

М. М. ГЕЛИС – Т. И. ВОЛЬСКАЯ

**МЕТОДИКА
ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА
ЧЕТЫРЕХСТРУННОЙ
ДОМРЕ**

ПРЕДИСЛОВИЕ

Вниманию педагогов и учащихся домристов предлагается две фундаментальные методические работы заслуженного деятеля искусств УССР профессора Марка Моисеевича Гелиса.

Нужно отдавать себе отчет в том, что методика обучения игре на домре, как и на многих других русских и украинских народных музыкальных инструментах, создавалась «на пустом месте». И сегодня поражает глубокая прозорливость, профессиональная интуиция и наблюдательность Марка Моисеевича, его умение анализировать и обобщать, проводить аналогии, находя общее в игре на струнных щипковых и смычковых инструментах.

Создавая свою методику, М. М. Гелис опирался на прекрасное знание методической литературы инструментов с многовековой историей: фортепиано, скрипки, виолончели, гитары, духовых... Чувство ответственности было присуще. Марку Моисеевичу в большой степени: он дотошно ищет и выявляет то новое, что поможет ученикам резко двинуться вперед в овладении мастерством игры. Тревожась за будущее учащихся домристов, он, как заботливый отец, постоянно предостерегает их от возможных ошибок и опасности пойти по неверному пути. Поэтому почти в каждом абзаце мы встречаем его восклицания: «очень важно учесть!», «ни в коем случае нельзя...» или «очень полезно...», «чрезвычайно удобно...».

Написанные много лет назад методические рекомендации М. М. Гелиса нисколько не утратил своего значения, более того, пока, на мой взгляд, нет ни одной разработки по методике обучения игре на домре, которая по глубине, основательности и профессиональной точности могла бы стать рядом с данной публикацией.

Несколько поколений домристов — учеников и последователей школы, созданной и разработанной М. М. Гелисом, продолжают и развивают его идеи.

Накопленный за прошедшие годы исполнительский и педагогический опыт заставляет по-иному взглянуть на некоторые рекомендации М.М.Гелиса. Отдельные моменты постановки и смены позиций, а также сложный и спорный вопрос терминологии штрихов хотелось бы осветить иначе. Поэтому в примечаниях редактор обсуждает ряд спорных моментов и предлагает их новое толкование.

Думается, что данная методическая рекомендация не оставит равнодушными педагогов и учащихся домристов, к которым через десятилетия обращается методическая мысль Марка Моисеевича Гелиса.

Т. И. ВОЛЬСКАЯ

Доцент Уральской консерватории им. М. П. Мусоргского.



Гелис Марк Моисеевич (1903—1978) — профессор, заслуженный деятель искусств УССР, выдающийся представитель народно-инструментального искусства советского периода. Он является основателем старейшей в стране кафедры народных инструментов Киевской государственной консерватории, которой руководил более сорока лет (1928—1970 гг.). Созданная им «Киевская школа» игры на народных инструментах заложила основы формирования высокого профессионализма в этом молодом жанре музыкального исполнительства.

В годы войны М. М. Гелис работал в Свердловске, своей многогранной деятельностью педагога—методиста-организатора значительно обогатив народно-инструментальное искусство на Урале.

Среди учеников М. М. Гелиса —исполнители на многих русских и украинских музыкальных инструментах: профессора, доценты, кандидаты наук, заслуженные деятели искусств, народные и заслуженные артисты, лауреаты международных, всесоюзных и республиканских конкурсов.

Широко известны своими выступлениями в нашей стране, а также во многих странах мира его «питомцы»: народные артисты республики, профессора Евгений Блинов (балалайка) и Николай Ризоль (баян), участники Уральского трио баянистов, народные артисты РСФСР Иван Шепельский, Анатолий Хижняк и Николай Худяков, заслуженные артисты республики Валерий Ивко (домра) и Зинаида Алешина (баян) и многие другие.

С большой гордостью и благодарностью судьбе причисляет себя к школе М. М. Гелиса и автор этих строк — заслуженная артистка РСФСР, лауреат ордена, Трудового Красного Знамени консерватории им. М. П. Мусоргского Тамара Ильинична Вольская.

ЧАСТЬ I

Функции левой руки при игре на домре

СОДЕРЖАНИЕ 1 ЧАСТИ:

О держании инструмента.....	5
О положении пальцев на грифе.....	5
О смене позиций пальца, кисти, предплечья.....	9
О промежуточном звучании между нотами.....	12
О звучании последней ноты перед сменой позиции.....	14
О выборе пальцев.....	14
О типах аппликатуры.....	14
О тембре.....	15
О слуховых навыках.....	18
О выборе аппликатуры.....	19

О ДЕРЖАНИИ ИНСТРУМЕНТА

Для того, чтобы исполнитель мог основную энергию левой руки использовать для работы на грифе инструмента, нужно, чтобы «поддерживающая» функция левой руки свелась к минимуму. Поэтому держать инструмент следует так, чтобы головка домры была возможно выше, во всяком случае — не ниже плеча играющего. При таком положении инструмента исполнитель меньше всего ощущает его вес, пальцам очень легко работать в первой позиции, значительно удобнее менять позиции.

Резонансная дека домры располагается почти отвесно и лишь настолько наклонена верхней частью в сторону корпуса играющего, чтобы можно было видеть лады на грифе без специального наклона головы.

Лучше держать домру совершенно отвесно, а для ориентировки поставить на ручке домры (со стороны большого пальца исполнителя) специальные точки на 5-ом, 7-ом, 12-ом, 17-ом, 19-ом и 24 ладах. Эти точки, подобно аналогичным точкам на ручке гитары, дают возможность легко ориентироваться начинающему исполнителю на грифе. Точки должны быть врезаны в дерево ручки (или наклеены) в непосредственной близости от накладки таким образом, чтобы они совершенно не ощущались большим пальцем левой руки и не мешали ему при игре*¹).

Головка домры должна быть более отдалена от корпуса играющего, чем нижняя часть грифа. Это нужно для того, чтобы левое плечо свободно свисало, а не было вынуждено отклоняться назад, что привело бы к потере свободы руки.

Соблюдение этих правил положения инструмента дает возможность пальцам левой руки с наибольшим удобством работать на всех струнах, в особенности на самой неудобной — четвертой струне, не выгибая лучезапястного сустава. Как известно, выгибание этого сустава приводит к более быстрому утомлению руки и ослаблению работающих пальцев*²).

О ПОЛОЖЕНИИ ПАЛЬЦЕВ НА ГРИФЕ

Основным положением пальцев левой руки в первой позиции следует считать такое, при котором первый (указательный) палец стоит на втором ладу первой струны (фа диез октавы), второй (средний) палец стоит на третьем ладу (соль второй октавы), третий (безымянный) палец на пятом ладу (ля второй октавы) и четвертый палец (мизинец) на седьмом ладу (си второй октавы). На второй струне пальцы соответственно располагаются на втором, третьем, пятом и седьмом ладах; на третьей струне — на, втором, третьем, пятом и седьмом ладах; на четвертой — на втором, четвертом, пятом и седьмом ладах*³).

Большой палец располагается между вторым и третьим ладами, ближе ко второму ладу. Роль большого пальца заключается в том, чтобы с одной стороны, противостоять давлению всех работающих на грифе пальцев, а с другой стороны — служить ориентиром для пальцев и кисти при смене ими позиции.

Как известно, собранные пальцы больше всего способны к беглости. Прилегающими друг к другу пальцами очень легко и непринужденно можно исполнять любую техническую работу на инструменте — быстрые пассажи, трели и т. д. По мере того, как пальцы отдаляются один от другого, они становятся все более и более напряженными, теряют подвижность и свободу, быстрее устают. Понятие о наиболее свободных пальцах можно получить, если положить ладонь с прилегающими, но не прижимающимися друг к другу пальцами, на стол или бедро.

Практически, при игре почти на любом инструменте, приходится создавать между подушечками пальцев гораздо большие расстояния, чем это бывает между подушечками прилегающих друг к другу пальцев.

Это увеличение расстояния следует создавать не за счет расширения раствора между третьими (считая от ногтя) фалангами пальцев, так как при этом пальцы, становятся напряженными и малоподвижными, а за счет различной степени сгибания пальцев.

Так, например, если (при наличии средней по величине руки взрослого человека) прижать первым пальцем первый лад на струне «ми» и расположить кисть у грифа таким образом, чтобы пальцы легли почти параллельно металлическим ладам (ногти расположены поперек грифа), то соседним, вторым пальцем удастся прижать на грифе только достаточно близкий лад — второй либо третий, но не дальше. Предполагается, что пальцы будут согнуты в такой степени, которая необходима для того, чтобы с достаточной силой прижать струну.

Лад, отстоящий от первого более далеко, прижать уже не удастся. Даже при этом скромном растворе как первый, так и второй пальцы много потеряют в подвижности и свободе. Играть при: таком напряженном состоянии пальцев очень тяжело.

Но если указательный палец поставить на гриф таким образом, что его ноготь будет возможно перпендикулярнее линии металлических ладов (плоскость его направлена больше вдоль грифа, чем поперек), а второй палец вытянуть вдоль грифа, то оказывается, что можно без всяких усилий прижать вторым пальцем не только третий лад, но и четвертый и даже пятый. Что особенно важно, при такой расстановке на графе пальцы почти не теряют свободы и подвижности.

Практически при игре очень редко приходится прибегать к таким большим, расстояниям между соседними пальцами (кроме аппликатуры «большой руки», о которой речь будет идти ниже). Важно то обстоятельство, что, если таким способом располагать пальцы на грифе на первом и третьей ладах, что очень часто встречается, то не возникает ни малейшего напряжения в пальцах, и они ее лишаются подвижности. Другими словами, такое положение пальцев дает им необходимый резерв для свободы в работе на грифе. То же самое относится и ко всем пальцам. Пальцы следует ставить на гриф таким образом, чтобы суставы были выгнуты, а косточки были видны. Чем больше суставы выгнуты, тем пальцы могут развить большую силу. Однако, ни в коем случае не следует ставить пальцы до такой степени согнутыми, чтобы в суставах ощущалась неловкость, напряжение, тяжесть. Чем менее согнуты пальцы, тем они более сохраняют свою и подвижность. Чем руки и пальцы сильнее, тем они могут сгибаться. Важно лишь чтобы не было проваливающихся суставов.

Чем руки или пальцы слабее, тем они вынуждены больше сгибаться для того, чтобы развить необходимую для прижатия струны силу. Чем пальцы длиннее, тем они могут более согнуться для выигрыша в силе, при этом очень мало теряя в свободе. Чем пальцы короче, тем они вынуждены меньше сгибаться. Ясно, что если короткие пальцы не отличаются достаточной силой, то им очень трудно работать на грифе.

Задачей педагогов является установление нужного изгиба пальцев в зависимости от индивидуальных особенностей строения руки ученика

При правильной расстановке пальцев в первой позиции следует, прежде всего, позаботиться о том, чтобы было удобно работать наименее сильным и наименее длинным — четвертым пальцем. Нужно поставить мизинец на седьмой лад первой струны на ту часть подушечки, которая ближе к большому пальцу. Точно так же поставить безымянный палец (третий) на пятый лад, средний (второй) на третий лад. Оказывается, для средней руки уже невозможно поставить указательный палец на первый лад так же согнутым, как и все остальные пальцы. Неопытные же ученики прежде всего заботятся о том, чтобы указательный палец полностью согнутым расположился на первом ладу. Но при таком расположении первого пальца, как правило, трудно работать четвертым пальцем на седьмом ладу первой струны, уже не говоря о полной невозможности хорошо работать на седьмом ладу остальных струн.

Прежде всего следует позаботиться об удобной постановке слабого пальца. Указательный палец нужно ставить на первый лад, резко отбросив назад третью фалангу, которая опустится значительно ниже обычного, а в некоторых случаях почти полностью уйдет под ручку инструмента. Ногтевая фаланга первого пальца ляжет почти горизонтально. Третья и вторая фаланги могут выйти за пределы порожка и будут направлены к головке инструмента.

Чем меньше рука и короче пальцы, тем больше изменит свое положение (по сравнению со всеми остальными пальцами) первый палец. Чем больше рука и пальцы, тем форма и установка указательного пальца будет больше походить на установку среднего пальца.

Такое положение первого пальца дает возможность хорошо работать всем пальцам на всех струнах в первой позиции*⁴).

В качестве упражнения нужно последовательно прижимать первым пальцем «фа» второй октавы, затем «си» первой октавы. Ясно, что форма пальца будет меняться. Затем следует упражняться в переносе его с «фа» второй октавы на «ми» первой и «ля» малой октавы в самых различных комбинациях.

При этом желательно сохранить спокойствие остальных пальцев, которые должны располагаться над грифом, не прижимая струн над каким-либо ладами по диатонической гамме. Обычно не сразу удается добиться спокойствия не запятых в работе пальцев во время работы указательного. Тогда можно их прижать к каким-либо ладам по диатонической гамме, затем постепенно уменьшать нажим и, наконец, оставлять их в воздухе, в непосредственной близости к грифу над своими ладами.

Все сказанное относительно положения первого пальца на первом ладу очень важно для работы на грифе в первой позиции. Разумеется, если рука исполнителя столь велика, что он может одновременно поставить нормально согнутыми на седьмом ладу (четвертый) и на первом (указательный) пальцы, то не будет нужды в использовании для указательного пальца специальной формы.

Ввиду значительного натяжения струн на домре и необходимости применять довольно большее усилие для полного дожимания струны, следует обратить особое внимание на правильное, удобное для работы положение первого и всех остальных.

За некоторыми исключениями (о которых речь будет идти ниже), второй, третий и четвертый пальцы не должны касаться во время игры тех струн, которые они не прижимают в данный момент. Так, например, если третий палец прижимает пятый лад на струне «соль» («до» первой октавы), то он не должен касаться струны «ре». Если второй палец прижимает третий лад струны «ля» («до» второй октавы), то он не должен касаться

струн «ми» и «ре». Это не имеет практического значения при условии, что соседние струны в это время остаются неиспользованными. Но зато привычка ставить пальцы предельно аккуратно и точно должна быть выработана для того, чтобы успешно овладеть техникой игры двойными нотами и аккордами. Желательно, чтобы педагог дал ученику ряд упражнений для освоения навыков переноса пальца со струны на струну на одноименные лады и разные по номеру.

№1

После освоения диатонических гамм в первой позиции, следует привить навыки скольжения пальцев по грифу для исполнения хроматических изменений основных ступеней гаммы. Желательно, чтобы незанятые пальцы сохраняли спокойствие над грифом во время скольжения одного пальца. При исполнении полутонов необходимо ставить пальцы возможно плотнее один к другому.

В одной позиции можно исполнить большинство гаммовых последовательностей, освоив следующие шесть тетрахордов:

- 1) два целых тона и полутон
- 2) целый тон, полутон и целый тон
- 3) полу-тон и два целых тона
- 4) три целых тона
- 5) три полутона
- 6) полутон, полтора тона (увеличенная секунда) и полутон.

№2

Эти же шесть тетрахордов следует исполнять от любой ступени в пределах первой позиции с учетом хроматических изменений основных ступеней каждого тетрахорда. Сперва их надо играть от первого пальца так, чтобы все ступени тетрахорда были на одной струне. Вслед за этим тетрахорды исполняются в разных тональностях, причем аппликатура будет изменяться соответственно требованиям первой позиции.

№3

Надо добиться того, чтобы каждый тетрахорд исполнялся совершенно свободно в любом темпе снизу вверх и сверху вниз. Очень полезно проработать эти тетрахорды так, чтобы пальцы автоматически располагались по аппикатурной формуле тетрахорда, причем ступени тетрахорда должны следовать одна за другой не только в прямом и возвратном движении, но и во всевозможных сочетаниях. После того, как будут достигнуты некоторые



успехи в игре тетрахордов, можно приступить к работе над этюдным материалом в первой позиции, отнюдь не прекращая дальнейшей работы, но укреплению тетрахордовой техники. Для начала можно взять все этюды Кайзера ор.20, обратив особенное внимание на те этюды, которые требуют расстановки пальцев по различным тетрахордам в первой позиции, как, например, №№ 4, 7, 9, 11, 12 и т.д.

Как уже было сказано, пальцы должны ставиться так, чтобы их ногтевые фаланги были по возможности перпендикулярны металлическим ладам на грифе.

Большой палец опускается тем ниже, чем больше приходится отбрасывать назад, к порожку указательный палец и чем дальше должны отстоять одна от другой подушечки пальцев на грифе.

Если попытаться расположить пальцы согласно примеру № 6. то окажется, что для средней руки это возможно только при условии, что большой палец очутится с тыльной стороны грифа, ближе к его середине. Если ногтевую фалангу большого пальца держать как обычно, в непосредственной близости от четвертой струны (у грифа), то это вызовет большое напряжение кисти и пальцев и потерю в силе. Дожать же струны будет очень трудно из-за большого расстояния между подушечками первого и четвертого пальцев. Если в своем основном положении сбоку, в непосредственной близости от четвертой струны, большой палец подпирает гриф боковой стороной ногтевой фаланги, то по мере того, что он уходит под гриф из-за необходимости создать большее расстояние между подушечками пальцев - он касается грифа своей тыльной стороной. Не следует подпирать гриф подушечкой большого пальца, так как это создает напряжение в руке.



Обычно, чем больше рука, тем чаще исполнитель может «подпирает» гриф не только боковой стороной ногтевой фаланги, но и внутренней стороной средней фаланги большого пальца. Особенно часто это приходится делать при наличии слабых рук или пальцев. В этом положении легче усилить давление на гриф и создать необходимое «противодействие» со стороны большого пальца.

Иногда приходится располагать большой палец под грифом посередине расстояния между подушечками наиболее далекоотстоящих друг от друга на грифе пальцев. Такое положение большого пальца облегчает работу на грифе слабого, четвертого пальца. Известно, что вытянутый четвертый палец много теряет в силе, и исполнитель просто не в состоянии «дожать» им струну.

Гриф домры (со стороны первой струны) обычно располагается на линии, которая начинается приблизительно в середине тыловой стороны третьей - основной, считая от ногтевой фаланги указательного пальца и идет по диагонали ладони к противоположной стороне от большого пальца. Но ладонь не касается грифа. Обычно гриф касается только указательного пальца; если палец работает на первой струне — гриф лежит сбоку пальца, а по мере перехода на вторую, третью и четвертую струну — гриф все больше касается тыльной стороны указательного пальца. В тех же случаях, когда указательный палец вынужден отходить назад, в сторону головки инструмента (при работе на первом ладу или при растяжениях), гриф касается ладони но только непосредственно у основания указательного пальца*⁵).

Кистевой (лучезапястный сустав), как правило, должен быть чуть вогнутым, он также может быть на одной линии с внешней стороной предплечья, но не должен быть выгнутым. Исключение из этого положения бывает только при игре на высоких позициях, когда большой палец упирается в пятку ручки инструмента, а остальные пальцы вынуждены уйти вперед, к более высоким ладам грифа. В этих условиях кистевой сустав уже может быть до известной степени выгнутым.

После того, что достигнуты некоторые успехи в работе, на первой позиции, следует все, освоенное на первой позиции, перенести на высокие позиции для того, чтобы освоить технику игры на меньшей мензуре. Это целесообразно делать сперва, на такой позиции, где мензура значительно меньше, чем на первой позиции. Напри-

мер, после освоения мензуры шестой позиции можно перейти на четвертую, третью и т. д. Такой порядок изучения мензур предпринимать не следует, так как это приведет к тому, что паразитарные переходы между мензурами будут выполняться на такую, которая лишь незначительно отличается от нее.

После того, как освоена «малая» мензура, следует упражняться в свободном чередовании игры на первой и, примерно, шестой позициях, Желательно достигнуть в этом отношении полной свободы.

