

Управление культуры администрации города Владивостока
Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
«Детская школа искусств №6 г. Владивостока»

**Важность изучения произведений И.С.Баха в старших классах
музыкальных школ на духовых инструментах**

Методическая работа
преподавателя
Лопатина А.В.

Владивосток 2025

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ЧТЕНИЕ АВТОРСКОГО ТЕКСТА	5
ДИНАМИКА.....	6
ТЕМП.....	8
АРТИКУЛЯЦИЯ	11
НЕМНОГО ОБ АППЛИКАТУРЕ	13
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ УКРАШЕНИЙ	14
ИМИТАЦИОННАЯ ПОЛИФНИЯ.....	15
ПОЛОНЕЗЫ И МАРШИ.....	17

ВВЕДЕНИЕ

Музыкальное развитие обучающихся требует воспитания способностей не только видеть отдельные компоненты звуковой ткани, но и понимать музыку как целостную структуру, объединяя её горизонтالي и вертикали. Именно поэтому особая роль отводится обучению полифоническим произведениям, которые способствуют формированию всестороннего музыкального слуха.

Полифония представляет собой искусство одновременного сочетания нескольких голосов, каждый из которых имеет свою собственную линию движения и гармоническое значение. Она развивает чувство ритма, способность анализировать музыкальный материал и даёт возможность постигнуть сложную природу музыкальных взаимоотношений.

Уже начиная с первого класса обучающийся сталкивается с различными видами полифонии, такими как подголосочная, контрастная и имитационная. Эти типы полифонии позволяют начинающему музыканту познакомиться с основами построения музыкальных структур и научают слушать каждое движение голоса отдельно и вместе с остальными голосами.

Особенное значение приобретает обучение полифоническим композициям, поскольку они помогают раскрыть возможности конкретного инструмента. Например, для начинающих саксофонистов особую ценность представляют народные лирические песни, обработанные в полифоническом стиле. Такие произведения часто имеют выразительную мелодику и достаточно просты для исполнения даже детьми младшего возраста. Постепенно усложняются полифонические приёмы, позволяя детям осваивать более сложные контрапункты и гармонизованные линии.

Немаловажную роль играют произведения композиторов-классиков, среди которых особое место занимает музыка И.С. Баха. Его короткие инвенции и маленькие двухголосные сочинения идеально подходят для юных саксофонистов, помогая формировать понимание нюансов полифонического письма.

Помимо классического репертуара, в обучении обучающихся используются также современные композиторы советской эпохи, создавшие небольшие, но яркие полифонические миниатюры, адаптированные специально для детского уровня. Благодаря такому разнообразному подходу дети постепенно расширяют диапазон своего

музыкального сознания, учатся свободно ориентироваться в различных жанрах и формах полифонической музыки.

Важно отметить мысль выдающегося педагога Н.Перельмана, утверждавшего: «Люби полифонию смолоду, тогда и в старости она будет тебе верна». Эта фраза прекрасно отражает суть процесса музыкального образования: любовь к полифонии закладывается в детстве и остаётся с человеком всю жизнь, обогащая его эстетически и интеллектуально.

Таким образом, правильное включение полифонических элементов в процесс обучения играет ключевую роль в становлении юного музыканта, открывая перед ним новые горизонты творческой самореализации и совершенствования.

ЧТЕНИЕ АВТОРСКОГО ТЕКСТА

Одной из важнейших проблем современной музыкальной педагогики является воспитание профессионального отношения к авторскому тексту. От того, насколько серьезным и глубоким будет проникновение в подлинный текст композитора, зависит стилистическая убедительность...

Культура чтения нотного текста, внимание к авторским ремаркам особенно важны при изучении саксофонной музыки эпохи барокко, и в частности, произведений Баха. Связано это с тем, что Бах в большинстве своих сочинений не давал никаких прямых указаний темпа, динамики, артикуляции, фразировки и т.п. Возникает вопрос – почему? Значительную роль в решении вопроса играет проблема инструментальной принадлежности клавирных сочинений Баха. Вопрос, для какого инструмента написаны клавирные сочинения Баха, до настоящего времени служит предметом споров.

