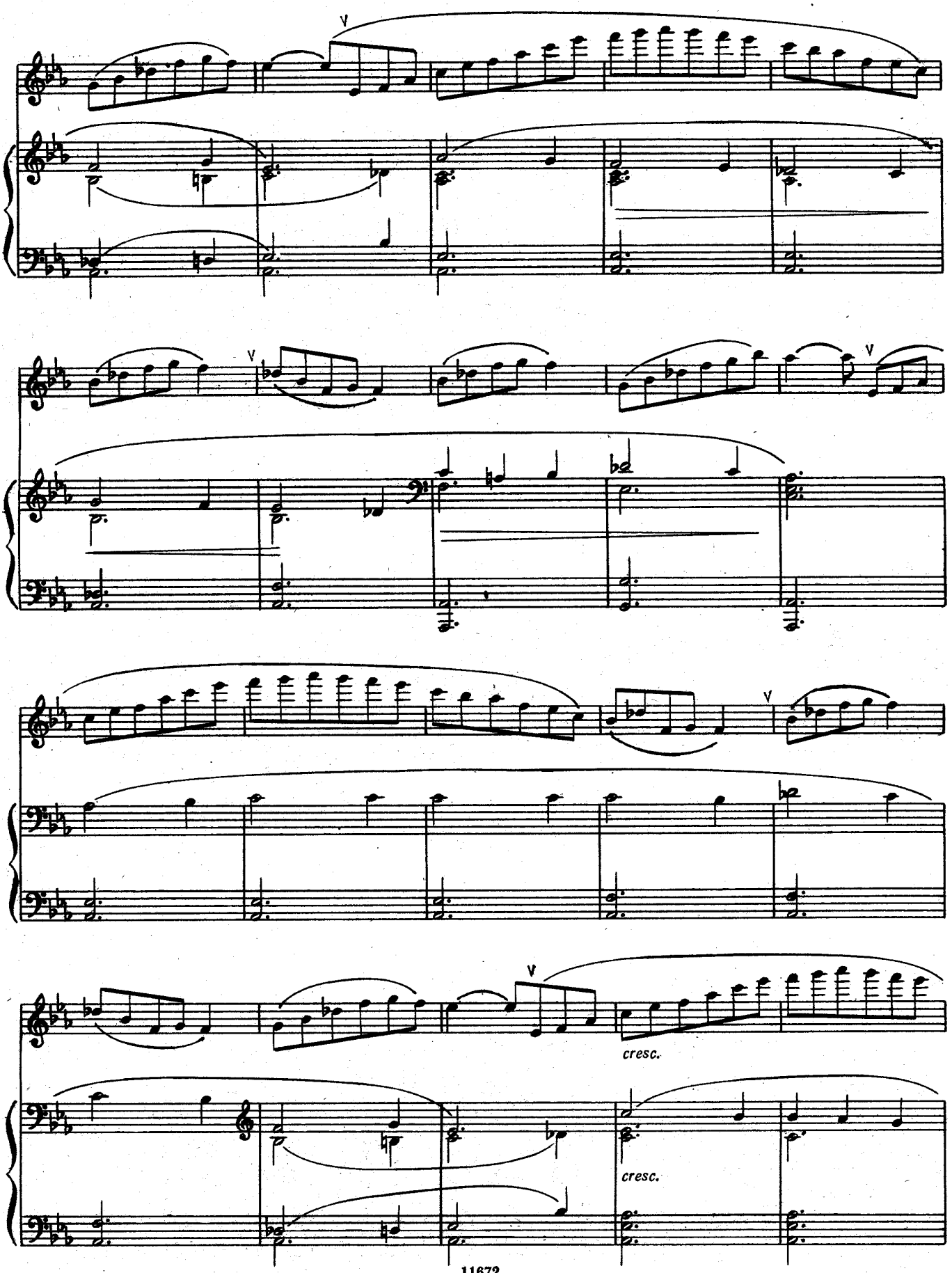




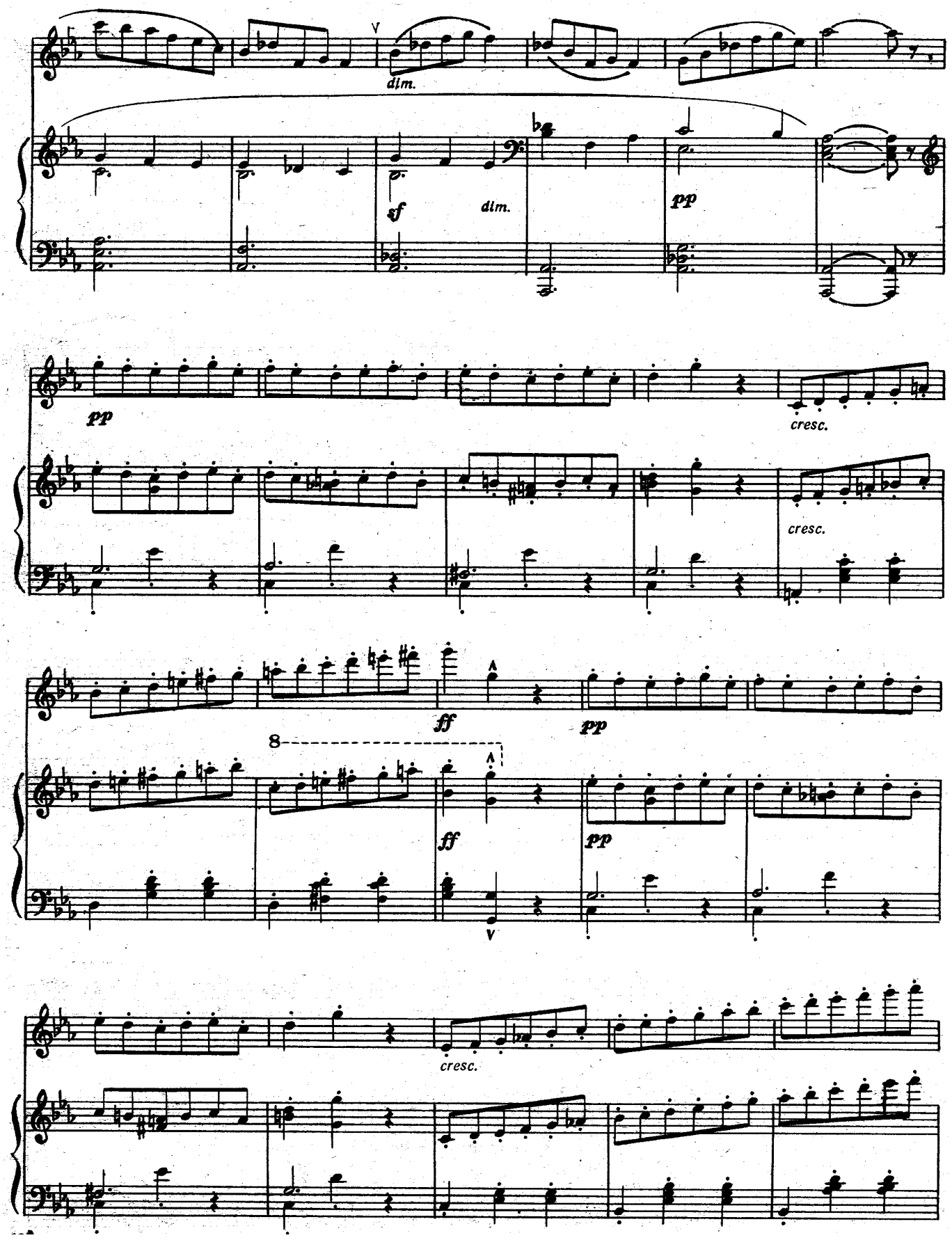