Вслед за этим полезно соединять тетрахорды не только разных по мензуре позиций, но и разных струн, например, чередовать первый тетрахорд на четвертой струне первой позиции с любым другим тетрахордом на любой другой струне на шестой позиции и т. д. В результате будет освоена смена позиций с различными мензурами и струнами.



Игра на высоких позициях требует особенной точности установки пальцев еще и потому, что, как правило, подушечка пальца полностью не может поместиться между металлическими порожками-ладами, что дает глухое, тусклое звучание в отличие от яркого звучания домры тогда, когда палец ставится между ладами. Для того, чтобы достичь яркости звучания при игре в высоком регистре, необходимо ставить пальцы не подушечками, а ногтями, которые, естественно, помещаются между металлическими ладами на грифе. Однако, такая постановка пальцев в значительной степени лишает их подвижности. Этот способ применим при игре последовательностей в медленном темпе. В подвижном темпе желательно исполнение последовательностей одним пальцем (ногтем). Над развитием такой техники следует специально поработать. Лучший способ - поиграть вышеизложенные тетрахорды, исходя из того, что можно менять позицию пальца, либо кисти, либо предплечья.

О СМЕНЕ ПОЗИЦИЙ ПАЛЬЦА, КИСТИ, ПРЕДПЛЕЧЬЯ

Нетрудно убедиться в том, что указательным пальцем можно, почти не меняя положения кисти и лишь слегка супинируя ее, прижать любой, лад на любой струне, начиная от первого и кончая седьмым - девятым ладами (в зависимости от длины пальца). При этом большой палец не передвинется вдоль грифа по направлению «от порожка», а все время будет занимать свое обычное место сбоку грифа, между вторым и третьим ладами. Другими словами, указательным пальцем можно исполнить любой звук хроматической гаммы между ля бемоль малой и «ля-си» второй октавы с использованием при этом любой из струн.

Все это возможно за счет изменения формы пальца, большей или меньшей его выгнутости, за счет смен позиций пальца. Благодаря смене позиций пальца, мы можем одним пальцем играть на разных струнах.

Тот же звукоряд можно исполнить одним пальцем, но значительно меньше меняя его форму и степень согнутости. Для этого уже придется максимально использовать движения кистевого сустава. При этом кистевой сустав будет выгибаться тем больше, чем дальше от порожка находится на грифе искомое место. Большой левый палец сохранит свое место сбоку грифа. Эту работу мы будем называть сменой позиции кисти.

Наконец, весь данный звукоряд можно исполнить при совершенно не меняющих своей формы в пределах одной струны пальцах и при полном спокойствии кистевого сустава. В этом случае все будет сделано за счет работы локтевого сустава и перемены позиции предплечья.

Практически при игре встречаются все вышеперечисленные виды смены позиций: «пальца», «кисти», «предплечья». Встречаются они в изолированном виде, в различных комбинациях из двух видов и все три вида одновременно.

№8 Шопен. Ноктюрн №2

Глюк. Мелодия



Смена позиций предплечья является очень важным приемом техники игры на струнных инструментах и требует особого внимания педагогов. Изучение смены позиций предплечья можно проводить в такой последовательности:

1. Собрать пальцы левой руки вместе так, чтобы они прилегали один к другому, но не прижимая один другого. Подушечки находятся на одной линии, параллельной плоскости ладони. Большой палец касается подушечкой указательного пальца, сбоку у ногтя его. Приложим пальцы левой руки на линии ногтей к грифу со стороны первой струны.

2. Быстро проводим предплечье вдоль грифа, сбоку его. Нужно, чтобы пальцы все время слегка касались грифа. При этом — не менять изгиба кистевого сустава. Вести руку от первой позиции до седьмой и обратно. Пальцы остаются спокойными. Вся работа производится за счет локтевого сустава.

Вернем большой палец на его обычное место, сбоку грифа у четвертой струны. Затем производим движения предплечья, следя за тем, чтобы большой палец все время скользил вдоль ручки грифа, слегка ощущая ее, но не нажимая на нее. Во время передвижения большой палец все время остается против указательного или между ним и средним пальцем.

3. Делаем такие же движения, следя за тем, чтобы подушечка указательного пальца слегка касалась первой струны, но не прижимала ее.

4. Делаем такие же движения. При этом первый палец прижимает первую струну с силой, необходимой для звукоизвлечения. Во время передвижения вдоль грифа нажим первого пальца на струну не ослабевает, очень важно, чтобы большой палец подпирал гриф с силой, уравновешивающей давление первого пальца на гриф, по не с большей.

5. Повторяем эти же движения, устанавливая на гриф поочередно любой из пальцев, а не только первый.

6. Повторяем эти движения, устанавливая любой палец на гриф не только на первой, но и на любой струне.

7. Нужно следить за тем, чтобы пальцы, не работающие на грифе, не напрягались во время передвижения, а находились над грифом, не касаясь струн и были совершенно свободными, Контакт с грифом и давление на него осуществляется через тот палец, который прижимает в данное время струну.

8. При работе на грифе любого из пальцев, большой палец занимает одно и то же положение — против первого или между первым и вторым пальцами.

9. Движения предплечья нужно научиться производить возможно быстрее.

При смене позиций предплечья большой интерес представляет соединение звуков в разных позициях легато.

При соединении разных позиций легато возможны два основных аппликатурных варианта: 1) последняя нота в прежней позиции исполняется тем же пальцем, что и первая нота в будущей позиции;

2) первая нота в «будущей» позиции берется не тем же пальцем, что последняя нота в предыдущей позиции.

Оба случая нужно тщательно разобрать с точки зрения технологии игры.

Первый случай. Нужно соединить легато ноту «ля» во второй октаве (7-ой лад первой струны) с нотой «ми» в третьей октаве (14 лад первой струны). В этом случае предплечье молниеносно передвигается вдоль грифа.

Точно так же следует поступить при соединении высоких позиций с более низкими, например, «ми» третьей октавы с нотой «ля» второй октавы. Эти две ноты можно исполнять любым одним пальцем. Следует упражняться в том, чтобы соединить их, рассматривая первую ноту, как короткий форшлаг по отношению ко второй ноте. Полезно также играть сочетания, где предплечье будет вынуждено несколько раз быстро пройти взад и вперед путь от первой ноты до второй.



По этой аппликатурной формуле следует строить упражнения на всех струнах.

Второй случай. Две ноты в разных позициях соединяются легато разными пальцами:

- верхняя из двух нот берется «большим» по номеру пальцем¹
- нижняя из двух нот берется «меньшим» по номеру пальцем²

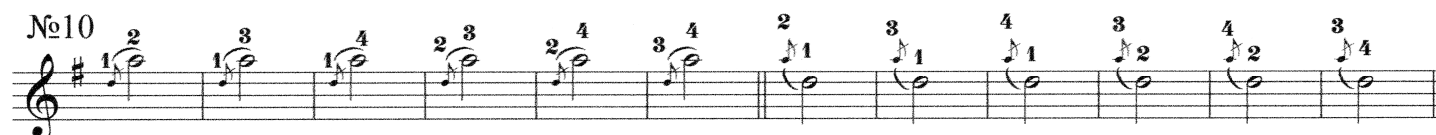
¹ Второй палец мы будем называть «большим» относительно первого, третий палец назовем «большим» относительно второго и т. д.

² Первый палец назовем «меньшим» относительно второго и т. д.

Для исполнения этих аппликатурных формул предплечье скользит по грифу на том пальце, который прижимал первую ноту. Тот палец, который должен будет взять последующую ноту в будущей позиции, во время движения по грифу не меняет своей формы, не вытягивается вперед, а находится над грифом и над своей струной. Предплечье передвигает палец по грифу до тех пор, пока будущий палец не очутится над необходимой нотой. Тогда он опускается, а скользящий палец приподымается над струной. Ни в коем случае не следует скользить по грифу на двух пальцах, так как это очень тормозит движение и утомляет руку.

Особенно внимательно надо следить за тем, чтобы не вытягивать «будущий» палец вперед в тех случаях, когда приходится идти на самые высокие позиции с применением выгиба кисти. Если «будущий» палец заранее вытянуть, то он, как правило, ослабнет, потеряется ориентировка на грифе, и он уже не сможет точно использовать свою новую игровую форму для прижатия струны ногтем. Все внимание в этом случае должно быть отдано технически совершенной смене изгиба кисти;

- в) верхняя нота берется «меньшим» по номеру пальцем, чем нижняя;
- г) нижняя нота берется «большим» по номеру пальцем, чем верхняя.



Например, ноту «ля» второй октавы нужно взять третьим, пальцем, а последующую ноту «ми» в третьей октаве — вторым либо даже первым пальцем.

В этом случае скольжение на пальце, который исполнял первую ноту, производится лишь в начале пути по грифу. Палец, который должен взять последующую ноту, опускается на гриф тогда, когда предыдущий прошел не менее половины своего пути³).

Прежний палец уступает место новому и скольжение производится уже по обычным, известным из прежних случаев, правилам.

Палец, сменяющий на грифе «предыдущий», постепенно меняя форму, приближает свою подушечку к подушечке предыдущего пальца. Смена формы и приближение подушечки происходит тем быстрее, чем короче путь, который оба пальца должны пройти по грифу. Так, например, если нужно перейти с ноты «ми» третьей октавы, взятой первым пальцем, на ноту «ля» второй октавы, взятой третьим пальцем, первый палец будет скользить по грифу пока не очутится где-то над нотой «до» третьей октавы. Будущий, третий палец в это время уже касается тыловой стороной ногтевой фаланги ногтя указательного пальца, затем сменяет первый палец и продолжает скольжение по грифу.

Если в аппликатуре такого типа приходится соединять очень близко лежащие ноты, то будущий палец с самого начала пути уже сближается с последующим пальцем и сразу сменяет его на грифе.

Так, например, если нужно четвертым пальцем взять звук «си» второй октавы, а первым пальцем звук «до» третьей октавы легато, то еще до того, как четвертый палец начал скольжение по грифу в сторону звука «до», указательный палец приблизится своей ногтевой фалангой к четвертому пальцу и сразу станет на гриф.

Если правильно работать над техникой смены позиций легато, то резко расширяются выразительные возможности домры.

Известно, что смена позиций у неопытных исполнителей сплошь и рядом сопровождается перерывами звучания вместо необходимого легато. Домристы часто инстинктивно ищут такую аппликатуру, при которой смена происходила бы на близко лежащих пальцах, как, например: 1 — 2, 2 — 3, 3 — 4 и избегают смен типа 1 — 3, 3 — 1, уже не говоря о смене позиций через четвертый палец, как, например, 1 — 4 — 1 или 4 — 1 — 4.

Часто они избегают скольжения по грифу на третьем и, особенно, на четвертом пальцах.

Опыт многих хороших исполнителей показывает, что при правильной работе можно прекрасно менять позиции легато через любой палец, даже через четвертый. Это возможно при условии, что четвертый палец не только не вытягивается вперед во время скольжения, а может даже еще более закруглиться, чем при обычной игре на одной позиции*⁶).

Исполнитель должен научиться совершенно свободно исполнять хроматическую гамму легато аппликатурой из двух пальцев 1 — 4 — 1 — 4 — 1 — 4 и т. д. Навряд ли практически кто-то будет играть хроматическую гамму такими пальцами, но умение ее так исполнять 'служит доказательством наличия техники смены позиций через любой палец легато*⁷).

После того, как пройдены основные упражнения для подготовки к смене позиций, очень полезно поиграть хроматическую гамму одним пальцем следующими способами:

а) указательным пальцем в первой позиции, на любой струне играть отрывок гаммы от первого лада, до седьмого (девятого) способом «смены позиции пальца» при минимальном участии кисти и полном отсутствии работы предплечья;

³ Иногда исполнители включают «последующий» палец в самом начале движения предплечья. Против такого приема нельзя возражать при условии, что «глиссандо» не будет более заметным, чем при основном, вышеописанном приеме.

б) то же самое любим другим пальцем;

в) играть хроматическую гамму любым пальцем на любой струне от первого, до седьмого (девятого) лада при максимальном участии кисти;

г) играть, хроматическую гамму на любой струне любым пальцем от первого до двенадцатого лада при максимально спокойных пальцах и кисти за счет работы предплечья;

д) играть хроматическую гамму на любой струне от первого до возможно более высокого лада за счет работы предплечья, но с использованием большего изгиба кисти после двенадцатого, в зависимости от величины руки, лада.

Далее играть хроматическую гамму двумя пальцами в следующих аппликатурных формулах: 1 — 2, 1 — 3, 1 — 4, 2 — 3, 2 — 4, 3 — 4.

Тремя пальцами играть хроматическую гамму по таким аппликатурным формулам: 1 — 2—3, 1 — 2 — 4, 1 — 3 — 4, 2 — 3—4.

После освоения хроматической гаммы, полезно играть диатонические гаммы на одной струне, по всему ее диапазону. Сначала ее следует играть одним пальцем, затем двумя (всю гамму), тремя и, наконец, четырьмя пальцами во всевозможных аппликатурных комбинациях, помня правила смены позиций легато.

Часто, приходится менять, позиции не легато. Тогда нужно обязательно приподнять палец со струны перед началом движения для того, чтобы избежать неприятного свиста, шороха пальца во время скольжения*⁸).

Неопытные исполнители часто слишком рано прекращают звучание последней ноты перед сменой позиций, опасаясь, что не успеют вовремя взять первую ноту последующей позиции. Однако бояться этого не стоит. Нужно спокойно выдержать ноту до последнего мгновения, а потом решительно и очень быстро перенести предплечье в новую позицию.

Мы уже говорили о том, что большой палец во время скольжения вдоль грифа не должен отставать от работающих на грифе пальцев.

По мере передвижения на высокие позиции большой палец ни в коем случае не должен подниматься выше обычного относительно края грифа. Наоборот, чем далее к высоким позициям направлено движение, тем все ниже опускается большой палец, а при изгибе кисти для игры на самых высоких нотах он должен упереться в пятку грифа так, что его подушечка будет обращена к груди играющего.

Следует рассмотреть еще один случай смены позиций, когда будущий палец должен взять ноту на другой струне. Так, например, если нужно возможно быстрее перейти от ноты «фа» второй октавы в первой позиции на ноту «ля» первой октавы шестой позиции (на струне «соль»). В этом случае будущий, третий палец должен во время передвижения предплечья вдоль грифа, находиться над струной «соль» и не вытягиваться вперед. Когда он окажется над нужным ладом на струне «соль», ему остается только спуститься и прижать струну, но не придется делать никаких боковых движений и менять свою форму. Точно так же следует поступать при переходе с высоких позиций на нижние, если при этом надо менять струну.

Давление пальцев, как мы уже говорили, не следует уменьшать в момент передвижения по струне при смене позиций легато*⁹). Особенно надо следить за тем, чтобы не уменьшать давления на струну при игре «субито пьяно» или «субито пьаниссимо». Как известно, ослабление энергии в правой руке, как правило, вызывает (при отсутствии специального контроля) и расслабление мышц левой руки. На домре это особенно заметно, так как многие домристы в моментах ослабления звука не только уменьшают нажим левой руки на гриф, но и реже тремолируют. Разумеется, этого не следует делать.

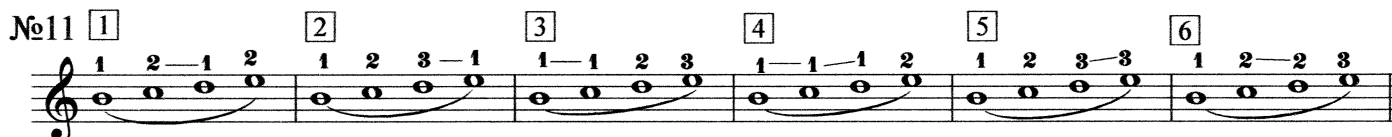
О ПРОМЕЖУТОЧНОМ ЗВУЧАНИИ МЕЖДУ НОТАМИ

Как известно, если две ноты соединяются легато с использованием смены позиций предплечья, кисти или пальцев, между ними всегда слышатся какие-то промежуточные звучания, тоны. Это происходит от того, что скользящие по грифу пальцы на своем пути между нужными нотами мимоходом задевают целый ряд ладов, которые дают тот или иной звук, но очень короткий и легкий. Эти звуки почти невозможно определить по высоте но их наличие обязательно надо учитывать при выборе аппликатуры. Так, например, если исполнять легато звукоряд: «си» первой октавы, «до» второй, «ре» второй, «ми» второй обычной аппликатурой на первой позиции домры, то есть 1 — 2 — 3—4, то никаких промежуточных звуков не будет, так как наши пальцы при переходе от звука к звуку никаких промежуточных ладов не касаются. Если же этот звукоряд мы исполним одним пальцем (любым), то между нужными тонами звукоряда мы обязательно услышим какие-то промежуточные¹).

¹) «Промежуточными тонами» или «глиссандо» мы будем называть то звучание, которое образуется в следствии скольжения пальца по грифу при переходе из позиции в позицию предплечья либо кисти. Это звучание одинаково заметно на домре как при игре «легато», так и отдельными ударами медиатора и «пиццикато». На смычковых инструментах эти «промежуточные тона» или «глиссандо» играют очень большую роль в звукообразовании. Не следует смешивать впечатление от такого «глиссандо», которое используется в художественных целях, с тем очень быстрым «глиссандо», которое используется для техники перехода из позиции в позицию и практически должно быть заметно возможно менее.

Если внимательно вслушаться в этот звукоряд, исполненный двумя различными аппликатурами, то мы, разумеется, тотчас же услышим разницу в характере звучания,

Если исполнять тот же звукоряд последовательно все новыми и новыми аппликатурными комбинациями, то каждый раз мы отметим появление чего-то нового в характере звучания. Это различие в характере звучания слышно не только вследствие того, что промежуточные тоны появляются в разных местах, но и в зависимости от того, какой длительности путь прошел палец, взявший следующий за. промежуточным тоном звук. Так, например, звукоряды №№ 2 и 5 (прим. 11) как будто имеют промежуточные тона на одинаковых местах, то есть между третьей и четвертой нотой. Однако, звучат они все-таки неодинаково, так как в звукоряде № 2 первый палец перед нотой «ми» прошел путь от «си» до «ми», а в звукоряде № 5 третий палец перед тем же звуком прошел путь только от «ре» до «ми».



В музыкальной литературе можно найти множество примеров резкого нам с пения характера звучания мелодии в зависимости, от того, сколько при ее исполнении есть промежуточных тонов, где они и какой аппликатурой исполнены.

№12 Чайковский. Мелодия



Очень широкое применение в арсенале выразительных средств домриста имеют замедленные промежуточные тоны, которые превращаются в глиссандо, являющееся общеупотребительным выразительным средством на очень многих инструментах, и прежде всего, на скрипке, виолончели и т. п. Известно, что неумеренное использование глиссандо ведет к порче произведения, искажению музыки, придает произведению слезливый, приторный, псевдо-чувствительный характер и часто служит свидетельством дурного вкуса играющего, Исполнительское искусство великих артистов Ф. Крейсера, П. Казальса, Г. Венявского неопровержимо свидетельствует о том, что глиссандо, будучи использовано в результате глубокого понимания содержания и стиля произведения, очень убедительно и является ярким средством выражения. Глиссандо широко применялось выдающимися представителями искусства игры на гитаре, Им пользовались Аксенов, Ветров и особенно высокоталантливый Высотский, По свидетельству В. В. Пухальского, который лично слышал замечательного гитариста второй половины XIX века Марка Соколовского, глиссандо было одним из любимых и часто используемых им средством выражения и производило огромное, незабываемое впечатление.

Замечательно звучит глиссандо на балалайке, особенно в двойных нотах на тремоло.

