

ЛЕНИНГРАД
«МУЗЫКА»

ХУДОЖЕСТВЕННОЙ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ



З. СТАВИЦКИЙ

НАЧАЛЬНОЕ
ОБУЧЕНИЕ ИГРЕ
НА ДОМРЕ

ХУДОЖЕСТВЕННОЙ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ

3. СТАВИЦКИЙ

НАЧАЛЬНОЕ
ОБУЧЕНИЕ ИГРЕ
НА ДОМРЕ

domracheev.net



ЛЕНИНГРАД
„МУЗЫКА“ • 1984

ОТ РЕДАКТОРА

Данная работа предназначена для начального обучения игре на домре в художественной самодеятельности и в детских музыкальных школах. Она посвящена методике воспитания рациональных игровых движений домриста. Ее автор — известный педагог по народным инструментам заслуженный работник культуры РСФСР З. И. Ставицкий (1915—1980). За более чем 30-летний период его педагогической деятельности в музыкальном училище имени М. П. Мусоргского и музыкальных школах г. Ленинграда им воспитано большое количество педагогов и исполнителей на народных инструментах: балалайке и домре. В книге помимо обобщения большого личного педагогического опыта используются материалы, опубликованные в последнее время в методических работах о народных инструментах.

Основное внимание, что вполне закономерно, автор уделяет начальному периоду обучения. Им подробно освещаются вопросы, связанные с посадкой, постановкой исполнительского аппарата, выработкой рациональных игровых движений, для чего им разработан специальный комплекс подготовительных упражнений. Остальные разделы, такие как исполнение гамм и арпеджио, вопросы аппликатуры, проблемы педагогического репертуара и др., представлены весьма схематично.

Мы надеемся, что данное издание несомненно будет полезным для детских музыкальных школ, музыкальных училищ, а также для художественной самодеятельности.

В заключение приводится ряд пьес для домры с фортепиано.

ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ

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

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

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

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

Упражнение № 2. Выработка свободных движений всей руки

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

Положение 2. Упражнение выполняется стоя. Поднять руки в стороны и мгновенно расслабить мышцы, чтобы руки

свободно упали к корпусу с последующими несколькими отскоками от него.

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

Упражнение № 3. Выработка свободного сгибания руки в локтевом суставе

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

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

Упражнение № 4. Выработка свободных вертикальных кистевых движений

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

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

Положение 7. Сидя на стуле, положить правую руку на край стола, чтобы кисть свободно свешивалась, а предплечье ребром касалось стола (положение руки аналогично положению при игре на домре). Ударами пальцев левой руки подбираем расслабленную кисть правой руки, после чего она свободно падает, несколько раскачиваясь.

Положение 8. Положение кисти и предплечья на столе аналогично положению № 7. Кисть за счет минимального напряжения мышц приподнимается. Достигнув верхнего положе-

ния, мышцы кисти, участвующие в ее подъеме, мгновенно расслабляются. Кисть свободно падает, как при положении 7.

Положение 9. Кисть совершает движение вверх (как при положении 8). Но, достигнув верхнего положения, надо резко бросить кисть вниз, мгновенно включив мышечное напряжение. Благодаря этому свободное падение кисти будет более стремительным, а отскок ее вверх от нижней точки — более значительным. Кисть в этом случае совершает большее количество раскачиваний. Необходимо фиксировать внимание ученика на включении соответствующих мышц, минимальную их активизацию за счет зрительного восприятия и внутреннего ощущения легкости и свободы движения.

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

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

Положение 10. Свободно опущенную правую руку согнуть в локте и повернуть ее влево до соприкосновения с диафрагмой.левой рукой подвести под кисть правой руки кусочек картона до упора в запястный сустав. Это положение картона будет помогать контролировать правильность движения кисти. Кисть из пассивного состояния приводится в активное путем подъема и небольшого разворота предплечья. При этом она будет прямым продолжением предплечья. Пальцы подгибаются таким образом, чтобы в процессе движения они соприкасались с картоном не только подушечками, но и ногтями и касались бы друг друга. Мышечное усилие в запястье и локте должно быть минимальным, а плечо абсолютно свободным. После чего кисть снова расслабляется, в падении несколько разворачивая предплечье, то есть снова возвращается в пассивное состояние. Этот переход кисти из пассивного в активное состояние и наоборот нужно проделать несколько раз, ощущая степень напряжения мышц (см. рис. 1 и 2).

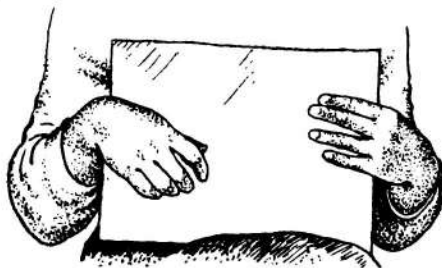


Рис. 1. Кисть опущена (пассивное состояние)

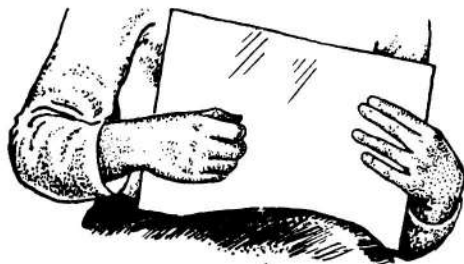


Рис. 2. Кисть приподнята (активное состояние)

Положение 11. Положение кисти и кусочка картона такое же, как и в предыдущем упражнении. Кисть, скользя по картону и не меняя положения запястья, приподнимается вверх (крайнее верхнее положение) и резко опускается вниз, с отключением мышечного напряжения. Затем кисть отскакивает от нижней точки и, двигаясь по инерции, совершает колебательное движение вверх вниз и снова вверх. Второй отскок от нижней точки поддерживается усилием мышц (не нарушая ритма движения) и весь цикл повторяется. В этом цикле движений не должно быть фиксации кисти ни в верхнем, ни в нижнем положениях. Предплечье правой руки в данном упражнении совершает небольшое прямолинейное (а не вращательное) движение.

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

ПОСАДКА

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

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

Сидеть нужно на половине стула так, чтобы левая нога имела крепкую опору и всей ступней находилась на полу перпендикулярно ему (самое высокое положение). Правую ногу положить на левую и поднять на такую высоту, при которой наклон корпуса, необходимый для прижатия домры, будет минимальным. Домра кладется на правую ногу и прижимается грудной клеткой¹. В случае очень большого наклона корпуса правая нога приподнимается выше. В зависимости от роста учащегося подъем правой ноги будет различным. Основными точками опоры домры будут бедро правой ноги и грудная клетка, осуществляющая нажим на корпус домры в верхней его части. Вспомогательными точками опоры будут правая рука, лежащая предплечьем на корпусе домры (располагаясь у нижнего порожка выше первой струны), и левая рука, поддерживающая гриф — они уравнивают силу давления правой руки на корпус инструмента. Высота головки грифа будет зависеть от положения левой руки, согнутой в локте примерно под прямым углом. Высокое положение головки грифа отрицательно влияет на звучание, так как изменяет угол соприкосновения медиатора со струной, который определяется по яркости звучания. Плоскость деки домры не должна быть вертикальной, а несколько наклонена с таким расчетом, чтобы исполнитель, глядя на гриф, видел все три струны.