В пору молодости композитора под словом «клавир» понимали любой клавишный инструмент, в том числе и орган. Многие ранние произведения композитора одинаково хорошо звучат и на органе, и на других разновидностях клавира, и поэтому трудно сказать, для какого инструмента они написаны. В большинстве случаев, говоря о клавире, имели в виду клавесин или клавикорд. Фортепиано, уже существовавшее при жизни Баха, следует исключить, ибо в 1 половине XVIII века оно еще находилось в зачаточном состоянии. В большинстве случаев инструмент точно не указан. Так В.Ландовска отстаивает приоритет клавесина. А интерпретаторы музыки Баха Ф.Бузони и А.Швейцер, отдают предпочтение клавикорду. Именно неопределенность инструмента является причиной отсутствия авторских исполнительских ремарок во многих произведениях.

ДИНАМИКА

И.С. Бах в своих клавирных произведениях фиксировал динамику крайне редко. Подробные динамические обозначения предоставлены в тех произведениях, которые автор предназначал для двухмануального клавесина. Чем же можно объяснить отсутствие динамических указаний?

Во-первых, связано с тем, что многие из клавирных произведений адресовались, в основном, сыновьям и ученикам Баха, хорошо знакомым с принципами своего учителя.

Во-вторых, вызвано неопределенностью инструмента, называемого клавиром. Звучание клавесинов, изготовленных разными мастерами, их возможности отличались довольно сильно, не говоря о существенном различии клавесина и клавикорда. И указывать динамику было вряд ли целесообразно. В клавирных сочинениях Бах, как правило, пользовался лишь двумя динамическими обозначениями: *f* и *p*. Смена динамических оттенков связана у Баха не столько с яркими контрастами, ибо композитор предпочитал умеренную силу звучности, сколько со сменой регистровки или чередованием мануалов. Часто авторские указания динамики подчеркивают эффект эхо. (Прелюдия *gis-moll* из II ч. «ХТК»), Поэтому динамика Баха не связана с постепенными, «волнообразными» переходами! При этом протяженность каждого из эпизодов, исполняемых в одной силе звучности, достаточно велика, исключая, где применяется эффект «эхо». В небольших пьесах (Маленьких прелюдиях, в сюитных частях), как правило, соблюдается принцип единства динамики.

Первой задачей педагога будет научить ученика извлекать из фортепиано определенную, необходимую в данном случае звучность (учиться фортепианной инструментовке). Необходимо уметь найти определенную краску, инструментовку для данного произведения. Например, торжественную, праздничную Маленькую прелюдию *C-dur* естественно сравнить с краткой увертюрой для оркестра, в которой принимают участие и трубы, и литавры. Задумчивую маленькую прелюдию *e-moll* - сравнить с пьесой для небольшого камерного ансамбля, в которой мелодия солирующего гобоя сопровождается струнными инструментами.

Следующий прием развития инструментовки – выработка противопоставлений звучностей в пределах произведения. (отдельные разделы – по-разному). Большое воспитательное для слуха значение имеет исполнение двух голосов в различной инструментовке. (Каждый из голосов сохраняет свою особую функцию в течение всей пьесы). К этому можно отнести и пьесы танцевального жанра, которые будут дальше разбираться.

Какими же отправными точками следует руководствоваться при определении динамики в тех случаях, когда нет указаний автором? Прежде всего, учитывать особенности формы исполняемого сочинения – чередование тем и интермедий (с латинского – «находящийся посередине» - промежуточный эпизод, подготавливающий и связывающий различные проведения темы), расположение кадансовых оборотов, то есть те моменты, где удобны смены регистровки или переход на другой мануал. (Каждая из клавиатур располагает своими тембровыми и динамическими возможностями). Но тут же не стоит игнорировать внутренние закономерности мелодического развития. Сгущение или разрежение полифонической фактуры, сопоставление звуковысотных регистров, тонально-гармонический план сочинения должны находить отражение в динамике. Детализированная динамика ни в коем случае не должна подменяться «волнообразной», которой грешат многие редакции, произвольно переносящие принципы романтического пианизма на музыку Баха. Таковы редакции К. Черни, Б. Муджеллини, Н. Кувшинникова, густо насыщенные всевозможными динамическими предписаниями, которые не имеют ничего общего с баховской клавирной музыкой нужно руководствоваться уртекстовыми изданиями, более или менее достоверно передающими авторский текст.

ТЕМП

Сам Бах предназначал легкие клавирные пьесы не для концертов, а для учения. И мы должны считать настоящим темпом инвенции, маленьких прелюдий, менуэта – темп, который в данный момент полезнее всего для ученика. Основное назначение спокойных темпов – дать возможность вслушаться в музыку. То, что приобретает ученик при работе в медленном темпе – понимание музыки, - является наиболее существенным. Достижение же более быстрого темпа он должен считать обстоятельством менее существенным и допустимым, если не нарушится основное – качество исполнения. Нельзя допускать исполнения в быстром темпе, если еще не вяжется исполнение медленное. Важно проводить работу в средних темпах, сохраняя осмысленность и естественность. Необходимо, чтобы игра в медленном темпе была интересна для учащегося. «Длительно повторяя плохое исполнение, нельзя прийти к исполнению хорошему».