Если вслушаться в звучание при смене аппликатуры в примере 13, то станет ясным, какую большую роль играют промежуточные звуки (в примерах обозначены чертой между нотами). Нетрудно представить себе, до какой степени можно изменить характер пьес, если широко использовать глиссандо.

№13 Лысенко. Элегия



О ЗВУЧАНИИ ПОСЛЕДНЕЙ НОТЫ ПЕРЕД СМЕНОЙ ПОЗИЦИИ

Независимо от того, с какой технической ловкостью исполнитель меняет позицию (особенно легато), при всех условиях какая-то, пусть незначительная часть длительности последней ноты в позиции уменьшается, и за счет этого и происходит перенос предплечья. Поэтому следует занять позицию с учетом ритмики исполняемого произведения. Так, например, если исполняются быстрые последовательности равных длительностей, как в «Мото перпетуо» Паганини, то можно менять позицию после любой ноты. Нужно только принимать во внимание другие технические задачи, которые могут возникнуть, например, скачки. При наличии скачков надо совместить скачок со сменой позиции и избегать смены позиции ради одной поа, после которой идет сразу скачок.

Следует также принимать во внимание сложности и особенности мелодического рисунка.

Если чередуются ноты различных длительностей, то, как правило, следует менять позицию после длинной ноты, а никак не после короткой. Это объясняется тем, что правильнее отнять часть звучания у длинной ноты, чем уменьшать и без того короткую ноту. Кроме того важно помнить, что короткая нота обычно является каким-то вступлением к последующей длинной, какой-то слабой частью мотива, каким-то затактом и т. д. Если разобьются в элементах формы, то всегда можно выбрать такой вариант аппликатуры, который меньше всего отразится на правильности фразировки.

О ВЫБОРЕ ПАЛЬЦЕВ

Как бы тщательно исполнитель не работал над развитием и укреплением всех пальцев, а особенно слабых (третьего и четвертого), всегда следует исходить из того, что в художественном произведении нужно давать наибольшую нагрузку сильным "пальцам — первому и второму, меньше загружать третий, а четвертый использовать только при невозможности обойтись без него. Это не значит, что надо пользоваться только двумя пальцами при игре. Однако, работу по укреплению слабых пальцев нужно всегда сочетать с пониманием того, что художественное произведение нельзя превращать в этюд для развития слабых пальцев. Если есть возможность исполнить данный материал более сильными пальцами, это следует обязательно делать.

Нежелательно использование на самых высоких позициях четвертого пальца, так как из-за своей относительной слабости он часто не может полностью дожать струну. Выше «си» третьей октавы не нужно употреблять мизинца (кроме каких-то исключительных случаев).

Гаммы на самых высоких позициях следует играть тремя пальцами часто двумя (указательным и средним) и очень полезно овладеть искусством игры одним пальцем легато (средним, указательным либо безымянным)

О ТИПАХ АППЛИКАТУРЫ

Аппликатура первой позиции домры или балалайки имеет в своей основе диатоническую гамму. Согласно этой аппликатуре, на каждой струне можно, не меняя позиции предплечья, исполнить диатонический звукоряд в пределах кварты со всеми хроматическими изменениями основных ступеней. Каждая соседняя ступень диатонической гаммы берется соседним пальцем руки. Такая аппликатура доступна любому исполнителю с любой (средней величины) рукой.

На высоких позициях, начиная с пятой, а для большой руки и с четвертой, можно соседними пальцами исполнять не только соседние ступени диатонического звукоряда. Но все же в основе аппликатуры даже на высоких позициях лежит правило: каждой следующей ступени должен соответствовать следующий палец. Все остальное является скорее исключением и каждый раз решается в зависимости от конкретных обстоятельств.

Такая аппликатура называется **диатонической**.

Одной из характерных особенностей является то, что хроматические изменения основных ступеней исполняются темп же пальцами, что и основные ступени. Так, например, последовательность «фа-фа диез», «соль-соль диез», «ля-ля диез», «си-си диез» исполняются такой аппликатурой: 1 — 1, 2 — 2, 3—3, 4—4.

Последовательность типа «си-си бемоль», «ля-ля бемоль», «соль-соль бемоль» ит. д. исполняются следующей аппликатурой: 4—4, 3 — 3, 2 — 2 и т. д.

В последнее время получила широкое распространение такая аппликатура, которая исходит из стремления возможно меньше отдалять друг от друга подушечка пальцев, для того, чтобы пальцы испытывали минимальное напряжение. При этой аппликатуре почти не пользуются скольжением одного пальца по грифу. Так, например, указанная в предыдущем абзаце хроматическая последовательность «фа-фа диез», «соль-соль диез», «ля-ля диез», «си-си диез» исполняется такими пальцами: вместо 1 — 1, 2- 2, 3 — 3, 4—4 следует 1 — 2 — 3 — 4 — 1 — 2 — 3—4. Ясно, что такая аппликатура потребует соответственно более частой смены позиций предплечья либо кисти. При этой аппликатуре аккорды берутся, в основном, не темп пальцами, которыми исполнялись бы отдельные ноты данного аккорда в гаммовой последовательности на данной позиции, а такими пальцами, которые обеспечили бы минимальные расстояния между подушечками для сохранения максимума силы и уверенности в пальцах. Так, например, аккорд типа «ля» второй октавы, «до» второй, октавы, «ми» первой октавы берется не обычной для диатонической аппликатуры последовательностью пальцев 3—2 — 1, а 4 — 2 — 1.

При данной аппликатуре очень широко используются одноименные комбинации пальцев при исполнении двойных пот. Так, например, последовательность типа: терция «до-ми» первой октавы и затем терция «ре-фа» первой октавы исполняется не пальцами 1 — 3, а затем 2 — 4, а пальцами 1 — 3 и затем снова 1 — 3. Все направлено на то, чтобы как можно меньше напрягать пальцы растягиванием вдоль или поперек грифа. Такая аппликатура называется **уплотненной**.

Следующая аппликатура имеет целью исполнение соседними пальцами не только соседних ступеней диатонической гаммы, а и более отдаленных. Так, например, последовательность «фа-ляд второй октавы в первой позиции можно исполнить не аппликатурой 1 — 3, а аппликатурой 1 — 2. Последовательность типа «фа» второй октавы, «ля» второй октавы, «до» третьей октавы, «ми» третьей октавы исполняется аппликатурой 1 — 2— 3— 4.

На первый взгляд это почти невыполнимая задача, однако она очень хорошо решается **при правильном учете всех возможностей руки.**

Ясно, что одновременно поставить пальцы на ноты данного звукоряда совершенно невозможно. Однако дело не в одновременности установки, а в особом способе перехода с ноты на ноту.

Из предыдущего изложения ясно, что можно вторым пальцем взять ноту «ля» не отпуская ноты «фа» на первом ладу. Для этого следует вытянуть второй палец вперед па пятый лад, согласно правилам изложенным на странице 9 (последний абзац). После того, как исполнена нота прижатая вторым пальцем, первый палец подымается от грифа, предплечье идет вперед, имея опорой на грифе уже второй палец,. Кисть при этом слегка прогибается, ладонь может немного зайти под гриф, Второй палец в это время полностью согнулся и приобрел нормальную форму для диатонической аппликатуры. Затем третий палец вытягивается вперед, и становится на ноту «до» третьей октавы. После этого второй палец подымается от грифа предплечье идет вперед, имея опорой на грифе уже не второй, а третий палец. Теперь есть возможность четвертому пальцу, выдвинувшись вперед, стать на 12-й лад-ноту «ми» в третьей октаве. Если исполнить заданный звукоряд в обратном порядке, то придется и все движения предплечья, кисти и пальцев также выполнять в обратном порядке. При известном тренаже можно добиться того, чтобы исполнять данную последовательность быстро и точно.

Смысл данной аппликатуры заключается в том, что она дает возможность исполнить некоторый звукоряд legato без промежуточных тонов. В самом деле, при диатонической аппликатуры данный звукоряд можно было бы исполнить только такими комбинациями пальцев: 1 – 3 – 1 – 3 либо 1 – 1 – 1 – 1 и т. д. Данная аппликатура имеет особенно большое значение потому, что приучает руку к свободному переходу вдоль грифа. с постепенным перенесением опоры с пальца на палец. Это очень важно для свободы работы на грифе. Владея такой аппликатурой, очень легко исполнять самые неудобные последовательности обычной аппликатуры, если нужно далеко отставлять друг от друга подушечки пальцев. Эта аппликатура называется аппликатурой «большой руки». Ее значение очень велико при игре на тех инструментах, где мензура больше чем на домре или на балалайке.

Владение, аппликатурой «большой руки» разрешает любую последовательность исполнять обычной аппликатурой малой домры, но с применением приемов аппликатуры «большой руки». Другими словами, для исполнения на альте тетра хорда «си бемоль-до-ре-ми бемоль» (на струне ля) можно использовать пальцы 1 — 2 — 3—4, но пользоваться теми движениями пальцев и предплечья, которые описаны выше.

Аппликатура «большой руки» имеет еще и огромное значение потому, что дает возможность играть на малой домре маленьким детям, у которых руки, естественно, «не хватает» для исполнения тетра хорда в первой позиции.

И далее, аппликатура «большой руки» дает широкий простор для технического роста взрослым исполнителям с маленькими руками.

Исполнитель должен свободно владеть всеми тремя видами аппликатуры и пользоваться ими в зависимости от конкретных обстоятельств.

В-основе, должна лежать диатоническая аппликатура, а уплотненная и «большой руки» должны применяться в меру надобности.

О ТЕМБРЕ

Каждая струна домры имеет свой характерный тембр, не похожий па тембр других струн. Общеизвестно, какое огромное значение имеет тембральная окраска звука, как средство выражения замысла автора. Любая, авторская мысль может быть искажена до неузнаваемости, если заменить тембр. Поэтому каждый исполнитель на домре доля-сен внимательно изучить тембровые богатства своего инструмента и умело ими пользоваться. Простая диатоническая гамма в зависимости от того, каким тембром она исполнена, совершенно иначе воздействует на слушателя, выражает нечто особенное, специфическое. Примерно, если взять гамму ре-мажор в одну октаву, то при помощи аппликатуры ее можно представить целым рядом тембровых оттенков. Трудно сказать, какой из этих вариантов звучания лучше или красивее. Важно только, чтобы выбор тембра не был случайным, а всегда продуман и художественно оправдан.

№14

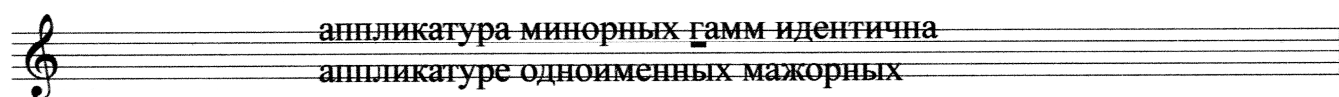
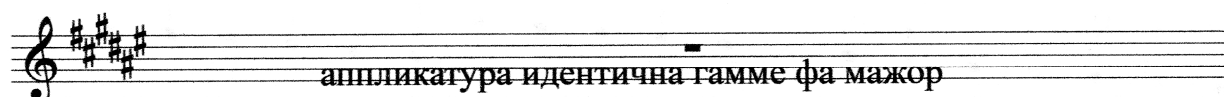
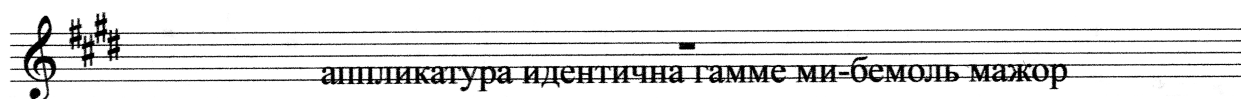
The image shows a musical exercise labeled №14. It consists of a single line of music on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The exercise is a two-octave diatonic scale starting on G4. Above the staff, there are chord symbols: G, D, D, D, A, D, A, D, A. Below the staff, there are fingerings: 1 2 3 4, 0 1 2 3, 0 1 2 3, 0 1 2 3, 0 1 2 3, 0 1 2 3, 2 3 4 1, and 0 1 2 3. The exercise is marked 'и т.д.' at the end.

Двухоктавная гамма может быть исполнена со значительно большим тембровым разнообразием. Трехоктавная гамма может быть исполнена весьма разнообразно в тембровом смысле.

№15

№16

Detailed description of the musical score: The page contains two exercises, №15 and №16. Exercise №15 is divided into two systems. The first system consists of two staves in D major, starting with a D0 chord. The second system consists of two staves in G major, starting with a G1 chord. Exercise №16 is divided into two systems, each consisting of two staves. The first system is in D major (D0), the second in G major (G4), the third in A major (A0), the fourth in D major (D0), the fifth in A major (A0), the sixth in D major (D0), the seventh in A major (A0), the eighth in D major (D0), the ninth in A major (A0), and the tenth in D major (D0). The score includes various musical notations such as treble clefs, notes, rests, and fingerings (1-4). Accents and '8va' markings are used to indicate specific performance techniques.

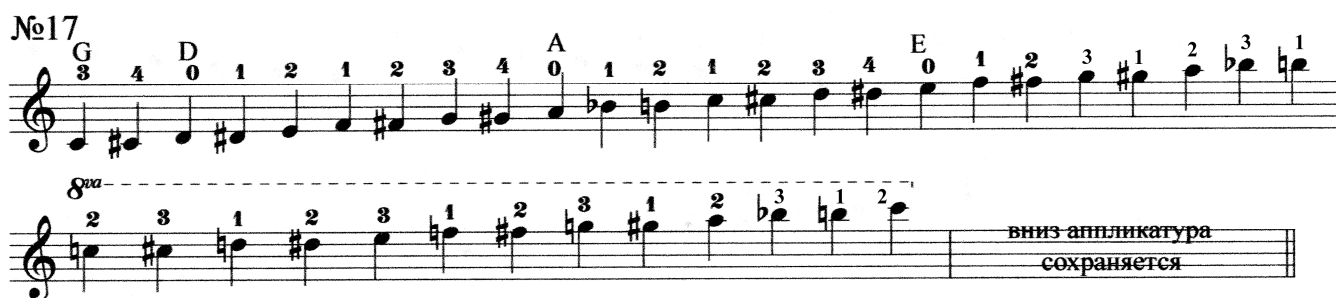


В пьесах, гаммы встречаются в самых различных тембровых комбинациях, Кроме того, при выборе аппликации для гаммы большое значение имеет техника, ее исполнения, большее или меньшее удобство, Можно считать, что менять позиции в гаммах можно после любого пальца: второго, третьего или четвертого, По все же следует пользоваться, главным образом, переходами через наиболее удобные второй а третий пальцы, а через четвертый стараться менять позицию тогда, когда другая аппликатура по каким-либо причинам неудобна, Например, мало удобным для играющего является исполнение длинной гаммы (больше октавы) на одной струне. Это требует либо ряда смежных позиций через второй палец, либо ряда смен через третий палец в чередовании с переходами через второй. Эти два приема мало удобны, В этих случаях выгоднее сделать один переход, даже если он сопряжен со сменой позиции через четвертый палец. Однако выше двенадцатого лада не следует менять позиции через четвертый палец. Лучше сделать несколько переходов через второй или третий палец.

Невозможно предусмотреть все аппликационные комбинации в гаммах. Хорошей можно считать такую аппликацию гаммы, которая не противоречит следующим требованиям:

1. Технически удобна. Соблюдены, основные требования в смысле перехода из позиции в позицию.
2. Тембрально наиболее соответствует замыслу автора.

Однако в распоряжении исполнителя должны быть все диатонические и хроматические гаммы отдельными и двойными потоками (в терцию, сексту и октаву). Эти гаммы должны исполняться одной аппликацией, которая должна быть освоена до автоматизма.



При исполнении гаммы в художественном произведении, исполнитель всегда должен уметь внести коррективы в аппликацию освоенных гамм, которые отвечали бы изложенным выше требованиям художественного исполнения.

В музыкальной литературе довольно часто встречаются ходы типа: (см. прим. № 18). Квинту на соседних струнах (на одном ладу) можно исполнить одним пальцем, который следует уложить па гриф. Ногтевая фаланга при этом почти полностью лежит на грифе, прижимая обе струны одновременно либо тыловой стороной (под ногтем), либо боковой стороной (со стороны большого пальца).



Этим приемом прижимания одновременно двух струн отлично владеют гитаристы и балалаечники. Домристы должны обязательно научиться ташке «класть» палец, а не только ставить его па подушечку. Если домрист не владеет этим приемом, то тогда нужно квинту исполнять обязательно разными пальцами" а не пытаться прижать две струны одновременно подушечкой, что очень редко удается из-за довольно большого расстояния между струнами.

О СЛУХОВЫХ НАВЫКАХ

Важнейшим условием для художественного исполнения является умение слушать себя во время игры. Домристы обычно смотрят па гриф' во время исполнения. В этом нет ничего плохого, но надо следить за тем, чтобы зрение помогало в ориентировке на грифе, но не подменяло слух, который должен все время активно участвовать в процессе исполнения. Желательно, чтобы домрист постепенно привыкал к тому, чтобы уметь играть и не глядя па гриф. Если он будет хорошо слышать все, что извлекает из инструмента, то позже можно ему разрешить и смотреть на гриф.

Следует систематически заниматься развитием слуха. Можно начать с того, чтобы исполнять на одной струне, ни в коем случае не глядя на нее, различные интервалы вверх и вниз от любого лада па грифе одним пальцем, причем, время от времени менять работающий палец. Игра интервалов различными пальцами одновременно мало целесообразна, так как знакомое домристу ощущение расстояния будет невольно подменять активность слуха и вместо того, чтобы определять интервалы на слух, он фактически будет находить их, ориентируясь по раствору пальцев. Очень полезно транспонировать знакомые мелодии, используя для этого материал из сборников для сольфеджирования, народные песни, знакомые темы из различных музыкальных произведений.



При наличии уверенности в том, что ученик может любую слышимую им мелодию воспроизвести на одной струне одним пальцем, можно перейти к игре интервалов на двух струнах, опять-таки пользуясь только одним пальцем. Через некоторое время можно перейти к исполнению интервалов обычным образом с использованием всех пальцев. Таким образом, домрист будет делать в слуховом отношении то, что постоянно делает скрипач или виолончелист. Он научится активизировать свой слух и доверять ему. Возможность, в конечном счете, использовать и зрение для ориентировки только облегчит и рационализирует работу домриста.

Между тем, не только в сольном исполнении, а и в ансамбле и в оркестре домристы до такой, степени привыкли играть с помощью зрения, до такой степени боятся взять первую ноту в новой позиции без предварительной проверки точности попадания зрением, что часто вынуждены даже останавливаться и прерывать игру.

Если поработать над освоением грифа на слух, то можно добиться больших результатов в области чтения нот с листа, используя целенаправленно возможности точного попадания и звукоизвлечения, которые дают домристам металлические лады на грифе. Чтение нот с листа важно не только потому, что оно является, необходимым навыком для работы в ансамбле или оркестре. Самым ценным в умении легко и быстро читать с листа является то, что оно дает возможность домристу (да и исполнителю па любом другом инструменте) быстро разбирать новый материал, правильно в нем ориентироваться, познакомиться с большим количеством пьес, быстрее овладеть материалом, накопить большой репертуар. Известно, что лица, плохо читающие с листа, как правило, имеют гораздо более ограниченный репертуар, чем те, кто хорошо читает с листа.

К сожалению, многие исполнители считают, что чтение с листа не так уж и обязательно для солиста, так как он все равно не должен овладевать материалом «мгновенно», подобно тому, как это делает опытный аккомпаниатор. Такие солисты полагают, что медленное, спокойное овладение материалом в домашних условиях, без спешки, вполне гарантирует им все те достижения, которые мыслимо достигнуть в игре на инструменте. Однако, это глубокая ошибка, ведь репертуар столь богат, что даже простое знакомство с пьесами только для выбора концертной программы, отнимает невероятно много времени. При хорошем чтении с листа, исполнитель имеет широкие возможности как для выбора репертуара, так и для скорейшего овладения им.

