

Домровое исполнительство

Предисловие	1
Вступление	2
Возникновение домры	3
Доандреевский период	3
Послеандреевский период	5
Виды трехструнных домр	6
Общие сведения об инструменте (домра малая)	7
Устройство инструмента	7
Настройка инструмента. Расположение нот на грифе	8
Струны	9
Уход за инструментом и его хранение	10
Медиатор	10
Постановка исполнительского аппарата	12
Подготовительные упражнения	12
Посадка	12
Постановка правой руки	17
Положение медиатора и пальцев правой руки	21
Пластика игровых движений правой руки (виды игровых движений)	23
Работа по освоению тремоло	25
Постановка левой руки	31
Пластика игровых движений левой руки (виды игровых движений)	36
Координация рук	38
Гимнастика для рук	39
Призвуки на домре	39
Приемы звукоизвлечения	40
Домровые штрихи	40
Тремолирование в мелодии	50
Приемы касания (туше)	52
Способы изменения тембра на домре	53
Аппликатура. Позиции. Смена позиций	54
Работа над произведением. Поиск средств выразительного исполнения	61
Упражнения для развития технических навыков игры на домре и работа над ними	67
Упражнения для ежедневной разминки	97

Предисловие

Пред вами методическая работа по исполнительству на народном инструменте — домре. Так уж получилось, что на данный момент в христианской практике подобного материала ничтожное количество, отсутствует теоретическая база. В основном все сводится к практическому однобокому принципу «смотри на меня и делай, как я». Все это накладывает некоторые архаичности на исполнительство в наших церквях. Для истинного же исполнительства нужно умение не только критического осмысления единичного принципа, но мышления более глобального — осмысление смежных методик, анализ различных школ игры. Следует задаться вопросом: а существуют ли другие взгляды по этому вопросу? И сумев обобщить и обработать информацию дать правильную оценку тому или иному явлению. Поэтому цель данного пособия — заставить задуматься, побудить к новым творческим исканиям уже владеющих инструментом. Полифункциональность задач книги и разнообразие материала сформировала отличительные черты — разнообразные рубрики, удобство которых, несомненно, будет отмечено читателем.

Специфика наших общин побуждает заняться изучением музыкального инструмента в пору юности, и даже зрелости. В тот момент, когда в сердце загорается огонь трепетной признательности к Иисусу, хочется начать трудиться для Него, прославлять Его Имя. И где, как не в оркестре при совместном творчестве достичь желаемого? Рубрика **ОСНОВНОЙ МАТЕРИАЛ** ориентирован именно на эту категорию братьев и сестер. Основной материал не загроможден лишним, детальным и позволяет овладеть инструментом, не теряя лишнего времени. Единственное условие к учащемуся — обладание минимальными теоретическими знаниями.

Освоив более-менее инструмент и выдлившись из общей массы, кто-то становится концертмейстером оркестра или преподавателем, будь то в церковной музыкальной школе или же курсах повышения квалификации. Здесь и наступают новые проблемы: с чего начинать? Так же сюда накладывается специфика детского физического и умственного развития. Сразу отметим, что формирование нового исполнителя требует от педагога серьезной ответственности! И за лучшее пригласить опытного преподавателя. Но не всегда это возможно. В помощь начинающим будет особая рубрика — ПЕДАГОГУ.

Так же в работе будут углубленные сведения для вдумчивого исполнителя в рубрике — ПО ТЕМЕ. Хотелось бы конечно, что бы это рубрикой воспользовался каждый музыкант. Возможно, что это будет не на первом этапе обучения, но не останавливайтесь на достигнутом!

Гаммы и упражнения являются чем-то недостижимым, далеким и непонятным. Наше желание попробовать приблизить это к действительности, внедрить в реальность. Поэтому на прилагающемся компакт-диске будут продемонстрированы примеры, а так же другой вспомогательный материал для прослушивания. Ссылка на аудио запись будет обозначена значком — CD.

Для удобства чтения наиболее важные моменты и замечания будут отмечены *курсивом*.

Вступление

Благодарение Богу, Который позволяет нам прославлять Свое Имя! «Я радуюсь, что Господь услышал голос мой...» (Пс.114:1) — восклицает восторженно псалмопевец! Исполнительство на музыкальном инструменте включает несколько аспектов:

1. Исполнение Великого поручения Иисуса Христа: «...идите по всему миру и проповедуйте Евангелие всей твари...» (Мар.16:15). Ни для кого не является секретом поездки малых составов по просторам России с благой вестью.

2. Прославление Бога: «...и мы во все дни жизни нашей со звуками струн моих будем воспевать песни в доме Господнем» (Ис.38:20).

3. Назидание в церкви: «...назидая самих себя псалмами и славословиями и песнопениями духовными, поя и воспевая в сердцах ваших Господу...» (Еф.5:19).

Не побуждает ли это нас к большей самоотдаче? Не обличает ли в лени и халатном отношении? Пусть же возгоревшийся пламень сердца подвигнет на изучение исполнительства более глубокого и весомого.

Конечно, не в коем случае не стоит ограничиваться данной работой. Постоянное творческое искание – залог находок и успеха. Желательно прослушивать различных исполнителей с критическим осмыслением. Порою, музыканты слепо ссылаются на определенную уважаемую личность, не сумев дать собственной оценки: «А мне вот, мол, говорили, что нужно так-то...», но при этом не слышат различия, которые, как правило, есть при разных постановках, не могут сделать звукового анализа, так как ухо не натренировано. Поэтому необходимо иметь свое мнение, которое обобщило бы плюсы и минусы разных преподавателей-исполнителей.

Когда говорят об уровне исполнительского мастерства, имеют в виду, прежде всего развитый музыкальный вкус исполнителя, степень понимания им содержания исполняемых произведений, арсенал технических навыков игры, которыми он владеет. Молодой исполнитель, совершенствуя технику игры на том или ином инструменте, должен изучать музыкальную грамоту, теорию и историю музыки, так как без этого очень трудно понять характер музыкального произведения, его строение, мелодические, ритмические, гармонические и другие особенности, а, следовательно, и правильно его исполнить.

Репертуар не обеспечивает потребности. Поэтому исполнителям по классу домры пользуется не только домровой музыкальной литературой, но и скрипичной, фортепианной и иной, а так же прибегают к собственным аранжировкам. Это ли не обязывает домриста к неустанному обогащению своей эрудиции?

Каждый музыкант, в том числе и домрист, должен овладеть необходимыми техническими навыками игры, без которых невозможно ни сольное исполнение, ни участие в оркестре. Разумеется, игра на том или ином музыкальном инструменте имеет свою специфику и трудности.

Да благословит вас Бог!

ПЕДАГОГУ — РОЛЬ В ФОРМИРОВАНИИ МУЗЫКАНТА

Преподаватель должен быть играющим — это требование является категорическим в процессе обучения ребенка, ведь детское восприятие основывается преимущественно на способности подражать увиденному и услышанному. Трудно представить себе успехи в обучении учащегося, если педагог не способен продемонстрировать ученику художественное исполнение произведения или определенный игровой прием.

Иногда молодые преподаватели приостанавливают свой исполнительский рост, считая обучение детей несложным делом, не желают понять, что *начальное обучение — очень ответственный этап* в формировании музыканта-исполнителя, когда закладываются основы, фундамент здания, прививаются навыки и вкус, которые фиксируются в психике на всю жизнь. А ведь известно, что ничего нет труднее, чем борьба с вредными привычками, укоренившимися с детства.

Можно ли отождествлять понятия отличного исполнителя и отличного педагога? Это желательно, но так бывает не всегда. Свободно владеющий инструментом не обязательно является хорошим педагогом. Но для того, чтобы хорошо преподавать, необходимо самому досконально изучить весь технологический процесс исполнительского мастерства, владеть всеми исполнительскими приемами.

ПЕДАГОГУ — ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ РЕПЕРТУАР

В педагогический репертуар может быть включено далеко не всякое сочинение. Подбор произведений должен отвечать целям отработки каких-либо технических приемов и развития музыкального мышления.

Успехи учащегося на всех этапах обучения зависят не только от его данных и прилежания, но также и от последовательности задач, ставящихся перед ним в разумно подобранном репертуаре. Каждое произведение нужно рассматривать как одно из звеньев в цепи методически правильно расставленного педагогического материала, на котором учащийся решает художественные задачи и приобретает определенные технические навыки. Значит прежде, чем задуматься над учебным репертуаром, следует внимательно познакомиться с самим учеником — его данными, устремлениями, работоспособностью.

На каждом этапе обучения требования должны быть строго дифференцированы. Завышение требований может отрицательно сказаться на формировании учащегося. Часто говорят об усложнении репертуара. Очевидно под этим следует понимать включение таких произведений, которые на данном этапе обучения недоступны ни по художественным, ни по техническим задачам, и их исполнение принесет не пользу, а вред. Наряду с произведениями, соответствующими уровню учащегося, можно включать и более трудные, но в основном за счет усложнения технических приемов, в определенной степени выполнимых и не нарушающих правильного технического развития ученика.

С другой стороны; и упрощение репертуара может привести к отрицательному результату, который скажется в снижении интереса к занятиям. Ориентироваться только на склонности учащегося также не следует. Интересы учащегося должны сочетаться с задачами педагога, который постоянно контролирует своего воспитанника.

Возникновение домры

ОСНОВНОЙ МАТЕРИАЛ

Целесообразно историю возникновения домры разделить на два этапа: доандреевский и послеандреевский. Если первый период дает весьма скудную достоверную информацию, то второй предоставляет сам инструмент, а не догадки и предположения. Возможно, что эти два периода мяло связаны между собой, как это не парадоксально. Простому христианину достаточно склонив голову поблагодарить Господа за предоставленный инструмент. Ни Сам ли Всевышний усмотрел для нашего братства путь хвалы на народных инструментах, столь доступных искренним христианам? И не Он ли использовал для выполнения Своего плана Андреева, Налимова и других мастеров-исполнителей? В то время как светский народный оркестр теряет популярность и весомость, церковный набирает силу и расцвет. Не каждый может принять участие в составе симфонического оркестра, в то время как в народный состав вход не только свободен, но в какой-то мере даже обязателен!

ПО ТЕМЕ — ИСТОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ

Доандреевский период

Сведения о русской домре - танбуровидном инструменте датируются главным образом XVI—XVII вв., а впоследствии пропадают по ещё не вполне выясненным причинам. Изучение истории этого народного музыкального инструмента является сложной задачей. Также необходим критический анализ источников. За сто лет с начала изучения домры и домрового искусства опубликовано большое количество разнообразных исследований. Тем не менее в биографии этого инструмента осталось значительное количество «белых пятен», а каждая последующая работа нередко только увеличивала число неясностей и противоречий, поскольку исходным материалом для выводов являлись всё те же в основном опубликованные ранее книги, брошюры, статьи. Многие авторы заполняли кажущиеся неясности субъективными измышлениями и догадками. Например:

Положение, гласящее, что арабско-персидский танбур является родоначальником русской домры, выдвинутое ещё А. С. Фаминцыным, без каких-либо оговорок или сомнений приводится во всех без исключений последующих работах, связанных с историей русской домры. Причиной появления данной гипотезы, постепенно изменявшейся от предположения к «возможной вероятности», а затем к не требующему доказательств утверждению, послужили свидетельства восточных учёных, писателей и путешественников X в., которые наблюдали славян в Византии «при инструментальной музыке». Иранский учёный и философ Ибн Дауд писал, что современные ему славяне имели разного рода лютни и танбуры. Арабский путешественник Ибн Фадлан упоминает как очевидец, что в захоронение «знатного Руса» среди прочих предметов положили танбур. При этом автор признаёт, что национальность этого человека ему неизвестна.

Или же:

на основании весьма несовершенного рисунка А. Олеария, изображающего скоморохов с музыкальными инструментами, А. С. Фаминцын предполагал, что при весьма несовершенном рисунке можно овалный предмет в руках одного из скоморохов с некоторым основанием принять за корпус домры. Автора явно смущало то обстоятельство, что могущая существовать шейка инструмента была спрятана за спиной другого скомороха с гудком. Можно только изумляться предельной добросовестности и ответственности учёного.

Спорной представляется трактовка в статье М. И. Имханицкого иллюстративного материала по музыкальным инструментам, которые, по мнению исследователя, употреблялись в музыкальной практике XVI—XVII вв. Над одним из

рисунков XVII в., где изображён струнный инструмент полуовальной формы достаточно больших размеров с широким и коротким грифом, предполагающим наличие 5-6 струн, рукой художника была сделана надпись «лик домер», что означает изображение домры. Это обстоятельство, видимо, определило отношение автора статьи к остальным музыкальным инструментам. Все домры — а именно так они стали именоваться М. И. Имханицким — были непохожи одна на другую, но имели одну общую особенность: они не походили на восточный танбур. А пятиструнный музыкальный инструмент в «Евангелии учительном» (1524 г.) с большим овальным кузовом, короткой широкой шейкой и резко откинутой назад головкой-лопаткой идентичен западноевропейской лютне XVI в.

На рисунке XVII в. из собрания Львовского музея изобразительного искусства неизвестный автор нарисовал царя Давида, играющего на трёхструнной кобзе, которая выглядела как европейская лютня, только меньших размеров. Таким образом, налицо изображение на разных картинах однотипного музыкального инструмента, но с разными названиями — домра, лютня, кобза. Но что это за инструмент на самом деле? Возможна ли его модификация, вариативность или дело в более сложной причинно-следственной связи?

Оставим в стороне множество высказанных в литературе, но недоказанных предположений, недостоверных утверждений о происхождении русской домры от древнеегипетского танбура, о занесении её на Русь монголами во время набегов или в результате «восточного влияния», усилившегося после монгольского ига, об абсолютной зависимости домры и музицирования на ней от скоморохов, перемещавшихся по русским землям будто бы целыми кочевьями, «человек по 100 и более» (по неподтверждённому документами свидетельству В. В. Андреева, повторённому позже Е. И. Максимовым). Малоубедительны попытки значительного расширения хронологических границ истории русской домры, а также утверждения о якобы существовавших разновидностях домр и составлении из них целых оркестров.

Отметим одно, что в XVI—XVII вв. домра на Руси попала в гущу народной жизни. Она стала инструментом общедоступным, демократическим. Легкость и малая величина инструмента, его звонкость (играли на домре всегда плектром — косточкой или перышком), богатые художественные и технические возможности — все это особенно пришлось по душе вездесущим скоморохам. «Рад скомрах о своих домрах», — гласит старая пословица. Домра в те времена звучала всюду: на крестьянских и царских дворах, в часы веселья и в минуты грусти. Влияние искусства скоморохов стало на Руси так велико, что церковники не на шутку встревожились: а не слишком ли музыка отвлекает народ от Бога?

Золотой век домры закончился с воцарением сына Михаила Федоровича — Алексея Михаловича «Тишайшего» (отца будущего императора Петра I). Период его царствования — одна из самых мрачных страниц в истории русской музыки.

Своим указом "Об исправлении нравов и уничтожении суеверий" (Грамота 1648 года) он повелел *«скоморохов з домрами и с гусли и с волынками и со всякими игры... в дом к себе не призывали,... и медведей (не водили) и с сучками не плясали, и никаких бесовских див не творили,... богомерзких и скверных песней (на свадьбах и по ночам на улицах и полях) не пели, и сами не плясали и в ладоши не били, и всяких бесовских игр не слушали, и кулашных боев меж себя не делали, и на качелех ни на каких не качались,... или чин на себя никаких не накладывали, и кобылок бесовских (не наряжали), и на свадьбах безчинства и сквернословия не делали. А где объявятся домры, и сурны, и гудки, и гусли, и хари, и всякие гудебные бесовские сосуды, и тыб те бесовские велел вынимать и, изломав те бесовские игры, велел жечь. А которые люди от того ото всего богомерзкаго дела не отстанут, и учнут впредь такова богомерзкаго дела держатся, и по нашему указу тем людям велено делать наказанье: где такое безчиние объявится, или кто на кого такое безчиние скажут, и выб тех велели бить батоги; а которые люди от такова безчиния не отстанут, а вымут такие богомерзкие игры в другие, и выб тех ослушников велели бить батоги; а которые люди от того не отстанут, а объявятся в такой вине в третье и в четвертые, и теъх, по нашему указу, велено сылать в украинные города за опалу. Одноличноб есте нашу грамоту всяких чинов людям велели прочесть по многие дни, чтоб о богомерзких и о чародейных играх всяких чинов людям городских и уездным были ведомы, и с сей нашей грамоты списки слово в слово разослали в станы и в волости, и велели те списки по торшком прочесть многижды, чтоб сей наш крепкой заказ ведом былъ всем люд».*

Указ был исполнен. По свидетельству Олеария, только в Москве пять возов с домрами, гудками и другими инструментами были свезены за Москву-реку и сожжены, а домрачеев били батогами. Досталось не только скоморохам — русское демественное и знаменное пение в церквях заменялось украинско-польским партесным пением. Царь создал свою капеллу из киевских певцов и насаждал в Москве новую богослужебную музыку западного образца.

Послеандреевский период



В конце XIX века амбициозный молодой человек, потомственный дворянин Василий Васильевич Андреев, услышав звучание балалайки в руках мастера, принимает решение популяризовать этот инструмент. Он уже бывал в Европе, видел испанскую гитару, итальянскую мандолину – чем русская балалайка хуже? Вместе с мастерами Ф.С. Пасербским и С.И. Налимовым В.В. Андреев вносит серьезные изменения в конструкцию балалайки (сильно укорачивает гриф, увеличивает корпус, передвижные жильные лады заменяет врезными металлическими), но оставляет ей старое название.

Еще большие изменения достались на долю домры. Взяв за основу некую вятскую домру (впоследствии оказалось, что это балалайка с округлым корпусом), В.В. Андреев укоротил ее и без того не длинный гриф и увеличил округлый корпус. Тем самым он, вместе с Ф.С. Пасербским, Н.П. Фоминым и С.И. Налимовым, в 1896 году создал совершенно новый инструмент совсем иного семейства, но дал ему имя старого русского инструмента – домры. Историками, музыковедами и музыкантами в то время инструмент был встречен холодно. Специалисты справедливо считали, что В.В. Андреев создал «итальянизированную балалайку» или «русифицированную мандолину», поскольку на мандолину этот инструмент стал похож больше, чем на историческую домру.

Реконструкция домры, предпринятая В. В. Андреевым, была целенаправленной. Воссоздавался институт со строго определенными оркестровыми функциями, так как балалаечному ансамблю недоставало мелодического инструмента преимущественно кантиленного характера и повышенной фигуративной подвижности. Квартовый строй по аналогии с балалаечным роднил и цементировал одновременное звучание домр и балалаек. Объем диапазона оркестровых домр диктовался общей структурой оркестра, весьма желательной была сильная звучность инструмента.

Дело даже не столько в длине грифа, сколько, повторюсь, в ином семействе инструмента. А смена семейства – это не только смена формы инструмента, но и смена эстетики, смена техники и способов игры, смена строя. Подобно всем лютям с короткой шейкой «андреевская» домра играет чаще однопольные мелодии, без использования бурдона. И строй ее также «короткошей»: струны настроены в кварту или квинту по отношению друг к другу. Люти с длинной шейкой (а подлинная русская домра, возможно, относится к этому семейству инструментов) в большинстве своем монохорды: их длинный гриф служит для того, чтобы мелодия могла быть сыграна на одной струне, остальные чаще используются лишь как бурдонные (от франц. Bourdon, буквально – густой звук – непрерывно тянущийся звук или созвучие, сопровождающие мелодию). Эстетика бурдонного звука очень характерна для русской музыки (как и для многих иных традиций) – при игре на гудке или колесной лире всегда звучит не только мелодическая струна, но и бурдонная струна (бурдонные струны). Подобным же образом играют на ближайших родственниках домры – домбре, дутаре, танбуре. Среднеазиатский танбур - также трехструнный инструмент, но строй его характерен для лютен с длинной шейкой: две струны его настраиваются в унисон, а третья в кварту или квинту к ним.

Таким образом, В. В. Андреев не восстановил русскую домру, а создал свой собственный, новый инструмент. Он считал, что «отныне возрожденные русские народные инструменты будут рокотать славу вечную создавшему их народу», но, скорее, своим инструментом с тем же именем закрыл от исследования и использования подлинную русскую домру – инструмент скоморохов XVI-XVII веков.

Созданный В.В. Андреевым «Великорусский оркестр», который стал примером для существующих и ныне оркестров народных инструментов, эстетически более следовал оркестру неаполитанских мандолин, чем подлинной русской народной музыке, для которой ни такие инструменты, ни такой звук, ни такой инструментальный ансамбль не свойственны. И если сегодня гудки и древние гусли изготавливаются мастерами на основании археологических, иконографических и летописных свидетельств, то до изготовления исторических домр руки мастеров не доходят - последние продолжают вместе с фабриками тиражировать «андреевские» инструменты, схожие с домрой лишь названием.

Таким образом, мы избавлены от рассмотрения доандреевской домры, так как Андреевская домра является новаторским инструментом.

Виды трехструнных домр

ОСНОВНОЙ МАТЕРИАЛ

В оркестре русских народных инструментов получили распространение пикколо, малые, альтовые и басовые домры. Дадим краткую характеристику (более подробную информацию можно почерпнуть из учебников по инструментовке):

— *Домра пикколо*. Строй: первая струна — ля второй октавы, вторая — ми второй октавы и третья струна — си первой октавы. Во избежание большого количества добавочных линеек, звуки для домры пикколо нотируются октавой ниже действительного звучания. Несмотря на небольшой размер, обладает сильным звуком. В оркестрах даже большого состава вполне достаточно одной-двух домр пикколо. Небольшой гриф с тесно расположенными на нем ладами и ответственность партий, исполняемых домрой пикколо, требуют от исполнителя высокой техники игры.

— *Малая домра* — ведущий инструмент в таком оркестре; на ней также исполняют соло в сопровождении фортепиано, баяна, гитары, ансамбля и оркестра. Отличается ровной звучностью во всем диапазоне, за исключением последних пяти верхних звуков. На инструменте возможны сложные пассажи, различные фигурации в быстром движении. Мелодии напевного характера звучат выразительно. Малая домра является основным инструментом при обучении. Более подробная информация дается ниже.

— *Альтовая домра* — инструмент с мягким звуком бархатистого оттенка. Строй: первая струна — ре первой октавы, вторая — ля малой октавы и третья струна — ми малой октавы. Для удобства записи звуки партии альтовой домры нотируются октавой выше действительного звучания. Крайние верхние звуки звучат несколько напряженно. В среднем регистре хорошо и выразительно звучат мелодии напевного характера. Инструмент обладает большими техническими возможностями.

— *Басовая домра* — инструмент с ровным, глубоким по тембру звуком. строй: первая струна — ре малой октавы, вторая — ля большой октавы и третья струна — ми большой октавы. На ней хорошо звучат как гармонические басы, так и мелодии басового регистра. Большой размер инструмента препятствует преодолению сложных технических трудностей.

ПО ТЕМЕ — ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ ВИДЫ ДОМР

Трехструнные домры бывают еще нескольких видов: меццо-сопрановая, теноровая и контрабасовая, которые не получили широкого распространения. Дадим краткую характеристику:

— *Меццо-сопрановые домры* встречаются в оркестрах крайне редко. Иногда они вводятся как промежуточные инструменты для поддержки высокого регистра альтовых домр и низкого регистра малых домр.

— *Теноровая домра* применяется редко (обычно в больших оркестрах). Инструмент часто используется для усиления нижнего регистра альтовой и верхнего регистра басовой домры. Широкое расстояние между ладами ограничивает технические возможности.

— *Контрабасовой домре* поручается исполнение звуков гармонического баса. Инструмент технически малоподвижен.

ПО ТЕМЕ — ЧЕТЫРЕХСТРУННЫЕ ДОМРЫ

Четырехструнная квинтовая домра появилась на свет в результате реконструкции квартовой трехструнной (так называемой андреевской) Г. П. Любимовым (1882—1934) в 1908 году. Любимов противопоставил свою домру домре В. В. Андреева (1861—1918), как инструмент с более широким звуковым диапазоном и универсальными техническими возможностями. Квинтовая четырехструнная домра значительно расширила возможности воспитания музыканта, обогащая домровый репертуар скрипичной литературой (тождественный скрипке строй и почти тот же диапазон). К тому же, партитура струнной группы симфонического оркестра легко переключивалась для любимовского домрового оркестра. Правда, при этом, к сожалению, утрачивалась самобытная красочность оркестра Андреева, во многом обусловленная звучанием балалаечной группы (так как Любимов их упразднил за ненужностью). Так же нужно отметить, что квартовый строй Андреевской домры по аналогии с балалаечным роднил и цементировал одновременное звучание домр и балалаек, что было не только пренебрежено Любимовым.

На Украине и Белоруссии любимовская домра получила широкое распространение в послереволюционные годы, когда в массах проявилось стремление к овладению сокровищами классической музыки, мировой и отечественной культуры.

В России ревнители андреевского оркестра встретили четырехструнную домру в штыки. На Украине же подобного национального оркестра не было, поэтому квинтовая 4-струнная домра легко вписалась в систему музыкального образования.

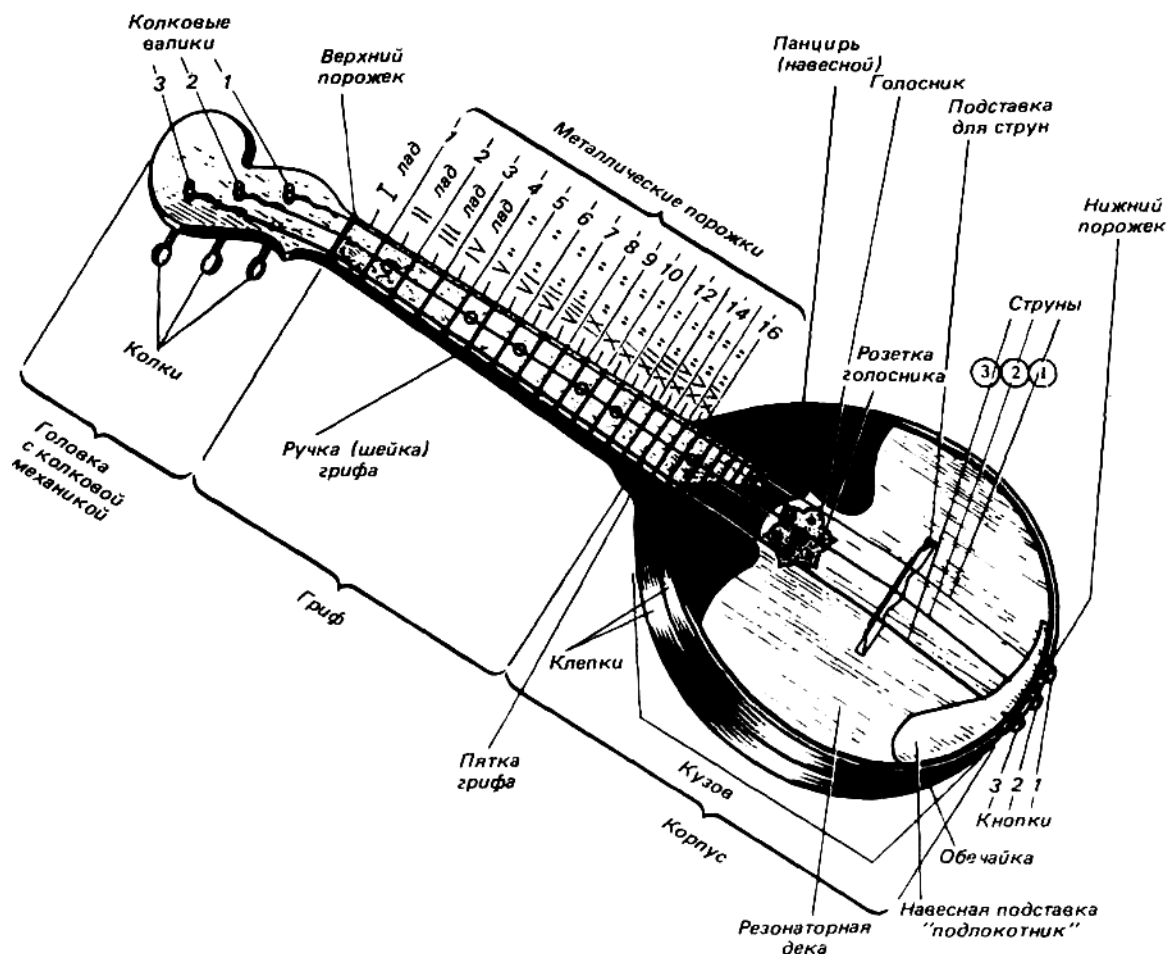
Ряд талантливых украинских мастеров стали совершенствовать конструкцию четырехструнной домры, улучшая ее звуковые качества, а один из крупнейших деятелей народно-инструментального искусства на Украине В. А. Комаренко (1887—1969) заменил в своем знаменитом оркестре трехструнные домры-примы на любимовские четырехструнные, создав дополнительный стимул распространению квинтовой четырехструнной домры. Украинские музыканты, практиковавшие мандолину в самодеятельных и профессиональных коллективах, постепенно отходили от этого инструмента, предпочитая квинтовую домру, инструмент конструктивно более совершенный и по звучанию более близкий отечественному народно-песенному интонированию.

В настоящее время «междоусобица» между «трехструнниками» и «четырехструнниками» потеряла свою остроту. Развитие домровой исполнительской культуры идет по линии как одного, так и другого инструмента. *Однако, структура*

андреевского оркестра, разработанная Н. П. Фоминым (1864—1943), оказалась исключительно удачной и жизнеспособной — русский народный оркестр прогрессирует с ведущей группой трехструнных домр.

Общие сведения об инструменте (домра малая)

Устройство инструмента ОСНОВНОЙ МАТЕРИАЛ



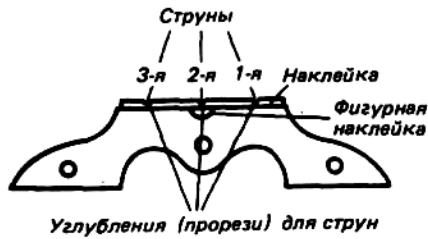
Как видите, малая домра состоит из трех частей: корпуса, грифа (шейки) и головки.

Корпус имеет кузов, дека, которая закрывает кузов сверху и окантовывается по краям обечайкой, кнопки для закрепления струн и нижний порожек, предохраняющий дека от давления натянутых струн. В середине деки находится круглое отверстие — голосник с фигурной розеткой, которое усиливает звучание и увеличивает длительность. Над декой, около накладке грифа имеется навесной панцирь, защищающий при игре дека от царапин. Над струнами и нижним порожком укреплена подставка — подлокотник.

Гриф (шейка) вставлен в корпус и закреплен в нем. Сверху на гриф наклеена накладка, в месте соединения головки с шейкой грифа прикреплен верхний порожек. На накладку нанесены тонкие поперечные пропилены, в которые вставляются металлические порожки. Промежутки между металлическими порожками называются ладами.

Порядковый счет их начинается от верхнего порожка. Лады II, V, VII, X, XII, XVII и XIX отмечены белыми кружочками.

На головке грифа имеются валики для закрепления струн. Их натяжение регулируется вращением колков.



Р и с. 2
Подставка

От расположения подставки и верхнего порожка зависит высота струн над грифом. Струны, слишком высоко приподнятые над грифом, затрудняют игру на инструменте, их трудно прижимать на ладах. Углубления (прорези) для струн на подставке должны быть неглубокими и хорошо отшлифованными. Такие же углубления (прорези) делаются на верхнем порожке. Подставка устанавливается на деке в точно определенном месте. Это место должно находиться на одинаковом расстоянии как от верхнего порожка до 12-го металлического порожка, так и от 12-го металлического порожка до подставки. На верхней части подставки делают наклейки ровные или фигурные. В фигурной наклейке углубление (прорезь) для второй струны дальше от голосяника на 2—3 мм. Фигурные наклейки служат для выравнивания строя инструмента.

Домра изготавливается из выдержанного сухого дерева. Корпус, состоящий из семи клепок, делается из клена или палисандра. Дека — из прямолинейной (резонансовой) ели. Шейка грифа склеена из трех продольных частей твердых пород дерева. Лучший материал для изготовления подставки — клен. Наклейка на подставке, а также верхний и нижний порожки делаются из черного дерева или белой кости. Кленовый навесной подлокотник крепится шурупами к обечайке корпуса. Панцирь также делается из твердой породы дерева или пластмассы. Металлическая колковая механика плотно прикреплена к головке инструмента, колки вращаются легко и плавно.

Все части инструмента должны быть хорошо пригнаны. От этого во многом зависит качество его звучания.

Настройка инструмента. Расположение нот на грифе

ОСНОВНОЙ МАТЕРИАЛ

Домра малая имеет строй: первая струна — ре второй октавы, вторая — ля первой октавы и третья струна — ми первой октавы. Полный и ровный во всех регистрах звук, удобное для пальцев левой руки расположение ладов на грифе делают малую домру ведущим инструментом в группе оркестровых домр.

СХЕМА 2

Расположение струн и ладов на грифе с указанием всех звуков, извлекаемых на трехструнной малой домре

Прежде чем приступать к настройке домры, необходимо проверить правильность положения подставки.

Вторая струна домры (ля первой октавы) настраивается по камертону или какому-либо музыкальному инструменту. Остальные струны (ми первой октавы и ре второй октавы) настраиваются в квартовом соотношении со второй струной или также могут быть настроены по другому музыкальному инструменту.

Правильность строя открытых струн проверяют по чистоте звучания унисонов и октав.

Если открытая струна ля и прижатая на V ладу струна ми или открытая струна ре и прижатая на V ладу струна ля звучат одинаково (в унисон), — значит, домра настроена правильно.

