

Предисловие .....	2
Возникновение домры. Трёх и четырёх струнные домры .....	3
Общие сведения об инструменте .....	8
Виды трёхструнных домр .....	8
Устройство инструмента .....	8
Настройка домр. Расположение нот на грифе .....	9
Струны .....	15
Уход за инструментом и его хранение .....	16
Медиатор .....	16
Постановка исполнительского аппарата .....	18
Подготовительные упражнения .....	18
Посадка .....	19
Постановка правой руки .....	22
I .....	22
II .....	22
Положение медиатора и пальцев правой руки .....	29
Постановка левой руки .....	33
Координация рук .....	43
Призвуки на домре .....	46
Исполнительская техника .....	46
Звукоизвлечение .....	56
Аппликатура. Позиции. Смена позиций .....	67
Работа над произведением. Поиск средств выразительного исполнения .....	83
Типичные недостатки в общемузыкальной подготовке домриста .....	90
Совершенствование техники игры .....	91
Формы работы по развитию внутреннего слуха .....	92
Чтение нот с листа .....	92
Упражнения для развития технических навыков игры на домре и работа над ними .....	93

I. Предисловие

II. Возникновение домры. Трёх и четырёхструнные домры;

III. Общие сведения об инструменте. Медиатор.

а) Виды трёхструнных домр;

б) Устройство инструмента;

в) Настройка домр. Расположение нот на грифе инструмента (♫ и ♮);

г) Струны;

д) Уход за инструментом и его хранение;

е) Медиатор (я думаю, что эту тему следует очень детально рассмотреть);

IV. Постановка исполнительского аппарата.

а) Подготовительные упражнения;

б) Посадка. Положение инструмента в руках играющего (здесь можно отметить посадку при которой сестра хочет выглядеть стройной и красивой, «как на витрине» и, следовательно, не может удержать инструмент);

в) Постановка правой руки;

г) Положение медиатора и пальцев правой руки;

д) Постановка левой руки;

е) Координация рук;

V. Исполнительская техника.

а) Звукоизвлечение

- Приёмы касания струн (туше);

- Специфические приёмы игры;

- Тремоло; виды тремоло (здесь нужно довольно подробно изъяснить избитый вопрос «а какое у тебя тремоло: от кисти или плеча?». «Эстетическая пророда тремоло», «Тремелирование в мелодии» из Лысенко);

- Штрихи (здесь нужно дать пояснения о самих штрихах, что это такое);

б) Аппликатура;

VI. Гаммы и работа над ними.

VII. Упражнения для развития технических навыков и работа над ними.

VIII. Работа над произведениями (очень удачная глава).

а) Анализ музыкального произведения. Поиск средств выразительного исполнения;

б) Подбор аппликатуры;

IX. Репертуарное приложение.

Соло и ансамбли в сопровождении фортепиано.

(Я считаю, что эту главу нужно опустить, так как произведения распространяются отдельно в электронном виде, и уже отпала необходимость тратить бумагу. Тем более оригинальные произведения еще впереди, а старые уж очень постарели. Возможно, что даже лучше то что есть набрать и распространять отдельно.)

X. Список используемой литературы.

## **Предисловие**

Разнообразие методических работ в области современного исполнительства на народных инструментах необходимое условие его творческого развития. (Лыс 4) Педагог-музыкант должен много знать, много уметь и обладать высокими морально-этическими качествами. Подчеркнем специфический момент. Преподаватель по классу домры пользуется не только домровой музыкальной литературой, но и скрипичной, фортепианной и иной, связанной своим содержанием и стилем с необозримым кругом жизненных явлений и процессов. Это ли не обязывает педагога-домриста к неустанному обогащению своей эрудиции? Он должен критически переосмысливать не только опыт смежных методик, но и своих непосредственных учителей.

— Играющий так или иначе ссылается на определенную уважаемую личность, которая советовала играть так или иначе, но при этом не слышит различия, которые, как правило, есть при разных постановках, не может сделать звукового анализа, так как ухо не натренировано. Поэтому необходимо иметь свое мнение, которое обобщило бы плюсы и минусы разных преподавателей-исполнителей.

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

Один из видных советских музыкантов-методистов прямо говорит: «...мы настоятельно советуем педагогам, изучающим книги о технике игры на фортепиано проверить заинтересовавший их прием сначала на самом себе и оценивать его по результату».

Иногда молодые преподаватели (например, только что окончившие музыкальное училище) 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.

## **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.

К сожалению, издаваемые сборники и хрестоматии не всегда являются примером последовательности изложения педагогического материала (по возрастающей степени трудности), в отдельных случаях пьесы не представляют художественной ценности и не отвечают задачам технического развития учащегося, поэтому пользоваться этими хрестоматиями следует выборочно (будет ли оно так в нашем?).

Пьесы должны подбираться для каждого учащегося таким образом, чтобы они соответствовали уровню его технического и музыкального развития.

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 пьесами, соответствующими уровню учащегося, можно включать и более трудные пьесы, 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.

## РОЛЬ ПЕДАГОГА В ФОРМИРОВАНИИ МУЗЫКАНТА

Педагог — это центральная фигура в процессе обучения. От его мастерства и умения зависит судьба ученика.

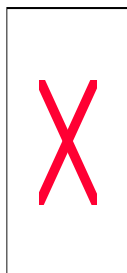
Учащиеся обладают разными музыкальными способностями и физическими данными. Следует отметить, что именно так называемые трудные ученики заставляют преподавателя искать новые средства для достижения необходимых звуковых красок и освоения технических приемов.

Уметь находить «ключ» к каждому учащемуся, добиваться контакта с ним, доверия к себе — одна из главных задач преподавателя. Всего этого можно достигнуть внимательным отношением к ученику, глубоким постижением своего дела и личным примером.

Совершенствование мастерства педагога происходит в том случае, если он будет анализировать все удачные и неудачные собственные методы и приемы, знакомиться с работой своих коллег и все полезное делать своим достоянием, совершенствовать игру на инструменте, так как учить можно лишь тому, что хорошо умеешь делать сам.

Иллюстрация на инструменте тех или иных положений имеет решающее значение. Как бы красиво педагог ни говорил, учащийся прежде всего будет стараться скопировать его игру. И если у самого преподавателя слова расходятся с практическим показом, добиться от ученика желаемых результатов невозможно. Теоретические познания, сформулированные в конкретных высказываниях, должны сочетаться с практическим воплощением их на инструменте.

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, и, конечно, иметь необходимые педагогические данные, призвание и любовь к этой трудной, но благодарной профессии.



### ***Возникновение домры. Трех и четырех струнные домры.***

В настоящей работе речь пойдет о четырехструнной домре, русском народном инструменте, широко внедрившемся в музыкальную жизнь на Украине и Белоруссии. Здесь исполнительство на домре, особенно оркестровое, стало неотъемлемой частью современной музыкальной культуры.

В музыкальном обиходе нашей страны применяются различные домровые инструменты. Наиболее распространенными являются трехструнная домра квартового строя и четырехструнная квинтового. 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 перекладывалась для любимовского домрового оркестра. Правда, при этом, к сожалению, утрачивалась самобытная красочность оркестра Андреева, во многом обусловленная звучанием балалаечной группы.

На Украине 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 «четырёхструнниками» потеряла свою остроту. Развитие домровой исполнительской культуры идет по линии как одного, так и другого инструмента. Структура андреевского оркестра, разработанная Н. П. Фоминым (1864—1943), оказалась исключительно удачной и жизнеспособной — русский народный оркестр прогрессирует с ведущей группой трехструнных домр.

Первые исторические сведения о домре как о профессиональном скоморошеском инструменте появились в XVI веке. На основании «многочисленных свидетельств о выдающемся мастерстве отдельных инструменталистов, а также о широкой практике ансамблевой игры» предполагается, «что уже в эпоху Киевской Руси русская музыкальная инструментальная культура достигла сравнительно высокой степени развития».

Домра бытовая и у скоморохов, и в хорах знали, применялась как инструмент сольный и ансамблевый. Упоминания о ней связывались исключительно с инструментальной музыкой, где был необходим инструмент и довольно звучный, и обладающий широким диапазоном (хотя бы в пределах человеческого голоса). Однако прямых указаний на музыкальные качества древней домры в исторических источниках нет. Скорее всего примитивная домра скоморохов была лишь прикладным орудием в их развлекательных затеях — подыгрывание под танцы, простейшая поддержка поющего.

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.

Домра стала оркестровым инструментом, сольное же исполнительство на ней отодвигалось на второй план. Приоритетной идеей любого ансамбля является не всестороннее раскрытие сольных выразительных возможностей одного инструмента, а достижение интересных звуковых эффектов, тающихся в сочетании инструментальных голосов. В связи с этим музыкальный инструмент индивидуального пользования не только приобретает в ансамбле некие новые функции, но и весьма заметно ограничивается (особенно на первых порах) в использовании некоторых из своих звуковых возможностей. Так, например, «педальные» звучания домровой струны, флажолеты, некоторые виды *pizzicato* применяются в оркестре чрезвычайно редко. Тремоло в оркестре применяется в основном однотипное: тремолируют все, кто как может, создавая общий «усредненный» эффект (нечто аналогичное оркестровому вибрато струнно-смычковых). Вот почему гитара, например, теряет многие тонкости своего звучания в ансамблях (тем более в оркестре). В силу этой же закономерности на Украине до сих пор не решена проблема оркестровой бандуры (в сольной игре выразительность бандуры раскрывается свободно, в оркестре же ее возможности не используются и наполовину); аналогична и судьба баяна.

Создание квинтовой четырехструнной домры и домрового оркестра объективно расширило выразительные возможности домры за счет увеличения ее диапазона и изменения строя. Естественно, расширились оркестровые функции домры в домровом ансамбле (например, за счет имитации балалаечных приемов игры). Но самым существенным оказалось то, что советские профессиональные домристы-четырёхструнники доказали, что четырехструнная домра может претендовать на роль солирующего инструмента.

Музыканты-ученые предполагают, что древним предком нашей русской домры явился египетский инструмент, получивший у греческих историков наименование «пан-Дура». Инструмент этот под названием «танбур», возможно, проник к нам через Персию, торговавшую с Закавказьем. Кстати, в Малой Азии и Закавказье до сих пор бытуют инструменты, близкие нашей Домре. А у народов, занимавших промежуточное географическое положение между славянскими и азиатскими, есть совершенно аналогичные инструменты с похожими названиями: у грузин — чунгури и пандури, у южных славян — танбура, у украинцев — бандура, у туркменов — дутар, у монголов — дом-бур, у киргизов и татар — думра, у остяков — домбра, у калмыков — домр. Оказывается, у скромной русской домры огромная родня! Но это еще не все.

Домра же на Руси сразу 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 скоморах о своих домрах», — гласит старая поговорка. 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?

Вот почему так ополчилось на домру сначала духовенство, а затем и правители государства. «Где появятся домры,

сурны и гусли,— гласит царский указ XV века, — то всех их велеть вымать и, изломав те бесовские игры, велеть жечь, а которые люди от того богомерзкого дела не отстанут — велеть бить батоги». Понятно теперь, почему домра в ближайшие к нашему времени века совсем исчезла, и о ней не сохранилось почти никаких сведений.

Тем не менее, в конце прошлого века в Вятской губернии был найден небольшой струнный инструмент с округлой формой корпуса. Инструмент вскоре попал в руки Василия Васильевича Андреева, как раз в ту пору занимавшегося поисками и восстановлением сохранившихся в народе образцов старинных русских инструментов. Андреев, путем сличения найденного инструмента с изображениями на старинных лубочных картинках и гравюрах, а также по описанию, предположил в нем давно разыскиваемую домру.

Именно по этому вятскому образцу и была воссоздана полузабытая русская домра, ставшая с того времени опять основным, ведущим инструментом русских народных оркестров.

Андреевская домра.  
Алексей Михайлович Романов  
Балалайка с округлым корпусом. Начало XIX в.  
Казахская домбра  
Калмыцкая девушка с домрой  
Инструменты  
Домра  
Страна происхождения: Russia

*"А где объявятся домры, и сурны, и гудки, и гусли, и хари, и всякие гудебные бесовские сосуды, и тебе б то вся велеть вымать, и изломав те бесовские игры, велеть жечь; а которы люди от того ото всего богомерзкого дела не останутся и учнут вперед такова богомерзкого дела держаться, и тебе б по государеву указу тем людям чинить наказание, и ты бы тех ослушников велел бить батоги". (Из "Памяти" верхотурского воеводы Рафа Всеволожского приказчику ирбитской слободы Григорию Барыбину от 13 декабря 1649 г.)* Как сейчас выглядит домра.

Домра сейчас – это небольшой (за исключением басовых разновидностей) струнно-щипковый инструмент с округлым корпусом ("кузовом"), короткой шейкой с грифом и тремя струнами (реже встречается четырехструнный вариант инструмента). Общая длина типового инструмента около 60 см (существуют варианты с длиной корпуса от 475 до 1100 мм), а диаметр (ширина) корпуса 25 см. Домра считается народным инструментом, и как таковой преподается даже в детских музыкальных школах. В оркестрах народных инструментов используются несколько разновидностей домр – пикколо, прима, альт, тенор, бас и контрабас. Настройка трехструнных домр – квартовая (e1, a1, d2 для трехструнной домры-примы). Четырехструнные чаще настраиваются по квинтам (g, d1, a1, e2 для четырехструнной домры-примы). Основной исполнительский приём – тремоло, возможна и игра аккордами, интервалами, пиццикато. Впрочем, в деревнях сейчас на таком инструменте не играют. И не играли никогда.

*«Рад сковрах о своих домрах»,  
«Любить - игра, купить – домра»,  
«У Ерёмы гусли, у Фомы домра» (Русские пословицы)*

#### **Домра историческая**

Первым русским историческим письменным свидетельством о домре можно считать запись в старинной новгородской книге конца XV - начала XVI веков о Калинке - "**домрачее**". Несколько позже – в XVI-XVII веках - в переписных документах профессии "домрачей" и "доморник" встречаются неоднократно.

Первое дошедшее до нас упоминание собственно о домре мы находим в "Поучении митрополита Даниила всея Руси". Митрополит Даниил сетует на то, что "суть неции от священных, иже суть сии пресвитери и диаconi, и подиакона, и четци и певци, глумяся, играют на гуслих, в **домры**, в смыки". В 1627 году русский живописец Симон Ушаков составил описание древней стеной росписи Грановитой Палаты московского Кремля (конец XV века). В описании Ушаков дважды упоминает название инструмента: "человек играет в домру" и "сидят подле стола на скамье люди и играют ... в домры". Только на основании этого свидетельства можно говорить о существовании домры (или инструмента, похожего на домру) до XVI века. Первые же упоминания о наличии на Руси струнно-щипковых инструментов лютневого типа относятся к еще более раннему периоду.

Ахмед Ибн Фадлан в своей «Записке о путешествии на Волгу» упоминает о том, что при похоронах руса к нему в могилу положили **тунбур** (танбур).

О струнно-щипковом инструменте упоминает также Ибн Даста (Ибн Русте), возможно, посетивший Киев в конце IX века: «Есть у них разного рода лютни, гусли и свирели. Их свирели длиной в два локтя, лютня же их восьмиструнная».

В храме Св. Софии в Киеве (знаменитой Софии Киевской) есть известная фреска «Скоморохи» (1037 год), на которой изображен музыкант с лютней с несколько удлиненной шейкой. На средневековых русских миниатюрах домру (в отличие от гудка или гуслей) можно встретить лишь изредка. Среди изображений XVI-XVII веков встречаются только два, относящихся к домре – неясный рисунок в «Описании путешествия в Московию» Адама Олеария и миниатюра "Музыканты царя Давида", обнаруженная в Апокалипсисе XVII века. На последней можно увидеть музыканта, играющего на инструменте с отчетливым грифом и полукруглым корпусом. У инструмента сделана отчетливая надпись "лик домер", то есть "изображение домер".

Анализ этих изображений, вкпе с иными историческими свидетельствами, в том числе с историей балалайки (которая, вероятнее всего, является прямым потомком домры), а также вместе с анализом родственных исторической домре танбуроподобных инструментов - грузинского пандури, центральноазиатского танбура, туркменского дутара, монгольского домбура, казахской домбры, киргизской и татарской думы, калмыцкой домры - позволяет сделать вывод,

что домру XVI-XVII веков можно отнести к классу лютневых инструментов с длинной шейкой и небольшим числом струн, пришедшего в Россию из Персии. К этим же выводам пришел и первый исследователь домры – А.С. Фаминицын в своем труде "Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа: балалайка, кобза, бандура, торбан, гитара", изданном в 1891 году в Санкт-Петербурге.

Изображения Софии Киевской и неясное свидетельство Ибн Русте, возможно, говорят о существовании в Древней Руси и другого струнно-щипкового лютнеподобного инструмента.

«Длинношея» домра в эпоху своего расцвета – в XVII веке – вероятно, изготавливалась разных размеров. Так, в 1690 году в описи вещей князя Голицына упоминается домра «большая басистая». Встречается в текстах XVII века и такое слово как «домришка».

В отличие от своего потомка – балалайки (которая, судя уже по первым упоминаниям, инструмент народный), домра, согласно имеющимся свидетельствам, - инструмент профессиональный. Играли на ней русские менестрели – скоморохи. И хотя другие инструменты (гудок, гусли, сурна) гораздо чаще, чем домра, упоминаются в документах XI-XVII веков, именно с домрой сейчас ассоциируется музыкант-скоморох.

*«Ведомо нам учинилось, что... умножилось в людех... всякое мятежное бесовское действо, глумление и скоморошество... Многие люди... тем прелестником скоморохом последуют на бесчинное их прелщение сходятся по вечером и во всеоцных позорищах на улицах и на полях и богомерзких и скверных песней и всяких бесовских игр слушають...» Грамота царя Алексея Михайловича 1648 года*

### **Скоморохи-домрачен**

Происхождение слова «скоморох» не совсем ясно. А.Н.Веселовский объяснял его глаголом «скомати», что означало «производить шум», позднее он же предположил в этом названии анаграмму арабского слова «масхара», означавшего «замаскированный шут». Другие исследователи считали, что слово «скоморох» происходит от византийского «скоммарх», то есть «мастер смехотворства».

С точки зрения Н.Я. Марра, согласно исторической грамматике русского языка, «скоморох» – множественное число слова «скомороси» (скомраси), которое восходит к праславянским формам. Далее Марр предполагает индоевропейский корень этого слова - «scomors-os», которым изначально именовался бродячий музыкант, плясун, комедиант. И из этого слова, согласно Марру, произошли не только русский «скоморох», но и обозначающие комических персонажей итальянская «скарамучча» и французский «скарамуш».

Впервые скоморохи упоминаются в «Повести временных лет» (1068 год). Согласно свидетельствам, скоморохи – непременный атрибут придворных (княжеских и царских) празднеств (особенно свадеб). В 1571 году скоморохи были взяты в придворный штат, чтобы обслуживать зрелища в специальном Потешном чулане. Через полгода после воцарения Михаила Романова, в 1613 году, Потешный чулан был заменен Потешной палатой. Скоморохи вошли и в неё. В царствование Михаила Фёдоровича при дворцовой Потешной палате рядом с иными скоморохами состояли и домрачен. С 1614 года в документах можно найти имя домрачея Богдана Путяты, в 1626 году во время свадебного праздника царя Михаила Федоровича тешили его, между прочими скоморохами, домрачеи Андрюшка Федоров да Васька Степанов. Затем в 30-х и 40-х годах XVII века в дворцовой Потешной палате появляются уже домрачеи слепые: Гаврило, Яков, Лукьян Никифоров, Наум, Петр, действовавшие преимущественно на царицыной половине и получавшие по приказанию царицы деньги то в награду, то на домерные струны. Вслед за домрачеями Москву осваивали и «домерщики» (музыкальные мастера, изготавливавшие домры и другие музыкальные инструменты), населявшие в начале XVII века целый переулок в Замоскворечье в районе Пятницкой улицы.

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 волянками и со всякими игры... в дом к себе 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 третьи и в четвертые, и теъх, по нашему указу, велено ссылатъ в крайные города за опалу. Однолично 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 людъ».*

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.

Светской музыке чуть позже тоже нашлось место при дворе, но это была иная музыка. По вечерам на комедийных представлениях государя тешил органист. А в сентябре 1674 года был при дворе большой пир, на котором согласно Дворцовым разрядам *"великого государя тешили и в органы играли, а играл в органы немчин, и в сурны и в трубы трубили и в суренки играли, и по накрам, и по литаврам били во все"*.

Даже в эпоху самых лютых гонений на инструментальную музыку, по свидетельству Олеария, *«немцам дозволяется употреблять музыку в их домах, равно как и другу Немцев, великому боярину Никите, которому патриарх*

многого приказывать не осмеливается, и который имеет у себя позитив (небольшой комнатный орган) и всякого рода другие музыкальные инструменты», среди которых не нашлось места гудкам и домрам.

Данные факты заставляют сомневаться в исключительно благочестивых намерениях, побудивших русского монарха повести гонения на скоморохов. Исследователи приводят разные причины – экономические, политические, эстетические – побудившие Алексея Михайловича на этот шаг. Согласно Стоглаву *“по дальним странам ходят скоморохи, совокупя ватагами многими до штидесяти и до семидесяти и до ста человек, и по деревням у крестьян сильно ядят и пьют, и из клетей животы грабят, а по дорогам разбивают”*. В ответ на такие действия скоморохов выпускаются грамоты и указы, запрещающие скоморохам входить на некоторые территории. Однако, уже в XVII веке проблема разбойничающих ватаг скоморохов, судя по историческим свидетельствам, перестает быть острой и вряд ли может быть причиной для последовавших в середине XVII века (через 100 лет после Стоглава) гонений.

Политические причины благоволения Алексея Михайловича к западной музыке и «вестернизации» культуры во второй половине XVII века обычно связывают с присоединением Украины. Возможно, что в стремлении сохранить целостность государства царь и патриарх предприняли попытку ввести единство культуры во всей стране. Богослужбные и культурные разногласия между российскими и украинскими образованными кругами в XVI-XVII веках были очень велики и действительно мешали единению государства. В связи с этим политика украинизации русской культуры и стремление к построению единой культуры «Всея Руси» на украинской основе в период царствования Алексея Михайловича, вероятно, помогли ослабить противоречия и способствовали объединению государства. Но какой ценой! Русской музыкальной культуре был нанесен удар, от которого она так и не оправилась. Впрочем, возможно, причины подобных музыкальных предпочтений юного царя (Алексей Михайлович родился в 1629 году) стоит искать в его общих прозападных симпатиях. Так или иначе, в отношении домры Алексей Тишайший своего добился – она «сошла со сцены» и до конца XIX века больше уже нет свидетельств о существовании инструмента с таким названием.

#### **«Открытие» Андреева**

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.

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 одноголосные мелодии, без использования бурдона. И строй ее также «короткошей»: струны настроены в кварту или квинту по отношению друг к другу.

Лютни с длинной шейкой (а подлинная русская домра относится именно 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, дугаре, 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.

Сам, возможно, того не зная, В. В. Андреев продолжил дело царя Алексея по забвению русской инструментальной традиции, заменил ее своей собственной, ныне растажиговой музыкальными школами, училищами, консерваториями, оркестрами. И нам, для того чтобы сделать шаг к подлинной домре, шаг к русской народной и старинной инструментальной музыке, приходится и еще, к сожалению, придется преодолевать созданное В.В. Андреевым. Но я надеюсь, что подлинная домра, наряду с гудком, гуслиями и сурной займет подобающее ей место в инструментальной ансамблевой, исполняющих русскую музыку.