В своих клавирных сочинениях Бах лишь изредка фиксировал темп. Отсутствие темповых обозначений объясняется теми же причинами, что и отсутствие авторских указаний динамики :уверенностью Баха в знании исполнителями отличительных черт его письма, а также вариантностью темпа применительно к исполнению на различных клавирных инструментах .

Как поступать при определении темпа в абсолютном большинстве произведений, где автором не даны конкретные указания? Для решения обратимся к свидетельствам современников Баха, а также к его сочинениям - их характеру и способу изложения. Так многие современные исследователи, пытаясь утвердить широко распространённую точку зрения о суженности темповых границ в музыке Баха, как правило, ссылаются на мнение Ф. Э. Баха, он не рекомендует «преувеличивать темпа в Allegro и казаться чересчур сонным в Adagio. С другой стороны, нет оснований не доверять мнению Кванца, который прибегнул к более точному цифровому методу фиксации темпа. Приняв в качестве единицы число ударов пульса здорового человека в (по Кванцу, оно равно восьмидесяти). Кванц устанавливает 4 основных градаций движения:

Adagio assai (сюда же –lento, lardo, grave),

Adagio cantabile (larghetto, andante, maestoso),

Allegretto (allegro moderato, allegro non troppo),

Allegro assai (allegro molto, presto).

Согласно теории Кванца, каждая последующая градация вдвое быстрее предыдущей. И эта теория противостоит распространённому мнению о том, что в 18 веке темпы были значительно спокойнее современных. Выясняется, что в эпоху Баха быстрые темпы были не медленнее, а в отдельных случаях даже подвижнее, чем принято их играть теперь. А медленные темпы были достаточно торжественны и степенны.

Сам Бах брал темпы весьма подвижные, что подкрепляет квинцевскую теорию. Грабер утверждал, что, несмотря на свой серьёзный характер, Бах был восприимчив к весёлости и изяществу. Те его пьесы, которые считались очень трудными, были для него пустяками: он играл их с такими совершенством и лёгкостью, что они казались не более чем простыми мелодиями волынки, все его пальцы были развиты в равной степени и могли передавать тончайшие нюансы. Во времена Баха твердо установленные темпы основных танцев были хорошо известны исполнителям. Поэтому Бах никогда не обозначал темп танцевальных пьес в сюитах, ограничиваясь их названием. В определение темпа значительную роль играет изучение авторской нотации. Во времена Баха темп был типологичен, и музыкантам достаточно лишь взглянуть в нотный текст, чтобы выяснить характер движения. (соотношение длительностей, фактура, инструмент, на котором исполнялось).

Плотность фактуры – один из определяющих моментов в выборе темпа. Чем более сложены полифонические «события», тем больше вероятность медленного темпа. На выбор меры движения влияет разновидность клавира. Звуки темы, исполняемой на клавикорде в медленном темпе, благодаря медленно гаснущему звуку инструмента, без особого труда соединяются во фразу. В том же темпе на клавесине, с его коротким звучанием, мы бы слышали лишь обозначенные пунктиром контуры мелодии. Поэтому для объединения фразы при игре на клавесине темп, по сравнению с клавикордным, должен быть несколько ускорен.

И ещё об одном способе записи темповых ремарок. Как известно, Бах не употреблял обозначений, связанных с кратковременными изменениями скорости движения. Как правило, расширение темпа связано у Баха с кадансовыми оборотами,

завершающими эпизод, окончание пьесы. Причём ферманта, поставленная над заключительной нотой или аккордом, предполагает естественное *allargando*. В тех же случаях, когда композитор не желал расширения темпа, он переносил ферманту с заключительного аккорда на завершающую двойную тактовую черту – это способ записи *non allargando*, который зачастую не принимается во внимание исполнителями.