Рис. 3. Правильное положение домры

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

1) Домра смещена вправо. В этом случае наблюдается статичность плеча и предплечья, а также излишнее мышечное напряжение, приводящее к скованности всей правой руки, что отрицательно сказывается на выработке свободных игровых движений.

¹ Это положение должно быть зафиксировано как основное и в начальный период неукоснительно соблюдаться. В дальнейшем при игре различными исполнительскими приемами и с динамическими нарастаниями нажим на инструмент будет то большим, то меньшим, отклоняясь от нормы. Статичности в данном случае быть не может.



Рис. 4. Неправильное положение домры (смещена вправо)

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

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

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

РАБОТА ПО ОСВОЕНИЮ ТРЕМОЛО

Работу следует начинать с тремоло кистью. Основой для этого будет являться упомянутый выше цикл „бросок“. Чтобы не потерять легкости движений, выработанной в упражнении на картоне, нужно использовать вначале бумажный медиатор (небольшой листок бумаги, сложенный вчетверо, по величине не более обычного медиатора)¹. Бумажный медиатор более

¹ Использовать бумажный медиатор в работе с начинающими рекомендует также А. Я. Александров в кн.: *Александров А. Способы извлечения звука, приемы игры и штрихи на домре.* М., 1975.

эластичен и при соприкосновении со струной он не вызовет чрезмерных напряжений кисти, звук будет слабый, но мягкий.

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

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

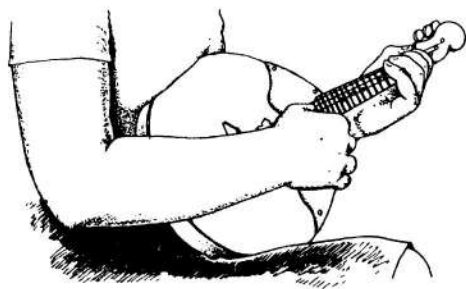


Рис. 5

Эта дополнительная точка опоры для запястья поможет исключить слишком большое движение предплечья и выворачивание его (движение кисти за счет ее разворота), определить величину изгиба кисти в запястье и место соприкосновения медиатора со струной. Игра с применением коробочки фиксирует внимание ученика на движении правой руки, что особенно важно в дальнейшем при выработке координации с левой рукой, так как зачастую учащиеся обращают внимание только на левую руку, забывая о правой. Отказываться от применения подставки-коробочки нужно лишь тогда, когда у учащегося достаточно прочно зафиксированы игровые навыки (по прошеств-

вии 1—2 месяцев с начала обучения). Для проверки правильности кистевых движений можно эпизодически возвращаться к игре с коробочкой. После проработки упражнений на первой струне можно перейти к упражнениям на второй струне, также используя подставку-коробочку. Темп игры должен быть умеренным, по мере усвоения движений он может быть ускорен. Затем следует синхронизировать действия правой и левой рук.

В трудных случаях для того, чтобы более последовательно осуществить переход от упражнений на картоне к звукоизвлечению на домре, рекомендуется следующее упражнение. Посадив учащегося с инструментом, используя медиатор из бумаги (струны и, соответственно, весь корпус домры закрывается плотным листом бумаги, см. рис. 6), следует начинать движения по циклу „бросок“. Они напоминают упражнение на



Рис. 6

картоне, но усложнены за счет другого положения руки, ее опоры, направления движения кисти и удержания бумажного медиатора. Зацепа струны при этом не происходит и психологического воздействия от получаемого эффекта учащийся не испытывает. Зафиксировав нужное движение кисти, не оставившая его можно вытащить бумагу и переходить к извлечению звука на струне (рис. 7), для чего следует развернуть кисть влево, до соприкосновения бумаги со струной Ре. В случаях, когда учащийся теряет нужные ощущения, следует повторить этот прием несколько раз.

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

Педагог левой рукой берет запястье ученика, а правой рукой приводит в движение его кисть. Добившись полной свободы кисти можно, не отпуская руки учащегося, предложить

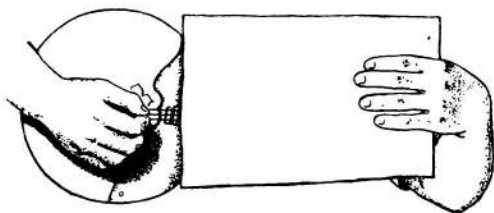


Рис. 7.

ему проделать это движение самостоятельно. После того как педагог убедится в правильности выполнения приема, кисть, а затем и запястье отпускаются.



Рис. 8

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

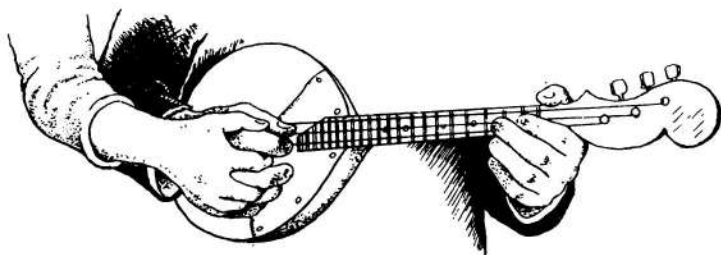


Рис. 9

ПОЛОЖЕНИЕ ПАЛЬЦЕВ И МЕДИАТОРА

Для постановки медиатора необходимо подогнуть пальцы так, чтобы третья (ногтевая) фаланга указательного пальца подошла под вторую (ногтевую) фалангу большого пальца и сомкнулась с ней таким образом, чтобы их края не выступали друг за друга и находились на одном уровне.

На середину третьей (ногтевой) фаланги указательного пальца перпендикулярно ей накладывается медиатор, кончик которого выпускается не более 3—4-х мм. Медиатор прижимается слегка согнутой второй (ногтевой) фалангой большого пальца¹.

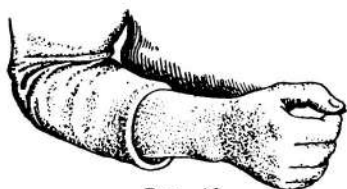


Рис. 10



Рис. 11

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

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

К сожалению, приходится наблюдать случаи (особенно в самодеятельных оркестрах), когда медиатор удерживается только указательным и большим пальцами, что не может считаться приемлемым. Очень грубой ошибкой является и неподвижная опора кисти правой руки на мизинец. Свободного удара по

¹ Положение медиатора корректируется при звукоизвлечении. Если касания струн пальцами не происходит — значит положение правильное. При далеко выпущенном медиаторе затрачивается больше силы для его удержания, что вызывает лишнее напряжение и отрицательно сказывается на качестве звучания.