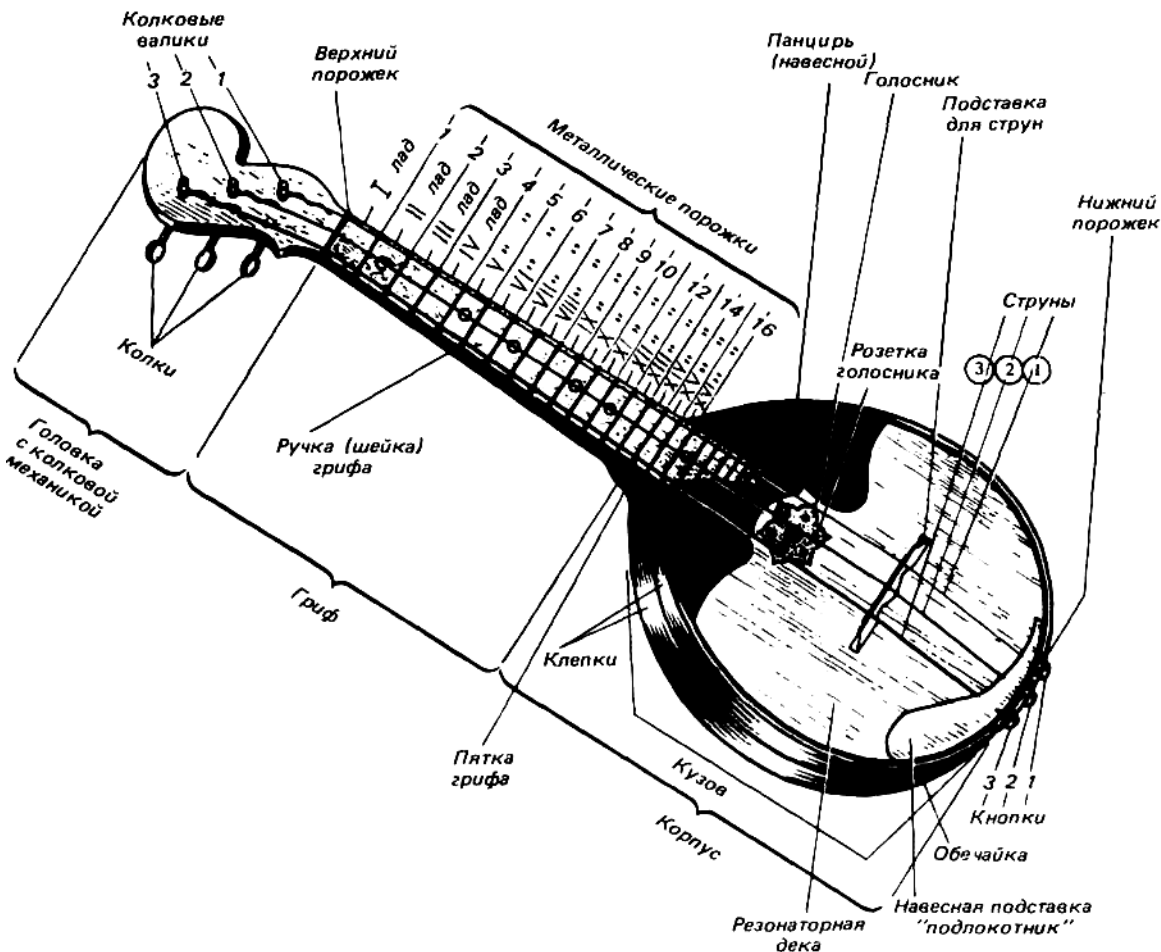
Насколько можно судить по этим пословицам, возможно, ранее в слове домра ударение падало не на первый слог как сейчас, а на последний, то есть не дОмра, а, вероятно, домРА.

## Общие сведения об инструменте.

### Виды трехструнных домр

Трехструнные домры бывают нескольких видов: пиколо, малая, меццо-сопрановая, альтовая, теноровая, басовая и контрабасовая. В оркестре русских народных инструментов получили распространение пиколо, малые, альтовые и басовые домры. Малая домра – ведущий инструмент в таком оркестре; на ней также исполняют соло в сопровождении фортепиано, баяна, гитары, ансамбля и оркестра.

### Устройство инструмента



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

Корпус имеет кузов, деку, которая закрывает кузов сверху и окантовывается по краям обечайкой, кнопки для закрепления струн и нижний порожек, предохраняющий деку от давления натянутых струн. В середине деки находится круглое отверстие — голосник с фигурной розеткой. Над декой, около накладки грифа имеется навесной панцирь, защищающий при игре деку 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.



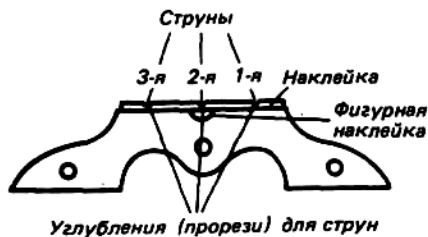


Рис. 2  
Подставка

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 домр. Расположение нот на грифе

### СХЕМА 1 Расположение струн и ладов на грифе с указанием всех звуков, извлекаемых на трехструнной домре пикколо

Домра пикколо имеет 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. Основными приемами игры на домре пикколо являются удары медиатором по струне сверху и снизу, двойной штрих и тремоло. Применяется также прием пиццикато. Эта домра, 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.

Часто домре пикколо поручается октавное удвоение партии малых домр, особенно в местах кульминаций и расширения звучности:

**Н. Реченский. Русская увертюра**

1 **10** Умеренно, с движением

Пикколо 

Малые 

**11**



Очень хорошо звучат на домре пикколо различные фигурации виртуозного характера в быстром движении:

**Д. Осипов. «Шуточная»**

2 **Оживленно**


Пикколо 



У пикколо хорошо звучат двойные ноты (интервалы), исполняемые на смежных струнах, и созвучия из трех звуков, особенно при форте и фортиссимо всего оркестра:

**Н. Будашкин. Первая рапсодия**

3

Пикколо 

4 **Быстро** **Обработка П. Куликова. «Барыня»**

Пикколо 



Очень эффектно звучат мелодии, исполняемые пикколо в октаву с балалайкой примой:

Н. Реченский. Чечено-Ингушская сюита. I часть

5 Умеренно

Пикколо

Балалайка  
прима

Домра малая

СХЕМА 2

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

Лады 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24

1-я струна

2-я струна

3-я струна

Домра малая имеет строй: первая струна — ре второй октавы, вторая — ля первой октавы и третья струна — ми первой октавы. Тремоло, одинарные и двойные штрихи, пиццикато являются основными приемами игры на этом инструменте. 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.

На малой домре хорошо звучат как мелодии напевного характера, так и различные фигурации, особенно в быстром движении:

Обработка М. Черемухина. «Степь да степь кругом»

6 Умеренно

Домра малая

*mf*



Н. Реченский. Сюита на русские темы

7 Медленно



Н. Реченский. Русская увертюра

8 Умеренно, с движением



Двойные ноты (интервалы), исполняемые на смежных струнах малой домры, вносят яркое красочное звучание:

Быстро

Ю. Шишаков. «Плясовая»



Эффектное звучание дают аккорды из трех звуков, исполненные на всех струнах малой домры. При записи двойных нот и аккордов надо учитывать расстояние между ладами исполняемых звуков, не допуская чрезмерного и неудобного растяжения пальцев левой руки. Этот прием лучше использовать при наличии в аккордах одной или двух открытых струн домры:

Н. Реченский. Чечено-Ингушская сюита. III часть

Оживленно



В оркестре малые домры делятся на две партии — первую и вторую. В партитурах они записываются на отдельных нотоносцах с цифровым обозначением в начале строки (I, II). При совпадении партий первых и вторых малых домр, в случае их записи на одном нотоносце, над нотами пишется слово unis (unisono) — унисон, иногда a2, что значит оба, вдвоем:

11 Умеренно

Малые домры

I

II

Домра альтовая имеет 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.

**СХЕМА 4**

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

Лады 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19

1-я струны

2-я струны

3-я струны

Приемы игры на альтовой домре те же, что и на малой домре. В оркестрах партии этих домр делятся на две. Ровный и глубокий звук мягкого грудного тембра, особенно в среднем регистре, выделяет альтовую домру из всей оркестровой группы домр. Альтовой домре поручается исполнение главных мелодий, гармонических звуков или фигурации в среднем регистре:

Н. Иванов. Увертюра-фантазия

13

Альто-  
-вые

*ff*

*tr*

Хорошо звучат у альтовых домр аккорды. При записи аккордов надо учитывать положение пальцев левой руки на ладах грифа, не допуская больших растяжений. Лучше писать аккорды, в которые входят один или два звука, исполняемые на открытых струнах.

Домра басовая имеет строй: первая струна — ре малой октавы, вторая — ля большой октавы и третья струна — ми большой октавы.

СХЕМА 6

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

Лады — 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19

1-я  
Струны

2-я

3-я

Тремоло, удары по струнам кожаным медиатором и пиццикато, исполняемое пальцами правой руки, являются основными приемами игры на этой домре.

Басовым домрам поручается исполнение гармонических звуков, мелодий в басовом регистре и фигурации в умеренном движении. Аккорды и двойные ноты усиливают звучание оркестра. В оркестрах басовые домры делятся на две партии:

Н. Фомин. «Я на камушке сижу»

16 Умеренно [Подвижно]

Домра  
басовая



Н. Фомин. «Заиграй, моя волынка»

17 Скоро

Домры  
басовые



18 Не спеша

Домры  
Басовые



## Струны

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): первая — 0,30 мм (возможно 0,32 мм), вторая — 0,40 мм, третья — 0,56 мм (возможно 0,58 мм). Первая и вторая струны без мишуры, третья обвита мишурой с шелковыми нитями. Струны обозначаются буквами или цифрами в кружочках: первая — D, вторая — A и третья — E.

Каждая струна закрепляется петлей на соответствующей ей кнопке, а другим концом на валике колка. Для того чтобы струна держала строй, не вытягивалась, ее нужно правильно закрепить. 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

Струна, протянутая от кнопки через нижний порожек по углублениям в подставке и в верхнем порожке, закрепляется двумя-тремя оборотами (против часовой стрелки) вокруг основания валика колка; оставшийся конец ее просовывается в отверстие колка и несколько раз обвивается вокруг натягиваемой струны (около валика).

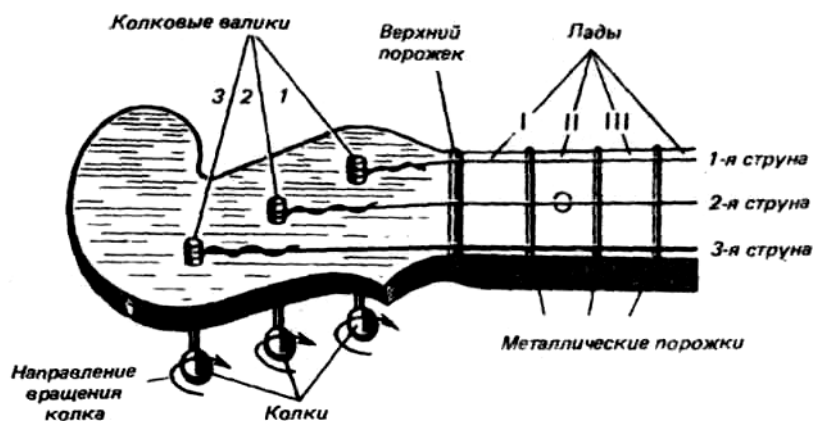


Рис. 4  
Навязка струн на колки

Смену струн лучше производить одновременно, так как замененная отдельная струна обычно не дает правильного строя с остальными. Чтобы не было слышно призвуков от скольжения пальцев по необыгранной струне, ее нужно слегка подшлифовать замшей.

## Уход за инструментом и его хранение

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 порожки 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

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. Черепаховые медиаторы лучше и прочнее других, они хорошо скользят, дают меньше шума (шороха), дольше выдерживают нужную заточку и не крошатся. Медиатор из пластмассы вполне заменяет черепаховый. 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 (гнушимся) пластмассовым медиатором белого цвета, который также извлекает мягкий приятный звук.



Рис. 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. К верхней части медиатора толщина постепенно уменьшается до 0,5 миллиметра.



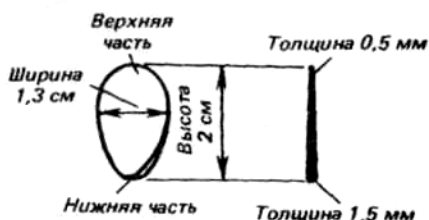


Рис. 6  
Размеры медиатора

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 выскальзывал из пальцев.

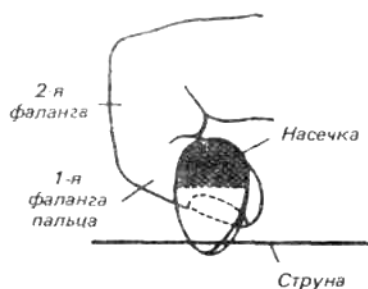


Рис. 7  
Расположение медиатора на первой фаланге  
указательного пальца правой руки

Медиатор держится между первыми фалангами (у ногтя) указательного и большого пальцев (см. раздел «Постановка правой руки»). Большую роль при звукоизвлечении медиатором играет фаска — зашлифованный 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 *PI*. (плектром—от греческого слова ударять) или Мед.

Основным и самым лучшим медиатором считается черепаховый. Но наряду с ним полное право на существование могут иметь и целлулоидные (особенно для начинающих). Целлулоидный медиатор более мягкий и дает меньше призвуков при соприкосновении со струной, его с успехом можно применять при исполнении лирических произведений. 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. Толщина черепахового медиатора колеблется от 1,2 мм до 2 мм в зависимости от вида домры (малая, альтовая). Целлулоидные медиаторы могут быть по размеру такими же или несколько потолще, в зависимости от вязкости и упругости материала.

Заточка и шлифовка граней медиатора является очень важным моментом для звукоизвлечения, так как медиатор соприкасается со струной не плоскостью, а под некоторым углом, скользя гранями по струне.

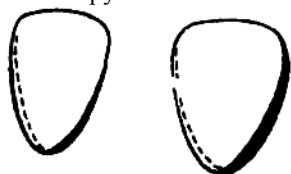


Рис. 12. Виды медиатора  
в натуральную величину

Сила, сочность, красота, звучания во многом зависит от качества медиатора. Лучший материал, идущий на изготовление медиаторов, — черепаховые пластины, так-так медиаторы из них изготовленные, являются прочными, долго выдерживают необходимую заточку и создают наименьшее трение при ударах по струнам. 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.

Медиатор должен быть яйцевидной, формы, длиной не более 2 см, шириной в средней части примерно 1,5 см и толщиной 1 — 1,3 мм. Для звукоизвлечения медиатор должен так удерживаться в пальцах, чтобы его рабочая поверхность выступала из-под пальцев не более, чем на 5-7 мм. Для лучшего удержания медиатора в нем просверливается отверстие (в этом случае палец скользит по медиатору). Медиатор не должен задевать поверхность панциря или стучать по грифу. Для того чтобы во время игры медиатор не выскальзывал из пальцев, на его верхней части может быть также сделана неглубокая насечка.

Медиатор, обращенный узким концом вниз, кладется на середину ребра ногтевой фаланги указательного пальца (примерно у основания ногтя) и прижимается подушечкой большого пальца. Указательный и большой пальцы при этом должны описывать овал. Большой палец необходимо немного согнуть в суставе первой и второй фаланг. Неправильное соприкосновение медиатора и его фасок со струной приводит к резкому ухудшению звучания инструмента и появлению ненужных обертонов. Кисть правой руки компактна. Ее четыре пальца (указательный, средний, безымянный и мизинец) должны быть согнуты и находиться на одном уровне слегка прилегая друг к другу. Нельзя чрезмерно подтягивать подушечки этих пальцев к ладони. Внешние очертания кисти правой руки — мягкие, без острых углов.

## **Постановка исполнительского аппарата**

### **Подготовительные упражнения**

Выполнение всех упражнений не обязательно, по усмотрению преподавателя.

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.

#### **Упражнение № 5.** Выработка свободных наклонных (боковых) движений кисти правой руки

Положение 7. 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 8. Положение кисти и предплечья на столе аналогично положению № 7. Кисть за счет минимального

напряжения мышц приподнимается. Достигнув верхнего положения, мышцы кисти, участвующие в ее подъеме, мгновенно расслабляются. Кисть свободно падает, как при положении 7.

Положение 9. Кисть совершает движение вверх (как при положении 8). 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 ученика на включении соответствующих мышц, минимальную их активизацию за счет зрительного восприятия и внутреннего ощущения легкости и свободы движения.

**Упражнение №6.** Выработка игрового движения кисти правой руки без инструмента

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

Положение 10. 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 11. 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.

## Посадка

Обычно хорошо помнят давно известную закономерность в постановке рук играющего (недопустимы крайние положения суставов), но забывают это правило при формировании посадки домриста. Встречаются еще ученики, накладывающие правую ногу лодыжкой на левую наподобие дореволюционных домристов-трехструнников. В последнее время все больше домристы практикуют при постановке правой ноги маленькую скамеечку, по примеру гитаристов. Это разумно. Обычно дети, стараясь удержать домру в процессе игры, сильно изгибают позвоночник. Следует научить ребенка наклоняться вперед, сохраняя позвоночник прямым, как это делает большинство балалаечников.

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.

Посадка домриста является одним из важных звеньев в процессе обучения игре на домре. Правильная посадка должна создать контакт исполнителя с инструментом и способствовать нахождению и выработке рациональных игровых движений, обеспечивающих хорошее звучание инструмента.

Корпус исполнителя не должен быть искривлен, плечи находятся в естественном свободном положении, а наклон корпуса, прижимающего инструмент, небольшим с минимальным мышечным напряжением и без сутулости. Такая посадка будет удобной и эстетичной.

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 учащегося 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. 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.



**Рис. 3. Правильное положение домры**

Говоря о положении инструмента в руках играющего, следует отметить два наиболее типичных недостатка, встречающихся у начинающих домристов.

1) Домра смещена вправо. В этом случае 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.

Часто встречающаяся ошибка у учащихся домристов — соприкосновение верхней части правой руки с кузовом инструмента, в конечном итоге приводящее к напряжению мышц и неправильному положению корпуса учащегося.

Самое серьезное внимание, с первых уроков обучения игре на домре необходимо обратить на посадку учащегося и постановку инструмента. От этого во многом зависит правильное музыкально-исполнительское развитие ребенка.

### **Посадка**

Посадка играющего на музыкальном инструменте является организующим исполнительским началом. Качество исполнения во многом зависит от собранности, подтянутости, органической слитности исполнителя с инструментом.

Сидеть следует на половине стула, слегка наклонившись вперед. Левая нога ставится на полную ступню под прямым углом к полу. Правую ногу следует свободно положить на левую, не напрягая мышцы, как бы сохраняя обычное состояние покоя. Приподнимать правую ногу, класть ее на голень и смещать колено вправо вверх не рекомендуется.

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

Важно следить, чтобы плечи учащегося находились на одном уровне. Неправильная посадка может привести к искривлению позвоночника.

### **Положение инструмента**

Домра имеет две основные точки «удержания», или опоры. Корпус ее слепка сжат между грудной клеткой и правой ногой, на которую инструмент опирается. Третья, дополнительная, точка опоры — внутренняя сторона предплечья правой руки, положенного на нижний порожек, которая представляет собой противовес грифу. Инструмент должен быть обращен к исполнителю декой и плоскостью грифа так чтобы струны и дека с вертикальной плоскостью образует угол примерно в 40°.

Головка домры должна находиться на уровне левого плеча, причем не следует чрезмерно приближать гриф к плечу или отстранять его от плеча. Для ликвидации скольжения инструмента создание дополнительной силы трения на вторую клепку инструмента может наклеиваться напольная 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.

— Многие проблемы домриста, особенно в начале обучения, связаны с тем, что домру очень сложно удерживать — она круглая и буквально выскальзывает из рук. И. 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 ремешок?

— Да, я настоятельно советую. 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, хотя отдельные примеры ее использования на конкурсах все же есть. Пример известных исполнителей не совсем показателен. 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.

Итак, целесообразнее всего овладеть одновременными движениями кисти и предплечья. Эти движения вначале трудно освоить, зато в дальнейшем с их помощью игра станет легкой и свободной.

Исполнительское мастерство, как уже говорилось, зависит не только от правильно скоординированных движений правой и левой рук. Очень важно, хотя и трудно, добиться четкого взаимодействия всего исполнительского аппарата играющего. Часто даже при правильной посадке домриста (правая нога на левой) в зависимости от особенностей комплекции возникает неудобство, скованность в игре. Такие же ощущения появляются при неправильном держании инструмента во время игры.

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 клетки.

Очень важно знать, например, не предрасположен ли ребенок к сутуловатости, поскольку условия удержания домры явно провоцируют играющего 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.

## Постановка правой руки

### I

Вопрос об умелом распределении мышечных усилий во время игры довольно важный и трудный. Перенапряжение происходит как от плохого знания специфики игры на домре, от неумения найти причины, утяжеляющие игру, от незнания, каким образом освободиться от излишнего напряжения и добиться красивого звука, так и из-за отсутствия самоконтроля, вследствие чего музыкант не может определить, соответствует ли характер извлекаемого звука характеру исполняемого произведения.

Домристу важно понять, что глубоко эмоциональный звук может быть достигнут прежде всего при определенной постановке и определенных движениях правой руки, непосредственно извлекающей звук. Это связано с затратой значительной энергии, требует хорошо натренированных, крепких мышц кисти и предплечья этой руки. Однако наибольший эффект получится лишь в том случае, если мышцы и левой руки будут также достаточно хорошо натренированы, чтобы исполнитель мог без малейшего усилия прижимать пальцами струны к ладам инструмента. Тогда большую часть энергии музыкант сможет вкладывать в правую руку и таким образом добиваться выразительного звучания инструмента.

Необходимо также усвоить, что в колебательных движениях должна участвовать вся правая рука, поскольку одних кистевых движений для воспроизведения глубокого звука недостаточно. При этом движения кисти должны стать несколько короче и дополняться колебательными движениями предплечья.

С другой стороны, не правильно также исключать кистевые движения и пытаться воспроизводить колебательные движения за счет только локтевого сустава. Правда, звук от такой игры эмоционален, глубок, но получается в результате излишнего напряжения игрового аппарата. Да и играть такой напряженной рукой трудно. Неподготовленная рука быстро устает, и требуется большая тренировка мышц предплечья, прежде чем домрист сможет продолжительное время исполнять тремоло «от локтя».

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.

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.

### II

Работу следует начинать с тремоло кистью. Основой для этого будет являться упомянутый выше цикл «бросок». 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 учащимся игровых навыков толщина бумажного медиатора должна увеличиваться (до 8—10 слоев), что и приучит ученика к постепенной активизации движения (при одной и той же частоте и амплитуде колебания кисти).

Посадив ученика и установив правильно инструмент, нужно бумажным медиатором (о положении медиатора в пальцах смотри ниже), 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 ровными. Для контроля за правильностью движения кисти рекомендуется за подставкой, под запястье правой руки подкладывать обычную спичечную коробку (или кусочек пенопласта, соответствующего ей или меньшего на 3—6 мм размера, при маленьких кистях рук у детей).

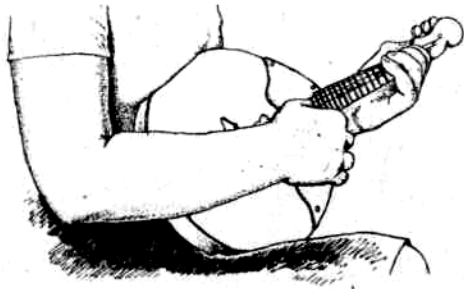


Рис. 5

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 ученика 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 у учащегося 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. Затем следует синхронизировать действия правой и левой рук. 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.

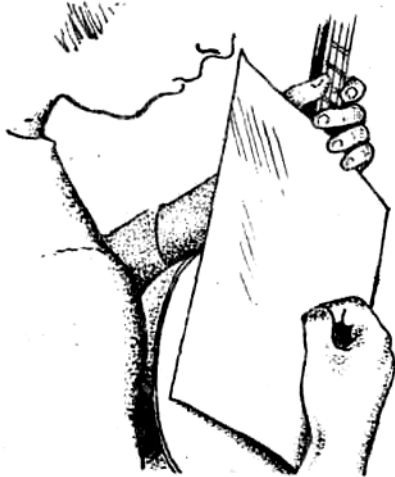


Рис. 6

Зацепа 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.

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.

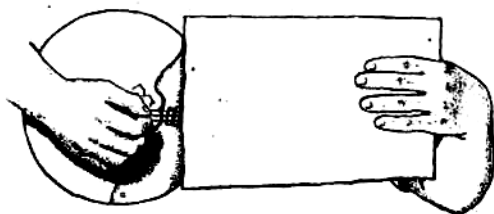


Рис. 7



Рис. 8

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.

