

Н. С В И Р И Д О В

ОСНОВЫ
МЕТОДИКИ
ОБУЧЕНИЯ
ИГРЕ
НА ДОМРЕ



Н. СВИРИДОВ

ОСНОВЫ
МЕТОДИКИ
ОБУЧЕНИЯ
ИГРЕ
НА ДОМРЕ

domracheev.net



ИЗДАТЕЛЬСТВО „МУЗЫКА“ ЛЕНИНГРАД 1968

ОТ АВТОРА

В основе настоящего методического пособия — теоретическая часть Школы игры на малой и альтовой трехструнной домре, написанной автором в 1960 году. Рукопись обсуждалась руководителями коллективов Ленинградского Дома художественной самодеятельности с участием артистов Русского народного оркестра имени Андреева и русских народных оркестров Отдела музыкальных ансамблей Ленконцерта. Ознакомились с содержанием Школы и обменялись мнением по принципиальным вопросам педагоги отделений народных инструментов Ленинградской консерватории и Музыкального училища имени Мусоргского. Получив заключение, в целом положительно оценивающее Школу, автор счел целесообразным в первую очередь опубликовать ее теоретическую часть, в которой изложены основы методики обучения игре на домре.

До сих пор многие вопросы методики и практики игры на струнных русских народных инструментах не согласованы, содержат много противоречий и неверных положений. Учебных пособий в области русского народного инструментоведения еще не создано. Анализ имеющейся немногочисленной педагогической литературы по обучению игре на трехструнной домре показывает, что авторы ее даже не пытались высказать своего принципиального отношения к главным вопросам обучения и не выступали в роли педагогов-методистов. Их работы, как правило, не выходили за пределы Самоучителей и Школ-самоучителей. Указания, касающиеся такого серьезного вопроса как постановка (посадка, положение инструмента, работа рук), сводились к общим замечаниям и описаниям внешних признаков правильности постановки, а многие освещаемые ими положения сохранялись в рамках старых, отвергнутых практикой толкований. Все это не оставляет сомнений в целесообразности издания хотя бы теоретической части Школы даже без подкрепления ее методически расположенным учебным репертуаром.

Изданием своего методического пособия автор претендует лишь на частичное заполнение существенных пробелов в современной музыкальной педагогике и рассматривает на отклики ведущих педагогов по основным проблемам обучения игре на струнных русских народных инструментах. Издание возможно большего количества учебно-теоретических работ, несомненно, окажется полезным и послужит улучшению и подъему подлинно творческой музыкальной работы в самодеятельных коллективах, профессиональных оркестрах, научно разработанную основу преподавания получают педагоги учебных заведений, воспитывающие музыкантов-исполнителей на русских народных инструментах. Создание полноценной и единой школы игры на народных инструментах возможно только после накопления пособий по методике обучения.

Так как теоретическая часть Школы публикуется в форме брошюры, изменен и порядок расположения материала. Методическая последовательность в общем несколько нарушена. Но несмотря на это автор надеется, что предлагаемое пособие, во-первых, послужит руководством для педагогов, не имеющих достаточного опыта преподавания; во-вторых, будет краткой, систематизированной памяткой для педагогов, нуждающихся в теоретическом обосновании своих занятий с учащимися; в-третьих, явится частью курса теоретического предмета „Методика обучения игре на народных инструментах“, предусмотренного учебными планами музыкальных учебных заведений.

Выражаю благодарность артистам руководимого мною русского народного оркестра Отдела музыкальных ансамблей Ленконцерта и его концертмейстеру П. Харитонову за оказанную мне помощь в работе над рукописью.

Глава I

ИНСТРУМЕНТ И ПОДГОТОВКА ЕГО К ИГРЕ

ДОМРА

Домра — старинный народный музыкальный щипковый инструмент, известный на Руси с XVI века. Этимология названия домра и названий, бытующих ныне у народов Средней Азии музыкальных инструментов — домбра, думбра, домбур, — говорит о восточном происхождении домры.

