

Муниципальное бюджетное учреждение  
дополнительного образования  
Детская школа искусств имени А.П. Артамонова(№2)  
Ленинского района г. Ростова-на-Дону

Доклад на тему:

**«Развитие стаккатной артикуляции на начальном этапе  
обучения в классе флейты»**

Автор:  
Преподаватель по классу флейты Гапонов С.С.

Ростов - на - Дону  
2017

## Содержание

1. Введение. . . . .	3
2. Основная часть.	
Стаккато. . . . .	4
Пути постижения. . . . .	7
3. Заключение. . . . .	14
4. Список использованной литературы. . . . .	15

## Введение

Актуальность освоения стаккато появилась когда исполнители на духовых инструментах всех специальностей стали выходить на эстраду с сольными выступлениями - в концертах и на конкурсных состязаниях. Чтобы произвести нужный эффект на слушателей - публику и профессионалов, кроме широты диапазона, многообразия динамики, нужна была, конечно, скорость, со временем становившаяся всё большей. И здесь скорость стаккато играла значительную роль. В гаммообразных последовательностях, на не повторяющихся нотах недостаточную подвижность языка можно было бы замаскировать чередованием стаккато - легато. Хуже обстоит дело при повторе одной и той же ноты. У медных инструментов и у флейты, где атака значительно легче, процесс освоения двойного языка значительно проще, но это обманчивая простота: исполнитель не занимается приёмом тщательно и неожиданно для себя обнаруживает, что появилась «мёртвая зона», а именно: для простого языка темп уже быстроват, а для двойного - ещё слишком медлен. В связи с этим, проблемы, касающиеся освоения этого непростого, как оказалось приема, для исполнителя на духовых инструментах характеризуется особой остротой и требуют изучения.

Трудно переоценить важность разрешения проблемы, связанной с освоением данного приема звукоизвлечения, и подчас пути его постижения становятся универсальными для всех исполнителей на духовых инструментах в независимости от специальности.

### Основная часть. Стаккато

Музыкальный штрих, предписывающий исполнять звуки отрывисто, отделяя один от другого паузами. Стаккато - один из основных способов извлечения звука, противопоставляемый легато. Обозначается словом *staccato* или точками над или под нотами у их головок. Стаккато может применяться к нотам любой длительности, обозначая в общем случае уменьшение её примерно вдвое.

Этот исполнительский штрих при игре на флейте, практически не имеет конкурентов среди других духовых инструментов, которые могли бы соперничать в технике и качестве игры данного исполнительского приема. Опытный исполнитель в состоянии исполнить на флейте и умеренное, упругое артикулирование в продолжительных горизонталях фраз 12ти фантазий Г.Ф. Телеманна, так и пронзительно кричащее стаккато в финале «Агрестида» Э. Бозза. Так же хочу отметить что для менее опытных исполнителей и будущих блестящих исполнителей на флейте в лице учеников и студентов, проходящих порой нелегкое обучение игре на этом инструменте нет более эффективного метода тренировки аппликатурной техники, разбора сложного пассажа, либо куска произведения, выучки наизусть, чем исполнение «на стаккато», т.к. каждой ноте, которую мы отделяем языком, мы придаем своеобразное значение в памяти и сознании, что создает опору при дальнейшем повторении и запоминании нотного текста наизусть.

Штрихом *staccato*, как правило, серьезно не занимаются, а тем более в совершенно необходимых медленном и умеренном темпах, в которых только и можно достичь развитости и тренированности языка, короткой и четкой атаки и настоящего качественного *staccato*. В медленном темпе легче контролировать артикуляцию, качество штриха, используя максимальные паузы между нотами. На первых же уроках, когда ученик переходит к игре на флейте (после постановки дыхания и игры на голове флейты), он должен осваивать примеры атаки и штрихи *legato* и *staccato*. Именно эти штрихи являются основной,

исполнительской базой всех других. Артикуляцией и штрихами надо заниматься самостоятельно и ежедневно, так же как и другими видами техники. Хорошо тренировать известные нам артикуляции, способы атаки и штрихи в гаммах, как в прямом движении снизу вверх и сверху вниз, так и по ступеням, по несколько квартолей и триолей на каждую ступень гаммы. Эти упражнения надо разучивать в нескольких темпах - медленном, умеренном, подвижном и, когда ученик достигнет определенного технического мастерства, вбыстром.