Если открытая струна ми и прижатая на VII ладу струна ля или открытая струна ля и прижатая на VII ладу струна ре звучат сходно (в октаву), т. е. звучание как бы сливается, — это также подтверждает правильность настройки.

По звучанию октав можно уточнить правильное расположение подставки. Для этого звук открытой струны сравнивается со звуком, извлеченным на XII ладу той же струны: если на XII ладу октавный звук повышает, то подставку следует передвинуть ближе к нижнему порожку, а если он понижает — в сторону грифа.

Струны

ОСНОВНОЙ МАТЕРИАЛ

Звучание инструмента зависит не только от того, как и из чего он сделан, но и от качества и комплектности струн. Изготавливаются они обычно из специальной стали и имеют различное сечение (толщину). Струны обозначаются буквами или цифрами в кружочках: первая — D, вторая — A и третья — E.

Приведем реальные данные из каталога известной фирмы «Господин музыкант» 2004 года:

домра малая (DM12FB) "черная" сталь ФРГ+ФБ

(рекомендованная розничная цена: 58 рублей)

комплект из 3-х струн

1) Ре ($d''=587,2$ Гц) "черная" сталь 0,30 мм голая (ФРГ);

2) Ля ($a'=440$ Гц) "черная" сталь 0,40 мм голая (ФРГ);

3) Ми ($e'=329,6$ Гц) 0,55 мм, обмотка - фосфорная бронза (производства Великобритании).

Общее натяжение струн = 32 кг (для мензуры 389 мм).

Комплект получил отличные отзывы от концертмейстеров и солистов профессиональных оркестров.

домра малая (DM12) сталь + Л-80

(рекомендованная розничная цена: 35 рублей)

комплект из 3-х струн

1) Ре ($d''=587,2$ Гц) латунированная сталь 0,30 мм голая;

2) Ля ($a'=440$ Гц) латунированная сталь 0,40 мм голая;

3) Ми ($e'=329,6$ Гц) 0,55мм витая, обмотка - "желтая" латунь Л-80 (Cu-80% Zn-20%).

Общее натяжение струн = 32кг (для мензуры 389 мм).

Струна, протянутая от кнопки через нижний порожек по углублениям в подставке и в верхнем порожке, закрепляется оборотами (против часовой стрелки) вокруг основания валика колка.

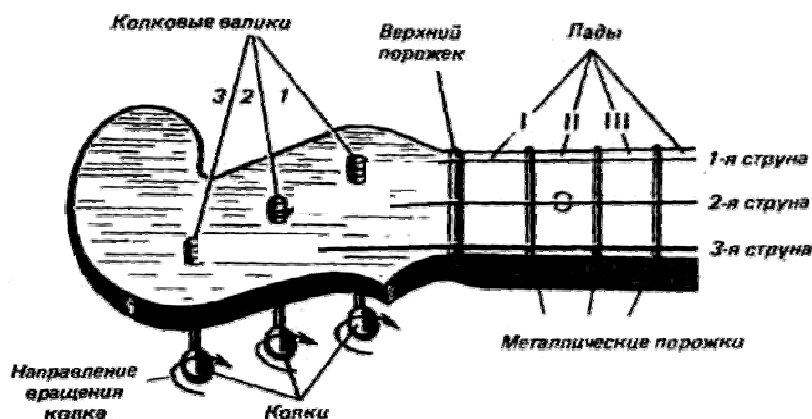


Рис. 4

Навязка струн на колки

Каждая струна закрепляется петлей на соответствующей ей кнопке, а другим концом на валике колка. Струны, не имеющие петли, нужно правильно закрепить, как показано на рисунке. Образовавшейся петлю на кнопке затянуть, сдвинув витки (уплотнив их). Можно сделать и новую петлю, делая витки вокруг струны сначала в одном направлении, а затем поверх первой обвивки обратно к петле.



Рис. 3

Петля струны

Смену струн лучше производить одновременно, так как замененная отдельная струна обычно не дает правильного

стройка с остальными. Чтобы не было слышно призвуков от скольжения пальцев по необыгранной струне, ее нужно слегка подшлифовать замшей.

ПО ТЕМЕ — СТРУНЫ НА ДОМРЫ АЛЬТОВЫЕ И БАСОВЫЕ

Из того же каталога приведем данные на домры альтовые и басовые:

домра альт (DA-4/80) сталь+Л-80

(рекомендованная розничная цена: 69 рублей)

комплект из 3-х струн

1) Ре ($d' = 293,6$ Гц) 0,64 мм витая;

2) Ля ($a = 220$ Гц) 0,73 мм витая;

3) Ми ($e = 164,8$ Гц) 0,96 мм витая.

Основа: сталь. Обмотка: "желтая" латунь Л-80 (Cu-80% Zn-20%).

Общее натяжение струн = 45 кг (для мензуры 490 мм).

домра бас (DB4/90) сталь+Л-90

(рекомендованная розничная цена: 127 рублей)

комплект из 3-х струн

1) Ре ($d = 146,8$ Гц) 1,02 мм витая;

2) Ля ($A = 110$ Гц) 1,32 мм витая;

3) Ми ($E = 82,4$ Гц) 1,70 мм витая.

Основа: сталь. Обмотка: "красная" латунь Л-90 (Cu-90% Zn-10%).

Общее натяжение струн = 62 кг (для мензуры 693 мм).

Уход за инструментом и его хранение

ОСНОВНОЙ МАТЕРИАЛ

Хранят домру в футляре или чехле при нормальной температуре. Хранение в слишком сухом или сыром помещении, а также при резких температурных изменениях приводит к разрушению инструмента. В сыром помещении и на холоде дерево впитывает влагу, инструмент расклеивается, струны ржавеют, ухудшается качество звука. В слишком сухом помещении дерево рассыхается, появляются трещины, инструмент приходит в негодность.

Чтобы безотказно работала колковая механика, ее смазывают машинным маслом.

Регулярный уход за инструментом обеспечит сохранность его и хорошее звучание. Вот почему перед игрой и после игры струны, металлические порошки необходимо протирать замшей или плотной тканью.

Нужно следить также и затем, чтобы при игре руки были чистыми и сухими, так как от влаги струны ржавеют, теряют чистоту звучания. После игры необходимо гриф и струны протирать чистой сухой тряпочкой или замшей.

Медиатор

CD Озвучить различные медиаторы????????????

ОСНОВНОЙ МАТЕРИАЛ

Медиатор — (от латинского mediator, что в переводе на русский означает посредник) служит для извлечения звука. Это твердая пластинка из панциря морской черепахи, целлулоида, кожи или пластмассы.

Черепашьи медиаторы лучше и прочнее других, они хорошо скользят, дают меньше шума (шороха), дольше выдерживают нужную заточку и не крошатся.

Медиатор из пластмассы вполне заменяет черепашьи. Он почти такой же по толщине и окраске, очень прочен, бесшумно скользит по струнам и долго сохраняет заточку.

Более мягкие медиаторы из целлулоида. Они при трении о струны дают больше шума и стачиваются быстрее.

Для игры мягким приглушенным звуком иногда используют кожаный медиатор. Кожаный медиатор можно заменить толстым эластичным (гнувшимся) пластмассовым медиатором белого цвета, который также извлекает мягкий приятный звук.

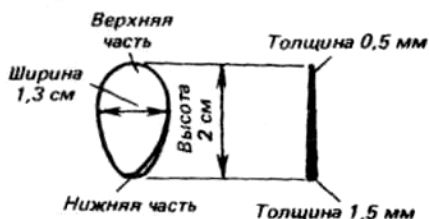
Эпизодично можно пользоваться и медиатором из полиэтилена, но, как правило, он дает эффект только на витых струнах.

Качество медиатора зависит не только от того, из какого материала он изготовлен, но и от его размеров, формы, заточки и полировки.



Р и с. 5
Медиаторы различной формы

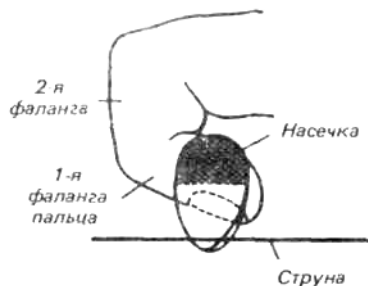
Лучшая форма медиатора — овальная; размеры: высота — от 2 до 2,5 см, ширина (в средней части) — 1,3 до 1,5 см и толщина (в нижней части) — 1,5 мм (в зависимости от размера инструмента: малая, альтовая). К верхней части медиатора толщина постепенно уменьшается до 0,5 миллиметра.



Р и с. 6
Размеры медиатора

Важно, чтобы высота медиатора не превышала размера первой фаланги полусогнутого указательного пальца, ширина приблизительно равнялась половине основания этой фаланги, а толщина менялась в зависимости от размера инструмента, на котором предстоит играть. Чем тоньше верхняя часть медиатора, тем легче управлять им.

Если играют медиатором одинаковой толщины во всей плоскости, то в верхней его части с обеих сторон делают неглубокие насечки, чтобы медиатор не выскользнул из пальцев.



Медиатор держится между первыми фалангами (у ногтя) указательного и большого пальцев (см. раздел «Положение медиатора и пальцев правой руки»).

Большую роль при звукоизвлечении медиатором играет фаска — запиленный и тщательно зашлифованный с обеих сторон правый край медиатора (см. рис. 6 и 7). Она начинается полоской от насечки и, постепенно расширяясь, доходит до середины кончика нижней части. Чтобы сделать медиатор самому, нужно подготовленной для этого пластинке придать напильником нужную овальную форму, уменьшить ее толщину к верхней части и сделать фаски. Затем пластинка отделяется мелкой шкуркой (или боковой кромкой спичечной коробки), чтобы не оставалось никаких выбоин, царапин, и окончательно отшлифовывается на кожаном ремне, покрытом древесным углем (уголь можно получить от сожженной спички). Края верхней части черепаховых медиаторов иногда слегка обжигают, в результате чего образуется бортик — утолщение.

При продолжительной игре одним и тем же медиатором в результате трения его о струны образуется естественная заточка и шлифовка, которая отражает индивидуальный способ извлечения звука. Эту особенность желательно воспроизводить при изготовлении нового медиатора. В нотной записи игра медиатором часто обозначается буквами *P*l. (плектром—от греческого слова ударять) или Мед.

ПЕДАГОГУ — ЧЕМ ПОЛЬЗОВАТЬСЯ

В музыкальной школе обычно применяются целлулоидные или пластмассовые (реже плексигласовые) медиаторы как наиболее доступные и хорошо поддающиеся обработке. Для игры кантильных пьес в старших классах иногда используются кожаные или толстые полиэтиленовые медиаторы. *Следует запретить учащимся в повседневной работе пользоваться тонкими (мандолинными) медиаторами.* Таким медиатором допустимо пользоваться при освоении тремоло для снятия напряжения в мышцах кисти правой руки.

Постановка исполнительского аппарата

Подготовительные упражнения

ОСНОВНОЙ МАТЕРИАЛ

Рекомендуется педагогам для начальных занятий с детьми.

Выполнение упражнений всех не обязательно, по усмотрению.

Прежде чем приступить к обучению игре на домре, необходимо изучить небольшой комплекс подготовительных упражнений. *Цель их заключается в том, чтобы учащийся при игре на инструменте мог сознательно руководить своими движениями и контролировать состояние мышц.* При переходе из пассивного состояния в активное следует ощутить и зафиксировать работу тех мышц, которые участвуют в игре. При переходе же из активного состояния в пассивное необходимо проконтролировать полное их расслабление. Всякое излишнее напряжение отрицательно влияет на качество звукоизвлечения, при котором участвуют лишь необходимые мышцы и тратится ровно столько энергии, сколько требуется для решения поставленной задачи. Не поняв и не закрепив ощущение этого мышечного состояния в каждом отдельном движении, нельзя осуществить принцип «от простого к сложному».

Времени на подготовительные упражнения затрачивается немного: подавляющая часть учащихся усваивает такие движения за одно или несколько занятий.

Упражнение № 1. Проверка и фиксирование свободного положения корпуса и плеча

Посадить учащегося на половину стула. Ноги поставить перпендикулярно полу. Ступни параллельны друг другу и немного расставлены, спина прямая. В этом положении поднять плечи вверх и мгновенно расслабить мышцы плеча и плечевого пояса. При условии полного расслабления мышц плечи как бы «упадут» вниз, то есть примут нормальное, естественное положение, которое и следует зафиксировать ученику. Упражнение повторяется несколько раз.

Упражнение № 2. Выработка свободных движений всей руки

Положение 1. Учащийся сидит на стуле так же, как и в упражнении № 1. Поднять руки вперед до горизонтального положения и мгновенно расслабить мышцы плечевого пояса. При условии полного и моментального расслабления мышц руки упадут вниз и будут покачиваться, подобно маятнику, до полной остановки.

Положение 2. Упражнение выполняется стоя. Поднять руки в стороны и мгновенно расслабить мышцы, чтобы руки свободно упали к корпусу с последующими несколькими отскоками от него.

Положение 3. Упражнение выполняется стоя. Педагог поднимает в сторону расслабленную правую, а затем левую руку ученика, ощущая ее вес. По команде педагога «Стоп» учащийся должен «включить» мышцы, необходимые для удержания руки в этом положении. По команде «Брось» — расслабить мышцы, дав руке свободно упасть. Фиксировать внимание ученика на активном и пассивном состоянии мышц при различных положениях руки.

Упражнение № 3. Выработка свободного сгибания руки в локтевом суставе

Положение 4. Положение корпуса и посадка учащегося на стуле, как в упражнении № 1. Свободно опущенные руки медленно сгибаются в локте (с расслабленной кистью). Затем мышцы, участвующие в подъеме предплечья, мгновенно расслабляются, и рука свободно падает вниз, слегка раскачиваясь.

Положение 5. Посадка на стуле, положение рук и сгибание в локте аналогично положению 4, только падение рук направляется на колени. Расслабленность мышц руки проверяется ощущением ее веса.

Упражнение № 4. Выработка свободных вертикальных кистевых движений

Положение 6. Согнутые в локтях руки опираются на корпус (слегка прижимаясь к нему). Расслабленные кисти приподнимаются вверх (распрямляются). Затем мышцы, участвующие в подъеме кисти, мгновенно расслабляются и кисть свободно падает вниз, слегка раскачиваясь.

Посадка

ОСНОВНОЙ МАТЕРИАЛ

Существуют три вида посадки:

— нога на ногу,



Рис. 9

Посадка играющего и положение инструмента

— ноги на полу,



Рис. 3. Посадка домриста.

Второе положение (ноги на полу)

Второй способ используется преимущественно при игре на домрах альтовых и басовых.

— правая нога, поставленная на подставку.

Рисунок????????????

Третий способ удержания инструмента, по примеру гитаристов, позволяет избежать крайних положений суставов. О внешней эстетике судить сложно: предпочтение приспособлений на полу не всем покажется очевидным по сравнению с уже привычной позой «нога на ногу». Но на репетиции выигрыш от подставок очевиден.

Основные требования к посадке домристов продиктованы необходимостью обеспечения следующих моментов:

- удобства звукоизвлечения правой рукой;
- удобства работы левой рукой во всех позициях;
- сохранения зрительной связи с играющими руками;
- свободы, а одновременно и собранности всего организма ученика.

Обычно, стараясь удержать домру в процессе игры, сильно изгибают позвоночник. *Следует научиться наклоняться вперед, сохраняя позвоночник прямым*, как это делает большинство балалаечников. Голова не опускается, плечи находятся в естественном свободном положении. Такая посадка будет удобной и эстетичной. Очень важно знать, например, нет ли предрасположенности к сутуловатости, поскольку условия удержания домры явно провоцируют игроющего к сутуловатости, особенно высокорослого. Такому юноше (как и девушке) в процессе обучения необходимо особенно внимательно следить, чтобы домра удерживалась не за счет изгиба позвоночника, а за счет наклона прямого туловища вперед и подъема бедра, на которое укладывается домра.

Сидеть нужно на половине стула так, чтобы левая нога имела крепкую опору и всей ступней находилась на полу перпендикулярно ему (самое высокое положение). Правую ногу положить на левую и поднять на такую высоту, при которой наклон корпуса, необходимый для прижатия домры, будет минимальным. Домра кладется на правую ногу и прижимается грудной клеткой. В случае очень большого наклона корпуса правая нога приподнимается выше. В зависимости от роста подъем правой ноги будет различным.

Основными точками опоры домры будут бедро правой ноги и грудная клетка, осуществляющая нажим на корпус домры в верхней его части. Вспомогательными точками опоры будут правая рука, лежащая предплечьем на корпусе домры (располагаясь у нижнего порожка выше первой струны), и левая рука, поддерживающая гриф — они уравнивают силу давления правой руки на корпус инструмента. Имея в виду обеспечение полной свободы рук играющего выражение «*Вспомогательные точки опоры*» *следует понимать как скользящие точки соприкосновения инструмента с руками*. Проверить устойчивость инструмента можно при помощи опущенных вниз или протянутых вперед рук, предварительно закрепив его между бедром правой ноги и грудной клеткой.

Высота головки грифа будет зависеть от положения левой руки, согнутой в локте примерно под прямым углом. Высокое положение головки грифа отрицательно влияет на звучание, так как изменяет угол соприкосновения медиатора со струной, который определяется по яркости звучания. Плоскость деки домры не должна быть вертикальной, а несколько наклонена с таким расчетом, чтобы исполнитель, глядя на гриф, видел все три струны.

Для ликвидации скольжения инструмента создание дополнительной силы трения на вторую клепку инструмента может наклеиваться на боковую подкладка из поролона или замши, возможно, также *перед началом игры просто подложить на правую ногу под инструмент соответствующую прокладку*. Эти простые приспособления способствуют сохранению правильного положения инструмента при игре.



Рис. 3. Правильное положение домры

Два наиболее типичных недостатка:

1). *Домра смещена вправо*. При этом происходит соприкосновение верхней части правой руки с кузовом инструмента. Наблюдается статичность плеча и предплечья, а также излишнее мышечное напряжение, приводящее к скованности всей правой руки, что отрицательно сказывается на выработке свободных игровых движений.



Рис. 4. Неправильное положение домры (смещена вправо)

2). Гриф домры поднят высоко (по отношению к уровню плеча), тем самым изменяется угол соприкосновения медиатора со струной, что приводит к тусклому звучанию с большим количеством призвуков. Этот недостаток возникает не только от неправильной посадки, но и как результат преждевременных усилий пальцев левой руки при нажатии на струну и больших растяжений их в начальный период обучения. Излишние усилия левой руки приводят к сильному сгибанию локтя (прижатию предплечья к плечу) и большому подъему грифа инструмента. Чрезмерное напряжение в пальцах при нажатии на струну в дальнейшем отрицательно отразится на техническом развитии левой руки.

Для исправления этого недостатка рекомендуется заниматься перед зеркалом и контролировать правильность посадки.

Можно предложить еще один способ контроля, суть его состоит в следующем: на колок механики домры привязывается шнурок определенной длины, другой конец его крепится на полу каким-либо тяжелым предметом. Если учащийся во время игры начнет поднимать гриф, то шнурок будет этому препятствовать. Как только правильное положение грифа станет для учащегося привычным и удобным, от приспособления можно будет отказаться.

Некоторые замечания.

Иногда правильное положение инструмента у более высоких и низких ростом изменяет основную посадку: *играющей наклоняется вперед или откидывается назад, горбится и т. д.* Тем, кому приходится наклоняться вперед, чтобы правильно держать инструмент, следует приподнять правую ногу так, чтобы верхней частью голени она опиралась на левую ногу; а тем, кому приходится откидываться на спинку стула, чтобы правильно держать инструмент, следует слегка отодвинуть ступню левой ноги назад. Для некоторых исполнителей небольшого роста рекомендуется сделать нужной высоты подставку (скамеечку) под левую ногу.

ПО ТЕМЕ — СПОСОБ ЗАКРЕПЛЕНИЯ ИНСТРУМЕНТА

В. Чунин предлагает еще один способ закрепления инструмента — шнурком (справа к поясу или с подкладыванием его конца под себя)

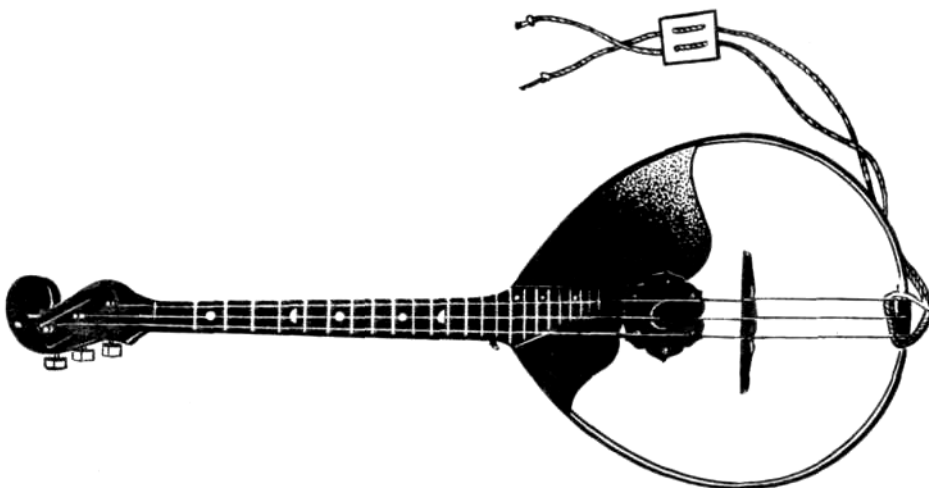


Рис. 6. Одностороннее крепление шнурка. Общий вид

ПЕДАГОГУ — ПОЛЬЗА ОТ РЕМНЯ

Высота стула имеет также большое значение для правильной посадки учащегося. В начальной стадии обучения игре на домре при стандартной высоте стула *под ступню левой ноги ученика следует подкладывать низенькую скамеечку*, это создаст уровень для правильного положения инструмента и корпуса исполнителя.

В. Чунин предлагает следующий способ удержания домры — *при помощи ремня*.



Рис. 2. Посадка домриста.

«Многие проблемы домриста, — комментирует В. Чунин, — особенно в начале обучения, связаны с тем, что домру очень сложно удерживать — она круглая и буквально выскальзывает из рук. И. Шитенков писал в своих методических работах, что домру нужно удерживать в пяти точках: ногой снизу, грудью сверху, предплечьем на обечайке, мизинцем на панцире и левой рукой под грифом. Получается, что все части тела заняты тем, что удерживают инструмент. А чем же тогда играть? Иногда в музыкальной школе за пять лет так и не могут решить эту проблему. Зачастую ребенок на сцене многое теряет из того, что получалось в классе, так как постоянно подсознательно опасается за устойчивое положение инструмента и зажимается. Поэтому я советую ремешок.

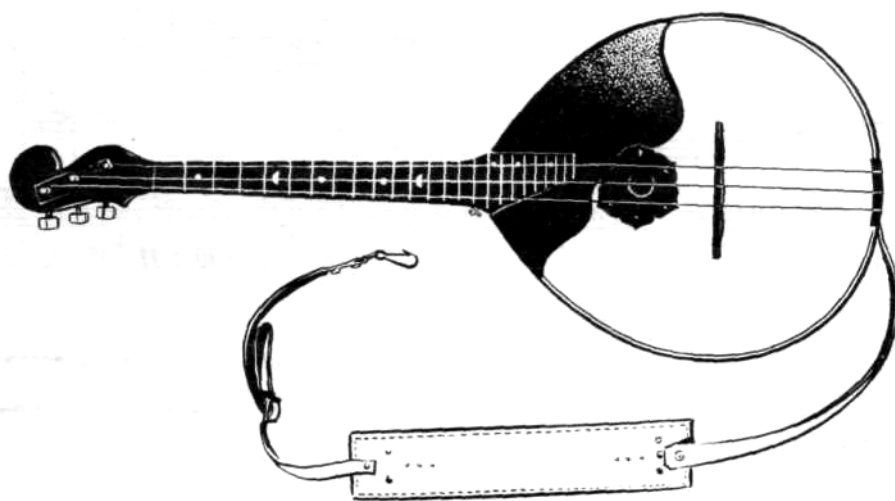


Рис. 4. Двухстороннее крепление ремня. Общий вид

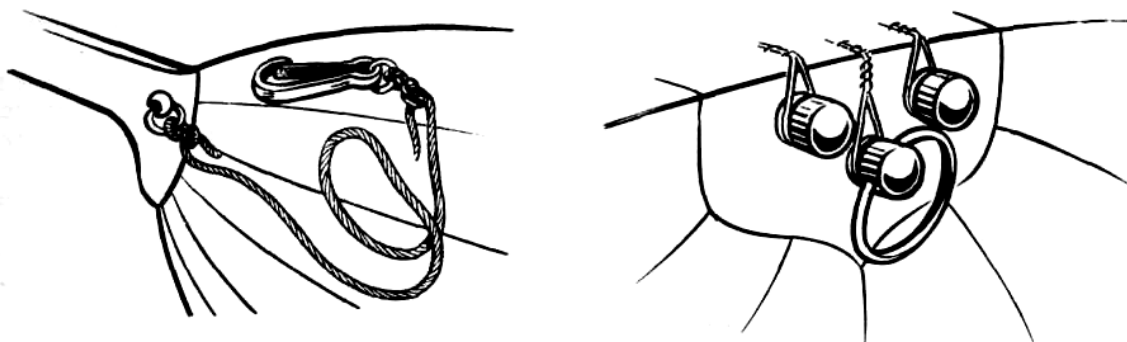


Рис. 5. Точки крепления ремня к домре

Есть и другие приспособления, как поролон например, или более сложные конструкции, о которых домристы знают. Но они не решают задачу в принципе или решают частично. По существу следовало бы педагогам разобраться в законах механики в части установления контакта с инструментом. Тогда мои предложения закрепить домру ремешком и другие советы, связанные с работой правой руки и удержанием медиатора, стали бы более понятными. Пока эта идея не слишком-то прививается. Ребенок же приходит в школу и хочет сразу начать играть, почувствовать удовольствие от игровых действий и определенный комфорт от общения с инструментом. Ему необходимо помочь. Чтобы педагог был

готов к этому шагу, следует более внимательно присматриваться к игре на других инструментах. Использование дополнительных средств, помогающих освободить руки от удержания инструмента, является неотъемлемой частью посадки не только у баянистов и аккордеонистов, но также и многих других, исключая пианистов, у которых все продумано в самой конструкции фортепиано».

Постановка правой руки

ПО ТЕМЕ — ОБЩИЙ ВЗГЛЯД НА ПРОБЛЕМУ

Постановка исполнительского аппарата, предлагаемая в данной работе, даст возможность музыканту добиться не только легкой, подвижной техники, свободы колебательных движений кисти правой руки, но и глубокого, содержательного звука. Она обеспечивает любой характер исполнения в соответствии с замыслом музыкального произведения.

Необходимо усвоить, что *в колебательных движениях должна участвовать вся правая рука.*

Прежде всего предлагаемая постановка правой руки требует, совершенствования коротких кистевых движений, которые являются основой всех движений правой руки при игре на домре. Затем необходимо поработать над движениями сухожилия и мышц предплечья. Эти движения очень сложны и управляются внутренними эмоциями музыканта. Именно они в конечном счете влияют на характер звука, делают его живым, содержательным.

Как не правильно исключать кистевые движения и пытаться воспроизводить колебательные движения за счет только локтевого сустава, так же не оправданно поступать и наоборот.

Сухожилия и мышцы предплечья воздействуют на кистевые движения, дополняют их. Однако они не должны подменять кистевые движения, замыкать их, равно как и все другие движения руки. (Правда, звук игры «от локтя» эмоционален, глубок, но получается в результате излишнего напряжения игрового аппарата. Да и играть такой напряженной рукой трудно. Ненатренированная рука быстро устает, и требуется большая тренировка мышц предплечья, прежде чем домрист сможет продолжительное время исполнять такое тремоло). Игра «от локтя» оправдана во время исполнения музыкальных построений, написанных двойными или тройными нотами и требующих ровного, насыщенного, глубокого и сильного звучания. Но это исключение.

Все это отражается на качестве и окраске извлекаемого звука. В таких случаях своего рода контролером физических ощущений музыканта выступает, прежде всего, его слух. Исполнитель контролирует весь процесс игры, определяет качество и силу извлекаемого звука, регулирует усилия левой и правой рук. Благодаря ему играющий может проверить, например, положение медиатора. В самом деле, для того чтобы получить более «прикрытый» звук, медиатор надо повернуть в пальцах несколько вправо и касаться струн более торцовыми его частями. Если же по характеру исполняемого произведения потребуется более светлый, жизнерадостный звук, то медиатор нужно повернуть немного влево и касаться им струн более плоско.

Уловив на слух характер извлекаемого звука, играющий вносит необходимые коррективы и добивается правильного звучания инструмента.

Соотношение движений в кисти и в предплечье может изменяться в зависимости от характера и силы звука, который необходимо извлечь. Для получения четкого, хорошо атакуемого звука в быстром движении нужно сократить кистевые движения, уменьшить амплитуду колебаний кисти, крепче сжать медиатор, чтобы во время удара по струне он меньше прогибался в пальцах.

Для произведений легкого, воздушного характера необходимы очень короткие, легкие кистевые движения руки, которые дают свободный, четко атакуемый легкий звук.

Совершенно иначе исполняются произведения тяжелого, увесистого, грузного характера. Чтобы добиться такого исполнения, одних лишь кистевых движений будет недостаточно. Придется подключить к работе все мышцы и сухожилия предплечья правой руки. При этом локтевые движения дополняют кистевые, что придаст движениям кисти, а следовательно и производимым ею ударам по струнам, тяжеловесность.

Часто во время игры музыкант проверяет, уточняет положения кисти правой руки и всей руки в целом, пока не найдет нужное качество звука. Если, например, играющий слышит, что удары вниз и вверх получаются неровные, он может, не прерывая игры, провести корректировку: отрегулировать большим пальцем наклон медиатора, одновременно определяя качество звука. При этом не следует менять положение кисти, чтобы не нарушить свободу ее движений. Если же извлекаемый звук воспринимается слухом как недостаточно глубокий, «прикрытый», необходимо сократить кистевые движения и более активно дополнить их движениями предплечья правой руки.

Здесь уместна аналогия с игрой на фортепиано. Если пианист пальцевую технику дополнит только кистевыми движениями, не акцентируя их в необходимых местах движениями локтей, предплечий рук и даже корпуса, то не трудно себе представить все однообразие и ограниченность звуковой палитры такого исполнения.

Таким образом, работа домриста над красивым, эмоционально насыщенным звуком представляет собой сложный процесс. Поэтому музыканту, работающему над совершенствованием техники исполнения, необходимо научиться сочетать все эти моменты и действия и так их отработать, чтобы сделать привычными, рефлексными.

ПО ТЕМЕ — ИСТОРИЯ ПОСТАНОВКИ

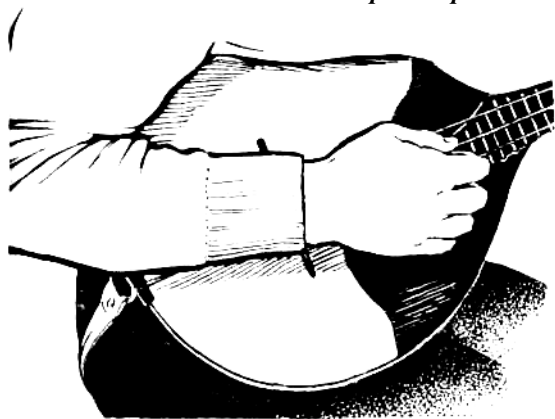
В последнее время все чаще слышится вопрос: «А у вас какое тремоло? От кисти или от локтя?» Исторически сложилось, что наиболее целесообразным в нашем братстве считается движения от кисти. Лишь только выпускники учебных заведений демонстрируют другую постановку. Ответом на это может послужить статья В. Чунина:

«В училище у меня сменилось много педагогов. Это даже хорошо, поскольку я смог познакомиться с разными подходами к исполнительским традициям. Играющие домристы-трехструнники, они старались помочь мне с постановкой рук и посадкой. Помню, что мизинец правой руки у меня слишком отходил от других пальцев, и, чтобы избавиться от этого, мне связывали пальцы резиночкой. Но сама форма кисти «петушком» считалась тогда наиболее целесообразной. Советы своих педагогов я старался выполнять, но мне это давалось с трудом. Естественно, приходилось искать и свое решение проблемы, чтобы найти удобную для себя постановку. Одним словом, я находился в поиске. Методику у струнников вел тогда А. Н. Лачинов, от которого и пришлось получить первый урок полемической дискуссии. У него тоже был специальный класс. Сам он достаточно ловко играл на домре и демонстрировал «легкую кисть» и незаурядную беглость. Эта «легкая кисть» и все преимущества игры «кистью» позже стали главным предметом обсуждения среди домристов в методических разработках, превратились в какой-то фетиш.

К сожалению, не вдаваясь в анатомическую природу этого внешне привлекательного способа игры, авторы воспринимали движения кисти как нечто изолированное от взаимодействия с другими частями руки. Эта тенденция нашла отражение в основополагающих методических пособиях того времени, в работах Н. Свиридова, З. Ставицкого, в Школе А. Я. Александрова, особенно в первых ее изданиях. Это стало своего рода «лакмусовой бумажкой» проверки «правильности» обучения и привело к тому, что о мастерстве музыканта стали судить только по этому внешнему признаку, не принимая во внимание ни его художественные намерения, ни его творческий потенциал. Категорически не воспринимались чуть более размашистые движения предплечья, тем более — заметные движения всей рукой. Ограниченное теоретическое представление о сложных процессах в руке и корпусе исполнителя, предваряющих это кистевое движение, наложило определенный негативный отпечаток на методику обучения домристов как в ДМШ, так и в специальных учебных заведениях. К сожалению, это чувствуется и поныне»

ОСНОВНОЙ МАТЕРИАЛ

А вот ничего не сказано как играть предплечьем. Да, надо. А как? Есть ли какие-то упражнения?