MUSIC www.7not.ru COLLEGE

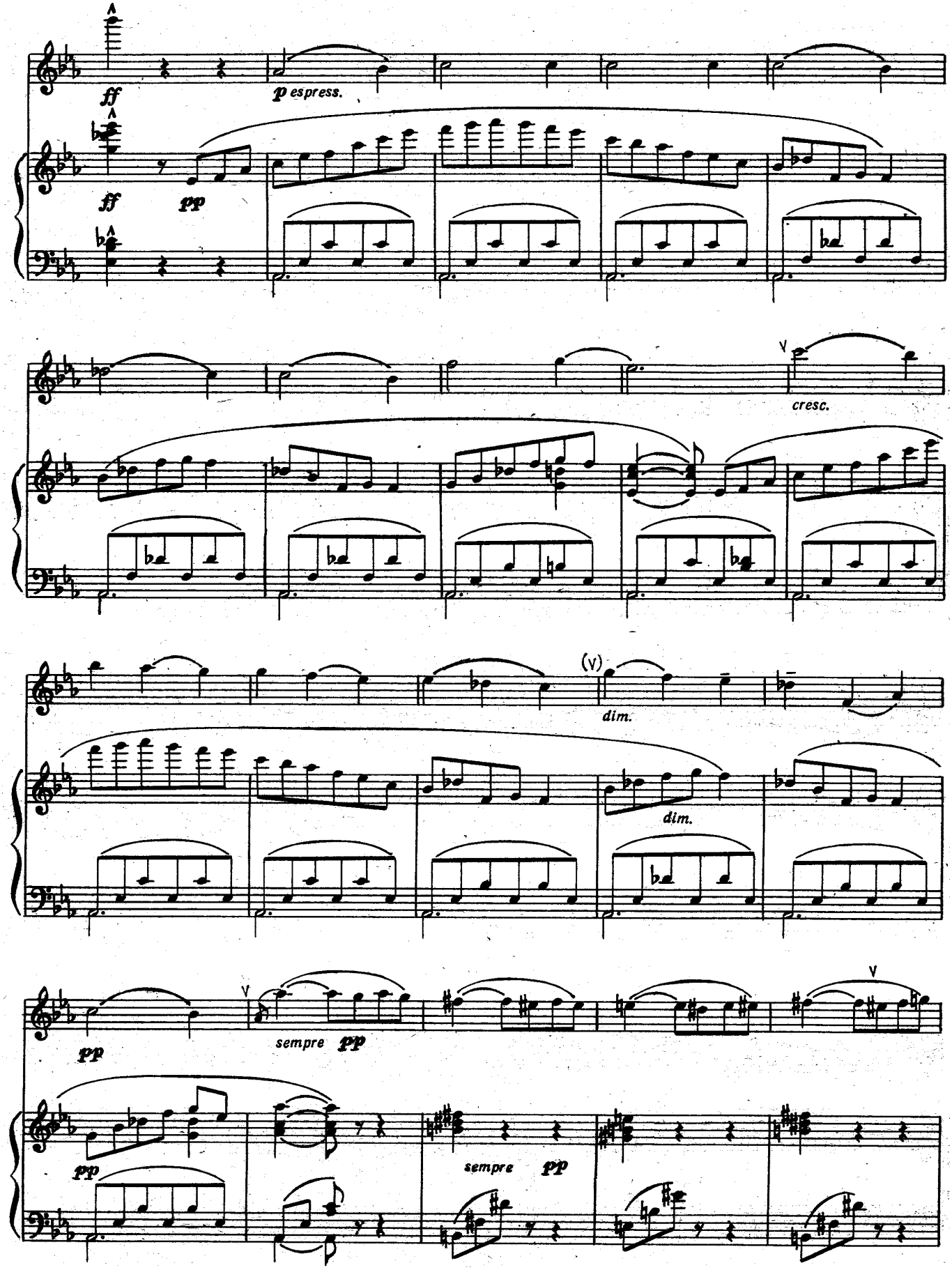