АРТИКУЛЯЦИЯ

Бах проставлял штрихи в тех произведениях, исполнение которых не предполагалось под его руководством. Если брать общий уровень практики в школах, училищах, то до последнего времени доминировала связная игра. Но вся история клавирного искусства полна сопоставлений игры связной и игры расчленённой. Инструктивные идеи (педагогические цели) вдохновляли Баха на создание величайших произведений. В частности 15 2-х голосных инвенций и 15 симфоний. На титульном листе их Бах написал слова, которые ясно обрисовывают высокие воспитательные задачи:

«Добросовестное руководство, в котором любителям клавира, особенно жаждущим учиться, но при дальнейшем совершенствовании правильно и хорошо исполнять три обязательных голоса, обучаясь одновременно не только хорошему изобретению (с лат.), но и правильной разработке; главное же – добиться певучей манеры игры и при этом приобрести вкус к композиции». Для Баха основой музыки является мелодия – вокальное начало, и из этого начала (Имеется в виду не только мелодия кантиленного типа и разнообразные виды выразительной речевой декламации) проистекает все его творчество.

Изучение артикуляции лучше всего начинать с изучения двухголосных произведений, в которых каждому голосу присваивается своя особая артикуляционная окраска. Хочется остановиться на контрастном голосоведении. Примером могут быть пьесы из «Нотной тетради А.М. Бах».

Рассмотрим Менуэт g moll. Правая рука исполняет мелодию, а левая – сопровождающий мелодию бас. Различие ролей двух голосов определяет и различие их инструментровки. Обратим внимание на структуру менуэта. Для выразительного исполнения мелодии следует прежде всего вслушаться в вопросо-ответные выразительные соотношения четырех тактов. Для уяснения вопросо - ответных соотношений помогает следующий прием. Педагог и ученик располагаются за двумя роялями. Первый четырех такт исполняется учителем (вопрос), ученик отвечает исполнением второго четырех такта (ответ). Третий четырехтакт – учитель, четвертый, - ученик. Затем роли поменять. (Учим ученика «спрашивать» и

«отвечать» на фортепиано – инструментовка). После этого ученик играет сам Менуэт. (Можно еще попеть голоса в разном виде.)

Изучение контрастирующих штрихов является существенным приемом работы над артикуляцией. Рассмотрим такой штрих, как стаккато.

1. Часто применяется стаккато в басовом голосе. (Сглаживается некоторая грузность нижнего регистра).

2. Острое и звонкое стаккато – в произведениях светлого и праздничного характера (Маленькая прелюдия F dur), а также при исполнении оживленных имитаций. (Инвенция F dur).

3. Более продленный штрих (non legato) – в задумчивой маленькой прелюдии c-moll (Левая рука).

4. Нон легато, которое обладает максимально возможной для данного штриха продленностью. Тоны едва заметно отделены один от другого. (Полонез, g – moll из «Нотной тетради А.М.Бах»).

НЕМНОГО ОБ АППЛИКАТУРЕ

Аппликатура в клавирных произведениях старинной музыки имеет целый ряд специфических особенностей: исполнение гаммообразных последовательностей без применения 1 пальца.(3, 4...; 3, 2...)

Особое внимание нужно уделить аппликатуре, которая сама предопределяет ту или иную фразировку. Характерный пример – начало инвенции – C dur.

«Воспроизводя пальцами полифоническую музыку, многие пианисты не обращают внимания на legato, которое должно быть в средних голосах! Это дефект их слуха столь же необходим в средних голосах, как и в верхнем. Заметьте, однако, что их аппликатура становится более аккуратной, когда в среднем голосе проводится тема. Многие полагаются на педаль, будто педаль – замазка для дыр в звучании. Но только пальцевое legato может придать рельефность тем голосам, которые мы хотим подчеркнуть».

В.Ландовска.

Сама Ландовска переделывает всю аппликатуру, обрекая свои руки на мучения, лишь бы добиться легато.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ УКРАШЕНИЙ

Украшения, мелизмы и т.д., орнаментика – это не какие-то дополнительные бантики или разукрашивания, которые можно принять или отвергнуть по своему капризу. Ноты, из которых они создаются, – это тоже музыка, и они должны быть вкраплены в ткань так, чтобы стать одним целым с музыкальным текстом, который они украшают. Украшения имеют двойную функцию: вертикальную – в отношении к гармонии и горизонтальную – как ритмическое и мелодическое обогащение. Украшения оживляют музыкальную ткань введением диссонансов, как бы сцепляя разнообразные звуки в аккорде. Тем самым из произведения изгоняется монотонность.

На основании таблицы Баха можно сделать выводы о желательном для Баха исполнении основных видов мелизмов:

Основное правило расшифровки трели – должна начинаться на сильную долю вместе с соответствующей нотой баса с верхнего звука, по отношению к тому, на котором предписано украшение. (То же касается и неподчёркнутого мордента-пральтриллер).