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

Двойное стаккато - это способ исполнения стаккато, который возможно использовать благодаря быстрому звукообразованию у флейты. На профессиональном сленге этот штрих еще называют «двойной язык». Двойное стаккато - имеет технологию, заключающуюся в разделении обычного стаккато на два удара. При исполнении такой техники подача воздуха в инструмент перекрывается поочередно - в начале кончиком языка, а потом задней его частью. Первая атака (удар языка) осуществляется кончиком языка, а вторая атака производится применением маленького язычка находящегося в гортани исполнителя.

Для осуществления исполнительского приема штриха двойного стаккато, исполнителю, во время извлечения звука на инструменте, требуется осуществлять имитацию произношения слогов «ту-ку». Такая методика применения штриха используется при высоких темпах исполнения повторяющихся двойных нот одного тона: «ми-ми», «ре-ре», «до-до». Последовательность нот определяется в нотном тексте исполняемого музыкального произведения. Существуют четные по количеству нот группы с последовательным расположением звукового ряда вверх или вниз. Данное построение в быстром темпе также исполняется двойным стаккато. Так же одной из разновидностей двойного стаккато является так называемый дубль-

штрих, особенностью которого является исполнение двуольного артикулирования на каждую размерную долю.

Кроме того, благодаря тем же техническим особенностям инструмента возможно применение штриха тройного стаккато, «тройного языка». Тройное стаккато - это штрих, имеющий аналогичную технику исполнения штриха двойного стаккато. Но есть различие в том, что это штрих, используется при исполнении фигурных построений звукового ряда, состоящих из триолей, то есть когда на один удар метроритмического отсчета, требуется исполнять три ноты. Ритмический размер, при котором мелодическая линия исполняется триолями, составляет, как правило,  $3/4$  или  $6/8$ . Все зависит от авторской задумки исполняемого музыкального материала. Применение штриха тройного стаккато, во время исполнения пьесы для флейты, возможно не только в быстрых, но и в медленных темпах. Чтобы воспроизвести технологию тройного стаккато, при извлечении звука, во время имитации произношения слога, требуется повторять первую половину слога в каждой технологической группе слогов следующим образом: «ту-ку-ту», и так далее.

## Пути постижения

Для достижения четко артикулированного стаккато порой недостаточно произносить последовательно «слоги» «ту» или «ку», необходимыми факторами уверенного овладения этим исполнительским приемом являются:

1. достаточно укрепленный губной аппарат
2. преимущественно смешанный тип исполнительского дыхания
3. устойчивое метроритмическое мышление

Для укрепления и формирования губного аппарата, качественно отвечающего всем творческим потребностям исполнителя необходим постоянный контроль над процессом формирования оного со стороны как преподавателя, обучающего мастерству владения флейтой, так и самого обучаемого. Практика показывает, что большинство флейтистов во время исполнения губы растягивают в большей или меньшей степени в так называемую «улыбку», что ведет к их напряжению. Образуется узкая щель, отрицательно влияющая на объем и форму выдыхаемой струи воздуха, а значит и звук. Губы, прижимаясь к зубам и обтягивая их, лишены необходимой свободы и гибкости, к тому же они закрывают доступ воздуха под верхнюю губу, что отражается на качестве звука. Образование звука происходит от движения струи воздуха, выходящей из губ флейтиста, которая рассекаясь о внешний край отверстия «губок», попадает в канал флейты. Звук зависит от направления струи, ее скорости, объема и формы. Последние, в свою очередь, зависят от многих причин, например: от того, где и в каком месте лежат «губки» головки флейты (изгиб подбородка, нижняя губа), как лежат (под каким углом, наклоном к губному отверстию), от силы прижатия, от формы рта, положения и складывания губ (растянутые или выпяченные), степени их напряжения, манеры выдоха (форсированной, активной или сдержанной, спокойной) от работы дыхательных мышц (постановки дыхания, связанной с «опорой», давлением в легких), от подвижности челюсти, состояния и роли голосовых связок и гортани. В первую очередь необходимо уделить внимание