Правая рука домриста кладется на подлокотник инструмента таким образом, чтобы локоть находился чуть выше линии струн. На подлокотник сильно не давите, так как во время игры необходимо свободное скольжение руки и даже некоторый подъем локтя. Изгиб в запястье средний, с предполагаемым постоянным изменением его в процессе игры (гибкое запястье). Касание инструмента мизинцем и безымянными пальцами (на панцире) не постоянно, но часто необходимо, так как представляет собой временную скользящую опору руки и предупреждает приближение медиатора к грифу.

Упражнения для правой руки

Упражнение № 1. *Выработка свободных наклонных (боковых) движений кисти правой руки*

Положение 1. Сидя на стуле, положить правую руку на край стола, чтобы кисть свободно свешивалась, а предплечье ребром касалось стола (положение руки аналогично положению при игре на домре). Ударами пальцев левой руки подбрасываем расслабленную кисть правой руки, после чего она свободно падает, несколько раскачиваясь.

Положение 2. Положение кисти и предплечья на столе аналогично положению № 1. Кисть за счет минимального напряжения мышц приподнимается. Достигнув верхнего положения, мышцы кисти, участвующие в ее подъеме, мгновенно расслабляются. Кисть свободно падает, как при положении 1.

Положение 3. Кисть совершает движение вверх (как при положении 2). Но, достигнув верхнего положения, надо резко бросить кисть вниз, мгновенно включив мышечное напряжение. Благодаря этому свободное падение кисти будет более стремительным, а отскок ее вверх от нижней точки — более значительным. Кисть в этом случае совершает большее количество раскачиваний. Необходимо фиксировать внимание на включении соответствующих мышц, минимальную их активизацию за счет зрительного восприятия и внутреннего ощущения легкости и свободы движения.

Упражнение №2. *Выработка игрового движения кисти правой руки без инструмента*

Для выполнения этого упражнения необходим кусок плотного картона, книга или нотная тетрадь.

Положение 4. Свободно опущенную правую руку согнуть в локте и повернуть ее влево до соприкосновения с диафрагмой.левой рукой подвести под кисть правой, руки кусочек картона до упора в запястный сустав. Это положение картона будет помогать контролировать правильность движения кисти. Кисть из пассивного состояния приводится в активное путем подъема и небольшого разворота предплечья. При этом она будет прямым продолжением предплечья.

Пальцы подгибаются таким образом, чтобы в процессе движения они соприкасались с картоном не только подушечками, но и ногтями и касались бы друг друга. Мышечное усилие в запястье и локте должно быть минимальным, а плечо абсолютно свободным. После чего кисть снова расслабляется, в падении несколько разворачивая предплечье, то есть снова возвращается в пассивное состояние. Этот переход кисти из пассивного в активное состояние и наоборот нужно проделать несколько раз, ощущая степень напряжения мышц (см. рис. 1 и 2).

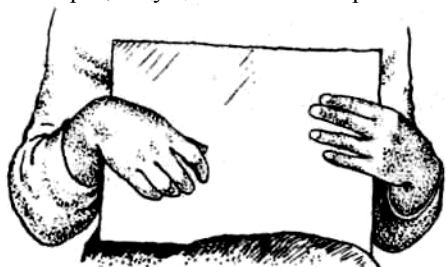


Рис. 1. Кисть опущена (пассивное состояние)

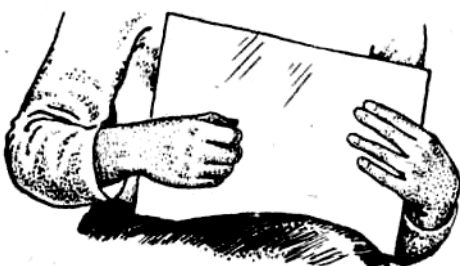


Рис. 2. Кисть приподнята (активное состояние)

Положение 5. Положение кисти и кусочка картона такое же, как и в предыдущем упражнении. Кисть, скользя по картону и не меняя положения запястья, приподнимается вверх (крайнее верхнее положение) и резко опускается вниз, с отключением мышечного напряжения. Затем кисть отскакивает от нижней точки и, двигаясь по инерции, совершает колебательное движение вверх вниз и снова вверх. Второй отскок от нижней точки поддерживается усилием мышц (не нарушая ритма движения) и весь цикл повторяется. В этом цикле движений не должно быть фиксации кисти ни в верхнем, ни в нижнем положениях. Предплечье правой руки в данном упражнении совершает небольшое прямолинейное (а не вращательное) движение.

Этот цикл из четырех движений, который условно можно назвать «броском», является основой для выработки игровых навыков правой руки при тремоло кистью. Активные действия кисти здесь чередуются с пассивным отскоком, вызванным амортизирующим свойством мышц. Свобода движения кисти контролируется зрительно, внутренним ощущением мышечной свободы и звуковым восприятием трения пальцев о картон. При правильных движениях шуршание будет легким, четким, ритмичным, а при неправильных (выворачивании кисти за счет разворота предплечья или чрезмерно большого его движения) шуршание будет грубым, тяжеловесным и недостаточно ритмичным.

ПЕДАГОГУ — С ЧЕГО НАЧИНАТЬ

Чаще всего дискутируется вопрос: с чего целесообразно начинать звукоизвлечение на домре — с обучения тремолированию или с составляющих его элементов?

Встречаются дети, с которыми его освоение возможно чуть ли не с первых уроков, но явление это очень редкое. Обычно тремоло дается с большим трудом. Детскому организму куда больше свойственно мускульное напряжение, чем расслабление. Можно добиться состояния расслабленной кисти и предплечья, а в это время где-то в плече будет узел зажатия, тормозящий весь процесс тремолирования. *Необходимо постоянно контролировать состояние мышц руки, изобретать приемы их расслабления*, чтобы привить навык минимальной затраты мускульной энергии на достижение нужного звукового результата, навык освобождения руки, кисти, пальцев при самой малейшей возможности. Проблема эта — одна из ключевых в освоении игры на домре, ведь тремолирование провоцирует на зажатость руки, на ее дрожание, судорожное вибрирование. Вместе с тем каждому ясно, что работа над звукоизвлечением — это работа над основными средствами создания звукового художественного образа. Следовательно — не стоит торопиться, форсировать события: лучше внимательно изучить индивидуальные психофизиологические и анатомические особенности ученика, выверить положение руки, кисти, медиатора, типы движений, поощрять малейший успех и т. д. и т. п.

В связи с этим заметим, что медиатор не единственное средство звукоизвлечения на щипковых инструментах. Домристу не менее доступна игра *pizzicato* большим пальцем, чем гитаристу или балалаечнику. С этого и можно начинать.

Начиная с *pizzicato*, ученик должен осваивать и один из важных моментов постановки правой руки для игры медиатором, а именно — положение правой руки и кисти. Главное же при этом заключается в том, что *pizzicato* большим пальцем гарантирует извлечение качественного звука уже с первого урока. Очень важно, что впоследствии, пользуясь медиатором, ученик, сравнивая качество щипкового звука со звуком медиатора, сможет включиться в слуховой самоконтроль качества звучания.

ПО ТЕМЕ — УГОЛ НАКЛОНА КИСТИ, МНЕНИЯ

За время существования домры сложились разные школы постановки рук при игре на этом инструменте, различающиеся главным образом постановкой правой руки.

Так, *сторонники одной из школ считают необходимым и главным добиться свободного движения кисти правой руки.* Это достигается тем, что, опираясь на край инструмента предплечьем, музыкант довольно значительно приподнимает предплечье над декой. *При этом кисть, опущенная вниз от сустава, оказывается почти перпендикулярной по отношению к деке,* как бы нависает над ней. Движения в процессе извлечения звука получаются только кистевые, с легкими колебаниями в запястье.

При такой постановке может быть два варианта положения большого пальца правой руки, держащей медиатор. В первом варианте кончик большого пальца, согнутого в крайнем суставе, прижимает медиатор почти под прямым углом. Конечно, при игре таким образом кистевые движения свободны, но звук оказывается жестким, «холодным», менее эмоциональным, хотя и более ярким, с хорошей атакой. При такой постановке правой руки хорошо получается «летучее стаккато», легко достигается шуточный, скерцозный характер исполнения.

Во втором варианте этой постановки большой палец правой руки, не согнутый в суставе (прямой), прижимает медиатор «подушечкой», средней частью концевой фаланги (между кончиком пальца и его суставом), здесь также легко достигается свобода кистевых движений, хотя они теряют это качество при игре форте и тем более фортиссимо. Это и понятно, потому что, играя громко, необходимо сильнее сжимать медиатор, отчего излишне напрягаются мышцы кисти, и это отражается на свободе ее движений. При таком положении большого пальца держать медиатор несколько труднее, чем в первом случае, зато звук получается более мягким и выразительным.



Рис. 2. Положение инструмента при игре

Такой вариант постановки большого пальца имеет и отрицательные стороны. Поскольку подушечка большого пальца позволяет медиатору больше прогибаться в пальцах во время удара по струнам, то он на какое-то мгновение отстает от движения кисти, а это ведет к несколько вялой атаке звука. Кроме того, удары вверх при таком положении большого пальца бывают значительно слабее, чем удары вниз.

Встречаются *постановки руки и с прямой, не согнутой в суставе кистью.* Думается, что такая постановка может иметь право на существование, но только в том случае, если у домриста полная рука, с большой сильной кистью. Пальцы такого музыканта могут без особых усилий крепко сжимать медиатор при игре фортиссимо, не исключая при этом легких и свободных движений кисти. А это позволяет извлекать звук очень плотный и насыщенный.

ПО ТЕМЕ — ДРУГИЕ МЕТОДИКИ ПОСТАНОВКИ ПРАВОЙ РУКИ

А. Александров

Правая рука, примерно серединой предплечья, опирается на край корпуса домры выше нижнего порожка (или на «подлокотник»), так чтобы пальцы находились над панцирем — там, где указывалось основное место извлечения звука. Запястье руки приподнято над подставкой не более чем на 3 см (см. рис. 11).

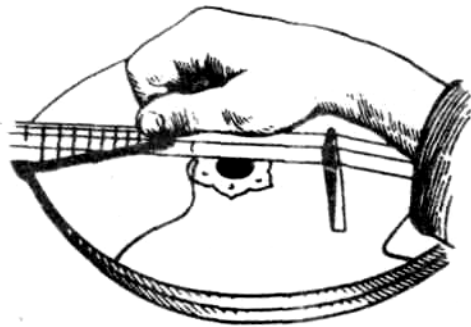


Рис. 11
Постановка правой руки

Движение медиатора производится *только кистью*, по направлению от себя и к себе. Оно должно быть естественным, непринужденным, без участия предплечья. Предплечье (около запястья) делает лишь незначительные «рефлекторные», отражательные движения, повороты.

Для установки правой руки иногда применяют простой способ: на струны, за подставкой, закрепляют спичечную коробку, подобно «подлокотнику», на которую слегка опираются предплечьем правой руки. Постепенно кисть руки привыкает к нужной постановке, после этого спичечную коробку следует снять.

Михайлов

Звуки на домре извлекаются ударами медиатора по струне сверху вниз или снизу вверх. *Удары производятся движением кисти руки*. Движения кисти должны быть свободными, эластичными, а удары медиатора вниз и вверх — равномерными и одинаковыми по силе.

Если нужно увеличить силу звучания (громкость), медиатор сжимается пальцами крепче и опускается глубже в струны (то есть делает удар большей плоскостью фаски); для получения же более тихого и мягкого звучания медиатор сжимается слабее, а удары по струне следует делать самым кончиком его.

Для уяснения движения кисти правой руки можно рекомендовать предварительное упражнение без инструмента. Для этого нужно положить правую руку, немного выше запястья (у кистевого сгиба), между большим и указательным пальцами левой руки и в этом «станочке» проделать ряд свободных, эластичных кистевых движений от себя и к себе, причем предплечье не должно участвовать в этих движениях, оно может делать лишь незначительные «рефлекторные» (отражательные) движения.

Такое предварительное упражнение облегчит усвоение движений кисти правой руки при игре на домре (рис. 8).

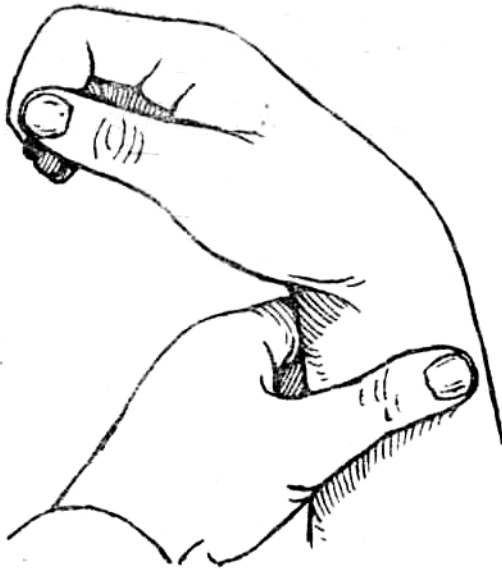


Рис. 8
Упражнение для облегчения движений кисти правой руки

Положение медиатора и пальцев правой руки

ОСНОВНОЙ МАТЕРИАЛ

Укладывая пальцы правой руки для игры медиатором, *следует заботиться не только о механической прочности узла (пальцы и медиатор), должно обеспечить и запас его гибкости*. Чем более сжаты пальцы, тем труднее работать кистью. Но чем они расхлябаннее (особенно в сочетании с разболтанностью других суставов правой руки), тем труднее

передать энергию движений руки на струну. Свобода же в удержании медиатора позволяет при необходимости скорректировать его положение не только кистью, но и непосредственно пальцами, что бывает целесообразным на этапе совершенствования виртуозных приемов звукоизвлечения.

Звукоизвлечение медиатором — это море, стихия акцентов. Непроизвольные (технические, немзыкальные) акценты как раз и образуются вследствие зажатости «узла» (пальцы + медиатор) от неумения быстро менять напряжение на расслабление и наоборот. Состояние «узла» и положение медиатора важно не только для удачи в том или ином игровом приеме, но и для борьбы с распространенным дефектом игры — задеванием струн, не предназначенных для данного музыкального момента. Удержание медиатора пальцами в точке ближе к нерабочей его части очень выгодно для эффекта пианиссимо, а ближе к рабочей части для избежания постукивания медиатором по грифу и панцирю.

Для постановки медиатора необходимо подогнуть пальцы так, чтобы третья (ногтевая) фаланга указательного пальца подошла под вторую (ногтевую) фалангу большого пальца и сомкнулась с ней таким образом, чтобы их края не выступали друг за друга и находились на одном уровне. Указательный палец должен быть согнут в суставах, образуя как бы полукруг.

На середину третьей (ногтевой) фаланги указательного пальца перпендикулярно ей накладывается медиатор, кончик которого выпускается не более 3—4-х мм.

Медиатор прижимается слегка согнутой второй (ногтевой) фалангой большого пальца.



Рис. 10

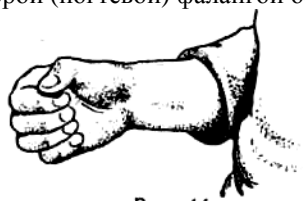


Рис. 11

Необходимо следить за тем, чтобы кончик медиатора не слишком выступал из-под пальцев. Он должен выходить из-под них настолько, чтобы пальцы, держащие медиатор, во время игры не касались струн и не глушили звук. Коротким кончиком медиатора легче играть, потому что небольшим рычагом удобнее делать короткие, экономичные движения. Это помогает достигнуть более частого и равномерного тремоло.

Ударяя медиатором по второй и третьей струнам, нужно следить, чтобы безымянный и средний пальцы не задевали вторую и первую струны, для чего необходимо небольшое подгибание вторых и третьих фаланг пальцев. Кисть при этом приобретает более округлую форму.

Все пальцы обязательно должны касаться друг друга. В этом случае равномерно распределяется давление на медиатор между большим и остальными пальцами. При усилении динамики звучания нажим большого пальца на медиатор довольно большой, и один указательный палец с трудом противостоит ему. Тесно соприкасаясь и подкрепляя друг друга, все пальцы без особого мышечного напряжения создают очень крепкую опору большому пальцу. Кроме того, используя скользящую опору мизинца на панцирь, создается противодействующая сила, которая передается на все пальцы и также противостоит давлению большого пальца на медиатор. Это помогает снять часть напряжения кисти.

Когда игра ведется без опоры, кисть движется на весу и расстояние от нее до деки может произвольно нарушаться. При этом медиатор или не заденет струну и не извлечет звук, если рука поднимется чуть выше или же опустится несколько глубже, медиатор запнется, не проскочит струну. Отсюда возникают перебои в тремолировании.

К сожалению, приходится наблюдать случаи (особенно в самодеятельных оркестрах), когда медиатор удерживается только указательным и большим пальцами, что не может считаться приемлемым. Очень грубой ошибкой является и неподвижная опора кисти правой руки на мизинец. Свободного дара по струне не получается, и при таком положении, как правило, звук «выщипывается» скованными движениями руки.

Кисть должна иметь скользящую опору на ноготь мизинца и потому, что удар по струне производится не вертикально, а под углом. Таким образом, создается тяготение кисти вниз и необходимо затрачивать дополнительно энергию на поддержание кисти на одном уровне с тем, чтобы осуществлять единый уровень зацепа струны. Глубина зацепа струны медиатором неодинакова и зависит от силы и характера звука.

При игре с опорой на мизинец он не должен отделяться от других пальцев. В противном случае мизинец хотя и будет касаться панциря, но не станет опорой для кисти. Он будет прогибаться, пружинить и не обеспечит движения кисти правой руки параллельно деке инструмента. При этом окажутся возможными те запинки, что и при игре без опоры кисти.

Опираясь на мизинец надо слегка, лучше на его ноготь, который свободнее скользит по панцирю, чем кожица пальца, и при этом движения кисти тормозятся значительно меньше.



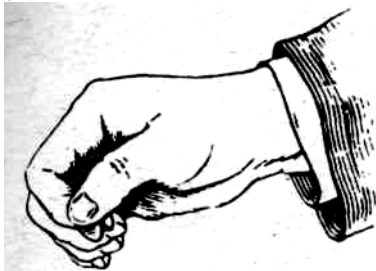
Рис. 4. Положение пальцев правой руки

Поддерживать кисть на весу без скользящей опоры значительно труднее, так как для этого требуется дополнительное мышечное напряжение, которое отразится на звуке — в кантилене не будет мягкости, а в мелкой технике легкости. В скользящей опоре мизинца усматривается и некоторая тормозящая сила, участвующая в погашении удара сверху. Удар сверху производится под небольшим углом к панцирю, и движение мизинца происходит как бы «в гору», а обратно как бы «с горы».

Так же нужно *не допускать попыток помочь тремолированию пальцами!*

ПО ТЕМЕ — МНЕНИЕ А. АЛЕКСАНДРОВА

Медиатор нужно держать между первыми фалангами указательного и большого пальцев правой руки (см. рис. 7). В полусогнутом положении между этими пальцами образуется промежуток овальной формы. Все остальные пальцы, подобно указательному, находятся в полусогнутом положении, они собраны, свободны и не прижимаются к ладони (см. рис. 10).



**Рис. 10
Положение правой руки**

Ни мизинец, ни безымянный палец не должны опираться на панцирь. Такая опора в некоторой степени сковывает движение кисти правой руки и затрудняет игру. Кроме того, появляется дополнительный шорох от трения пальцев о панцирь. Позднее исправлять постановку руки будет очень трудно.

Пластика игровых движений правой руки (виды игровых движений)

ОСНОВНОЙ МАТЕРИАЛ

Исполнительская пластика — характер игровых движений, вытекающих из специфики конструкции самого музыкального инструмента, а также являющихся результатом обучения в рамках определенной исполнительской школы. Вообще исполнительская пластика конкретного музыканта глубоко индивидуальна. *Через внешние движения прослеживается и темперамент, и эмоциональное отношение к исполняемой музыке*, поэтому говорить о том, что этому можно научить, бесполезно. Можно только направить обучение в определенное русло, а дальше все должно пойти от самого музыканта. В то же время определенные частные вещи вполне могут быть выделены из общего комплекса движений и обрабатываться. Речь идет о так называемых вспомогательных движениях, вытекающих из комплекса игровых движений, составляющих техническую основу данной исполнительской школы. Хорошая школа позволяет направить внешне привлекательные движения на преодоление определенных игровых трудностей и таким образом удачно сочетать «приятное с полезным».

Пластика игровых движений определяется художественным образом. Она всегда музыкальна. *Невозможно хорошо проинтонировать фразу, не оформив ее пластически.* Любая музыкальная интонация требует определенной пластики движений. Если рука «не дышит», не связывает, не пропевает мотив — значит, будет формальное озвучивание нотного текста, а не музыка. Здесь очень важны традиции. Скажем, у пианистов «генетически» заложено, что без гибкого взаимодействия всех частей руки, когда энергия волной передается от плеча к кончикам пальцев, невозможно достичь хорошего звука и нужного туше. Кто их этому учил? Это традиция и вековая школа. С помощью пластики исполнитель «разговаривает» со слушателем.

Движения правой руки при звукоизвлечении очень разнообразны. Их следует различать по четырем основным признакам: по направлению, замаху, траектории, скорости. Различные виды движений обычно встречаются в комплексе, в разнообразных сочетаниях. Но сначала их нужно изучить каждый в отдельности.

Данные упражнения покажут палитру моментов, из которых можно сложить целостную картину пластической интонации.

Упражнение 1. Сопоставление игровых движений по направлению.

Перпендикулярное (вниз—вверх). Исполняются:

- отведением и приведением предплечья;
- отведением и приведением кисти.



Диагональное (вниз—вправо, вверх—вправо, вниз—влево, вверх—влево). Исполняются:

- отведением и приведением предплечья;
- отведением и приведением кисти.



Круговое (по часовой стрелке — против часовой стрелки).

Исполняются поворотом кисти (с предплечьем).



Упражнение 2. Сопоставление игровых движений по траектории.

Прямолинейное (при сгибании и разгибании предплечья).



Дугообразное (повороты предплечья вниз—вверх).



Упражнение 3. Сопоставление игровых движений по замаху.

Без замаха (непосредственно со струны).



Малый замах (подъем руки на расстояние, равное промежутку между струнами).



Большой замах (подъем руки на расстояние, равное ширине ладони исполнителя).

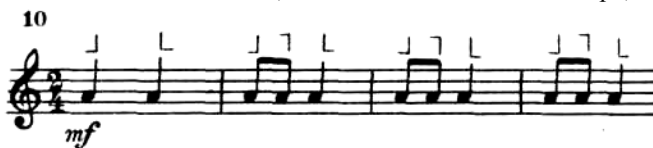


Упражнение 4. Сопоставление игровых движений по скорости.

Равномерное движение.



Замедленное движение (за счет скольжения медиатора).



Ускоренное движение (в момент касания струны).



Работа по освоению тремоло

ПО ТЕМЕ — ТРЕМОЛО, ЭСТЕТИЧЕСКАЯ РОЛЬ

Тремоло (итал. tremolo, букв.— дрожащий) — быстрое многократное повторение одного звука, интервала или аккорда, а также чередование двух звуков, расположенных на расстоянии не менее малой терции, или частей «разложенного» аккорда.

«Вибрато, вибрация» (итал. vibrato, vibratio — колебание). Вибрато придает звукам особую окраску, повышает их выразительность, а также динамичность. Нормальное число колебаний вибрато — около 6 в сек. При меньшем числе колебаний слышится качание или дрожание звука, производящее антихудожественное впечатление.

Тремоло и вибрато, как элементы музыкальной выразительности, имеют некую общность: *они окрашивают непрерывный звук ритмической динамической и интонационной пульсацией*. Аналогичная функция свойственна и трели. При этом важно отметить значительное расширение выразительных средств, за счет всевозможных модификаций данных эффектов (изменения частоты импульса, глубины звуковысотности колебаний, силы и продолжительности звучания). Накоплен большой опыт использования тремоло, трели и вибрато в инструментальной и вокальной музыке, который может послужить стимулом для исполнителя-домриста в его творческих поисках в сфере художественного применения домрового тремоло.

Общепризнано, что вибрато человеческого голоса одухотворяет пение, возвышает его на недостижимую для музыкальных инструментов высоту. Как уже отмечено выше, вибрато имеет свои эстетические границы. Физиологические основы вокальной вибрации и в настоящее время являются предметом пристального изучения. Не один капитальный труд посвящен также скрипичной вибрации. «Если два звука не вибрируют, то соединение их с помощью глиссандо напоминает мяуканье; но достаточно хотя бы одного из них вибрирующего, как глиссандо кажется художественно необходимым». В то же время есть в музыке моменты, где вибрато неприемлемо.

О выразительной силе тремоло струнных говорится едва ли не во всех учебниках по оркестровке. «Тремоло выражает беспокойство, возбуждение, страх... Есть что-то бурное, неистовое в тремоло, исполняемом на средних звуках двух верхних струн (скрипки). И наоборот, оно становится воздушным, небесным, если звучит одновременно в нескольких голосах pianissimo на высоких звуках квинты...».

Колоссальное разнообразие характеризует тремоло на различных солирующих инструментах: тремоло флейты и трубы (так называемое frulato) тремоло цимбал, банджо, ксилофона, гитары, тремоло на армянском каноне и других восточных струнно-щипковых инструментах, «динамическое» и «меховое» тремоло баяна, тремоло ударных и электроинструментов. Тремоло аккорда — излюбленный вид педали в партитурах квартетов. При этом роль тремоло у различных инструментов различна. Так скрипач и флейтист способом тремоло дробят продолжительный звук. Пианист же, цимбалист, балалаечник путем чередования мелких длительностей стараются объединить их в один протяжный звук (важную роль здесь играет способность инструмента «педализировать»).

Домристам надлежит ответить на вопрос: *является ли тремоло недостатком музыкального инструмента, вынужденной мерой или достоинством?* Следствием технической ущербности или выразительным богатством?

Тремоло прочно завоевало себе законное место в музыке. Мы можем дать четкое определение — инструментальное звучание бывает: непрерывно несущимся, ударно-угасающим и мерцающим, трепетным.

Последнему (характерному для многих инструментов, особенно для домры) не откажешь в эстетической значимости. В жизни человека, животного мира и природы оттенки состояния трепетности, мерцания, колебания — бесчисленны. Кипение во гневе, трепет зарождающегося любовного чувства, пение жаворонка, соловья, завораживающий ночной стрекот кузнечиков, лесной шум, волнуемая степь, лепет ручья, лунная ночная дорожка на море и т. д. и т. п. Поэтому пульсирующий звук — драгоценное средство выражения чувств и создания зрительно рельефных музыкальных образов. Но, разумеется, лишь при условии мастерского его использования.

В 1963 г. в Харьковской консерватории провели следующий эксперимент. На домре была сыграна и записана на магнитофонную пленку мелодия «Осенней песни» Чайковского; частота тремолирования в среднем равнялась 14

импульсов в секунду. Группа студентов (пианист, скрипач, домрист), прослушав запись, согласилась, что домровое звучание этой популярной мелодии оригинально и вполне приемлемо, хотя пианисту больше нравится звучание пьесы на рояле, а скрипачу — на скрипке. Затем домрист сыграл ту же мелодию, на той же струне, с той же частотой, но ровно в два раза медленнее. При прослушивании с магнитофонной пленки скорость движения была удвоена. Звучала та же мелодия, но тремолируемая в два раза чаще, то есть с частотой 28 импульсов в секунду (частота, реально никакому домристу недоступная). Эффект оказался неожиданным. Возникло необычно частое, но отвратительное своей механистичностью тремолирование (шум медиатора усилился). Все участники эксперимента категорически заявили, что «Осеннюю песню» в таком исполнении слушать невыносимо.

Были испробованы различные частоты реального тремолирования от 14 до 5 импульсов в секунду. Эксперимент убедил, что:

— изменение частоты тремолирования в рамках одного мелодического фрагмента существенно влияет на его выразительность;

— если бы и удалось тремолировать так, чтобы тремоло стало совсем незаметным, то это была бы уже не домра, а какой-то другой музыкальный инструмент;

— слышимость тремолирования и шумы медиатора в разных акустических условиях воспринимаются по-разному (например, в первых и последних рядах концертного зала).

ОСНОВНОЙ МАТЕРИАЛ

Важнейшим периодом в обучении тремолированию является, конечно, начальный; именно здесь возникает больше всего вопросов. Контроль же за качеством тремолирования и его совершенствование должны сопутствовать работе домриста постоянно, на любом этапе его деятельности.

Исполняя тремоло, необходимо *помнить о следующих требованиях и правилах:*

1. Тремолирование лишь с постоянной частотой, так же, как и неоправданные ее изменения, в художественном исполнении одинаково неприемлемы. Музыкальный слух скорее адаптируется к постоянной частоте; по изменения частоты подчеркивают эмоционально-выразительные моменты.

2. Очень важно обеспечение длительности тремолирования без переутомления руки.

3. Следует стремиться к достижению максимальной по диапазону и гибкой по характеру динамической шкалы.

4. Необходимо сводить к минимуму шумы медиатора и струны.

5. Необходимо научиться менять тембровую окраску тремолируемой струны.

6. Домрист должен уметь тремолировать как на одной струне, так и на сочетании струн, а также обеспечивать связность звучания при участии в тремолировании разного количества струн.

ПО ТЕМЕ — АНАТОМО-ФИЗИОЛОГИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ

Отметим некоторые анатомо-физиологические условия для тремолирования как способа звукоизвлечения.

У человека наиболее быстрые движения способны совершать кости, соединенные одноосными суставами, в том числе при сгибании — разгибании и вращательных движениях предплечья. Приведение и отведение кисти не может конкурировать в этом смысле с предплечьем. Вращательные движения кисти являются всегда дополнительными к движениям предплечья. Двигающие мышцы развиваются тренировкой, что требует не только высокого тонуса, но и энергичных быстрых движений, особенно при тремолировании на двух, трех, четырех струнах. Удержание медиатора, как статическое напряжение — существенный фактор утомляемости кисти.

Тремолирование быстро автоматизируется (аналогично струнно-смычковому вибрато).

ОСНОВНОЙ МАТЕРИАЛ

Работу следует начинать с тремоло кистью. Основой для этого будет являться упомянутый выше цикл «бросок» (см. Упражнение №2 в разделе «Постановка правой руки»). Чтобы не потерять легкости движений, выработанной в упражнении на картоне, нужно использовать вначале бумажный медиатор (небольшой листок бумаги, сложенный вчетверо, по величине не более обычного медиатора). Бумажный медиатор более эластичен и при соприкосновении со струной он не вызовет чрезмерных напряжений кисти, звук будет слабый, но мягкий.

По мере освоения игровых навыков толщина бумажного медиатора должна увеличиваться (до 8—10 слоев), что и приучит к постепенной активизации движения (при одной и той же частоте и амплитуде колебания кисти).

Установив правильно инструмент, нужно бумажным медиатором, приподняв кисть, произвести удар по первой струне. После удара кисть в обратном движении (отскоке от нижней точки), вновь зацепит струну, затем в свободном падении произведет третий удар по струне. Четвертый удар по струне будет совершен также за счет отскока, который будет подхвачен мускульным усилием, и кисть займет исходное положение для очередного активного удара сверху вниз. Удары по силе будут затухающими. Самым сильным будет первый удар, самым слабым — последний. Все удары должны быть ритмически равными. *Для контроля за правильностью движения кисти рекомендуется за подставкой, под запястьем правой руки подкладывать обычную спичечную коробку (или кусочек пенопласта, соответствующего ей или меньшего на 3—6 мм размера, при маленьких кистях рук у детей).*

?????????Более подробно о спичечной коробке. Рисунок.

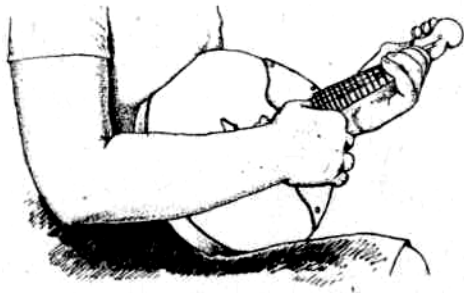


Рис. 5

Эта дополнительная точка опоры для запястья поможет исключить слишком большое движение предплечья и выворачивание его (движение кисти за счет ее разворота), определить величину изгиба кисти в запястье и место соприкосновения медиатора со струной. Игра с применением коробочки фиксирует внимание на движении правой руки, что особенно важно в дальнейшем при выработке координации с левой рукой, так как зачастую учащиеся обращают внимание только на левую руку, забывая о правой. Отказываться от применения подставки-коробочки нужно лишь тогда, когда достаточно прочно зафиксированы игровые навыки (по прошествии 1—2 месяцев с начала обучения). Для проверки правильности кистевых движений можно эпизодически возвращаться к игре с коробочкой. После проработки упражнений на первой струне можно перейти к упражнениям на второй струне, также используя подставку-коробочку. Темп игры должен быть умеренным, по мере усвоения движений он может быть ускорен.

Не следует торопиться увеличивать частоту тремоло. Начиная с переменных движений медиатора по открытой струне, можно больше уделить внимания качеству звучания струны. А, кроме того, постепенно продвигаясь к тремоло, мы также облегчаем учет, осознание количества ударов медиатора во время тремолирования (навык впоследствии будет необходим). Начиная, наученный тремолировать «погуще», без всякого учета «расхода» движений медиатора, потом, буквально выбиваясь из сил, не может его осуществить.