История исполнительства сохранила свидетельства о том., что многие выдающиеся музыканты великолепно читали с листа, и это качество служило им важным способом для овладения репертуаром. Стоит вспомнить свидетельства современников о Л. Шпоре, Д. Мейербере, Ф. Мендельсоне, К. Давыдове, Л. Ауэре и особенно об А. Рубинштейне. В своих воспоминаниях о Рубинштейне Майкапар с истинным восторгом рассказывает о том, как Рубинштейн читал с листа совершенно незнакомые ему произведения, которые присылались на конкурс в Петер-

бург. По словам Майка пара, это было не чтение в обычном смысле слова, а высокохудожественное исполнение репертуара в концерте.

Однако, надо иметь в виду, что читать с листа — это значит прежде всего отлично слышать то, что написано в нотах. Поэтому важно постепенно приучать домристов к тому, чтобы читать на основе развития слуха, а не на основе зрительной проверки точности попадания на гриф. В этом плане, каждый преподаватель игры на домре, (как положим и на другом инструменте), должен быть также для своего ученика и преподавателем сольфеджио. В первую очередь надо позаботиться о том, чтобы ученик все гаммы одинарными и двойными нотами, арпеджио трезвучий и септаккордов со всеми обращениями, аккорды (в их одновременном звучании), и особенно всевозможные секвенции (тональные и модуляционные) научился исполнять на инструменте, не глядя на гриф. Как уже было сказано, проверка зрения возможна, но только как вспомогательный момент.

О ВЫБОРЕ АППЛИКАТУРЫ

Из всего вышеизложенного следует, что в выборе аппликатуры необходимо руководствоваться:

- 1) содержанием, пьесы, замыслом автора.
- 2) техническим удобством исполнения;
- 3.) особенностями строения руки данного исполнителя;
- 4) его технической подготовкой.

Подтверждением вышесказанного послужит разбор аппликатурных моментов из ряда известных пьес. В примере № 20 даны несколько вариантов аппликатуры, в которых следует тщательно разобраться.

№20 Ф.Крейслер. Сицилиана и Ригодон

1 вариант

2 вариант

3 вариант

Первый вариант рассчитан, очевидно, на исполнение целиком на одной струне «ля». Первое «ре» в первом такте нехорошо брать первым пальцем, так как смена позиции происходит после короткой ноты «до диез». Правильнее аппликатура во втором варианте, где «ре» берется третьим пальцем, лишь после чего происходит смена позиции. Ритмически это также вернее так как для каждой половины такта есть своя аппликатура. Третий такт второго варианта переносит исполнителя на струну «ре», вероятно, из желания придать этой части мелодии более мягкий и слегка завуалированный характер. Во втором варианте «си» и «ре» берутся глиссандо третьим пальцем, вызывая промежуточные тоны. В отличие от этого, в третьем варианте эти две ноты исполняются вторым и четвертым пальцами, после которых следуют третий и первый. Эта аппликатура имеет целью добиться полного легато без промежуточных тонов. Легато первого пальца со вторым на ноте «си» в начале третьего такта предполагает использование приема аппликатуры «большой руки» с последующим переходом к диатонической аппликатуре.

Ф. Крайслер «Сицилиана» и «Ригодон», такт 9, — прим. № 21.

№21

1 вариант

2 вариант

В первом варианте аппликатуры предполагается, что исполнитель достаточно владеет трелью вторым и третьим пальцами. Промежуточный тон между шестнадцатой «ми» и восьмой «ре» выявляется посредством скольжения первого пальца.

Во втором варианте на трели используется более сильная пара пальцев — первый и второй. Трели желательно играть в первую очередь этими пальцами, а другие использовать только в случае нужды.

К. Данкевич «Песня», такт 2 — пример № 22.

№22 К.Данкевич. Песня, 2 такт

1 вариант
3 4 3 2 1 2 1

2 вариант
4 3 2 3 1

Вряд ли следует создавать промежуточный тон между второй и третьей шестнадцатыми, как это сделано в первом варианте, (в третьей четверти) Это придает мелодии несколько излишне претенциозный характер лучше, чтобы она звучала просто и в то же время не менее певуче, чем в первом варианте, Второй либо третий варианты удовлетворяют этому желанию больше.

А, Штогаренко «Песня» - пример № 23

2 вариант
3 2 1 1 1 2 3 4 2 3 4

3 вариант
2 1 4 3 1 1

Звучание этой мелодии должно быть ярким, напряженным и мощным. Желательно играть вибрируя. Второй аппликатурный вариант в четвертом такте дает больше возможностей, так как нет четвертого пальца, вместо него третий, более сильный и разрешающий лучше вибрировать. В первом варианте аппликатура первого такта выгоднее, несмотря на промежуточный тон между «ре» и «до», так как не придется начинать звучание ряда восьмушек с мизинца, который всегда опаснее на высоких позициях, да еще и на струне «соль» — толстой и очень упругой, Третий вариант имеет в виду исполнение на такой домре, где басок звучит недостаточно хорошо.

А. Штогаренко «Песня», такт 28 — пример № 24,

1 вариант
0 1 3 1

2 вариант
0 1 3 7 3 0 1

Учитывая, что быстрая гамма должна ввести, слух, в терцию «ми бемоль соль» в звучании фортиссимо, следует использовать второй вариант аппликатуры, который даст возможность, исполнить гамму на большей силе звука, При первом варианте динамически неподготовленная терция прозвучит грубо, особенно учитывая указанное редактором маркато во втором такте.

С. Рахманинов «Вокализ», такт 5--пример № 25.

№25 С.Рахманинов. Вокализ. Такт 5

1 вариант
1 0 2

2 вариант
1 3 1 2 1 3 2 1 2

3 вариант
A 2 1 3 3 4 2 3 2 1 1 2

Первый вариант аппликатуры не годится потому, что он переносит звучание на струну «ми» — более резкую, чем «ля», которая нужна для передачи певучести и мягкости пьесы. Второй вариант более приемлем, так как он весь основан на использовании, сильных пальцев (1 — 2—3). Третий вариант имеет целью создание промежуточного тона, (а возможно, и глиссандо) при подходе к опорной ноте «ля» (шестнадцатая с точкой). Исполнитель же сделает выбор, исходя из своего вкуса.

ПРИМЕЧАНИЯ:

- 1) стр. 5 В настоящее время в практике исполнительства надежно закрепилось расположение деки домры с небольшим наклоном в сторону корпуса играющего. Думается, что это связано с необходимостью достижения опоры предплечья на обечайку домры, а мизинца — на щиток. При отвесном же расположении деки правая рука в процессе игры имеет не три, а одну опору – медиатора на струну.

- 2) стр. 5 Небольшое выгибание лучезапястного сустава все же допустимо при постановке руки с маленькими, но крепкими пальцами. На стр. 12 М. М. Гелис дает очень точные рекомендации для достижения наибольшего удобства при игре в I позиции. Эти советы, наиболее применимы при работе в позиции маленькой руки. Можно добавить лишь следующее: опуская большой палец ниже накладки графа, мы произвольно слегка выгибаем кистевой сустав. Его некоторый изгиб будет опорой в работе широко поставленных коротких пальцев на грифе домры, а большой палец тогда расположится ниже накладки с упором в стенку грифа тыльной стороной.

- 3) стр. 5 Можно «раздвинуть» постановочный полутон до топа между указательным и средним пальцами. Таким образом, в I позиции пальцы располагаются на 2, 4, 5 и 7 ладах на всех струнах, а не только на струне «соль».

- 4) стр. 6 Хотелось бы дополнить пожелания М. М. Гелиса по поводу установки мизинца и безымянного пальца. Каждый педагог должен с большим вниманием отнестись к постановке этих пальцев, создавая наиболее благоприятные условия для их работы. Замечательны рекомендации Марка Моисеевича - ставить надежно в первую очередь мизинец. Но не всегда удобна его установка «па ту часть подушечки, которая находится ближе к большому пальцу». Можно попробовать поставить округленный мизинец на лад серединой подушечки либо на ту ее часть, которая наиболее удалена от большого пальца. Указательный палец в этом случае следует ставить не серединой подушечки, а на ее край, близкий к большому пальцу. Тогда ногтевая фаланга указательного пальца будет расположена в точности вдоль плоскости грифа, а ногтевая фаланга мизинца – поперек его. Между скругленным мизинцем и указательным пальцем возникнет широкий раствор для охвата всей позиции. Средний и безымянный пальцы нужно ставить на лады серединой подушечки. На стр. 20 Марк Моисеевич подчеркивает значение скругленной формы мизинца для успешной смены позиций. Думается, что начальная установка мизинца сразу скругленным с выпяченными, а не проваленными суставами укрепит его.

- 5) стр. 8 См. примечание 2).
- 6) стр. 11 См. примечание 4)

- 7) стр. 11 Трудно переоценить значение этого упражнения для овладения техникой игры двойными нотами, аккордами, а также при исполнении кантилены без «подъездов» промежуточных тонов (см, стр. 23). Особое внимание должны уделить этому упражнению домристы, играющие на 3-х струнной домре, ибо техника смены струн и позиций, спрятана здесь как в «колумбовом яйце». Устанавливая указательный палец и мизинец рядом на соседних ладах, мы должны максимально сблизить их подушечки. Тогда их установка в точности повторит наши рекомендации, указанные в примечании 4)

- 8) стр. 12 Точнее было бы сказать: нужно несколько ослабить нажим пальца сразу же после начала движения.
- 9) стр. 12 Следует обратить внимание на то, что М. М. Гелис подчеркивает различие в технологии смены позиций легато и не легато (см. примечание 8), связанное с плотностью нажатия пальца в момент скольжения.

ЧАСТЬ II

Звукоизвлечение и штрихи на домре

Система условных обозначений и терминология приемов и штрихов игры на народных инструментах, предложенная М. М. Гелисом более полувека тому назад, вошла в практику исполнительства и преподавания на Украине и частично в России, как «Киевская школа игры на народных инструментах».

В предисловии ко II части дайной публикации Марк Моисеевич писал, что в ней он «задался целью систематизировать приемы звукоизвлечения на домре, поскольку это одна из наиболее сложных областей методики исполнительства, почти не нашедшая достойного отражения в методической литературе» (того времени. — Ред.).

В последние десятилетия опубликован ряд методических разработок и пособий как для 3-струнной, так и для 4-струнной домры, авторы которых применяют термины и условные обозначения, принятые и привычные для того города, вуза, региона, где они работают, но не совсем ясные за его пределами, порой спорные и не всегда убедительно и последовательно систематизированы.

Давно назрела необходимость обобщения опыта, накопленного методической мыслью и практикой преподавания как на 3-струнной, так и на 4-струнной домре, создания единой, полноценной методической работы, в которой были бы решены, в первую очередь, вопросы унификации системы: терминов и их условных обозначений.

М. М. Гелис был первооткрывателем во многих вопросах методики игры на народных инструментах. Его система условных обозначений и терминов создавалась на основе изучения скрипичной, фортепианной, вокальной методик, а также методики игры на духовых инструментах, гитаре и др. Марк Моисеевич не изобретал новые названия, а заимствовал из методики общепризнанных инструментов. Таким образом, молодые, еще только начинающие утверждаться на концертной эстраде народные инструменты смогли приобщиться к общей исполнительской культуре, углубить свою специфику, развивать и совершенствовать собственную методику.

М. М. Гелис допускал возможность уточнения (со временем) названия того или иного приема или штриха, если какие-либо термины «не притрутся». Наиболее проблематичными в процессе их внедрения в практику оказались названия: «стаккато», «деташе» и в особенности «сфорцандо». М. М. Гелис выступая перед педагогами и студентами на конференции в г.Свердловске в 1970 году, ответил по этому поводу так: «Если вас не удовлетворяют эти термины, найдите другие названия! Пусть они точнее выразят сущность данного штриха!» В процессе изучения работы М. М. Гелиса «Звукоизвлечение и штрихи на домре», попытаемся вникнуть не столько в условность названия, сколько в существо организации каждой из форм движения, столь обстоятельно изложенных автором на страницах своего труда,

М. М. Гелис всегда четко определял различие в понятиях между игровым приемом и штрихом. В данной публикации нет специального раздела, посвященного детальному разбору этих понятий, но в своих лекциях по методике Марк Моисеевич всегда уделял этому вопросу особое внимание.

Мы считаем необходимым предложить вниманию читателей современное развитие систематики М. М. Гелиса.

Основные приемы игры — это общие формы звукообразования на данном музыкальном инструменте. На домре они связаны с направлением движения правой руки. Красочные приемы игры — особые формы извлечения звука, специфические по колориту и тембровой выразительности.

Штрихи — связываются с лепкой конкретной формы звука, всегда обусловленной художественными задачами. Поэтому приемы игры на домре могут иметь более общие названия:

1) единичное движение медиатора вниз или вверх — (стаккато по терминологии М. М. Гелиса).

Обозначается: \swarrow – вниз, \searrow – вверх;

2) переменное движение медиатора вниз-вверх (спиккато по терминологии М. М. Гелиса).

Обозначается: $\swarrow \searrow$ – и т. д.;

3) тремолирование.

Конкретизируем каждый из приемов, свяжем общую форму движения с конкретными смысловыми задачами:

1. Видами различной атаки звука (туше): мягкое, твердое, подчеркнутое (резкое) звукоизвлечение;

2. артикуляцией: связностью,

раздельностью,

краткостью звучания.

Тогда движение медиатора вниз или вверх, как и переменное, может различаться:

1) по атаке звука:

a. быть мягким — нажимом, щипком медиатора. Обозначение двойное:



b. твердым — броском, ударом медиатора. Обозначение двойное:



c. резким — толчком медиатора. Обозначение:



2) По артикуляции:

a. быть кратким — стаккато, стаккатиссимо.



b. длинным — выдержанным, но раздельным, (тенуто). Обозначение двойное:



c. условно связным для игры связно, но не тремолируя, подвижных последовательностей, за счет пальцевой техники легато левой руки и мягкости атаки звука. Обозначается:



Наиболее богата палитра тремолирования разнообразием атаки звука и артикулирования. При игре «нон легато» тремоло:

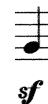
a) мягкая атака звука — деташе (по терминологии М. М. Гелиса). Обозначается:



b) твердая атака звука — маркато (по терминологии М. М. Гелиса) Обозначается:



c) подчеркнутая, резкая атака звука — sforцандо (по терминологии М.М.Гелиса). Обозначается:



Применяя в связи с художественными задачами различную атаку звука во время связного (легатного) исполнения, формируем разновидности штриха портато (выделением звуков под лигой, не прекращая тремолирования):

a) портато-деташа (мягкая атака каждого звука, обозначенного черточкой под лигой):



b) портато — маркато (твердая атака каждого звука, обозначенного ^ под лигой):



c) портато — sforцандо (резкая атака каждого звука, обозначенного sf под лигой):



В последние годы необычайно расцвела палитра красочных приемов игры на домре благодаря исполнительской и композиторской деятельности замечательных домристов-пропагандистов А.А. Цыганкова, Б.А. Михеева, В.Н. Ивко.

М. М. Гелис разбирает только наиболее часто употребляемые в то время красочные приемы игры, давая фундаментальное обоснование основным видам техники звукоизвлечения.

В своей обстоятельно аргументированной работе «О системе условных обозначений в нотной записи для балалайки» народный артист РСФСР, профессор Е. Г. Блинов на стр. 13 —15 отмечает: «...профессором М. М. Гелисом был предложен кардинально новый способ графических начертаний условных обозначений. Творчески переосмыслив богатый опыт других видов исполнительства (особенно скрипичного и фортепианного), М. М. Гелис разработал систему штрихов и их обозначений применительно к специфике народных инструментов...».

«...Копирование обозначений, принятых на других инструментах, приводит, как правило, к различным недоразумениям. Так, буквальное повторение на домре или балалайке графического изображения 'скрипичных штрихов, вносит немалую путаницу при переложениях и анализе соответствующей музыкальной литературы...»

«По системе М. М. Гелиса условные обозначения ударов «вниз» и «вверх» стали обозначать прямыми черточками с наклоном в 45°: вправо — удар «вниз», а влево — удар «вверх».

Эти обозначения легко запоминаются, они предельно просты, в них меньше «работы» при письме...».

Черточки в обозначениях направлений движения при игре на балалайке были предложены еще сподвижником В.В.Андреева, П. И. Минаевым в его школе игры на великорусских инструментах. Только движение вниз обозначалось черточкой — , а вверх - . Необходимо признать убедительность и рациональность удивительно удачно найденной графики смены направления движения медиатора.

Без сомнения, система приемов звукоизвлечения М. М. Гелиса заложила краеугольные камни будущей унифицированной системы условных обозначений и терминов.

В этом ее большое значение и ценность!

СОДЕРЖАНИЕ II ЧАСТИ

О положении инструмента и играющего на домре.....	26
О медиаторе.....	26
О держании медиатора.....	27
О тремолировании.....	27
Штрих «стаккато».....	31
Штрих «спиккато».....	32
Штрих «деташе».....	35
Штрих «маркато»	35
Штрих «сфорцандо»	36
«Легато» на домре.....	36
Штрих «портато»	37
«Глисандо» на домре.....	38
«Пиццикато» на домре.....	38
«Вибрато» на домре.....	39
«Флажолеты» на домре.....	40
О последовательности изучения штрихов.....	41

О ПОЛОЖЕНИИ ИНСТРУМЕНТА И ИГРАЮЩЕГО НА ДОМРЕ

На домре играют, сидя на стуле нормальной, общепринятой высоты. Детям, соответственно их росту, следует сидеть на более низком стуле, чем взрослым. Сидеть следует непринужденно, несутулясь, но и не стараясь держаться слишком прямо.

Играющий располагается не на всем сидении стула, а ближе к его краю с легким наклоном вперед, не откидывается на спинку. Корпус свободен, но упруг, не расхлябан.

Чрезвычайно редко можно встретить играющего, которому было бы удобно не закладывать ногу на ногу. Обычно подавляющему большинству играющих удобно заложить правую ногу за левую. В этом случае левая нога опирается о пол всей ступней.

Встречаются, однако, лица, для которых более удобным является заложить левую ногу за правую. При этом правая нога опирается об пол также всей ступней. Как в том, так и в другом случае, нельзя поднимать пятку опирающейся об пол ноги, опираться ею о ножку стула и переносить вес ноги на пальцы.

Некоторым исполнителям удобно заложить правую ногу за левую так, чтобы правая нога своей нижней частью (у лодыжки) лежала на колене левой.

Домра упирается со стороны щитка сверху в бедро играющего, а со стороны корпуса слегка касается груди исполнителя. Не следует плотно прижимать инструмент к корпусу играющего.

Верхняя дека (резонансовая) располагается почти отвесно, она не больше отклоняется от прямого угла по отношению к бедру, чем это диктуется потребностью (особенно на первоначальном этапе обучения) видеть гриф без специального наклона головы. Большой наклон домры затрудняет работу левой руки, так как вызывает излишнюю выгнутости кистевого (лучезапястного) сустава и ослабление пальцев.

Головка домры должна быть не ниже уровня плеча играющего, но может быть и выше, в зависимости от удобства. В значении высокого положения инструмента нетрудно убедиться на опыте, для этого достаточно сперва исполнить какую-либо фактуру при почти горизонтальном положении грифа, а затем при возможно более высоком, почти вертикальном.

Вес инструмента распределяется главным образом между бедром, (в которое он упирается), правой рукой, (лежащей на обечайке), и левой рукой, (поддерживающей шейку грифа).