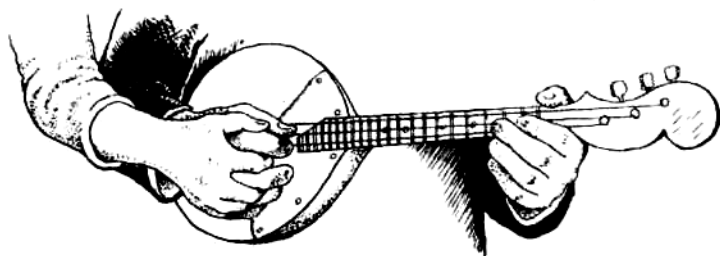


Рис. 9

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

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.

Можно продолжать игру *pizzicato* до исполнения несложных мелодий на второй и третьей струнах в диапазоне детского голоса (что тоже важно для слухового контроля). Эти мелодии, естественно, не должны включать широкого распева, каковыми и являются большинство детских песенок.

1. Основными типами движений правой руки домристу являются следующие:

Поступательные:

- горизонтальные;
- отведение и приведение предплечья;
- отведение и приведение кисти (абдукция и аддукция).

Ротационные (вращательные):

- поворот кисти (с предплечьем) по часовой стрелке (супинация);
- поворот кисти (с предплечьем) против стрелки (пронация).

Вертикальные:

- подъем кисти;
- опускание кисти.

Для более четкого уяснения нужно положить руку на стол тыльной поверхностью кисти вверх.

Все эти движения и различные их сочетания имеют место в процессе звукоизвлечения на домре. Однако большую ошибку допускают преподаватели, возлагающие надежду на формирование предельно частого тремолирования за счет приведения и отведения кисти. Целесообразно начинать обучение тремолированию с поступательных переменных движений 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.

2. Главная причина зажатости руки нередко заключается в способе удержания медиатора. Так же, как нельзя допускать хватательных движений левой руки, нельзя допускать судорожного сжимания и лишних движений. С самого начала обучения будущего домристу нужно научить извлекать звук медиатором строго вертикальным. Не допускать попыток помогать тремолированию пальцами!



За время существования домры сложились разные школы постановки рук при игре на этом инструменте, различающиеся главным образом постановкой правой руки, а в некоторых случаях и левой.

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.

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.

Здесь необходимо иметь в виду, что говоря о постановке правой руки, мы не исходим лишь из соображений удобства для игры. Определяющим моментом в данном случае следует считать возможности передачи в звуках тончайших оттенков настроения — веселого, печального, задумчивого.

Предлагаемая постановка правой руки требует, прежде всего, 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.

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. Это значит, что исполнитель не должен при игре ограничиваться движениями руки только в локтевом суставе или, как говорят, играть «от локтя», хотя и такой вариант игры в некоторых случаях бывает необходим. Он оправдан во время исполнения музыкальных построений, написанных двойными или тройными нотами и требующих ровного, насыщенного, глубокого и сильного звучания. Но это исключение.

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. Часто в произведении можно встретить авторское обозначение, определяющее характер его исполнения. Например, произведения типа *Scherzando* или *Scherzoso* (скерцандо, скерцозо) следует исполнять

шутливо, весело, с юмором. Для этого необходимы очень короткие, легкие кистевые движения руки, которые дают свободный, четко атакуемый легкий звук.

Совершенно иначе исполняются произведения с пометкой *Pesante* (пезанте), что означает тяжело, увесисто, грузно. 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.

Рассмотрим более подробно постановку правой и левой рук в отдельности.

— Я бы сказал условно, что 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 отрабатываться в классе. 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». Конечно же, поведение артиста на сцене, его сценический облик играют не последнюю роль в успехе у публики. Поэтому на определенном этапе этому следует придавать значение, в определенной степени контролировать, не допуская всякого рода «перегибов».

— Пластика игровых движений определяется художественным образом?

— Обязательно. Пластика всегда музыкальна, если так можно выразиться. 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 зрителем.

В 1949 году я поступил в музыкальное училище имени Октябрьской революции, четырехструнку пришлось сменить на трехструнку, потому что Арам Николаевич Лачинов (тогдашний директор) категорически возражал против распространения четырехструнных домр. В училище у меня сменилось много педагогов. Это даже хорошо, поскольку я смог познакомиться с разными подходами к исполнительским традициям. Начал я у Дмитрия Петровича Александрова, старейшего педагога, автора многих переложений для четырехструнной домры. Остались самые приятные воспоминания о работе над музыкой с прекрасным концертмейстером. Затем моими педагогами были Алексей Александрович Копспройнен и Сергей Александрович Кузнецов из оркестра Ансамбля имени А. В. Александрова. 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. Савицкого, 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 предплечьем, тем более — заметные движения всей рукой. Ограниченное теоретическое представление о сложных процессах в руке и корпусе исполнителя, предвещающих 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.

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 (см. рис. 8). Запястье руки приподнято над подставкой не более чем на 3 см (см. рис. 11).



Рис. 10  
Положение правой руки

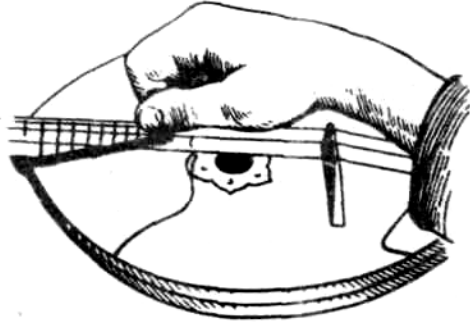


Рис. 11  
Постановка правой руки

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).

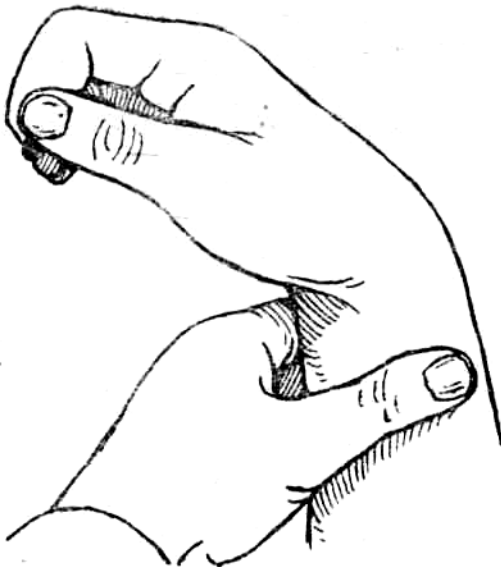


Рис. 8  
Упражнение для облегчения движений кисти правой руки

Основные приемы игры («штрихи») и условное обозначение их для трехструнной домры:

Стаккато — удар медиатора вниз —  $\downarrow$   
или вверх —  $\uparrow$

Двойной штрих —  $\downarrow\uparrow$

Тремоло — быстрое, равномерное чередование ударов вниз и вверх, создающее впечатление непрерывности звука —  $\downarrow\uparrow\downarrow\uparrow\downarrow\uparrow$  (и т. д.).

Скольльзящий штрих — переход с одной струны на другую одним движением медиатора вниз —  $\downarrow$  —  $\downarrow$

### Пластика игровых движений правой руки (виды игровых движений)

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.

Упражнение 1. Сопоставление игровых движений по направлению.

Перпендикулярное (вниз—вверх).



Диagonальное (вправо—вниз, вправо—вверх, влево—вниз, влево—вверх).



Круговое (по часовой стрелке — против часовой стрелки).



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).



## Положение медиатора и пальцев правой руки

### Ощущение опоры на струне

Внимательно рассмотрите рисунки и поставьте руку на струну в указанное исходное положение. Особое внимание обратите на особенности положения медиатора и форму кисти:

— степень согнутости пальцев не одинакова: большой палец распрямлен и повернут в основном суставе так, что образует хорошо заметный и устойчивый угол;

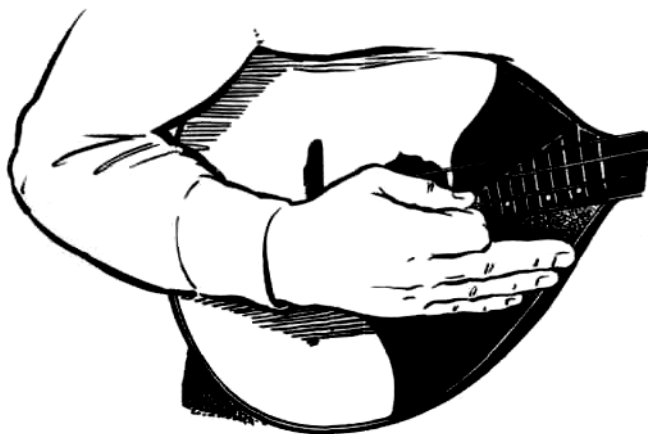
— указательный и средний пальцы закруглены, а безымянный и мизинец — несколько распрямлены и выполняют роль упора: в случае касания с инструментом они предотвращают приближение к нему медиатора и появление побочных призвуков;

— указательный палец вместе с медиатором оказываются как бы обхваченными большим и средним пальцами.



Рис. 10. Положение руки на струне

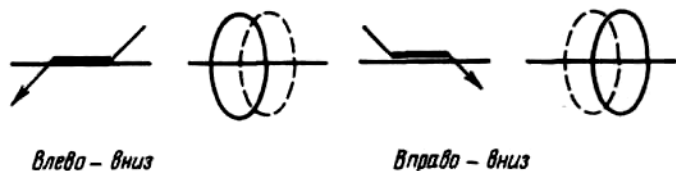
В период постановки правой руки формированию правильных игровых навыков способствует игра с распрямленными пальцами, не занятыми медиатором.



**Рис. 11. Положение руки с распрямленными пальцами**

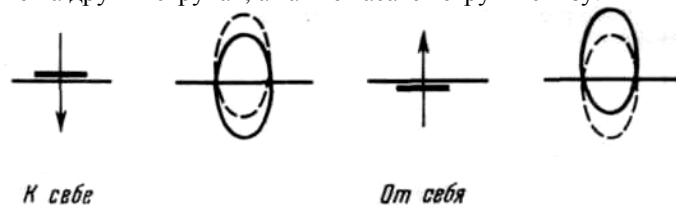
Упражнение 1. Скольжение вдоль струны.

Поставьте медиатор сверху на 2-ю струну, достаточно глубоко погрузив его в плоскость струн. Делайте ритмичные движения локтем влево (к грифу) и вправо (к подставке), каждый раз слегка вдавливая и отпуская струну. Не опирайтесь рукой на домру. Медиатор не отрывайте. При вдавливании не только разгибайте предплечье, но и поворачивайте его. Размах движения и скорость можно менять. Выполните эти упражнения на других струнах, а также касаясь струны снизу.



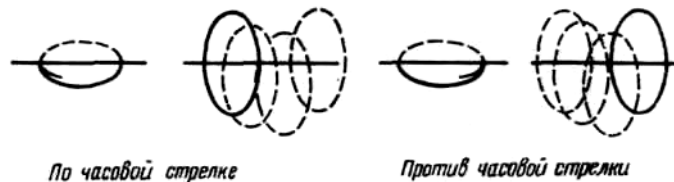
Упражнение 2. Скольжение поперек струны.

В том же исходном положении, начиная со 2-й струны, делайте скользящие движения медиатором от себя, при этом слегка вдавливая и отпуская струну (при возвращении). Размах движения и скорость меняйте. Выполните упражнение на других струнах, а также касаясь струны снизу.



Упражнение 3. Скольжение по окружности.

В том же исходном положении, начиная со 2-й струны, делайте скользящие движения медиатором по окружности, периодически вдавливая и отпуская струну. К указанным движениям локтя и предплечья добавьте гибкие движения в запястье руки (от себя — к себе). Выполните упражнение на других струнах, а также касаясь струны снизу. Размах движения, скорость и направление (по часовой стрелке — против часовой стрелки) меняйте.



Упражнение 4. Волнообразное движение руки.

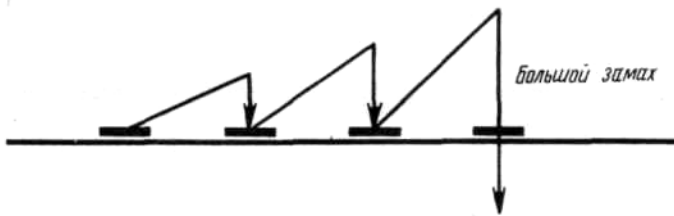
Поставьте медиатор на струну и, не отрывая его, выполняйте волнообразное движение рукой. Волнообразное движение начинайте с отведения локтя, предплечья и через гибкое запястье передавайте кисти. Кисть делает круговые движения: от себя—к себе и немного вверх—вниз.

Упражнение 5. Фиксация окончания волнообразного движения.

Проделайте два-три раза волнообразное движение рукой, затем остановите руку в исходной точке на струне легким пружинящим упором — фиксацией окончания всего цикла движения. Струна при этом должна несколько отклониться вниз за счет поворота предплечья. В момент упора мышцы активизируйте. Направление конечного движения (влево—вправо) чередуйте.

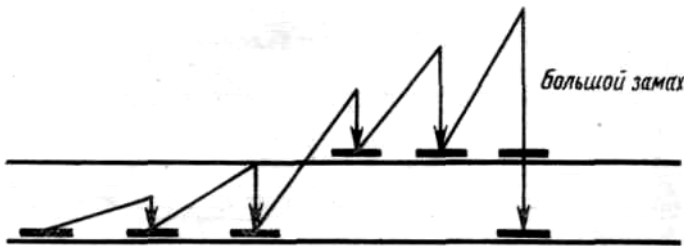
Упражнение 6. Отталкивание от струны.

Поставьте медиатор на струну сверху и слегка обопритесь на нее поворотом предплечья. Пружинящими движениями, охватывающими все части руки (локоть, предплечье, запястье и кисть), старайтесь оттолкнуться от струны, постепенно увеличивая разрыв. После трех-четырех толчков сделайте последний, более сильный, после которого руку поднимите несколько выше, успев сделать небольшое волнообразное движение, и возвратитесь в исходное положение.



Упражнение 7. Перенос руки со струны на струну.

Поставьте медиатор на 2-ю струну и слегка обопритесь на нее. Сделайте два-три пружинящих толчка (как в предыдущем упражнении). Оттолкнитесь от 2-й струны, сделайте небольшое волнообразное движение и поставьте медиатор на 3-ю струну, легко оперевшись на нее таким же поворотом предплечья.



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.

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

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.

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.

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».

Динамическое и тембровое разнообразие домрового звука в большой мере зависит от постановки пальцев правой руки, от способа удержания медиатора (прочное, вялое), от положения медиатора по отношению к деке (вертикальное или наклонное) и к струне (параллельное, под углом).

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» (палец + 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.

Указательный палец должен быть согнут в суставах, образуя как бы полукруг. На концевую его фалангу, ближе к суставу, сбоку возле ногтя кладется медиатор заточенным концом вниз. С другой стороны медиатор прижимается полусогнутым большим пальцем, отведенным в сторону от кисти таким образом, чтобы между полусогнутыми большим и первым пальцами образовался овал.

При таком положении большого пальца медиатор перпендикулярен по отношению к деке. Тогда наклон медиатора во время ударов по струне как вниз, так и вверх будет одинаковым, а извлекаемые звуки — равными по силе. Выправлять медиатор в перпендикулярное положение поворотом кисти нельзя, так как при этом исчезнет необходимая свобода движений кисти.

При правильном положении кисти и медиатора можно будет развить равномерное, хорошее тремоло и ровное, качественно одинаковое звучание в разных ударах.

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.

Другие пальцы кисти (средний, безымянный и мизинец) надо также держать свободно, не сжимая в кулак, чтобы не зажать кисть и не уменьшить ее подвижность. Однако их не следует расставлять широко: они должны быть сомкнуты и присоединены к указательному пальцу таким образом, чтобы крайние их суставы стали хорошей опорой для указательного пальца (см. рисунок 4).

Такая опора указательного пальца особенно необходима при громкой игре, когда приходится сильно сжимать медиатор. Большим пальцем сжимать медиатор легче, указательным же — значительно труднее. Здесь и приходят на помощь остальные пальцы, создавая для указательного хорошую опору.

Мизинец кончиком ногтя может касаться панциря инструмента и при движениях кисти скользить по нему, не отрываясь и создавая хорошую опору для всей кисти. Такая опора не обязательна, но помогает производить параллельные движения кистью по отношению к деке и быстрее налаживать тремолирование.

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.

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

Александров

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).

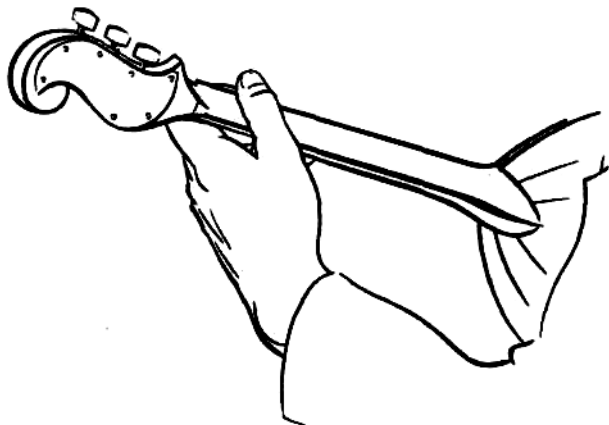
Ни мизинец, ни безымянный палец не должны опираться на панцирь. Такая опора в некоторой степени сковывает движение кисти правой руки и затрудняет игру. Кроме того, появляется дополнительный шорох от трения пальцев о панцирь. Позднее исправлять постановку руки будет очень трудно.



## Постановка левой руки

Левую руку от плеча до локтя нужно свободно опустить вниз, а предплечье и кисть поднять вверх под углом примерно  $35^\circ$  и немного вперед. Гриф инструмента возле верхнего его порожка положить на основание указательного пальца, а сверху прижать его большим пальцем (внутренней стороной). Указательный и большой пальцы, находясь в таком положении, определяют положение кисти в первой позиции (такое же соотношение пальцев сохраняется и в других позициях).

Необходимо следить за тем, чтобы гриф инструмента не касался ладони и основания большого пальца. В этом месте 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.

Пальцы — указательный, средний, безымянный и мизинец — 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.

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.

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, зажато 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 6).

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.



Рис. 6. Положение большого пальца левой руки

— Главная проблема — это чрезмерное растяжение 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. 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-полутоном-полутоном, то есть с отведением первого пальца еще на один полутоном от второго. Еще несколько позже — позиция пальцев с интервалами тон-тон-полутоном, с отведением второго пальца от третьего на полутоном 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. Полутоновое 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.

Приводим несколько подготовительных упражнений для постановки левой руки.

Упражнение № 7. 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 №8. На сгибание и растяжение пальцев

Совершается то же действие, что в упражнении № 7, только при сгибании пальцы раздвигаются. Этим действием отрабатывается также растяжка пальцев.

Рис. 13

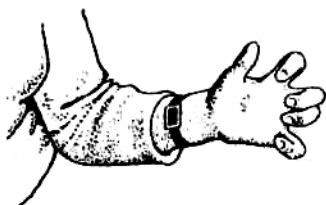
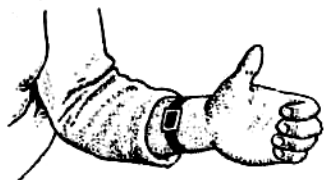


Рис. 14

Упражнение №9. 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 № 10 (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.

Здесь уместно сказать об использовании маломензурных инструментов, которые давали бы нам возможность более правильного обучения (особенно детей) и исключали бы всякого рода перенапряжения в пальцах (особенно в растяжке). 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. Совершенно необходимо наладить изготовление маломензурных инструментов, средних между домрой пикколо и малой домрой.

В самом начальном периоде рекомендуется извлекать звук не медиатором, а большим пальцем. Этот прием осваивается довольно быстро (описание его дано в разделе «Пиццикато большим пальцем»).

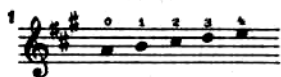


Рис. 15. Постановка пальцев левой руки

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 учащегося. 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 приступить 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 выполняться. 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. Освоение же этих упражнений происходит еще без знания нот, на слух, через показ педагога.



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 №11. На выработку экономичных и точных движений пальцами левой руки

Внимание учащегося 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 № 10, 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 глissандирования.

Закрепление и дальнейшую отработку положений и ощущений в пальцах левой руки и постановку всей левой руки продолжать не только на упражнениях, но и на легких пьесах и песнях. Например, «Во саду ли, в огороде» можно играть не как обычно двумя пальцами (пример ба), а всеми четырьмя, располагая их как при хроматической последовательности звуков (пример бб).



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.

В дальнейшем можно применять скрипичные упражнения Г. Шрадика. Они способствуют развитию беглости пальцев и их растяжению. В работе над этими упражнениями необходимо постепенно увеличивать нагрузки, нельзя переутомлять пальцы и при малейшей их усталости — прекратить занятия. При этом не следует забывать и об особенностях анатомического строения руки, которые неизбежно могут вызывать отступления от основных правил постановки пальцев и игры.

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.

На лады пальцы устанавливаются в полусогнутом положении подушечками ногтевой фаланги.

Играют на домре четырьмя пальцами: указательным, средним, безымянным и мизинцем. При игре аккордами и двойными нотами применяется большой палец. В первой позиции схематически пальцы располагаются следующим образом: указательный (1 палец) — на втором ладу, средний (2 палец) — на третьем или четвертом ладах, безымянный (3 палец) — на пятом ладу, мизинец (4 палец) — на седьмом ладу, большой палец, как указывалось выше, — на уровне третьего лада. Такое расположение пальцев на грифе инструмента сохраняется в основном при игре во всех позициях.

Прижимать струны на ладах следует только с той силой, которая необходима для извлечения чистого, ясного звука. При исполнении не рекомендуется очень удалять друг от друга или соединять пальцы. Не следует зажимать гриф большим пальцем или убирать палец под гриф, так как это мешает точной смене позиций, нарушает работу кисти в целом.

Самое тщательное внимание педагогу необходимо обратить на то, чтобы при обучении игре на домре ученик не поднимал высоко над грифом пальцы левой руки и не убирал их под гриф. Для фиксации правильной постановки педагог должен подобрать соответствующие упражнения этюды. Самое серьезное внимание нужно уделить работе слабых пальцев 2, 3 и 4. Отсутствие специальных упражнений может повлечь за собой дефекты в техническом развитии, неправильную фразировку, несформировавшееся позиционное чутье. Точному исполнению аппликатуры в изучаемых пьесах и этюдах педагог должен учить ребенка с самых первых занятий.

В постановке кисти и пальцев левой руки домриста много общего с постановкой скрипача, и преподаватели закономерно широко пользуются установками скрипичной методики.

К примеру, скрюченные пальцы, как скрипача, так и домриста не дают свободы действия разгибателям. 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. Развивать следует все пальцы, а, формируя аппликатуру, учитывать объективную характеристику каждого (например: мизинец самый слабый, начинающим легче отвести указательный, чем вытянуть мизинец и т. п.).

Приемлемы для домриста и многие (по преимуществу психологические) установки скрипичной техники. Например, начинающими легче осваиваются ритмические аппликатурные приемы, а затем независимые от ритмического рисунка. Необходим строгий контроль за состоянием мышечного напряжения и др. Собственно и такие основы техники левой руки, как принципы оставления, подготовки и перемещения пальцев на грифе — для скрипки и домры идентичны. Немаловажную роль играют, однако же, и различия.

Например: сначала следует учить аппликатуру обычной, диатонической (она основная, как на скрипке, так и на домре), а затем уже уплотненной, и еще позже — «аппликатуру большой руки». Но не всякому домристу целесообразно начинать освоение диатонической аппликатуры с первой позиции. Для малой руки сначала лучше использовать третью позицию, с эпизодическим применением открытых струн и первой позиции. После этого можно безбоязненно продвигаться в освоении грифа как вниз, так и вверх.

Это связано с тем, что мензура домры заметно шире скрипичной. Несколько шире и расстояние между струнами, что нередко вынуждает домристов брать чистую квинту на смежных струнах двумя пальцами или с помощью гитарного приема «барре».

Серьезные отличия характеризуют работу левой руки скрипача и домриста при положении пальцев в рабочем контакте со струной, в их последовательном применении для восходящих мелодических построений.

Такой прием полезен для экономии и собранности пальцевых движений, для интонационной ориентировки руки на грифе. Но дело еще и в том, что 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).