ПЕДАГОГУ — РЕКОМЕНДАЦИИ

1). В трудных случаях для того, чтобы более последовательно осуществить переход от упражнений на картоне к звукоизвлечению на домре, рекомендуется следующее упражнение. Посадив учащегося с инструментом, используя медиатор из бумаги (струны и, соответственно, весь корпус домры закрывается плотным листом бумаги, см. рис. 6), следует начинать движения по циклу «бросок». Они напоминают упражнение на картоне, но усложнены за счет другого положения руки, ее опоры, направления движения кисти и удержания бумажного медиатора.

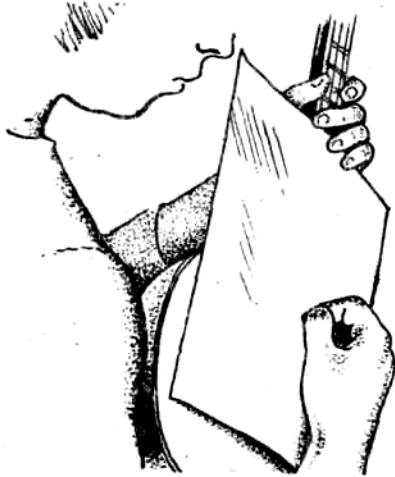


Рис. 6

Зацепы струны при этом не происходит и психологического воздействия от получаемого эффекта учащийся не испытывает. Зафиксировав нужное движение кисти, не останавливая его можно вытащить бумагу и переходить к извлечению звука на струне (рис. 7), для чего следует развернуть кисть влево, до соприкосновения бумаги со струной Ре. В случаях, когда учащийся теряет нужные ощущения, следует повторить этот прием несколько раз.

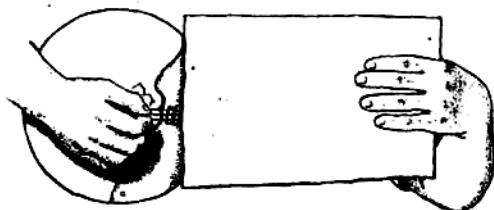


Рис. 7

2). В случаях медленного освоения необходимых навыков можно дать несколько дополнительных рекомендаций.

Педагог левой рукой берет запястье ученика, а правой рукой приводит в движение его кисть. Добившись полной свободы кисти можно, не отпуская руки учащегося, предложить ему проделать это движение самостоятельно. После того как педагог убедится в правильности выполнения приема, кисть, а затем и запястье отпускаются.



Рис. 8

3). В наиболее трудных случаях приходится делать следующее. Педагог берет инструмент в свои руки, на свою правую руку накладывает правую руку ученика и начинает совершать движения кистью, добиваясь того, чтобы ученик усвоил их. Наряду с правильными показывается и ряд неверных движений. Обычно учащиеся понимают разницу, но далеко не все сразу могут сами повторить верное движение. Здесь важен сам факт ощущения той свободы, которой до этого не было, также важно повышение интереса в работе, активизация внимания учащегося и установление самоконтроля.

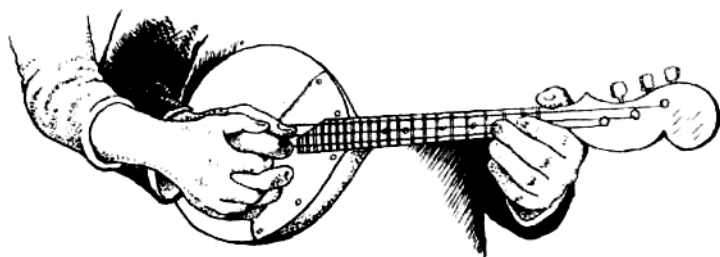


Рис. 9

ПО ТЕМЕ — С ЧЕГО НАЧИНАТЬ, МНЕНИЕ Н. ЛЫСЕНКО

— Большую ошибку допускают преподаватели, возлагающие надежду на формирование предельно частого тремолирования за счет приведения и отведения кисти. *Целесообразно начинать обучение тремолированию с поступательных перемещений предплечья*, где самостоятельные движения кисти (как при неподвижном предплечье) исключены, а предплечье и кисть составляют единый монолитный рычаг. Образование такого работающего рычага связано с мышечным напряжением предплечья и кисти, удерживающей медиатор. При этом значительные напряжения легче даются именно начинающему и целесообразны лишь для извлечения громких звуков. После первой же удаче в громком звукоизвлечении необходимо переходить к звучаниям тихим — за счет расслабления правой руки. В этом случае естественным следствием свободных колебаний предплечья должны стать и вспомогательные боковые колебания кисти.

— Многие говорят и пишут, что нужно начинать с «ударов медиатором вниз». Не отсюда ли распространенный дефект в тремолировании даже у профессионалов — когда эти «удары вниз» доминируют где нужно и где совсем не нужно? Один из важных выводов: *при звукоизвлечении медиатором нужно начинать с заботы о равноценности первоначальных ударов (щипков) вправо и влево вертикальным медиатором*.

— В педагогической практике укоренилась традиция начинать обучать тремолированию с тремоло только по одной струне, хотя *многое говорит в пользу первоначального тремолирования и по двум струнам*. Нужно учитывать, например, что наиболее естественно вертикальное положение медиатора (как основное вообще в игре медиатором) устанавливается для тремолирования не на одной, а на двух струнах, так как наклон медиатора может привести к «холостому» движению по одной из них.

ОСНОВНОЙ МАТЕРИАЛ

По движениям правой руки и характеру звучания тремоло можно разделить на три вида:

1. *Тремоло кистью*. Оно тождественно движению кисти в «штриховой» игре с разницей лишь в том, что в «штриховой» игре делается одно и то же количество ударов на каждую, одинаковую по длительности ноту, а в тремоло мы думаем не о количестве ударов, а только о протяженности ноты во времени. Тремоло кистью дает легкое, прозрачное, светлое звучание.

2. *Тремоло совместным движением кисти и предплечья* (единый рычаг от локтя до медиатора). В этом случае кисть выпрямляется до прямого продолжения предплечья. Напряжение в запястье будет очень небольшим, необходимым лишь для удержания кисти в прямом положении. Этот вид тремоло дает большую плотность, густоту и силу звучания.

3. *Комбинированное тремоло*. Самостоятельные движения кисти и предплечья одновременно. С увеличением амплитуды движения предплечья активизируется кисть, и подключаются главные двигательные силы — мышцы плеча.

Этот вид тремоло применяется при внезапном изменении звучания, исполнении широких аккордов и создает сильный глубокий звук.

Как правило, при усилении звука до форте движение кисти подкрепляется движением предплечья. В этом случае удается избежать перенапряжения кисти. При ослаблении динамики кисть возвращается в прежнее положение (обратное действие). То же происходит и при игре тремоло двойных нот, которое почти всегда исполняется кистью и предплечьем.

В создании динамики форте необходимо следить за свободой локтевого и запястного суставов. Малейшее их перенапряжение моментально приведет к жесткости звука и ограниченности в движениях. Степень изгиба в запястном суставе величина непостоянная. Изгиб уменьшается пропорционально подключению предплечья.

Освоение приема игры большим рычагом нужно начинать с умеренных движений и минимальных мышечных напряжений. При этом произойдет не только увеличение рычага, но изменится и угол удара по струне — он станет меньше. Сам удар будет более нажимным, а амплитуда ограничится соседними струнами.

Тремоло с участием большого рычага очень удобно, как уже отмечалось, при игре двойных нот, так как движения совершаются почти параллельно деке, чем обеспечивается удар обеих струн почти под одним углом. К тому же при длинном рычаге легче преодолевать расстояние между двумя и тремя струнами, так как для длинного рычага оно будет незначительным, а для короткого значительным. На практике этот прием дает более глубокое, округлое звучание с меньшими призвуками, значительно сильнее, полнее и без треска.

При первоначальном обучении отработывают тремоло только с участием кисти (первый вид), так как задачи начинающих довольно ограничены и усложнять их не имеет смысла. *На основе успешного овладения тремоло кистью довольно быстро можно освоить и два других вида.*

ПО ТЕМЕ — ВАЖНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ Н. ЛЫСЕНКО

— *Тремолирование на нескольких струнах напрасно недооценивается в игре домристов.* Это, во-первых, обедняет выразительные возможности домры. К тому же «неоднструнное» тремолирование развивает технику тремолирования в целом (в том числе умение приспосабливать к решению определенных исполнительских задач разные группы мышц, корректировать способ удержания медиатора и т. п.). В этом отношении стоит присмотреться к опыту балалаечников, осваивающих тремоло сразу на всех струнах (и к их ускоряющимся движениям в «бряцании»). Правда, балалаечники чаще практикуют лишь тремоло по всем струнам. Действительно, практика обучения домристов показывает, что навык тремолирования по объединениям струн, где особенно ценными являются сила и выносливость быстро повторяющихся движений, отнюдь не вредит навыку тремолирования по одной струне.

— *Преждевременное стремление к частому тремолированию чревато зажатием руки, ухудшением слухового и мышечного контроля за звучанием, его качеством.* Кроме того, неправомерен психологический настрой ученика, будто частое-пречастое тремоло — это идеальная игра. Предельно частое тремоло уместно лишь эпизодически, в силу его специфического звукового колорита и необходимости экономить большие мышечные напряжения.

— *Бытует понятие неконтролируемого по частоте тремоло.* Якобы домрист должен добиться такого тремоло, когда невозможно услышать, сколько ударов медиатора приходится на ту или иную долю такта. Это в корне неверная установка. Конечно, постоянно заниматься подсчетами количества ударов во время игры — занятие смехотворное. Однако необходимо предусмотреть, какое по количеству щипков тремоло необходимо для тех или иных длительностей, где его следует ускорить, где замедлить, а где на какое-то мгновение прекратить. Следует учиться контролировать слухом все слагаемые тремоло — и частоту ударов, и силу, и все прочее. Этот навык сам по себе не приходит:

Д. Кабалевский. Концерт для скрипки с оркестром. Ч. II

42 Andante cantabile $\text{♩} = 54$
Pochissimo più mosso

Скрипка *trp* *capriccioso*

a tempo

Домра *trp*

poco sost

Неконтролируемое исполнителем тремоло (особенно конвульсивно быстрое и накрепко заавтоматизированное) оказывается сильнейшим препятствием в игре, где требуются мгновенные переходы от тремоло к другим приемам игры, особенно при необходимости выполнения быстрых, «асимметричных» движений медиатора:

Я. Донт. *Этюды и капризы соч. 35. № 1*

43 Движения смычка Движения медиатора

— Обучение игре на домре не следует начинать с освоения тремоло, да еще максимальной частоты. Куда более целесообразно начинать с таких элементов как щипок медиатора, удар, «ритмические формулы» переменными движениями медиатора. При этом, добиваясь успехов в каждом отдельном навыке игры, не следует засиживаться на нем одном, а осваивать несколько приемов параллельно.

Знаменитый итальянский педагог Пьетро Този рекомендует: «Лишь только ученик приобретает настоящую трель, учитель должен убедиться, может ли он так же легко ее покинуть». О. М. Агарков считает: «Если вырабатывать какой-то один тип вибрато, даже если бы он казался идеальным, он потом может послужить препятствием для достижения достаточного разнообразия красок». Это в полной мере относится и к процессу формирования тремоло на домре.

Еще раз подчеркнем, что одна из самых важных забот в выработке тремоло — достижение *равноценных по силе и тембру звучания переменных ударов* (ведь самый распространенный недостаток в тремоло даже у профессионалов-домристов — это наличие в нем «непрощенных» акцентов).

ОСНОВНОЙ МАТЕРИАЛ

Некоторые рекомендации для упражнений в тремоло.

1. Не следует ограничиваться упражнениями на открытых струнах. Необходимо сразу искать для тремоло подходящие мелодические отрывки.
2. Найдя положение руки для максимально быстрого тремоло, львиную долю упражнений посвятить все же тремоло средней частоты.
3. Дифференцированное по частоте тремоло необходимо (и особо заметно) в сольной игре. Поэтому нельзя довольствоваться тем «стабильным» тремоло, которое вполне приемлемо для оркестра.
4. Важнейший элемент тремоло — его начальный звук, ярче остальных воспринимаемый слухом. Поэтому следует начинать тремоло с хорошо подготовленного медиатора, тремолить с различной частотой. Необходимо отказаться от беззвучного судорожного помахивания кистью, как подготовительного движения перед реальным тремолированием.
5. Следует тренироваться в тремоло по всем струнам, способствующим развитию мускулатуры плеча.
6. Тремолирование аккорда лучше начинать с его арпеджио, а не с удара.
7. Максимально быстрое тремоло после минимальной паузы целесообразно чередовать с различными ритмо-формулами переменными ударами.

При переходе медиатора со струны на струну (тремоло-легато) полезно использовать:

— движения медиатора в одну сторону — конечного удара на предшествующей струне и начального на последующей;

— педальное звучание предыдущей струны с более осторожным первым ударом последующей.

8. Связывая две тремолирующие струны с двумя последующими (например, III—II + II—I) сохранять тремолирование непрерывное на одной общей струне:

44

9. Полезно постоянно тренировать так называемые «необычно быстрые рывки» медиатора, способствующие выработке частого тремоло:



10. Контролировать следует не только начало звучания тремоло, но и его заключительный удар (шипок), особенно заметный перед паузой.

11. Необходимо ощущать напряженность звука не только слухом, но и мышечным чувством, контролировать степень напряженности в месте удержания медиатора, учиться менять положение и нагрузку медиатора в процессе самого тремолирования.

12. Не следует допускать усталости руки; дозы тремолирования увеличивать постепенно. Остерегаться перенапряжения, которого в данный момент не чувствуешь, то есть учиться предвидеть его возникновение.

Постановка левой руки

ОСНОВНОЙ МАТЕРИАЛ

Плечо левой руки должно свободно, без напряжения повисать вдоль туловища, ее локоть, не прижимаясь к телу, слегка отводится от корпуса исполнителя. Рука сгибается в локте, и предплечье направляется в сторону шейки грифа. Гриф домры кладется на основание указательного пальца, а большой палец прикасается внутренней стороной ногтевой фаланги к противоположенной стороне грифа на уровне третьего лада (при игре в первой позиции), точнее, против второго пальца (в любой позиции). *Не следует класть гриф во впадину, между большим и указательным пальцами*, это ведет к неправильному положению пальцев, напряжению мышц руки, является тормозом в правильном, техническом развитии учащегося. *Гриф также не должен ложиться на ладонь.*

В месте соединения ладони и основания большого пальца должен образоваться просвет, как показано на рисунке 5.

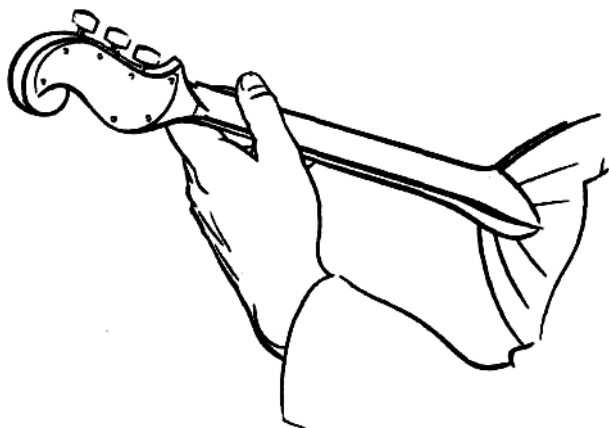


Рис. 5. Постановка левой руки

Такое положение кисти левой руки облегчит свободное скольжение ее по грифу во время смены позиций.

Кисть руки не следует прогибать в суставе. Она должна продолжать прямую линию предплечья. Держать ее надо свободно, не напрягая.

Играют на домре четырьмя пальцами: указательным, средним, безымянным и мизинцем. Обозначаются следующим образом: указательный — 1, средний — 2, безымянный — 3, мизинец — 4 и большой палец — Б. При игре аккордами и двойными нотами применяется большой палец. Пальцы нужно согнуть в суставах, а крайние фаланги их опустить перпендикулярно к струнам инструмента, образуя как бы молоточки, которые должны будут прижимать струны к ладам кончиками пальцев. При таком положении пальцев легче прижимать струны к ладам. Пальцы должны мягко падать на струну. *Очень важно предотвратить развитие вредной тенденции у начинающего домриста, который, работая пальцами на грифе, как бы цепляется за него.*

Чтобы правильно определить положение каждого пальца на грифе и их соотношение между собой, нужно расставить пальцы на второй струне на следующих ладах: на втором — указательный, на четвертом — средний, на пятом — безымянный, на седьмом — мизинец. Но так как все пальцы по длине разные, то все их поставить отвесно не удастся. Лучше всего поставить отвесно самый длинный, средний палец, а уже после него определится положение и других пальцев. Такая расстановка пальцев на второй струне помогает лучшим образом найти естественное, правильное положение руки и пальцев на грифе.

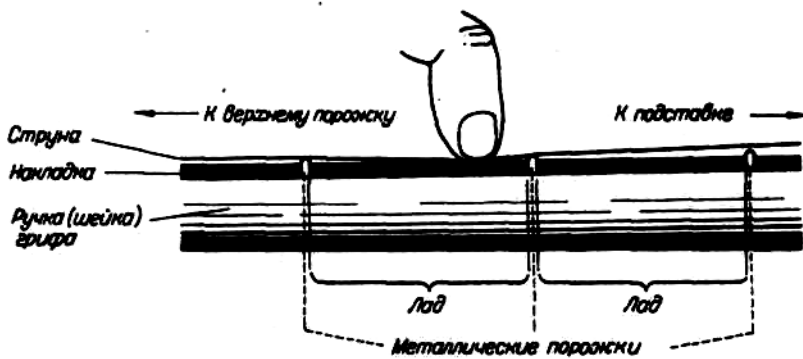


Рис. 14
Постановка пальцев на грифе

Самое тщательное внимание необходимо обратить на то, чтобы при обучении игре на домре пальцы не поднимались высоко над грифом и не убирались под гриф.

Большой палец с другой стороны грифа должен находиться между указательным и средним пальцами. Когда мизинец еще не развит, появляется желание опустить палец ниже, чтобы получить хорошую опору для мизинца в момент, когда им прижимается струна. В данный момент и такое положение большого пальца допустимо. В противном случае и кисть и пальцы во время игры будут находиться в напряженном, зажатом состоянии, а это нежелательно. Нужно стараться, чтобы все движения пальцев были удобными, свободными, ни в коем случае не делать их насильно. После того как мизинец окрепнет, большой палец можно будет перевести в ранее указанное правильное положение.

На определенном этапе, когда пальцы музыканта станут натренированными, очень крепкими, положение большого пальца можно изменить, то есть отвести его влево, к верхнему порожку (см. рисунок б).



Рис. 6. Положение большого пальца левой руки

Это позволит пальцы левой руки еще более освободить. В достижении свободы движений играющих пальцев положение большого пальца на грифе играет значительную роль. Если большой палец опустить ниже по грифу, то мышцы кисти руки окажутся перенапряженными и свобода движений играющих пальцев будет уменьшена. Если же большой палец поставить сбоку грифа, выше указательного пальца, мышцы кисти и пальцев станут более свободными и играть будет значительно легче. Найти наиболее свободные движения пальцев левой руки не просто. В самой начальной стадии тренировок можно что-то не заметить, не учесть, и это в дальнейшем окажется главным препятствием в развитии хорошей подвижности пальцев левой руки. Поэтому своевременное определение правильного положения большого пальца при игре даст лучшие результаты в развитии техники.

На домре значительно труднее, чем на скрипке, удерживать прижатую к грифу струну. Ведь статические нагрузки больше утомляют игровой аппарат, нежели динамические, что нельзя не учитывать при первоначальном обучении домриста. В связи с этим нами вводятся понятия ориентировочного и рабочего контакта пальца со струной. Рабочий контакт — это нажатие струны для последующего извлечения звука, а ориентировочный — это лишь поверхностное касание струны, предваряющее или замыкающее рабочий контакт. Думается, что использование ориентировочного контакта в начальном обучении домриста не только послужит задаче борьбы с зажатостями в пальцах и всей левой руки, но и формированию навыка возможно более близкого расположения пальцев по отношению к струнам, так необходимого потом в технике левой руки. Применение ориентировочного контакта, конечно, не является универсальным правилом в формировании игровых движений пальцев левой руки домриста. Его, в частности, следует использовать:

— для фиксации момента снятия напряженности после рабочего контакта (расслабление мускулатуры пальца здесь всецело зависит от психического усилия исполнителя и является обязательным);

- как игровой прием, регулирующий продолжительность звучания «закрытой» струны левой руки;
- как игровой прием, предотвращающий глиссандирующие звучания струны при смене позиций.

Начинающий домрист обязан знать, какое влияние на игру оказывает действие пальца на струну. В одном случае регулируется продолжительность звука, формируется некое его качество. В другом же — обеспечивается мгновенный переход от одного звука к следующему, то есть формируется их беглость (наряду с чистотой).

Приводим несколько упражнений для развития левой руки.

Упражнение № 1. *На сгибание фаланг всех пальцев (выполняется без инструмента)*

Из естественного положения кисти производить максимальное сгибание третьих и вторых фаланг к первым фалангам всех пальцев, кроме большого. Необходимо следить за тем, чтобы первые фаланги не поджимались к ладони. В этом положении третьи фаланги будут параллельны первым. В естественном положении пальцы не касаются друг друга, в согнутом же касаются.

Данное упражнение способствует выработке правильного положения пальцев (без инструмента, а в дальнейшем с инструментом) в постановке их на грифе как при игре хроматической гаммы.

Упражнение №2. *На сгибание и растяжение пальцев*

Совершается то же действие, что в упражнении № 1, только при сгибании пальцы раздвигаются. Этим действием отрабатывается также растяжка пальцев.

Рис. 13

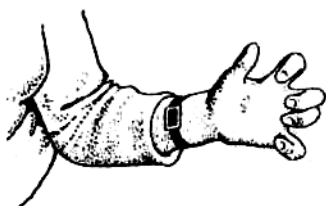
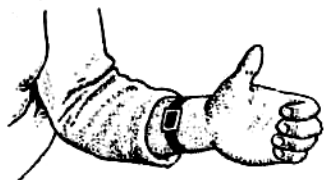


Рис. 14

Упражнение №3. *Развитие самостоятельности движений и силовых ударов пальцев*

Данное упражнение направлено на отработку самостоятельности движений каждого пальца в отдельности и тренировку их в силовых ударах, при сохранении усилия только в одном пальце.

Удар производится поочередно подушечками указательного, среднего, безымянного и мизинца по подушечке большого пальца (соответственно 1, 2, 3, 4-м пальцами), затем этот процесс усложняется путем различных комбинаций ударов, например: 1, 4, 2, 3, 2, 4-м и т.д. вразбивку. Удар следует производить резко и затем моментально снимать напряжение с обоих пальцев. Силу удара увеличивать постепенно до значительной.

Эти упражнения можно применять на всех этапах обучения. Вялые, слабые пальцы будут активизироваться, чрезмерно скованные приобретут необходимую свободу и расчлененность в своих действиях.

Упражнение № 4 (с инструментом).

Упражнение предусматривает работу пальцев и положение кисти на грифе с минимальным напряжением мышц.

Работа пальцев сводится вначале только к незначительному подъему и постановке их на струны. Затем следует осуществлять нажим на струну с такой силой, чтобы она лишь коснулась ладов. Подробнее о положении кисти и работе пальцев сказано ниже (положение руки и пальцев в I позиции). Это упражнение продлевается пальцами левой руки, без участия правой.

Главным в постановке левой руки следует считать одновременное развитие 4-х пальцев и особенно 3-го и 4-го, как самых слабых и менее подвижных. Принцип от простого к сложному будет осуществляться за счет постепенности увеличения нагрузки.

Вторым, не менее важным моментом является нахождение такого положения руки (кисти), которое обеспечивало бы максимальную свободу движений пальцев. В данном случае необходимо учитывать природные особенности строения руки и быть осторожным при растяжении пальцев. Излишнее увлечение этим может привести к скованности пальцев, а в отдельных случаях к профессиональным заболеваниям.

В самом начальном периоде рекомендуется извлекать звук не медиатором, а большим пальцем.



Рис. 15. Постановка пальцев левой руки

Позиция определяется по месту прижатия струны указательным (1-м) пальцем и охватывает кварту. Например: си-ми — I позиция, до-фа — II и т.д.

В начале обучения рекомендуется осуществлять постановку пальцев в мажорном звукоряде, так как в миноре растяжение между 2-м и 3-м пальцами значительно больше.

На гриф ставятся одновременно 4 пальца. Точками касания грифа кистью левой, руки будут первая фаланга указательного пальца и вторая фаланга большого пальца. Ладонь не должна быть поджата к грифу и хорошо просматривается глазами. Рука в запястье несколько изогнута от себя. Большой палец будет находиться между 1-м и 2-м пальцами ближе к 1-му и выступать над грифом не более чем на половину ногтя, почти в перпендикулярном положении к грифу. Нажим на струну осуществляется подушечками пальцев, как бы «молоточками», каждым под разным углом. При переходе со струны на струну и из позиции в позицию положение кисти и пальцев несколько меняется.



Рис. 16

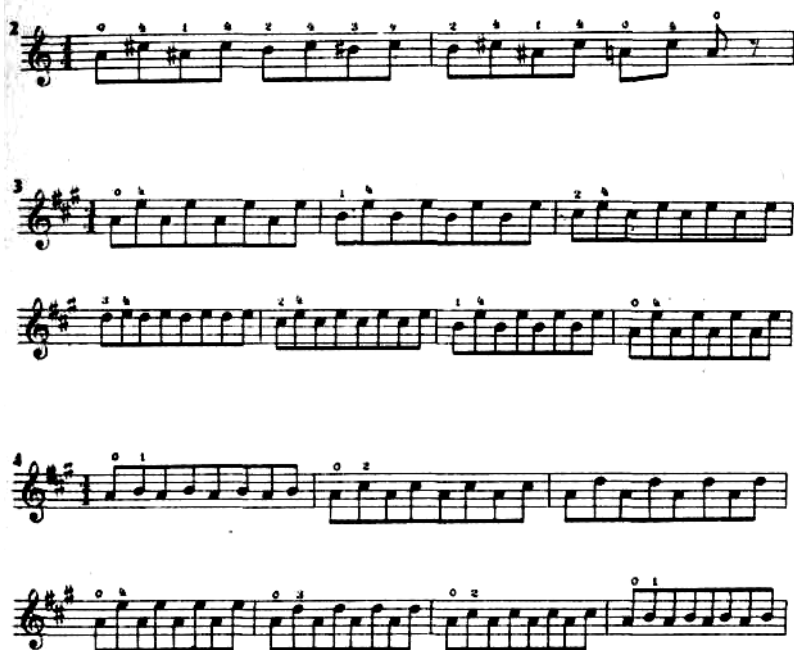
Убедившись в правильности постановки рук, можно приступать к выработке движений пальцев. Все пальцы приподнять над грифом на расстоянии 1 см (в дальнейшем это расстояние нужно сократить до 2—3 мм), затем опустить на струну, следя за тем, чтобы пальцы ставились у самого лада, а нажим на струну вначале осуществлялся с такой силой, чтобы струна только коснулась ладов. Желательно это делать ритмично и в таком темпе, какой будет выполняем учащимся. Торопиться нельзя, так как можно потерять самоконтроль. Частично здесь осуществляется принцип хватательного движения.

Для небольших рук, особенно детей младшего возраста, из-за недостаточного растяжения пальцев рекомендуется выработать это движение не в I позиции, а в полупозиции при расположении пальцев по полутонам или в любой части грифа, где расстояние между ладами будет меньше и соответствовать растяжению пальцев учащегося без особого их напряжения.

Вначале пальцы ставятся на струну без звука, а затем с извлечением звука большим пальцем правой руки. При этом следует тщательно следить за расчлененной деятельностью пальцев, используя принцип оставления пальцев на грифе, когда нажатие на струну осуществляет палец, извлекающий верхний звук, а нижележащие пальцы свободно лежат на струне.

Некоторые учащиеся выпрямляют третьи фаланги пальцев. Это необходимо исправлять, уменьшая тем самым силу нажима пальцев на струну.

В дальнейшем все три нижеизложенные упражнения будут выполняться в I позиции соответственно нотной записи.



Упражнение, приведенное в примере 4, выполняется на первом уроке. Значение его заключается в том, чтобы на основе хватательного движения научиться расчленять действия каждого пальца в отдельности, сосредотачивая необходимое усилие только на нужном пальце. Движения делать очень экономичными и при минимальных напряжениях стараться получать чистое (без призвуков) звучание. Разумеется, качество звучания на разных этапах обучения будет все время совершенствоваться, но для начала следует добиваться только чистоты его (без дребезжания струны).

Упражнение №5. На выработку экономичных и точных движений пальцами левой руки

Внимание должно быть сосредоточено на удержании пальцев, не участвующих в прижатии струны, в минимальном удалении от грифа, при полной их свободе.

Палец, прижимающий струну, должен действовать самостоятельно, совершая движение, обеспечивающее чистоту звучания. Постановка пальцев осуществляется по принципу, описанному в упражнении № 4, например: если нота ре прижимается 3-м пальцем, то 1-й и 2-й поднимаются, без усилия касаясь струны.



В этом упражнении в восходящем движении пальцы не поднимают, а оставляют их на струне, снимая с них напряжение и передавая усилие нажима следующему пальцу. В обратном движении пальцы уже будут находиться на месте и достаточно только вовремя снимать каждый палец, соответственно передавая усилия другому пальцу. Таким образом, мышечная энергия расходуется более рационально. Очень хорошо, контролировать свободу работы пальцев ощущением свободы запястья.

В дальнейшем при игре гамм, арпеджио и в некоторых других случаях возможны отступления от правил, например при переходе из позиции в позицию и при больших скачках пальцы заблаговременно приподнимаются и скачок происходит без касания струны и глиссандирования.

Аппликатуру с использованием только указательного и среднего пальцев, несмотря на ее простоту, лучше не применять, так как при игре только двумя пальцами (1-м и 2-м) 3-й и 4-й, как правило, оказываются под грифом и если сразу не обратить на этот недостаток внимание, не исправить его, он отрицательно скажется на развитии техники левой руки.

ПЕДАГОГУ — ЧРЕЗМЕРНОЕ РАСТЯЖЕНИЕ ПАЛЬЦЕВ

В. Чунин говорит о главной проблеме в постановке левой руки — чрезмерном растяжении пальцев в левой руке.

«Это связано с тем, что в отличие от скрипачей, виолончелистов и даже балалаечников, в детской домровой педагогике почти не используются инструменты уменьшенных размеров! Дети играют на «взрослых» инструментах, а аппликатурные принципы педагогами не корректируются, что и приводит к непосильному растяжению пальцев. (Домра пикколо в какой-то степени может заменять маломензурный инструмент, но звучание ее, в связи с тем, что настраивать ее приходится ниже, как малую домру, слабое, бедное тембрами) В своей Школе и в статье «Аппликатура начального этапа обучения домриста» я определил пути постепенного освоения грифа домры. Отказавшись от традиции начинать обучение с освоения первой позиции на грифе с последующим продвижением по диапазону домры, я обращаю внимание в первую очередь на удобное расположение пальцев и *ввожу новое понятие — позиция пальцев*. В рамках этого понятия выстраивается определенная иерархическая лестница постепенности освоения различных позиций пальцев — от простого к более сложному, как и полагается в педагогике.

Самой простой позицией я считаю полутоновую, то есть расположение пальцев в хроматической последовательности. В какой именно позиции на грифе, это уже не имеет значения. Далее по степени трудности следует

позиция пальцев с интервальным расположением тон-полутон-полутон, то есть с отведением первого пальца еще на один полутон от второго. Еще несколько позже — позиция пальцев с интервалами тон-тон-полутон, с отведением второго пальца от третьего на полутон вниз, то есть позиция мажорного тетракорда. Но даже такое расположение пальцев, достаточно естественное для руки, все же следует сначала применять только в высоких позициях на грифе. Полутонное расположение пальцев, как исходная позиция пальцев, ни в коем случае не обязывает играть только «Полет шмеля» или другие произведения в этом духе. Расположив пальцы на грифе со второго лада, мы получим возможность охватить диапазон кварты (если вести отсчет от открытой струны), то есть диапазон любой другой позиции на грифе, но изменяем аппликатуру в диатонических последовательностях. Например, играя на второй струне, ноту до следует брать вторым пальцем, ноту до-диез уже третьим, а ре — четвертым пальцем. И достаточно. Не надо тянуться до седьмого лада, чтобы взять ми. Переходим на первую струну и играем ми первым пальцем и всю диатоническую последовательность до ноты соль. Эту неполную позицию диапазона грифа (с точки зрения традиционного подхода), но равноценную с другими позициями по охвату, я бы называл «нулевой», так как она предшествует «узаконенной» первой позиции, или, для звонкости звучания, — просто «зеро-позиция». Не надо тянуться до седьмого лада! Наконец-то ребенок может почувствовать себя «хозяином положения». В этих условиях и педагог имеет моральное право требовать от ученика быстрого продвижения в технике, так как барьеры неоправданной растяжки устранены. Следует проследить еще за одним моментом в исходном положении руки. Пальцы должны быть направлены вдоль струн, то есть по возможности параллельно грифу, а не перпендикулярно к нему. У скрипачей выбора нет — хочешь или нет, а все пальцы левой руки направлены к подставке. Когда домра опущена на ногу, появляется возможность развернуть пальцы перпендикулярно грифу, но этого делать не следует».

Пластика игровых движений левой руки (виды игровых движений)

ОСНОВНОЙ МАТЕРИАЛ

Движения левой руки при звукоизвлечении очень разнообразны. Различные виды движений обычно встречаются в комплексе, в разнообразных сочетаниях. Но сначала их нужно изучить каждый в отдельности.