Если в нотном тексте перед звуком, на котором стоит ближайший верхний звук, то украшение исполняется с главного звука.

Перечёркнутые морденты исполняются с главного звука на ступень вниз, с возвращением к главному звуку.

Короткие форшлагы у Баха всегда неакцентируемые, хотя по правилам приходится на «счётную долю». (Бах Мал. Прелюдия c-moll.)

Группетто – состоит из четырех нот, начинается с верхнего вспомогательного звука.

- трель, к которой присоединяется группетто снизу.
- трель с присоединением группетто сверху.
- несколько задержаться на первом звуке трели.

ИМИТАЦИОННАЯ ПОЛИФОНΙΑ

Следующий этап изучения полифонии - это знакомство с имитационной полифонией (инвекции, фугаты, маленькие фуги). Сначала ученик должен определить месторасположение темы и почувствовать её характер.

(Имитация – с лат. «подражание»). Два или три голоса исполняются как будто различными инструментами или певцами. Для создания звукового образа необходимо:

- 1) тонам, принадлежащим одной мелодии, придать единство,
- 2) установить на слух какое – то соотношение двух красок, присвоенных голосам.

Начинать работать нужно с тщательного изучения основной мысли. Овладеть её исполнением лучше всего в первой её формулировке. Если хорошо усвоена тема, - с лёгкостью будут пройдены все этапы её развития. Только после этого, как ученик выграется, впоётся в тем, следует переходить к дальнейшему. Очень часто имитация темы воспринимается схематично, ускользает из слуха их вопросу – ответное взаимоотношение. Очень полезно спеть вопрос – ответ или предложить одну из тем сыграть, другую спеть (ученик – педагог). Затем ученик знакомится с противосложением (мелодия, звучащая одновременно с темой фуги). Очень важно соединение темы и противосложения и горизонтально, и вертикально. Хорошо сказал Н.Перельман: «Тема фуги – корень произведения, но наслаждаться хочу не корнем – плодами, им впоенными». (Важно добиваться цельности.)

Иногда маркирование (подчеркивание) имитации может быть нецелесообразным. Например, Маленькая прелюдия – C-dur. Маркирование и без того ясной имитации басового голоса в такте 4 нарушило бы цельность рисунка верхнего голоса, который поднимается в течение трех тактов и затем спускается в ряде мужественных затактовых мотивов. Те же задачи в инвенции C –dur.

Рассмотрим пример яркого подчеркивания имитации – инвенция F –dur. Она носит игровой, светлый, не лишенный юмора характер. Переключка голосов входит в основной образ произведения (переброска из одного голоса в другой). Ее следует учить – четко маркируя имитируемые мотивы. Затем наряду с переключкой, слух уяснит и единство основных мотивов с последующими противосложениями.

Часто в полифонии встречается ямбическая структура. Тема начинается со слабой доли после предшествующей паузы на сильном времени. Пауза должна быть ощущением естественного вдоха перед развертыванием мелодической линии. Чувство такого полифонического дыхания очень важно при изучении кантиленных прелюдий. Ясности затактового мотива будет содействовать маркирование опорного момента, к которому стремится затакт. В инвенции C –dur в верхнем голосе мы наблюдаем последовательный ряд обращенных главных мотивов инвенции. Здесь уместно маркирование первого тона каждого мотива. (такты 3, 4).

В произведениях Баха необходимо слышать и скрытое двухголосие, придать ясность рельефу в орнаменте голоса. (Маленькая прелюдия c-moll). Способ работы – выделить голоса тембром и различной силой звука.

ПОЛОНЕЗЫ И МАРШИ

ПОЛОНЕЗ – торжественный, церемониальный танец – шествие, открывающий бал.



Чтобы передать характер этой пьесы все три звука каждого мотива следует играть ровно и динамически значительно, а заключающие мотив восьмые сделать *tenuto*, торжественно пропеть и перенести руку, не отрывая ее от клавиатуры на следующий звук.

Представляя инструментовку Полонеза, представляются два оркестра: струнный – исполняющий два первых мотива и духовой – играющий четвертные ноты глубоко и веско.

Ученики с трудом запоминают смысл мелодии в басовом голосе и часто учат его механически. Поэтому необходимо проучить левую руку мотивным строением мелодии.

Разберем характер еще одной пьесы – **МЕНУЭТА № 15 c-mool**. По своему характеру, содержанию и интонационному развитию эта пьеса наиболее трудная в «Тетради».