MUSIC www.7not.ru COLLEGE

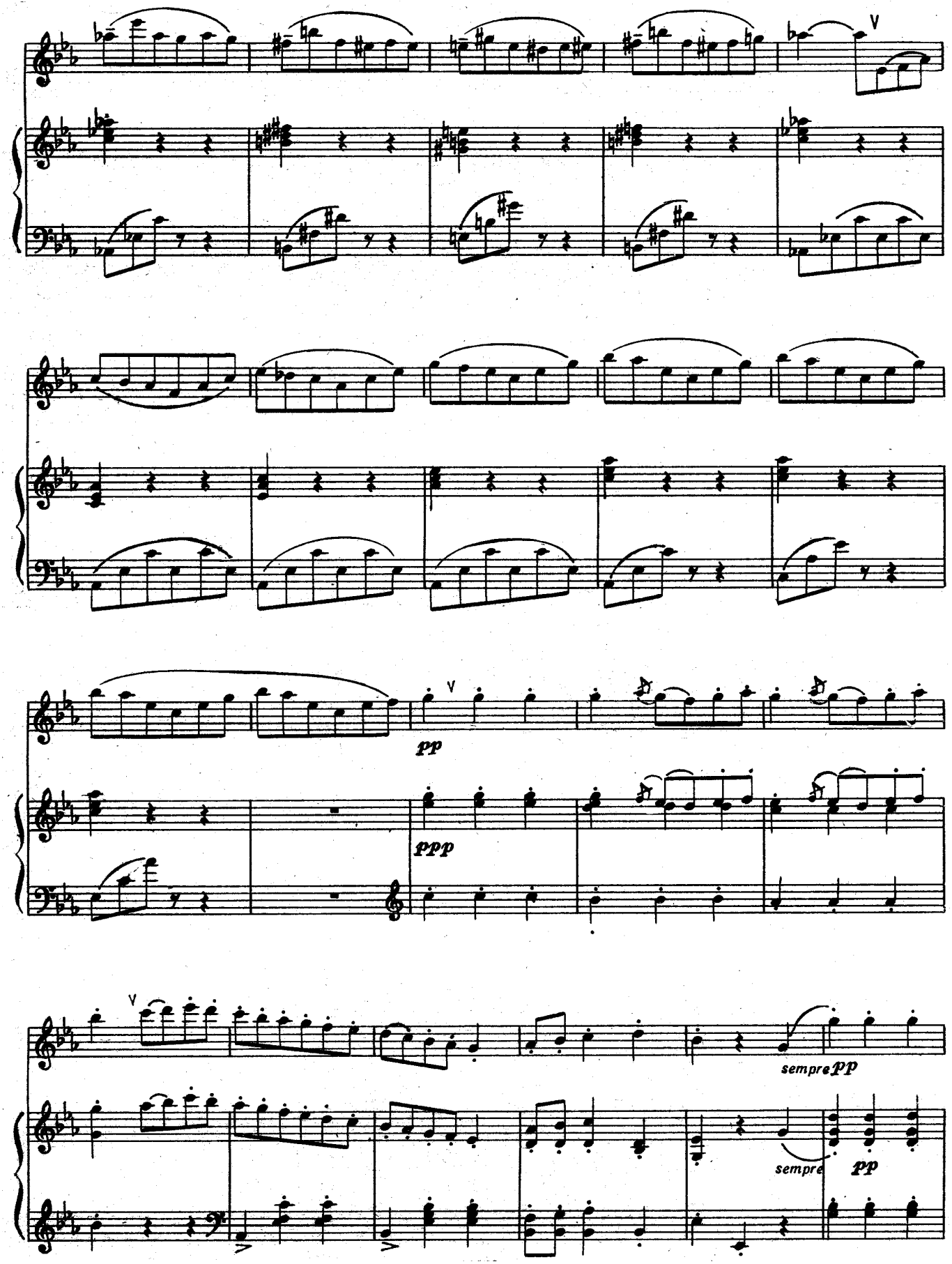