струне не получается, и при таком положении, как правило, звук „выщипывается“ скованными движениями руки.

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

Поддерживать кисть на весу без скользящей опоры значительно труднее, так как для этого требуется дополнительное мышечное напряжение, которое отразится на звуке — в кантилене не будет мягкости, а в мелкой технике легкости. В скользящей опоре мизинца усматривается и некоторая тормозящая сила, участвующая в погашении удара сверху. Удар сверху производится под небольшим углом к панцирю, и движение мизинца происходит как бы „в гору“, а обратно как бы „с горы“¹.

МЕДИАТОР

Основным и самым лучшим медиатором считается черепаховый. Но наряду с ним полное право на существование могут иметь и целлулоидные (особенно для начинающих). Целлулоидный медиатор более мягкий и дает меньше призвуков при соприкосновении со струной, его с успехом можно применять при исполнении лирических произведений. Эпизодично можно пользоваться и медиатором из полиэтилена, но, как правило, он дает эффект только на витых струнах.

Качество медиатора зависит не только от того, из какого материала он изготовлен, но и от его размеров, формы, заточки и полировки. Толщина черепахового медиатора колеблется от 1,2 мм до 2 мм в зависимости от вида домры (малая, альтовая). Целлулоидные медиаторы могут быть по размеру такими же или несколько потолще, в зависимости от вязкости и упругости материала.

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

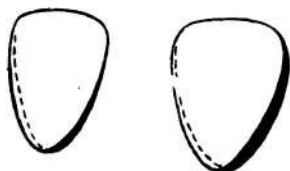


Рис. 12. Виды медиатора в натуральную величину

¹ Подробнее об этом см. в статье: Шитенков И. Специфика звукоизвлечения на домре. — В сб.: Методика обучения игре на народных инструментах. Л., 1975, с. 42, 43.

ПОСТАНОВКА ЛЕВОЙ РУКИ

Приводим несколько подготовительных упражнений для постановки левой руки.

Упражнение № 7. На сгибание фаланг всех пальцев (выполняется без инструмента)

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

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

Упражнение № 8. На сгибание и растяжение пальцев

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

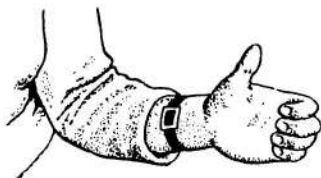


Рис. 13

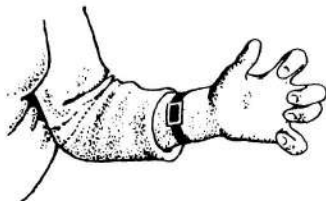


Рис. 14

Упражнение № 9. Развитие самостоятельности движений и силовых ударов пальцев

Данное упражнение направлено на отработку самостоятельности движений каждого пальца в отдельности и тренировку их в силовых ударах, при сохранении усилия только в одном пальце¹.

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

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

Упражнение № 10 (с инструментом).

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

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

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

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

¹ Имеются в виду все пальцы, кроме большого, который не будет пассивен и статичен, так как принимает на себя удар и делает встречные движения к каждому пальцу, сокращая этим расстояние между ними. Степень активности его будет увеличиваться по мере удаления от основного положения, особенно при ударе мизинцем.

Здесь уместно сказать об использовании маломензурных инструментов, которые давали бы нам возможность более правильного обучения (особенно детей) и исключали бы всякого рода перенапряжения в пальцах (особенно в растяжке). Домра пикколо в какой-то степени может заменять маломензурный инструмент, но звучание ее (в связи с тем, что настраивать ее приходится ниже, как малую домру) слабое, бедное тембрами. Совершенно необходимо наладить изготовление маломензурных инструментов, средних между домрой пикколо и малой домрой.

В самом начальном периоде рекомендуется извлекать звук не медиатором, а большим пальцем. Этот прием осваивается довольно быстро (описание его дано в разделе „Пиццикато большим пальцем“) ¹.



Рис. 15. Постановка пальцев левой руки

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

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

На гриф ставятся одновременно 4 пальца. Точками касания грифа кистью левой руки будут первая фаланга указательного пальца и вторая фаланга большого пальца. Ладонь не должна быть поджата к грифу и хорошо просматривается глазами учащегося ². Рука в запястье несколько изогнута от себя. Большой палец будет находиться между 1-м и 2-м пальцами ближе к 1-му и выступать над грифом не более чем на половину ногтя, почти в перпендикулярном положении к грифу. Нажим на

¹ В этот период работы над левой рукой, несмотря на то, что звук извлекается правой рукой, все внимание должно быть сосредоточено на движении левой руки.

² Ладонь должна находиться под небольшим углом к грифу и при снятии пальцев со струны сохранять это положение. Начинаящие, как правило, при снятии пальцев с грифа разворачивают кисть влево и тем самым далеко отводят пальцы в сторону от грифа.

струну осуществляется подушечками пальцев, как бы „молоточками“, каждым под разным углом¹. При переходе со струны на струну и из позиции в позицию положение кисти и пальцев несколько меняется.



Рис. 16

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

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

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

Некоторые учащиеся выпрямляют третьи фаланги пальцев.

¹ В связи с различной длиной пальцев и большой мензурой инструмента в самом отвесном положении будет находиться ногтевая фаланга среднего пальца, несколько менее отвесны фаланги указательного и безымянного пальцев и еще менее — фаланга мизинца. Точно угол указать нельзя, так как он будет у каждого учащегося разным в зависимости от длины пальцев и ширины ладони (а также от номера позиции).

Это необходимо исправлять, уменьшая тем самым силу нажима пальцев на струну.

В дальнейшем все три нижеизложенные упражнения будут выполняться в I позиции соответственно нотной записи. Освоение же этих упражнений происходит еще без знания нот, на слух, через показ педагога.



Упражнение, приведенное в примере 4, выполняется на первом уроке. Значение его заключается в том, чтобы на основе хватательного движения научиться расчленять действия каждого пальца в отдельности, сосредотачивая необходимое усилие только на нужном пальце. Движения делать очень экономичными и при минимальных напряжениях стараться получать чистое (без призвуков) звучание. Разумеется, качество звучания на разных этапах обучения будет все время совершенствоваться, но для начала следует добиваться только чистоты его (без дребезжания струны) ¹.

¹ Для достижения чистого звучания и сохранения при этом минимального напряжения необходимо, чтобы прижатие струны происходило у самого лада.

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

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

Палец, прижимающий струну, должен действовать самостоятельно, совершая движение, обеспечивающее чистоту звучания. Постановка пальцев осуществляется по принципу, описанному в упражнении № 10, например: если нота *ре* прижимается 3-м пальцем, то 1-й и 2-й поднимаются, без усилия касаясь струны.



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

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

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





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

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

КООРДИНАЦИЯ РУК. „ШТРИХОВАЯ“ ИГРА

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

В работе над правой рукой необходимо стремиться, с одной стороны, в процессе ускорения движений в цикле „бросок“ приближаться к тремолированию, а, с другой стороны, за счет точной координации с левой рукой добиваться хорошей „штриховой“ игры (четкой и легкой по звучанию) ¹.