Выразительная певучесть, серьезность настроения требуют спокойного и неторопливого движения, четкой фразировки, артикуляции, широкого дыхания, большой слитности в обоих голосах, за исключением 5-7 тактов, где короткие лиги, выявляющие менуэтный характер. Можно представить картину плавного танца: мальчики делают важные поклоны девочкам, а те отвечают грациозным приседанием. Однако эти и ограничивается в пьесе круг музыкальных интонаций. В целом Менуэт выражает глубокое раздумье. Прием *legato* используется в обоих голосах.

Помогая преодолеть ученику трудность первой фразы, чтобы она не звучала статично, а с хорошим подъемом к мелодической вершине фа-диез, уместно рассказать, что баховские мотивы часто начинаются со слабой доли, а заканчиваются на сильной. Иначе говоря, границы мотива не совпадают с границами такта. Для того, чтобы мотив был достаточно прочувствован, его надо пропеть сначала вслух, а потом «про себя». Только после этого можно играть, выразительно интонируя баховские мотивы.

Стиль И.А. Баха отличает точный активный ритм, обладающий большой художественной силой. Это в полной мере относится к Маршам и Полонезам из «Нотной тетради» Анны Магдалены Бах. Ученикам со слаборазвитым чувством ритма особенно рекомендуется учить эти пьесы, отмеченные ритмической характерностью. Чтобы почувствовать ритмический рисунок, четкость и активность ритма, полезно поработать над ним отдельно: прохлопать в ладоши, или простучать ритмический рисунок каждой фразы отдельно, затем поиграть четко и ясно на закрытой крышке рояля, четко скандировать ритм на разные слоги: *та-та-та*, *ля-ля-ля* и т.д. Через некоторое время простучать ритм двумя руками или поиграть на крышке рояля. Эти приемы сосредотачивают внимание только на ритме, заставляя активно работать сознание.

В работе над **МАРШЕМ № 16 D dur**, в первом мотиве появляется синкопа. По мнению И. Браудо в этом мотиве сильную долю такта (ре) нужно играть чуть звучнее, сделав на ней *tenuto*, не отрывая от клавиатуры руку, мягко перенести ее на синкопированный звук «ля»



Этот звук «ля» должен прозвучать также, как сильная доля, в общем характере пьесы – мужественном и энергичном.

А вот последние такты — это как юмористическое добавление: басы на одном звуке звучат упрямо, назойливо и громко.

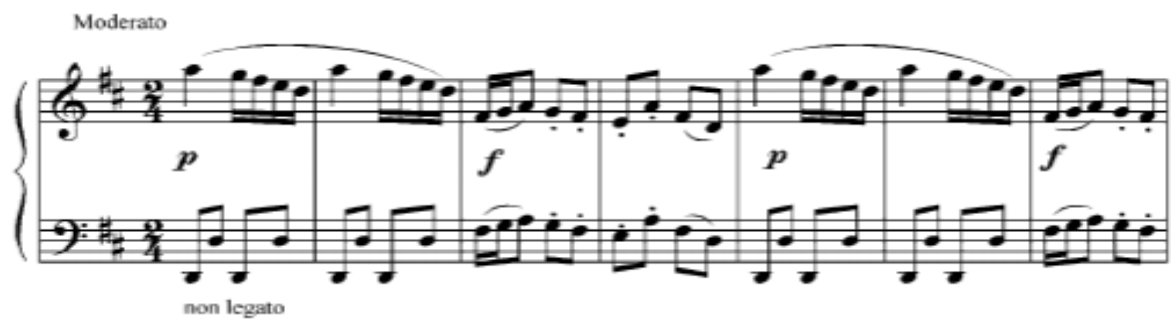


Во второй части Марша необходимо поработать над диалогами между мотивами.



В трактовке баховских кадансов свойственны динамический пафос, значительность, особенно в тех случаях, когда пьеса развивается в звучании *forte*. Очень редко пьесы у Баха заканчиваются на *piano*.

Остановимся еще на одной пьесе из данного сборника «ВОЛЫНКЕ». В 3 – 4 тактах меняется фактура и характер интонаций. То и другое указывает на необходимость усиления динамики. Здесь мелодии двух голосов объединяются в унисон, интонации становятся решительными, почти маршеобразными.



Первая фраза вызывает ассоциации с ясным, прозрачным голосом флейты, басовые октавные ходы звучат четким раздельным штрихом, легко, расчленено. Вторую фразу необходимо играть на forte, а восьмушки четко и упруго.