Оказывается, что, чем инструмент вертикальней, тем левая рука свободнее. Особенно это заметно при смене позиций. Кроме того, при «высоком» положении инструмента значительно удобнее играть на высоких позициях. Это объясняется¹ тем, что левая рука в этом случае почти не занята поддержанием инструмента.

Правое плечо свободно свисает, касаясь внутренней стороной корпуса играющего.

Предплечье располагается таким образом, что лежит на обечайке, касаясь, ее в точке между кистевым и локтевым суставами. Предплечье лежит на обечайке немного выше места крепления струн. Правая рука своим весом не дает инструменту возможности упасть,

Играющий касается инструмента правой рукой в трех местах:

- 1) обечайки
- 2) через медиатор — струны
- 3) ногтем мизинца — щитка.

За редкими исключениями ни в какой другой точке правая рука инструмента не касается.

О МЕДИАТОРЕ

Правильная форма, величина медиатора и свободное владение им столь же важно для играющего на любом инструменте из семейства домр, как владение смычком для скрипача.

Лучшими являются медиаторы из целлулоида, либо «черепаховые». Целлулоидный медиатор дает красивый мягкий звук, но его рабочая часть значительно быстрее изнашивается, чем у черепахового. Не следует делать в плоскости медиатора каких бы то ни было отверстий для большой надежности его удержания, так как при этом уменьшается свобода владения медиатором. Для того, чтобы медиатор не скользил между пальцами играющего, нужно в той его части, которая зажимается пальцами, сделать ряд насечек или царапин напильником. Величина медиатора должна быть постоянной и индивидуальной для каждого исполнителя: длину медиатор может иметь от 2 до 3 сантиметров, ширину от полутора до 3 сантиметров, толщину от 3/4 до полутора миллиметров. Наибольшую толщину медиатор должен иметь в той части, что непосредственно зажимается пальцами, и наименьшую — в рабочей части, то есть в той, что непосредственно соприкасается со струной*¹¹). Чем пальцы играющего больше, тем размеры медиатора ближе к максимальным, и наоборот.

Для определения величины медиатора нужно учесть, что его рабочая часть выступает из пальцев (к струне) не меньше, чем на 5—7 мм, а широкая часть медиатора должна выходить за третью (ногтевую) фалангу ука-

зательного пальца, не врезаясь в него. В ширину медиатор должен покрывать тыловую часть ногтевой фаланги большого пальца, не врезаясь в палец, а также слегка выступая наружу.

Конец медиатора не должен быть слишком заострен, так как это дает резкое, неприятное звучание. С другой стороны, излишне закругленный рабочий конец медиатора приводит к «шипению», потере ясности звука и затрудняет движение.

Медиатор должен быть совершенно негнущимся. Мягкий, «слабый» медиатор употребляется теми исполнителями, которые не умеют при тремолировании удерживать его на одной и той же определенной высоте относительно струны. Ввиду того, что сплошь и рядом исполнители без соответствующей школы слишком сильно сжимают медиатор, опасаясь, что он выпадет, они, естественно, рискуют при жестком, негнущемся медиаторе порвать струну. Однако мягкий медиатор не дает возможности для извлечения сильного звука как при тремолировании, так и при игре стаккато либо спиккато*¹²). Жесткий же, абсолютно негнущийся медиатор, разрешает при умелом пользовании им извлекать звук любой силы (в пределах возможностей данного инструмента) и совершенно свободно использовать все штрихи домры. Шкала силовых оттенков жесткого медиатора значительно богаче, чем у мягкого, гнущегося медиатора*¹³).

КАК ДЕРЖАТЬ МЕДИАТОР

Указательный (первый), средний (второй) и безымянный (третий) пальцы правой руки плотно прилегают один к другому всеми тремя фалангами таким образом, что ногти, как и подушечки, образуют одну прямую линию. Мизинец (четвертый палец) весьма плотно прилегает к третьему пальцу, но его ногтевая фаланга располагается не на одной линии с ногтевыми фалангами остальных пальцев, а выступает вперед и вверх. Большой палец прижимает кончиком подушечки указательный, палец таким образом, что ногти всех четырех пальцев (большого, указательного, среднего и безымянного) образуют одну линию.

Плоскость медиатора располагается под прямым углом к ногтю указательного пальца, сбоку его. Нельзя помещать медиатор с тыльной стороны указательного пальца или приближенно к этому положению, так как это приводит к плохому звучанию и появлению излишнего напряжения в пальцах.

Все пальцы согнуты, все их суставы выступают наружу. Чем пальцы сильнее, тем их можно сгибать меньше. Короткие пальцы следует, как правило, сгибать меньше, чем длинные.

Чем суставы мягче и гибче, тем следует больше сгибать пальцы, и наоборот — чем суставы жестче, тем можно меньше сгибать пальцы. Даже при самых сильных либо очень коротких пальцах, а равно при очень жестких суставах нельзя допускать ни в коем случае вогнутости, «проваливания» суставов, ибо в таком положении пальцы становятся судорожно напряженными, а кисть отчасти теряет свободу и силу.

Вместе с тем, пальцы не должны быть согнуты до такой степени, чтобы подушечки их касались ладони или слишком приближались к ней! так как и в этом случае кисть много теряет в силе и гибкости.

При определении размера выступающей части медиатора следует исходить из того, что:

- 1) надо обеспечить свободную игру на четвертой (самой низкой) струне без того, чтобы мизинец при движении медиатора «вверх» (в направлении от высоких струн к низким) касался первой струны;
- 2) ногти и подушечки всех пальцев не должны задевать струн как при работе медиатора на любой отдельной струне, так и при смене струн в различных комбинациях;
- 3) должна быть обеспечена полная свобода исполнения двойных нот и аккордов;
- 4) подогнутость ногтевых фаланг первого, второго, третьего пальцев и длина выступающей части медиатора взаимозависимы, то есть, чем фаланги подогнуты больше, тем медиатор может выступать меньше, и наоборот;
- 5) чем выше подушечка мизинца поднимается над ногтем третьего пальца и чем больше ногтевая фаланга мизинца направлена вперед, тем меньше может выступать медиатор, и наоборот.

При мало согнутых первом, втором, третьем пальцах большой палец сохраняет свой ноготь на одной линии с ногтями других пальцев, а по мере увеличения согнутости остальных пальцев — большой палец постепенно поднимается. Самым высоким положением большого пальца будет такое, при котором он окажется между ногтевой и средней фалангой указательного пальца прикрывая сустав сбоку. В редких случаях, при очень длинных или очень слабых пальцах большой палец упирается в указательный в еще более высокой точке, то есть посредине второй фаланги или далее сбоку сустава между средней и основной фалангами. Это положение нежелательно, так как оно ведет к некоторому зажатию и ослаблению кистевого сустава.

О ТРЕМОЛИРОВАНИИ

Основным приемом для извлечения продолжительного звука на домре является «тремоло». Хорошее тремоло отличается абсолютной ровностью звучания при движении медиатора как вниз, так и вверх. Чем тремоло чаще, (чем больше число оборотов медиатора на единицу времени) тем тремоло лучше и дает исполнителю гораздо большие возможности при игре*¹⁴).

Тремоло представляет собой результат вибрации кисти и предплечья при активной деятельности мускулатуры. Кистевой и локтевой суставы свободны. Вся рука представляет собой нечто вроде колеблющейся струны с несколькими узлами — кистевым и локтевым суставами.

Кисть и предплечье у различных исполнителей движутся неодинаково интенсивно; у некоторых более активно вибрирует кисть, а у других предплечье. При всех условиях кистевой и локтевой суставы свободны, не зафиксированы.

Для того, чтобы научиться как следует работать кистью полезно проделывать следующие упражнения: взяв правильно медиатор, сесть у стола, положить правую руку па стол таким образом, чтобы она касалась плоскости стола с одной стороны у локтя, а с другой стороны концом медиатора и концом ногтя мизинца. Ногтевая фаланга мизинца выступает при этом за линию фаланг первого, второго и третьего пальцев.

Роль ногтевой фаланги мизинца весьма велика, она служит как бы ножкой циркуля, в котором медиатор является второй ножкой, При работе сперва на столе, затем последовательно на щитке инструмента и, наконец, при непосредственном касании струны во время игры, вес предплечья с кистью распределяется между точкой опоры у локтя --- с одной стороны — и медиатора с выдвинутой ногтевой фалангой мизинца с другой стороны.

Ногтевая фаланга мизинца никогда не должна терять теснейшего соприкосновения с третьим пальцем. Кисть и согнутые, прилегающие один к другому пальцы, представляют собой одно монолитное целое, скользящее на «ножке» — ногтевой фаланге мизинца.

Надо следить за тем, чтобы не касаться во время этих упражнений стола остальными пальцами или какой-либо частью предплечья и кисти между локтем и пальцами. Предплечье и кисть образуют при этом почти прямую линию.

Следует упражняться в поворачивании кисти вправо и влево на минимальное, еле заметное для глаз расстояние. Ни в коем случае не следует отводить кисть в сторону так далеко, чтобы появилось ощущение неловкости, напряжения или боли в лучезапястном суставе. Предплечье остается по возможности спокойным, но меньше всего следует стремиться к неподвижности предплечья; важно лишь, чтобы кистевой сустав не был зафиксирован, "зажат, а хорошо работал.

Надо «гладить» стол одновременно медиатором и ногтем мизинца, не поднимая их вверх во время движения кисти. Повороты кисти должны быть вначале очень медленными, не следует сразу стремиться к быстрому движению. Медиатор надо держать столь плотно, чтобы он не скользил между пальцами, но не зажимать его больше, чем это нужно, так как это приводит к нарушению свободной деятельности кистевого сустава.

При скольжении медиатора и ногтя мизинца по плоскости стола надо следить за тем, чтобы не касаться стола подушечкой мизинца либо боковой стороной его ногтевой фаланги, так как это создает большое, излишнее трение и задерживает руку.

Перед тем, как перенести эти упражнения на щиток инструмента надо научиться ощущать вес кисти либо предплечья с кистью. Для этого надо поднять кисть вверх, следя за тем, чтобы предплечье при этом не опускалось вниз, а сохранило свою прежнюю высоту над плоскостью стола. После этого надо «разрешить» кисти свободно упасть на стол, следя за тем, чтобы она при падении уверенно стала па прежние две точки: ноготь мизинца и медиатор, Ногтевая фаланга мизинца при падении не должна терять своей тесной связи с тремя пальцами, она не должна ни отходить от пальца, ни скользить вдоль него, ни подворачиваться внутрь последнего. Медиатор следует держать столь крепко, чтобы он не шевельнулся при падении кисти.

Такое же упражнение следует проделать с подниманием предплечья при сохранении прямой линии между кистью и предплечьем. Ясно, что при падении на стол предплечья (при зафиксированной кисти) придется более плотно прижать мизинец к третьему пальцу и сильнее сжать всеми пальцам и медиатор.

Все эти упражнения надо затем проделывать при различной степени выгнутости кисти. Выбрав для упражнения любую степень этой выгнутости, надо лишь следить за тем, чтобы рисунок кисти с предплечья не изменился при подъеме и падении.

Эти упражнения надо проделывать в различных комбинациях до тех пор, пока ученик не научится ощущать:

1. свободную кисть при спокойном, но не зажатом предплечья;
2. свободное предплечье при спокойном плече и любой степени выгнутости кистевого сустава;
3. свободное плечо при свободных предплечий и кисти.

Упражняться следует сперва без медиатора, а затем с медиатором.

Вслед за тем можно перенести проделанные ранее упражнения в поворачивании кисти вправо-влево на щиток инструмента, который должен быть в правильном рабочем положении. Медиатор и ногтевая фаланга мизинца располагаются на щитке домры так, что плечо и кисть образуют прямую линию. Необходимо строго следить за тем, чтобы не касаться предплечьем или тыльной стороной кисти струн и подставки. Затем надо па щитке последовательно проделать все те упражнения для развития ощущения веса кисти, предплечья и так далее, которые раньше проделывались па столе, После этого надо упражняться в скольжении по щитку только на одной опоре — ногтем мизинца; медиатор при этом приподнят над щитком

и. не касаясь его, движется в воздухе строго параллельно щитку. Большим или меньшим наклоном кисти в сторону мизинца можно заставить медиатор двигаться в воздухе дальше или ближе к щитку; при этом надо следить за тем, чтобы описываемая рабочим острием медиатора в воздухе линия была параллельна щитку.

Когда это усвоено, можно перейти к тремолированию на первой (самой высокой) струне домры. Для этого медиатор сперва держится непосредственно над струной, под прямым углом к деке.

Тремолировать следует вначале только на основном, главном месте игры, то есть над голосником с той его стороны, что ближе к грифу. Чаще всего на этом месте домра дает самый сильный и широкий звук. Известно, что по мере удаления медиатора к подставке, звук становится все более жестким и сухим, а в непосредственной близости к подставке он также приобретает специфический носовой оттенок. Наоборот, по мере приближения к грифу — звук становится все более мягким и слабым*¹⁵).

К сожалению, в музыкальной самодеятельности и в учебных заведениях порой встречается такая постановка правой, руки, при которой предплечье либо кисть лежат на струнах за подставкой. Довольно часто можно встретить играющих, которые при тремолировании либо игре «стаккато» на первой и второй струнах укладывают кисть на третью, четвертую струны, а при игре на третьей и четвертой струнах — укладывают кисть с предплечьем на резонансовую деку.

При этих положениях в правой руке:

- 1) свободно переносить медиатор со струны на струне невозможно;
- 2) ввиду того, что кисть все время трется о струны, исполнитель инстинктивно вынужден подыскивать такую аппликатуру при которой вообще не приходилось бы менять струн. Это приводит к недостаточному использованию тембровых возможностей инструмента и часто искажает художественное содержание произведения;
- 3) двойные ноты почти невыполнимы на «тремоло»;
- 4) звукоизвлечение возможно лишь между голосником и подставкой, а для небольшой руки только в непосредственной близости к подставке.

Таким образом, из всего тембрового богатства домры используется только одно звучание, против которого нельзя возражать, если оно является эпизодичным, но которое никак не может служить основным, постоянным.

В противоположность такой постановке, дающей резко отрицательные результаты — положение правой руки, при котором она (за редкими исключениями) касается инструмента только в трех точках:

- 1) тыльной стороной предплечья — на обичайке, вблизи места крепления струн;
- 2) ногтем мизинца — на щитке
- 3) медиатором — на струне — дает возможность извлекать звук в любом месте струны в зависимости от художественных намерений исполнителя.

Играющий получает возможность использовать все разнообразие тембров: от резкого, носового, сухого — у подставки, к широкому, мощному — над голосником и дальше до мягкого, нежного, чуть приглушенного над грифом. Между этими тремя основными тембрами есть множество промежуточных, которые также легко извлекаются простым передвижением правой руки к подставке или грифу; исполнитель свободно переносит медиатор со струны на струну, что является одним из основных условий для удобства хорошего исполнения всех штрихов.

Надо продолжать упражнения в движениях кисти вправо-влево и строго следить за тем, чтобы:

- 1) ноготь мизинца все время скользил по щитку, не отрываясь от него;
- 2) ни в коем случае не касаться щитка подушечкой мизинца;
- 3) амплитуда движения кисти была минимальной настолько, чтобы медиатор отходил от струны как в сторону четвертой, так и в сторону первой струны не больше, чем на 1 — 3 мм;
- 4) медиатор двигался в плоскости, параллельной щитку, не задевая струны;
- 5) мизинец не отходил от третьего пальца. Это последнее условие особенно важно. Никогда не должно быть такого положения, при котором мизинец оставался бы неподвижным где-нибудь на щитке, а остальные пальцы двигали медиатор то, приближаясь, то удаляясь от мизинца. Практика показывает, что такой прием игры не только не дает возможности технически свободно извлекать звук, а часто приводит к профессиональным заболеваниям рук домристов. Данное упражнение имеет целью достижение устойчивости и уверенности при движении медиатора параллельно щитку с сохранением минимального расстояния от струны.

Постепенно пронацией (наклоном кисти в сторону большого пальца) можно прийти к тому, что медиатор будет почти беззвучно «гладить» струну. Дальнейшее пронирование даст легчайшее по силе тремоло. Нужно следить, чтобы звучание было абсолютно одинаково при движении медиатора в обе стороны.

Если же при тремолировании встречаются рывки, неожиданные акценты, то это может быть от того, что:

- 1) случайно увеличилось пронирование и медиатор опустился глубже, «за струну»;
- 2) нарушилась связь между мизинцем и остальными пальцами;
- 3) изменился угол соприкосновения ногтевой фаланги мизинца со щитком.

Ученик должен ощущать тремолирование как результат нажима на струну, а не удара. Фактически исполнитель при тремолировании все время струну ударяет. Однако, психологически нельзя рассматривать тремолирование, как последовательность ударов, потому, что это неизбежно вызывает желание приготовиться к удару,

размахнуться медиатором. Размах ведет к потере времени и, следовательно, к уменьшению частоты тремолирования (позже мы рассмотрим те случаи, когда тремолирование начинается с ударов, а не с нажима).

В сущности, при игре на первой струне можно было бы не выдвигать ногтевую фалангу вперед и вверх от линии ногтевых фаланг других пальцев (см. стр. 38). При игре на второй струне это было бы возможно только при довольно далеко выступающем из пальцев медиаторе, на третьей и четвертой струнах вообще невозможно играть без выдвинутой вперед и вверх ногтевой фаланги. Ясно, что нельзя строить систему звукоизвлечения на том, чтобы менять степень выдвинутости вперед и подъема ногтевой фаланги мизинца в зависимости от той струны, на которой играешь. Поэтому каждый исполнитель должен определить оптимальную степень выпрямления мизинца для того, чтобы ему было возможно и удобно играть на четвертой (самой низкой) струне, сохранив это положение для всех струн*¹⁶).

Упражнение в тремолировании следует продолжать, пока не появится уверенность в том, что:

- 1) пальцы сохраняют свою форму и тесно прилегают один к другому;
- 2) мизинец не отходит от других пальцев;
- 3) ногтевая фаланга мизинца сохраняет свою форму при игре на всех струнах;
- 4) ногтевая фаланга касается щитка только ногтем, а не подушечкой;
- 5) нетрудно сохранить одинаковую степень опускания медиатора за струну;
- 6) нет случайных рывков и акцентов.

После этого можно начать упражнения в том, чтобы держать медиатор с различной силой. Надо только иметь в виду, что нельзя расслаблять пальцы до такой степени, что медиатор будет шевелиться или выпадать.

Различная степень сжимания медиатора дает различную силу звука. Следует на первых порах выработать две-три степени силы сжатия: минимальную, среднюю и максимальную.

На известном этапе можно увеличивать силу звучания и путем более глубокого опускания медиатора за струну. Следует, однако, иметь в виду, что этот прием дает более резкое звучание и пользоваться им можно только в исключительных случаях и после того, что все возможности усиления звука за счет сжатия медиатора практически исчерпаны*¹⁷).

Если пальцы расслабить, можно извлекать тихий звук и при «глубоком» медиаторе. Но это нецелесообразно делать при тремолировании, так как может легко привести к выпадению медиатора из пальцев и появлению лишних шумов при тремолировании. Этим приемом можно пользоваться при игре штрихом «стакато».

Если в распоряжении учащегося есть 2 — 3 степени силы сжимания медиатора, надо установить правильную форму изгиба кисти. Разрешение этой очень интересной проблемы является одной из важнейших задач педагогов и учащегося. Как уже было сказано, начинать тремолирование надо при «нейтральной» форме руки, то есть такой, при которой внешняя сторона предплечья и кисти образуют прямую линию.

Практика игры на различных инструментах показывает, что, чем кистевой сустав сильнее, тем он может быть более выгнут и кисть, таким образом, выигрывает в темпе и легкости вибрации.