В первоначальном периоде обучения следует учитывать и сравнительное значение для скрипача и домриста отступлений от «нормального» расположения пальцев левой руки (суженное — в аппликатуры уплотненной, расширенное — в аппликатуры «большой руки»).

Они могут эпизодически применяться параллельно с основным, «квартирным» расположением пальцев.

На домре большая ширина полутонов (ладов в первой позиции) требует более частого обращения к суженному расположению пальцев (во избежание их перенапряжения), значительная же узость (теснота!) ладов в высоких позициях обуславливает частое обращение к приемам «большой руки» (они в умеренном темпе применимы и внизу).

Наличие ладов избавляет домриста от некоторых опасений скрипача: произвольные глиссандо при смене позиций скольжением пальца по струне, потеря интонации в результате некоторых уплотнений и сверхуплотнений пальцев и др. Ввиду этого в целом домрист может пользоваться суженным и расширенным положением пальцев левой руки более широко, нежели скрипач.

Левая рука домриста держит инструмент таким образом, чтобы гриф находился на достаточном удалении от его корпуса, а общий поворот позволял бы при необходимости видеть все лады. Предплечье свободно перемещается влево и вправо. Прогиб в запястье небольшой (в сторону грифа).

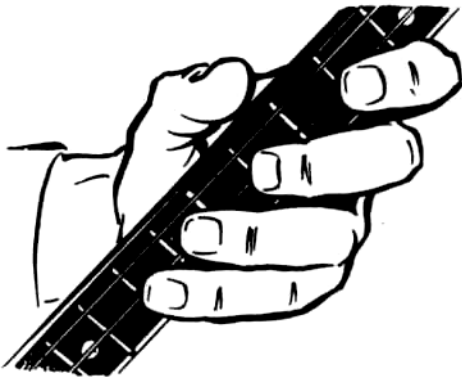


*Рис. 12. Исходное положение  
левой руки*

### **Ощущение опоры на грифе**

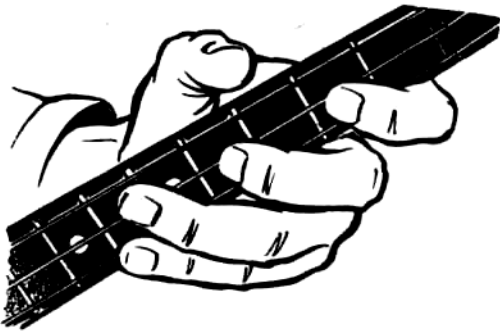
Внимательно рассмотрите рисунки и примите указанное исходное положение. Обратите внимание на следующие особенности постановки руки.

Большой палец распрямлен и повернут в основном суставе так, что образует хорошо заметный и устойчивый угол.



*Рис. 13. Исходное положение пальцев  
и кисти левой руки на грифе*

Гриф обхватывается довольно прочно, но без лишнего напряжения между указательным и большим пальцами (возможен вариант исходного положения с несколько отведенным от грифа большим пальцем).



*Рис. 14. Вариант исходного положения  
с отведенным большим пальцем*

Играющие пальцы следует несколько распрямить и направить вдоль грифа, тогда они станут более собранными, а значит — более сильными и чуткими.

Глубина погружения грифа в ладонь зависит от величины инструмента и руки исполнителя: для маленькой руки возможно самое глубокое, вплоть до упора, положение грифа в ладони, однако нормальным следует считать возможность некоторого отступления ладони от грифа.



**Рис. 15. Положение грифа  
в ладони**

Запястье немного прогнуто под гриф, благодаря чему наклон играющих пальцев увеличивается и позволяет ставить их на мягкие подушечки, а не на ногти.

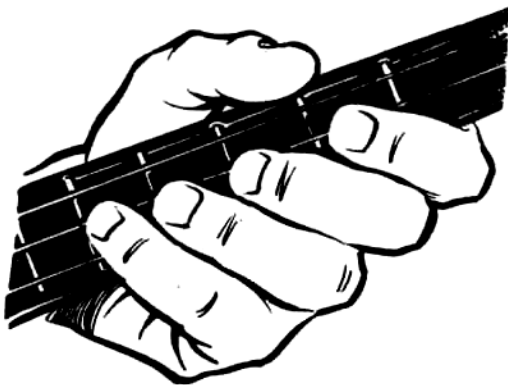


**Рис. 16. Наклон играющих пальцев**

Упражнение 1. Продольное перемещение пальцев.

Примите указанное на рисунках положение руки и произвольно перемещайте руку вдоль грифа, периодически легко схватывая его.

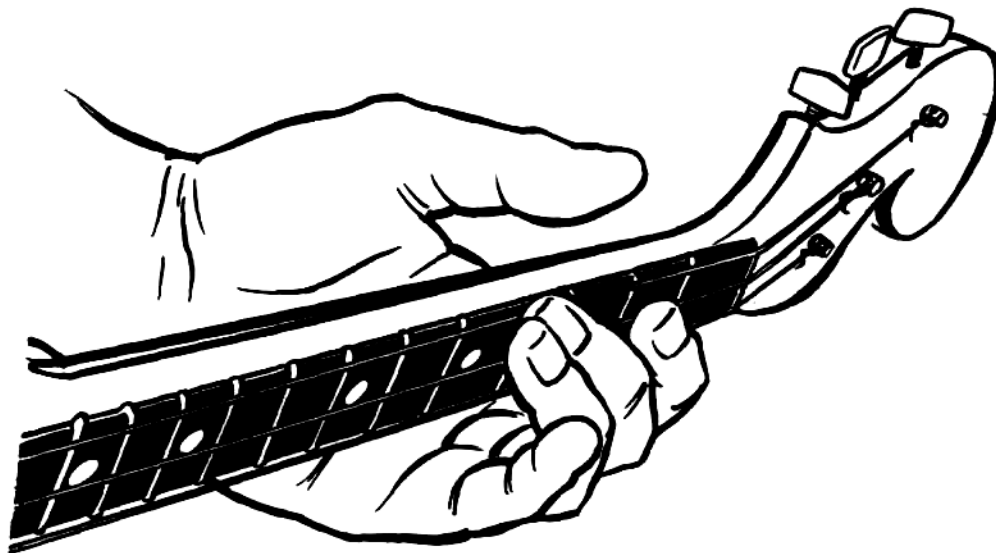
Произвольно перемещайте руку по грифу, прижимая поочередно 2-ю, 3-ю и 1-ю струну всеми пальцами одновременно.



**Рис. 17. Расположение пальцев  
на струне**

Произвольно перемещайте руку по грифу, прижимая одну из струн поочередно каждым пальцем, сохраняя при этом то же общее исходное положение кисти.





**Рис. 18. Положение кисти при постановке одного пальца**

Упражнение 2. Устойчивость и чуткость пальцев.

Свободно перемещая руку вдоль грифа, старайтесь установить палец точно в нужном месте: не только между ладами, но по возможности ближе к «рабочему» ладу и только на середину подушечки пальца.



**Рис. 19. Положение пальца на ладу**

Каждый раз, прижимая струну к грифу в указанном месте, делайте вспомогательное утверждающее движение руки, которое заключается в небольшой вибрации локтя и предплечья (палец при этом остается почти на месте).

Пластика игровых движений левой руки (виды игровых движений)

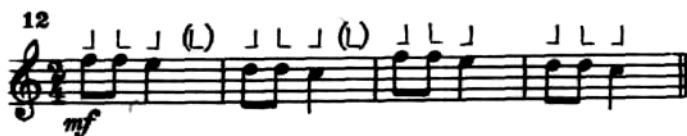
Упражнение 1. Движение пальцев.

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.



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.



КОМПЛЕКС УПРАЖНЕНИЙ «ГИМНАСТИКА ДЛЯ РУК»

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).

## Координация рук

Усвоив и закрепив движения каждой руки отдельно, можно соединить их действия, извлекая звук «броском» медиатора. Теперь следует сосредоточиться на работе обеих рук и особенно правой. Как правило, внимание (особенно у детей) привлекает только левая рука, а правая забывается. Поэтому рекомендуется опять использовать спичечный коробок, о котором говорилось выше.

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.



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.

Совершенствование мелкой техники («штриховой») может осуществляться на этюдах, способствующих правильному развитию пальцевой беглости, например, этюды Шишакова, Страннолюбского, Пильщикова, Черемухина и на таких пьесах, как вариации Андреева «Светит месяц» и «Плавал, плавал селезенька», «Гопак» Семенова, «Я на камушке сажу» Трояновского, «Колхозная полька» Захарова, «Неаполитанский танец» Чайковского, «Шуточка» Селиванова, «Танец» Дженкинсона, «Непрерывное движение» Бомы, «У ручья» Глэнра и других. При учебном исполнении этих и некоторых других пьес можно на каждую ноту удваивать количество ударов медиатора. Это помогает сохранить умеренный темп работы пальцев левой руки и ускорение движений правой руки. Используя такой метод, можно достигнуть частоты движения, вполне достаточной для тремолирования кистевым способом.

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. 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.

Важно своевременно обратить внимание ученика 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 домбриста необходима довольно часто. Но это, как правило, не проблема.

Дети, с их богатой фантазией, порой в своей игре слышат совсем не то, что звучит в действительности. Иногда подобному самообману поддаются взрослые и даже педагоги. Поэтому развитие слухового самоконтроля в начальном периоде трудно переоценить.

Трудно найти примеры из игры на других инструментах, где координация работы рук была бы для ребенка так же сложна, как исполнение на домре кантиленной мелодии приемом тремолирования. Неизбежны мученические усилия неопытных преподавателей, преждевременно дающих такое задание ученику.

Обучая ученика 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).

Этюдная фортепианная, а особенно скрипичная литература до предела насыщена разнообразными заданиями на полиритмичные движения. Непростительная скудость в обучении домриста полиритмической координации движений правой и левой рук объясняется традиционной ограниченностью движений правой руки (тремоло и удары медиатора). Недооценкой этого важнейшего фактора нередко страдают и другие народники, играющие двумя руками.

Основным принципом в подборе упражнений начинающему домристу (в том числе гаммовых) должна быть строгая координация, увязка задач в правой и левой руке. Здесь, пожалуй, уместно остановиться и на вопросе о соотношении технических и художественных задач обучении начинающего музыканта. Художественная сторона исполнения — цель, а техника — лишь средство. Однако одно без другого в музыке не существует. Все это верно. Но ведь любая игра на музыкальном инструменте — это и усилия игровых движений (физический труд), и направляющие его психические усилия (умственный труд). Но главное, что они легко обособливаются и в деятельности одного человека, а их необходимо целенаправленно координировать.

В первоначальном обучении домриста работа преподавателя должна быть организована:

- с полным вниманием к технике с учетом художественных целей;
- с полным вниманием к образу, формируя необходимую технику.

Решение педагогической задачи координации психической и физической деятельности ученика требует найти оптимальное соотношение духовных и материальных возможностей ребенка на данном этапе музыкального развития. Разумная сбалансированность того и другого, их взаимовлияние и представляют собой суть современного понимания данной проблемы.

Важную роль в начальном периоде обучения играют пьесы программного, изобразительного характера (имитация певчих птиц, различных видов механического движения и т. п.), а также «программность» домровых эффектов (тремоло — стрекот игрушечного мотора? или школьный звонок? и т. п.). Преподаватель должен искусно направлять восприимчивость ребенка от программной выразительности к общемузыкальной, эмоциональной.

Взаимосвязь уровня музыкальных способностей ребенка с общим музыкальным развитием сродни взаимосвязям стабильности и вариативности музыкально-исполнительских установок. Как зримые вехи (показатели) музыкального развития правомерно свидетельствуют и стимулируют развитие его индивидуальных способностей, так и стабильные музыкально-исполнительские установки необходимы для определения их индивидуальных вариантов для данного ученика.

Стабильная игровая установка — это своеобразный тест по отношению к психофизиологической характеристике начинающего музыканта, в своей педагогической кладовой преподаватель должен иметь для начинающего музыканта игровые установки стабильные, зримые, конкретные. Тем более что во многих случаях предел вариативности ставит не содержание музыки и не возможности исполнителя, а возможности самого музыкального инструмента.

Исходные постановочные моменты, основные игровые движения, динамическая шкала инструмента, красота звука — понятия совершенно определенные. Хотя они по необходимости и должны варьироваться в зависимости от содержания музыки и данных исполнителя.

Коррекция типовых педагогических установок в процессе практического изучения и развития индивидуальности обучающегося представляет собой наиболее сложный, но и наиболее важный вид координационной деятельности ученика и учителя.

### ОБРАТНЫЙ ПЕРЕХОД («ПОДЦЕП»)

Исполнение ноты «подцепом» является сложным исполнительским приемом. Трудность его заключается не только в том, что значительно удлиняется путь движения руки, но и в том, что, натолкнувшись на препятствие в виде другой струны, необходимо изменить направление движения. Таким образом, при исполнении «подцепов» сочетаются два движения: прямолинейное и ротационное (вращательное). Мышцы, осуществляющие ротационное движение, значительно слабее мышц, участвующих в прямолинейном движении, они не могут достигнуть такой же скорости, силы и выносливости. Все эти условия приводят к ограничению частоты движения и скованности руки. В быстрых темпах «подцепы» просто неисполнимы и их нужно избегать. В умеренных темпах, когда сравнительно легко удлинить движение, не нарушив темпа, использовать «подцеп» можно. Работать над «подцепами» следует лишь тогда, когда музыкант достиг определенной зрелости. В противном случае может произойти зажатие кисти.

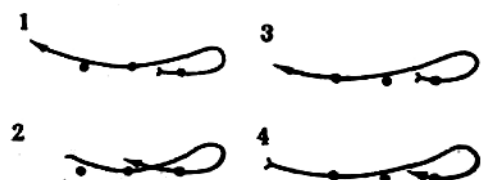


Схема 1. Обратный переход «подцеп»¹

(Схема взята из статьи: Шитенков И. Специфика звукоизвлечения на домре, с. 44, 45. Точками отмечены струны Ми, Ля, Ре).

Кисть при переходе вынуждена огибать струну. Возникают дугообразные движения.

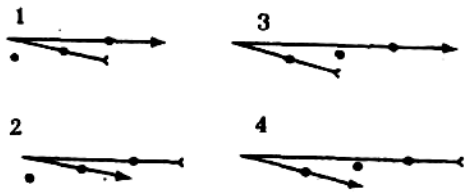


Схема 2. Прямой переход

Из приведенных схем видно, что переход со струны на струну в первом случае займет больше времени и его труднее осуществлять, чем во втором случае.

Отведение большого пальца левой руки в сторону головки инструмента способствует большей подвижности ее остальных пальцев.

## Призвуки на домре

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.

## Исполнительская техника

### Штрихи

«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.

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 неиссякаемым 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 техникой 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 тремолирование с постоянной силой на всем протяжении звука. Получается, что это, может быть, единственный прием, с помощью которого возможно подчеркнуть необходимые звуки в тремолировании. *Staccato* (играть отрывисто) предлагается присвоить лишь ударам медиатора в одну сторону. *Sforzando* (внезапное ударение) предписывается использовать лишь в процессе тремолирования. Еще более странное предназначение получает термин *portamento*, по-разному трактуемый инструменталистами и певцами. А широко бытующий термин *non legato* (не связно) 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 вправо, а другому — тремоло:



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



В-третьих, когда два звука исполняются последовательными ударами вправо и влево, 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 тремолировании, 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 *rizzicato*, 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, предельно 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.

Программное название пьесы или два—три слова в ремарке композитора-художника — 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 или отчаяния. 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.

#### Группа I

1. Щипки медиатора: вправо, влево, вправо — вниз, вправо — вверх, влево — вниз, влево — вверх.

2. Удары медиатора: варианты те же, что и при щипке.

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.

3. Pizzicato в правой руке (имеется в виду — большим пальцем).

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

4. 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 тремолирования, развертывания и завершения различается выразительность тремолируемого звука.

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

В перспективе — формирование тремолируемого звука с бесконечно различным динамическим развитием и окончанием, где сначала опять-таки целесообразны два варианта — тремоло мягкого завершения и тремоло жесткого завершения.

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:



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 народных песен, где на одном тоне певец произносит два и более слога. Скрипач здесь обращается к *portaio*, домрист же в одних случаях применит щипки медиатора (учитывая характер мелодии), в других — один из названных приемов, которым он лучше владеет. Репетиция, повторяемость тремоло на одном звуке — повод для создания дополнительных домровых штриховых терминов.

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

Приемы звукоизвлечения *vibrato* и *flageolet* также относятся к первой группе (штрих на одном звуке).

#### Группа II

Сюда входят приемы звукоизвлечения, связанные с последовательным «произнесением» двух и более звуков. Два последовательно исполняемых 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 учеником, 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) ученик 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, ученик 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, ученик должен быть подготовлен к пониманию 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 уберечь ученика-домриста 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).

При этом направление движения звукоизвлекающего медиатора решающего значения не имеет. Движения медиатора попеременно вправо и влево чаще всего называют переменными, более же конкретным является термин «разнонаправленные». Допустимо и скрипичное наименование *spiccato*, где предусматривается подвижное разнонаправленное движение смычка, извлекающего звуки легкими прикосновениями к струне. Только *spiccato* — это преимущественно легкое, тихое звучание, в то время как в штрихе «разнонаправленные удары медиатора» предусматривается динамическая шкала домры почти в полном объеме (удар в одну лишь сторону может быть более сильным). И в этом перспектива совершенствования разнонаправленных ударов медиатора.

Далее идут штрихи легато тремоло и стаккато тремоло.

Совершенствование данных штрихов весьма перспективно. Во-первых, 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). Во-вторых, стаккато тремоло становится тем более выразительным, чем короче само тремоло и ошутимее пауза между двумя тремолируемыми звуками.

Итак — легато и стаккато нецелесообразно однозначно нарекать домровыми 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. 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:

59 *В. Подгорный. Концерт для домры*

**Allegro**

Запись 

Исполнение 

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

60 

б) скольжение с применением сходящихся и расходящихся движений медиатора

61

Сходящиеся движения медиатора 

Расходящиеся движения медиатора 

в) скольжение по трем и четырем струнам, в котором одна из смежных пар струн как бы принимается за одну струну

62

Две струны приравниваются к одной 

Эволюция инструментальных штрихов в исторической перспективе не могла быть не чем иным, как процессом

развития приемов звукоизвлечения в музыкально-исполнительском искусстве с постоянными попытками закрепить каждое достижение на этом пути лаконичной терминологией; Наиболее существенным в этом процессе является развитие самих приемов игры, обогащающих выразительность музыкального произношения в художественном произведении.

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.

Полагаю, что личность исполнителя тем более значительна, чем глубже музыкант способен понять содержание исполняемой музыки в неразрывной связи с раскрытием выразительных возможностей инструмента, для которого она была написана.

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.

Если приемы игры сравнивались выше со строительными деталями, необходимыми для формирования характера звучания инструмента, то штрихи можно сравнить с внутренней отделкой здания — с их помощью окончательно шлифуются и завершаются музыкально-художественные фразы.

Штрих (нем. *Strich* — линия, черта) — это способ ведения звука определенной окраски. При игре на домре применяются следующие штрихи *деташе* (франц. *detache* — отделять).

Каждый звук исполняется отдельными 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 пьесы и темпа. Звук к концу слегка затихает. Между тремоллируемыми нотами делаются небольшие остановки. *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*. *Легато* (итал. *legato* — связно).

Штрих, при котором один звук плавно переходит в другой. Знак *легато* — дугообразная линия! *Легато* исполняется 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*.

Исполнение двух и более слиганных нот относительно короткой длительности см. на с. 69.

В литературе для скрипки и некоторых других инструментов короткие длительности в подвижных темпах объединяются лигой. На домре играть такое тремоло было бы тяжело и нецелесообразно (большое напряжение мышц, неестественное звучание), поэтому в таких случаях лиги не обозначаются, и применяется чередующийся штрих *деташе*.

*Легатиссимо* (итал. *legatissimo* — очень связно).

Штрих исполняется более интенсивным тремоло, что дает возможность играть более воздушно, певуче, раскрыть внутреннее чувство — *взволнованность*. Именно от этого само тремоло учащается. Положение медиатора применяется чаще всего верхнее.

*Нон легато* (итал. *non legato* — раздельно).

Этот штрих сходен с тремоло *деташе* и *тенуто*, однако принципиально отличается тем, что 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 (см. с. 151, Прелюдия Ф. Шопена);
- б) мгновенного сжатия медиатора (маркирования) и освобождения его до получения звучности общего нюанса (см. с. 126, «По грибы» М. Мусоргского).

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.

Штрих *нон легато* применяется также при исполнении акцентированных (маркированных) нот, объединенных лигой. Медиатор при этом в начале каждого звука сжимается сильнее и резче, затем мгновенно разжимается (такой штрих иногда называют *портато*). Использование штриха характерно при игре в темпе *рубато*, он придает игре декламационный характер (см. П. Чайковский. Романс).

*Стаккато* (итал. *staccato* — отрывисто). Штрих применяется для извлечения коротких отрывистых звуков. В отличие от *деташе*, при исполнении *стаккато* пальцы левой руки после извлечения звука ослабляют нажим на струну или слегка прикасаются к звучащей открытой струне. *Стаккато* обозначается точками над или под нотами или словом *staccato* (с. 68). 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 стороны (см. с. 134, В.А.Моцарт. Менуэт).

Спиккато (итал. *spiccato* — остро, подчеркнуто).

Штрих исполняется более отрывисто, чем стаккато, «отскакивающими» от струн пальцами левой руки и толчкообразным приемом игры («прыгающим» медиатором). При верхнем положении медиатора хорошее звучание достигается на *pp* и *p*, а при среднем положении — на *mf* и *f*. Обозначается спиккато также точками под лигой, которая подчеркивает ровность и единство характера их звучания. Примером может служить средняя часть «Лирического вальса» Д. Шостаковича.

Подобно спиккато исполняются штрихи маркато и мартеле. Маркато (выделяя) — это стаккатированные ноты с акцентами. Они отлично звучат при игре кистью с предплечьем. Мартеле (отчеканивая) — это ноты с клиньярами, хорошо звучат при игре всей рукой (звук должен быть сухим, приглушенным). Маркато и мартеле желательно исполнять при нижнем положении медиатора. При среднем положении медиатора хорошее звучание достигается на *mf* и *f*, при нижнем — на *p* и *pp*.

Стаккатиссимо.

Штрих позволяет получить еще более легкие, «отскакивающие» звуки. Ощущение исполнения стаккатиссимо естественно создается в быстрых пассажах при игре чередующимися ударами.

## ЛЕГАТО

Легато можно исполнять двумя способами: с помощью тремоло, и значительно реже ударами сверху медиатором или пиццикато пальцами. В обоих случаях необходимо добиться синхронности движения правой и левой рук. При этом должны исключаться всякие акценты и соблюдаться большая плавность, что приводит к непрерывности звучания.

Особенно трудно добиваться легато при переходе в отдаленные позиции и со струны на струну. Природа действия наших рук такова, что если одна рука делает скачок, другая рука стремится ей помочь. Каждое резкое движение в одной руке (в частности левой) вызывает аналогичное движение в другой (в правой), а эти действия нужно разобщить.

Независимости работы правой и левой рук следует добиваться путем рациональности движений и особенно слуховым контролем звучания, применяя различные аппликатурные изменения (например, играть хроматическую гамму тремя пальцами в восходящем движении, а в нисходящем — четырьмя и наоборот). Правильная аппликатура — необходимое условие в достижении плавности и ровности звучания.

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 *non-legato*.

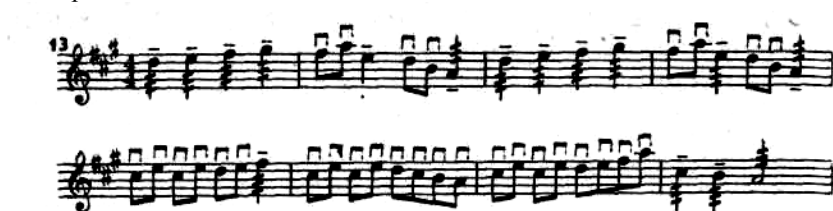
Те же требования стоят перед исполнителем «Грустной песни» Чайковского (см. пример 12).



## НОН-ЛЕГАТО

В *non-legato* перед правой рукой стоит значительно меньше проблем, чем в *legato*. 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 отдельно, мы имеем возможность дать руке отдохнуть. Как правило, *non-legato* чередуется со «штриховой» игрой (в одну или обе стороны). Это облегчает задачу.