на постановку губного отверстия, оно не должно быть слишком широким, так как это зачастую приводит к довольно нечеткому, «шипящему» артикулированию, прежде чем стабилизироваться, звук как будто проходит воздушную преграду, из-за чего появляется своеобразное «шипение», как правило отсутствует четкое начало звука, что определенно губительно сказывается как на артикуляции в общем так и на стакато в частности. Так же недопустимо чрезмерное сокращение диаметра отверстия губ, так как при долговременных занятиях с такой постановкой губ мышцы амбушюра пережимаются, приводя к чувству дискомфорта при исполнении, так же при использовании такой «зажатой» постановки тембр флейты теряет массу нижних обертонов и гармоник, что приводит к «высветлению» звука. Для формирования четкого и обертоново насыщенного звука необходимо следить чтобы выходное отверстие губ располагалось четко по центру (т.е. имело одинаковую удаленность от каждого угла рта) и находилось точно над центром лабиального отверстия головки флейты, что обеспечивает комфортное для исполнителя звукоизвлечение без потерь качества звука. Так же стоит отметить роль верхней губы, а именно ее середины как регулятора вектора воздушного потока, и как следствие интонации. Она не должна сильно нависать над нижней губой, что часто случается в следствии «заваленного» назад подбородка, должна быть гибкой и чувствительной, готовой в любой момент среагировать и подкорректировать интонацию звучания. Подача воздуха в инструмент должна быть спокойной и сдержанной, без форсирования и передувания. При сильном, активном выдохе губы перенапрягаются, а звук теряет все те положительные качества, о которых было сказано ранее.

Важную роль играет нижняя челюсть, которая регулирует направление струи воздуха. Для нижнего регистра необходимо направлять воздух «вглубь» отверстия и заднюю стенку, так как для нижних звуков (нот) требуется большой объем воздуха. В среднем и верхнем регистрах наоборот - меньший, поэтому, выдвигая нижнюю, подвижную челюсть, воздушная струя



направляется выше, а объем её уменьшается. Такой способ придаёт звуку лёгкость и полётность. Наконец, владея техникой челюсти, выравниваются все регистры по тембральной однородности, в интервалах достигается связанность и плавность, верхние звуки легко исполняются при тихих нюансах (р, рр), а также филировании. Не стоит оставлять без внимания и такой аспект как выносливость мышц губного аппарата, в ходе работы над звуком и четкостью артикулирования им подолгу приходится находиться в статичном, а в случае занятий в верхнем регистре, еще и напряженном состоянии.

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

Первостепенным оказывается вопрос: как добиться того, чтобы из губ флейтиста выходило оптимальное количество воздуха. Точный расход воздуха снимает излишний шип, который возникает при прохождении чрезмерного объема воздуха. Отметим, что у флейтистов существуют два источника шипа. Первый образуется при прохождении воздуха через губы, второй - при соприкосновении воздушной струи с внешним краем вдувательного отверстия головки флейты. В результате все погрешности технического порядка у играющего на флейте заметны гораздо больше, чем у исполнителей на других духовых инструментах. На флейте можно играть высококачественным звуком, без лишнего шипа и свиста, но для этого нужно овладеть большим мастерством, которое формируется с помощью рациональных методов обучения. В исполнительской практике флейтисты, как и все духовики, а также вокалисты, должны пользоваться грудобрюшным (смешанным) дыханием. Разделять исполнительское дыхание на грудное и брюшное не имеет смысла,