Долгое время этот инструмент подвергался гонению со стороны государственной власти и церкви, и сохранился благодаря бродячим народным музыкантам — скоморохам. Затем был забыт и лишь в конце XIX века реконструирован В. В. Андреевым. После реконструкции домра, кроме внешнего сходства, очень мало унаследовала от своего восточного прототипа. Звук ее в связи с изменением корпуса, приобрел тембр, свойственный русскому мелосу; в современном виде домра — чисто русский инструмент.

Поиски и освоение новых приемов игры (В. Окулевич, Э. Шейнкман) обогатили домру выразительными средствами и выдвинули ее в ряд сольных инструментов. Теперь имеется немало солистов-виртуозов на домре.

Репертуар домры, правда, несколько сужен: оригинальных произведений еще недостаточно, а возможности переложений ограничиваются ее меньшим (сравнительно со скрипкой и мандолиной) диапазоном. В оркестре этот недостаток сглаживается умелой инструментовкой, поэтому возможности домры как оркестрового инструмента почти неограниченны.

В оркестре домровая группа является ведущей и представляет две трети всего струнного состава. Домра — инструмент технически подвижный, звук ее чистый, ясный, певучий и достаточно сильный, что привлекает к игре на ней

много любителей. Научиться играть на домре, овладеть основными приемами игры сравнительно нетрудно. К тому же возраст начинающего обучаться на домре имеет меньшее значение, чем на других инструментах, особенно на тех, где много времени требует достижение чистоты интонирования. Для эстетического воспитания масс в условиях самостоятельности эти качества домры неоценимы.

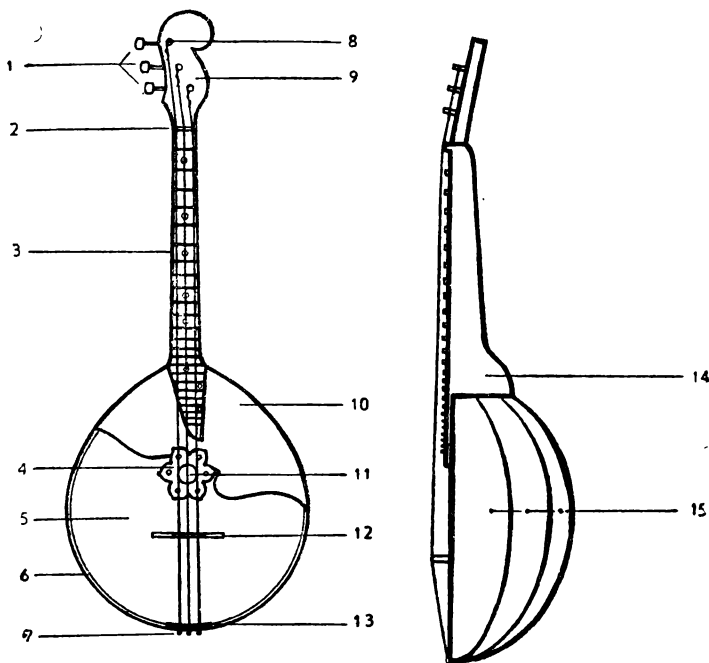


Рис. 1.

1. Колки, 2. Верхний порожек, 3. Гриф с ладами, 4. Розетка (фигурное украшение голосника), 5. Резонаторная дека, 6. Обечайка (окантовка деки), 7. Кнопки для крепления струн, 8. Колковый валик, 9. Головка с вмонтированной в нее колковой механикой, 10. Защитный панцырь, 11. Голосник, 12. Подставка, 13. Нижний порожек, 14. Пятка грифа, 15. Клёпки (доли), составляющие корпус домры (резонансный ящик).

НАСТРОЙКА

Для того, чтобы строй домры был устойчивым во время игры, необходимо содержать в порядке колковую механику, а также правильно крепить струны на колковом валике и на кнопке у нижнего порожа.