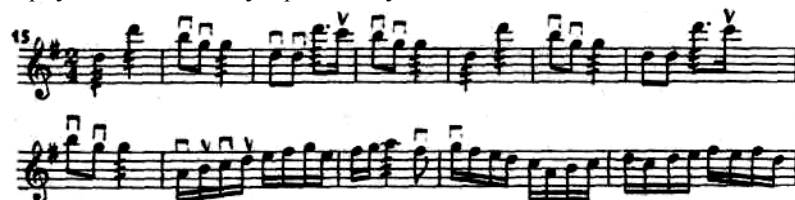
В украинской народной песне «Журавель» четверти тремолируются, а восьмые исполняются ударом сверху или двойным штрихом.



В русской народной песне «Во поле березонька стояла» все ноты тремолируются (на каждую ноту делается небольшой акцент, см. пример 14).



В «Казачке» тремоло восьмой с точкой заканчивается ударом сверху для того, чтобы следующую шестнадцатую начать ударом снизу. Тремолируя четвертную ноту ля второй октавы следует точно выдержать ее длительность, а восьмую сыграть ударом сверху. В тремолировании четвертей будет четное количество ударов, так как мы начинаем тремоло сверху и заканчиваем ударом снизу.



Игра нон-легато должна предшествовать работе над легато.

#### ПОРТАМЕНТО

В некоторых случаях, особенно в больших скачках, применяется прием портаменто. Он 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»



#### ГЛИССАНДО

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 глissандо 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.

Глissандо иногда применяется для исполнения очень трудных пассажей (гаммаобразных и хроматических), по-другому практически неисполнимых, особенно в верхнем регистре. Следует сразу оговориться, что нельзя злоупотреблять этим приемом, то есть применять его не как краску, а как выход из положения в связи с несовершенством техники. Бывают случаи, когда пассажи исполняются глissандо для большей легкости звучания, как, например, в окончании «Шуточной» А. Шалова, представленной в нашей хрестоматии.



При исполнении приведенного выше фрагмента передвижение левой руки должно быть так скоординировано с правой, чтобы на каждый удар приходился каждый последующий звук. При соблюдении этих требований создается эффект большой легкости и блеска звучания. Отрабатывать прием необходимо в медленном темпе, постепенно его ускоряя.

### СТАККАТО

Для создания короткого, отрывистого звучания пальцы левой руки выполняют не только функцию прижатия струны, но и ее глушения (подобно демпферу у фортепиано). После удара медиатором по струне (как правило, только сверху и в умеренном темпе) должно быть мгновенное расслабление пальца, и он должен отскочить вместе со струной от лада, оставаясь при этом на струне.

Стаккато является лучшим средством, помогающим избавиться от зажатости кисти и пальцев левой руки, так как здесь не происходит фиксации (задержки в напряженном положении) пальцев. Этот принцип должен лечь в основу обучения первых уроков. Как уже говорилось в разделе «Постановка левой руки», необходимо следить за тем, чтобы при снятии пальца со струны освобождался не только палец, но и запястье.

### ТРИОЛИ

Исполнение триолей можно осуществлять различными приемами (имеется в виду правая рука):

- тремоло;
- ударами только сверху как медиатором, так и большим пальцем;
- очередным штрихом — в обе стороны (чередую каждую последующую ноту ударом то сверху, то снизу);
- комбинированно (два удара сверху, один снизу и наоборот).

Исполнение триолей тремоло и ударами только сверху не представляет никакой трудности, кроме ритмической. Обычно такие приемы применяются в медленных темпах и там, где требуется плотное, подчеркнутое звучание каждой ноты. Исполнение же триолей ударами в разные стороны для домристов представляет некоторую сложность, и особенно в быстром темпе.

Возьмем для примера две группы триолей.

В триольном движении необходимо подчеркнуть первые доли каждой отдельной триоли. Акценты будут приходиться то на удар сверху, то на удар снизу. В связи с этим возникают определенные трудности: нужно, во-первых, не выделять третий удар, приходящийся сверху (являющийся самой слабой долей), и, во-вторых, акцентировать первый удар второй триоли, приходящийся снизу. Не менее сложно умерить следующий удар сверху, который будет приходиться на вторую долю второй триоли. Третья доля второй триоли исполняется как обычно — снизу и дальше будет повторяться тот же цикл.

Чтобы при ударе сверху на слабую долю не делать больших усилий, кисть должна опускаться в свободном падении, при ударе на сильную долю снизу необходимо более активное движение не только кисти, но и предплечья (активный подброс). После такого подброса очень трудно сдержать последующий удар сверху, так как после сильного подброса кисти вверх она стремительно падает вниз. Должно быть выработано умение погасить это стремительное падение кисти, чтобы избежать ненужного акцента, причем за счет расслабления мышц, а не за счет их напряжения. Поэтому еще раз следует заострить внимание на том, что не стоит преждевременно увлекаться игрой в быстром темпе, который активизирует руку до предела. Чем рациональнее используются движения и чем сами движения экономнее, тем большей виртуозности можно добиться. Разумеется, и здесь должна быть четкая координация правой и левой рук.

Особенно трудно исполнять триоли с «подцепом». Обучение следует начинать на открытых струнах (без левой руки) с тем, чтобы все внимание было сосредоточено на правой руке. Затем, усложняя, можно играть каждую ноту гаммы в триольном изложении, вначале в умеренном темпе, затем постепенно его ускоряя.

### ПИЦЦИКАТО БОЛЬШИМ ПАЛЬЦЕМ ПРАВОЙ РУКИ

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. Так, например, играют арпеджио перед каденцией в концерте для домры Н. Будашкина и начало каденции.



### 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).



### ВИБРАТО

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.

### Флажолеты

Являются выразительным художественным средством. Флажолеты бывают натуральные и искусственные (октавные, квинтовые и квартовые). В натуральных флажолетах палец левой руки касается струны 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).



Рис. 17. Исполнение флажолетов

В искусственных флажолетах левая рука прижимает струны на грифе, а пальцы касаются струны в определенном месте. В двойных флажолетах струна фиксируется средним и безымянным пальцами правой руки.

#### 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.

## Звукоизвлечение

### Приемы касания (туше)

Приемы касания струны (туше)

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.

Движение начинайте непосредственно со струны или с малого замаха (это обеспечивает условия для осторожного касания струны). Момент контакта со струной — удлинённый за счет скольжения медиатора (продольного, поперечного или кругового). В движении принимает участие вся рука. В целом следует стремиться воспроизвести как бы поглаживание струны, и тогда все части руки будут выполнять свои функции более естественно и непринужденно.



Упражнение 2. Толчок.

Движение начинайте с большого, а при активной руке — с малого замаха (это позволяет подключить все силовые резервы руки, и в первую очередь — движение локтя). Момент контакта со струной — ускоренный за счет более быстрого движения как самого локтя, так и поворота предплечья.

В момент удара по струне сделайте упор ногой в пол и немного подайтесь всем корпусом назад (как бы желая отодвинуться вместе со стулом).



Упражнение 3. Бросок.

Движение начинайте с малого или большого замаха (это обеспечивает возможность «разгона» руки, необходимого для ускоренного удара по струне). Направление движения — поперечное (без продвижения вдоль струны). В замахе может принимать участие вся рука, но определяющим является быстрый разворот предплечья в конце движения, придающий остроту и резкость звуку. Это движение можно сравнить со встряхиванием воды с рук после умывания (или ртутного столбика термометра), для чего необходимо легкое, но резко ускоренное окончание движения.





Упражнение 4. Простая атака звука.

Звуки, исполняемые простой атакой, обычно находятся между основными, опорными звуками мелодического построения. Первые звуки упражнения исполняйте любым приемом (нажим, толчок или бросок), остальные звуки играйте простым равномерным движением руки.

## Приемы игры

На домре звуки извлекаются двумя способами: медиатором или пальцами (пиццикато). Если способы извлечения звука сравнить с фундаментом, основанием для выработки качества звука, то приемы игры — это своеобразные строительные детали.

Приемы игры — это целесообразные движения рук и пальцев для формирования характера звучания инструмента, обеспечивающие достижение максимального эффекта при минимальной затрате энергии. К приемам игры относятся:

Игра кистью

Это основной прием звукоизвлечения. Он позволяет, как при игре ударами, так и при игре тремоло, извлекать звук различный по характеру и эмоциональной выразительности (светлый, мягкий, легкий и т. д.), достигая изящества и тонкости нюансировки. Этим приемом можно свободно играть длительное время. Особенно важно, что он почти полностью исключает возможность профессиональных заболеваний исполнительского аппарата.

Игра кистью с предплечьем. Этот прием вспомогательный, однако его использование 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).

Этот прием можно применить в Концерте Н. Будашкина (см. Репертуарное приложение) при исполнении темы — цифры 2, 3 и 18, 19.

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.

Игра всей рукой

Такая игра (всей тяжестью руки, «с плеча») применяется редко, эпизодически и кратковременно. Прием подчеркиваются волевые моменты в музыке, динамические контрасты, суровые и напряженные акценты. Прием используется в Концерте Н. Будашкина (аккорды на пиццикато в каденции и два заключительных аккорда в цифре 28).

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 (см. с. 80).

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 тремолоирование. Примерами исполнения при верхнем положении медиатора могут быть пьесы К. Сен-Санса «Лебедь» (начало) и А. Варламова «Что ты рано, травушка, пожелтела».

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.

Вообще, выбор нужного положения медиатора зависит от музыкального вкуса исполнителя, его творческого поиска, желания разнообразить приемы игры.

Для верхнего положения характерна игра толчками с короткой атакой с наименьшего расстояния (почти у струны). Это движение напоминает «поклевывание» по струне кончиком медиатора (характерно для штриха стаккато). Этим приемом можно играть примеры на с. 68 Школы и начало пьесы А. Лядова «Забавная».

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). Игра нажимом может быть применена в пьесах Д. Кабалевского «Рассказ героя» и С. Прокофьева «Марш».

Изменение тембра звучания (см. с. 7).

Прием связан с изменением места извлечения звука: «над панцирем» — основное, «над грифом» и «у подставки». Следует напомнить, что предплечье правой руки, опираясь на деку (выше кнопок), все время сохраняет свое положение, а регулируется только изгиб кисти (выпрямляется или поднимается запястье).

Изменение динамики звучания (см. с. 40).

Прием связан с мышечными усилиями правой руки при сжимании пальцами медиатора и нажимом пальцами левой руки на струны. Все это зависит от характера исполняемой музыки. Ошибка бывает в том, что вместе с усилением звука увеличивается амплитуда движения кисти, что часто приводит к скованности кисти.

Пиццикато пальцами левой руки.

При нисходящей последовательности нот прием выполняется путем сдергивания струны (пальцем в сторону ладони). При восходящей последовательности — силой удара пальца по струне (см.с. 100).

Портаменто (см. с. 92).

Глиссандо (см. с. 94).

Вибрато (см. с. 101).

Скольжение медиатора по струнам (см. с. 60—61).

Пример скольжения по двум струнам — О. Шевчик. Этюд (с. 90), по трем струнам — аккорды в Концерте Н. Будашкина.

Шумовое звукоподражание.

Этим приемом воспроизводится, например, ритм шагов (см. Р. Лехтинен. «Летка-Енка»), звучание ударного инструмента «коробочки». Сюда входит игра «за подставкой» (с. 101) и «у колков», игра боковой стороной медиатора по струнам на грифе.

Дробь большая и малая схожи с балалаечной дробью. На с. 101 рассказывается об игре большой дробью. Малая дробь исполняется в нисходящей и восходящей последовательности так же, как и большая дробь, но без завершающего удара медиатором.

Так же, балалаечным приемом, может исполняться на домре и вибрато (ребро ладони нажимает на струны за подставкой). Эту вибрацию желательно дополнить вибрацией струны пальце левой руки.

В заключение следует заметить, что при игре на домре можно пользоваться и гитарными приемами, такими как арпеджиато, тремоло и т. п.

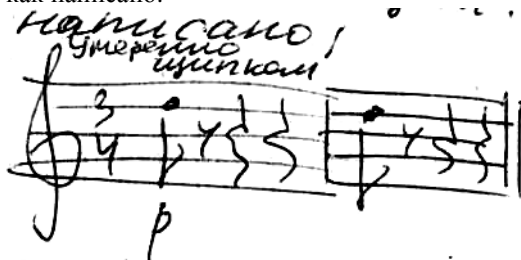
Иногда на струны около подставки надевается специальная сурдина, дающая приглушенное звучание. Почти такой же эффект достигается прикрытием звучащей струны легкой шерстяной тканью.

Пиццикато

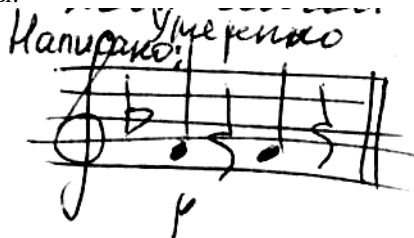
Наиболее полнозвучно и выразительно звучит пиццикато в нижнем регистре, чем выше регистр, тем суше и короче звук. Пиццикато исполняется на домре главным образом щипком большого пальца, ударом большого пальца. Таким приемом нельзя исполнять быстрые пассажи.

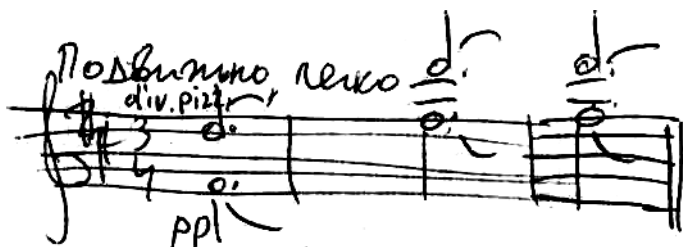
Пиццикато может быть нескольких видов.

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



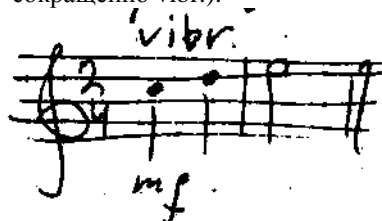
2 Длинное пиццикато отличается от короткого тем, что звук после щипка струны затухает постепенно. Обозначается длинное пиццикато четвертью, половинной или другой или другой длинной нотой, а также короткой лигой от ноты:





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» (вibr., 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.

4 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.

В сольной литературе для домры встречаются исполняемые приемом пиццикато последования ряда двойных нот или аккордов. Однако это возможно только в умеренном и медленном темпах, так как на перенесение правой руки через две струны (в исходное положение) требуется время. 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.

5 Пиццикато левой рукой (см. у Ставицкого стр. 33). Этот прием встречается главным образом в сольной литературе.

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

## Тремоло

Теперь о тремоло. 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 па 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 психо-физиологические и анатомические особенности ученика, выверить положение руки, кисти, медиатора, типы движений, поощрять малейший успех и т. д. и т. п.

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 ученику учет, осознание количества ударов медиатора во время тремолирования (навык впоследствии будет необходим). Начинаящий, наученный тремолировать «погуще», без всякого учета «расхода» движений медиатора, потом, буквально выбиваясь из сил, не может его осуществить.

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.

«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 О. М. Агарков утверждает, что есть в музыке моменты, где вибрато неприемлемо, как например, в теме первой части Пятой симфонии Л. Бетховена.

Вокальное тремолирование в классической западноевропейской и русской манере пения безусловно отвергается: «Тремоллирующие голоса очень утомляют слушателя, производя на слух какое-то особо неприятное, назойливое раздражающее и утомляющее действие».

Весьма своеобразно отразил это и инструменталист, некий австрийский профессор фортепиано: «Пианист должен считать себя счастливым, что не имеет надобности подражать ужасной манере пения — *tremolo* (примечание переводчика: «то есть пения с постоянной вибрацией голоса»), он без всякого сожаления может уступить ее козам, более к ней способным».

Однако тремоло в фортепианной литературе все же применяется композиторами.

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...».

Особенно хорошо использовали тремоло К. Вебер и Р. Вагнер, Р. Штраус. Можно вспомнить и партитуры русских классиков с гениальными находками в применении тремоло, например «Рассвет на Москве-реке» М. Мусоргского, многие эпизоды в оперной музыке Н. Римского-Корсакова.

М. Имханицкий в исследовании «Новые тенденции в современной музыке для русского народного оркестра» (М., 1981) отмечает прогрессирующее отношение композиторов к оркестровому тремолированию в современном народном оркестре (очень показательны примеры из сюиты Г. Фрида «Лес шумит» по В. Короленко).

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. В харьковском профессиональном ансамбле народных инструментов использовали эффективное тремоло медиатором на балалайках в сочетании с вибрато. 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»).

Таким образом, можно отметить существование двух видов тремоло: сочного (педализирующего) и сухого (с оттенком механистичности).

Интересно в этом смысле наблюдение Валентина Катаева: «Он шел под балконами роскошных вилл, откуда временами слышались костяная дрожь мандолины, и бархатный приглушенный голос пел: «О доле mio»». Тремоло, как костяная дрожь! А в гитарном этюде Ф. Таррега имитируется тремоллирующая мандолина, которая изображает поющий голос. Вот две полюсные по характеру выразительные возможности тремолирования на струнно-щипковом инструменте: «костяная дрожь» и «пение».

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, волнующаяся 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.

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 отрабатывают 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.

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).

Важнейшим периодом в обучении тремолированию является, конечно, начальный; именно здесь возникает больше всего вопросов у неопытного преподавателя. Контроль же за качеством тремолирования и его совершенствование должны сопутствовать работе домриста постоянно, на любом этапе его учебной, концертной или педагогической 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 тремолить как на одной струне, так и на сочетании струн, а также обеспечивать связность звучания при участии в тремолировании разного количества струн.

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 ротационных движениях предплечья. Приведение и отведение кисти не может конкурировать в этом смысле с предплечьем. Ротационные движения кисти являются всегда дополнительными к движениям предплечья. Двигающие мышцы развиваются тренировкой. Удержание медиатора, как статическое напряжение — существенный фактор утомляемости кисти.

Тремолирование быстро автоматизируется (аналогично струнно-смычковому вибратору).

В процессе формирования тремоло возможно прибегать к любому из трех основных видов движения руки:

- приведение и отведение предплечья,
- приведение и отведение кисти,
- ротационные движения предплечья и кисти.

Конечно, предпочтительнее начинать освоение тремоло первым из названных приемов. Очевидно, также, что второй прием — наименее перспективен в достижении предельной скорости тремолирования. Однако владение всеми тремя приемами способно существенно помочь в формировании физической выдержки тремолирующей руки, то есть может быть способом обеспечения ее отдыха, так как при смене приема возможно перераспределение нагрузки на различные группы мышц правой руки. Важнейшее требование — во всех суставах тремолирующей руки необходима свобода, а также активный мышечный тонус (при использовании любого из названных приемов). Расхлябанность, в частности, ведет к гашению силы удара, наподобие того, как в железнодорожном составе сильный удар локомотива гасится в буферах и может вообще не дойти до последнего вагона.

Кроме того, домристу необходимо тренировать силу и выносливость мышц, что требует не только высокого тонуса, но и энергичных быстрых движений, особенно при тремолении на двух, трех, четырех струнах.

Тремолирование на нескольких струнах напрасно недооценивается в игре домристов. Это, во-первых, обедняет выразительные возможности домры. К тому же «неоднострунное» 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.

Материалом для упражнений в тремоло по нескольким струнам могут послужить легкие скрипичные этюды в аккордах, или их фрагменты. Можно упражняться и на открытых струнах.

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:

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

Скрипка *mp* *capriccioso*

Домра *mp*

*poco sosti* *a tempo*

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:

43 Движения смычка Движения медиатора

Я. Донт. Этюды и капризы соч. 35. № 1

Итак, 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 выработать 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).

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 тремолованием.

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 тремоллирующие струны с двумя последующими (например, III—II + II—I) сохранять тремолование непрерывное на одной общей струне:



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

45

При максимально быстрых движениях на шестнадцатых



10. Контролировать следует не только начало звучания тремоло, но и его заключительный удар (щипок), 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 тремолования.

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

### ТРЕМОЛИРОВАНИЕ В МЕЛОДИИ

По отзывам современников Андреева протяжные народные песни в исполнении его оркестра отличались красотой и утонченностью фразировки, а это немислимо без большой культуры тремолования домровой группы. Впоследствии мастерство тремолования развивалось солирующими балалаечниками, а особенно в домровом квартете Г. Любимова и в его домровом оркестре. Кантилена любимовского оркестра производила неотразимое впечатление на слушателей. Вопрос культуры тремолования актуализировался с введением классов четырехструнной домры в музыкальные вузы Украины. При отсутствии специальной домровой литературы домристы воспитывались почти исключительно на скрипичных произведениях.

На кафедре народных инструментов Киевской консерватории в практику тремолования были введены некоторые артикуляционные приемы в целях еще большей выразительности этого приема. Но для того, чтобы заставить петь не только звуки значительной продолжительности, но и короткие (например, восьмые доли такта в умеренном темпе), требовалось как можно более частое, «густое» тремоло. В связи с этим было заметно увлечение домристов тремолованием (в ущерб другим приемам звукоизвлечения) и тремолованием предельно густым (в ущерб дифференциации его частоты).

Тремолировать где только возможно и как можно гуще — к этому подталкивала скрипичная литература, избыливающая кантиленой. Но тремолование, как один из основных приемов игры на домре требует к себе наиболее внимательного отношения.

Максимальное насыщение звучания тремолованием 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.

Пример художественно оправданного применения тремоло продемонстрировал еще Н. Будашкин в своем Концерте для домры; оно появляется на широко распевной мелодии («Выхожу один я на дорогу») на значительном удалении от других разделов произведения, построенных на иных приемах игры.

Наиболее естественно тремоло звучит в мелодиях широкого дыхания. Иногда домрист, добываясь кантилены, пытается тремоловать 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 (например, «Ванюша-ключик», «Липа вековая», «Реве та стогне Дншр широкий» и т. п.). 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 тремолит 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. Так, например, пьеса современного композитора Лео Брауэра для гитары «Вечная спираль» построена на всевозможных эффектах тремоло. Там есть шуршание, стрекот, скрежет, шипение, но «ляющегося звука» нет, поскольку и мелодии как таковой нет. С другой стороны, нечастое тремоло в кантилене знаменитого этюда Таррега «Тремоло» отлично звучит! Домрист из мелко пульсирующего звука стремится создать гладкий и непрерывный, но здесь успех зависит не столько от усилий его правой руки, сколько от самой музыкальной фразы.

В современном домровом репертуаре в рамках одного произведения различные приемы игры (тремоло и не тремоло) применяются не только на значительном удалении один от другого (как в концерте Будашкина), но и в более тесном соседстве. Педагогу приходится «редактировать» не только скрипичную мелодию, но нередко и мелодию, излагаемую композитором для домры. В следующем нотном примере предлагается типично скрипичная лигатура. Приводим здесь один из вариантов домровой лигатуры:

46 *Модерато* П. Глушков. Концертная фантазия на украинские народные темы для домры и фортепиано

Оригинал

Редакция

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 тремоллируемый звук резко отличается по характеру от звука той же продолжительности, извлеченного одиночным ударом медиатора. Возьмем мотив из четырех звуков одинаковой длительности. Если все звуки играть с одинаковой силой, лишь один из них тремоллируя, то он окажется как бы акцентированным. И наоборот, нетремоллируемый окажется акцентированным, если его окружают тремоллируемые.

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 тремоллируемый звук превосходит по силе звучания звуки нетремоллируемые (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 домрист «тремоллирует» восьмушку, а на деле создает некую дополнительную ритмическую фигуру. Сопоставляя тремоллируемый звук с переменным ударом, следует разделить эти два приема игры люфт-паузой:

47 *Molto ritmico* Мануэль де Фалья. Испанский танец

Тремоллирование мелких длительностей в сольной игре снижает уровень ритмической точности, что непростительно, особенно в произведениях танцевального характера.