Чем кистевой сустав слабее, тем он должен быть менее выгнут, от чего он выигрывает в силе, но проигрывает в гибкости.

Общеизвестно из повседневной житейской практики, что при выполнении любой физической работы мы тем менее выгибаем кистевой сустав, чем большую силу желаем приложить. Так, например, никто не будет работать молотком или топором при выгнутом лучезапястном суставе. Следует учесть, что та степень изгиба кисти, которая хороша и разрешает быструю и легкую вибрацию при тихом звуке, может оказаться невыгодной при сильном звуке.

Чем звук сильнее, тем изгиб кисти должен быть меньше, и наоборот. Естественно, что исполнителю следует остановиться на той форме изгиба, которая разрешит ему извлекать и сильный, и слабый звуки. Данную форму изгиба кисти следует сохранить и для всех остальных степеней силы.

Форма изгиба кисти также до известной степени связана с формой изгиба пальцев: чем больше согнуты пальцы, тем меньше должна быть выгнута кисть, и наоборот. Таким образом, для определения степени изгиба кисти каждому учащемуся надо испробовать тремолирование, комбинируя в самых различных сочетаниях между собой. Ту или иную степень согнутости пальцев с той или иной силой звука при более или менее выгнутой кисти. Упражняться в тремолировании следует возможно чаще, но непродолжительное время: примерно, от 15 до 20 минут с перерывами через каждые 3 — 5 минут. Это нужно для того, чтобы не доводить руку до утомления и иметь возможность работать с максимальным вниманием. В результате можно установить правильную и удобную форму изгиба кисти строго индивидуально для каждого играющего.

Не следует стремиться к тому, чтобы предплечье оставалось неподвижным во время тремолирования. Изолированная работа кисти противоречит элементарным требованиям анатомии и физиологии и подчас приводит, как известно из практики, к профессиональным заболеваниям.

Предплечье обязательно должно быть свободным и вибрировать более или менее заметно. У одних исполнителей больше вибрирует кисть, а у других предплечье.

Обычно, чем больше выгнута кисть, тем больше прогибается и сгибается предплечье*.

* Пронация — наклон кисти в сторону большого пальца.

Чем рука сильнее, тем менее заметно движение предплечья, и наоборот, чем рука слабее, тем более заметно участие предплечья. Особенно это сказывается при обучении детей, которые тремолируют, главным образом, за счет предплечья, при минимальном участии кисти. Ни в коем случае не следует добиваться активного кистевого тремолирования при наличии еще сформировавшейся или недостаточно сильной руки. Важно лишь, чтобы при тремолировании «от предплечья» кистевой сустав не был зафиксирован, а свободно вибрировал. Неподвижная зафиксированная киста возможна лишь в порядке исключения, при очень слабой руке.

Очень часто неопытные педагоги и учащиеся считают, что при «кистевом» тремолировании кисть делает большие размахи вниз и вверх. Они смешивают понятия «зафиксированной», «неподвижной», «напряженной» кисти с правильной работой кисти, дающей отличные результаты, но при минимальном, еле заметном для глаза размахе, который у многих хороших исполнителей сочетается с интенсивными и заметными размахами предплечья. Степень изгиба кисти, как и степень участия предплечья в тремолировании, будучи индивидуальными для каждого отделения исполнителя, вместе с тем отнюдь не являются для него постоянными. Они нередко изменяются в зависимости от тех или иных видов фактуры (отдельные ноты, двойные ноты, аккорды, глиссандо правой рукой**), динамики и т. д.

ШТРИХ «СТАККАТО»

Нужно уложить копчик медиатора на струну, ни в коем случае не, опуская его глубоко; чем меньше (примерно от 1 до 3 миллиметров) медиатор опускается за струну, тем лучше. Затем надо оттянуть медиатором струну по направлению к соседней более высокой струне с тем, чтобы медиатор упал на нее. Кончик медиатора при этом будет идти не параллельно плоскости струн, а под некоторым углом к ним таким образом, что при падении на соседнюю струну, он окажется на большей глубине, чем был на звучащей струне.

Движение медиатора не параллельное струнам, а под некоторым углом к ним, необходимо для того, чтобы случайно не задеть соседнюю струну, либо не перескочить через нее.

Вначале можно рекомендовать учащимся не только «падать» медиаторам на соседнюю струну глубоко, но даже задевать копчиком медиатора щиток.

Для извлечения каждого последующего звука «стаккато» медиатор поднимается от щитка, возвращается к нужной струне, не подымаясь выше этой струны (в направлении к более низкой струне), а как бы еле-еле «взбираться» на нее.

Надо учесть следующее очень важное положение: при игре стаккато медиатор оттягивает струну, а не ударяет ее (за самыми редкими исключениями). Всякий удар вызывает желание размахнуться перед ударом, а отсюда и потеря времени. Ясно, что, чем глубже падение медиатора на соседнюю струну, тем больший он описывает путь при возврате, поэтому постепенно надо приучать руку к тому, чтобы глубина падения на следующую струну настолько превосходила глубину задевания медиатором рабочей «играющей» струны, чтобы гарантировать от случайного звукоизвлечения на соседней струне. Таким образом, обратный, холостой ход медиатора будет кратчайшим, потеря времени уменьшится и, следовательно, увеличатся технические возможности.

Чем больше мы оттянем струну, тем звук будет сильнее. Надо упражняться сперва в том, чтобы, положив медиатор на нужную струну, оттягивать ее по направлению к соседней струне больше либо меньше, не снимая медиатора (не извлекая звука), а возвращаясь со струной к ее первоначальному основному положению.

Затем надо упражняться в извлечении звуков различной силы с последующим падением медиатора на соседнюю струну и щиток.

Когда звуки различной силы будут извлекаться достаточно уверенно, можно будет постепенно переходить к освоению минимальной глубины «падения» медиатора на следующую струну. При игре на первой струне медиатор будет вначале падать на щиток, а затем можно добиться того, чтобы после звукоизвлечения он оставался в воздухе, не задевая щиток.

При стаккато мизинец все время скользит своей ногтевой фалангой по щитку. Боковое движение медиатора под некоторым углом к щитку сохранится всегда при холостом ходе медиатора вверх даже в том случае, если он при своем рабочем ходе вниз будет двигаться параллельно плоскости струн. Это объясняется тем, что при холостом ходе (безразлично, вниз или вверх) важно не задеть струну. Все холостые движения медиатора делаются за счет пронации и супинации кисти при скользящем по щитку мизинцем. Стаккато можно извлекать таким образом, когда плоскость кисти и предплечья располагаются либо совершенно параллельно деке, либо при некоторой супинации предплечья. Во втором случае медиатор все время будет описывать линию под некоторым углом к деке и при рабочем ходе.

После того, как у исполнителя появится уверенность в том, что движение медиатора абсолютно правильное и мизинец не отскакивает от щитка, можно постепенно приучать руку к тому, чтобы после оттягивания струны даже не упасть на соседнюю струну, а остановиться в воздухе, не доходя до нее. Данный прием значительно увеличивает темповые возможности. Технически, этот прием тем сложнее, чем больше необходима сила звучания.

Стаккато делается обыкновенно кистевым движением при свободное предплечье. Для него полностью сохраняет свою силу все сказанное о работе предплечья и кисти при термолировании. Если надо извлекать стаккато в столь большом темпе, что падение на соседнюю струну становится затрудняющим движением фактором, надо естественно, пользоваться приемом остановки медиатора в воздухе, описанном выше. Если при этом необходима столь большая сила звучания, которая невыполнима для данного исполнителя, учитывая небольшой вес его кисти, то ну ясно больше использовать предплечье, уменьшить движение кисти, что приведет к увеличению) нагрузки па медиатор и усилению звучания.

Кроме основного приема «оттягивания» струны можно также, особенно в очень быстром темпе, пользоваться приемом свободного «падения» части на нужную струну. При этом важно, чтобы размах был минимальным во избежание потери времени.

Из наблюдений установлено, что штрихом стаккато можно играть достаточно свободно при средних технических способностях исполнителя примерно в темпе М. М". 80~ (шестнадцатыми). Вместе с тем известно, что круг исполнения стаккато в быстром темпе довольно ограничен. Однако, при большой и тщательной работе можно добиться интересных результатов. Прекрасное, отчетливое и полное звучание штриха «стаккато» заслуживает всяческого внимания исполнителей,

При рабочем ходе (звукоизвлечении) кисть обычно производит только боковое движение, а при холостом (обратном) ходе кисть супинируется. Это правило относится к тем случаям, когда внешняя сторона предплечья и кисти образуют прямую линию. Если кисть выгнута, она как при рабочем, так и ври холостом ходе соответственно премируется и супинируется.

Сразу после падения медиатора на соседнюю струну нужно ощутить совершенно свободный кистевой сустав. Кисть всей своей тяжестью должна при этом лечь на кончик ногтя мизинца и (через медиатор) на соседнюю струну до того момента, когда ее придется поднять в супинированном положении для извлечения с той же или другой струны следующего звука; в перерывах между двумя движениями (рабочим и холостым) кисть как бы отдыхает.

Периоды отдыха кисти относительно коротки и естественно уменьшаются с увеличением темпа игры. В быстром темпе уже не будет возможности даже для кратковременного отдыха, поэтому тем более важно научиться отдыхать даже одно мгновенье, независимо от того, какой силы звук был только что извлечен. Нужно во время отдыха, покоя расслабить 'пальцы, но не менять их формы и связи между собой. Сжимать медиатор в период; отдыха нужно лишь с такой силой, чтоб он не выпал и не шевельнулся.

Если вследствие быстрого темпа, нет возможности дать руке отдых в моменты непродолжительных остановок на щитке, надо через определенные промежутки времени расслабить кисть и пальцы во время холостого хода. Все это вполне возможно при тщательных упражнениях.

Нужно избегать при игре стаккато оттягивания струны вверх (в сторону противоположную грифу), так как она ударяется после звукоизвлечения о гриф и дребезжит.

Как было уже сказано выше, в некоторых случаях для извлечения особенно яркого и сильного звука стаккато можно использовать прием не нажима на струну, а падения на струну, поднятой над щитком или струнами кисти на большую или меньшую высоту в зависимости от нужной силы звучания. При этом приеме пальцы должны больше сжимать медиатор, чем обычно. При особенно большой силе звучания следует поднимать не только кисть, но и предплечье при более или менее зафиксированной кисти. Для овладения этим приемом нужно специально упражняться в том, чтобы не промахнуться, а точно попасть медиатором на нужную струну, постепенно увеличивая подъем кисти либо предплечья, а кистью. Особенно важно, но достаточно трудно овладение этим приемом при движении кисти и предплечья снизу вверх. При этом приеме плечо более плотно прижимается к корпусу, чем обычно.

Надо остерегаться прикосновения медиатора к струне при холостом ходе раньше, чем это необходимо для извлечения следующего звука; это соприкосновение загрязняет звучание.

ШТРИХ «СПИККАТО»

При игре спиккато звук извлекается попеременным оттягиванием струны вниз (к более высокой струне), а затем вверх (к более низкой струне), все время чередуясь. При прямой линии предплечья и кисти, кисть обычно совершает только боковое движение без пронаций или супинации. Кончик медиатора скользит все время абсолютно параллельно плоскости струн. Мизинец же скользит по щитку, не отходя от него.

Если предплечье и кисть не образуют прямую линию, а кистевой сустав выгнут, то кисть попеременно пронацируется и супинируется. Степень пронации и супинации тем большая, чем больше выгнут кистевой сустав.

Чрезвычайно важно добиться совершенно ровного по силе и характеру звучания при движении медиатора как вниз, так и вверх. Для этого нужно сперва упражняться в оттягивании струны вниз с последующим падением медиатора на соседнюю, более высокую (по звучанию) струну и вверх с падением на соседнюю более низкую струну. Постепенно надо приучить кисть к минимальному удалению от рабочей струны после звукоизвлечения с тем, чтобы не доходить до соседней струны. Это нужно для того, чтобы сократить холостой ход медиатора и сэкономить время.

Спиккато на одной струне может быть весьма быстрым и является тем штрихом, который дает максимальную свободу в движении и быстроту.

К спиккато полностью относятся все уже известные положения о форме изгиба кисти и участия предплечья. Чем кисть гибче, тем она может быть более выгнута и тем самым выигрывает в легкости и быстроте вибрации. Большой или меньшей нагрузкой предплечья на кисть можно усилить звучание, в спиккато. Разумеется, увеличение нагрузки будет сопровождаться более усиленным сжатием; медиатора, без чего он может выпасть из руки.

Шкала силовых оттенков в спиккато достаточно велика и разнообразна: от пианиссимо до фортиссимо со многими промежуточными оттенками. Максимальное количество силовых оттенков можно извлечь на основном месте игры — у голосника со стороны подставки. У самой подставки, а также при игре над грифом, инструмент значительно меньше реагирует на ту или иную силу. В этих двух случаях для спиккато наиболее характерны и лучше звучат силовые оттенки в пределах пианиссимо — меццо-форте.

Надо упражняться в том, чтобы выработать при игре спиккато умение быстро сменять силу звучности от пианиссимо до-фортиссимо даже на соседних нотах и в быстром темпе. Смена силы звучности (как и при игре стаккато) происходит, главным образом, за счет большего или меньшего сжатия медиатора пальцами.

У некоторых исполнителей при игре спиккато заметно движется только кисть, а у других больше или меньше заметно участие и предплечья. Как в том, так и в другом случае не надо стремиться к неподвижности предплечья, а наоборот — предоставить ему полную свободу при условии сохранения всех правил держания медиатора и положения ногтя мизинца на щитке.

При очень слабой руке или кистевом суставе спиккато извлекается за счет работы предплечья при внешне спокойной, но гибкой незафиксированной кисти. Например, дети со сформировавшимися и неокрепшими руками должны выполнять спиккато, главным образом, за счет предплечья.

Всякие попытки добиться у детей в этих условиях чистого «кистевоего» спиккато, обычно приводят к профессиональным заболеваниям.

Интересной проблемой является смена струн при спиккато. Естественно, что ряд нот спиккато на одной струне извлекается, как уже было сказано раньше, либо боковыми движениями, либо с некоторой пронацией и супинацией (в зависимости от степени выгнутости кистевого сустава). Если необходимо исполнить ряд нот спиккато с использованием различных {соседних или не соседних струн}, то нужно руководствоваться следующими правилами:

1. Если последняя нота на предыдущей струне извлекается «вверх», то после звуконзвращения кисть нужно резко супинировать и поднять вверх медиатор от плоскости струн тем выше, чем дальше отстоит последующая струна. Первый звук на последующей струне нужно извлечь путем смелого броска на нее кисти или кисти с предплечьем (в зависимости от расстояния и нужной силы) с одновременной пронацией. Если на последующей струне нужно снова играть последовательность звуков спиккато, то они исполняются обычным приемом.

2. Если последняя нота на предыдущей струне исполняется вниз, то после звуконзвращения кисть нужно резко пронировать и поднять медиатор вверх от плоскости струн тем выше, чем дальше отстоит последующая струна. Первый звук на последующей струне нужно извлечь путем смелого броска на нее кисти с предплечьем (в зависимости от расстояния и нужной силы) с одновременной супинацией. Если на последующей струне нужно играть последовательность звуков спиккато, то они извлекаются обычным путем.

Весьма полезно выполнить специальную серию упражнений для того, чтобы приучить кисть свободно и уверенно падать на нужную струну (независимо от ее расстояния от предыдущей струны) одновременно с пронацией или с супинацией. Естественно, что в этих случаях медиатор уже не оттягивает струну, а ударяет ее.

Для того, чтобы выработать ровность звучания при движении медиатора вверх и вниз, нужно обратить особое внимание на то, чтобы добиться свободной, уверенной и динамически гибкой игры медиатором вверх. Движение медиатора вниз является более естественным и удобным для любого играющего, так как при свободных кисти и предплечий можно использовать вес руки.

У большинства играющих обычно значительно плотнее и ярче звучат ноты вниз, чем вверх.

Нужно упражняться в том, чтобы стаккато «вверх» звучало так же ярко, как и стаккато «вниз». Только после этого можно рассчитывать на ровность звучания спиккато вниз и вверх. Для домриста это особенно важно, так как обычно при неумении активно играть вверх, он инстинктивно всегда ищет такие штрихи и такое направление движения руки, а также устанавливает аппликатуру из такого расчета, чтобы все акцентированные звуки исполнялись по возможности вниз. Например, при исполнении ряда триолей «спиккато» и при необходимости акцентировать в каждой триоле первую ноту, домристы часто играют таким образом: первая нота триоли исполняется «вниз», вторая нота — «вверх», третья нота — «вниз», а первая нота следующей триоли также исполняется «вниз» и, таким образом, каждый раз перед исполнением акцентированной ноты делается одно лишнее, холостое движение вверх. Не говоря о технической трудности такого приема, нужно иметь в виду, что беглые возможности при использовании такой штриховки резко уменьшаются.

Рассмотренные нами два штриха — стаккато и спиккато — являются весьма часто используемыми при игре на домре. Спиккато создает условия для исполнения виртуозных произведений на домре, таких как: Доминчен - Скерцо, Чайковский — Вальс-скерцо, Будашкин — Концерт, Римский-Корсаков — «Полет шмеля», Моцарт — Рондо соль-мажор, Венявский - Полонез ля-мажор, Паганини — «Вечное движение».

Стаккато, естественно, уступает в подвижности спиккато, так как при исполнении этого штриха из двух движений одно (вверх) всегда является холостым, что приводит к потере времени, но зато стаккато незаменимо в тех случаях, когда требуется максимальная ровность звучания, большая его напористость, активность, определенность, как например: Ревуцкий Интермеццо (такт 41), Чайковский — Ноктюрн (такт 27), Глиэр — Романс из балета «Красный мак» (такт 29) и другие.

Спиккато же, как было сказано выше, может дать максимальную беглость, причем, чем выше темп, тем естественнее, ровнее и непринужденнее оно звучит.

При исполнении двойных йот стаккато нужно иметь в виду необходимость сохранения мелодической линии верхнего голоса. Для этого, взяв одновременно две струны, нужно верхнюю из них, где, как правило, звучит мелодический голос, оттягивать более «глубоким» медиатором. Если не следовать этому правилу, то всегда будет риск случайного выделения нижнего голоса в двойных нотах и разрыва, таким образом, цельности звучания.

Для того, чтобы мелодический голос выделился (на более высокой струне), кисть нужно слегка супинировать.

При исполнении двойных нот спиккато следует учитывать, что при движении медиатора «вниз» (к более высоким струнам) обычно звучит лучше верхний голос, а при движении медиатора «вверх» (к более низким струнам), выделяется нижний голос.

Если есть необходимость в выделении верхнего голоса, то нужно поступить точно так же, как и при стаккато, то есть супинировать кисть. Если же нет специальной надобности в выделении мелодического голоса, то медиатор должен опускаться за обе струны на одинаковую глубину. Если изменить глубину опускания на одной из этих двух одновременно взятых струн, то она, естественно, будет звучать иначе! Регулируя степень погружения медиатора на одновременно взятых струнах, исполнитель может менять характер звучания ряда двойных нот.

При чередовании спиккато с каким-нибудь иным штрихом: стаккато, либо штрихом из группы «тремоло», нужно внимательно следить за тем, чтобы рука полностью включилась в новый штрих, предварительно выключившись из старого. Например, в «Вариациях» на украинские темы Мейтуса, в третьей вариации в начале первого и третьего тактов есть аккорд, который исполняется резким движением медиатора с нижних струн на верхние, после чего следует группа быстрых нот, исполняемых спиккато. Так, как при исполнении первого аккорда, кисть естественно супинировалась, что необходимо для выделения Мелодического голоса аккорда и для яркости его звучания, а для игры спиккато необходимо, как правило, пользоваться боковым движением кисти, прибегая к пронираванию или супинированию только в описанных выше случаях, то крайне важно освободить руку от того ощущения, которое в ней сформировалось при исполнении первого аккорда и привести ее к состоянию свободы, гибкости, нужному при исполнении спиккато. Если этого не сделать, то первые несколько нот группы, исполняемой спиккато, будут сыграны излишне напряженной рукой, которая еще не успела сменить положение супинации на ровное (относительно плоскости струн). Поэтому каждая нота, исполняемая «вверх», будет звучать плохо, медиатор будет как бы «застрывать» в струнах.