¹ „Штриховая“ игра — условное выражение, которое распространено среди исполнителей на щипковых народных инструментах. Под „штриховой“ игрой нужно понимать воспроизведение звука одиночными ударами в разные стороны. На каждую ноту может приходиться один, два, три и четыре удара. Они могут применяться в различных комбинациях в зависимости от характера произведения, темпа и ритма. Этот прием является основным в исполнении технически более сложных произведений, таких как „Непрерывное движение“ Боба, „Танец“ Дженкинсона, „Полет шмеля“ Римского-Корсакова и многих других. Целесообразно использовать скрипичные штриховые обозначения (П — удар сверху, V — удар снизу). Они по сравнению с другими вариантами лучше для зрительного восприятия.

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



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



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

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

Совершенствование мелкой техники („штриховой“) может осуществляться на этюдах, способствующих правильному развитию пальцевой беглости, например, этюды Шишакова, Страннолюбского, Пильщикова, Черемухина и на таких пьесах, как вариации Андреева „Светит месяц“ и „Плавал, плавал селе-

зенька", „Гопак“ Семенова, „Я на камушке сижу“ Трояновского, „Колхозная полька“ Захарова, „Неаполитанский танец“ Чайковского, „Шуточка“ Селиванова, „Танец“ Дженкинсона, „Непрерывное движение“ Бома, „У ручья“ Глиэра и других.

При учебном исполнении этих и некоторых других пьес можно на каждую ноту удваивать количество ударов меднатора. Это помогает сохранить умеренный темп работы пальцев левой руки и ускорение движений правой руки. Используя такой метод, можно достигнуть частоты движения, вполне достаточной для тремолирования кистевым способом.

ТРЕМОЛО

Как показывает опыт, после достаточно хорошего освоения указанных выше пьес, занятий упражнениями, гаммами, этюдами, учащиеся уже подготовлены к тремоло. В подборе пьес на тремоло желательно ориентироваться вначале на такие сочинения, в которых тремоло чередуется со „штриховой“ игрой, например: Танцы из оперы „Иван Сусанин“ Глинки, „Неаполитанский танец“ Чайковского и другие.

Уместно напомнить, что в результате увеличения частоты движений происходит сокращение их амплитуды и рука в значительной степени активизируется. Акценты необходимо свести до минимума, чтобы они практически не ощущались. Удары сверху, которые следует считать основными, должны лишь незначительно преобладать над ударами снизу. В случае выполнения всех этих требований создается ровное, плотное и хорошее звучание.

10

p

Тремоло является самым выразительным и самым трудным для освоения приемом. Оно основано на чередовании направле-

ния ударов по струне (сверху, снизу) и сочетает в себе целый комплекс движений руки, различных по степени мышечного напряжения.

Тремоло — это многокрасочная звуковая палитра, при помощи которой музыкант-домрист передает характер произведения. То или иное звучание тремоло зависит от многих причин, связанных с синхронностью рук, частотой тремоло, местом звукоизвлечения, с качеством инструмента и медиатора и т. д.

Частота тремоло — величина непостоянная. Она зависит от количества ударов медиатором (пальцем) по струне в единицу времени (например, в секунду. — *И.Ш.*) и изменяется в соответствии с динамикой и характером произведения. Всякое ускорение движения вызывает увеличение напряжения мышц руки, что отражается в звучании. Обычно в лирических произведениях частота тремоло будет меньше, в драматических больше. Главным, определяющим фактором должно быть не количество ударов на каждую ноту, а конечный результат — создание выразительной певучести мелодии.

ВИДЫ ТРЕМОЛО

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

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

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

3. Комбинированное тремоло. Самостоятельные движения кисти и предплечья одновременно. С увеличением амплитуды движения предплечья активизируется кисть и подключаются главные двигательные силы — мышцы плеча. Этот вид тремоло применяется при внезапном изменении звучания, исполнении широких аккордов и создает сильный глубокий звук.

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

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

Освоение приема игры большим рычагом нужно начинать с умеренных движений и минимальных мышечных напряжений. При этом произойдет не только увеличение рычага, но изменится и угол удара по струне — он станет меньше¹. Сам удар будет более нажимным, а амплитуда ограничится соседними струнами.

Тремоло с участием большого рычага очень удобно, как уже отмечалось, при игре двойных нот, так как движения совершаются почти параллельно деке, чем обеспечивается удар обеих струн почти под одним углом. К тому же при длинном рычаге легче преодолевать расстояние между двумя и тремя струнами, так как для длинного рычага оно будет незначительным, а для короткого значительным². На практике этот прием дает более глубокое, округлое звучание с меньшими призвуками, значительно сильнее, полнее и без треска.

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

ПРИЗВУКИ НА ДОМРЕ

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

¹ См. Шитенков И. Специфика звукоизвлечения на домре, с. 42, 43.

² Там же, с. 43.

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

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

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

неправильное место постановки пальцев левой руки на грифе;

недостаточная степень прижатия струны пальцами;

чрезвычайно сильный удар по струне;

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

деформация грифа.

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

ШТРИХИ

ЛЕГАТО

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

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

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

Как показывает опыт, довольно трудным моментом для учащихся является исполнение одинаковых по высоте нот, объеди-

ненных лигой, как например в финале концерта для домры с оркестром Н. Будашкина.



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

Те же требования стоят перед исполнителем „Грустной песни“ Чайковского (см. пример 12).



НОН-ЛЕГАТО

В нон-легато перед правой рукой стоит значительно меньше проблем, чем в легато. Это объясняется тем, что движение руки по существу то же, что и в тремоло, но в основном используется первый вид — тремоло кистью. Исполняя каждую ноту раздельно, мы имеем возможность дать руке отдохнуть. Как правило, нон-легато чередуется со „штриховой“ игрой (в одну или обе стороны). Это облегчает задачу.

В украинской народной песне „Журавель“ четверти тремолруются, а восьмые исполняются ударом сверху или двойным штрихом.



В русской народной песне „Во поле березынька стояла“ все ноты тремолируются (на каждую ноту делается небольшой акцент, см. пример 14).



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



Игра нон-легато должна предшествовать работе над легато.

ПОРТАМЕНТО

В некоторых случаях, особенно в больших скачках, применяется прием портаменто. Он достигается легким скольжением пальца к нужной ноте. Но скольжение происходит в пределах заданного интервала не по всей струне, как это делается в глиссандо, а только по ее части. Очень важно, чтобы при этом было как можно меньше касаний грифа и ни в коем случае ладонь не поджималась к грифу. Наоборот, нужно оттягивать кисть вниз, а палец, которым будет осуществляться скольжение, несколько активизировать. Таким образом, главное давление будет осуществляться не за счет нажима пальца, а за

счет веса всей руки. В правой руке необходимо осуществить нажатие предплечьем на корпус инструмента для уравновешивания силы давления на гриф.