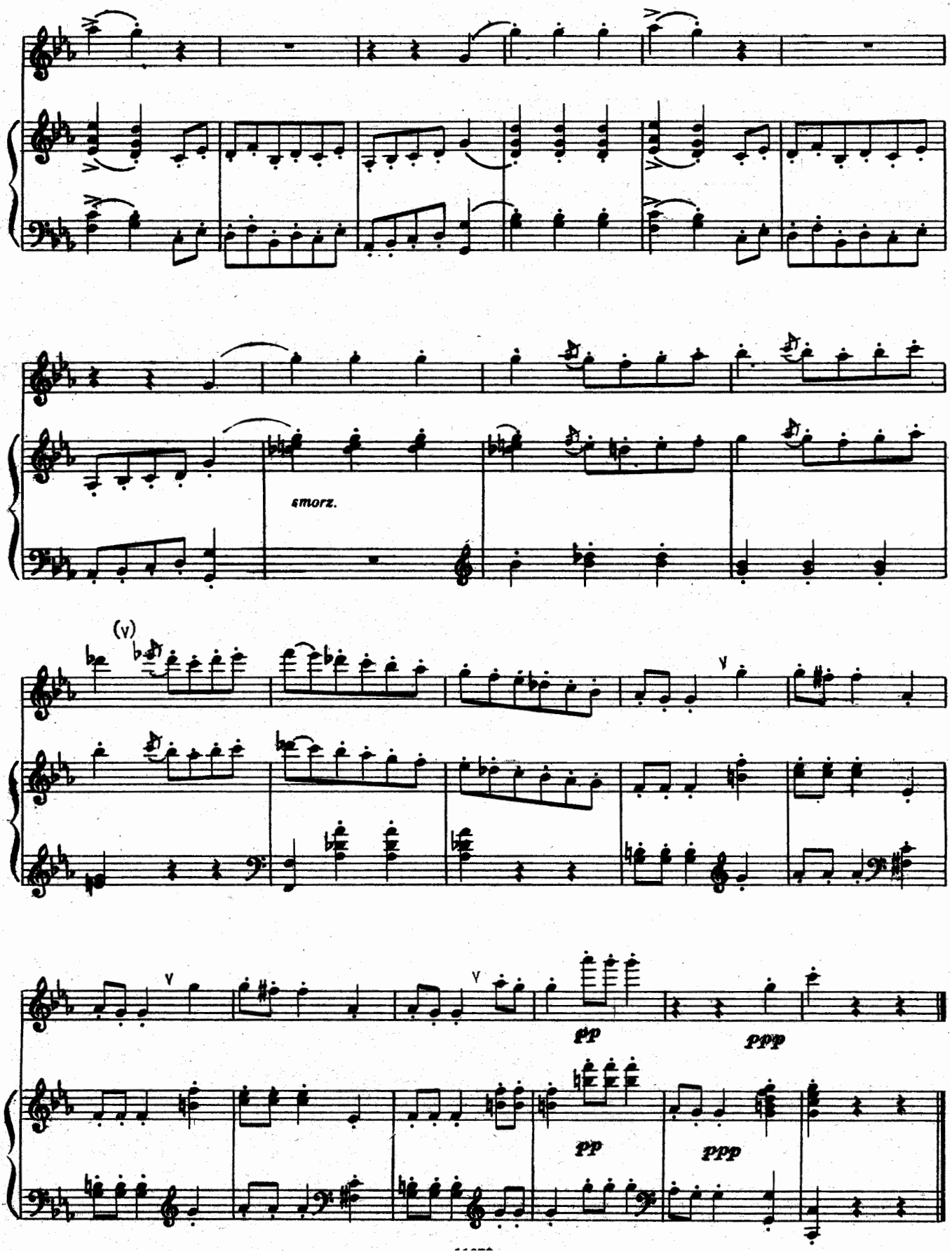
MUSIC www.7not.ru COLLEGE


dim.
sf
dim.
pp
pp
cresc.
cresc.
ff
pp
8
ff
pp
cresc.