Данные упражнения покажут палитру моментов, из которых можно сложить целостную картину пластической интонации.

Упражнение 1. Движение пальцев.

Сгибайте распрямленные пальцы в пястных суставах (на стыке с ладонью).

Поднимайте пальцы, всегда начиная с ногтевой фаланги (особо следите за работой мизинца, который делает обычно соскальзывающие движения в сторону и затем уходит под гриф). Ставьте и поднимайте пальцы подчеркнуто активно.

Не занятые в игре пальцы должны находиться в исходном положении чуть приподнятыми над грифом (безымянный и мизинец первое время можно держать прижатыми друг к другу).

Василек. Детская песенка



Упражнение 2. Движение запястья.

Периодически, перед каждым звуком или группой звуков, отводите запястье несколько назад (как для замаха) и возвращайте его в исходное положение одновременно с поставленным пальцем, как бы фиксируя появление каждого нового звука. Амплитуда движения: от распрямленного положения запястья — до упора ладони в гриф.

Елка. (Коми)



Упражнение 3. Подтягивание на пальцах.

Периодически напрягая и расслабляя мышцы, подтягивайте руку на пальцах. Наибольший подъем приходится обычно на палец, берущий опорный звук. К этому должны быть готовы все пальцы — от указательного до мизинца. При каждом подтягивании ладонь приближайте к грифу снизу, упирайтесь в него, как бы идя навстречу играющему пальцу. На долгих и кульминационных звуках делайте утверждающее вибрирующее движение локтем и предплечьем руки.



Упражнение 4. Продольное движение по грифу.

Перемещайте предплечье вдоль грифа при гибком запястье: при движении вправо (вверх) приближайте запястье к грифу, при движении влево (вниз) отводите запястье от грифа.

Движения должны быть небольшими по размаху. Следует делать и вспомогательные движения локтем: в паузах между фразами, перед скачками на верхний звук, перед пассажем вверх.



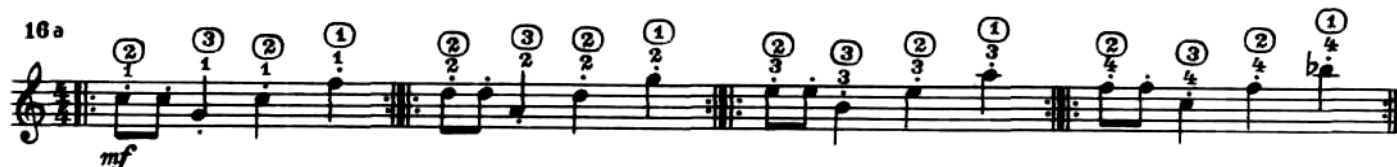
Упражнение 5. Игра в одной позиции грифа.

Позиция грифа — определенный участок диапазона инструмента.

Играйте смежные тетраорды на двух соседних струнах в одной позиции грифа. Используйте поперечное движение руки, которое осуществляется некоторым смещением локтя в противоположную перемещению пальцев на грифе сторону.



Играйте следующие музыкальные построения на трех струнах в одной позиции грифа. Используйте поперечное движение руки с еще большим размахом локтя.



Переход из одной позиции грифа в другую осуществляется при помощи следующих приемов: скольжения пальцев, их подмены и скачков через открытую струну.

Упражнение 6. Скольжение пальца вверх или вниз по грифу.



Упражнение 7. Скольжение одного пальца с последующей заменой на другой.



Упражнение 8. Подмена пальцев на одном ладу.



Упражнение 9. Скачки через открытую струну.



Координация рук

ОСНОВНОЙ МАТЕРИАЛ

Согласование, синтезирование различных физических и психических усилий имеет место уже в простейших заданиях по звукоизвлечению правой рукой, без участия левой (открытые струны). Во-первых, здесь желательно проконтролировать, чтобы свободная от игры левая рука была действительно свободной. Во-вторых, важно добиваться, чтобы реальное звучание соответствовало задуманному на основе задуманного же игрового действия, для чего следует подбирать игровое движение необходимой формы и интенсивности. Работа лишь левой рукой, при полном бездействии правой встречается на более поздних этапах обучения.

Серьезные осложнения с координацией начинаются с вводом в дело одновременно обеих рук. Как правило, внимание (особенно у детей) привлекает только левая рука, а правая забывается. Поэтому рекомендуется опять использовать спичечный коробок, о котором говорилось выше. Здесь мы сталкиваемся с двумя основными моментами:

- необходимостью различных физических усилий рук;
- наличием в работе рук своеобразной полиритмии движений.

Здесь можно предложить такие упражнения.

1. Правая рука извлекает равномерные, ритмичные и предельно тихие щипки (минимальная нагрузка), а левая то одновременно прижимает струну на 12 ладу, то оставляет ее открытой. Прижимать можно и поочередно разными пальцами (нагрузка переменная).

2. Левая рука удерживает струну прижатой к ладу, не меняя напряжения, а правая постепенно усиливает и ослабляет удары по этой струне, соответственно корректируя мышечные напряжения.

3. Усвоив и закрепив движения каждой руки отдельно, можно соединить их действия, извлекая звук «броском» медиатора. В работе над правой рукой необходимо стремиться, с одной стороны, в процессе ускорения движений в цикле «бросок» приближаться к тремолированию, а, с другой стороны, за счет точной координации с левой рукой добиваться хорошей «штриховой» игры (четкой и легкой по звучанию).

В приведенном ниже примере на каждую четверть делается один «бросок», то есть четыре удара, затем на каждую восьмую два удара и на шестнадцатую по одному удару. Таким образом, в правой руке остается движение «бросок», а меняется только скорость движения пальцев левой руки.



4. Упражнения для выработки тремоло, приведенные в примерах 8 и 9, играть на кварту выше (на струне Ре) и на кварту ниже (на струне Ми).



В этих упражнениях «броски» сохраняются только на четвертях, а в половинных и целых нотах на их основе сохраняется лёгкость движения. Акценты снимаются, частота движения несколько увеличивается, амплитуда сокращается и несколько активизируется работа мышц правой руки. Здесь уже важно не количество ударов, а протяженность ноты во времени.

Параллельно возможен другой вариант работы над тремоло: в длинных нотах не увеличивать частоту движений, оставлять ее, какой она была в «броске» (на четвертях), но обязательно снимать акценты, строго следя за правой рукой, не допуская излишнего напряжения мышц кисти, локтя и плеча. Темп «бросков» постепенно увеличивать до необходимой частоты в тремоло.

Важно своевременно обратить внимание на пагубность произвольных зажимов в той или иной руке и на необходимость их устранения.

Дружная синхронная активность пальца левой руки и звукоизвлекающей правой в игре домриста необходима довольно часто. Но это, как правило, не проблема.

Трудно найти примеры из игры на других инструментах, где координация работы рук была бы так же сложна, как исполнение на домре кантиленной мелодии приемом тремолирования. Порою, начинающий исполнитель удивляется

замечаниям со стороны, когда ему говорят, что в момент скачка левой руки у него прерывается тремоло в правой.

Обучаясь тремолированию, следует довести этот прием до некоторой степени автоматизма. Для контроля автоматизма можно во время тремолирования на одном звуке произнести фразу хотя бы из трех слов. Затем научиться ритмически верно петь маленькую небыструю мелодию (песню) одновременно тремолируя. После освоения подобного навыка можно уверенно ставить задачу связного тремолирования мелодии (сначала на одной струне).

Гимнастика для рук

ОСНОВНОЙ МАТЕРИАЛ

Упражнение 1. «Чуткие» пальцы.

Положите кисти рук на стол, затем поставьте на кончики распрямленных пальцев. Сохраняя постоянную мышечную активность (но не напряжение), выполняйте следующие задания: сомкните пальцы, разомкните пальцы, делайте круговые движения по часовой стрелке, против часовой стрелки, только указательными пальцами, только мизинцами, уберите большие пальцы под ладонь и т. д. Постарайтесь сделать пальцы очень чуткими и подвижными, а движения — легкими.

Следите, чтобы основной сгиб приходился на границу с ладонью, а пальцы были по возможности распрямлены. Особое внимание уделите большому пальцу: не допускайте сгибания его в ногтевой фаланге.

Упражнение 2. Массаж большим пальцем.

В том же исходном положении при распрямленных пальцах делайте круговые движения только большими пальцами, добиваясь их устойчивости и упругости. Движения не быстрые, но энергичные.

Упражнение 3. Массаж ладонями.

Положите ладони на стол, а распрямленные и несколько напряженные пальцы поднимите вверх. Делайте круговые движения поочередно то ладонями (от себя), то кончиками распрямленных пальцев (к себе).

Упражнение 4. Восьмерка.

Возьмите ракетку для настольного тенниса (или небольшую книгу). Стоя, при большом размахе описывайте большую горизонтальную восьмерку, меняя положение кисти (постоянно переходя от поворота вниз к повороту вверх).

Упражнение 5. Веер.

Возьмите ракетку для настольного тенниса (или небольшую книгу) и делайте движения, подражая обмахиванию лица веером. Держите предмет распрямленными пальцами. Положение большого пальца (как указывалось ранее) с устойчивым углом и разворотом вверх. Движения не быстрые, с переменным фиксированием некоторых «опорных» точек вверх и вниз (через каждые три-пять взмахов).

Упражнение 6. Тремоло.

Пластмассовую пластину (или футляр от компакт-кассеты) прижмите к себе на уровне расположения домры. Выполняйте медиатором скользящие движения, имитирующие игру тремоло. Используйте вспомогательные движения руки (гибкое запястье, волнообразное движение).

Призвуки на домре

ОСНОВНОЙ МАТЕРИАЛ

Призвуки при звукоизвлечении обусловлены различными причинами. Так, при ударе медиатора по струне иногда слышен стук, а при скольжении по струне — посторонний звук. Перед исполнителем стоит задача свести эти естественные призвуки до минимума, тогда на некотором удалении от слушателей (4—5 метров) они становятся совершенно не слышны. Если призвуки прослушиваются и на более значительном расстоянии, причину следует искать не только в плохом медиаторе или инструменте, но и в способе звукоизвлечения. Педагогу необходимо обратить на это внимание и своевременно подсказать учащемуся, в чем несовершенство его игры.

Призвук от удара медиатором по панцирю или по деке может произойти *по различным причинам*:

— слишком разболтанная кисть, и удар осуществляется под большим углом к деке (не хватает времени на погашение движения кисти после удара). В этом случае помимо стука медиатора по панцирю слышен удар медиатора о струну (самый большой естественный призвук);

— такой же стук может быть от большого медиатора, или большей его рабочей части. Поэтому во всех случаях необходимо обращать внимание на положение медиатора в пальцах;

— очень зажатая рука, приводимая в движение путем разворота предплечья. Как правило, при этом удар приходится прямо в деку;

— неправильное место постановки пальцев левой руки на грифе;

— недостаточная степень прижатия струны пальцами;

— чрезвычайно сильный удар по струне;

— износ ладов, при котором образуются прорезы и струна, попадая в них, дребезжит;

— деформация грифа.

Дребезжание может возникнуть из-за других неисправностей инструмента: неплотного крепления механики, крышки и барашков, из-за больших углублений в верхнем порожке и в подставке, по причине деформации деки, отклеивания пружин деки и панциря.

А так же медиатор может задевать соседние не участвующие в игре струны.

Приемы звукоизвлечения

Домровые штрихи

ПО ТЕМЕ — ПРОБЛЕМЫ ТЕРМИНОЛОГИИ

Материал подготовлен на основе исследований Н. Лысенко.

Понятие «штрих» неоднократно претерпевало изменения. В современном процессе становления методики обучения игре на народных инструментах также встречаются различные его толкования. Не приводя всех существующих определений и классификаций штрихов, остановимся кратко на тенденциях, которые можно здесь обнаружить.

Основной и прогрессивной тенденцией является стремление возвысить значение термина «штрих», утвердить звукоизвлечение в роли звукотворческого акта, предотвратить звукоизвлечение вне исполнительской интерпретации музыкального произведения.

Второй тенденцией является желание максимально учесть все возможности выразительного звукоизвлечения на музыкальном инструменте, «маркировать» их, «инвентаризовать» и закрепить соответствующей терминологией.

Наконец последняя — это попытка объединить обширное штриховое хозяйство в замкнутую систему, наделив ее художественными и педагогическими установками.

Многочисленность формулировок свидетельствует о том, что оптимального и приемлемого для всех этапов обучения игре на музыкальном инструменте определения штриха не существует. Можно удовлетвориться понятием, данным в энциклопедии, основную сущность которого можно сформулировать и так: штрих — это прием целенаправленного выразительного звукоизвлечения. Одновременно следует при этом утвердиться в понятиях:

- способ звукоизвлечения,
- прием звукоизвлечения,
- артикуляция,
- выразительность звукоизвлечения.

Способ звукоизвлечения — понятие, видимо, более широкое, чем прием. Так, на фортепиано основной способ звукоизвлечения — удар молоточка по струне, на скрипке — приведение струны к вибрации трением волоса смычка. И тому подобное.

Прием звукоизвлечения — вариант способа. Он обеспечивается вариантно-игровыми действиями исполнителя в рамках единого способа звукоизвлечения. Иными словами, приемы звукоизвлечения — это различные формы игровых движений. Они бесконечно разнообразны и являются неисчерпаемым источником звукотворчества исполнителя.

Артикуляция — членораздельное, отчетливое произношение музыкальных звуков. Важнейшим средством отчетливого произношения является как временное разделение в последовательности звуков, так и формы их соединения. Немаловажную роль играют также атака звука, его ведение и завершение. Артикуляционные средства и связанные с ними приемы звукоизвлечения, фактически бесконечны в своей вариантности и также являются источником исполнительского творчества. Артикуляция — важный источник выразительности и предпосылка художественности музыкального высказывания.

Выразительностью для нас обладает решительно любой музыкальный звук, вызывающий жизненные ассоциации. Выразителен любой музыкальный инструмент, а также любой способ и прием игры на нем. Но высшей степенью выразительности в исполнительском творчестве является *выразительность художественная*. Формируется же она лишь в процессе исполнения художественного произведения. Штрих вне музыкальной мысли художественной категорией не является.

Таким образом, можно отметить следующую условную иерархию в инструментальном звукоизвлечении:

- способ звукоизвлечения,
- прием звукоизвлечения,
- штрих.

Изобретение все новых и новых приемов звукоизвлечения, с параллельным терминологическим закреплением происходит в русле творческого развития исполнительства на том или ином инструменте. Однако, с одной стороны, мы имеем дело с расширением выразительных возможностей инструмента, а с другой — с их ограничением через навязывание замкнутых штриховых «всеобъемлющих» систем.

Продолжаются поиски терминологии, адекватной звуковым эффектам и игровым движениям. Заимствования из смежных методик нередко вносят дисгармонию в методику преподавания игры на данном инструменте, дезориентируют неискушенных.

Современные методики не располагают достаточным набором штриховых терминов, каждый из которых ясно выражал бы и прием звукоизвлечения, и выразительный эффект (как, например, «тремоло» — дрожание звукоизвлекающей руки и мерцание звукового потока). Сложность заключается в том, что в художественном исполнении любой технический прием не однозначен по звуковому результату, а сходный эффект может достигаться разными способами. В то же время некоторые типы фактуры воспроизводятся одним-единственным приемом игры.

Например, *marcato* (отмечая, выделяя, подчеркивая) в одну из систем вписывается как тремолоирование с постоянной силой на всем протяжении звука. Получается, что это, может быть, единственный прием, с помощью которого возможно подчеркнуть необходимые звуки в тремолоировании. *Staccato* (играть отрывисто) предлагается

присвоить лишь ударам медиатора в одну сторону. Sforzando (внезапное ударение) предписывается использовать лишь в процессе треморирования. Еще более странное предназначение получает термин portamento, по-разному трактуемый инструменталистами и певцами. А широко бытующий термин non legato (не связано) будто бы говорит исполнителю: «Играй как твоей душе угодно, но только не легато!» Какова степень условности!

Терминологическая привязка единого приема звукоизвлечения к характеру звучания легко приводит к недоразумениям, особенно недопустимым в первоначальном периоде обучения. Возможен, например, случай, когда педагог-домрист будет требовать играть стаккато (имея в виду прием звукоизвлечения) так, чтобы на слух звучало легато (имея в виду связь ударов). Между тем легато достигается различными способами. Во-первых, когда одному из звуков отводится лишь один удар медиатора вниз, а другому — тремоло:



Во-вторых, когда один звук исполняется коротким тремоло, а другой — лишь одним касанием медиатора вверх:



В-третьих, когда два звука исполняются последовательными ударами вниз и вверх, а третий — тремоло:



Пианисты в обозначение конкретного штриха вкладывают смысл характера звучания, а не прием звукоизвлечения. В выгодном положении находятся вокалисты, имеющие дело с наиболее податливым по своей выразительности инструментом (человеческим голосом) — они обходятся довольно ограниченным перечнем штриховых терминов.

В вокальной и фортепианной педагогике штриховых наименований относительно мало, что отнюдь не говорит о штриховой монотонности в этих видах исполнительства.

По сути дела в штриховой терминологии слишком много условностей и спор идет порой лишь о том, какую из них предпочесть. Так, например, термин *detache* в программе обучения игре на домре в ДМШ употребляется для обозначения перерывов в треморировании, а у Е. Блинова — для мягкой атаки в тремоло.

В литературе встречаются разные подходы в классификации музыкальных штрихов. У Ширинского, например, отмечаются штрихи *выразительные* и *невыразительные* (приемы игры *pizzicato*, флажолеты *con legno*). Возникает вопрос, зачем же композиторам и исполнителям употреблять невыразительные — с тем, чтобы избежать выразительности? Делят штрихи на *выразительные* и *технические* (будто выразительность может существовать вне техники, звукоизвлечения); на *общемузыкальные* и *специфические* (которые — можно понимать — не пригодны для общей музыкальности). Порой выделяют некие *артикуляционные* штрихи (будто произносить отчетливо можно лишь на некоторых штрихах, дескать, лишь изредка). Встречаются деления даже на *художественные* и *нехудожественные* штрихи. Иногда во главу классификации прямо ставятся художественные достоинства штрихов (будто художественность вообще, и штриха в частности, существует вне контекста художественного произведения). Чаще всего классификация представляет собой объемные списки приемов звукоизвлечения, которые тоже называются системой. Система (перечень!) штрихов, построенная на строго узаконенной однозначной сущности содержащихся в ней понятий, по сути означает канонизацию выразительных средств независимо от уровня мышления исполнителя и характера музыкального произведения.

Начинающий музыкант должен понимать, что динамика есть динамика, тембр есть тембр, агогика есть агогика, а инструментальный штрих — это вариант звукоизвлечения.

Желание максимально раскрыть выразительные возможности инструмента, установить общий язык с учеником приводит к излишествам штриховой терминологии и к переоценке значения «штриховой системы». В. Мотов замечает: «Наши баянисты-лауреаты сами находят необходимые им штрихи». Да, но этого нельзя ожидать от начинающего музыканта. Очевидно, что начинающего домриста целесообразно сначала практически приобщить к основному приему звукоизвлечения, отложив оттенки выразительности его исполнения на перспективу. И, следовательно, в методике преподавания необходима не столько замкнутая система штрихов, сколько система последовательного их освоения — перерастания выразительности от элементарно звуковой к художественной.

Каждый музыкальный инструмент обладает своими, запрограммированными конструкцией, возможностями выразительности, куда входят тембр, абсолютная сила звучания, звуковысотность, колорит в одноголосии и многоголосии, кантиленность и инструментальная мозаичность. Это, можно сказать, выразительность чистого цвета, предшествующая сложному колориту живописного произведения. С ней, в первую очередь, знакомится начинающий домрист.

Далее идет обработка формы каждого первоначального выразительного элемента, вследствие чего голубое

становится небесным сводом, красное — кровью и тому подобное, а музыкальный звук штрихом с целенаправленной исполнителем выразительностью. И лишь потом в живописи создается композиция, а в музыкальном исполнительстве — штрих высшего порядка, когда в одном или нескольких звуках музыкального произведения синтезируются характерные свойства инструмента, динамика, тембр, способ соединения звуков, агогика. Такое творческое синтезирование и возможно лишь в процессе исполнительского воплощения содержания художественного произведения, когда раскрываются и выразительные возможности инструмента и творческий потенциал исполнителя.

Смысловая нагрузка произведения (название песни, слова) — вот где предполагается исполнительский «штрих» самого высокого ранга, где решающее слово принадлежит не «трех-четырёхэтажным» штриховым понятиям, а творческой интуиции, перед которой любая «штриховая система» должна отодвинуться на второй план. Первоначальный же выбор исполнительских приемов в произведении диктуется его фактурой, а «штрихи высшего порядка» формируются лишь в процессе работы над произведением. Вот альтернатива всепоглощающей штриховой мании.

Итак, первый этап знания и умения начинающего — штрих, как типовой прием звукоизвлечения. Второй этап — штрих, как целенаправленная видоизменяемость, вариант приема звукоизвлечения. Поэтому уже на первой стадии обучения ученику нужна перспектива. Заботясь об основном качестве звукоизвлечения, необходимо обращать внимание на его выразительность. Ощущения и чувства на первом этапе звукоизвлечения нельзя гасить. На втором этапе (поиски штриха) неотъемлемым условием являются осознанные эмоции и чувства. На третьем же этапе (художественное воплощение штриха) не обойтись без максимального включения всех душевных сил исполнителя. Закрепление же за штрихом определенной неизменной художественной выразительности замораживает его, а навязывание раз и навсегда изготовленного штриха музыкальной фразе губит ее содержание. Освоение штриха, как художественной категории, должно продвигаться от простого, дающего чистый, красивый звук, удара медиатора до удара — всплеска восторга или наплыва нежности. На это и должна быть нацелена классификация штрихов.

Не следует пренебрегать укоренившимся значением слова «штрих» как оттенка какой-то данности. Вполне логично звучат и выражения — «динамический штрих», «агогический штрих» и т. п. Но уже традиционно термин «штрих» связывается со звукоизвлечением и поэтому данное слово должно настраивать его на осознание выразительного варианта звукоизвлечения. В начале обучения целесообразно именовать штрихом не только варианты игровых приемов, но и сами основные приемы звукоизвлечения. Домровые штрихи четко подразделяются на две группы: I — штрихи, относящиеся к интонированию одного звука, II — штрихи, связанные с последовательным «произношением» двух звуков и более.

ОСНОВНОЙ МАТЕРИАЛ

Вставить и озвучить нотные примеры на СД!!!!!!!!!!

Здесь еще нужно будет поломать голову!!!!

Очень сырой материал!!!!!!!!!!!!

Как исполнять!!!!!!!!!!!!

Штрих (нем. Strich — черта, линия, штрих) — выразительный элемент инструментальной техники, способ исполнения и зависящий от него характер звучания. Основные типы штрихов определились в практике игры на струнных смычковых инструментах (прежде всего на скрипке), а их принципы и названия в дальнейшем были перенесены на другие виды исполнительства. Штрих — это принцип «произношения» звуков на инструменте, и, следовательно, штрихи должны рассматриваться, как явление артикуляции.

Группа I

Сюда входят приемы звукоизвлечения, относящиеся к интонированию одного звука.

ЩИПКИ МЕДИАТОРА: вправо, влево, вниз—вправо, вверх—вправо, вниз—влево, вверх—влево. *Как такого особого обозначения не имеют* и внешне не отличаются от ударов медиатора. Исполнение подразумевается самим исполнителем.

УДАРЫ МЕДИАТОРА: варианты те же, что и при щипке. *Обозначение в нотном тексте:*



— удар медиатором сверху вниз



— удар медиатором снизу вверх

В перспективе — формирование щипков и ударов различающихся по силе, продолжительности и тембру; только это не означает, что каждый такой вариант удара или щипка должен иметь свое однословное наименование, да еще на иностранном языке.

ПО ТЕМЕ — УДАРЫ МЕДИАТОРА

Так же в практике можно встретить и иное обозначение, использовавшееся в ранних редакциях:

V — удар медиатором сверху вниз

L — удар медиатором снизу вверх

В некоторых обработках можно встретить неоправданное обозначение ударов медиатора *точками над или под нотами или словом staccato* (стаккато). В данных местах не подразумевается создания короткого, отрывистого звучания. В основном оно исполняется ударами вниз и реже — вверх, а в более подвижных темпах — чередующимися ударами. Исполнение стаккато ударами в одну сторону требует определенного навыка игры, но по четкости и ровности звучания оно предпочтительнее, чем в обе.

ОСНОВНОЙ МАТЕРИАЛ

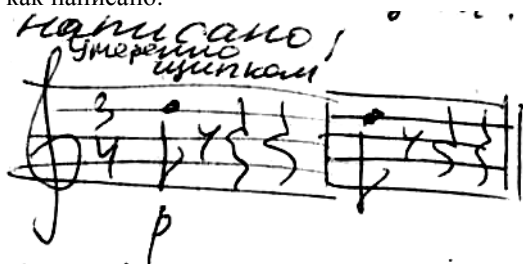
ПИЦЦИКАТО БОЛЬШИМ ПАЛЬЦЕМ ПРАВОЙ РУКИ

Обозначается словом *pizz.* Медиатор кладется на колено правой ноги, либо удерживается между 1-м и 2-м пальцами правой руки, или зажимается между фалангами 2-го пальца. Пальцы, кроме большого, ставятся на нижний край панциря, звук извлекается движением большого пальца вниз. Кроме того, обязательно и движение предплечья вниз. Происходит комбинированное действие: усилие самого пальца и одновременное движение предплечья. Место звукоизвлечения выбирается в зависимости от желаемого тембра, обычно ближе к грифу.

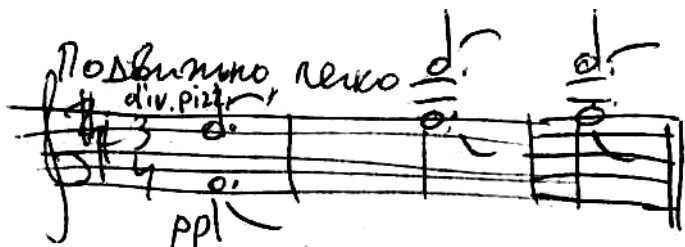
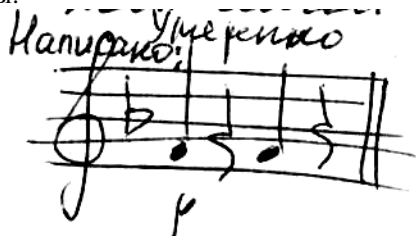
Наиболее полнозвучно и выразительно звучит пиццикато в нижнем регистре, чем выше регистр, тем суше и короче звук. Пиццикато исполняется на домре главным образом щипком большого пальца, ударом большого пальца. Таким приемом нельзя исполнять быстрые пассажи.

Пиццикато может быть нескольких видов.

1. *Короткое пиццикато* обозначается короткой нотой. Звук прерывается сразу после щипка пальцем. Звучит пиццикато как написано:



2. *Длинное пиццикато* отличается от короткого тем, что звук после щипка струны затухает постепенно. Обозначается длинное пиццикато четвертью, половинной или другой или другой длинной нотой, а также короткой лигой от ноты:



Длинное пиццикато может легко переходить в короткое и наоборот.

3. *Пиццикато вибрато* — прием, при котором получается легкое колебание высоты звука (вибрация) благодаря изменению силы нажима пальца левой руки на струну. Обозначается пиццикато вибрато словом «вибрируя» (вибр., vibrato — сокращенно vibr.).



Отменяется при помощи слова «обычно» (ordinario, сокращенно ord.) Обозначение «медиатором», снимая прием пиццикато, тем самым снимает и вибрато. Этот прием не нашел еще широкого распространения как в оркестровой, так и в сольной литературе для домры.

Перспективными вариантами этого штриха являются штрихи вправо—вниз, и вправо—вверх, а также другими пальцами правой руки.

ПИЦЦИКАТО ЛЕВОЙ РУКОЙ

Осуществляется путем щипка струны пальцами левой руки. В этом случае будут приложены усилия одновременно двух пальцев: пальца, который производит щипок, и пальца, который прижимает струну. Щипок струны производится посредством оттягивания струны в сторону и несколько вниз, а поскольку оттягивание происходит в непосредственной близости от пальца, нажимающего на струну, необходимы значительные усилия, чтобы ее удержать. Некрепкое нажатие приведет либо к треску, либо вообще к отсутствию звучания. Пиццикато левой рукой *применяется, главным образом, при исполнении форшлагов и звуков на открытых струнах, нисходящих интервалов и гаммаобразных пассажей.*



В приведенных выше упражнениях (см. пример 22 и 23) даны два вида звукоизвлечения — щипком (+) и ударом пальца левой руки (X). В первом примере все пальцы ставят на струну и поочередно производится щипок (ниже лежащего звука). Удар по струне применяется при извлечении выше лежащих звуков (см. пример 23).



ТРЕМОЛО.

Наряду с тремоло значительной продолжительности, равной примерно певческому дыханию, целесообразно формировать также тремоло ограниченной продолжительности. Поэтому первыми штрихами на тремоло являются продолжительное тремоло и короткое тремоло. Тремолируемый звук на домре весьма эффективно видоизменяется различными игровыми приемами. Тремоло может быть разным по частоте — в течение одной временной доли можно произвести разное количество звукоизвлекающих касаний струны медиатором.

Отсюда штрихи — густое тремоло и редкое тремоло. В зависимости от динамики, соотношения силы звучания в начале тремолования, развертывания и завершения различается выразительность тремололируемого звука.

Ввиду бесчисленности выразительных эффектов тремололируемого звука следует вначале формировать лишь два контрастных варианта. Так, при освоении динамической шкалы инструмента вначале осваивается «тихо» и «громко», при освоении темповых вариантов — «быстро» и «медленно» и т. п. Поэтому множественность атаки тремололируемого звука целесообразно отнести к перспективе, вначале же формировать тремоло мягкой атаки и тремоло жесткой атаки.

В перспективе — формирование тремололируемого звука с бесконечно различным динамическим развитием и

окончанием, где сначала опять-таки целесообразны два варианта — тремоло мягкого завершения и тремоло жесткого завершения.

Кроме того, развивающийся домрист будет включать в варианты тремолируемого звука и его тембр. И тоже, вначале лишь «светлый» и «матовый», или «открытый» и «засурдиненный».

Отдельные ноты тремоло обозначаются перечеркиванием штиля или же черточкой над или под нотой (нон легато). Особенно такое обозначение используется, если до этого использовались переменные удары медиатором.

ВИБРАТО ЛЕВОЙ РУКОЙ

Вибрато для исполнителя на домре представляет определенную трудность.

Вибрирование достигается поперечным движением пальцев левой руки, поэтому звучание получается только в сторону повышения от основного тона, а не как на скрипке, где вибрация происходит как в сторону повышения, так и понижения основного тона, за счет продольного движения пальцев. Чтобы преодолеть сопротивление струны, усилие пальца можно подкрепить движением кисти левой руки.

Вибрация — очень эффектный исполнительский прием, при помощи которого можно добиться звучания большой протяженности, мягкого, как бы ласкающего.

Вибрато исполняется тремоло и отдельными ударами медиатора или пальцем.

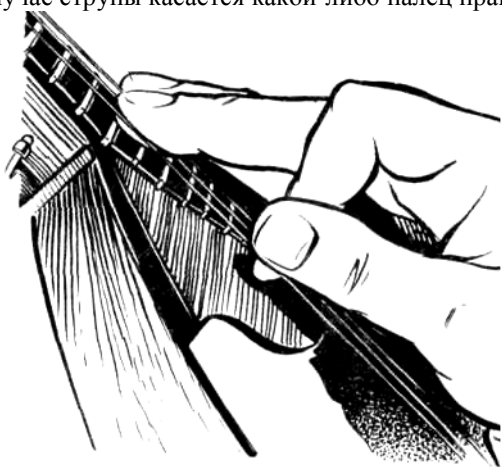
Как такого особого обозначения не имеет. Исполнение подразумевается самим исполнителем.

ВИБРАТО ПРАВОЙ РУКОЙ

Обозначается словом vibr.

ФЛАЖОЛЕТЫ

Являются выразительным художественном средством. Флажолеты бывают натуральные и искусственные (октавные, квинтовые и квартовые). В натуральных флажолетах палец левой руки касается струны (октавные — над 12 и 24, квинтовые — над 7 и 19 ладами) и мгновенно отрывается от нее в момент удара. Практически одновременно происходит удар, палец снимается со струны чуть позже. Натуральные флажолеты можно играть и одной правой рукой. В этом случае струны касается какой-либо палец правой руки (касание должно быть точно над металлическим ладом).



Флажолеты извлекаются не только на открытых струнах, но и от любого, прижатого левой рукой лада, то есть от любого звука (искусственные флажолеты). Техника исполнения искусственных флажолетов правой рукой та же, но место установки среднего пальца меняется в зависимости от высоты звука, прижатого левой рукой.

Октавные искусственные флажолеты извлекайте точно над металлическим порожком (ладом), находящимся на октаву выше от исходного звука. Квинтовые флажолеты — на квинту, или квинту через октаву выше исходного звука. Нотная запись отражает это так: ромбиком обозначается место касания правой рукой, а обычной нотой — место прижатия струны левой рукой



Тут еще про кружочки!!!!!!

Группа II

Сюда входят приемы звукоизвлечения, связанные с последовательным «произнесением» двух и более звуков.

Два последовательно исполняемые звука — это уже элемент музыкальной фразы (мотив), где звуковая выразительность возрастает и техника звукоизвлечения усложняется по сравнению с I группой. *Важнейшими формами*

произнесения двух звуков является legato и staccato.