При смене тремолирования штрихом спиккато особенно важно соблюдать вышеописанное правило (например: Доминион — «Поэма». 5 такт каденции). Здесь после трех восьмых, исполняемых легато, следуют четыре тридцать вторых, исполняемых спиккато. Если не переключить руку от ощущения вибрации при тремолировании на размеренные, строго ритмованные повороты кисти при спиккато, то рука при исполнении этих четырех тридцать вторых вместо спиккато будет фактически тремолировать их, и ноты будут исполнены судорожно, так как не будет необходимой, координации между движениями кисти правой руки и пальцами левой руки. Вслед за этими четырьмя тридцать вторыми снова идут восьмые, исполняемые легато. Здесь придется так же внимательно переключить руку со спиккато на тремолирование. Если этого не сделать, то две восьмые будут звучать не легато, а как несколько репетированных одноименных нот спиккато, то есть мелодия будет искажена. Нужно специально работать над тем, чтобы приучить руку к переходу от тремолирования к спиккато, и наоборот.

Вначале это полезно делать на такого рода фактуре, как, например: целая нота тремоло, затем на длительность той же целой ноты в том или ином темпе — группа нот спиккато. Задача заключается в том, чтобы исполнитель научился всякий раз ощущать тремолирование, как вибрацию кисти и ни в коем случае не подсчитывать количество оборотов кисти. При появлении же спиккато следует строго ритмично менять направление кисти. Постепенно можно учащать смену этих двух штрихов, например, в темпе аллегро чередовать четвертную ноту тремоло с четвертной нотой, состоящей из четырех шестнадцатых. Естественно, что, чем: чаще будут меняться эти штрихи, тем сложнее задача исполнителя. Особенно это заметно при исполнении пунктирных ритмов. Так, например, частота тремолирования при исполнении ряда нот легато или любым другим штрихом из группы штрихов «тремоло», разу рдеется, имеет большое значение: чем гуще, тем плавнее, естественнее и певучее звучит мелодия. Но при исполнении фигур типа: восьмая с точкой тремоло и следующая за ней шестнадцатая стаккато — нужно восьмую с точкой тремолировать особенно часто для того, чтобы каждый отдельный удар медиатора не дал звук по длительности даже отдаленно похожий на следующую за восьмой с точкой — шестнадцатую. Если не будет необходимого минимума частоты звучания, то восьмая с точкой превратится в последовательность из нескольких репетированных, одноименных нот¹.

При исполнении последовательности, где быстро чередуются ноты тремоло с нотами стаккато, нужно практически всегда несколько уменьшить длительность тремолируемой ноты, оставив между нею и следующей за ней нотой стаккато некоторую хотя бы минимальную паузу для того, чтобы рука могла успеть переключиться из тремолирования на стаккато или спиккато; разумеется, эта пауза вместе с уменьшенной тремолируемой нотой будет равна по длительности ноте без паузы. Не следует стараться тремолировать ноту вплоть до непосредственного вступления следующей, стаккатной ноты.

Нужно уметь чередовать исполнение двойных нот стаккато с последующим тремолированием на одной струне либо наоборот. При исполнении двойных нот спиккато кисть совершает, как правило, больший размах, чем при тремолировании на одной струне. В данном случае задача исполнителя еще больше усложняется, так как он меняет не только степень размаха кисти, а одновременно и тремолирование, при котором количество ударов никак не должно учитываться, на размеренное движение спиккато.

Сплошь и рядом для четкого, ясного звучания мелодической линии тремоло при наличии смены одноголосного звучания двухголосным, приходится при появлении двойных нот какое-то мгновение сперва тремолировать из первой двойной ноты только ту, которая представляет собой непосредственное продолжение прежней одноголосной линии, а затем включать второй голос. Только таким путем можно плавно перейти из одноголосного изложения к двухголосному или аккордному. Например, Доминчен — Поэма (5 такт каденции).

ШТРИХ «ДЕТАШЕ»

(«Мягкий» штрих)

Штрих «деташе» ----- одни из наиболее употребляемых при игре на домре. Хорошее деташе характеризуется:

- а) максимальной частотой тремолирования;
- б) равностью звучания, независимо от силы;
- с) наличием обязательной, но очень кратковременной цезуры между звуками.

Характерной особенностью деташе является то, что независимо от заданной силы звучания (от пианиссимо до фортиссимо), звук, исполняемый деташе, всегда начинается с минимальной силы — пианиссимо и лишь после того, как звук появился, исполнитель его доводит до заданной, нужной силы. При этом необходимо, чтобы время от начала звучания до появления нужной силы заняло минимальную долю исполняемого звука, в противном случае он будет производить впечатление исполненного пианиссимо с последующим крещендо до заданной силы. Разумеется, теоретически оно так и будет, но практически крещендо должно произойти столь быстро, что создается впечатление ровного по силе, но зато мягкого по характеру звука. Главное, не будет применено никаких элементов ударности, то есть есть того, чем неопытные домристы, к сожалению, больше всего и злоупотребляют.

При исполнении ряда звуков деташе, медиатор в момент цезуры, между отдельными звуками не уходит со струны, а обязательно останавливается на самой струне, ни в коем случае не опускаясь за нее глубже, чем это* было во время исполнения предыдущего звука. Если во время цезуры уводить медиатор со струны, то начало каждого нового звука будет неизбежно резким вследствие удара медиатора о струну.

При исполнении ряда звуков деташе кисть вибрирует на струне и на ней же останавливается. Каждый звук деташе исполнитель может начинать как «вниз», так и «вверх» медиатором, и должен добиваться совершенной свободы в этом смысле. После некоторой работы исполнителю в сущности должно быть абсолютно безразлично — начинает он тремолирование «вверх» или «вниз». Он должен попросту начать вибрацию кисти, опирающейся через медиатор на струну.

При деташе весьма важно свободное владение динамической стороной тремолирования, о чем была речь в разделе «О тремолировании». В начале звука медиатор легко держится пальцами, а затем сжимается плавно, но быстро до нужной силы звучания.

При этом нужно избегать увеличения глубины опускания медиатора за струну. Опускать медиатор за струну можно лишь в отдельных специальных случаях.

Специфическую трудность представляет исполнение двойных деташе. Принцип игры тот же, что и при исполнении отдельных нот деташе. Нужно сперва научиться исполнять двойные ноты в различных степенях силы ровно, а затем упражняться в постепенном крещендо от пианиссимо до любой нужной силы с тем, чтобы в конце концов прийти к этой силе возможно быстрее.

При исполнении как отдельных, так и двойных нот деташе, независимо от силы звучания, прекращение звука происходит внезапно, без малейшего диминуэндо.

ШТРИХ «МАРКАТО»

(«Твердый» штрих)

В отличие от деташе, звук, исполняемый «маркато», длится совершенно ровно от начала до конца, без постепенного приближения к нужной силе. Медиатор сжимается, на всем протяжении звука совершенно одинаково, в зависимости от заданной силы. Прекращение звука, как и в деташе, внезапное. Если исполнить одну и ту же ме-

лодию два раза подряд – сперва деташе, а затем маркато, то разница в характере будет очень велика даже при сохранении одинаковой силы: в первом случае - мелодия будет более мягкой, плавной, певучей, а во втором — она станет настойчивой, напористой.

Выбор исполнителем того или иного из этих штрихов зависит от характера содержания произведения. Например, начало «Интермеццо» Ревуцкого должно исполняться только штрихом деташе, учитывая его мягкий, певучий характер. В кульминации «Песни» Штогаренко, требующей большей силы и настойчивости, естественно, придется сперва при постепенном усилении звучания мелодии пользоваться деташе или легато (такты 26 – 29), а в конце концов употребить маркато, что сразу создаст впечатление еще большей силы (такты 34—35).

ШТРИХ «СФОРЦАНДО»

(«Резкий» штрих)

При sforцандо начало звука должно быть несколько сильнее, чем его продолжение. Сильный участок звука может отнять большую или меньшую часть его длительности. Штрих sforцандо интересен тем, что он может быть бесконечно разнообразен, в зависимости от того:

- а) большая или меньшая, часть всего звука будет исполнена сильнее чем продолжение;
- б) насколько сильнее начало звука в сравнении с его продолжением.

Исполнителю нужно иметь в виду, что, как правило, начало звука sforцандо должно быть лишь слегка сильнее всей остальной части звука. Например, если продолжение звука после sforцандо должно быть в нюансе, пианиссимо, то для создания впечатления sforцандо достаточно начало звука исполнить пиано. Если продолжение звука пиано, то начало звука при sforцандо может быть меццо-форте. Sforцандо с большей, чем на одну степень силы разницей между началом и продолжением звука, может употребляться исполнителем как специальное средство выразительности. Не следует злоупотреблять без особой нужды и тщательно обдуманых художественных намерений штрихом sforцандо такого рода, когда начало звука во много раз сильнее продолжения, например: начало звука фортиссимо, а продолжение -- пианиссимо.

Не следует смешивать штрих sforцандо на домре с тем обозначением «сфорцандо» у классиков и современных авторов, где оно обозначает только несколько больший акцент, чем оно указывается в нотах значком.

Технически sforцандо исполняется прямо противоположно деташе. Если при деташе в начале звука медиатор еле-еле сжимается, а затем доводится до нужной силы, то при sforцандо — наоборот: — вначале медиатор сжимается больше, чем затем.

Необходимо учесть, что, если при деташе и маркато медиатор в цезурах между звуками не сходит со струны, а каждый последующий звук извлекается вибрацией кисти без предварительного удара ее о струну, то в противовес этому sforцандо очень хорошо получается, если предварительно поднять кисть (или кисть с предплечьем), а затем ударить медиатором струну, после чего перейти на обычную вибрацию кисти.

Если деташе и маркато должны одинаково свободно исполняться как «вниз», так и «вверх» медиатором, то, естественно, что sforцандо удобнее начинать сверху вниз, чтобы использовать вес кисти и предплечья при падении их на струну. Необходимо также выработать умение исполнять sforцандо снизу вверх, используя при этом активный бросок кисти с предплечьем.

Sforцандо может также исполняться без предварительного замаха кисти подобно деташе или маркато, но этот прием менее естественен и применяется редко. Sforцандо можно отлично использовать в плане противопоставления его звучания штрихам «деташе» и «легато». Например, Доминчен — «Поэма» (октавы фортиссимо в каденции), Клебанов - «Концерт для домры» (октавы во II части).

«ЛЕГАТО» НА ДОМРЕ

(«Связный» штрих)

При игре «легато» не должно быть ни малейшей цезуры между отдельными звуками, независимо от того, исполняются они на одной струне или на различных. Звучание должно быть абсолютно ровным по силе и характеру. Динамические изменения могут быть только задуманными исполнителем, а не случайными.

При игре какой-нибудь мелодии «легато» на одной струне и в одной позиции все очень просто и ясно, но при смене позиций, обычно начинаются осложнения. Очень часто неквалифицированный исполнитель в момент перехода из одной позиции в другую прерывает тремолирование правой рукой. Правда, этот перерыв прекращается, как только левая рука приходит в новую, нужную позицию, но легато все же нарушается.

Для того, чтобы освоить штрих «легато» при смене позиции, нужно начинать с самых элементарных упражнений в координации правой руки, тремолирующей, с левой рукой, передвигающейся по грифу. Полезно вначале, тремолируя какой-то бесконечно долгий звук на одной струне, передвигать левую руку вдоль грифа, даже не ставя пальцы на гриф. Обычно оказывается, что это совсем не просто. Выясняется, что, как только левая рука начинает передвигаться вдоль грифа, правая рука, как правило, либо останавливается вообще, либо происходят какие-то перерывы в звучании, судорожные sforцандо и т.д.

Это очень легко устраняется, если внимательно и спокойно в медленном темпе вести левую руку с низких позиций на высокие, и обратно, следя за тем, чтобы правая рука не прекращала ровного, спокойного тремолирования. Затем можно поупражняться в быстром передвижении левой руки вдоль грифа, и, наконец, чередовать быстрые движения с медленными.

После этого можно, поставив, к примеру, указательный, палец на ноту «фа» второй октавы (первый лад на первой струне), попробовать медленно передвигая руку вдоль струны, не меняя формы пальцев и изгиба кисти, и привести указательный палец на ноту «фа» третьей октавы (13-й лад). То же самое следует сделать в обратном порядке. Все время нужно следить за частотой, динамической ровностью и непрерывностью тремолирования.

Повторим то же упражнение, но уже другими пальцами поочередно, меняя темп и направление движения.

После этого можно играть всеми пальцами поочередно скачки на большие интервалы, следя за тем, чтобы не менялся изгиб кисти во время скачка.

Нужно иметь в виду, что во время этой работы все пальцы левой руки сохраняют спокойствие, нависая над грифом, кроме играющего пальца, который прижимает струну, скользя по ней. Другими словами, вся работа производится за счет передвижения предплечья и кисти без активной работы пальцев. Предплечье с кистью передвигается вдоль грифа как бы на опоре — скользящем пальце. Теперь мы переходим к тому, чтобы после исполнения ряда звуков на одной позиции сменить положение левой руки на грифе (вдоль него), без нарушения связности звучания.

Нужно тщательно следить за тем, чтобы строго разграничивать в работе левой руки функцию пальцев (при работе на одной позиции) и функцию предплечья (при смене позиций)

При игре «легато» с использованием не одной струны, а нескольких, как правило, также происходят перерывы, цезуры, рывки, совершенно недопустимые в легато.

Для того чтобы исполнить штрихом «легато» два звука, расположенных не на одной, а на соседних струнах, нужно учесть следующее:

а) перерывы при соединении «легато» этих звуков происходят потому, что кисть исполнителя, которая быстро вибрирует на одной струне при минимальной амплитуде движения, вдруг оказывается вынужденной сделать скачок на соседнюю струну, для чего, разумеется, ей нужно на мгновение резко увеличить амплитуду движения;

б) так как расстояние между струнами (даже соседними) в несколько раз больше, чем амплитуда вибрации кисти при работе на одной струне, то неизбежные перерывы в звучании происходят потому, что никакой исполнитель практически не в состоянии быстро сменить минимальную амплитуду движения кисти на большую с возвращением к этой минимальной на следующей струне.

Для того, чтобы этого не было, ни в коем случае не нужно при смене струны пытаться менять амплитуду движения кисти. Вибрирующая кисть переносится, «бросается» на нужную струну предплечья. Сперва эта «подача» сопровождается некоторым рывком, но постепенно исполнитель научается не делать лишних усилий при переносе, и тогда смена струн становится совершенно незаметной. Хорошее овладение этим приемом дает возможность исполнять фактуру типа: — Шуберт соната ре-мажор I часть в достаточно большом темпе тремоло легато.

Умение совершенно свободно соединять легато различные струны очень важно, так как на практике из-за технических затруднений исполнители сплошь и рядом предпочитают бесконечную смену позиций на одной струне смене струны. Поэтому часто характер произведения искажается, многие технические и тембровые возможности инструмента не используются.

Исполнитель может соединять в легато не только соседние струны, но и переходить через одну или две струны (например, с первой на третью либо четвертую, с четвертой на вторую или на первую), используя описанный выше прием. Цезура же должна быть совершенно незаметна.

Основательно овладев этим приемом, можно соединять легато не только отдельные струны, но ташке и двойные*¹⁸).

ШТРИХ «ПОРТАТО»

Для вышерассмотренных штрихов: деташи, маркато, сфорцандо характерно наличие минимальной по времени цезуры между соседними звуками. В отличие от этих штрихов, портато характерно тем, что дает возможность исполнять соседние, даже одноименные ноты без цезуры между ними, но с сохранением четкости появления каждой новой ноты.

Это особенно интересно, так как при портато сохраняется, с одной стороны, ясность и четкость, присущие деташи, маркато, сфорцандо, а с другой — плавность и непрерывность, свойственные легато. Другими словами, портато является соединением деташи либо маркато, либо сфорцандо перед появлением новой ноты, вместо обычной цезуры продолжает исполняться прежняя нота, но при мгновенном снижении силы звука до еле слышного пианиссимо.

Момент появления нового звука характеризуется исполнением его уже на необходимой силе и в нужном характере. Таэдим образом, новый звук можно начинать в зависимости от надобности деташи, маркато либо сфорцандо. Дело исполнителя выбрать тот или иной вид портато.

Портато с большим успехом может быть использовано в кантилене при исполнении как одноименных нот, так и различных. Например, Ревуцкий «Интермеццо» (такт 3), Чайковский Канцонетта» (2-й такт темы), Доминчен «Романс», Мендельсон «1 часть концерта» (начало побочной партии).

При исполнении портато нужно выработать абсолютную ровность и максимальную частоту тремолирования. Частота не дож-па уменьшаться в моментах спада звучания, перед вступлением нового звука. Для овладения этих штрихом полезно упражняться в пополнении двух соседних нот, тремолируя их таким образом, чтобы первая была фортиссимо, а вторая – пианиссимо с небольшой цезурой между ними. Затем нужно залиговать обе ноты и свести длительность ноты пианиссимо к минимуму. После этого следует упражняться в исполнении целого ряда таких последовательностей без цезур между нотами.

«ГЛИССАНДО» НА ДОМРЕ

(«Скользящий» штрих)

На домре есть два вида глиссандо: «глиссандо правой рукой» и «глиссандо левой рукой».

Глиссандо правой рукой заключается в том, что медиатор скользит с нижней струны на верхнюю и наоборот, причем перед жаждой новой струной медиатор не останавливается для того, чтобы оттянуть струну, а извлекает звук как бы по инерции, скользя, «на ходу». Штрихом глиссандо можно исполнять в одном направлении по ты на двух соседних струнах, трех либо четырех. При исполнении! глиссандо с нижних струн па верхние, кисть непременно слегка суп нитруете я, а при движении с верхних струн на нижние — слегка пронируетея. Мизинец продолжает скользить по щитку, не отходя от нее. Многим исполнителям часто бывает удобно при глиссандо вниз прогибать больше пален правой руки в суставе между ногтевой и второй фалангами, а при скольжении вверх — приводить палец в нормальное положение,

Глиссандо на домре очень хорошо звучит, разрешает любой теми исполнении и любые динамические оттенки в пределах возможностей инструмента. При глиссандо очень легко филировать звучности, сохраняя при этом абсолютную чистоту и легкость исполнения. Учитывая, что играть аккордовую фактуру на домре достаточно удобно, можно широко варьировать фактуру с использованием глиссандо.

Глиссандо левой рукой заключается в том, что две ноты на различных позициях исполняются легато одним и тем же пальцем или различными пальцами. Но в отличие от обычной смены позиций, когда исполнитель стремится к тому, чтобы смена позиций проходила возможно быстрее и незаметнее, при глиссандо движение между позициями специально замедляется, что придает звучанию специфический характер. Звучание это можно бесконечно варьировать путем изменения темпа скольжения по грифу. Точно так же меняется характер глиссандо в зависимости от того, берется последующая нота тем же пальцем, что и предыдущая, либо каким-нибудь другим пальцем. В художественной практике глиссандо очень широко используется.

Частота тремолирования не должна уменьшаться во время глиссандо левой рукой. Исполнитель должен скорее стремиться к тому чтобы тремолирование во время глиссандо было еще более густым, чем обычно.