MUSIC www.7not.ru COLLEGE


pp
ppp
sempre pp
sempre
pp

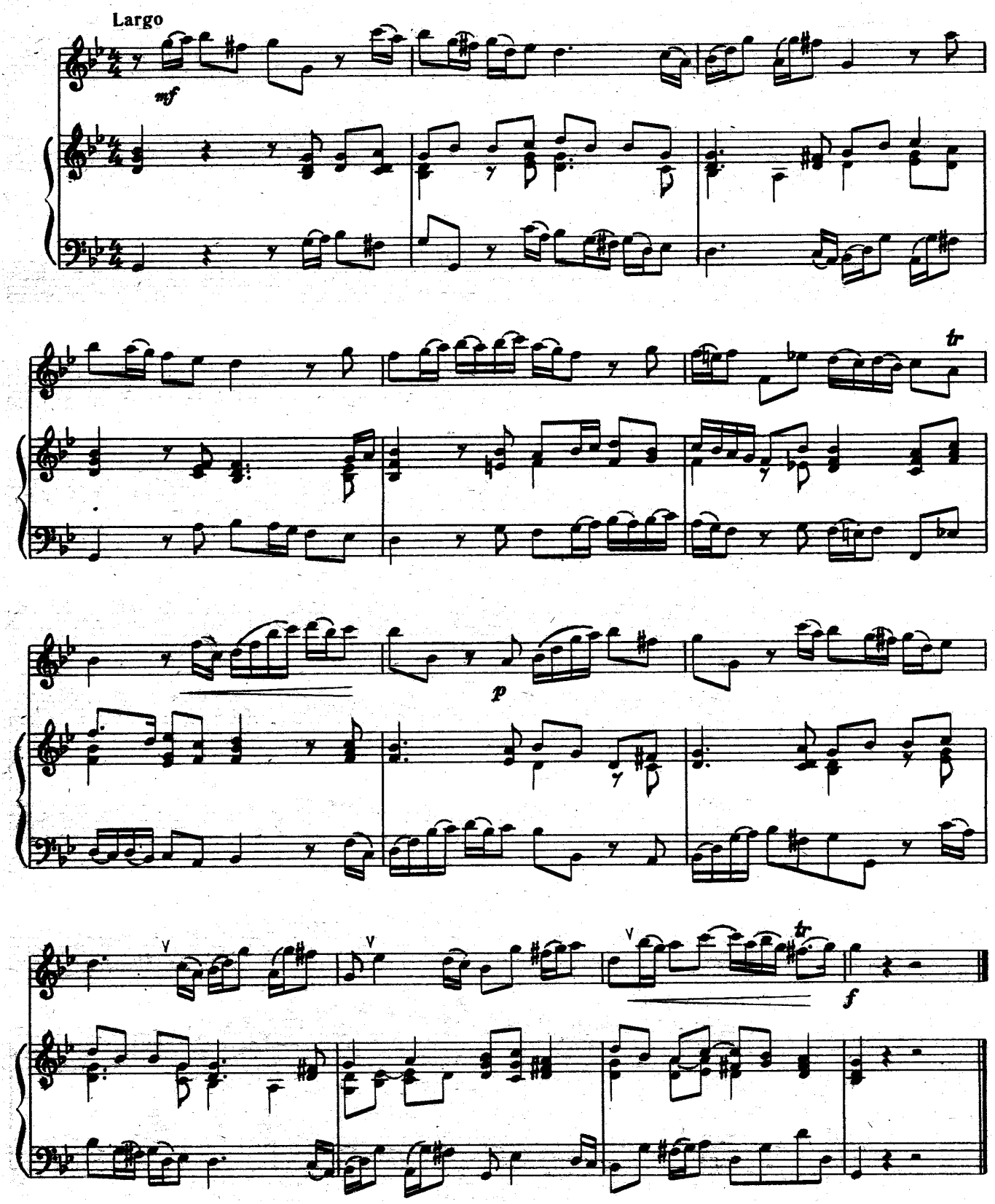