Понимание логической связи двух звуков необходимо с самого начала обучения игре на домре. Легато и стаккато, как форма внутренней музыкальной связи и расчлененности двух звуков, должны быть осознаны учащимся, лишь только он научится извлекать звуки щипком или ударом медиатора. Так, повторяя ударом медиатора один звук дважды (первый раз давая ему возможность прозвучать «на педали», а второй раз значительно короче) учащийся должен услышать, что при повторении эти два звука связываются между собой. Эффект связности возникает и в том случае, если оба звука равны по длительности, но один из них звучит относительно громко, а другой тихо.

Воспроизведение одиночного звука, каким бы коротким он ни был, по сути нельзя рассматривать как эффект, противоречащий легато, ибо ряд таких звуков может стать материалом для заливочной фразы.

Освоив после ударов и щипков медиатором короткое тремоло, учащийся получает возможность сопоставлять и комбинировать эти штрихи. Сыграв в трехдольном такте на одном и том же звуке половинную тремоло, а четвертную ударом, он услышит, что эти два звука логически связываются. Сыграв же оба звука коротким тремоло или двумя равноценными ударами, достигнет более раздельного звучания двух звуков.

Таким образом, должно быть подготовлено понимание того, что *легато и стаккато — это прежде всего не приемы звукоизвлечения как таковые, а эффекты связного или раздельного музыкального произношения.* Несмотря, например, на прекрасную возможность достигать легато в небыстром движении тремолируя.

Необходимо уберечься от понимания легато как приема «тремоло», а стаккато — как «удар медиатора». Можно привести пример, когда тремолирование играет роль прямо противоположную связности. Например, если вся фраза исполняется ударами, то случайно избранный звук для тремоло разорвет эту фразу.

Домровыми штрихами последовательно на двух разных звуках являются: *удары (щипки) медиатора легато и удары (щипки) медиатора стаккато* (в равной степени это могут быть и pizzicato — легато и pizzicato — стаккато).

ПЕРЕМЕННЫЕ УДАРЫ МЕДИАТОРОМ

Обозначается:

▣ v — переменные удары

Если нет дополнительных указаний, то удары исполняются легато.

Далее идут штрихи легато тремоло и стаккато тремоло.

ТРЕМОЛО ЛЕГАТО (итал. legato — связно).

Штрих, при котором один звук плавно переходит в другой. *Обычно обозначается дугообразной линией.* В большинстве случаев подразумевает исполнение тремоло «на одном дыхании». Долгие длительности выдерживаются полностью широко, протяжно, певуче и только к концу звук постепенно затухает. Перед началом следующей лиги нужно сделать маленькую паузу («вдох») — цезуру.

ТРЕМОЛО НОН ЛЕГАТО (итал. non legato — раздельно).

Каждый звук должен быть слышим при игре непрерывным тремоло. Для этого при нон легато начало звука слегка подчеркивается с помощью:

а) подмены пальцев на звуках одинаковой высоты;

б) мгновенного сжатия медиатора (маркатирувания) и освобождения его до получения звучности общего нюанса.

В каждом случае нужно добиться слухового впечатления, что ноты слышатся раздельно.

Обозначается нон легато черточкой над или под нотой, при этом все ноты объединены общей лигой?????????

В нон-легато перед правой рукой стоит значительно меньше проблем, чем в легато. Это объясняется тем, что движение руки по существу то же, что и в тремоло, но в основном используется первый вид — тремоло кистью. Исполняя каждую ноту раздельно, мы имеем возможность дать руке отдохнуть.

ТРЕМОЛО СТАККАТО (итал. staccato — отрывисто).

Обозначается черточкой с точкой.

Стаккато тремоло становится тем более выразительным, чем короче само тремоло и ощутимее пауза между двумя тремолируемыми звуками.

ДЕТАШЕ (франц. detache — отделять).

Каждый звук исполняется отдельно ударами или тремоло. При исполнении штриха деташе пальцы левой руки выдерживают на ладах длительность полностью или звучит неприжатая, открытая струна. В этом отличительная особенность исполнения штриха деташе от стаккато.

Разновидности штриха: одинарные удары (вниз или вверх), тремоло (на каждый звук), чередующиеся удары, двойной штрих (дубль-штрих), тройной (последовательное повторение по три удара), обратным (на восходящий или

нисходящий звук соседние струны), а также тенуто.

Деташе тремоло в нотах не обозначается! Штрих применяется в зависимости от характера произведения и темпа. Звук к концу слегка затихает. Между тремолируемыми нотами делаются небольшие остановки.

ТЕНУТО ????????

Тенуто в нотах обозначается черточкой над или под нотой. Звук выдерживается предельно полно, ровно по силе, между двумя нотами ощущается как бы короткое дыхание! В этом отличие деташе тремоло от тенуто.

ПОРТАМЕНТО

Легато тремоло может оказаться намного выразительнее благодаря применению между двумя звуками легкого, тактичного глиссандирования левой руки, что в пении и игре на скрипке обозначается термином *portamento* (перенесение). Многие учащиеся боятся так называемых «промежуточных тонов», то есть нежелательных глиссандирующих призвуков между двумя звуками мелодического интервала. Здесь следует указать на необходимость тренироваться в высокоэффективном легато, когда «промежуточные звуки» не только не вредны, но и крайне необходимы. Пусть этих промежуточных звуков боятся вокалисты и скрипачи, а пианисты и баянисты сожалеют о том, что так называемых промежуточных звуков нет в природе их инструментов.

Портаменто иногда обозначается волной от одной ноты к другой. *Чаще всего в нотах не обозначается, и исполнение его зависит от музыкального вкуса и чувства меры играющего.* Обогащает особой выразительностью мелодию. Применяется при больших скачках в мелодии. *Достигается легким скольжением пальца к нужной ноте.* Но скольжение происходит в пределах заданного интервала не по всей струне, как это делается в глиссандо, а только по ее части. Очень важно, чтобы при этом было как можно меньше касаний грифа и ни в коем случае ладонь не поджималась к грифу. Наоборот, нужно оттягивать кисть вниз, а палец, которым будет осуществляться скольжение, несколько активизировать. Таким образом, главное давление будет осуществляться не за счет нажима пальца, а за счет веса всей руки. В правой руке необходимо осуществить нажатие предплечьем на корпус инструмента для уравнивания силы давления на гриф.

Движение вниз начинается с того пальца, который прижат к струне, а следующая нота берется другим пальцем (в зависимости от дальнейшего развития мелодии). При небольшом расстоянии между звуками следующий звук можно брать тем же пальцем. В нисходящей мелодии совершается аналогичное действие, но в обратном порядке. Скольжение должно осуществляться только подушечкой пальца, не касаясь струны ногтем.

3. Ф и б и х. «Поэма»



К. Сен-Санс. «Лебедь»



Итак — легато и стаккато нецелесообразно однозначно нарекать домовыми штрихами. Кроме этого и такие понятия как *vibrato*, *glissando*, *arpeggio* требуют конкретизации применительно к домре. Домристу следует уточнять *vibrato* левой рукой, *vibrato* правой рукой, *glissando* тремоло, *glissando* удара, *arpeggio*, *pizzicato*, медиатором.

Необходимо также учитывать перспективу градаций каждого из названных штрихов. Вибрация может быть разной глубины и частоты, глиссандирование различное по глубине, диапазону и скоротечности, арпеджирование — по скорости следования звуков и степени его педализации и пр. Подобная вариантность по сути бесконечна и обуславливается в контексте произведения.

ГЛИССАНДО

Обозначается словом *gliss.*, а так же волнистой линией. Глиссандо является очень выразительным

исполнительским приемом. Оно представляет собой *скольжение по струне от ноты к ноте в хроматической последовательности на различные интервалы* (как восходящие, так и нисходящие). Звучание может быть нарастающим, затихающим или ровным, в зависимости от характера произведения. Протяженность звучания регламентируется определенной длительностью (в нотной записи) и должно строго соблюдаться.

Скольжение по струне осуществляется на ногте указательного пальца, но с обязательным касанием подушечки. (В основном глиссандо исполняется указательным пальцем.) За счет приподнятия предплечья и его небольшого разворота влево происходит большой изгиб кисти; таким образом, ноготь по отношению к струне будет почти перпендикулярным. В движении вниз по грифу будут одновременно сочетаться подъем локтя, разворот кисти и приближение ее к корпусу домры, запястье все больше поднимается вверх (практически тыльная часть кисти будет выше грифа и займет почти параллельное положение при остановке большого пальца у пятки грифа). Если необходимо извлечь более высокие звуки, то запястье поднимается выше, при этом большой палец уходит по другую сторону грифа, получая опору о корпус инструмента. Указательный палец, по ходу движения вверх, тоже несколько разгибается (это необходимо для поддержания скольжения не только ногтя, но и подушечки пальца). В нисходящем движении происходит обратное действие. В правой руке по существу изменений не происходит, она только меняет место звукоизвлечения на струне: то ближе к подставке, то к грифу.

Прием глиссандо можно использовать для извлечения высоких звуков на панцире домры (выше последнего лада). К такому методу иногда прибегают для расширения диапазона звучания домры. В этом случае ноготь выполняет функцию ладов, и в переходе от ноты к ноте нажим следует несколько ослабить, иначе будут слышны «подъезды». Для лучшей опоры и ориентации при нахождении места нажима на струну можно остальные пальцы ставить на панцирь.

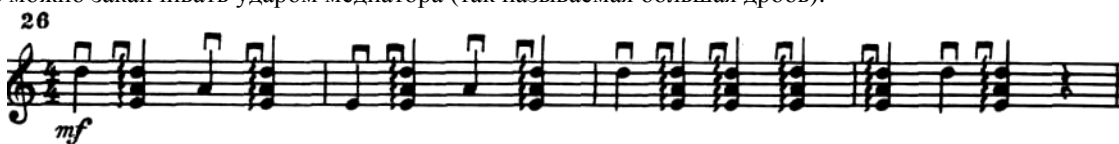
АРПЕДЖИАТО

Осуществляется непосредственно со струны, с малого или большого замаха в направлении от 3-й струны к 1-й. при исполнении этого приема используются вспомогательные движения руки (диагональные или круговые). Здесь опорными звуками обычно являются верхние звуки аккорда, поэтому нижние звуки исполняются легче и несколько быстрее, а опорные — с большим нажимом на струну и заметным движением вдоль струны (влево и вправо).



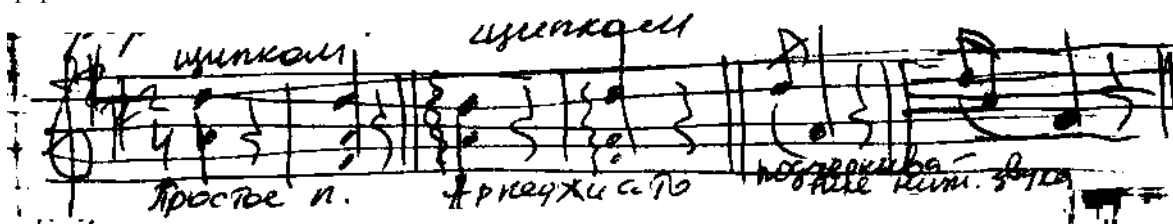
ДРОБЬ

Исполняется свободными от медиатора пальцами. К исполнению приема пальцы приготовьте заранее: для движения вниз приблизьте их к ладони, для движения вверх — распрямите. Порядок введения в игру пальцев постоянный — от мизинца к указательному и большому. При игре сверху вниз необходимо движение одного предплечья. При игре снизу вверх в развороте кисти активно участвует локоть, который следует энергично отводить от инструмента. Дробь можно заканчивать ударом медиатора (так называемая большая дробь).



ПИЦЦИКАТО ДВОЙНЫМИ НОТАМИ И АККОРДАМИ

Пиццикато двойными нотами и аккордами звучит как теплое и мягкое арпеджио. В оркестровой практике таким приемом исполняются главным образом отдельные двойные ноты и аккорды. Если необходимо подчеркнуть арпеджиато, то ставится соответствующее обозначение. Для подчеркивания нижнего звука двойные ноты или аккорды записываются в виде форшлага.



Двойные ноты или аккорды возможно исполнять приемами как коротким, так и длинным пиццикато.

Двойное пиццикато исполняется при помощи двух пальцев большого и указательного попеременно: вниз щипок большого, вверх — указательного. Этим приемом возможно исполнение быстрых пассажей.

БРЯЦАНИЕ

На домре возможен балалаечный прием «бряцание», при котором производится удар по всем трем струнам указательным пальцем правой руки. В результате этого получается быстрое арпеджио. Преимущество указанного приема игры заключается в том, что удар может быть сделан как вниз, так и вверх. При этом частота ударов может достигнуть такой скорости, что создается впечатление тремоло по всем трем струнам. Однако бряцание, столь характерное балалаек еще не нашло применения на домрах в оркестровой практике.

ГИТАРНЫЙ ПРИЕМ

Применяется очень эпизодично при игре интервалов и аккордов, соответственно двумя и тремя пальцами. Медиатор удерживается, как обычно, между указательным и большим пальцами, а звук воспроизводится остальными тремя. Звукоизвлечение может происходить арпеджированно и аккордом. В первом случае пальцы производят щипок поочередно, а в другом одновременно. Гитарный прием используется как краска и для мягких аккордовых заключений. Щипок осуществляется скоординированными действиями пальцев, кисти и предплечья.

СКОЛЬЖЕНИЕ

Одним из наиболее интересных штрихов, требующих кропотливого формирования техники исполнения, является ритмическое скольжение медиатора, применяемое чаще всего для педализованного воспроизведения гармонической фигуры, где каждый из аккордовых звуков (или из составляющих созвучие) расположен на иной струне.

В общих контурах перспективность его освоения проходит по следующим ступеням:

а) скольжение по двум, трем, четырем струнам



б) скольжение с применением сходящихся и расходящихся движений медиатора



Существуют некие пределы художественных возможностей музыкального инструмента. В исполнительстве на домре они далеко еще не исчерпаны. Исполнители-домристы должны расширять выразительные возможности своего инструмента не только за счет уже известных штрихов, но и находить новые, может быть, пока только одному ему доступные, звучания.

ПЕДАГОГУ — СОВЕТЫ

Штриховая терминология призвана увеличивать понятийную, познавательную сущность звукового эффекта, она напоминает о множественности звуковых эффектов в рамках одного игрового приема. С ее помощью можно сокращать путь к взаимопониманию опытного педагога с неопытным учеником. Не исключено также, что удачный штриховой термин, как слово-символ, может психологически точно нацелить ученика-исполнителя на воссоздание звукового эффекта целесообразным игровым действием.

Однако, учитывая условность штриховых понятий, педагогу не следует загромождать восприятие начинающего домриста излишним количеством терминов, особенно заимствованных из смежных методик.

Процесс обучения штриховой технике лучше всего строить на последовательном освоении основных приемов игры. Система домровых штрихов должна осваиваться от простого к сложному, от элементарной инструментальной выразительности до углубления художественных эффектов. Начинать следует с осознания выразительных возможностей инструмента как такового.

ПО ТЕМЕ — НОВЫЕ ШТРИХИ

Иногда путем соединения двух простых приемов игры формируется нечто цельное, что также можно трактовать, как самостоятельный штрих и подбирать для него штриховой термин.

Например: краткое тремолирование одного звука (созвучия), завершающееся одним касанием медиатора на другом звуке; возникает связь, легато:

Allegro

Запись

Исполнение

Тремолирование в мелодии

ОСНОВНОЙ МАТЕРИАЛ

Песни в исполнении народного оркестра отличаются красотой и утонченностью фразировки, а это немыслимо без большой культуры тремолирования домровой группы. Кантилена оркестра производит неотразимое впечатление на слушателей. Но для того, чтобы заставить петь не только звуки значительной продолжительности, но и короткие (например, восьмые доли такта в умеренном темпе), требуется как можно более частое, «густое» тремоло. В связи с этим замечается увлечение домристов тремолированием (в ущерб другим приемам звукоизвлечения) и тремолированием предельно густым (в ущерб дифференциации его частоты).

Тремолировать где только возможно и как можно гуще — девиз молодого исполнителя. *Но тремолирование, как один из основных приемов игры на домре требует к себе наиболее внимательного отношения.*

Максимальное насыщение звучания тремолированием само по себе не обеспечивает ему наилучшей выразительности. В концертных программах балалаечников, в произведениях для балалайки тремоло встречается значительно реже, чем в игре домристов, и это делает балалаечное тремоло более впечатляющим.

Наиболее естественно тремоло звучит в мелодиях широкого дыхания. Иногда домрист, добываясь кантилены, пытается тремолировать даже те длительности, которые не вмещают и двух касаний медиатора на каждый мелодический звук. В оркестровом унисоне, правда, это может привести к желанным результатам, поскольку образуется усредненное коллективное тремоло. Солист же в таком случае не только не получает текучести, но вдобавок искажает ритмический рисунок. Но даже в оркестре самое выразительное тремоло возможно на мелодиях широко напевных. Видимо, использовать тремоло следует главным образом в медленных темпах, в кантиленных мелодиях, а в быстром движении музыкальной ткани — лишь эпизодически.

Необходимо заметить, что эффект непрерывно льющегося звука вообще возникает не на отвлеченном тремолировании, а в процессе целенаправленного интонирования мелодического рисунка. Чем выразительнее сама мелодия, чем искуснее тремолирует музыкант, раскрываясь живую чувственную сущность, тем более четко в восприятии слушателя возникает образ «непрерывно льющегося звука». Однако если исполнитель бездушно воспроизводит мелодическую линию, его тремоло, будь оно даже частым и чистым, воспринимается как стрекот, дробь, автоматная очередь и тому подобные мало музыкальные звуки.

При разворачивании мелодического построения необходимо тщательно взвешивать свойства и взаимовлияния различных способов игры: тремоло — яркий звуковой эффект, с которым, образно говоря, всегда должны считаться его соседи по ходу мелодии. *Короткий тремолируемый звук резко отличается по характеру от звука той же продолжительности, взвеченного одиночным ударом медиатора.* Возьмем мотив из четырех звуков одинаковой длительности. Если все звуки играть с одинаковой силой, лишь один из них тремолируя, то он окажется как бы акцентированным. И наоборот, нетремолируемый окажется акцентированным, если его окружают тремолируемые.

Применяя различные приемы игры в рамках одного мелодического рисунка, следует тщательно контролировать динамику, особенно на их стыках. Тем более что исполнителю, как правило, кажется, что его тремолируемый звук превосходит по силе звучания звуки нетремолируемые (поскольку на тремоло затрачивается больше физических усилий!).

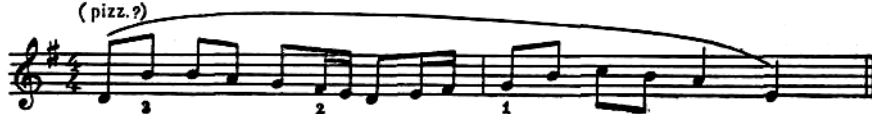
Нередко домрист теряется в вопросе, тремоло он выполнил или нечто иное? Так, например, в умеренном темпе в ритмической фигуре пунктирного ритма (восьмая с точкой плюс шестнадцатая) домрист «тремолирует» восьмушку, а на деле создает некую дополнительную ритмическую фигуру. Сопоставляя тремолируемый звук с переменным ударом, следует разделить эти два приема игры люфт-паузой:

Тремолирование мелких длительностей в сольной игре снижает уровень ритмической точности.

Внимательный подход к выбору тремоло требуется и по отношению к эпизодам или целым произведениям, которые можно сыграть одним способом — тремоло или одиночными щипками от начала до конца:

51 **Andante**
(pizz.?)

Г. Венявский. *Воспоминание о Москве*



Прибегая к тремоло, полезно задуматься над вопросом: с каким эмоциональным состоянием человека или явлением природы ассоциируется содержание данной мелодии? Кроме того, важно учитывать качество тремоло домриста, которому предназначается произведение для исполнения.

Создавая тему, аранжировщик представляет себе колорит музыкального инструмента, на котором она будет исполнена. Но исполнитель, мастер своего дела, не станет пользоваться одним колористическим приемом — тремоло, а будет чутко корректировать его в процессе мелодического движения. Удачно приведена К. Флешем французская поговорка: «Есть кое-что более приятное, чем красота — это разнообразие». Например, длительный органнй пункт требует стабильного по частоте тремолирования. Разумеется, не всякий тремолируемый звук вызывает ощущение трепетности: напористая маршевая дробь малого барабана — тоже тремоло!

В каких же случаях следует тремолировать чаще, а в каких — реже? К этому нужно подходить творчески. Предположим, домрист умеет извлекать до 16 импульсов в секунду. Свое тремоло предельной частоты он будет использовать как особый красочный эффект. «Нейтральное» тремоло в таком случае колеблется в пределах 10—12 импульсов, а «редкое» — менее того. Следует подчеркнуть, что смена этих видов тремолирования, переход от одного к другому легко улавливается слухом. Правда, существенную роль здесь играет адаптация слуха. В принципе слушателю даже равномерные повторы умеренно движущихся восьмушек (щипками медиатора) можно преподнести как кантилену. Редкое тремоло сохраняет свою напewность на более длинном отрезке звучащей струны, так как здесь заметнее ее «педализация», особенно на струнах басового регистра (оркестровые разновидности домры). По причине меньшей педализации в высоком и высшем регистре струна «поет» лишь при более частом тремолировании. Заменяв тремолируемый звук (ряд звуков) на одной струне унисоном или октавой на двух, можно создать эффект максимально частого тремоло:

52 **Andante sostenuto**

А. Глазунов. *Размышление*



Дважды проведенная короткая мелодическая фраза заиграет красками, если ее исполнить один раз частым, другой — редким тремолированием (или наоборот):

53

Andante

Котику стренький (Л. Ревуцкий. *Сонечко*)

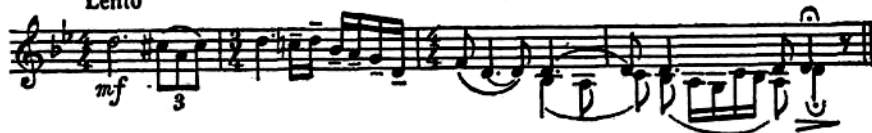


Требует корректировки частоты тремолирования и соседство одноголосия и двухголосия в одном мелодическом обороте. Здесь для равного звуковедения по одной струне желательно тремолировать чаще, чем по двум:

54

Lento

В. Кирейко. *Дума для скрипки соло*



Наконец бывают случаи, когда какой-то звук (или два) крайне желательно протремолить, но успеет это сделать лишь тот, кто имеет в своем техническом багаже очень частое тремоло. Учащение тремоло связано с нарастанием эмоционального возбуждения, а замедление — с его угасанием.

Как показывает опыт, довольно трудным моментом для учащихся является исполнение одинаковых по высоте нот, объединенных лигой, как, например, в финале концерта для домры с оркестром Н. Будашкина.



Здесь в довольно частом движении кисти правой руки нужно успеть сделать на каждую ноту небольшие акценты, сохранив при этом лигу. Легато можно добиться не только за счет небольшого подброса кисти, но и за счет давления медиатора на струну, которое осуществляется не только кистью, но и предплечьем. Звучание, однако, не должно отождествляться с нон-легато.

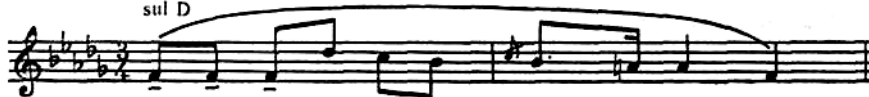
Также существенные затруднения вызывает исполнение повторяющегося звука в условиях, когда достижение цельности напевной фразы требует непрерывного тремолирования, но для полноценного тремолирования повторяющегося звука времени не хватает:

58

Andante

sul D

В. Подгорный. Концерт для домры



Приходится выбирать один из следующих приемов игры:

1. Замедлить темп повторяющихся звуков, применяя для каждого из них отдельное тремоло.
2. Применить непрерывное тремоло, отмечая каждый повторяющийся звук силовым акцентом.
3. На непрерывном тремоло выполнять между повторяющимися звуками минимальные паузы за счет сменяемости пальцев левой руки или меняя рабочий контакт пальца со струной на ориентировочный.

Подобная необходимость нередко возникает в мелодиях песен, где на одном тоне певец произносит два и более слога. Скрипач здесь обращается к *portato*, домрист же в одних случаях применит шипки медиатора (учитывая характер мелодии), в других — один из названных приемов, которым он лучше владеет.

Подытоживая данный раздел, отметим, что культура тремолирования на домре, связанная с содержанием и формой произведения, особенно проблематична на уровне музыкального синтаксиса. Специфичность выразительных средств домры (особенно если исполняются произведения, написанные для других инструментов) способна как усилить общемелодическую выразительность, так и воспрепятствовать ей.

Тремоло — колористически и артикуляционно богатый прием, один из важнейших в определении специфики домры; оно может играть двойную роль — техническую (продление звука) и колористическую (звуковые ассоциации). Нуждается в экономном, разнообразном и творческом применении в музыкальном произведении принципу экономии отвечает отказ от тремоло при возможности его замены.

Весьма важно считаться с адаптацией слуха к тремолированию в различных условиях содержания и формы произведения; чем короче реплики на разных штрихах и чем ближе они друг к другу, тем ярче контрасты. Логика произношения музыкальной фразы взаимосвязана со специфичностью домрового тремолирования.

Слуховая адаптация, как психофизиологический процесс, пока недостаточно изучена. Однако некоторые ее особенности в практике домрового исполнительства очень заметны. Так, если, например, скрипачу весьма сложно отвлечься от домрового тремолирования в кантиленной скрипичной мелодии, то слушатель, не сжившийся с этой мелодией как с органически скрипичной, полноценно воспринимает ее и в домровом исполнении. Звуковые стереотипы влияют на восприятие слушателя; домрист, накрепко привыкший слышать легато лишь в тремоло, с большим трудом улавливает его в других приемах игры на домре.

Не существует эталона идеального тремолирования. Освоение домрового тремоло доступно каждому исполнителю; индивидуальное своеобразие тремолирования может стать важным компонентом исполнительского стиля домриста.

Приемы касания (туше)

ОСНОВНОЙ МАТЕРИАЛ

В игре на домре используются три приема касания струны (туше): нажим, толчок и бросок, которые дают различный результат начала звучания (атаки звука). Каждый из этих приемов осваивается сначала на одиночных ударах (удар—нажим, удар—толчок, удар—бросок), а затем в сочетании с исполнением звуков тремоло.

Упражнение 1. Нажим.

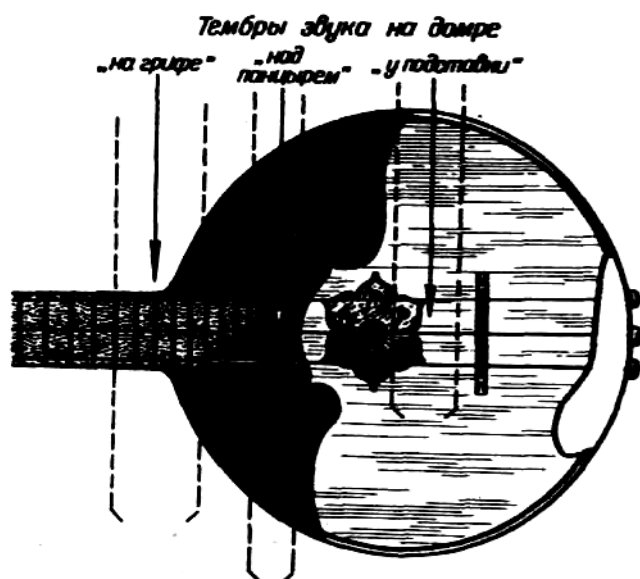


Рис. 8
Тембры звука на домре

4. *Игра у грифа* обозначается словами «у грифа». Придает звуку мягкий оттенок. Хорошо звучит в оттенке рiано.

5. *Игра кистью*. Она позволяет, как при игре ударами, так и при игре тремоло, извлекать звук различный по характеру и эмоциональной выразительности (светлый, мягкий, легкий и т. д.), достигать изящества и тонкости нюансировки. Этим приемом можно свободно играть длительное время.

6. *Игра кистью с предплечьем*. Позволяет получить характерное звучание инструмента (насыщенное, плотное и яркое). Основное положение приема: кисть и предплечье становятся как бы единым двигательным рычагом (ощущение нагрузки на руку). Этим приемом, естественно, нельзя играть продолжительное время, так как рука утомляется, что приводит к ее постепенному зажатию, начинающемуся с запястья. В то же время разумное использование приема в сочетании с игрой кистью и другими приемами игры создает желательное разнообразие и обогащает исполнительские возможности домриста.

7. *Игра всей рукой*. Такая игра (всей тяжестью руки, «с плеча») применяется редко, эпизодически и кратковременно. Приемом подчеркиваются волевые моменты в музыке, динамические контрасты, суровые и напряженные акценты.

8. *Изменение глубины погружения медиатора*. Медиатор имеет три положения: верхнее, среднее и нижнее. Глубина его погружения условно измеряется в миллиметрах. Изменение глубины регулируется движениями ногтевых фаланг указательного и большого пальцев правой руки. Если эти фаланги выпрямлять в суставах, то медиатор будет опускаться в нижнее положение на глубину 4—5 мм. Рабочая часть медиатора при этом увеличивается, а вместе с тем — сила и плотность звучания. Чтобы медиатор в нижнем положении не стучал о панцирь, место извлечения звука следует незначительно переместить в сторону подставки.

Основная глубина погружения медиатора средняя (3 мм), медиатор находится «над панцирем». Звук при этом яркий, серебристый, мягкий и певучий.

При верхнем положении медиатор сжат в суставах фаланг. Фаланги указательного пальца почти сомкнуты, а большой палец выступает немного торцом. В этом положении медиатор касается струны кончиком, заходя под струну на 1—2 мм. Звучание нежное, легкое, воздушное. Возможно более интенсивное тремолирование. Наиболее характерное верхнее положение для игры «на грифе». Уместно напомнить, что медиатор при этом не должен цепляться за лады и края накладки. Возникающие при этом шорох и стук недопустимы.

Для нижнего положения характерна игра нажимом на струну, которая дает ощущение веса правой руки. Такая игра дает хорошие результаты при исполнении драматического речитатива, подчеркнутого сфорцандо. Тремоло звучит укорочено, подчеркнуто, а отдельные звуки, извлекаемые нажимом — продолжительно (педально).

9. Иногда на струны около подставки надевается специальная сурдина, дающая приглушенное звучание. Почти такой же эффект достигается прикрытием звучащей струны легкой шерстяной тканью.

Аппликатура. Позиции. Смена позиций

ОСНОВНОЙ МАТЕРИАЛ

Аппликатура — способ расположения и порядок чередования пальцев при игре на музыкальном инструменте.

Позиция — расположение пальцев на грифе, определяемое интервальной последовательностью звуков данного мелодического оборота или структурной части пассажа.

Сразу отметим, что разговор идет о той самой *позиции пальцев*, которую нужно ставить во главу угла в отличие от слишком большого внимания к изучению позиций на грифе. При квартвом строе русской домры, преимущества которого еще до конца не изучены и недооценены, *деление грифа на условные позиции часто теряет всякий смысл*. А

позиция пальцев должна стать основным предметом исследования. Прежде всего — для педагога и исполнителя-домриста. Желательно — для композитора, пишущего для домры. Главная беда — формально-позиционный подход к аппликатуре. Нельзя следовать нелепому правилу, основанному на обязательном доигрывании нот в одной позиции грифа перед тем, как следует перейти в следующую позицию на грифе. Аппликатура должна соответствовать ритмической и мотивно-интонационной структуре музыки. Частая смена позиций не должна вызывать ощущения дополнительной трудности. Наоборот, если это соответствует логике развития музыкального материала, исполнение станет более естественным и легким.

В игре на домре заняты в основном четыре пальца: указательный (1), средний (2), безымянный (3) и мизинец (4). Большой палец (б) используется только в особых случаях, поэтому на начальном этапе обучения целесообразно исполнять мелодические последовательности, состоящие из четырех разных звуков (тетрахорды).

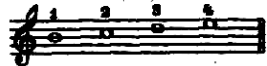
Позиции отмечаются римскими цифрами: I, II, III и т. д. Всего на домре одиннадцать позиций.

Таблица LI

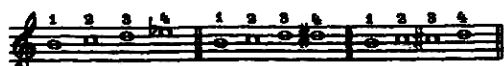
ПОЗИЦИИ И АППЛИКАТУРА 3-х СТРУННОЙ МАЛОЙ ДОМРЫ

позиции	3-я струна МИ			2-я струна ЛЯ			1-я струна РЕ		
8-я	10 11 12 13 14 15 16			10 11 12 13 14 15 16			14 15 16 17 18 19		
7-я	8 9 10 11 12 13 14			8 9 10 11 12 13 14			10 11 12 13 14 15 16		
6-я	7 8 9 10 11 12 13			7 8 9 10 11 12 13			9 10 11 12 13 14		
5-я	5 6 7 8 9 10 11			5 6 7 8 9 10 11			7 8 9 10 11 12 13		
4-я	3 4 5 6 7 8 9			3 4 5 6 7 8 9			5 6 7 8 9 10 11		
3-я	0 1 2 3 4 5 6 7			0 1 2 3 4 5 6 7			0 1 2 3 4 5 6 7		
2-я	0 1 2 3 4 5 6 7			0 1 2 3 4 5 6 7			0 1 2 3 4 5 6 7		
1-я	0 1 2 3 4 5 6 7			0 1 2 3 4 5 6 7			0 1 2 3 4 5 6 7		

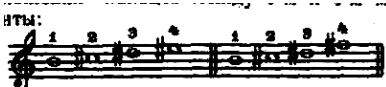
В каждой позиции положение пальцев может быть различным в зависимости от исполняемого звукоряда. Положение пальцев, охватывающее интервал чистой кварты, называется *основным*:



Кроме основного, существует более плотное расположение пальцев: 1 — 4 пальцы охватывают интервал уменьшенной кварты, большой или малой терции. Такое расположение пальцев называется *суженным*:



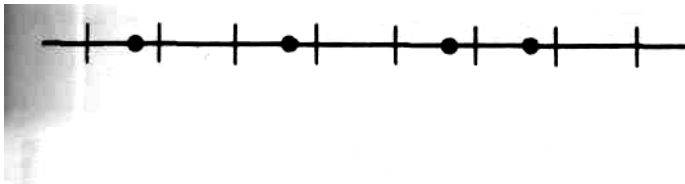
При *расширенном* положении пальцев между 1-м и 4-м может быть интервал увеличенной кварты и даже чистой квинты:



Усвоение аппликатурных навыков должно происходить последовательно: сначала при игре в наиболее простых и удобных игровых позициях, на одной струне, а затем — на двойных нотах и аккордах.