«ПИЦЦИКАТО» НА ДОМРЕ

«Пиццикато» означает, что звук извлекается не обычным путем, с помощью медиатора, а защипыванием струны пальцем правой или левой руки.

Обыкновенно пиццикато извлекается большим пальцем правой руки. При этом все остальные пальцы правой руки либо ставятся на щиток, а большей или меньшей близости к его внешнему краю, либо собранные вместе и вытянутые пальцы правой руки ставятся тыльной стороной ногтевых фаланг на корпус инструмента так, что указательный палец боковой стороной своей ногтевой фаланги упирается в гриф у 14-го лада. Большой палец правой руки не должен глубоко «погружаться за струну», ее следует защипывать кончиком подушечки, в непосредственной близости от ногтя.

Большой палец оттягивает струну вниз (по направлению к более высокой струне) и после звукоизвлечения падает на соседнюю струну. Можно защипывать струну большим пальцем так, чтобы он не падал на соседнюю струну, а оставался в воздухе между звучащей струной и соседней, немного выше плоскости струн. Играя первым приемом! можно добиться большей силы звучания, а вторым — большей беглости. Нужно остерегаться защипывать струну таким образом, чтобы она (после того, как палец сошел с нее), «шлепалась» о гриф.

Играя вторым приемом, в нюансе форте трудно избежать возникновения нежелательного призвука из-за удара струны о гриф. Поэтому пиццикато форте целесообразнее играть первым приемом.

Если есть необходимость в исполнении пиццикато столь быстро, что это становится технически невозможным для большого пальца, можно исполнять пиццикато первым приемом (без падения на соседнюю струну), чередуя большой палец с указательным; в подвижном темпе можно исполнять пиццикато без большого пальца, комбинируя в различных последовательностях — указательный палец со средним, либо указательный со средним и безымянным. При этом большой палец правой руки ставится на щиток со стороны корпуса играющего, вблизи обичайки, Играющие пальцы защипывают струну у ногтя и оттягивают струну по направлению к более низкой струне. После звукоизвлечения играющие пальцы падают на соседнюю струну.

Можно исполнять пиццикато указательным, средним и безымянным пальцами таким образом, чтобы они не падали на соседнюю струну.

При помощи этого приема можно добиться большей беглости, но сила уменьшится. Надо также следить за тем, чтобы струны не «шлепались» о гриф.

Пиццикато правой рукой расширяет выразительные возможности инструмента, создавая звучание, которое резко отличается по тембру от игры медиатором. В музыкальной литературе пиццикато широко используется в соединении с вибрато или стаккато. Например, Кабалевский «Импровизация» (такты 11 — 17).

Пиццикато на домре левой рукой исполняется таким образом: в определенной группе нот первая извлекается обычно (медиатором или пиццикато правой рукой), все остальные ноты извлекаются левой рукой.

Для этого чтобы исполнить «ля» во второй октаве пиццикато левой рукой нужно прижать пятый лад на струне «ми» третьим пальцем, а четвертым пальцем зашипнуть струну, то есть оттянуть ее в сторону ладони, за гриф. Звук «соль» в том же примере будет извлечен путем зашипывания струны третьим пальцем и т. д. Важно, чтобы пальцы, прижимающие необходимые лады, совершенно не шевелились в то время, как соседние пальцы зашипывают струну.

Очень трудно исполнять пиццикато левой рукой не на первой струне, а на других, так как пальцам неудобно соскользнуть вниз после зашипывания. Поэтому при исполнении звука «до» во второй октаве нужно поставить второй палец на третий лад второй струны, а третьим пальцем зашипнуть струну с силой, но не поднимать его при этом, а скользнуть после зашипывания в сторону первой струны.

Пиццикато левой рукой очень эффектно, и в чередовании с пиццикато правой рукой либо различными штрихами медиатора широко используется в литературе. Например, Сарасатэ «Цапатеадо», Баццини «Хоровод гномов».

Очень хорошо на домре звучат двойные ноты и аккорды, исполняемые пиццикато правой рукой. При игре двойных нот или аккордов пиццикато надо пользоваться большим пальцем правой руки, а остальные пальцы расположить на щитке (как и при пиццикато отдельных нот). Но, если нужна очень большая сила, то для того, чтобы избежать переутомления большого пальца, можно сжать остальные пальцы со щитка и извлекать звук ударами кисти или кисти с предплечьем при зафиксированном большом пальце.

Аккорды пиццикато можно извлекать на домре таким образом, чтобы все ноты звучали почти одновременно. Но не надо забывать и о большой выразительности арпеджированных аккордов.

При арпеджировании аккордов пиццикато надо пользоваться либо только большим пальцем, либо весом кисти или кисти с предплечьем. Чем большее усилие нужно приложить, тем больше участвует предплечье и тем меньше движется большой палец и кистевой сустав.

Варьируя динамику исполнения, чередуя аккорды одновременного звучания с арпеджированными, можно достичь большой выразительности в игре.

При исполнении пиццикато большим пальцем медиатор обычно помещается между указательным и средним пальцами, у ногтевых фаланг. Это положение выгодно тем, что разрешает очень быстро сменять пиццикато игрой медиатором.

Если же пиццикато исполняется указательным пальцем или средним пальцем правой руки, то медиатор держат в ладони, зажимая его безымянным пальцем. Из этого положения сложнее возвратиться медиатор в обычное.

В чрезвычайно редких случаях, когда приходится для пиццикато пользоваться одновременно указательным, средним и безымянным пальцами, медиатор нужно отложить в сторону.

Исполнитель должен учитывать, что нельзя смешивать соотношение звучностей при смене приемов игры «пиццикато» и «смычком» на смычковых инструментах с соотношением «пиццикато» и «медиатором» на домре. На смычковых инструментах пиццикато звучит более резко, чем при игре смычком, а на щипковых — наоборот, пиццикато дает значительно более мягкое звучание (правда, несколько глуховатое), чем все штрихи с участием медиатора.

«ВИБРАТО» НА ДОМРЕ

Вибрато на домре и всех инструментах семейства домр незаслуженно мало используется даже исполнителями-профессионалами.

Вибрато дает большую выразительность, увеличивает певучесть инструмента. Наиболее богато его применение в одноголосных последовательностях. Вибрато очень трудно исполнить двойными котами и почти невозможно при игре аккордов.

Как известно, на смычковых инструментах при вибрато длина звучащей части струны непрерывно минимально меняется вследствие раскачивания пальца/кисти и предплечья (в три или иной степени и комбинации) вдоль грифа. Неопытные исполнители часто пытаются использовать тот же прием — раскачивание струны вдоль грифа — на домре. Но так как звучащая часть струны на домре ограничивается не подушечкой пальца, а металлическим ладком, к которому струна и прижимается, то никакие движения этой подушечки практически почти не дают искомой вибрации.

Обычно в таких случаях исполнитель решает, что на домре вообще невозможна вибрация. Но если изменить длину звучащей части струны за счет ее попеременного и быстрого оттягивания и возвращения к основному положению не вдоль грифа, (как на смычковых), а поперек грифа, то вибрато прекрасно получается, причем, лучше всего в середине струны. Удобство исполнения вибрато постепенно уменьшается при удалении от 12-го лада в сторону 1-го, и значительно более резко уменьшается при удалении от 12-го лада по направлению к более высоким ладам.

Для того, чтобы извлекать вибрато, нужно раскачивать струну поперек грифа согнутым пальцем левой руки, сохранив правильную выгнутую форму сустава при зафиксированной кисти.

Другими словами, вибрато извлекается раскачиванием предплечья левой руки при зафиксированном положении кисти и не меняющем своей формы пальцев.

В отдельных случаях, при очень сильных руках, возможно вибрато и за счет движения кисти при сравнительно спокойном предплечье.

Левая рука касается грифа только подушечкой играющего пальца. Тыловой стороной пальца, ладонью и, особенно, большим пальцем — касаться инструмента не следует, так как это препятствует вибрации предплечья.

Сперва нужно упражняться в медленном спокойном и ритмичном раскачивании струны поперек грифа на возможно большее расстояние от основного ее положения на грифе, следя при этом за выполнением сказанного в предыдущем абзаце.

Затем можно понемногу ускорять темп движения и одновременно сокращать его амплитуду. Не нужно смущаться того, что это первоначальное упражнение не даст еще искомого вибрато. Вибрато постепенно явится в результате ускорения движения предплечья.

Вибрато может быть очень разнообразным по характеру, в зависимости от большей или меньшей частоты колебаний предплечья и амплитуды его движения. Меняя частоту и размах колебания в зависимости от содержания произведения, можно добиться хороших результатов.

Вибрато на домре лучше всего звучит при игре стаккато. При игре спиккато все определяется частотой колебаний предплечья. Значительно труднее вибрировать при тремолировании, для чего требуется большая подготовительная работа.

Очень хорошо звучит вибрато при исполнении двойных нот стаккато. Вибрирование в аккордах практически возможно только на двух струнах. При очень большой и сильной руке бывает возможно вибрировать одновременно на трех струнах аккорда. Если в аккорде заняты четыре¹ струны, то сразу после защипывания струн медиатором, нужно снять палец с самой низкой струны и вибрировать остальными пальцами на двух либо (редко) на трех струнах.*¹⁸),

В художественной литературе вибрато очень широко используется (См.-; Дворжак «Юмореска», Чайковский «Песня без слов» фа-мажор. Довинчен «Поэма», Александров «Ария», Глазунов «Вальс»).

ФЛАЖОЛЕТЫ НА ДОМРЕ

Для получения флажолетного звука нужно слегка коснуться пальцами левой руки струны над соответствующим ладом). При этом необходимо соблюдать следующие условия;

- а) касаться струны возможно меньшей плоскостью подушечки пальцев;
- б) касаться струны точно над металлической перетяжкой между данным ладом и следующим;
- в) свести давление пальца на струну к минимуму;
- г) после защипывания струны медиатором или пальцем правой, руки немедленно снять палец левой руки со струны.

Этим способом на домре можно извлекать натуральные флажолеты на 5, 7, 12, 19 и 24 ладах, Флажолеты на 12-м ладу звучат октавой выше открытой струны, на 7-м и 19-м звучат дуодецимой выше открытой струны, а на 5-м и 24-м ладах соответственно двумя октавами выше открытой струны. Флажолеты 12-го и 7-го, 19-го и 24-го ладов звучат достаточно ярко и сильно.

Флажолеты остальных ладов звучат тихо, тускло и почти не поддаются смене динамики. Практически они, как правило, используются редко.

Ввиду ограниченности звукоряда, который можно исполнить натуральными флажолетами на домре, исполнители, главным образом, пользуются искусственными флажолетами. Чтобы получить искусственный, флажолет «фа» третьей октавы на первой струне, нужно поступить следующим образом:

- а) прижать пальцем левой руки первую струну на первом ладу, то есть поступить так, как это делается обычно для исполнения звука «фа», во второй октаве без флажолетов:

- б) слегка дотронуться средним (вторым) пальцем правой руки струны над металлической перетяжкой между 13-м и 14-м ладами;

- в) зашипнуть медиатором или большим пальцем правой руки струну.

Из-за того, что средний палец правой руки выдвигается вперед из ряда всех пальцев, указательный палец прогибается внутрь, по направлению к безымянному пальцу. При слабой руке или пальцах возможно, чтобы указательный палец даже оперся о безымянный. Это предохранит исполнителя от судорожного напряжения пальцев.

Флажолеты успешно используются на домре (см.: Клебанов «Концерт для домры», II часть).

О ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТИ ИЗУЧЕНИЯ ШТРИХОВ

Начинающих домристов следует, прежде всего, ознакомить со штрихом стаккато и почти одновременно обучать тремолированию. Успешность овладения тремолированием: ни в какой степени не зависит от предварительной работы над стаккато. Из группы штрихов, которые имеют в своей основе тремолирование, следует раньше всего изучить деташе, затем легато, затем маркато и, наконец, сфорцандо.

Штрихи портато изучаются после овладения вышеперечисленными штрихами.

Штрих спиккато можно изучать после некоторой работы над стаккато.

Пиццикато можно изучить совершенно независимо от остальных, штрихов в меру нужды в нем при освоении репертуара.

Важно учесть, что штрихи деташе, маркато, сфорцандо, портато и легато можно изучать даже параллельно с изучением стаккато, спиккато, глиссандо.

К вибрато ученика следует приучить постепенно и, разумеется, до того, как этот прием будет использоваться в пьесах, так как для овладения им требуется длительная подготовка. В сущности все штрихи нужно изучать предварительно, до практического применения при исполнении репертуара. Нужно начинать с элементарных упражнений, постепенно усложнять их, а затем переходить к исполнению этюдов различными штрихами. После этого можно перейти и к художественной литературе. Нужно постоянно помнить, что работа над упражнениями, гаммами и этюдами для усовершенствования штриховой техники, никогда не должна прекращаться.

Ясно, что нельзя изучать новый технический прием, штрих и т. п. сразу на художественной литературе, превращая пьесу в упражнение или этюд. Произведение при этом практически сплошь и рядом приедается исполнителю раньше, чем он в состоянии его художественно исполнить. Отсюда, как правило, потеря интереса к музыке, без которого овладение художественным произведением немислимо.

С другой стороны, творчески мыслящий педагог в учебном заведении или руководитель оркестра народными инструментами в художественной самодеятельности всегда найдет способ, как сочетать необходимость воспитания ученика или коллектива на художественной литературе с подготовкой необходимой технической базы для исполнения этой литературы.

Обучая исполнению штрихов, педагог всегда должен дать учащемуся перспективу, понимание того, для чего нужен тот или иной штрих. Следует слушать различную музыкальную литературу и развивать вкус учащихся. Валяю дать им понять, что, независимо от того, занимаются они в учебном заведении или в самодеятельности, без каждодневной, систематической, упорной работы над различными видами техники (в том числе и над штрихами), овладение художественной литературой совершенно невозможно.

Можно условно разбить всю работу над штрихами на три части:

1. Подготовка к тем произведениям, которые ученик должен пройти в данном отчетном периоде.
2. Работа над штрихами для укрепления технической базы в ранее пройденной литературе.
3. Предварительная подготовка штрихов к будущей программе (учитывая, что сразу овладеть тем или иным штрихом невозможно).

ПРИМЕЧАНИЯ:

11) стр. 26

По поводу формы медиатора существует множество мнений. К сожалению, не все педагоги относятся серьезно к вопросу о связи удобства звукоизвлечения, качества звука и индивидуального строения руки учащегося с выбором материала медиатора и его формы. М. М. Гелис, предлагая вышеизложенную форму медиатора, не исключал использования и иных форм, всегда поощряя творческий поиск педагога и исполнителя.

12) ,стр, 27

Стаккато — движение медиатора вниз или вверх: спиккато — переменный штрих: движение медиатора попеременно вниз — вверх (см. Предисловие ко II части).

13) стр. 27

Наиболее жесткие медиаторы — черепаховые. Они требуют филигранной зашлифовки фасок, иначе будет слышен стук и шум от контакта со струной. В последнее время в практику входят медиаторы из капрона, полихлорвинила и других синтетических смесей. Они незаменимы при записи на радио и телевидении, мало стираются и при игре (особенно на 4-струнной домре) дают мало призвуков. Более тонкие синтетические медиаторы эластичны, удобны и меньше поглощают высокие обертоны во время игры. Более толстые дают матовый по тембру звук.

14) стр. 27

В овладении тремолированием каждый учащийся должен стремиться к достижению максимальной его частоты. Однако, в связи с индивидуальными различиями строений игрового аппарата, выносливостью и пластичностью работы мышц и пр., тремоло у каждого исполнителя будет различным по частоте. Не следует во что бы то ни стало добиваться предельного учащения тремолирования, доводя напряжение мышц до судорожного спазма. Главное, чтобы тремолирование было ровным и полнзвучным, особенно при игре на витых струнах.

15) стр. 29

В интересной методической разработке известного домриста Б. А. Михеева «Вопросы звукоизвлечения на домре» (г. Киев методический кабинет 1971 г.) наилучшая точка звукоизвлечения на домре при игре в I позиции, согласно законам акустики, находится над 20—24 ладом. Нужно учитывать, что эта точка смещается при смене позиций! Необходимо сохранять по возможности соотношение $2/3 : 1/3$ расстояние между левой и правой руками. Или же при переходе левой руки в высокие позиции вибрирующая часть струны укорачивается, а начальное место контакта по отношению к новой длине струны будет смещено ближе к середине вибрирующей части струны» (Б. А. Михеев, стр. 14). Если смена позиций скачкообразна, следует выбрать оптимальную, среднюю точку звукоизвлечения, удовлетворяющую охвату пассажа в целом. При длине струны 36 см, играя в I позиции, исполнитель должен извлекать звук на расстоянии 10—12 см от подставки (точнее $11/36$ всей длины струны, то есть приблизительно $1/3$ ее).

16) стр. 30

При наличии на домре высокой накладке грифа детям очень трудно дотянуться медиатором до струны «соль», если не отставлять мизинец в сторону, отрывая его от остальных собранных пальцев. Главное, чтобы при этом переменными ударами мизинец двигался по щитку, а не «прилипал» к нему или поднимался над щитком, лишая всю кисть опоры.

Нужно упражняться сначала на столе, а затем на щитке таким образом:

- а) на счет раз-два производить ритмичные движения вправо-влево собранной кистью;
- б) повторить это упражнение (на счет три-четыре), быстро отведя мизинец в сторону;
- в) на счет пять-шесть ритмично вернув мизинец на место, четко повторить движение вправо-влево собранной кистью.

17) стр. 30

Требования концертной эстрады поставили перед исполнителями-домристами задачи достижения яркого звука, значительного расширения динамической шкалы. Решение задачи достижения сочного форте фортиссимо только за счет сжатия медиатора может привести к перенапряжению в работе мелких мышц (кисти, пальцев, фаланг). Сложность игры форте на домре в отличие от других инструментов в минимальной амплитуде замаха при работе медиатора и филигранной точности попадания на нужную струну. Конечно, при такой работе ювелирно, тонко должны работать мышцы мелких частей руки при поддержке крупных: предплечья, плеча, всего корпуса домриста. Во время усиления звучания амплитуда замаха увеличивается лишь незначительно, некоторое увеличение нагрузки на мышцы кисти, пальцев и фаланг при сжатии медиатора

должно в значительно большей степени сопровождаться активизацией тонуса в мышцах крупных частей руки — предплечья, плеча и далее спины исполнителя. Особенно важно использование крупных мышц при игре форте детьми.

Таким образом, игровое усилие равномерно распределяется по всему телу играющего, мышцы мелких частей руки обеспечивают точность попадания на струну без увеличения амплитуды замаха, а мышцы крупных частей руки — необходимое усиление динамики звучания.

18) стр. 37

Вибрато аккордов возможно исполнить посредством вибрации не струн, а грифа. В этом случае аккорд удерживается плотно прижатыми подушечками пальцев левой руки, а гриф домры мелко вибрируется фиксированной костью с предплечьем посредством разгибания локтевого сустава левой руки (см.: Чайковский «Русский танец» (каденция). Прекрасный эффект возникает от сочетания приемов игры пиццикато большим пальцем правой руки и вибрато (см.: Кабалевский «Импровизация»). Сочетая пиццикато средним пальцем и вибрато за подставкой, (балалаечный прием), можно добиться замечательного по выразительности эффекта (см.: Монти «Чардаш» средний эпизод на пиццикато вместо флажолетов).

СИСТЕМА УСЛОВНЫХ ОБОЗНАЧЕНИЙ:

1		стаккато вниз медиатором
2		стаккато вверх медиатором
3		спиккато
4		деташе
5		деташе при чередовании с другими штрихами
6		маркато
7		сфорцандо
8		легато
15		пиццикато правой рукой
16		пиццикато левой рукой
17		флажолеты