Продолжительный звук в потоке звуков различной длительности нередко появляется на сильной доле такта, что как раз и не противоречит применению здесь тремоло. Однако его значение в классической мелодии и в народно-танцевальной следует оценивать по-разному. Там — метrorитмическая дисциплина, здесь — прихотливая игра акцентов, шуточные выдумки весельчака и т. п. Тремоллирование усложняет исполнение соседствующих с ним коротких форшлагов одиночными ударами медиатора; здесь необходим особо точный расчет приемов игры и динамики:



Недопустимо поверхностное отношение домриста к фактуре скрипичного произведения. Например, в скрипичных сонатах В. Моцарта и Л. Бетховена в партии скрипки часто встречаются подвижные гармонические фигуры, исполняемые скрипачей легато. Если их тремолировать, то затемняется тремоло последующими фигурами в мелодии, и ритм теряет свою рельефность.

Укрупнение лигатуры в скрипичной партии до конца проблемы домровой кантилены не решает. Например, в главной партии скрипичного концерта Ф. Мендельсона под знак лиги следует поставить всю первую фразу. Кроме того, первое си протремолить чуть короче, второе си сыграть не громче первого; дважды повторенное ми третьей октавы следует играть непрерывным тремоло (разрыв тремоло создает в подобных случаях немзыкальные паузы), но ми половинную необходимо подчеркнуть силовым акцентом:

Ф. Мендельсон. Концерт для скрипки



Тонкой корректности в приемах игры требует и следующий фрагмент:



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:



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 пьеса для исполнения.

Создавая мелодию, композитор 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 тремоллируемый звук вызывает ощущение трепетности: напористая маршевая дробь малого барабана — тоже тремоло!

В каких же случаях следует тремоллировать 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 напевность 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 тремоллируемый звук (ряд звуков) на одной струне унисоном или октавой на двух, можно создать эффект максимально частого тремоло:

А. Глазунов. Размышление



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

53

Котик стренький (Л. Ревуцкий. Сонечко)

**Andante** тремоло средней частоты — тремоло частое — тремоло редкое

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

В. Кирейко. Дума для скрипки соло

**Lento**

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.

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 общемузыкальную 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.

## Способы изменения тембра на домре

Способы изменения тембра на домре:

1 Игра на одной струне обозначается словами: «на одной струне Ми», и т.д.

Звуки выше настройки первой струны обычно исполняются на первой струне, а потому эта струна не требует обозначения. Исполнение мелодии целиком на одной из струн домры придает ее звучанию тот оттенок, который свойствен тембру данной струны.

2 Применение кожного медиатора обозначается словами «кожанным медиатором». Обычный костяной медиатор дает звук ясный с металлическим оттенком. Кожанный медиатор смягчает звук. Используется в оттенке piano.

3 Игра у подставки обозначается словами «у подставки». Этот прием придает звуку резкий гнусавый оттенок, по тембру приближающийся к восточным струнным инструментам.

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

Перечисленные приемы изменения тембра наиболее сильно проявляются при игре тремоло и несколько меньше при игре приемами стаккато и пиццикато.

Г.Тихомиров «Инструменты русского народного оркестра» Москва «Музыка» 1983 (3-е издание).

## Аппликатура. Позиции. Смена позиций

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

Способ расположения пальцев на грифе домры называют также игровой позицией пальцев.

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).

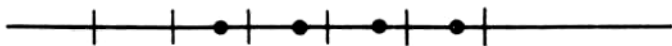
Аппликатура в тетрахордах

Игровая позиция пальцев в тетрахордах определяется по интервальным соотношениям между соседними звуками.

Возможны следующие варианты игровых позиций пальцев: расположение по полутонам (в хроматическом тетрахорде), в интервальном соотношении 1 тон—1 тон—полутон (в мажорном тетрахорде), 1 тон—полутон—1 тон (в нижнем тетрахорде минора), полутон—1 тон—1 тон (в верхнем тетрахорде минора), 1 тон—1 тон—1 тон (в целотонном тетрахорде), а также полутон — 1,5 тона — полутон (в верхнем тетрахорде гармонического минора).

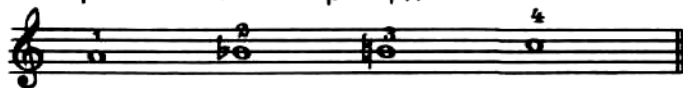
Усвоение аппликатурных навыков должно происходить последовательно: сначала при игре в наиболее простых и удобных игровых позициях, на одной струне, а затем — на двойных нотах и аккордах.

Упражнение 1. Позиция пальцев и аппликатура в хроматическом тетрахорде.



Полутон — самый малый интервал между звуками. Полутонная последовательность звуков называется хроматической.

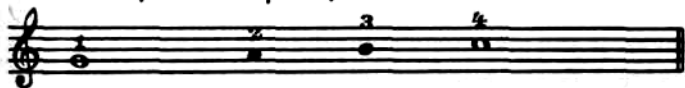
### 35 Хроматический тетрахорд



Упражнение 2. Позиция мажорного тетрахорда.



### 36 Мажорный тетрахорд



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

Упражнение 3. Чередование пальцев в тетракорде.

Отработайте все возможные варианты чередования пальцев в тетракорде:

1—2—3—4    4—3—2—1 1—3—2—4    4—2—3—1 1—4—2—3    4—1—3—2 1—4—3—2    4—1—2—

3 Упражнение на начальном этапе освоения играйте в позициях хроматического и мажорного тетракорда. Позже — в более трудных игровых позициях (1-го и 2-го минорных, целотонного). Вслушивайтесь в мелодическую линию.

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

Упражнение 4. Позиция нижнего тетракорда минорной гаммы.

Установить эту игровую позицию пальцев несколько сложнее из-за появления между безымянным пальцем и мизинцем интервала в 1 тон. Начинайте с более высоких позиций, и это облегчит задачу. Непременно старайтесь сохранять пальцы в собранном положении, а движения их сделать удобными и уверенными.

**Не летай, соловей. Русская народная песня**

38

Упражнение 5. Позиция верхнего тетракорда минорной гаммы.

Этот тетракорд бывает трех видов, в зависимости от вида минорной гаммы: натуральный, гармонический и

мелодический.

39



натуральный минор

39а

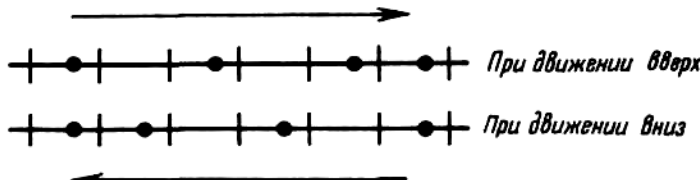


гармонический минор

39б



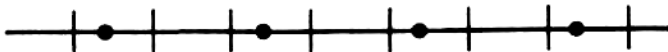
мелодический минор



При движении вверх

При движении вниз

**Упражнение 6. Позиция целотонного тетрахорда.**

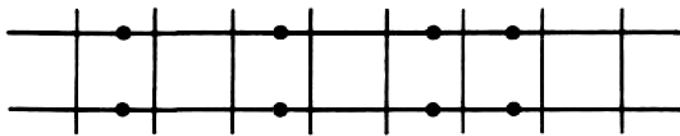


Эта позиция трудна для освоения из-за большого растяжения пальцев. В практике целотонный тетрахорд встречается довольно часто и поэтому требует специального внимания.

40



**Упражнение 7. Чередование пальцев в диапазоне смежных тетрахордов.**

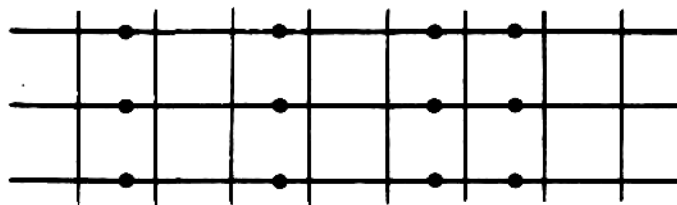


Ю. Шишаков. Во горнице

41



**Упражнение 8. Чередование пальцев в диапазоне одной позиции грифа.**





Аппликатура двойных нот

Предварительные упражнения для развития общей координации пальцев.

Упражнение 1. Движение одного пальца.

43



Упражнение 2. Параллельные движения двух пар пальцев.

44



Упражнение 3. Скольжение пальцев.

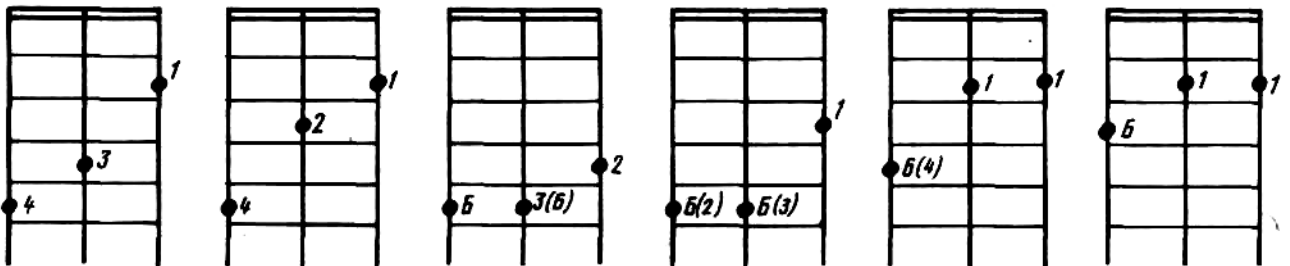
45



Аппликатура аккордов

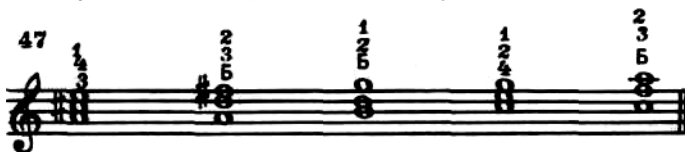
Упражнение 1. Основные виды аккордов.

46 Аккорды из трех звуков



Упражнение 2. Цепочки аккордов.

Цепочка аккордов в мажоре



Упражнение 3. Перемещение аккордов.

Упражнение 4. Игра в ансамбле.

Во горнице. Русская народная песня

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.

Так, например, вторая тема Первого концерта для домры Н. Будашкина по содержанию должна быть сыграна более матовым, глубоким и мягким звуком. Эти требования тембровой выразительности, несомненно, обуславливают и аппликатуру.

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, вязно, 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.

Определенную трудность представляют пассажи, которые заканчиваются аккордом, например такие, как эти (из вступления концерта для домры Н. Будашкина):



Развитие этих пассажей завершается аккордом, следовательно, аккорд является опорной точкой, кульминацией и должен быть исполнен громче и выразительнее предшествующих ему звуков. Поэтому, подбирая аппликатуру, следует подумать о том, чтобы лучше подготовить позицию для заключительной части пассажей, для выполнения аккорда. Аппликатура, указанная в примерах, обеспечивает завершение пассажей.

Но не всегда удастся хорошо расположить пальцы, чтобы взять аккорд. Это происходит тогда, когда сам пассаж технически сложен и неудобен для игры. Таково построение второго пассажа из приведенных примеров.

Чем шире диапазон пассажа, требующий применения разных позиций, тем труднее найти аппликатуру для завершающих аккордов и исполнить их.

Наиболее трудным моментом в этих случаях является выполнение больших скачков, встречающихся иногда в технических пассажах или в мелодических построениях. Скачки требуют особой тренировки в быстром переносе кисти левой руки на большое расстояние. Домристу следует учесть, что перенос кисти на большое расстояние вызывает еще и другие недостатки, например уменьшение длительности ноты, предшествующей скачку, отчего появляется неритмичность в игре. Может возникнуть и напряженность руки, что тоже вредно отразится на характере исполнения. Поэтому аппликатура по возможности должна быть легкой и удобной для исполнения.

Однако следует помнить, что при определении аппликатуры нужно исходить из фразы, стараться найти такую аппликатуру, которая бы способствовала ее выразительности, отвечала содержанию и стилю исполняемого произведения, а не только удобству игры.

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

Характер исполнения является главным в окончательном определении правильности подобранной аппликатуры, приемов игры и штрихов.

Недостаточно подготовленные музыканты зачастую не придают большого значения аппликатуре, и это

отрицательно сказывается на их игре. Разнообразные, умело подобранные приемы игры и интересные штрихи способствуют художественной выразительности, делают исполнение произведения красочным и самобытным. Примером этому могут быть приемы игры и штрихи для исполнения следующих четырех трудных разделов Этюда-тарантеллы Венявского—Крейслера в переложении для домры.

**Скоро, в темпе тарантеллы**

The musical score consists of four systems, each with two staves. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes fingerings such as *Д3*, *А3*, and *Д2*. The second system continues with complex rhythmic patterns and includes markings like *А3* and *Д1*. The third system features a *simile* marking and includes fingerings like *1-1* and *4*. The fourth system concludes with a *dim.* marking and includes fingerings like *3* and *1*. The piece ends with a double bar line and the initials *И. В. Д.*

Эти приемы игры и штрихи позволяют исполнять приведенные трудные эпизоды легко и выразительно, с хорошей акцентировкой четкого триольного ритма тарантеллы.

Когда все детали игры, в том числе и трудные пассажи, будут отработаны, произведение выучивают на память. Хорошо выученное произведение, даже когда оно твердо усвоено наизусть, иногда следует проигрывать по нотам, чтобы освежить в памяти текст. Возможно, при этом выявятся некоторые искажения, которые необходимо исправить.

После того как произведение целиком будет выучено на память, следует поработать над более тонкой

нюансировкой, красивым звуком, совершенствуя одновременно художественный образ произведения.

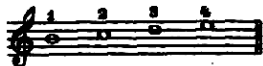
Полезно в это время играть пьесу целиком в сопровождении аккомпанирующего инструмента — рояля или баяна.

На завершающем этапе работы над произведением исполнитель должен стремиться слить в одно художественное целое все частности, все детали, подчинив их единой цели — созданию яркого художественного образа, творческому воплощению музыкального содержания исполняемого произведения.

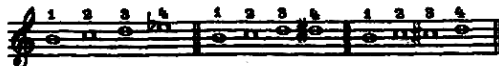
Определённое положение левой руки и пальцев на грифе инструмента называется **позицией**. В нотах позиции обозначаются римскими цифрами: I, II, III и так далее. Всего на домре одиннадцать позиций.

Порядок чередования пальцев и их целесообразное расположение при игре на инструменте называется **аппликатурой**. Указательный палец обозначается цифрой 1, средний — 2, безымянный — 3, мизинец — 4.

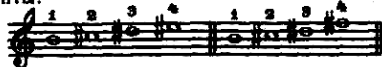
В каждой позиции положение пальцев может быть различным в зависимости от исполняемого звукоряда. Положение пальцев, охватывающее интервал чистой квинты, называется **основным**.



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



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



Звук открытой струны может быть использован при игре в любой позиции, поэтому первая позиция начинается с первой ступени звукоряда после открытой струны.

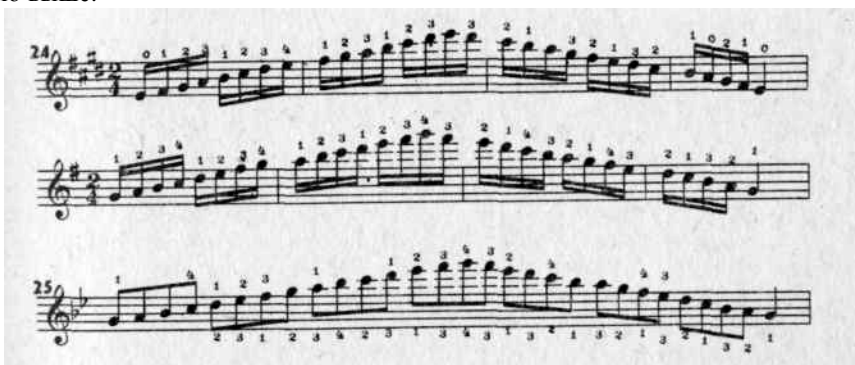
В прилагаемой таблице приводятся звукоряды и аппликатура каждой позиции.

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 приподнявшись 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 запястном 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 кантиленных 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).

## СМЕНА ПОЗИЦИЙ

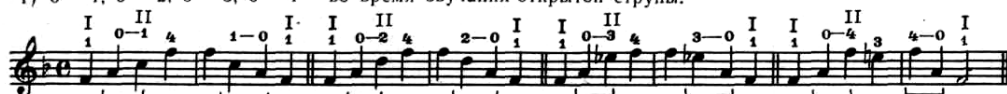
7

Перемещение левой руки из одной позиции в другую называется сменой позиций.

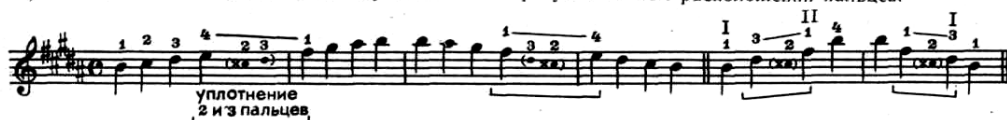
При переходах вся рука плавно перемещается вдоль грифа. Скольжение пальца по струне также плавное и без нажима на струну. Большой палец, находясь против второго, скользит вдоль шейки грифа.

В восходящем движении мелодии переходы осуществляются следующими пальцами (в нисходящем движении — обратная последовательность).

1) 0 — 1, 0 — 2, 0 — 3, 0 — 4 — во время звучания открытой струны.



2) 4 — 1, 3 — 1 — смена позиций осуществляется при уплотненном расположении пальцев.



## I и II ПОЗИЦИИ

Суженное (уплотненное) расположение пальцев сохраняется при исполнении гаммы в двух смежных позициях: II—III, III—IV, IV—V, V—VI и т. д.

3) Скользящие пальцы: 1—1, 2—2, 3—3, 4—4.



4) 1—2, 2—3, 3—4 — смена позиций производится смежными пальцами, 1—3, 2—4, 1—4 — несмежными пальцами.

При игре в восходящем направлении в момент перехода палец, исполнявший предыдущую ноту, скользит по струне до нужной позиции. В новой позиции другой палец четко ставится на лад для исполнения последующей ноты.

В нисходящем направлении — обратная последовательность скольжения пальцев.

В примере скольжение пальца до нужной позиции отмечено маленькой нотой в скобках:



5) 2—1, 3—2, 4—3 — переход из позиции в позицию смежными пальцами, 3—1, 4—2, 4—1 — несмежными пальцами.

В восходящем и нисходящем направлениях во время скольжения происходит подмена одного пальца другим:



Все виды переходов (смен позиций) будут показаны в дальнейшем на примерах гамм и арпеджио.

Таблица L

**ПОЗИЦИИ И АППЛИКАТУРА 3-х СТРУННОЙ ПИККОЛО И МЕЦЦО-СОПРАНОВОЙ ДОМР**

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

Струны  
1-я ЛЯ  
2-я МИ  
3-я СИ

ПОЗИЦИИ И АППЛИКАТУРА 3-х СТРУННОЙ МАЛОЙ ДОМРЫ

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



ПОЗИЦИИ И АППЛИКАТУРА 3-х СТРУННОЙ АЛЬТОВОЙ ДОМРЫ

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

## ПОЗИЦИИ И АППЛИКАТУРА 3-х СТРУННОЙ БАСОВОЙ ДОМРЫ

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

— Когда я готовился к беседе, то в одной из Ваших неопубликованных рукописей прочитал определение позиции как расположения пальцев на грифе, определяемого интервальной последовательностью звуков данного мелодического оборота или структурной части пассажа. Поскольку я читаю курс методики в нескольких вузах, я думал над этим, и мне показалось Ваше определение очень толковым.

— Спасибо. Разговор идет о той самой позиции пальцев, которую я ставлю во главу угла в отличие от слишком большого внимания к изучению позиций на грифе. При квартном строе русской домры, преимущества которого еще до конца не изучены и недооценены, деление грифа на условные позиции часто теряет всякий смысл, но это — особая тема для разговора. А позиция пальцев или «хватка», как я ее часто называю, должна стать основным предметом исследования. Прежде всего — для педагога и исполнителя-домриста. Желательно — для композитора, пишущего для домры. Это связано с удобством исполнения музыки, написанной специально для данного инструмента или удачно адаптированной для исполнения на нем. Любой мелодический оборот или группа нот из очередного виртуозного пассажа должны предполагать вполне удобную для руки позицию, в которой эта группа нот «скрыта», свернута во времени, а задача исполнителя — развернуть ее в необходимом темпе и ритме в процессе игры. Если все ноты «под пальцами», то играть данное произведение — одно удовольствие, а если нет — сплошное мученье и риск непопадания «в нужное время на нужную ноту». Для создания условий комфортной игры первостепенное значение приобретает аппликатура. Заранее продуманная, «вписанная» в игровую пластику движения руки аппликатура становится неотъемлемой частью исполняемой музыки, позволяет полностью посвятить себя эмоционально-художественной сфере и отойти от чисто технических забот в процессе исполнения. Но для этого нужно тонко чувствовать не только технические возможности самого инструмента, но и структуру музыкального произведения, подчиняясь ее закономерностям. Главная беда — формально-позиционный подход к аппкатуре. 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. Но мы заострили вопрос на другом, не менее важном аспекте такой аппкатуры. А именно, чтобы каждый из этих оборотов был удобен для исполнения и вписывался в игровые возможности руки.

## **Работа над произведением. Поиск средств выразительного исполнения**

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 пьесы, 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, в успех, 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, основных художественных образах, 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 самодеятельного коллектива. Он же поможет разобрать, в какой форме написано произведение, определить его характер. Полезно также, если представится возможность, прослушать пьесу в грамзаписи.

«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, эмоционально 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:

I

Быстро

II

III

*simile*

В этих эпизодах концерта встречаются сложнейшие приемы игры для левой и правой руки. Чтобы их выполнить, обязательно потребуется много дополнительной работы.

Разучивая то или иное сложное построение, исполнитель, прежде всего, должен уяснить для себя, в чем заключается 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:

1 такт  
2 такт  
3 такт  
4 и 5 такты

1й, 2й, 3й, 4й, 5й, 6й, 7й

Каждый такой элемент в нотных примерах обозначен скобкой и цифрой: 1, 2 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.

Во избежание неправильного заучивания нотного текста необходимо еще при игре в медленном темпе обратить внимание на те места произведения, где много случайных знаков альтерации (диезов, бемолей, бекаров), на сложные ритмические рисунки.

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:



В некоторых случаях опорные ноты находятся и на слабых долях такта. Такое их расположение характерно для VII вариации из «Интродукции и темы с вариациями» А. Алябьева для скрипки и фортепиано. (Это произведение с успехом исполняется на домре.) Исполняя трудное место произведения в медленном темпе, намечаемые опорные ноты необходимо проверять быстрой игрой, так как, установленные в замедленном движении, они могут не соответствовать характеру исполняемого произведения в его настоящем темпе.

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 (см.: нотный пример из быстрой части «Русского танца» А. Холминова). 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 а 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

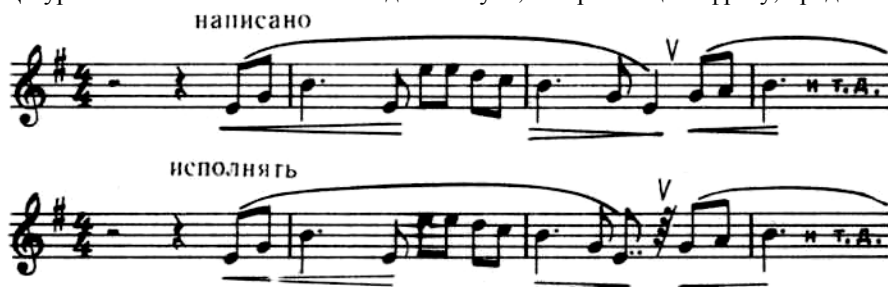


трудная задача — кульминационные моменты найти, выделяющиеся интонационные точки... Интонационные точки — это как бы точки тяготения, влекущие к себе центральные узлы, на которых все строится. Они очень связаны с гармонической основой.

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.

Разумеется, проанализировать строение крупного произведения теоретически неподготовленному исполнителю будет трудно. В произведениях крупной формы почти всегда имеются контрастирующие темы. Так, например, первой главной темой I части концерта для домры Н. Будашкина является народная песня «Неделька». Музыка этой части играет в быстром темпе, носит шуточный хороводно-плясовой характер. Контрастом ей является вторая, побочная тема — медленная, напевная, печальная (она уже разбиралась выше). И третья часть — опять быстрая, так называемая реприза — повторение первой части с кодой (заключением). Эти две контрастирующие темы делают развитие концерта динамичным. В них ярко выражены непримиримые противоречия, что и способствует направленности тематического развития музыки, цельности содержания всего произведения.