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

3. Ф и б и х. «Поэма»



К. Сен-Санс. «Лебедь»



ГЛИССАНДО

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

Скольжение по струне осуществляется на ногте указательного пальца, но с обязательным касанием подушечки. (В основном глиссандо исполняется указательным пальцем.) За счет приподнятия предплечья и его небольшого разворота влево

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

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

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



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

СТАККАТО

Для создания короткого, отрывистого звучания пальцы левой руки выполняют не только функцию прижатия струны, но и ее глушения (подобно демпферу у фортепиано). После удара медиатора по струне (как правило, только сверху¹ и в умеренном темпе) должно быть мгновенное расслабление пальца, и он должен отскочить вместе со струной от лада, оставаясь при этом на струне.

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

ТРИОЛИ

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

тремоло;

ударами только сверху как медиатором, так и большим пальцем;

очередным штрихом — в обе стороны (чередую каждую последующую ноту ударом то сверху, то снизу);

комбинированно (два удара сверху, один снизу и наоборот).

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

Возьмем для примера две группы триолей.

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

¹ Можно и ударами в разные стороны. — *Примеч. ред.*

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

Особенно трудно исполнять триоли с „подцепом“¹. Обучение следует начинать на открытых струнах (без левой руки) с тем, чтобы все внимание было сосредоточено на правой руке. Затем, усложняя, можно играть каждую ноту гаммы в триольном изложении, вначале в умеренном темпе, затем постепенно его ускоряя.

ПИЦЧИКАТО БОЛЬШИМ ПАЛЬЦЕМ ПРАВОЙ РУКИ

Медиатор кладется на колено правой ноги, либо удерживается между 1-м и 2-м пальцами правой руки, или зажимается между фалангами 2-го пальца. Пальцы, кроме большого, ставятся на нижний край панциря, звук извлекается движением большого пальца вниз. Кроме того, обязательно и движение предплечья вниз. Происходит комбинированное действие: усилие самого пальца и одновременное движение предплечья. Место звукоизвлечения выбирается в зависимости от желаемого тембра, обычно ближе к грифу. Так, например, играют арпеджио перед каденцией в концерте для домры Н. Будашкина и начало каденции.



¹ „Подцепом“ называется переход на другую струну, осуществляемый движением кисти снизу вверх (А. Александров называет этот прием „обратное дещаше“). — *Примеч. ред.*

ПИЦЦИКАТО ЛЕВОЙ РУКОЙ

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

20

21

22

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

23

Вибрато для исполнителя на домре представляет определенную трудность.

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

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

Вибрато исполняется тремоло и отдельными ударами медиатора или пальцем.

ФЛАЖОЛЕТЫ

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



Рис. 17. Исполнение флажолетов

¹ Здесь скорее не вибрато, а только повышение от основного звука, на домре применяется вибрато балалаечное — путем нажатия правой руки на подставку (понижение звука) и на струну за подставкой (повышение звука). — *Примеч. ред.*

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

ГИТАРНЫЙ ПРИЕМ

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

ИГРА НА РАЗНЫХ СТРУНАХ

ОБРАТНЫЙ ПЕРЕХОД („ПОДЦЕП“)

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

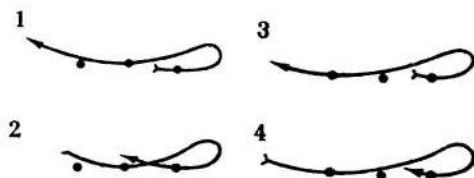


Схема 1. Обратный переход „подцеп“¹

¹ Схема взята из статьи: Шитенков И. Специфика звукоизвлечения на домре, с. 44, 45. Точками отмечены струны Ми, Ля, Ре.

Кисть при переходе вынуждена огибать струну. Возникают дугообразные движения.

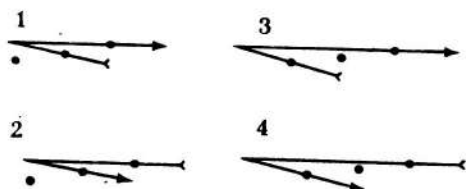


Схема 2. Прямой переход

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

СМЕНА ПОЗИЦИИ

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

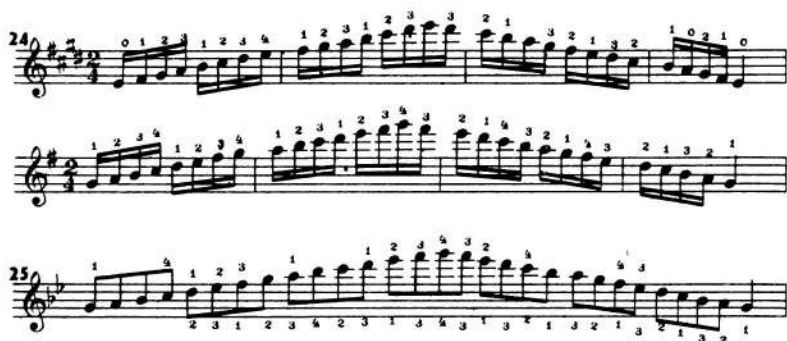
Перемещение руки по грифу происходит, главным образом, резким движением — скачкообразно, в отдельных случаях плавно, путем подмены пальцев. Второй вид переноса руки можно делать только в смежных позициях. Особенно трудно производить перенос руки в отдаленные позиции и скачки на большие интервалы. При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

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

В обратном движении пальцы снимаются с грифа и придвигаются к указательному. Одновременно предплечье плавно под-

нимается вверх, увлекая за собой кисть и изменяя ее положение на грифе. При этом увеличивается изгиб в запястном суставе руки и несколько разгибается указательный палец в третьей фаланге. В момент перехода указательный палец снимается со струны и резким движением руки производится подмена указательного пальца на мизинец. Остальные пальцы располагаются над струнами соответственно нотному тексту.

При игре гамм обычным способом, например гаммы соль мажор в две октавы, вначале происходит только освобождение пальцев и их сближение (практически подготовленные движения перед скачком) и затем плавная подмена пальцев, то есть пока еще стоит мизинец, первый палец уже поставлен на ноту *ре* второй октавы. Таким же образом затем осуществляется переход на первую струну на ноту *ля* второй октавы, а затем на струне *Ре* будет следовать движение в „скачке“ которое было описано выше.



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

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

а также подготовить палец для нажима (правильная постановка при прижатии струны).

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

ОСОБЕННОСТИ ИГРЫ В ВЕРХНЕМ РЕГИСТРЕ

Игра в верхнем регистре, особенно хроматических последований, представляет известную сложность. Ввиду малого расстояния между ладами, не позволяющего одновременно поставить пальцы на струне, работа пальцев и их координация с правой рукой усложняется. Кроме того, определенная трудность возникает из-за расположения верхних ладов на панцире инструмента. Наконец, сила нажатия на струну в ладах верхнего регистра значительно увеличивается. Чем ближе к подставке, тем больше струна удаляется от грифа (ладов), и тем большее напряжение возникает в левой руке при прижатии струны.