Крепление струн на валике показано на рис. 2 (стрелка указывает направление вращения валика при натяжении струны). Струну, пропущенную в отверстие колкового вали-

ка, не следует сильно натягивать рукой. Пусть она будет ослаблена. Тогда при натяжении колком струна, вместе с обвивающим ее (редкой спиралью) коротким концом сможет два-три раза обернуться вокруг валика. Струна должна навиваться на валик рядами, лежащими от отверстия к основанию. Закрутка („косичка“) у петли перегибается через нижний порожек. При таком способе натяжки она не будет сползать и расплетаться, так как основная нить струны (натянутая) прижмет к порожку несколько витков спирали нити, которой она обвита (у струн без обмотки канителью).¹



Рис. 2

Струны необходимо натягивать так, чтобы каждая из них от кнопки до валика представляла собой прямую линию. В противном случае струны, стремясь сохранить прямолинейность, могут выскакивать из прорези в верхнем порожке, особенно если прорезь неглубокая. Натягивание струн производится поворотом всех трех колков в одну сторону, чтобы не было путаницы при настройке.

Настраивая домру, надо сначала убедиться в правильности местоположения подставки (от этого зависит строй каждой струны). Настройка производится подтягиванием струн колками до строя домры *ре*, *ля*, *ми*, после чего звук любой открытой струны сверяется со звуком, получающимся от прижатия ее на двенадцатом ладу (должна чисто звучать октава). Если верхний звук понижает, подставку следует передвинуть ближе к грифу, если повышает — в противоположную сторону.

Настроив каждую струну, можно перейти к настройке их между собой.

Как настраивать струны *ре* и *ля*?

Их можно считать настроенными если:

а) 2-я струна (*ля*), прижатая на 5 ладу, звучит в унисон с 1-й (*ре*), открытой;

¹ Для большей гарантии от сползания „косичку“ следует обмотать ниткой. Обмотка к тому же скроет конец струны, который обычно цепляется за рукав. Еще лучше надеть на струну (от петли и почти до подставки) отрезок трубочки хлорвиниловой изоляции телефонного провода, предварительно вытянув из нее медную жилку.

б) 1-я струна, прижатая на 7 ладу, звучит октавой выше открытой, 2-й;

в) 2-я струна, прижатая на 12 ладу (или флажолет)¹ и 1-я прижатая на 7 ладу, звучат в унисон;

г) открытые 1-я и 2-я струны звучат в чистую кварту.

Так же следует настраивать между собой 3-ю и 2-ю струны.

СТРУНЫ И УХОД ЗА НИМИ

Строй инструмента, кроме точно размеченной мензуры, надежного крепления струн и правильного местоположения подставки, в большой степени зависит от качества струн и их состояния. Заменять струны новыми следует не реже раза в месяц, причем все 3 одновременно, а не наиболее износившиеся. Струны должны быть укомплектованы по толщине и качеству стали.

За струнами необходим тщательный уход. После каждой игры их надо протирать, так как со стороны ладов на струнах накапливается грязь, образуется ржавчина. Это ухудшает строй и звучание струн делается матовым. Для протирки надо один конец хлопчатобумажного лоскута пропустить под струну, вывести из-под нее и соединить с другим концом. Затем сложенные концы лоскута, поворачивая винтообразно вправо или влево, свернуть покруче в жгутик. Таким образом струна будет плотно обжата тканью.

Слегка оттягивая жгутик (от грифа), надо несколько раз провести его вдоль всей струны — от подставки до верхнего порожка. Этим счищается со струны налет грязи. Уход за струнами обеспечивает их долговечность, чистоту и устойчивость строя.

После смены струн, обмотанных канителью, их следует слегка подшлифовать, чтобы при скольжении пальцев левой руки по ним не получались посторонние звуки (свист), а медиатор хорошо скользил и не особенно изнашивался в самом начале, пока струна и медиатор не пришлифуются. Струны в пределах грифа шлифуются грубой тканью (брезент и т. п.) наложенной сверху на струны и прижатой ладонью. Протирание вдоль струн делает их поверхность более гладкой. До блеска доводить не надо; блеск — признак излишнего снятия металла. Участок струн, где их касается медиатор, шлифуется так же грубой тканью, но спосо-

¹ Флажолет — звук, получающийся при ударе по струне с одновременным прикосновением к ней подушечкой одного из пальцев левой руки над 12 ладом. Палец должен прикасаться к струне без нажима и сниматься мгновенно после удара. Флажолеты (натуральные) на домре извлекаются так же на 5, 7 и 19 ладах.