Выразительность исполнения, целенаправленное мастерское применение исполнительских средств для раскрытия чувств и замысла композитора — главное содержание обучения и воспитания музыканта. «Озвучивание нотного текста» — это отнюдь не механическое «раскрашивание карандашного рисунка», а творческое открытие и страстная пропаганда самой сути музыкального произведения всеми доступными исполнителю средствами. Вне выразительности художественное исполнение немислимо. И если любовь к изучаемому произведению как начало любви к музыкальному искусству — неперемное условие формирования выразительности исполнения, то и нужно с самого начала с полным вниманием отнестись к выбору такого произведения для данного ученика. Конечно, нельзя ожидать выразительного раскрытия произведения, содержание которого не понятно исполнителю, не говоря уже о заведомой его технической недостаточности для данного ученика.

Необходимо также обратить внимание, вызывает ли благодарность ученика музыкальный инструмент, на котором он воссоздает полновывшуюся ему музыку или же он негодует на этот инструмент, неспособный передать красоту и смысл исполняемого на нем произведения? Любовь к музыке и к своему музыкальному инструменту должны быть неразсторжимо взаимосвязаны! Кроме того, выразительное исполнение должно быть воспринято слушателями, следовательно, необходима связь со слушателем. Можно создать слушательскую аудиторию из учеников класса данного педагога.

Любой музыкальный инструмент — помощник в развитии слуха играющего. При этом давно замечено, что у исполнителей на одноголосных инструментах, например скрипачей, интенсивнее развивается мелодический (звуковысотный) слух, а у исполнителей на многоголосных инструментах — гармонический (аккордовый).

Домра относится к инструментам, на которых извлечение заданного звука возможно без предварительного слухового представления (ориентируясь на зрение и мышечное чувство). Это обязывает педагога уделять развитию слуха начинающего домриста повышенное внимание.

Существенную помощь в формировании слуховых представлений домриста может оказать проигрывание им наизусть партии домры (отдельных ее фрагментов) на другом инструменте в разных тональностях (например, на фортепиано). Для развития тембрового слухового контроля полезно упражняться в тембровом выравнивании одного и того же звука, исполняя его на разных струнах, с различной интенсивностью звукоизвлечения.

Подлинно художественное исполнение невозможно без творческого отношения к исполняемому. Но творческое отношение к нотному тексту начинается только после его слухового усвоения, после формирования слуховых представлений. В связи с этим следует настойчиво советовать педагогу-домристу активно внедрять в процесс обучения игру по слуху, пение мелодических построений, транспонирование по слуху. Разнообразие приемов звукоизвлечения на домре и связанных с ними игровых движений требует повышенного внимания и к ритмической дисциплине домриста. Самое время поставить вопрос: трудный ли инструмент домра? Ответить однозначно нельзя. Все зависит от целей, которые ставят перед собой ученик и педагог. Научиться играть в оркестре несложные партии — это одно. Достичь художественного исполнения значительного по содержанию репертуара — другое. А стать в один ряд с современными мастерами скрипичного и фортепианного исполнительства, а может, в чем-то и превзойти их — это третье.

Изучая индивидуальность ученика, соблюдая дидактические нормы обучения (повсеместно признанные!), не следует скупиться на слова одобрения и похвалы делающему хоть маленький шаг к выразительности исполнения. Большую роль в стимулировании ученика могут играть и прослушивания записей мастеров, посещения концертов, а также совместное музицирование педагога с учеником.

Вместе с тем нельзя допустить в занятиях с начинающими другой крайности. Бывает так, что ученик выкладывается в исполнении, отрываясь от своих реальных возможностей, ему кажется, что исполнение было выразительным и трогательным, на самом же деле — переполненным недостатками. Обязательно указать ему на все ошибки, просчеты, подсказать способы их устранения, но непременно в тактичной, мягкой форме.

Одной из важнейших предпосылок выразительного исполнения является культура прочтения нотного текста. Темп произведения, динамика, тембровые модификации — все это в руках исполнителя. Но нельзя допустить, чтобы творческая инициатива ученика уводила от авторского содержания. «Грамотное прочтение» нотного текста должно быть действительно грамотным. При этом следует правильно оценивать не только выразительные факторы произведения, но и выразительные свойства инструмента.

Идеал грамотного прочтения вовсе не заключается в категорическом требовании играть все «как написано» («Тут ведь написано *forte*, ты и обязан играть громко!»). За написанным скрывается суть, смысл, и его-то как раз и важнее всего и, быть может, труднее всего постичь. Если в процессе формирования образа, в совместном творчестве учителя и ученика, возникает ученический вариант, не выходящий из рамок реалистического раскрытия содержания произведения, необходимо без колебаний отдать предпочтение ему. Главный строительный материал исполнителя, видимо, заключен в творческом отношении к темпу, динамике и тембру (который требует от домриста не меньшей проработки, чем динамика), артикуляции исполняемого музыкального построения. Способами выявления их действительности, как известно, является контраст, аналогия, постепенное преобразование. Таким образом, даже формально грамотное исполнение — непростая задача. Что же касается осознания постоянной взаимосвязи и взаимозависимости элементарных навыков выразительного исполнения и их синтезирования в интересах максимального раскрытия художественного содержания произведения — то это высшая цель исполнительского творчества.

К этой цели следует вести ученика, не форсируя событий, но методично и целеустремленно. Вести от навыков к умению, мастерству и искусству, Школа игры должна быть открытой к творчеству, и к нему направленной.

## **Типичные недостатки в общемузыкальной подготовке домриста**

Нередко молодые домристы включают в свой репертуар произведения, которые не следует играть на домре. Понятны стремления юных музыкантов расширить свой репертуар, однако творческую дерзость необходимо соизмерять с реальными возможностями инструмента и своими исполнительскими. Поступающие в вуз довольно часто пытаются исполнить непосильные для себя произведения, не умея при этом показать грамотное владение инструментом даже в простых пьесах.

И еще одна, часто встречающаяся у поступающих черта — недостаточность общей музыкально-исполнительской культуры. Ярче всего это проявляется снова-таки в выборе репертуара. Нередки случаи, когда, останавливая свое внимание на мало содержательном или попросту вульгарном сочинении, музыкант стремится облагородить его с помощью динамики, фразировки и т. д. Однако положительных результатов это не дает. «Высокий академический стиль исполнения» бессодержательное произведение не спасает, его попросту не следует включать в свой репертуар.

Но вот осваивается произведение, подходящее для исполнения на домре, интересное по содержанию и форме, соответствующее уровню технической подготовки данного исполнителя. Однако в трактовке чувствуется недопонимание стиля композитора, эпохи и конкретного сочинения. Исполнитель, плохо знакомый с творчеством данного композитора, автоматически пользуется ограниченным набором средств во всех произведениях этого автора. Например, *rubato* считает обязательным в любом произведении Шопена или же вовсе отказывается от него, исполняя сочинения Баха.

К распространенным метро-ритмическим недостаткам относятся как пренебрежение к изначальной выразительности метро-ритма (элементарные ошибки, искажения), так и злоупотребление приемами «раскрепощения от метро-ритмических оков» (например *rubato* ради *rubato*).

Помехой в результативной работе домриста над произведением, а затем и в концертной деятельности является недостаточный слуховой самоконтроль и отсутствие эстрадного самообладания. Как правило, слабо контролируется не только динамика развертывания музыкального образа, но и динамика силы звучания инструмента (особенно в сочетании с сопровождением), рельефность мелодического рисунка. Заучив свою партию без достаточного слухового контроля, не имея четкого слухового представления об исполняемой музыке в целом, домрист не реагирует на недостатки или даже

отсутствие ансамбля, не может скорректировать свою игру с игрой партнера-пианиста.

К сожалению, приходится говорить о массовом явлении плохой настройки инструмента. Очень часто звучат жалобы на недостатки инструментов, струн, однако у исполнителей с отличным слухом домра всегда строит, исполнители же с посредственным слухом терзают слушателя нестройным звучанием своего инструмента.

Недостаточность самоконтроля исполнителей-домристов ярко проявляется на конкурсах: студенты, контролируемые педагогами, обычно играют лучше, чем исполнители, выпущенные из вуза несколько лет назад.

В недостатках владения инструментом в процессе звукоизвлечения особо явно выражены два аспекта. Во-первых, унылое однообразие приемов игры, серость вместо красочности, свойственной народному щипковому инструменту. Во-вторых, неумение соразмерить выразительные приемы с логикой музыкального произношения и развития.

В этом комплексе ошибок чаще других встречаем следующее:

- тремоло бывает то недостаточно частым, то механическим, непрерывно частым;
- однообразие атаки и завершения тремоло;
- прекращение тремоло выполняется «шлепанием» медиатора неоправданное внезапное — сфорцандо!;
- биение в тремоло (удары вниз громче ударов вверх);
- forte бывает форсированным, а piano — жидким и тихим;
- отдельные звуки произвольно акцентируются вопреки музыкальной логике;
- во всевозможных пассажах и фигурациях моменты перехода медиатора со струны на струну вызывают «грязные» звучания;
- исполнитель прячет техническое несовершенство исполнения, а то и попросту «грязь» за фортепианной партией;
- не находят надлежащего применения в игре домриста специфические красочные эффекты.

## **Совершенствование техники игры**

Достижение ловкости и выносливости рук играющего на любом музыкальном инструменте требует, прежде всего, оптимального подбора и совершенствования игровых движений.

На первый взгляд может показаться, что, в отличие от некоторых других инструментов, домре требуется меньшее количество (и более простых по структуре) движений. Действительно, играющий домрист производит более скромное внешнее впечатление, чем, например, балалаечник, скрипач или цимбалист. На самом же деле как «набор» типовых целенаправленных движений так и особенно их варианты, обеспечивающие уровень «предметных» действий, отличаются большим разнообразием. Это особенно верно по отношению к мелким движениям правой руки, удерживающей медиатор во время игры.

Педагоги-домристы в один голос жалуются на зажатость рук начинающих учеников. Более того, большинство домристов даже в консерваторию приходят с зажатым игровым аппаратом. Приходится напоминать, что отсутствие заботы о свободе движений непременно сказывается на исполнительской технике. Напряжение — враг свободного движения № 1. А дети в игре на инструменте однозначно видят лишь необходимость напряжения (особенно в тремолировании). Каждый мастер-исполнитель прежде всего мастер мышечных расслаблений.

Здесь следует сказать и о крупных движениях, привлекающих внимание слушателей перед началом игры и в момент ее окончания. Лишь немногие исполнители уделяют им надлежащее внимание, достигая непринужденности и целесообразности. Случается же видеть и вовсе неэстетичные, неартистичные движения, как например «стряхивание» усталости руки.

В обучении домриста с первых же шагов нужно практически убедить его в том, что страшна не сила напряжения, а его закрепление, и стремиться использовать все возможные моменты для расслабления мышц рук, корпуса, всего организма.

Чаще всего зажатость правой руки появляется во время длительного тремолирования. Происходит это в тех случаях, если в период формирования тремоло пренебрегался метод расчлененного его освоения по отдельным элементам, переоценивалось значение физической тренированности правой руки, допускалось длительное неконтролируемое напряжение тремолирующей руки. Между тем «раскрепощение» правой руки в процессе освоения отдельных элементов тремоло помогает контролю за экономией игровых усилий, а также является важнейшей предпосылкой успешного чередования различных мелких кистевых движений (например, эпизодическое чередование скольжения и «переменных» ударов медиатора).



Н. Паганини. Вечное движение

Тремоло — многовариантный игровой прием. Его исполнение возможно не только с помощью поступательных движений предплечья, но и за счет контакта медиатора со струной в ее разных точках и различной интенсивности. Если же все перечисленные факторы не принимать во внимание, зажатости и утомляемости правой руки не избежать. Длительное тремолование без естественных в мелодии дыханий-расслаблений вообще явление антимзыкальное. Частая причина зажатости движений — их конвульсивность. Выбирая более простые или более сложные игровые движения следует помнить, что главная трудность не в овладении каким-либо типом движения, а в мгновенной смене различных движений. Живое течение исполняемой музыки — это непрерывный поток различных эмоциональных состояний, связанных с различным состоянием исполнительского аппарата.

Освоение ощущения расслабленности мышц легче дается на крупных движениях и на относительно большом временном расстоянии одного от другого. Но как важны для профессионала-домриста «мелкие движения» и их сменность! Как важно «...не втискивать музыку в прокрустово ложе готовых шаблонных движений»!

Итак, в формировании игровых движений домриста следует продвигаться от крупных к мелким, от редкого повторения цикла «напряжение-расслабление» к более частому при обязательном участии в контроле слуха, мышечного ощущения и, частично, зрения.

Сменность игровой деятельности, выраженной в сменности игровых движений, необходимо рассматривать как стимул к контролю и коррекции движений и как средство их деавтоматизации. Свобода движений и их сменность помогают друг другу. Главный смысл целесообразной постановки рук играющего заключен в индивидуальной коррекции игровых движений. Осуществляется она, в основном, самим исполнителем, педагог же может указать лишь на желаемый их результат.

## Формы работы по развитию внутреннего слуха

Формы работы по развитию внутреннего слуха.

Пропеть без нот любой отрывок выученного произведения.

Сыграть с любого места.

Продиржировать, мысленно слушая его.

Прервав во время исполнения, мысленно продолжать играть или спеть музыку и на определенном месте вернуться к инструменту.

По условному знаку ученик без нот, а педагог по нотам начинают внутренне слушать произведение. Слышание протекает в одинаковом темпе. В любом месте прерывает ученика и просит его показать в нотах, что он в данный момент слышит. Если момент у обоих совпадает, значит, процесс внутреннего воспроизведения текста был у ученика полный и правильный.

Такая способность точного внутреннего представления вырабатывается постепенно, начиная с небольших отрывков. В выработке этого навыка нужна осторожность, чтобы не переутомить мозг.

Четыре формы творческого исполнительского процесса:

- 1). По нотам за инструментом
- 2). Без нот за инструментом
- 3). По нотам без инструмента
- 4). Без нот и без инструмента

## Чтение нот с листа

Музыканту необходимо приобрести навыки чтения нот с листа без предварительного разбора. К такому чтению следует приступать тогда, когда будут приобретены основные навыки игры на домре. Эти навыки должны быть тесно связаны с музыкально-слуховыми представлениями.

Для чтения нот отбираются нетрудные пьесы, доступные по своим техническим задачам и музыкальному содержанию.

Приступая к чтению с листа, нужно предварительно ознакомиться с пьесой зрительно, обратить внимание на ключевые знаки альтерации, тактовый размер, темп, нюансы, штрихи, аппликатуру, ритмические последовательности. При чтении с листа произведение играет без остановки от начала и до конца.

Играть пьесу необходимо несколько раз. Первый раз в медленном темпе, стараясь точно читать нотный текст. Второй раз, следует также не останавливаясь в более подвижном темпе, стараясь передать характер произведения. Третий раз желательно проиграть пьесу в заданном темпе, чтобы почувствовать форму и содержание произведения. При этом трудные места можно опускать, воспроизводя их мысленно (внутренним слухом).

Важно научиться видеть нотный текст впереди на такт, два и более, чтобы подготовиться к изменениям в метроритмике, динамике, аппликатуре, штрихах и т. п.

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

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 цель 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:

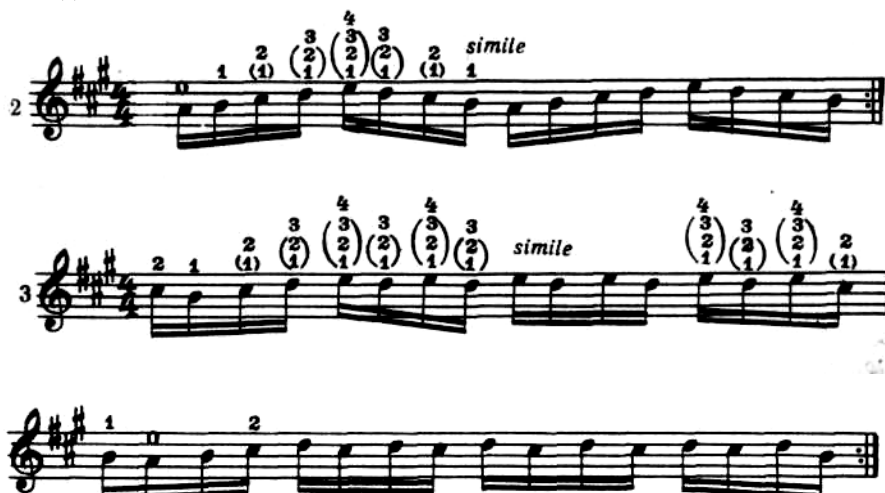
1. Во время игры держать пальцы в позиции. Если пальцы не участвуют в игре, их не следует каждый раз собирать вместе, а потом расставлять. Это касается, главным образом, третьего и четвертого пальцев. Каждый палец должен находиться над тем ладом, на который ему придется опускаться.

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 проделать 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, потребуются 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 играет 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 слигиваны, 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.



This image displays ten staves of musical notation, numbered 7 through 16. Each staff contains a continuous melodic line, likely for a single instrument or voice part. The notation is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and is characterized by long, sweeping slurs that span across multiple measures. The staves are arranged vertically, with the first staff at the top and the last at the bottom. The notation is clear and professional, typical of a printed musical score.

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 второй октавы 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, играютя первым пальцем; на третьем и четвертом — вторым пальцем; на пятом и шестом—третьим пальцем; на седьмом и восьмом — четвертым пальцем. Хроматизмы в этих упражнениях играютя 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 домрист 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.

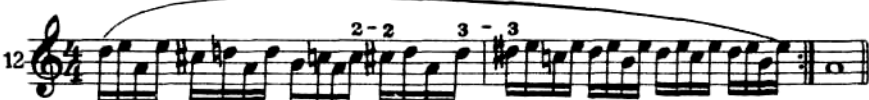
Трудность этих упражнений заключается и в том, чтобы легко, свободно и быстро передвигать пальцы на соседний лад вниз и вверх, как этого требуют упражнения 3, 4, 5, 7, 8 и другие.

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

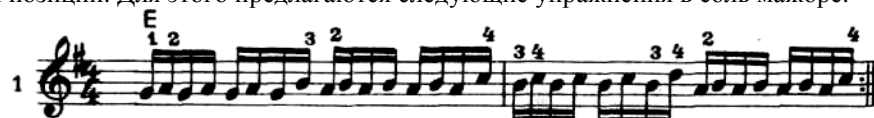
Особое внимание должно быть обращено на выбор целесообразной аппликатуры. Так, исполнять упражнение 8 можно и другой, более удобной аппликатурой, но так как во всех этих упражнениях предусмотрена игра в первой позиции на одной струне и отработка передвижения пальцев на соседние лады, то в упражнении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

### Упражнения II раздела

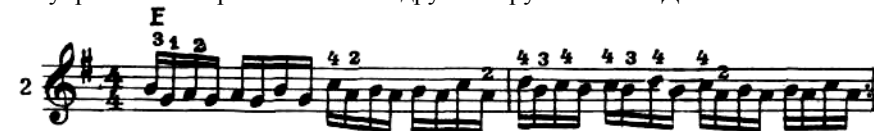




Прежде чем перейти к упражнениям раздела III, а потом и IV, необходимо будет предварительно освоить игру во второй позиции. Для этого предлагаются следующие упражнения в соль мажоре.



Это упражнение играть также и на других струнах — Л 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,

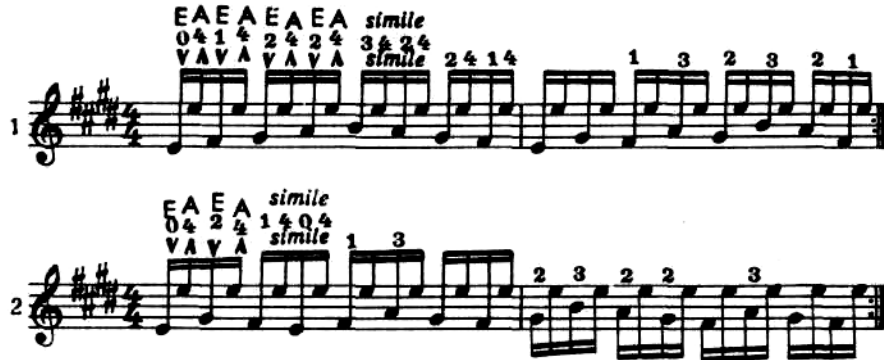
Второй вариант. Удар вниз делается по верхней струне Ми, а вверх—по нижней струне Ре (удар через струну).

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).

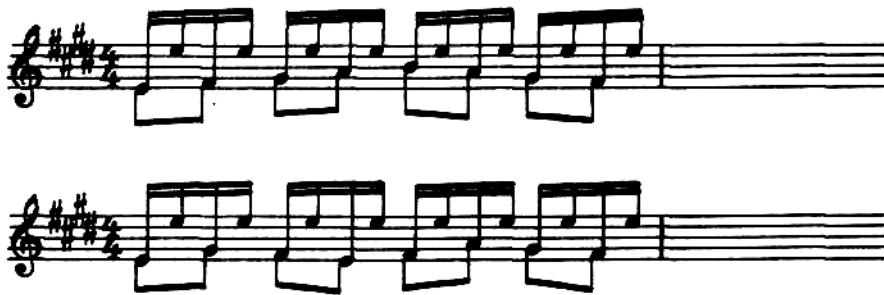


Первый прием игры разными ударами и на разных струнах менее трудный по технике исполнения, хотя во втором варианте играть через струну несколько сложнее. А вот второй прием игры и особенно его второй вариант очень трудный. В подвижном темпе это, пожалуй, самые сложные движения правой рукой. Тренировку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



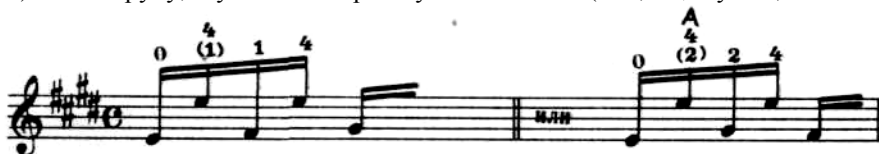
Эти движения могут и не представлять большой сложности, если исполнитель раньше хорошо поработал над ударом вверх и сумел добиться одинакового звучания, получаемого от ударов в разные стороны. Но если домрист не отработал прием (удары вниз и вверх поочередно) на одной струне, ему придется столкнуться 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. Примером такого произведения может служить номер из балета С. Прокофьева «Джюльетта-девушка».



Это произведение должно исполняться легко и в хорошем движении, в характере скерцо. Все звуки ритмически четки, упруги. Поэтому здесь обязательно прикрывать звучащую открытую третью струну, несмотря на то, что делать это чрезмерно трудно из-за быстрого темпа и игры двойными нотами.

Иногда удобнее гасить звук большим пальцем. Например, во втором такте этого произведения С. Прокофьева во время игры предпоследней восьмой ноты си надо погасить звучащую ноту ми большим пальцем, а другие пальцы оставить свободными и приготовить их для выполнения стаккато скачка си—соль.

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:

6 *II n A* 0 2 3 *I n* *II n* 2 4

7 *A*

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

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

10 *A* 4 0 3 1 3

11 *(E) A* 2 3 4

12 *A* 3

13 *(E) A*

14 *E A E A* 0 4 3 4 *stulle* *A A* 0 4 3 0 3 0 2 2 1 2 3

13  $E \begin{matrix} A \\ 0 \end{matrix} \begin{matrix} 1 \\ 4 \end{matrix}$  *simile*  $E A E (A) E A E$

14  $A \begin{matrix} 3 \\ 0 \end{matrix} \begin{matrix} 4 \\ 4 \end{matrix}$

15 I п II п  $(E) A \begin{matrix} 2 \\ 1 \end{matrix}$

16  $E A E A$  *simile*  $(E) A \begin{matrix} 1 \\ 1 \end{matrix}$

17  $E \begin{matrix} 1-1 \\ 2-2 \\ 3-3 \\ 4-4 \end{matrix} A \begin{matrix} 1 \\ 2 \\ 3 \\ 4 \end{matrix}$

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

$A \begin{matrix} 1 \\ 4 \end{matrix} A \begin{matrix} 2 \\ 4 \end{matrix} A \begin{matrix} 3 \\ 4 \end{matrix}$

**Упражнения:**

Игра такой аппликатурой 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 VII. 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 играются ударом вниз, а четные — ударом вверх. Следовательно, последняя нота триоли, квинтоли и первая нота следующей группы играются 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).