ГАММЫ И АРПЕДЖИО

В рамках данной книги невозможно дать подробный анализ работы над каждой гаммой, а также в полной мере оценить целесообразность той или иной аппликатуры, штриховых комбинаций, ритмических вариантов. Ограничимся лишь некоторыми соображениями.

Исполнение гамм сочетает в себе четкую работу пальцев левой руки и быстрое ее передвижение по грифу из позиции в позицию, поэтому работу над гаммами нужно начинать только после того, как учащийся хорошо усвоит правильное положение руки и игру в одной позиции (в данном случае в I позиции). Кроме того, должны быть выработаны верные движения в правой руке (на основе „броска“), скоординированные действиями левой руки.

Начинать следует с гаммы ми мажор и ля мажор в одну октаву (играть их на двух смежных струнах в I позиции). После этого можно переходить к гаммам в смежных позициях (подробное описание движения руки при передвижении в другие позиции см. в разделе „Смена позиций“).

Следующий этап — разучивание в одну октаву на одной струне, с переносом I позиции в IV на основе движения руки

скачком, например, гаммы ре мажор. Одновременно можно включать и хроматические гаммы в одну октаву, а затем приступать к гаммам в две октавы. Аппликатура должна быть таковой, которая обеспечивала бы рациональное передвижение руки по грифу и исключала удар по струне „подцепом“.

При исполнении гамм ударами в разные стороны очень удобна следующая аппликатура: при движении вверх — E

1,2,3,4,

A D а в обратном движении — D
 1,2,3,4, 1,2,3, 1,2,3,4,, 4,3,2,1, 4,3,2,1,
 A E для всех гамм — как мажорных, так и минор-
 4,3,2,1, 3,2,1,

ных¹. Такая аппликатура при движении вниз по грифу сокращает скачок, а в обратном движении исключает „подцеп“.

Возможны и другие аппликатурные варианты. Так как в произведениях гаммообразные пассажи начинаются не только с первого пальца, в каждом отдельном случае нужно находить рациональную аппликатуру согласно характеру звучания, темпу и ритму произведения.

Штриховые комбинации должны быть вначале очень простыми и постепенно усложняться. Можно рекомендовать следующую последовательность штрихов:

1) на каждую ноту по 4 удара („броском“);

2) на каждую ноту по 2 удара (на „бросок“ по две ноты);

3) на каждую ноту по одному удару (на „бросок“ четыре ноты).

После этого можно перейти к различным штриховым комбинациям и ритмическим усложнениям от простейших к сложным.

В работе над гаммами необходимо строго контролировать правильность действий обеих рук внутренним ощущением, зрительно, а также слухом, добиваясь четкого и чистого звучания.

¹ Здесь нельзя полностью согласиться с автором в отношении аппликатуры минорных гамм. В гармоническом миноре (например, соль миноре) увеличенную секунду *ми-бемоль — фа-диез* в восходящем движении приходится играть 2-м и 3-м пальцами, а в нисходящем вначале 3-м и 2-м пальцами, а затем 4-м и 3-м пальцами, что совершенно неприемлемо, особенно в нижнем регистре, не только для детских пальцев, но и для взрослых. Чтобы этого избежать, увеличенную секунду следует играть с пропуском одного пальца, на другой струне или меняя позицию. Например:

E	A	D		A	E
1,2,3,4	2,3,1,2,3,4,	2,3,1,3,4		4,3,1,3,2,	1,3,2,1,3,2,1,3,2,1
	□	□		□	□
	ув. 2	ув. 2		ув. 2	ув. 2
E	A	D		A	E
1,2,1,2,3,4,2,3,1,2,3,1,2,3,4		4,3,2,1,2,1,3,2,1,3,2,1,3,2,1			
□	□	□		□	
ув. 2	ув. 2	ув. 2		ув. 2	

В верхнем регистре играть увеличенную секунду 2-м и 3-м пальцами допустимо, ввиду небольшого расстояния между ладами. — *Примеч. ред.*

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

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

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

РОЛЬ ПЕДАГОГА В ФОРМИРОВАНИИ МУЗЫКАНТА

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

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

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

Совершенствование мастерства педагога происходит в том случае, если он будет анализировать все успехи и неудачи собственных методов и приемов, знакомиться с работой своих коллег и все полезное делать своим достоянием, совершенствовать игру на инструменте, так как учить можно лишь тому, что хорошо умеешь делать сам.

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

кретных высказываниях, должны сочетаться с практическим воплощением их на инструменте.

Можно ли отождествлять понятия отличного исполнителя и отличного педагога? Это желательно, но так бывает не всегда. Свободно владеющий инструментом не обязательно является хорошим педагогом. Но для того, чтобы хорошо преподавать, необходимо самому досконально изучить весь технологический процесс исполнительского мастерства, владеть всеми исполнительскими приемами, и, конечно, иметь необходимые педагогические данные, призвание и любовь к этой трудной, но благодарной профессии.

ХРЕСТОМАТИЯ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО РЕПЕРТУАРА ДЛЯ ДОМРЫ

НЕАПОЛИТАНСКИЙ ТАНЕЦ
из балета «Лебединое озеро»

П. Чайковский.
Переложение Е. Янковской

Allegro moderato

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The tempo is marked *Allegro moderato*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings (*mf*, *p*, *sim.*). The first system shows the initial chords and a melodic line in the right hand. The second system features a more active right hand with eighth-note patterns. The third system includes dynamic markings *mf* and *p* and a triplet in the right hand. The fourth system continues the rhythmic patterns with a *sim.* marking.

First system of a musical score in G major (one sharp). It consists of three staves: a single treble staff, a grand staff (treble and bass), and a single bass staff. The music is in 4/4 time. The first two staves have a melody with eighth and sixteenth notes, and the grand staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The dynamic marking *mf* is present.

Second system of the musical score. It features the same three-staff layout. The melody in the top staff continues with eighth and sixteenth notes. The grand staff accompaniment includes sixteenth-note runs in the right hand and eighth-note patterns in the left hand. The dynamic marking *mf* is present.

Third system of the musical score. The melody in the top staff concludes with a half note and a quarter note, marked with a *f* dynamic. The grand staff accompaniment features sixteenth-note runs in the right hand and eighth-note patterns in the left hand. The dynamic marking *f* is present.

Fourth system of the musical score. The melody in the top staff continues with eighth and sixteenth notes. The grand staff accompaniment features sixteenth-note runs in the right hand and eighth-note patterns in the left hand. The dynamic marking *f* is present.

First system of a musical score in G major (one sharp). The system consists of three staves: a vocal line and two piano accompaniment staves. The vocal line begins with a quarter rest, followed by a quarter note G, a quarter note A, and a quarter note B. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. Dynamic markings include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).