бом, которым производится протирка (жгутиком). Применять для шлифовки даже мелкозернистую шкурку не следует; это нарушит калибровку струн и приведет к их нестройности. Смазывать струны хотя бы и тонким слоем масел также не рекомендуется; это равноценно загрязнению их.

МЕДИАТОР

Наиболее правильная форма медиатора (в натуральную величину) показана на рис. 3: а) для малой домры (толщина 1,3—1,5 мм), б) для альтовой домры (толщина 1,5—1,7 мм).

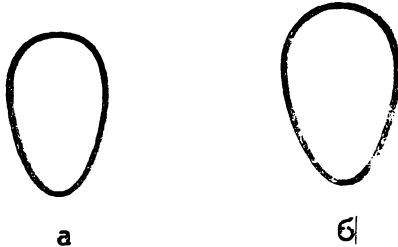


Рис. 3.

Медиатор для малой (а)
и альтовой (б) домры

Лучшие медиаторы — «черепаховые».¹ «Черепаха» — испытанный материал для медиатора, не имеющий себе равного. Только в том случае, если невозможно изготовить медиатор «черепаховый», материалом для него может служить целлулоид (лучше прозрачный) соответствующей толщины (см. выше).

При игре умеренной силой медиатором из целлулоида можно извлечь звук даже лучший, чем «черепаховым», так как структура целлулоида более вязка, а поэтому медиатор меньше стучит о металл струны. Однако целлулоидные медиаторы имеют существенный недостаток, заключающийся в том, что при игре сильным звуком они быстро стачиваются от трения о струны, поверхность рабочих граней становится шершавой, а звук «шипящим». Особенно часто это происходит на струнах, обвитых металлической нитью (канителью); медиаторами, изготовленными из целлулоида, лучше пользоваться для игры на малых домрах.

Черепаховые медиаторы более устойчивы, прочны. Предварительная полировка рабочих граней как бы цементирует их поверхность. Обнажение мякоти материала происходит редко. Если черепаховые медиаторы и стираются, то не

¹ «Черепаха» — материал коричневого или бурого цвета, с полупрозрачными пятнами, получаемый путем специальной обработки роговых щитков, покрывающих панцирь морской черепахи-биссы.

из-за быстрого срыва цементирующей поверхности и дальнейшего стачивания его, а от постепенного срабатывания в процессе игры (постепенное срабатывание на звук не влияет). Если от износа грани потеряли свой профиль, их следует подправить. Изготовлением и подправкой износившихся медиаторов домристы обычно занимаются сами.



Рис. 4.

Медиаторы постоянных размеров изготавливаются с помощью шаблона (из жести или листовой латуни), по которому на пластинку наносится иглой контур будущей формы. По очерченной форме пластинку обрабатывают напильником вдоль ее плоскости, но не поперек, так как края ее могут

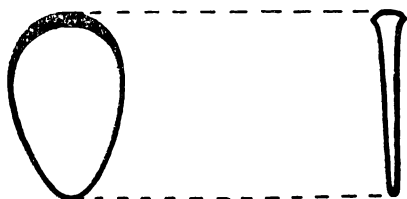


Рис. 5.



Рис. 6.

крошиться во время опилки. Затем мелким напильником обрабатывают края медиатора, по которым скользит струна во время игры.

Обработанные края условимся называть «рабочими гранями». На рис. 4 показаны два их профиля. В первом варианте сняты фаски, во втором острые края «завалены». Второй профиль лучше: при надобности изменить характер звука он дает возможность менять угол постановки медиатора по отношению к струне; при любом его положении точка касания струны всегда будет находиться на вершине закругленности. При снятой фаске (первый вариант) медиатор должен ставиться под неизменно определенным углом к струне, чтобы она скользила по всей плоскости фаски, иначе пропадет смысл такой заточки.

После опилки рабочих граней их надо отшлифовать мелкой шкуркой, а затем отполировать до блеска на хлопчатобумажном лоскуте, положенном (в несколько слоев) на что-либо плоское и твердое. На лоскут наносится тонкий слой

пасты ГОИ или пасты для правки бритв. При полировке без пасты не следует сильно нажимать медиатором и продолжительно тереть о лоскут, так как, нагреваясь от трения, грани могут «подгореть», и поверхность их станет шершавой.