Аппликатура в тетрахордах

Упражнение 1. Позиция мажорного тетрахорда.



36 Мажорный тетракорд



Это основная позиция левой руки домриста. Поэтому все игровые ощущения необходимо строить, развивать и совершенствовать, опираясь на позицию мажорного тетракорда как основную аппликатурную формулу.



Упражнение 2. Чередование пальцев в тетракорде.

Отработайте все возможные варианты чередования пальцев в тетракорде. Каждый вариант играйте медленно и быстро, в одной позиции грифа и переходя из одной позиции грифа в другую по всему диапазону инструмента на разных струнах. По мере освоения аппликатурной задачи и достижения некоторой свободы в движениях пальцев играйте эти же упражнения разнообразными выразительными приемами: сопоставляя динамику, штрихи, тембры.

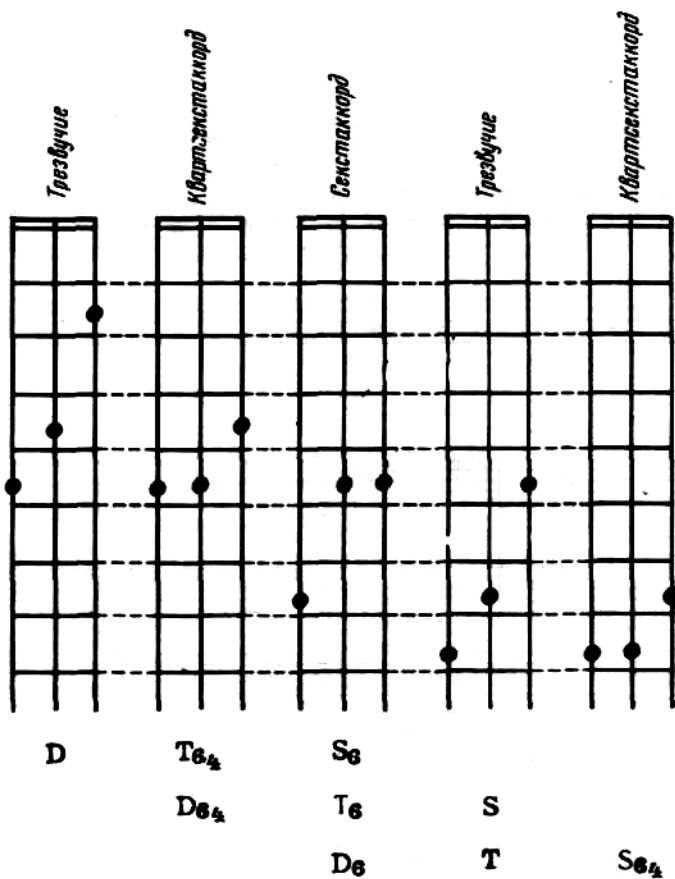
Начинайте с высоких позиций грифа (с 7-го лада или выше) и постепенно подходите к первой позиции грифа, требующей большего растяжения пальцев.

37



Аппликатура двойных нот

Предварительные упражнения для развития общей координации пальцев.

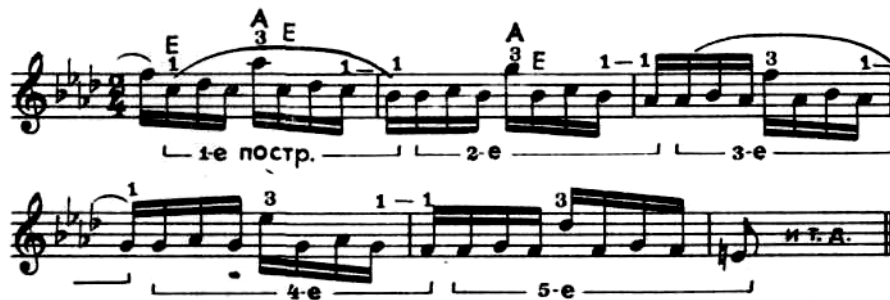


Решение самых разнообразных художественных задач, преодоление многих трудностей при игре на домре, так же как и на любом другом инструменте, во многом зависит от целесообразного выбора аппликатуры. Кроме того, правильно выбранная аппликатура позволяет ярче раскрыть художественные особенности произведения.

При выборе аппликатуры необходимо руководствоваться задачами художественной выразительности. Так, повторяющиеся одинаковые мелкие построения, которые начинаются от разных нот и идут в восходящем или нисходящем движении (так называемые секвенции), целесообразно играть одинаково, то есть одними и теми же пальцами, и делать одинаковые переходы из позиции в позицию. Например, 4-й такт цифры 8 первой части концерта Н. Будашкина нужно исполнять так:



Первую группу построения (четыре шестнадцатые) следует играть четвертым, третьим, вторым и первым пальцами. Последующие группы — секвенции — надо играть теми же пальцами. Другой пример — «Кукушка» К. Дакэна (начиная с 5-го такта от начала):



Встречаются секвенции и более крупного плана. В той же пьесе «Кукушка» (начиная с 48-го такта):

Второе большое построение (секвенцию) следует играть той же аппликатурой, что и первое, так как художественные средства исполнения остаются теми же. Только второе построение, которое является развитием музыкальной мысли произведения, надо играть с более выразительной динамикой.

В игре секвенций желательно соблюдать и одинаковые тембральные соотношения построений. Игра секвенций одинаковой аппликатурой способствует также скорейшему усвоению материала и запоминанию его.

Выбор аппликатуры, несомненно, должен определяться и тембровой окраской, необходимой для исполнения той или иной фразы, имея, в виду, что первая струна Ре на трехструнной домре звучит более ярко, открыто, нежели вторая струна — Ля; еще более мягко, сочно звучит третья струна — Ми.

Иногда при повторении одной и той же фразы вносится элемент тембрового контраста. Перед нами отрывок из I части Второго концерта П. Ворчунова:

Отрывок из I части концерта П. Ворчунова

Умеренно скоро

Этот отрывок из экспозиции концерта можно исполнять следующим образом: первое предложение (3-й и 4-й такты данного примера) играть в первой позиции, на первой струне, более ярким звуком; начало же второго предложения (5-й такт) лучше исполнять на второй струне, начиная с третьей позиции, прикрытым, более мягким и сочным звуком. Можно к тому же сделать *subito piano* (внезапно тихо), что внесет большее разнообразие в данное музыкальное построение.

От характера музыки, музыкальной фразировки зависит и прием соединения звуков, который тоже обязательно обуславливает аппликатуру. Если музыкальную фразу надо исполнить легато, связно, то здесь аппликатура особенно важна, так как неудобная аппликатура мешает плавности исполнения.

Чтобы соединение звуков было плавным, необходимо стремиться исполнить то или иное музыкальное построение в одной позиции. Полезно для этой цели шире располагать пальцы в позиции, что увеличит ее диапазон.

Нормальное расположение пальцев в позиции охватывает кварту на каждой струне, и как исключение — увеличенную кварту; но по требованию музыкальной фразы диапазон позиции можно расширить до квинты, а в более высокой позиции — и до сексты, как, например, в «Кукушке» К. Дакена (последнее проведение темы):

Расширение диапазона позиции применяется еще и для того чтобы избежать частой смены позиций, что, кстати сказать, иногда бывает сделать труднее, нежели применить расширенную аппликатуру расширенной позиции:

Н. Будашкин (Из 1-го Концерта)



Эту вариацию из первой части концерта Н. Будашкина играть «расширенной аппlikатурой», указанной в нотном примере, легче и лучше по фразировке.

Однако следует помнить, что при определении аппlikатуры нужно исходить из фразы, стараться найти такую аппlikатуру, которая бы способствовала ее выразительности, отвечала содержанию и стилю исполняемого произведения, а не только удобству игры. Здесь следует отметить, что умеренную фразу желательно исполнять на одной струне с использованием скачков из позиции в позицию во благо большей певучести, цельности.

Исходя из этого соображения, нельзя также делать аппlikатуру чрезмерно трудной, чтобы не исказить характера исполнения.

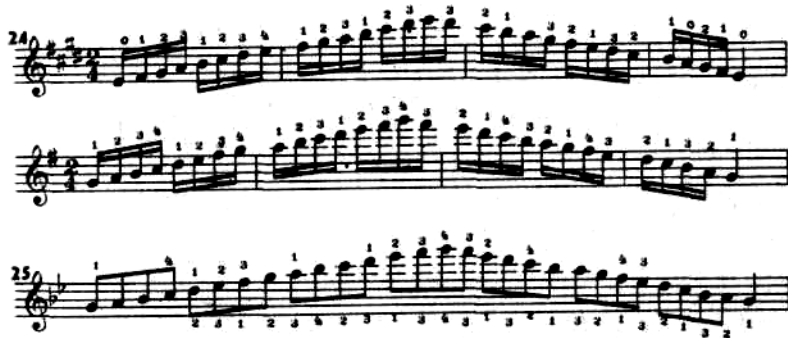
Недостаточно подготовленные музыканты зачастую не придают большого значения аппlikатуре, и это отрицательно сказывается на их игре. Разнообразные, умело подобранные приемы игры и интересные штрихи способствуют художественной выразительности, делают исполнение произведения красочным и самобытным.

При смене позиций, особенно при переходе в отдаленные позиции, левая рука делает большие перемещения по грифу. Умение осуществлять быстрое перемещение руки, не нарушая ритма мелодии, не менее важная задача, чем развитие беглости пальцев. Все вместе это и составляет основу техники левой руки.

Перемещение руки по грифу происходит, главным образом, резким движением — скачкообразно, в отдельных случаях плавно, путем подмены пальцев. Второй вид переноса руки можно делать только в смежных позициях. Особенно трудно производить перенос руки в отдаленные позиции и скачки на большие интервалы. При этом очень важно правильно осуществить не только сам скачок, но и подготовку к нему всей руки. Подготовка сводится к тому, чтобы заранее сместить пальцы в сторону нужной позиции, например, при переносе руки из I позиции в V и обратно.

При быстром переносе руки вниз по грифу принцип работы пальцев (по сравнению с игрой в одной позиции) несколько изменяется. Пальцы, чуть приподнимаясь над струной, придвигаются к мизинцу. Одновременно с этим происходит и плавное движение всей руки вниз до тех пор, пока мизинец, возможно, будет удерживать на ладу. В момент перехода мизинец снимается со струны, кисть и предплечье движутся вниз, осуществляя подмену мизинца на указательный палец. Как только указательный палец станет на место, все остальные пальцы должны занять свои места в минимальном удалении от струны и над теми ладами, на которые им следует прижимать струны. Эту перегруппировку пальцев необходимо производить в момент «скачка».

В обратном движении пальцы снимаются с грифа и придвигаются к указательному. Одновременно предплечье плавно поднимается вверх, увлекая за собой кисть и изменяя ее положение на грифе. При этом увеличивается изгиб в запястной суставе руки и несколько разгибается указательный палец в третьей фаланге. В момент перехода указательный палец снимается со струны и резким движением руки производится подмена указательного пальца на мизинец. Остальные пальцы располагаются над струнами соответственно нотному тексту. При игре гамм обычным способом, например гаммы соль мажор в две октавы, вначале происходит только освобождение пальцев и их сближение (практически подготовленные движения перед скачком) и затем плавная подмена пальцев, то есть пока еще стоит мизинец, первый палец уже поставлен на ноту ре второй октавы. Таким же образом затем осуществляется переход на первую струну на ноту ля второй октавы, а затем, на струне Ре будет следовать движение в «скачка» которое было описано выше.



Очень важно, чтобы в этом движении принимала участие не только кисть, но и вся левая рука (согласованные действия кисти, предплечья и плеча) и в основном сохранялось бы положение, выработанное в первой позиции. При смене позиций скачкообразным приемом движение большого пальца должно быть синхронным с 1-м пальцем: если 1-й палец перемещается на один лад, то на такое же расстояние должен сдвинуться и большой палец. Очень важно в скольжении (в момент скачка) снимать напряжение в пальцах, в том числе и с большого. Это приводит не только к легкости движения руки, но и к значительному уменьшению трения от соприкосновения с грифом.

В больших интервалах (скачки с 1-го пальца на 3-й и 4-й и обратно) движение руки аналогично «скачку», только пальцы не сближаются, а находятся в свободном состоянии, готовясь к нажатию в самый последний момент скачка. Очень важно зрительное опережение, то есть находясь еще в первой позиции, следует видеть ту ноту, на которую должен

совершиться скачок. При этом необходимо обратить внимание на положение кисти, а также подготовить палец для нажима (правильная постановка при прижатии струны).

Смена позиций в кантильных произведениях происходит так же, но с более плавными движениями. А скачки на большое расстояние с 1-го или 2-го пальцев на 4-й делаются несколько иначе. При помощи растяжения пальцев и поворота кисти следует дотянуться до лада, сократив скачок подтягиванием руки, либо подставляя дополнительно другой палец. Чтобы облегчить задачу (если позволяет фразировка), можно вместо скачка применить скользящее движение. Например, для достижения большей связности рекомендуется в момент скачка мизинец снимать не сразу, а постепенно, после небольшого скольжения по струне (не более чем на один-два лада).

Важное замечание

Совершенство движения правой руки, нельзя останавливаться и перед временными отступлениями от устойчивых норм постановки: например, стремление домриста во что бы то ни стало скользить мизинцем правой руки по панцирю в отдельных случаях приводит к зажатию кисти и тормозит выполнение игрового движения, свободно выполняемого при отказе от указанного скольжения. Порой утверждают, что скачок левой руки (смена позиций) всегда нужно выполнять мгновенно, молниеносно, «как короткий форшлаг» (!). Но автоматизированные «молниеносные» скачки вдоль струны приводят к иному звуковому результату, чем пластичные, плавные. Значит, нужно упражняться в скачках различного характера. Большую роль для формирования виртуозной беглости играет техника мгновенного расслабления пальцев после момента звукоизвлечения; и особенно — перед скачком, как продольным, так и поперечным.

Работа над произведением. Поиск средств выразительного исполнения

ВСЕ ЭТО НУЖНО ОЗВУЧИТЬ НА СД!!!!!!!

ОСНОВНОЙ МАТЕРИАЛ

Прежде чем приступить к разучиванию того или иного музыкального произведения, *исполнитель должен определить, соответствует ли его подготовленность, мастерство выполнению технической задачи* в выбранном произведении. Нельзя брать для разучивания произведения, техника исполнения которых превышает возможности музыканта. Надо иметь в виду, что неудача в работе над непосильным произведением может убить желание, с которыми исполнитель приступил к работе. И наоборот, правильно выбранное произведение рождает веру в свои силы, а это, несомненно, пробуждает еще больший интерес к дальнейшим занятиям.

Приступая к работе над произведением, *важно предварительно ознакомиться с ним в целом, чтобы составить общее представление о его содержании, форме, характере.* Для этого необходимо исполнить произведение с начала до конца, не останавливаясь, даже если при этом и будут допущены ошибки. Если музыкант не сможет проиграть пьесу самостоятельно, можно попросить кого-нибудь сделать это. Ознакомить с пьесой может, например, руководитель оркестра, регент хора. Он же поможет разобрать, в какой форме написано произведение, определить его характер. Полезно также, если представится возможность, прослушать пьесу в аудиозаписи.

«Принимаясь впервые за разучивание музыкального произведения, — писал известный скрипач и педагог Л. Ауэр, — учащемуся необходимо постигнуть его идею в целом, получить ясное представление об его общей структуре, так же как и об отношениях одной фразы к другой, прежде чем составить себе окончательное представление о характере вещи». Можно привести также аналогичное высказывание профессора Д. Ф. Ойстраха: «До подлинного изучения музыкального произведения необходимо его некоторое время поиграть, чтобы в общих чертах ознакомиться с его сущностью. И когда музыка станет близкой исполнителю, тогда он может приступить к углубленной работе над данным произведением».

Таким образом, необходимо не только изучить произведение, но создать его художественный образ в своем представлении, внутренне прочувствовать и как бы пережить его.

Ознакомившись с произведением, *музыкант должен составить исполнительский план.* Для этого следует предварительно проанализировать структуру произведения, найти в нем части, периоды, предложения, фразы, осмыслить взаимоотношения отдельных крупных и мелких построений, их развитие. Затем определить главную кульминацию, которой должно быть подчинено все развитие произведения. Ни одна вершина фразы, предложения или какого-то отдельного построения не должна исполняться ярче, эмоциональнее выразительнее главной кульминации.

В соответствии с этим и строится исполнительский план. В нем должны быть учтены особенности жанра произведения, его содержание, форма, характер исполнения, темп.



Проанализировав структуру построения произведения и составив исполнительский план, *можно приступить к тщательному изучению нотного текста.* Здесь надо следить за характером звука, ритмом, фразировкой. Над наиболее трудными эпизодами музыкального произведения следует работать отдельно, чтобы у музыканта не притуплялось чувство целого, не появлялось безразличное отношение к произведению от бесконечных проигрываний от начала до конца.

Так, например, разучивая Второй концерт для домры П. Борчунова, необходимо выделить следующие три эпизода:

закключается трудность этого построения, и найти пути к ее преодолению. Возможно, для этого потребуется медленное проигрывание, подготавливающее мышцы пальцев левой руки и кисти правой руки к нужным движениям, или дополнительные упражнения. Иногда оказывается полезным поиграть трудное место различными штрихами, способами и приемами. Может быть, даже придется прибегнуть ко всем этим видам проработки.

Так, для преодоления трудностей игры во втором сложном эпизоде концерта (каденции домры), вероятно, достаточно будет применить первый вид тренировки — длительное проигрывание в медленном темпе, пока все движения исполнительского аппарата не станут привычными. Первый эпизод концерта, по-видимому, потребует более тщательной и детальной проработки с применением всех видов дополнительных тренировок.

Чтобы тщательно изучить произведение, необходимо выделить не только трудные места, построения, пассажи, но и отдельные элементы этих построений. Так, в указанных трех эпизодах из концерта П. Борчунова отдельные элементы делают каждый эпизод трудноисполнимым. Например, в первом эпизоде трудными являются следующие элементы:

Каждый такой элемент в нотных примерах обозначен скобкой и цифрой:   и т. д.

В первом случае трудность заключается в движениях кисти правой руки из-за сложности выполнения приема игры;

во втором — в передвижке второго пальца;

в третьем — в том, чтобы после передвижки второго пальца на соль-диез четвертым пальцем прижать струну на до-диез, расположить пальцы в соответственно расширенную позицию и подготовиться к исполнению следующего построения;

четвертый элемент трудности — игра октавы на двух смежных струнах: для левой руки трудность заключается в большой растяжке пальцев, для правой — в трудновыполнимом приеме игры;

пятый случай — игра кварты третьим пальцем после первого пальца;

шестой — игра той же кварты, как и в пятом случае, но с иным продолжением, что влечет за собой переход в соответствующую позицию для исполнения последующего нотного материала. Нужно сыграть эту кварту на разных струнах первым пальцем, стараясь не переставлять его, а «перекатить» со струны на струну.

Преодолев все эти трудности, можно будет перейти к игре всего эпизода. Таким образом, предлагаемый путь овладения технически сложными приемами игры будет самым правильным и коротким.

Второй пример. Русская народная песня «Научить ли ты, Ванюша» в обработке для трехструнной домры В. Мотова. См. нотный пример:

Умеренно
тема

Здесь первое проведение и каждую последующую вариацию необходимо разучивать отдельно. Кроме того, будут встречаться и другие трудные элементы построения, над которыми также необходимо работать отдельно. К примеру, в первом проведении указанной пьесы следует поработать над следующим мотивом:

Умеренно

Чтобы хорошо слиговать первую восьмую со второй, которая имеет две ноты в одновременном звучании и играется коротко, в характере последующих двух восьмых, потребуются такие дополнительные упражнения:

— пятое упражнение подводит вплотную к характеру исполнения данного мотива.

Необходимо отметить, что многие музыканты играют ноты с черточками (над или под нотой) неправильно, отчего утрачивается требуемый характер исполнения.

Черточки над нотами означают, что их следует играть *tenuto* (тенуто), то есть выдержанно, тремолируя предельно полно каждую такую ноту, с еле заметными перерывами между ними. При этом звук должен быть от начала до конца одинаковым по силе, без акцентов и атаки.

Технически это достигается так: движение правой руки не прекращается, как при игре легато, но пропускается последний удар по струне вверх из серии ударов, составляющих длительность ноты на тремоло. Во время пропуска кисть правой руки немного приподнимается, делает «холостое движение», не задевая струны, и подготавливается к игре последующей ноты:

Штриховой знак в скобках — (Л) и означает холостое движение правой руки вверх.

Необходимо обратить внимание и на такой элемент построения:

В приведенном примере трудность ритмического порядка: слиговая шестнадцатая, состоящая из двух нот до и ми, к этим же нотам восьмой длительности в предыдущем такте, должны быть исполнены легко, без акцента (потребность в акценте возникает из-за того, что это начало первой доли такта) и без передержки при исполнении слиговых нот на тремоло. Для отработки точного ритма могут быть рекомендованы следующие дополнительные упражнения:



Необходимо также поиграть отдельно четвертый такт второй вариации:



Значительную трудность для неопытного исполнителя представляет ритмический рисунок — триоль (из шестнадцатых) и две шестнадцатые на одну четверть. Ритм такой фигуры получается как бы ломаным, и сыграть его на инструменте точно без дополнительных упражнений не представляется возможным. Надо несколько раз исполнить предлагаемый ритм, это поможет впоследствии гладко сыграть названную выше фигуру.

Для преодоления ритмической трудности полезно играть следующие упражнения:



Эти упражнения лучше играть на I, чтобы каждая восьмая соответствовала отдельному счету. При таком счете ее легче будет дробить на три нотки, что составит триоль, а потом — и на две шестнадцатые.

Однако, увлекаясь выполнением технической задачи, исполнитель иногда забывает про художественную сторону произведения. Поэтому, работая над отдельными небольшими построениями, следует иногда объединять их, проигрывать целиком всю пьесу или отдельную часть крупного произведения. *Важно время от времени восстанавливать в памяти общее развитие произведения и взаимосвязь отдельных его построений.* Только в этом случае у исполнителя будет сохраняться чувство целого, так как, играя подолгу отдельные места пьесы, он теряет нить развития художественного образа в произведении.

Музыкант должен научиться хорошо слушать самого себя, уметь вовремя подмечать отрицательные стороны своей игры и находить нужные приемы исполнения. Для этого следует разучивать произведение, его части или эпизоды в замедленном темпе. Игра в медленном темпе дает возможность проконтролировать мельчайшие технические детали, понять исполнительские задачи, найти правильные решения этих задач и овладеть необходимыми для исполнения навыками. Конечно, нет смысла учить медленные части в замедленном темпе. Но произведения, которые должны исполняться быстро, следует сначала проигрывать медленно.

Интересные приемы игры и хорошая аппликатура во многом способствуют успешному исполнению выбранной пьесы, они являются важными исполнительски-выразительными средствами.

Вместе с тем нельзя окончательно устанавливать аппликатуру, приемы игры и штрихи в замедленном темпе, так как при игре в настоящем (быстром) темпе намеченные приемы игры, штрихи и аппликатура могут оказаться в некоторых случаях слишком трудными и непригодными. Поэтому не следует ждать, пока разбираемый отрывок произведения будет хорошо подготовлен, а проиграть его в настоящем быстром темпе, проверить, насколько оптимальны намеченные приемы игры, штрихи, аппликатура.

Разучивая пассаж или другое какое-либо технически трудное место произведения, следует находить опорные звуки. Правильно найденные опорные ноты значительно облегчают исполнение, улучшают фразировку. При проигрывании, например, всех шестнадцатых одним звуком, не подчеркивая более важные по смыслу (опорные) ноты, исполнение будет вязким, тяжеловесным, напоминающим собой игру упражнений, а не исполнение художественного произведения.

Опорные ноты чаще всего совпадают с некоторыми сильными долями такта, как, например, в медленной части «Русского танца» А. Холминова (опорные ноты отмечены крестиком):



Встречаются и такие места, где опорные звуки в нескольких тактах подряд отсутствуют. В качестве примера можно привести быструю часть того же танца А. Холминова:



Встречаются пьесы, в которых отдельные технически сложные построения играют в одном общем движении под лигой, как бы на одном большом дыхании. Опорные ноты в таких построениях будут встречаться довольно редко. Поэтому и играть их точно в ритме и одном темпе труднее. Разучивая такие построения в замедленном темпе, целесообразно делать опорной каждую сильную долю такта и даже каждую четверть, что будет способствовать достижению ритмической игры и ровного темпа исполнения. *После того как эта задача будет выполнена, нужно снова восстановить только смысловые, опорные ноты.*

Большое внимание исполнитель должен уделять напевности мелодии. В мелодии, как правило, заключается основная тема, главный материал произведения, который потом разрабатывается, варьируется. Этот простой, но наиболее выразительный материал является стержнем всего произведения. Он требует особого подхода, глубокого понимания, тонкой детальной отработки. Поэтому и работа над главным тематическим материалом произведения особенно важна.

Н. Г. Чернышевский говорил, что артист заслуживает величайшей похвалы, если «в звуках его инструмента слышится человеческий голос». Видный советский музыковед и композитор академик Б. Асафьев пишет: «Когда говорят про скрипача: у него скрипка поет, — вот высшая ему похвала. Тогда его не только слушают, но стремятся слышать, о чем скрипка поет. Холод инструментальной интонации преодолевается».

Эти высказывания имеют прямое отношение к исполнению на любом инструменте.

Петь на домре очень трудно. Тем большая ответственность возникает перед исполнением кантилены. Чтобы добиться хорошего пения мелодии на домре, исполнитель должен продумать мельчайшие детали игры, подчинить все движения исполнительского аппарата этой главной задаче. Ему следует помнить, прежде всего, о распределении мышечных усилий, особенно правой руки. Только правильное распределение мышечных усилий правой и левой рук сделает и все другие моменты игры логически понятными, движения рук необходимыми, а извлекаемый звук содержательным.

Для продуманного, содержательного исполнения мелодической линии в целом обязательно нужно уяснить характер музыки, понять ее развитие, начиная от больших построений — части произведения — до более мелких построений — периодов, предложений, фраз. В качестве примера можно привести анализ мелодии песни «Выхожу один я на дорогу» Е. Шаниной на слова М. Лермонтова, которую композитор Н. Будашкин взял за основу второй, медленной темы своей первой части концерта для домры.

Мелодия песни напевная, выразительная, грустная. Поэтому исполнение ее нужно приблизить к звучанию человеческого голоса, для которого песня и сочинена. Строение мелодии этой песни очень простое:



Лиги, поставленные композитором Н. Будашкиным, точно определяют начало и окончание фраз. Внутри фраз имеются кульминации. Чаше всего самая высокая нота бывает кульминационной. Но бывают кульминации и на других, не самых высоких нотах. Так, например, кульминационной нотой третьей фразы «Выхожу один я на дорогу» будет не соль в шестом такте, а ми в седьмом такте.

Расчленив мелодию на большие и малые построения, необходимо определить их взаимозависимость. Так, например, в анализируемой песне «Выхожу один я на дорогу» наивысшим моментом развития всей мелодии, ее главной кульминационной точкой и будет следующее построение:

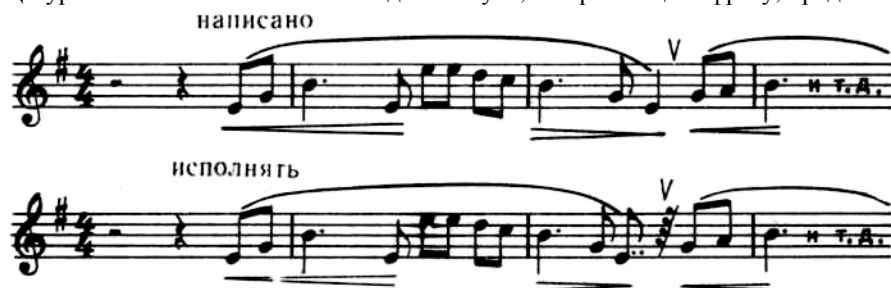


Известный пианист К. Н. Игумнов называл кульминации «интонационными точками». Он говорил: «Самая трудная задача — кульминационные моменты найти, выделяющиеся интонационные точки... Интонационные точки — это как бы точки тяготения, влекущие к себе центральные узлы, на которых все строится. Они очень связаны с гармонической основой. Теперь для меня в предложении, в периоде всегда есть центр, точка, к которой все тяготеет,

стремится. Это делает музыку более слитной, связывает одно с другим».

Между отдельными предложениями и меньше между фразами необходимо делать цезуры, передавая тем самым как бы моменты «дыхания».

Цезура исполняется за счет последнего звука, завершающего фразу, предложение, период.



Цезура не обозначена в нотном тексте, но она имеется в виду при правильном исполнении фразы, предложения, периода.

«Живое дыхание есть основной нерв человеческой речи, — говорит пианист А. Б. Гольденвейзер, — а, следовательно, и музыкального искусства, родившегося из звуков человеческого голоса... Если вообразить себе такого человека, который, допустим, мог бы говорить целую минуту не переводя дыхания, то я представляю себе, что слушать его было бы совершенно невыносимо. Я испытываю это мучительное ощущение какой-то психологической одышки, слушая игру некоторых пианистов. Элементов дыхания, цезур, пауз в их игре как будто не существовало».

Для выразительного исполнения фразы, предложения помимо выполнения хорошей нюансировки необходимо в первую очередь играть эмоционально. Динамические оттенки должны дополнять эмоциональную игру, а не подменять ее. Играть громко — не значит играть с чувством. *Эмоциональность в игре — это передача внутреннего состояния музыканта, его чувств, навеянных исполняемым произведением.*

Статичное, монотонное исполнение происходит, в основном, оттого, что музыкант не понимает содержания произведения, не имеет ясного представления о линии развития мелодии, не чувствует тяготения одних звуков к другим внутри фраз, предложений.

Не меньшее место здесь принадлежит и пониманию характера, основного настроения музыкального сочинения. Так, в анализируемом примере — песне «Выхожу один я на дорогу» в выразительной мелодии темы заложены интонации душевности, поэтической грусти. Правильно воспринятый характер произведения позволит легче разобраться в строении мелодической линии пьесы, найти правильный характер звука.

Упражнения для развития технических навыков игры на домре и работа над ними

Озвучить на СД!!!!!!!

ОСНОВНОЙ МАТЕРИАЛ

Для развития техники и укрепления пальцев левой руки помимо гамм и арпеджио необходимо предусмотреть в своих занятиях работу и над специальными упражнениями. Для этой цели рекомендуются упражнения для тренировки многих тонких, трудных движений пальцев левой руки и развития разнообразных приемов игры для кисти правой руки.

Предлагаемые в данном пособии упражнения предназначены, главным образом, для отработки нужных движений пальцев левой руки, для воспитания выдержки и выносливости у исполнителя.

Приступая к тренировочным занятиям над упражнениями, очень важно в самом начале избрать правильную методику работы над ними. Так, упражнения в первой позиции на струне Ля ставят целью укрепить мышцы пальцев левой руки, сделать их более сильными, независимыми один от другого, пригодными для свободной игры, в большей степени — третий палец и особенно четвертый.

Здесь необходимо выполнять следующие условия:

1. *Во время игры держать пальцы в позиции.* Если пальцы не участвуют в игре, их не следует каждый раз собирать вместе, а потом расставлять. Это касается, главным образом, третьего и четвертого пальцев. Каждый палец должен находиться над тем ладом, на который ему придется опускаться.

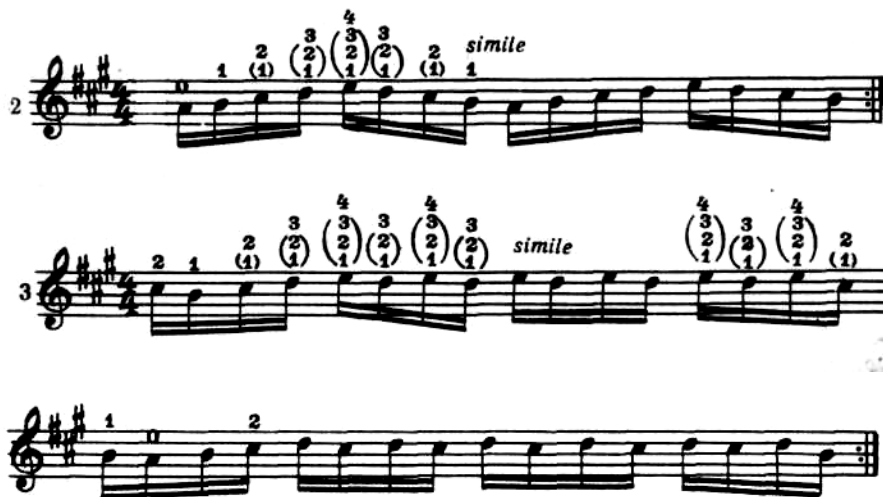
2. *Не снимать пальцы со струн раньше, чем это будет необходимо.*

Так, например:



В первом такте этого упражнения следует найти свободные движения третьего пальца при неподвижных первом и втором, которые находятся на ладах ранее сыгранных ими нот, пока третий палец будет повторять ноту Ре. Во втором такте все это должен сделать четвертый палец, а первый, второй и третий должны находиться на ладах.