Second system of the musical score. The vocal line continues with a quarter note C, a quarter note D, and a quarter note E. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. A fermata is placed over the eighth notes in the right hand of the piano part, with the number '8' written below it. Dynamic markings include *p* (piano).

Third system of the musical score. The vocal line continues with a quarter note F, a quarter note G, and a quarter note A. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. A fermata is placed over the eighth notes in the right hand of the piano part, with the number '4' written above it. Dynamic markings include *p* (piano).

Fourth system of the musical score, marked *molto più mosso* (much more motion). The system consists of three staves. The vocal line begins with a quarter note G, a quarter note A, and a quarter note B. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. Dynamic markings include *p* (piano). The system includes various articulation marks such as accents and slurs.

1 0 0 4

System 1: Treble clef with a melodic line starting with a first finger (1) and open string (0) fretting, followed by a fourth finger (4) fretting. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand.

System 2: Treble clef with a melodic line featuring a triplet of eighth notes. The piano accompaniment continues with chords and a bass line.

1 0

1. Tempo I

System 3: Treble clef with a melodic line starting with a first finger (1) and open string (0) fretting. The piano accompaniment includes a section with slurs and accents. The system concludes with a double bar line.

2 0 4

f

System 4: Treble clef with a melodic line starting with a second finger (2) and open string (0) fretting, followed by a fourth finger (4) fretting. The piano accompaniment includes a section with slurs and accents, marked with a forte (*f*) dynamic. The system concludes with a double bar line.

ВАЛЬС

В. Андреев.
Переложение Ю. Носкова

Темп вальса

The musical score is arranged in four systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff with treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Темп вальса'. The score begins with a piano introduction in the piano part, marked with a forte 'f' dynamic. The vocal line starts with a whole note rest. The piano accompaniment features a steady waltz rhythm with chords in the right hand and a bass line in the left hand. The first system shows the initial accompaniment. The second system introduces the vocal melody, starting with a piano 'p' dynamic. The third system continues the vocal melody and piano accompaniment. The fourth system concludes the piece with a final vocal note and piano accompaniment.

First system of a musical score. It consists of three staves: a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The key signature has two sharps (F# and C#). The vocal line begins with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. A dynamic marking of *f* (forte) is present in both the vocal and piano parts.

Second system of the musical score. The vocal line continues with a half note C5, followed by a half note B4, and then a half note A4. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern, with some chromatic movement in the right hand. A dynamic marking of *f* is present.

Third system of the musical score. The vocal line continues with a half note G4, followed by a half note F#4, and then a half note E4. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. Dynamic markings of *p* (piano) are present in the vocal and piano parts.

Fourth system of the musical score. The vocal line continues with a half note D4, followed by a half note C4, and then a half note B3. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. Dynamic markings of *p* and *f* are present. The system concludes with a *Fine* marking.

Fine

First system of a musical score in G major. It consists of three staves: a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The vocal line features a melodic line with slurs and accents. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

Second system of the musical score. The vocal line continues with a slur and an accent, followed by a dynamic marking of *sp* (sforzando). The piano accompaniment includes a *p* (piano) marking in the right hand and another *sp* marking in the bass line. The system concludes with a fermata over a chord.

Third system of the musical score. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a steady bass line.

Fourth system of the musical score, ending with a double bar line. It includes first and second endings for both the vocal and piano parts. The first ending leads back to an earlier section, while the second ending concludes with a fermata and a final chord. The piano accompaniment also features first and second endings.

D'al segno al Fine

УЗУНДАРА
(ТЮРКСКИЙ ТАНЕЦ)

Переложение А. Зверева

Vivo assai

The musical score is written for piano and consists of four systems of staves. The first system shows the piano introduction with a *p* dynamic. The second system features a melodic line with *mf* dynamics and *sim.* (sforzando) markings, along with fingerings (2, 3, 1, 2, 3) and a 'V' (accents) marking. The third and fourth systems continue the piano accompaniment and melodic development.

First system of a musical score. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first measure is marked with a double bar line and a repeat sign. The second measure is marked with a '2' above it. The music features eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The grand staff accompaniment includes chords and eighth notes.

Second system of the musical score, continuing the three-staff format. It features similar rhythmic patterns and melodic lines as the first system, with eighth and sixteenth notes and beamed groups.

Third system of the musical score. The top staff has a glissando marking (*gliss*) over a note, with a '2' above it. The music continues with eighth and sixteenth notes across all staves.

Fourth system of the musical score. The top staff has a fermata over a note. The grand staff accompaniment includes a dynamic marking of *f* (forte) and a fingering '8-7' for the right hand. The system concludes with a double bar line and repeat sign.

КАЗАХСКАЯ ВЕСЕЛЯЯ

Обработка В. Власова и В. Фере

Переложение А. Зверева

Allegretto moderato

The musical score is arranged in four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegretto moderato'. The piano part begins with a dynamic marking of *p* (piano) and includes the instruction *sempre stacc.* (always staccato). The first system shows the vocal line with rests and the piano accompaniment with chords and a rhythmic bass line. The second system features a vocal line with notes and rests, and a piano accompaniment with chords and a rhythmic bass line. The third system continues the vocal line with notes and rests, and the piano accompaniment with chords and a rhythmic bass line. The fourth system shows the vocal line with notes and rests, and the piano accompaniment with chords and a rhythmic bass line. The score concludes with a double bar line.

ТАНЦУЮЩИЕ КУРАНТЫ

В. Гаврилин
Переложение А. Николаева

Allegro ♩ = 150

First system of a musical score. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a melodic line in the upper treble staff and a more rhythmic accompaniment in the grand staff.

Second system of the musical score. It continues with the same three-staff layout. The upper treble staff has a melodic line with some slurs and accents. The grand staff provides a steady accompaniment with some chordal textures.

Third system of the musical score. The melodic line in the upper treble staff continues with various rhythmic patterns. The grand staff accompaniment includes some longer notes and rests.

Fourth system of the musical score. The upper treble staff shows a melodic line with some slurs. The grand staff accompaniment features a consistent rhythmic pattern with some chordal changes.



Musical score system 1, featuring a vocal line and piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The vocal line consists of eighth and quarter notes. The piano accompaniment includes a bass line with eighth notes and a treble line with chords and eighth notes. Dynamics include *p dolce* and *p*. A forte (*f*) dynamic is marked in the piano accompaniment.



Musical score system 2, featuring a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a long melisma over the first two measures. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line and chords in the treble.



Musical score system 3, featuring a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a melisma over the first two measures. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line and chords in the treble.



Musical score system 4, featuring a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a melisma over the first two measures. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line and chords in the treble.

First system of musical notation. It consists of a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The vocal line features a melodic line with a long slur over the first four measures and a shorter slur over the last two. The piano accompaniment has a bass line with a long slur over the first four measures and a shorter slur over the last two. The piano part consists of chords in the right hand and single notes in the left hand.