так как «чистого» дыхания в практике быть не может, а главное, быть не должно. Обязательно в той или иной степени работают все дыхательные мышцы. Только при смешанном дыхании возможно максимальное использование всех дыхательных мышц, способствующих осуществлению полного, глубокого вдоха и продолжительного активно управляемого выдоха, являющегося одним из основных условий в образовании и ведении звука. Трудность овладения смешанным грудобрюшным исполнительским дыханием объясняется тем, что работа дыхательных мышц при нем может быть самой разнообразной. Имеется несколько вариантов их взаимодействия. Однако не все ведут к наиболее рациональному вдоху и выдоху. Неправильная работа мышц существенно влияет на звук и его ведение. Известные точки зрения, касающиеся смешанного дыхания и изложенные в нашей методической литературе для духовых инструментов, не дают играющему возможности полно, наилучшим образом использовать его в своей исполнительской практике. Последняя показывает, что флейтисты в недостаточной степени используют дыхательные мышцы как при вдохе, так и при выдохе. От того, насколько правильно и активно эти мышцы участвуют в исполнительском дыхании и какие функции они выполняют во взаимодействии с другими исполнительскими органами (особенно губами), зависят образование и ведение звука, его качество, а также все те виды техники, о которых было сказано выше. У многих обучающихся игре на флейте как в начальном этапе так и у уже сравнительно опытных исполнителей нередко возникают трудности с постановкой стабильного грудобрюшного дыхания, зачастую имеет место быть грудной или «поверхностный» тип дыхания, когда весь потенциал «опертого» дыхания не реализуется. А ведь именно использование дыхания «на опоре» дает исполнителю самый объемный воздушный ресурс для тренировки, исполнения и художественного выражения нотного материала приемом двойного стаккато. Зачастую вся трудность в освоении «опертого» дыхания состоит в том, что исполнителю трудно понять, как и куда именно нужно дышать, так как перенаправить поток вдыхаемого воздуха по

непривычному «руслу» не представляется для некоторых даже возможным, поэтому процесс постижения дыхания «на опоре» почти всегда сопряжен с долговременными и упорными тренировками этого навыка. На вдохе очень важно постоянно контролировать поступающий воздух - сначала он должен заполнять брюшную и диафрагмальные области легких и только потом грудную. В связи с контролем такой важной и интимной для организма функции как насыщение его кислородом, путь освоения «опертого» дыхания очень индивидуален для каждого, вступившего на него, однако, есть ряд упражнений которые дадут неплохой ориентир и направят по верной дороге. Для четкого ощущения конечной точки доставки вдыхаемого воздуха подойдет следующая хитрость: необходимо нагнуться в поясе вперед, умеренно сдавив область живота и диафрагмы по бокам и, четко контролируя вдох, и распределяя его на равные временные промежутки пытаться «раздвинуть» сжимающие бока руки. Именно в такой позиции (грудная клетка  $90^\circ$  к плоскости пола) мышцы диафрагмы пережимаются давая нам ощущение и потенциал для их растяжения при вдохе. Со временем, постепенно, и сохраняя это ощущение растяжения мышц диафрагмы, необходимо распрямлять позвоночник, дабы принять более эстетический и функциональный для исполнителя вид в будущем, не теряя «опертого» вдоха. Так же для ощущения «опертого» вдоха в центральной брюшной и диафрагмальной области можно использовать вдохи опираясь массой всего тела на какой либо выступ или угол (желательно тупой) в точке чуть ниже пупка, принцип точно такой же как и в использовании наклонов, только для проработки ощущения вдоха не в боковые части брюшной полости но и в центральные. Особому вниманию так же стоит уделить систематичной игре протяжных звуков, стоит проявить немало усердия для четкого контроля вдоха и выдоха, чистой, несбивающейся интонации при этом, постепенному увеличению длительности звучания нот на выдохе, однако трудолюбие щепетильность в этом аспекте щедро вознаграждается. Продолжительные и, главное - четко контролируемые занятия над длинными нотами приводят к значительному увеличению объема

вдыхаемого воздуха, равномерной его подаче, а так же, как следствие, большей уверенности и функциональности исполнителя - флейтиста. Тренируя дыхание на длинных нотах важно думать о качестве и количестве вдыхаемого воздуха перед каждой исполненной нотой во время исполнения предыдущей, и стараться использовать весь воздух на выдохе, не оставляя ни капли в легких. Так же занятия над дыханием используя исполнение длинных нот хорошо сочетается с упражнениями на ощущение «доставки» вдоха, что я описал выше, только вместо рук можно использовать умеренно затянутый вокруг диафрагмы или живота пояс или веревку.