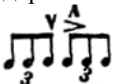




Это, конечно, недопустимо. Чтобы пульсация триольного ритма хорошо получилась, рекомендуется третью ноту триоли, исполняемую ударом вниз:



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

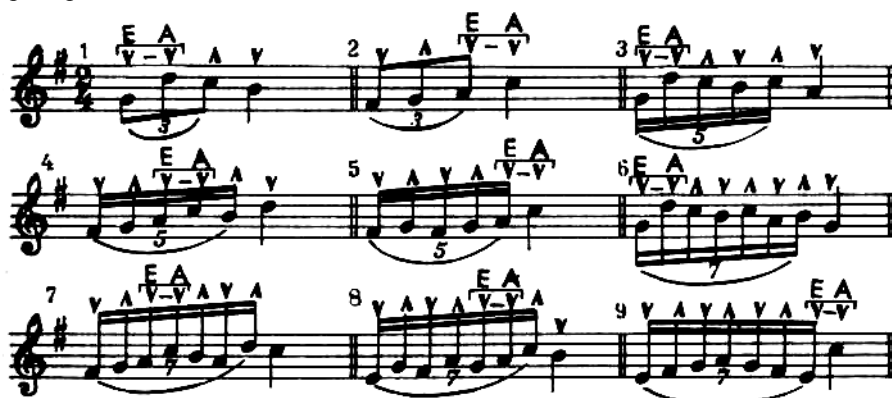


Первую ноту триоли, исполняемую ударом вверх, играть очень активно, с хорошей короткой атакой. Применяется этот прием в двух случаях:

- 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:



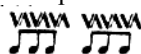
Комбинированный прием применяется иногда и для исполнения нисходящих нот. Например:



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:

Этот прием позволяет играть в быстром темпе сильные доли нечетных групп с хорошей акцентировкой. Все три приема в сочетании можно отработать на предлагаемых упражнениях.



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 потребуются 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

Three staves of musical notation for exercises in the fourth position. The first staff includes chord markings E, A, and E. The second staff includes E, D, A, D, (A), D, A, and E. The third staff includes E and A. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes.

### Упражнения в пятой позиции

Three staves of musical notation for exercises in the fifth position. The first staff includes chord markings E and A. The second staff includes D and A. The third staff includes E. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes.

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, о которых было сказано в разделе «Гаммы, арпеджио и работа над ними».

Для отработки наиболее сложных элементов техники предлагаются упражнения, помещенные в Приложение 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:

Musical notation showing a sequence of notes with fingerings (4, 1, 4, 1, 4, 1, 4) and the instruction 'исполнять' (perform). The notes are marked with 'и т.д.' (and so on).

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

Musical notation showing a sequence of notes with fingerings (2 1, 2 1, 2 1, 4, 2 3 1, 3, 2 1-1, 3 2 1-1, 3 2 1-1, 3) and the instruction 'исполнять' (perform). The notes are marked with 'и т.д.' (and so on).

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



Упражнения заключительного раздела помещены в Приложении 2.

Часть II

1. Упражнения для ежедневной разминки

Все упражнения этого раздела играть медленно и громко. Пальцы твёрдо ставить на лады.

Играть разными штрихами. Следить за тем, чтобы сила и качество звука были одинаковыми при ударах медиатора вниз и вверх.

**Штрихи к упражнениям 1-го раздела**

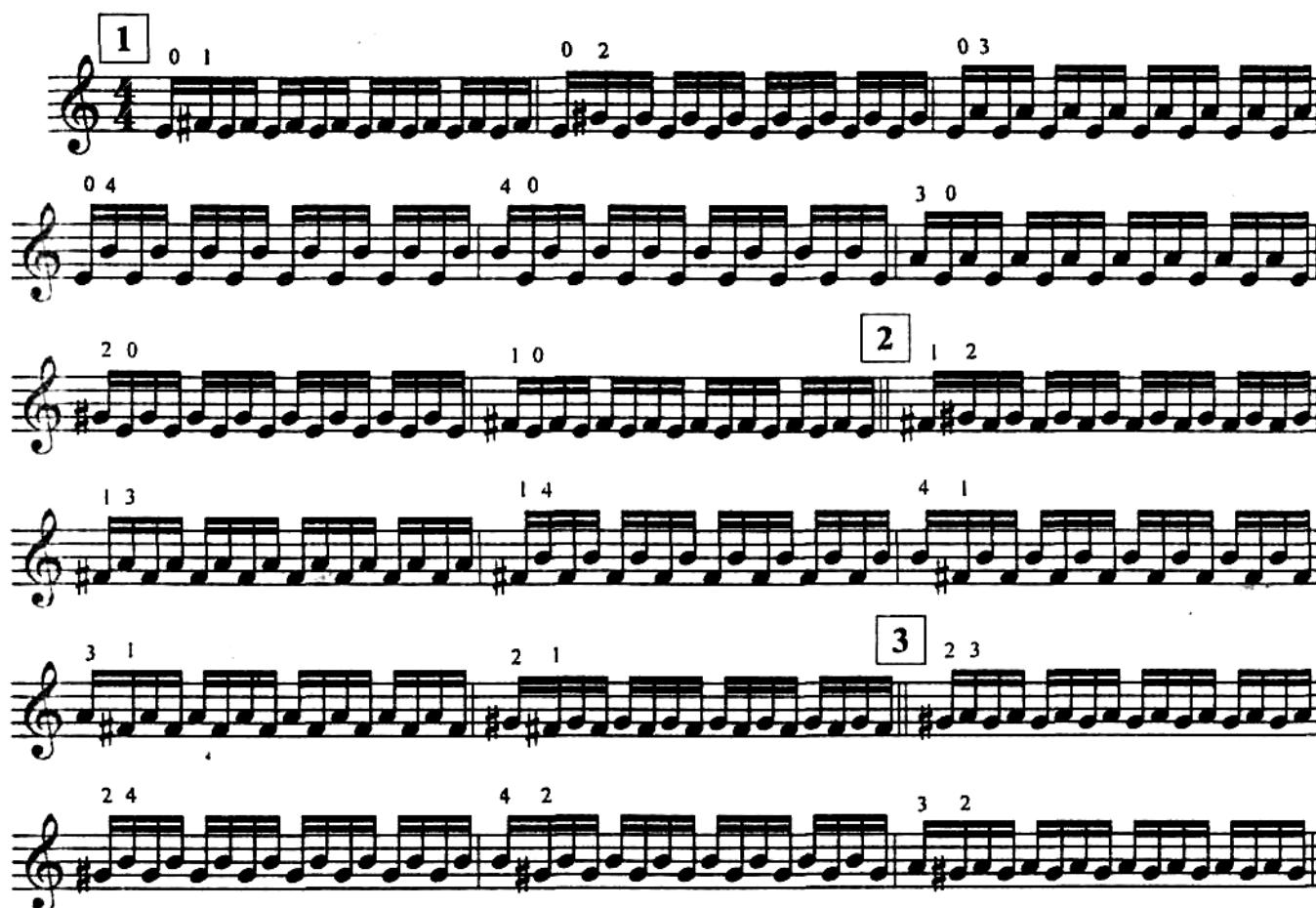


**Упражнение № 1**

Движение одного пальца. Участвуют по очереди все пальцы – в цифре **1** с открытой струной, в остальных цифрах с прижатой струной.

Для увеличения растяжки пальцев играть без диэзов.

Играть разными штрихами. Повторить на струнах А и D.



В дальнейшем постепенно увеличивать темп.

4 3 4 4 3 5 0 1

1 2 2 3 3 4

4 3 3 2 2 1

1 0 6 0 1 2 1

2 3 4 3 2 3

2 1 0 1

## Упражнение № 1а

Усложнённый вариант Упр. № 1 для развития силы пальцев. Целые ноты не исполняются, на них должны крепко стоять свободные пальцы.

1 2 3 4 1 3 4

0 1 0 2

1 2 4 1 2 3

0 3 0 4

1 2 3 1 2 4

4 0 3 0

1 3 4 2 3 4

2 0 1 0

2

3

4

5

## Упражнение № 2

Движение двух пальцев в различных сочетаниях с открытой струной.  
Играть разными штрихами. Повторить на струнах А и D.

The musical score consists of five numbered sections, each with two staves of music. The key signature is two sharps (F# and C#). The first section is marked with a '1' in a box and includes the following fingering patterns: 0 1 2 (triplets), 0 2 1, and 1 0 2. The second section is marked with a '2' in a box and includes the patterns: 1 2 0, 2 0 1, and 2 1 0. The third section is marked with a '3' in a box and includes the pattern: 0 1 4. The fourth section is marked with a '4' in a box and includes the pattern: 0 2 3. The fifth section is marked with a '5' in a box and includes the pattern: 0 2 4. Each section contains rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets.



6

### Упражнение № 2а

Усложнённый вариант Упр. № 2. Целые ноты не исполняются, на них должны крепко стоять свободные пальцы.

1 3 4    2 4    2 3

2 3 4    0 1 3    0 1 4

0 2 3    0 2 4    0 3 4

и т.д.    и т.д.    и т.д.

### Упражнение № 3

Движение двух пальцев в различных сочетаниях с прижатой струной. Играть разными штрихами. Повторить на струнах А и D.

1 Не снимать 1-й палец

1 2 3    1 2 4

**3** 1 3 4

**4** Не снимать 2-й палец  
2 3 4

### Упражнение № 3а

Усложнённый вариант Упр. № 3.

**1** 4 **2** 3 **3** 2 **4** 1

### Упражнение № 4

Движение трёх пальцев в различных сочетаниях с открытой струной.  
Играть разными штрихами. Повторить на струнах А и D.

**1** 0 1 2 3 0 1 3 2

0 2 1 3 0 2 3 1

0 3 1 2 0 3 2 1

**2** 0 1 2 4 0 1 4 2

Musical notation on a treble clef staff in the key of D major. The first measure contains the fingering sequence "0 2 1 4" and the second measure contains "0 2 4 1". Both measures are followed by eighth-note patterns.

Musical notation on a treble clef staff in the key of D major. The first measure contains the fingering sequence "0 4 1 2" and the second measure contains "0 4 2 1". Both measures are followed by eighth-note patterns.

3

Musical notation on a treble clef staff in the key of D major. The first measure contains the fingering sequence "0 1 3 4" and the second measure contains "0 1 4 3". Both measures are followed by eighth-note patterns.

Musical notation on a treble clef staff in the key of D major. The first measure contains the fingering sequence "0 3 1 4" and the second measure contains "0 3 4 1". Both measures are followed by eighth-note patterns.

Musical notation on a treble clef staff in the key of D major. The first measure contains the fingering sequence "0 4 1 3" and the second measure contains "0 4 3 1". Both measures are followed by eighth-note patterns.

4

Musical notation on a treble clef staff in the key of D major. The first measure contains the fingering sequence "0 2 3 4" and the second measure contains "0 2 4 3". Both measures are followed by eighth-note patterns.

Musical notation on a treble clef staff in the key of D major. The first measure contains the fingering sequence "0 3 2 4" and the second measure contains "0 3 4 2". Both measures are followed by eighth-note patterns.

Musical notation on a treble clef staff in the key of D major. The first measure contains the fingering sequence "0 4 2 3" and the second measure contains "0 4 3 2". Both measures are followed by eighth-note patterns.

5

Musical notation on a treble clef staff in the key of D major. The first measure contains the fingering sequence "1 0 2 3" and the second measure contains "1 0 3 2". Both measures are followed by eighth-note patterns.

Musical notation on a treble clef staff in the key of D major. The first measure contains the fingering sequence "1 2 0 3" and the second measure contains "1 2 3 0". Both measures are followed by eighth-note patterns.

Musical notation on a treble clef staff in the key of D major. The first measure contains the fingering sequence "1 3 0 2" and the second measure contains "1 3 2 0". Both measures are followed by eighth-note patterns.

6

1 0 2 4 1 0 4 2

1 2 0 4 1 2 4 0

1 4 0 2 1 4 2 0

7

1 0 3 4 1 0 4 3

1 3 0 4 1 3 4 0

1 4 0 3 1 4 3 0

8

2 0 1 3 2 0 3 1

2 1 0 3 2 3 0 1

2 1 3 0 2 3 1 0

9

2 0 1 4 2 0 4 1

2 1 0 4 2 1 4 0

2 4 0 1 2 4 1 0

10

2 0 3 4 2 0 4 3

2 3 0 4 2 3 4 2

2 4 0 3 2 4 3 0

11

3 0 1 2 3 0 2 1

3 1 0 2 3 1 2 0

3 2 0 1 3 2 1 0

12

3 0 1 4 3 0 4 1

3 1 0 4 3 1 4 0

3 4 0 1

13

3 0 2 4 3 0 4 2

3 2 0 4                      3 2 4 0

3 4 0 2                      3 4 2 0

**14**                      4 0 1 2                      4 0 2 1

4 1 0 2                      4 1 2 0

4 2 0 1                      4 2 1 0

**15**                      4 0 1 3                      4 0 3 1

4 1 0 3                      4 1 3 0

4 3 0 1                      4 3 1 0

**16**                      4 0 2 3                      4 0 3 2

4 2 0 3                      4 2 3 0

4 3 0 2                      4 3 2 0

### Упражнение № 4а

Усложнённый вариант Упр. № 4.

Целая нота не исполняется. На соответствующий лад ставится свободный палец.

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

### Упражнение № 5

Первый палец постоянно держать на грифе.

Играть разными штрихами. Повторить на струнах А и D.

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

Musical staff showing the first measure of a sequence of eighth notes with fingering **1 4 2 3**. The second measure continues the sequence with fingering **1 4 3 2**.

**2**

Musical staff showing the first measure of a sequence of eighth notes with fingering **2 1 3 4**. The second measure continues the sequence with fingering **2 1 4 3**.

Musical staff showing the first measure of a sequence of eighth notes with fingering **2 3 1 4**. The second measure continues the sequence with fingering **2 3 4 1**.

Musical staff showing the first measure of a sequence of eighth notes with fingering **2 4 1 3**. The second measure continues the sequence with fingering **2 4 3 1**.

**3**

Musical staff showing the first measure of a sequence of eighth notes with fingering **3 1 2 4**. The second measure continues the sequence with fingering **3 1 4 2**.

Musical staff showing the first measure of a sequence of eighth notes with fingering **3 2 1 4**. The second measure continues the sequence with fingering **3 2 4 1**.

Musical staff showing the first measure of a sequence of eighth notes with fingering **3 4 1 2**. The second measure continues the sequence with fingering **3 4 3 2**.

**4**

Musical staff showing the first measure of a sequence of eighth notes with fingering **4 1 2 3**. The second measure continues the sequence with fingering **4 1 3 2**.

Musical staff showing the first measure of a sequence of eighth notes with fingering **4 2 1 3**. The second measure continues the sequence with fingering **4 2 3 1**.

Musical staff showing the first measure of a sequence of eighth notes with fingering **4 3 1 2**. The second measure continues the sequence with fingering **4 3 2 1**.



Приложение 1

1

A E A D A

D A D A D A D E

2

A D E A D A E A D E A D E

A D E A D A E A D E A D E

3

A D E A D A E A D E A D E

4

A A A A A A A A A A A A

simile A

A E (E) A D

5

4 2 A E 0

Handwritten musical notation on a single staff, starting with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains a series of notes with various fingerings (1-4) and accents. Above the staff, the letters 'A', 'E', and '0' are written, along with some other markings.

1 2 3 (E) A E Д 2

Handwritten musical notation on a single staff, continuing from the first system. It includes fingerings and accents, with the letters '(E)', 'A', 'E', and 'Д' written above the staff.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a dense sequence of notes with fingerings (1-4) and accents.

4 2 A 3 1 2 1 4 3 (E) 1 3 A Д 3 1

Handwritten musical notation on a single staff, including fingerings and accents, with the letters 'A', '(E)', 'A', and 'Д' written above the staff.

7

A Д

Handwritten musical notation on a single staff, starting with a treble clef and a key signature of two sharps. It includes fingerings and accents, with the letters 'A' and 'Д' written above the staff.

Д 3 1 4 1 Д 4 3 A 2

Handwritten musical notation on a single staff, including fingerings and accents, with the letters 'Д', 'A', and 'Д' written above the staff.

8

A (E) Д 3

Handwritten musical notation on a single staff, including fingerings and accents, with the letters 'A', '(E)', and 'Д' written above the staff.

Д 4 A 1

Handwritten musical notation on a single staff, including fingerings and accents, with the letters 'Д', 'A', and 'A' written above the staff.

9

First system of musical notation for staff 9. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody is written on a single staff with various note values and rests. Above the staff, there are several slurs and chord markings: 'A', 'E', 'Д', and 'A'. Fingering numbers (1-4) are placed above the notes. A large slur covers the entire system.

Second system of musical notation for staff 9. It continues the melody from the first system. Chord markings 'Д', 'А', and 'Д' are present above the staff. Fingering numbers are visible throughout the system.

10

First system of musical notation for staff 10. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody is written on a single staff. Chord markings 'A', 'E', 'Д', and 'A' are placed above the staff. Fingering numbers are visible.

Second system of musical notation for staff 10. It continues the melody from the first system. Chord markings 'A' and 'Д' are present above the staff. Fingering numbers are visible throughout the system.

11

First system of musical notation for staff 11. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody is written on a single staff. Chord markings 'A', 'Д', 'A', and 'Д' are placed above the staff. Fingering numbers are visible.

Second system of musical notation for staff 11. It continues the melody from the first system. Chord markings 'A' and 'E' are present above the staff. Fingering numbers are visible throughout the system.

12

First system of musical notation for staff 12. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody is written on a single staff. Chord markings 'A', 'Д', 'A', 'E', 'A', and 'Д' are placed above the staff. Fingering numbers are visible.

Second system of musical notation for staff 12. It continues the melody from the first system. Chord markings 'A', 'Д', and 'E' are present above the staff. Fingering numbers are visible throughout the system.

This page of musical notation is for guitar and consists of ten staves of music. The notation includes various fretting techniques, fingerings, and chord diagrams. The first staff is marked with the number 13. The second staff has a chord diagram labeled 'A'. The fifth staff is marked with the number 14. The sixth staff has a chord diagram labeled 'A'. The seventh staff has a chord diagram labeled 'E'. The eighth staff is marked with the number 15. The tenth staff has chord diagrams labeled 'A', 'D', '(D)', 'A', and 'E'. The music is written in a single system with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).



Musical staff 1 (treble clef) with notes and fingerings. Chords: A, Д, А, Д, Э.

Musical staff 2 (treble clef) with notes and fingerings. Chords: А, Е, А, Е, А, Е, А, Е, А, Е, А, Е, А, Е.

Musical staff 3 (treble clef) with notes and fingerings. Chords: А, Д, А, Д, А, Д, А, Д, А, Д, А, Д, А, Д.

Musical staff 4 (treble clef) with notes and fingerings. Chords: Д, Д, Д, Д, Д, Д, Д, Д, Д, Д, Д, Д, Д, Д.

Musical staff 5 (treble clef) with notes and fingerings. Chords: Д, А, Д, А, Д, А, Д, А, Д, А, Д, А, Д, А.

Musical staff 6 (treble clef) with notes and fingerings. Chords: А, Д, Д, Д, Д, Д, Д, Д, Д, Д, Д, Д, Д, Д.

Musical staff 7 (treble clef) with notes and fingerings. Chords: А, Е, А, Е, А, Е, А, Е, А, Е, А, Е, А, Е.

Musical staff 8 (treble clef) with notes and fingerings. Chords: А, Е, А, Е, А, Е, А, Е, А, Е, А, Е, А, Е.

(A) Д А Д А Д А Д А Д А Е

25 E Д А Д А Д А Д А Е

26 Д А Д А Д А Д А Д А Е

27 E Д Е Д А Д А Д А Е

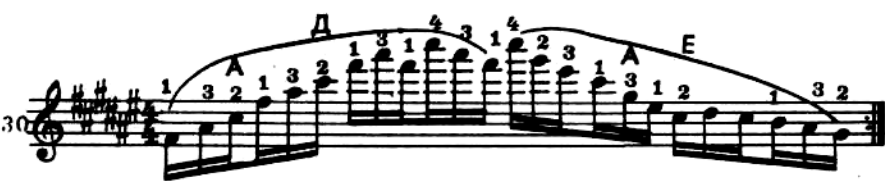
28 (A) Д (D) А Е

29 



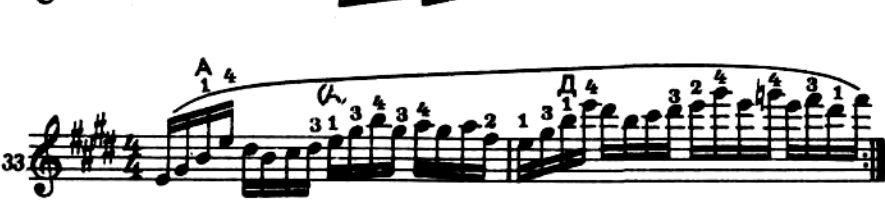




30 

31 

32 

33 



This page of musical notation is for guitar, featuring ten staves of music. The notation includes various chords and fingerings, with some chords labeled in Cyrillic letters: А, Д, Е, and (А). The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The staves are numbered 34 through 43. The notation includes a variety of rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is heavily annotated with fingerings (1-4) and slurs. The chords are primarily A major, D major, and E major, with some variations and accidentals. The overall style is that of a technical guitar exercise or a piece of music designed to showcase specific techniques.

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

41 *A* *Д* *Д* *Д* *A* *Д* *Д* *A* *E*

42 *A* *Д* *Д* *A* *E*

43 *A* *Д* *A* *(A)* *E* *A* *Д* *E*

44 *Д* *A* *E*

45 *E* *A* *(A)*

46 *Д*

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

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

A (A) (A) Д 4 A

Д А А Д Д 4 А

4 2 3 1 3 2 2 2 А 3 1 3 2 4

2-2 А Д Д 4

E А (A) Д 4

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

This page of musical notation is for guitar, featuring ten staves of music. The notation includes various chords and fingerings, with some measures containing multiple chords. The chords are labeled with Cyrillic letters: А, Д, and Е. The fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The staves are numbered 49, 50, 51, 52, and 53. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and accents. The chords are often indicated above the notes, and the fingerings are placed directly above the notes. The music is a continuous piece, with the staves connected by a single line of music.

49

50

51

52

53

54

55

Chords: Д, А, Е, А, Д

Fingerings: 1 3 4, 3 1, 2 1 2, 1 3 4 3, 1 2 0, 1 3 4, 1 3 2 4, 1 3, 3 1 3 2, 4

Staff 54: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 1-4 contain chords Д, А, Е, А, Д with various fingerings. Staff 55: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 1-4 continue the melodic line with fingerings 2 4, 1 3 4, 1 3 2 4, 1 3 2, 4-1, 3, 2 4, 4, 1 3 2 4, 4 А, 3.

Приложение 2

1

2

3

4

Chords: А, Д, А, Д, А, Д

Trills: tr

Triplets: 3

Staff 1: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 1-4 contain chords А, Д, А, Д with trills and fingerings 2 1 4 3, 1 tr, 2-1 tr, 2 2 А, 2 Д, 3 tr, 1 2-1 tr, 2 1. Staff 2: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 1-4 contain chords Д, А, Д, А with trills and fingerings 1-1, 1-1, tr, 1-1, tr. Staff 3: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 1-4 contain chords Д, А, Д, А with trills and fingerings 3, 1 tr, 1 tr, 3, 1 tr, 3, 1 tr. Staff 4: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 1-4 contain chords Д, А, Д, А with trills and fingerings 1a. tr tr, tr tr, tr tr, tr tr.

5

6

7

8

9

10

### СОДЕРЖАНИЕ

От автора . . . . .	3
I. Общие и специфические сведения об игре на домре . . . . .	4
II. Постановка исполнительского аппарата . . . . .	13
III. Гаммы, арпеджио и работа над ними . . . . .	21
IV. Упражнения для развития технических навыков игры на домре и работа над ними . . . . .	52
V. Работа над этюдами . . . . .	77
VI. Работа над произведениями . . . . .	84
Рекомендуемая литература . . . . .	103
Приложение 1 . . . . .	105
Приложение 2 . . . . .	117