Second system of musical notation. It consists of a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The vocal line features a melodic line with a long slur over the first four measures and a shorter slur over the last two. The piano accompaniment has a bass line with a long slur over the first four measures and a shorter slur over the last two. The piano part consists of chords in the right hand and single notes in the left hand.

Third system of musical notation. It consists of a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The vocal line features a melodic line with a long slur over the first four measures and a shorter slur over the last two. The piano accompaniment has a bass line with a long slur over the first four measures and a shorter slur over the last two. The piano part consists of chords in the right hand and single notes in the left hand.

Fourth system of musical notation. It consists of a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The vocal line features a melodic line with a long slur over the first four measures and a shorter slur over the last two. The piano accompaniment has a bass line with a long slur over the first four measures and a shorter slur over the last two. The piano part consists of chords in the right hand and single notes in the left hand. The word "cresc." is written below the vocal line in the third measure and below the piano part in the fourth measure.

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line with eighth notes and a dynamic marking of *v* (accrescendo) above the final two notes. The grand staff contains accompaniment with chords and a dynamic marking of *s* (piano) below the final two notes.

Second system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line with eighth notes and a dynamic marking of *s* (piano) below the first note. The grand staff contains accompaniment with chords and a dynamic marking of *s* (piano) below the first note.

Third system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line with eighth notes. The grand staff contains accompaniment with chords and a dynamic marking of *s* (piano) below the first note.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line with eighth notes and a dynamic marking of *s* (piano) below the first note. The grand staff contains accompaniment with chords and a dynamic marking of *s* (piano) below the first note.

f *sub. mp*
f *sub mp*
p
pp
f

ШУТОЧНАЯ
 на тему русской народной песни
 «Заставил меня муж парну банюшку топить»

Обработка А. Шалова

Весело, задорно

f
mp
mp

First system of a musical score. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line with fingerings 2, 1, 3, 1, 2, 4, 0, 1, 2, 3, 0. The grand staff contains a piano accompaniment with chords and moving lines. A 'V' marking is present in the right hand of the grand staff.

Second system of a musical score. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line with fingerings 2, 1, 2, 2, 3, 1, 2, 2, 1, 2, 0, 2, 3. The grand staff contains a piano accompaniment with chords and moving lines. A 'V' marking is present in the right hand of the grand staff.

Third system of a musical score. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line with fingerings 0, 3, 0, 1, 2, 3. The grand staff contains a piano accompaniment with chords and moving lines.

Fourth system of a musical score. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line with a dynamic marking *p*. The grand staff contains a piano accompaniment with chords and moving lines, also marked with *p*.

First system of a musical score. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line with various fingerings (3, 2, 1, 0, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3) and a trill-like figure. The grand staff provides harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands.

Second system of the musical score. It features the same three-staff layout. The top staff continues the melodic line with fingerings (4, 2, 3, #0, 4, 1, 0, 1, 2, 2, 3, 4). The grand staff includes a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and features more complex chordal textures and arpeggiated figures.

Third system of the musical score. The top staff shows a more active melodic line with fingerings (2, 2, 3, 4). The grand staff continues with harmonic support, showing a steady flow of chords and moving bass lines.

Fourth system of the musical score. The top staff has fingerings (3, 2, 0, 3, 4, #1, 3, 2). The grand staff concludes the system with further harmonic development and melodic accompaniment.

First system of a musical score. The top staff is a treble clef with a melodic line featuring triplets and slurs. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment consisting of chords and single notes.

Second system of a musical score. The top staff continues the melodic line. The bottom staff features a piano accompaniment with a *mf* dynamic marking. The music consists of chords and single notes.

Third system of a musical score. The top staff continues the melodic line. The bottom staff features a piano accompaniment with a *mf* dynamic marking. The music consists of chords and single notes.

Fourth system of a musical score. The top staff features a melodic line with a *gliss.* (glissando) marking and a fermata. The bottom staff features a piano accompaniment with a *f* dynamic marking. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ РЕДАКТОРА	3
ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ	4
ПОСАДКА	7
РАБОТА ПО ОСВОЕНИЮ ТРЕМОЛО	9
ПОЛОЖЕНИЕ ПАЛЬЦЕВ И МЕДИАТОРА	13
МЕДИАТОР	14
ПОСТАНОВКА ЛЕВОЙ РУКИ	15
КООРДИНАЦИЯ РУК. „ШТРИХОВАЯ“ ИГРА	21
ТРЕМОЛО	23
ВИДЫ ТРЕМОЛО	24
ПРИЗВУКИ НА ДОМРЕ	25
ШТРИХИ	26
ЛЕГАТО	26
НОН-ЛЕГАТО	27
ПОРТАМЕНТО	28
ГЛИССАНДО	29
СТАККАТО	31
ТРИОЛИ	31
ПИЦЦИКАТО БОЛЬШИМ ПАЛЬЦЕМ ПРАВОЙ РУКИ	32
ПИЦЦИКАТО ЛЕВОЙ РУКОЙ	33
ВИБРАТО	34
ФЛАЖОЛЕТЫ	34
ГИТАРНЫЙ ПРИЕМ	35
ИГРА НА РАЗНЫХ СТРУНАХ	35
ОБРАТНЫЙ ПЕРЕХОД („ПОДЦЕП“)	35
СМЕНА ПОЗИЦИЙ	36
ОСОБЕННОСТИ ИГРЫ В ВЕРХНЕМ РЕГИСТРЕ	38
ГАММЫ И АРПЕДЖИО	38
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ РЕПЕРТУАР	40
РОЛЬ ПЕДАГОГА В ФОРМИРОВАНИИ МУЗЫКАНТА	41
ХРЕСТОМАТИЯ	43

С 77
782

Научный редактор профессор И. И. Шитенков

С 77 **Ставицкий З.** Начальное обучение игре на домре/
Ред. И. Шитенков. — Л.: Музыка, 1984.—64 с. — (Ху-
дож. самодеят.).

Учебно-педагогическое пособие содержит инструктивный и художественный материал для обучения игре на домре.

С $\frac{5209040000-683}{026 (01)-84}$ 525—84

782

С $\frac{5209040000-683}{026 (01)-84}$ 525—84

© Издательство „Музыка“, 1984 г.

Зиновий Иванович Ставицкий

НАЧАЛЬНОЕ ОБУЧЕНИЕ
ИГРЕ НА ДОМРЕ

Редактор В. С. Буренко
Худож. редактор Р. С. Волховер
Техн. редакторы О. Е. Ларионова, Р. Г. Темкина
Корректор Д. А. Павлов

Н/К

Подписано в печать 10.09.84. Формат 60×90¹/₁₆. Бумага офсетная № 2.

Печать офсетная. Усл. печ. л. 4. Уч.-изд. л. 4,14.

Тираж 15 700 экз. Изд. № 2749. Заказ № 2826. Цена 40 к.

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение. 191123, Ленинград,
ул. Рылеева, д. 17

Ленинградская фабрика офсетной печати № 1 Союзполиграфпрома Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
197101, Ленинград, ул. Мира, 3.