Для точного соблюдения этого правила приводятся следующие примеры с условным обозначением расположения пальцев на ладах:



Цифры, написанные над нотами сверху без скобок, указывают, какие пальцы исполняют данные ноты. А цифры, написанные в скобках, указывают, какие пальцы находятся в это время на ладах. К тому же свободные от игры пальцы, находясь на струнах, не должны давить на них. Они не должны затрачивать энергии и ослаблять тем самым силу играющих пальцев. А сохранять их на ладах необходимо для того, чтобы не делать лишних движений.

Отрабатывая, таким образом, отдельно движения то третьего, то четвертого пальцев, мы заставляем работать те их мышцы, которые еще не развиты, укрепляем их и освобождаем от скованности. Добиться самостоятельных движений этих пальцев будет нелегко, потребуется настойчивая работа с соблюдением всех требований, о которых шла речь выше.

3. *Играя упражнения ударом вниз и вверх поочередно, необходимо внимательно контролировать силу и качество звука от удара вверх и добиваться, чтобы он не был слабее и качественно хуже звука, получаемого от удара вниз.* Звуки от удара медиатора вниз бывают, как правило, более насыщенными и яркими, а звуки, исполняемые ударом медиатора вверх, — более тусклыми, неплотными, с призвуками шелеста медиатора. Упражнения дают возможность выровнять их звучание, если сконцентрировать свое внимание на этом специфическом недостатке звукоизвлечения.

Для развития удара снизу вверх рекомендуется поиграть упражнения, начиная с «обратного» удара, то есть каждую нечетную ноту шестнадцатых, которая обычно играется ударом вниз, играть ударом вверх, а четную, соответственно, вниз. Это позволяет выровнять силу и качество каждого звука.

4. *Как и в гаммах, продолжать работать над протяженностью звука, над короткими незаметными переходами, над соединением звуков.* Так как в предлагаемых упражнениях ноты слигваны, то и удары медиатором должны быть плотными, а получаемые звуки продолжительными.

5. *Играть каждое упражнение не менее четырех раз подряд, чтобы укрепить мышцы пальцев и выработать выносливость при повторении трудных, неудобных движений.*

6. *Начинать тренировать движения пальцев в таком темпе, при котором бы все моменты были хорошо контролируемы.*

Когда же каждое упражнение в отдельности будет отработано и игра в быстром темпе не станет вызывать затруднений, можно играть упражнения подряд, сколько позволит натренированность пальцев левой руки.

Если во время длительной игры появится напряжение, скованность, необходимо на короткое время прервать игру.

Проверкой достаточной подготовленности для исполнения **упражнений I раздела**, заключительным итогом работы над ними следует считать проигрывание всех упражнений раздела подряд без остановки (каждое упражнение не менее четырех раз), в подвижном темпе, соблюдая все условия игры.

Такая методика игры упражнений помогает предельно сократить лишние движения исполнительского аппарата, а, следовательно, и непроизводительно затрачиваемую энергию. У домриста вырабатываются короткие четкие движения пальцев левой руки, пальцы привыкают к такому исполнению и в дальнейшем не будут подниматься высоко над струнами. Чем ближе к струнам свободные от игры пальцы, тем полнее потом звучат исполняемые ими ноты, и наоборот привычка отводить пальцы от струн на большое расстояние приводит к затяжке движения и к неполноценному звучанию нот. Кроме того, лишние движения вносят в игру ненужную суетливость и утяжеляют ее.

К работе над упражнениями I раздела следует относиться очень серьезно, здесь закладываются основы правильных движений. Тем более что главное внимание в них уделяется укреплению слабого пальца — мизинца. И пока он не будет достаточно хорошо выполнять предусмотренные движения, не уставать, играя длительное время, нельзя переходить к упражнениям следующего II раздела.

Из упражнений I раздела следует особое внимание обратить на наиболее сложные упражнения: 6, 7, 8, 11, 12, 13, 14, 19, 22, 25.

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

Упражнения раздела II предусматривают дальнейшее развитие мышечной системы пальцев. *Новыми сложными элементами игры здесь являются хроматизмы и увеличенные секунды, а также исполнение малой терции ре—фа в первой позиции на второй струне.*

Сложность игры хроматических последовательностей заключается в необычной аппликатуре, отличной от аппликатуры хроматических гамм. В процессе исполнения этих упражнений ни один палец не должен выходить из первой позиции.

Увеличенные секунды и малую терцию ре—фа в упражнениях II раздела предусмотрено исполнять смежными пальцами, а именно:

Все упражнения II раздела нужно исполнять на струне Ля в первой позиции, соблюдая при этом следующее распределение пальцев: *ноты, расположенные на первом и втором ладах, играют первым пальцем; на третьем и четвертом — вторым пальцем; на пятом и шестом — третьим пальцем; на седьмом и восьмом — четвертым пальцем.* Хроматизмы в этих упражнениях играют путем скольжения пальца от одного лада к другому, соседнему.

Немалую сложность при отработке движений исполнительского аппарата в самом начале составит отделение третьего пальца от второго на расстояние, соответствующее увеличенной секунде. Сложность вызвана тем, что эти два пальца по строению мышц очень зависимы один от другого.

С этой трудностью доприсст сталкивается, исполняя упражнения 2 и 3 этого раздела, где необходимо ре-диез (6-й

лад) брать третьим пальцем, в то время как второй находится на до (3-й лад), что составляет расстояние между пальцами в три лада. Отставлять на такое расстояние третий палец от второго — задача сложная, и свободное исполнение подобных интервалов требует длительных тренировок.

Трудность этих упражнений заключается и в том, чтобы легко, свободно и быстро передвигать пальцы на соседний лад вниз и вверх, как этого требуют упражнения 3, 4, 5, 7, 8 и другие.

При тщательной отработке сложных движений пальцев левой руки совершенствуется их мышечная система, они укрепляются и приобретают большую самостоятельность.

Особое внимание должно быть обращено на выбор целесообразной аппликатуры. Так, исполнять упражнение 8 можно и другой, более удобной аппликатурой, но так как во всех этих упражнениях предусмотрена игра в первой позиции на одной струне и отработка передвижения пальцев на соседние лады, то в упражнении 8 ноты фа и ми следует играть одним пальцем (четвертым).

Упражнения II раздела

1

2

3

4

5

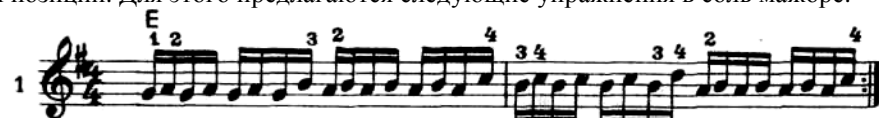
6

7

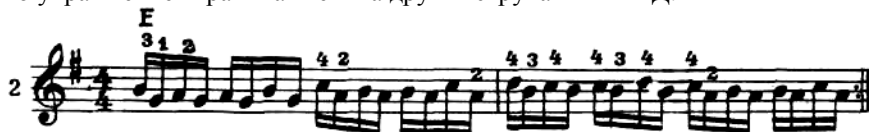
8



Прежде чем перейти к упражнениям раздела III, а потом и IV, необходимо будет предварительно освоить игру во второй позиции. Для этого предлагаются следующие упражнения в соль мажоре.



Это упражнение играть также и на других струнах — А и Д.



Ознакомившись с игрой во второй позиции, приступим к **упражнениям раздела III.**

С этого раздела начинается обработка движений на двух струнах — второй и третьей. Кроме того, во время игры этих упражнений закрепляются и отшлифовываются движения, уже знакомые по первым двум разделам, но теперь на двух струнах, а иногда и в разных позициях — первой и второй. Для этой цели предлагаются следующие упражнения:

Особое внимание следует уделить **разделу IV**. Упражнения этого раздела в ми мажоре помогают овладеть трудными приемами игры на домре для правой руки.

Трудность этих приемов — в умении делать удары медиатором вниз и вверх поочередно на разных струнах.

Существуют два приема исполнения этих движений, и каждый из них имеет в свою очередь по два варианта.

Первый прием. Первый вариант. Удар вниз выполняется по расположенной выше струне Ля или Ми, а вверх — по соседней расположенной ниже струне, соответственно Ре или Ля,

Второй вариант. Удар вниз делается по верхней струне Ми, а вверх—по нижней струне Ре (удар через струну).

Второй прием. Первый вариант. Удар вниз производится по расположенной ниже струне Ля или Ре, а вверх — по соседней расположенной выше струне, соответственно Ми или Ля.

Второй вариант. Удар вниз производится по нижней струне Ре, а вверх — по верхней струне Ми (удар через струну).



Первый прием игры разными ударами и на разных струнах менее трудный по технике исполнения, хотя во втором варианте играть через струну несколько сложнее. А вот второй прием игры и особенно его второй вариант очень трудный. В подвижном темпе это, пожалуй, самые сложные движения правой рукой. Тренировку всех этих движений лучше начинать с менее трудного приема. Такие движения предусмотрены в упражнениях 1 и 2.



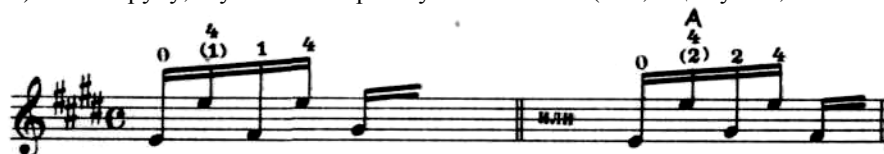
Эти движения могут и не представлять большой сложности, если исполнитель раньше хорошо поработал над ударом вверх и сумел добиться одинакового звучания, получаемого от ударов в разные стороны. Но если домрист не отработал прием (удары вниз и вверх поочередно) на одной струне, ему придется столкнуться с большими трудностями, когда нужно будет соединять звуки, извлекаемые на разных струнах.

Соединяя их, некоторые исполнители допускают неточности. Они не снимают пальцев с третьей струны, и от этого упражнения начинают звучать так:



В приведенном примере на каждой второй шестнадцатой будут слышны два звука: звук от первой шестнадцатой, который будет продолжать звучать, и звук от последующей шестнадцатой. А чтобы этого избежать, необходимо после соединения звуков пальцы снимать с третьей струны, не поднимая их высоко. Игра с открытой струной является в некоторой степени исключением из правила.

Первая шестнадцатая ми — первой октавы, в приведенном примере будет звучать как восьмая. В медленном темпе звучание ее можно будет погасить с наступлением второй шестнадцатой. Это делается так. Играя вторую шестнадцатую на второй струне четвертым пальцем, прикрыть в это время одним из свободных пальцев третью струну. Следовательно, одновременно нужно поставить два пальца как бы для игры двух нот: один на лад для извлечения звука и другой (цифры в скобках) — на струну, звучание которой нужно погасить (или, еще лучше, только коснуться ее).



В третьем упражнении раздела IV часто повторяется нота ми на открытой струне:



Цифры в скобках означают, каким пальцем гасить ненужное звучание открытой струны. А если не прикрывать третью струну после ноты ми (второй шестнадцатой в приведенном примере), то она окажется не шестнадцатой, как написано, а четвертью:



Научиться прикрывать звучащие открытые струны необходимо, так как встречаются произведения, в которых обязательно нужно уметь это делать, противном случае нарушается характер исполнения. Вообще работу над прикрытием звучащей струны можно перенести на более позднее время, когда будут усвоены и отработаны все самостоятельные движения пальцев левой руки и трудные движения кисти правой руки.

С 3-го упражнения IV раздела начинается отработка очень трудного приема игры для правой руки, когда удар вниз должен производиться, например, по второй струну, а вверх по третьей.



Трудность этого приема заключается в сложном движении кисти правой руки при возвращении после удара вниз, так как следующая нота должна быть сыграна на соседней верхней струне. Поэтому, чтобы произвести удар снизу по верхней струне, кисть должна проделать зигзагообразное движение, а с последующим ударом вниз создается такое же движение, но в другом направлении.

На рисунке эти движения кисти правой руки можно изобразить так:



Рис. 7. Движение кисти правой руки при исполнении

Если исполнителю будет трудно освоить этот прием при проигрывании упражнения 3, то лучше вначале взять более простые упражнения — 4, 5, где трудные движения сочетаются с более удобными. Это позволит спокойно, без зажима кисти правой руки подготовиться к сложным движениям. И как только они станут хорошо получаться, следует исполнить все три упражнения без перерыва, (повторяя каждое не менее четырех раз), и потом вернуться к упражнению 3.



Чтобы лучше овладеть этими трудными движениями в правой руке в сочетании с трудными движениями и в левой руке, необходимо поработать над следующими упражнениями:



8

I n 4 1 2 0 (E) II n E A I n A 3

9

I n 2 1 4 3 2 4 II n E A (E) A (E) A I n A 3

10

A 4 0 3 1 3

(E) A 2 3 4

11

A 3 3 1 3 1 3 1 3 1 1 2 1

(E) A 1 2 2 3 1 1 1 1 1 3

12

E A E A smile A A 0 4 3 0 3 0 2 2 1 2 3

13 E A 1 simile
 14 A 3 2 2 1 2 1 3 2 4
 15 I п II п (E) A 2 1
 16 E A E A simile
 17 E 1-1 2-2 3 4 A 1 2-2 3-3 3 2 2 1 2 1

Очень полезными для домристов представляются упражнения разделов V и VII.

В разделе V предлагается тренировочный материал для пальцев левой руки и кисти правой руки. С этого раздела начинается игра на трех струнах в первой и второй позициях.

Трудной задачей в разделе V следует считать игру в расширенной позиции. В упражнениях пальцы левой руки должны расставляться так, чтобы квинта могла исполняться на одной струне первым и четвертым пальцами, кварта — вторым и четвертым, терция — третьим и четвертым. Так:

квинта кварта терция
 A 1 4 A 2 4 A 3 4

Упражнения:

Игра такой аппликатуры с растяжкой пальцев на грифе подготавливает домриста к исполнению октавами на двух соседних струнах (интервал квинты на одной струне равен расстоянию октавы на двух струнах).

Для последующей работы над упражнениями интересным представляется **раздел VI**. Здесь впервые появляется *триольный ритм*. Игра триолей на домре требует изучения специфического приема исполнения (как и других непарных делений длительностей по пять, семь нот).

Первая нота каждой группировки является в какой-то степени опорной и при исполнении несколько выделяется — играется плотнее, чем остальные. Выделить ноту на домре, как правило, легче ударом вниз.

Существует несколько приемов игры нечетных группировок. В этой работе приводятся три наиболее сложные из них.

Первый прием заключается в том, что все нечетные ноты каждой группы играют ударом вниз, а четные — ударом вверх. Следовательно, последняя нота триоли, квинтоли и первая нота следующей группы играют ударом вниз:

Трудность именно в том и заключается, чтобы успеть выполнить подряд два удара вниз. Следовательно, чем быстрее темп, тем труднее их исполнять, а чтобы научиться делать это легко и свободно, нужно отработать в правой руке кратчайшие четкие движения.

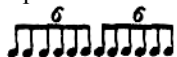
Играть таким образом следует, когда требуется подчеркнуть ритмическую структуру построения, выделяя каждую триоль, квинтоль.

Второй прием не отличается от обычной игры дуолей, квартолей ударами в обе стороны. А по существу здесь имеется принципиальное отличие.

Каждый ритмический рисунок отражает характер музыки, так, например, триольный придает движению большую динамичность. Следовательно, триольный рисунок должен хорошо прослушиваться, если даже триоли исполняются слитно, под лигой, в одном общем движении. Некоторые домристы, не понимая характера музыки или плохо контролируя свое исполнение, иногда вместо триолей



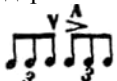
играют секстоли (они легче по исполнению).



Это, конечно, недопустимо. Чтобы пульсация триольного ритма хорошо получилась, рекомендуется третью ноту триоли, исполняемую ударом вниз:



играть чуть тише, с меньшей атакой, тогда легче выделить первую ноту следующей триоли, акцентировать ее, играя ударом вверх:

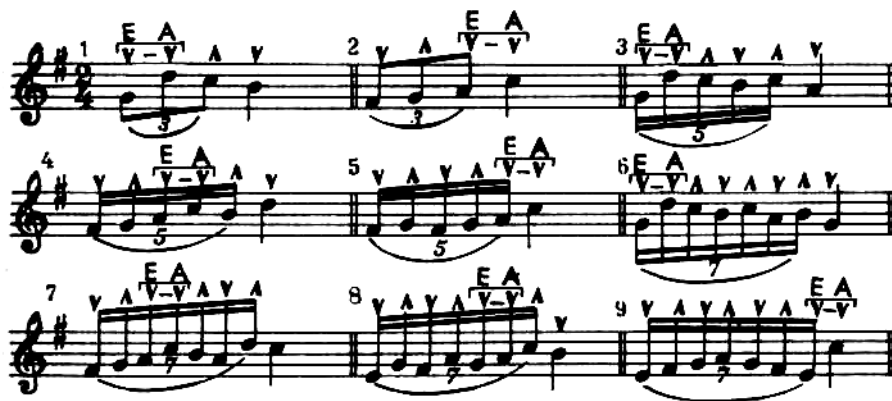


Первую ноту триоли, исполняемую ударом вверх, играть очень активно, с хорошей короткой атакой. Применяется этот прием в двух случаях:

- 1) когда первый прием игры в быстром темпе становится невыполним из-за частых движений в правой руке;
- 2) когда не требуется подчеркивать отдельно каждую триоль, квинтоль, исполняемые под лигой.

Третий прием — комбинированный. Он является разновидностью основного первого приема игры нечетных группировок. Выполняется этот прием следующим образом: после первого удара вниз второй удар совершается скольжением медиатора с верхней струны на соседнюю нижнюю, и делается он за счет продолжения движения правой руки вниз. Таким образом, не требуется второго замаха кисти для второго подряд удара вниз. Обозначается он двумя знаками удара вниз с черточкой между ними.

Применяется этот прием при наличии восходящих нот четных долей групп и следующей ноты после группы. См. нотные примеры:



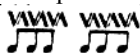
Комбинированный прием применяется иногда и для исполнения нисходящих нот. Например:



Третий прием возможен также при исполнении нисходящих нот и в других позициях с последующей нотой на открытой ниже расположенной струне, например так:



Во время тренировок этого приема игры необходимо обратить внимание на то, чтобы второй удар приходился вовремя, а не раньше или позже. Ведь правая рука при ударе, преодолевая сопротивление струны, может или задержаться, что бывает реже, или, соскользнув со струны, прийти раньше на нижнюю соседнюю струну. Правая рука при выполнении этого приема выходит из привычного движения, постоянно короткого, и после скольжения может неритмично выполнить последующую ноту ударом вверх. Нужны точные движения руки и внимательный контроль за ритмом. А поэтому триоли, исполняемые легато, сначала следует поиграть первым приемом или только ударом вниз, подчеркивая начало каждой группы, для того чтобы было правильное представление о ритме. Тогда игра вверх и вниз будет более ритмичной. Хорошо также поиграть, делая по два удара на каждой восьмой триоли (вниз и вверх):



Для тренировки третьего приема игры предлагаются следующие упражнения:



В процессе дальнейших занятий над другими упражнениями нужно обратить внимание на отработку уверенной игры в позициях. Неверно думать, что навыки игры, полученные от освоения предыдущей позиции, будут достаточны для игры в следующей, более высокой позиции. Ведь чем выше позиция, тем короче часть звучащей струны, хуже ее вибрация, скованнее звучание. Для хороших вибраций, свободного звучания укороченных струн нужны более концентрированные удары, для чего потребуется отработать в правой руке еще более короткие движения с глубокой и сильной атакой в момент удара по струне.

Чем выше позиция, тем выше струны от ладов инструмента, тем труднее прогибать их во время игры. Для пальцев левой руки при этом образуются дополнительные трудности, чтобы прижимать струны, сохраняя в пальцах легкость движения. Поэтому с игрой в других более высоких позициях пальцы левой руки должны стать еще более сильными, а переходы их более отточенными, совершенными.

Прежде чем перейти к проработке следующих разделов, необходимо преодолеть ряд трудностей при игре в отдельных более сложных позициях, о которых речь шла выше. Поскольку игра в I и II позициях была освоена домристом при работе над предыдущими разделами пособия, основное внимание следует уделить отработке игры в III и последующих позициях.

Для изучения третьей позиции предлагаются упражнения:



Упражнения в четвертой позиции

Упражнения в четвертой позиции

Упражнения в пятой позиции

Упражнения в пятой позиции

Самый трудоемкий этап работы над упражнениями — совершенствование игры в различных позициях. Отработка быстрых, незаметных переносов кисти левой руки из одной позиции в другую в сочетании со сложными движениями пальцев представляет собой один из труднейших элементов развития техники игры на домре. При этом нужно будет обязательно выполнить правила перехода из позиции в позицию.

Для отработки наиболее сложных элементов техники предлагаются упражнения, помещенные в Приложении 1.

Последний раздел рекомендуемого пособия заключительный, итоговый. В упражнениях этого раздела введены дополнительные трудности — игра некоторых шестнадцатых с трелью.

Если домрист с самого начала работы над гаммами и упражнениями строго выполнял рекомендации: отработывал кратчайшие движения пальцев левой руки и кисти правой — то упражнения данного раздела окажутся для него посильными и, играя их, он сможет еще лучше отточить движения, сделать их наикратчайшими, отчего техника исполнения станет более подвижной, свободной.

Для лучшего усвоения движений, встретившиеся в упражнениях трели, следует играть вначале так:

написано исполнять

Разучивая упражнения, можно играть облегченной аппликатурой. (В данном нотном примере она дана внизу.)

После игры упражнений с мордентами (вместо трели) выполнение короткой трели становится более доступным. Трель на шестнадцатых должна исполняться очень коротко, следующим образом:

5

4 2 A E 0

1 2 3 (E) A E Д 2

6

4 2 A (E) A

7

1 2-4 A Д A

1 2-4 Д 3-1 4-1 Д 4 3 A

8

4 3 A E (E) Д 3

4 3 Д 4 A

This page of musical notation is for guitar and consists of ten staves of music. The notation includes various fret numbers (1-4), accidentals (sharps, flats, naturals), and chord markings (A, D, E). The music is written in a single system with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The first staff is numbered 13. The second staff has a chord marking 'A'. The fourth staff has a chord marking 'D'. The fifth staff is numbered 14 and has a chord marking 'A'. The seventh staff has a chord marking 'E'. The eighth staff is numbered 15. The tenth staff has chord markings 'A', 'D', '(D)', 'A', and 'E'. The notation is complex, featuring many triplets and slurs.

Musical staff 1 (treble clef, 4/4 time). Chords: A, D, A, D. Fingerings: 1 2 1 3, 2 4 2 1, 1-1, 2 4 2 3.

Musical staff 2 (treble clef, 4/4 time). Chords: A, E, A, E, A, E, A, E, A, E. Fingerings: 2 3 1, 4 3 4 1, 2 3 1, 2 3 1, 2 3 1, 2 3 1, 2 3 1, 2 3 1, 2 3 1, 2 3 1, 2 3 1.

Musical staff 3 (treble clef, 4/4 time). Chords: D, A, D, A, D, A, D, A, D, A, D, A, D. Fingerings: 1 3 2, 4 3 4, 1 3 2, 4 3 4, 1 3 2, 4 3 4, 1 3 2, 4 3 4, 1 3 2, 4 3 4, 1 3 2, 4 3 4.

Musical staff 4 (treble clef, 4/4 time). Chords: D, D, D, D. Fingerings: 2 3 1, 2 2 3 3, 3 4 2 3, 4 2 3 1, 2 2 3 3, 3 4 2 3, 4 2 3 1, 2 2 3 3, 3 4 2 3, 4 2 3 1.

Musical staff 5 (treble clef, 4/4 time). Chords: D, A, D, A, D, A, D, A, D. Fingerings: 2 3 1, 2 2 3 3, 3 4 2 3, 4 2 3 1, 2 2 3 3, 3 4 2 3, 4 2 3 1, 2 2 3 3, 3 4 2 3, 4 2 3 1.

Musical staff 6 (treble clef, 4/4 time). Chords: A, D. Fingerings: 0 2 4, 1 3 4, 4 3 4 2, 4 3 4 2, 4 3 4 2, 4 3 4 2.

Musical staff 7 (treble clef, 4/4 time). Chords: E, A. Fingerings: 1 3 4, 3 4 3-3, 1 4 1 2 1, 2 2 1 2, 1 3 1, 3 1 3, 2-1 4.

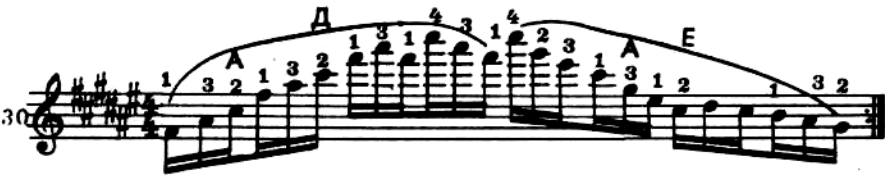
Musical staff 8 (treble clef, 4/4 time). Chords: A, E, A. Fingerings: 0 2 4, 1 4 4, 2 4 3 4 2 4, 2 4 3 4 2 4, 2 4.

29 







30 

31 

32 

33 

This page of musical notation is for guitar, featuring ten staves of music. The notation includes complex fingerings, chord markings, and articulation symbols. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The staves are numbered 34 through 43. The music is written in a single system, with each staff containing a line of music. The notation is dense with notes and fingerings, indicating a technically demanding piece. Chord markings include A, E, D, and (A). Fingerings are indicated by numbers 1-4 and 0. There are also some articulation marks like slurs and accents.

40 *A* 4 3-3 2-2 1 *simile* *Д* 1 2-2 3-3 4-4 *simile*

41 *А* 3 3 1 3 1 4 *Д* 4 *А* 4 3 *А* *Е* 1-

42 1 3 *А* 1 3 1 3 2 3 1 3 1 3 1 3 4 4 1 2-1 2 1 3 1 2 1 2 2 *А* *Е* 1 4 2-

43 1 3 2 4 1 3 2 3 2 3 1 4 2 3 1 3 2 1 2 1 3 2 2 3 1 2-1 2 4- *А* *Д* 4 *Е*

44 *Д* 1 3 2 1 3 2 1 3 1 2 *А* *Е*

45 *Е* 2 4 1 4 3 2-4 2 4 1 *А* (*А*) 3

46 *Д* 2 4 1 2 3 1 1 3 1-4 3 4 1 4-1-4 3 2 1 1 4

2 4 2 4 2 4 4 1 3 1 1 3 3 3- 1 4 1 1 4-1 3 1 1 3

A 1 4-1 4 1 1 2 4 2 4 2 4 1 1 1 4

46 A (A) (A) Д 4 A

47 Д А Е А Д Д 4 А

4 2 3 1 3 2 2 А 1 3 2

2-2 А Д 4 3 1 А Д 4

48 E A (A) Д 4

4 3-3 2-2 А E 3-3 2-2

This page of musical notation is for guitar, written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The music is organized into ten staves, with measure numbers 49, 50, 51, 52, and 53 indicated at the beginning of their respective staves. The notation includes various chords and fingerings, with letters A, Д, and Е placed above the notes to indicate chord changes. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. Some measures contain complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The music concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final staff.

49

50

51

52

53

5

6

7

8

9

10

Упражнения для ежедневной разминки

ОСНОВНОЙ МАТЕРИАЛ

Музыкант, осознавший полезность технических упражнений и научившийся ими пользоваться, будет в несомненном выигрыше перед тем, кто ими пренебрегает. Большинство музыкантов-исполнителей, как известно, начинают занятия на инструменте с упражнений для разогревания рук («распевка» певца — общепризнанная необходимость).

В связи с этим можно рекомендовать и одновременное соединение двух задач — разогревание рук и развитие техники игры на комплексе упражнений. Оказывается вполне достаточно 20—30 минут, чтобы проиграть упражнения, охватывающие все основные домровые приемы.

Исполнитель должен хорошо знать круг этих приемов, их сущность и градацию каждого из упражнений — от простейшего до виртуозного. Уяснив для себя такой комплекс, можно затем рассматривать его как некую систему самоконтроля, как систему тестов на уровень своей техники. При этом окажется, что одним упражнениям необходимо уделить больше времени, другим — меньше, а надобность в третьих вовсе отпадет. Выясняется также необходимость в изобретении каких-то новых упражнений.

Существуют выверенные опытом музыкантов-исполнителей установки, которых следует придерживаться, занимаясь техническими упражнениями:

1. Любое упражнение должно быть осознано исполнителем, как необходимое. Чем более развито музыкальное мышление исполнителя, тем более приемлемо ему техническое упражнение, как средство продвижения к исполнительскому мастерству. Поэтому в первоначальном периоде обучения необходимо опираться больше на художественно полноценные произведения.

2. Полезно упражняться лишь с полным вниманием и всесторонним контролем, при отсутствии усталости. Необходимо тщательно контролировать не только точность технического выполнения задания и достижения задуманного звукового результата, но и состояние игрового аппарата. В противном случае возникает опасность перегрузки мышц, а то и профессионального заболевания.

3. Короткие упражнения лучше, чем длинные.

4. Следует располагать задания в последовательности от простого к сложному — как в комплексе, так и отдельных элементов каждого упражнения.

5. Необходимо стремиться каждое последующее повторение выполнить лучше предыдущего.

6. В каждом упражнении должен содержаться элемент из резерва средств выразительности. Это — вариантность динамики, темпа, тембра, артикуляции.

Технические навыки, облачаемые в форму своеобразных штампов, приобретенные путем автоматических повторений, тренируют силу, ловкость, выносливость движений, необходимую в исполнительской деятельности, но одновременно могут создать и трудно преодолимые препятствия: заученный до высокой степени автоматизма прием может противоречить смыслу звукового развития художественного произведения, где все непрерывно изменяется во времени.

Заключение или Конец долго пути

Конечная цель — прославление Бога на богослужении. Достигнута ли цель учебника? Именно здесь и должен раскрыться приобретенный творческий потенциал. Как стоит вести себя?

Уже говорилось о том, что *экспрессивность, как таковая, вне конкретных условий художественного произведения — явление весьма сомнительное*. Но и формально верное прочтение нотного текста еще не делает исполнение художественным явлением. Правы те музыканты, которые не оставляют творческих поисков, пока не найдут в исполняемом фрагменте некоей изюминки, способной оживить музыкальное построение, а может быть, и всё произведение. Прийти к такому открытию можно как через определенный художественный прием, так и через специфический для данного инструмента штрих. Но только сильнейшая экспрессия кроется в их синтезе.

Полезно включать в программы домристам-ученикам произведения, содержащие элементы импровизационности, декламационности, яркой экспрессивности, властно вошедших в инструментальную музыку XX века. Хорошо бы привлечь их к сочинению кратких каденций. Вариантность в решении частных творческих задач учеником является важным стимулом воспитания его творческой самостоятельности и артистизма. Следует ярче выявлять моменты диалогичное™ в произведении, смелее раскрывать кульминации, искуснее пользоваться паузами и т. д.

Природу же музыкального инструмента необходимо учитывать всегда. Домру можно отнести к тем инструментам, которые для эмоционального исполнения требуют дополнительных мер и выдерживают некоторое форсирование динамики и других выразительных средств. Исполняя обработку народной песни, необходимо обратиться к самой песне, вникнуть в ее литературный текст, вслушаться в ее мастерское вокальное или вокально-хоровое испол-

нение, не ограничиваясь стереотипными правилами грамотного академического прочтения нотного текста.

Художественно может быть исполнено лишь то произведение, содержание которого переплавлено в сердце музыканта, вложившего в ноты свое понимание образа. Для этого должны быть найдены собственные выразительные приемы, рожденные в творческих му-• ках. Кроме того, может быть, нужно родиться артистом, но каждый солирующий музыкант обязан стремиться к высокому уровню сценического мастерства.

Публика уже по внешнему виду и манере выхода исполнителя, по его умению держаться на эстраде оценивает артиста. Слушатель чувствует, как он относится к своему искусству, насколько предан ему, ценит праздничный, но не напыщенный вид артиста, целесообразные, но не принужденные движения, эстетичные, но не искусственно красивые. Подлинный артист всегда найдет убедительные и яркие художественные решения, легко и в полную меру необходимости сумеет переплотиться в процессе раскрытия музыкальных образов, не подавляя в себе внешней реакции на их эмоциональную суть.

Артистом может быть лишь тот музыкант, кому есть что сказать слушателю от себя и он умеет это делать, устанавливая творческий контакт с аудиторией в процессе своего исполнения. Что же касается исполнительской техники, потребовавшей, может быть, самых тяжких трудов, то ее выпячивание — удел лишь циркового искусства, хотя артистичное исполнение немислимо вне технической оснащенности, самой совершенной.

В заключение несколько слов о так называемом эстрадном волнении. Об этом написано много верного и полезного. Хотелось бы лишь подчеркнуть, что одним из решающих факторов устранения панического волнения является надежная выученность произведения (или программы). Существует ряд критериев степени выученности произведения, которые нужно знать и уметь пользоваться ими. А в целом можно соотносить волнение и готовность к выступлению не столько как «плохо играю, потому что волнуюсь», сколько как «волнуюсь, потому что плохо играю». Плюс, конечно, привычка к сцене.

Об этом говорит опыт громадного числа музыкантов-исполнителей. Во избежание остановок во время исполнения, необходимо все предельно слышать, чтобы звучание музыки лилось непрерывным потоком в воображении, увлекая за собой моторику.