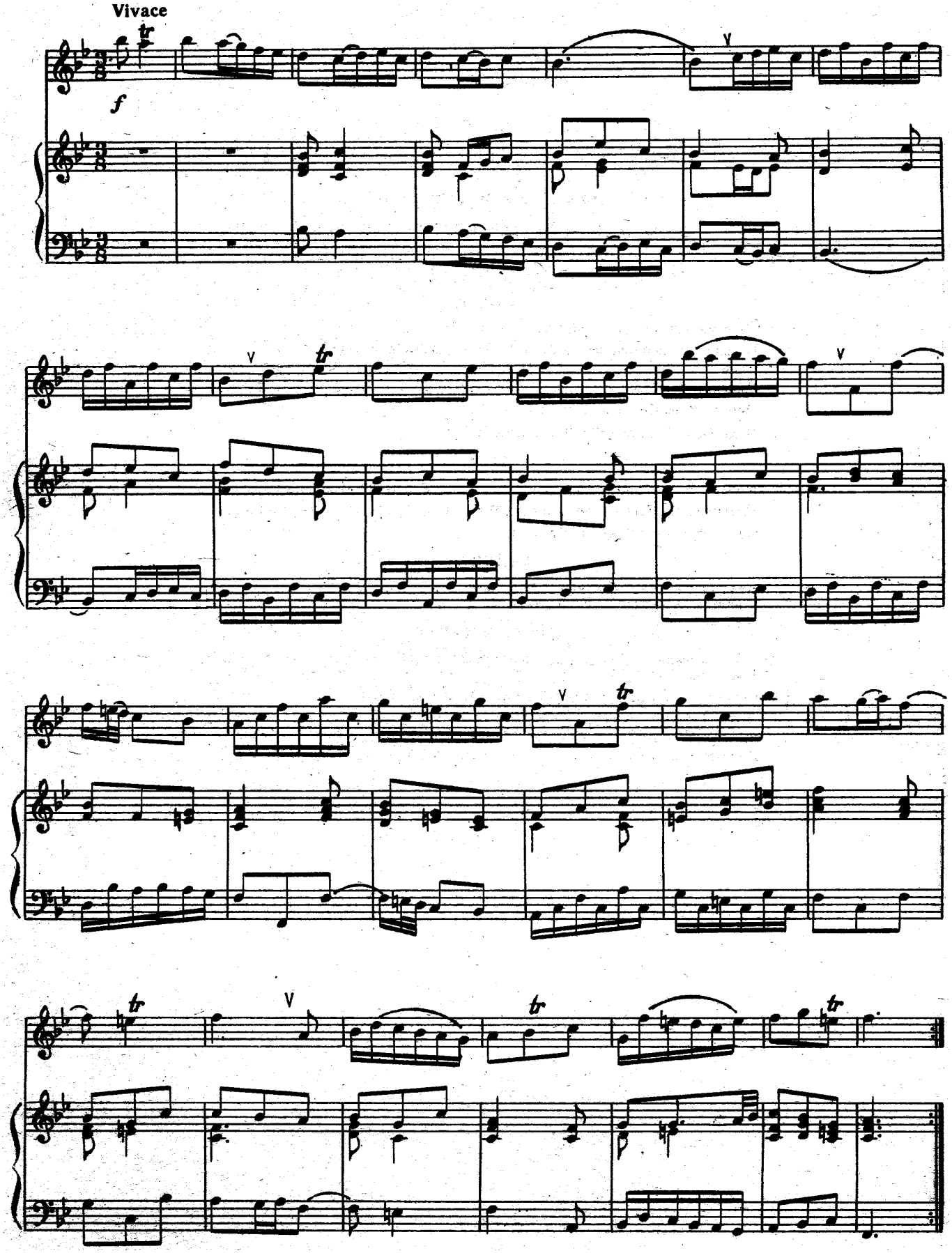
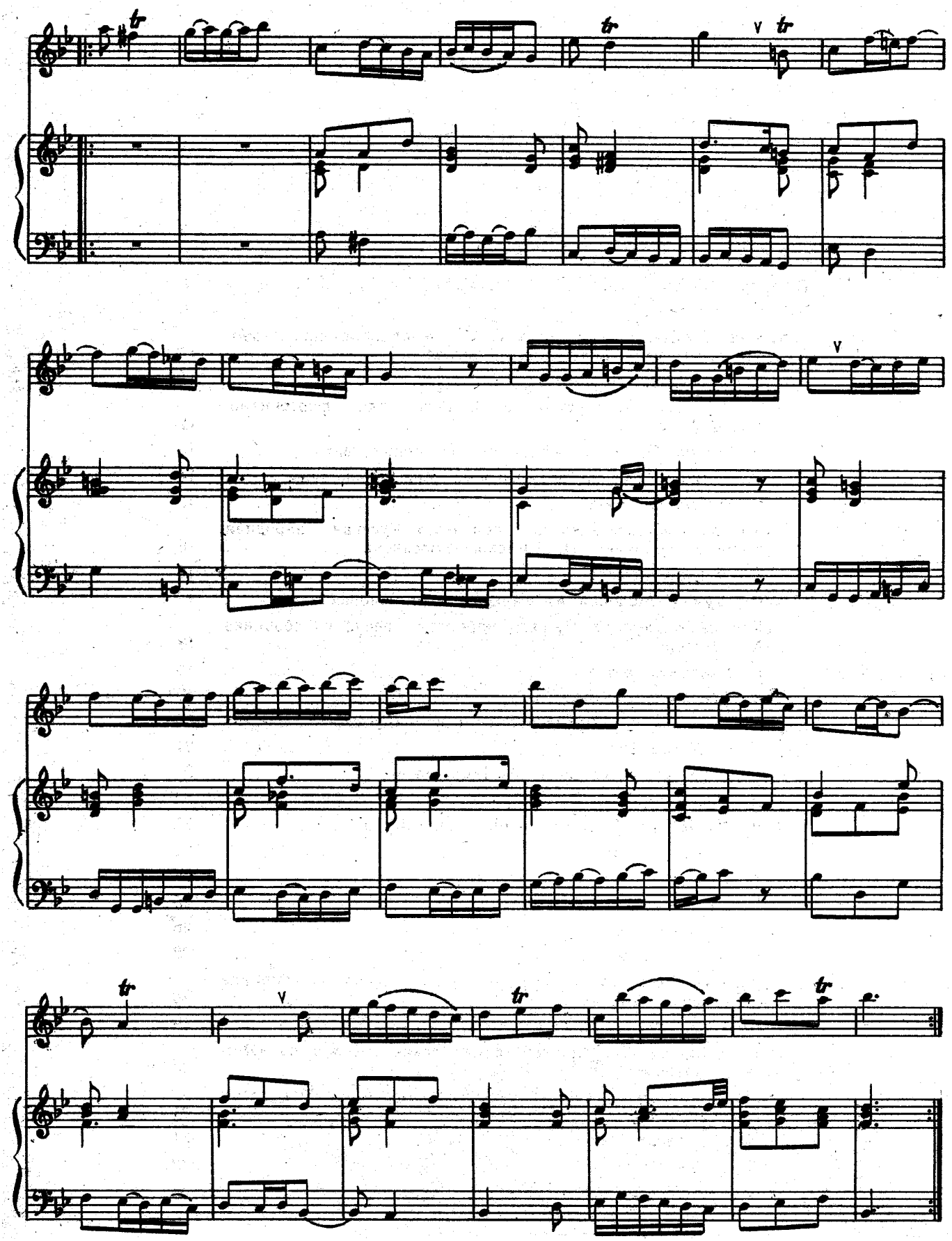
MUSIC www.7not.ru COLLEGE

Соната

III и IV части

Г. ТЕЛЕМАН





MUSIC www.7not.ru COLLEGE