Не описать всю важность стабильной ритмической организованности исполнителя как для использования стаккато, так и для исполнения любой нотной конструкции. Именно хорошая ориентация в метроритме позволит музыканту сыграть пассаж на двойном стаккато без потерь в тексте и художественном наполнении одного. В тренировке ритмически организованного двойного стаккато нам помогут репетиции с метрономом, очень важно на первых парах научиться четко отделять слоги «та» и «ка» на каждый удар метронома, поначалу целесообразно использовать темпы в пределах *moderato*, постепенно увеличивая скорость. Важно чтобы слог «ка», звучащий мягче и глуше предшествующего ему «та» не отличался с ним по динамике и артикуляции. Для этого нужно отработать отдельно звучащее «ка» на всех нотах доступного на флейте диапазона, в медленном и быстром темпах артикуляции. Освоив точное исполнение «та-ка» четвертями в размере две четверти, можно разнообразить ритмический рисунок триольной, пунктирной и прочими видами пульсаций. Важно так же сохранять при этом ровно отмеренное дыхание, чтобы каждый вдох сменял предыдущий через одинаковые временные промежутки, это даст уверенное звуковедение, не отягощенное проблемой нехватки воздуха, ритмически организует и упорядочит вдох, что в свою очередь даст исполнителю свободу в художественном выражении нотного текста на стаккато. Кроме того стоит подвергнуть контролю и ритмической организации мелкую моторику пальцев

и скорость реакции языка, важна полная их синхронизация, иначе возникает случай, когда нота аппликатурно сыграна, но языком (а особенно небным язычком) не была артикулирована, в связи с чем звуковысотная конструкция, будь то пассаж или музыкальная фраза в быстром темпе разваливается и уже абсолютно не передает того технического и художественного замысла что оставил нам автор этой конструкции. Движения языка, при этом должны быть быстрыми и четкими, чтобы штрих *staccato* был острее, короче и ярче.

Начинать работу над освоением штриха двойного стаккато можно примерно со второго, а то и с третьего года обучения, предварительно в совершенстве овладев основными приемами исполнения штрихов. Ученик, берущий уроки игры на флейте изначально должен понять, что овладеть технологиями штрихового исполнения возможно путем ежедневной, настойчивой и продолжительной работы. Только благодаря такому подходу к своему учебному процессу музыкант сможет приобрести профессиональный навык применения всей выразительной палитры для художественно насыщенного исполнения музыкальных произведений.

## Заключение

Все перечисленные штрихи известны. Но знать теоретически - это еще не значит уметь их выполнять практически. Часто приходится слышать игру флейтистов, лишенную штрихового разнообразия, со слабо развитой артикуляцией. В основном флейтисты (как правило, молодые и начинающие) играют только раздельно и связно, неправильно считая, что раздельно – это staccato, а связно - legato и что этого достаточно. Развитие применения техники игры штрихов двойного и тройного стаккато, при исполнении пьесы для флейты, придает звучанию инструмента яркую, насыщенную художественную выразительность, добавляя в исполнение музыкального произведения дополнительную, очень выразительную звуковую краску .



**Список использованной литературы**

1. Апатский В. Опыт экспериментального исследования дыхания и амбушюра духовика. В сб. Методика игре на духовых инструментах. Выпуск IV - Москва: Музыка, 1976
1. Браудо И. Артикуляция. - Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1961
2. Гержев В.Н. Методика обучения игре на духовых инструментах. - Москва: Лань, 1973
3. Должиков Ю.Н. Тетрадь №1. Методика, Упражнения, Этюды. Начальные классы музыкальной школы. - Москва: Дека-вс, 2004
4. Захарова В.А. Фонетические особенности французского языка как один из благоприятствующих факторов звукообразования при игре на флейте. Известия российского государственного педагогического университета им А.И Герцена. № 54/2008
5. Кванц И.И. Опыт руководства игры на поперечной флейте / Рус. пер. и комментарии Е. Дрязжиной. - Москва: Научный вестник Московской консерватории, 2011
6. Леонов В.А. Методика обучения игре на духовых инструментах. - Изд-во Ростовской гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2012
7. Муаз М. Флейта. Школа артикуляции. Упражнения и этюды. - Санкт-Петербург: Композитор, 2013
8. Попов В.С. Стаккато: только двойное// Музыкальные инструменты - Москва, 2006
9. Федотов А. Методика обучения игре на духовых инструментах. - Москва: Лань, 1975
10. Шатский А.В. Флейтовая школа Юрия Должикова. - Москва: Музыкальная академия, 1994