Чтобы медиатор не выскальзывал из рук во время игры можно оплавить его широкий конец легким прикосновением к горячей спичке (сбоку или снизу пламени) — кромка разбухнет и медиатор будет прочно удерживаться в пальцах. Но это можно сделать только с медиатором из «черепахи». Она не сгорает сразу, а сначала плавится под действием высокой температуры. Остывшая «пена» и образует нужное утолщение кромки медиатора (наплав). Подвергать медиатор длительному воздействию огня, допускать сгорание образовавшейся пены не следует.

На рис. 5 показано место обжига и вид обожженного медиатора в профиль, на рис. 6 — расположение граней (пунктиром показана грань на оборотной стороне медиатора).

Глава II

ПОСТАНОВКА

Термин «постановка» обобщает в себе удобную для игры посадку, правильное положение инструмента, рук и их движение. Постановка — своего рода исполнительский фундамент. Поэтому ей педагог должен уделять максимум внимания.

Обеспечить удобство игры на инструменте, правильность исполнения можно лишь при условии, когда все компоненты постановки сольются воедино, когда, по словам профессора Б. Струве, произойдет «рациональное приспособление данного организма к условиям игры». Поэтому, приступая к практическим занятиям начального обучения, педагог не должен допускать никаких отклонений от правильной постановки. Ошибки педагога в период «технологической» подготовки музыканта влекут за собой большие недостатки в исполнении, часто потерю квалификации и преждевременное прекращение исполнительской деятельности. Исправление упущений в постановке после того, как они войдут в привычку, — очень длительный и трудоемкий процесс. Выработанные первичные навыки очень стойки и трудно поддаются исправлению; в иных случаях, попытки к искоренению их остаются безрезультатными.

Весьма любопытно мнение, высказанное в частной беседе моим учителем, прекрасным исполнителем и педагогом П. Нечепоренко, который считает, что ученик, если у него игровой аппарат в порядке, в дальнейшем дозреет скорее,

даже будучи предоставленным самому себе. Дозревание может произойти через практическое освоение репертуара, через слушание музыки, через теоретическое знакомство с музыкальной литературой и т. д. Это высказывание не дает оснований предполагать, что такой музыкант, как П. Нечепоренко, отрицает ведущую роль педагога в музыкально-художественном формировании ученика. Оно лишь свидетельствует о том, какое огромное значение имеет постановка.

Очень показательной в этом смысле была практика коллективного обучения, существовавшая в довоенные годы и, к сожалению, неизжитая сейчас. Она не предусматривает индивидуальных занятий. Подготовка в оркестр ограничивается общими наставлениями и знакомством с нотной грамотой. Лучшими исполнителями становятся лишь правильно усвоившие технологические основы, хотя по своей одаренности они не превосходят других и находятся в равных с ними условиях обучения.

Работа над постановкой рук для учащихся малоинтересна: им хочется скорее играть. Поэтому очень важно вызвать интерес к постановке, сделать ее предметом внимания обучаемых. Такую атмосферу заинтересованности автор наблюдал в классах З. Ставицкого (Ленинградское музыкальное училище имени Мусоргского) и П. Нечепоренко (в период работы в том же училище).

Однако некоторые педагоги не придают серьезного значения постановке. По их мнению важен результат, а не средства. Вред подобных суждений очевиден. Такое отношение к вопросам технологии, во-первых, не совместимо с задачами педагогики, а, во-вторых, является главной причиной того, что с поступившими в профессиональное учебное заведение зачастую приходится заниматься посадкой и постановкой рук, а иногда чуть ли не заново переучивать их. Выработка тех или иных единых исполнительских принципов обусловлена природой инструмента, а постановка как комплекс принципов, эволюционно складывалась на основе общности, типичности строения человеческого тела и естественных движений. Состояние современного исполнительства дает богатый материал для обобщения наиболее правильных положений.

В цепи всех компонентов, составляющих в целом «постановку», самым сложным является «закладка» двигательных основ. Трудность усугубляется еще и тем, что описать, как это делается, со всей точностью невозможно. Поэтому педагог, вникнув в существо выдвигаемых положений, должен сам «пережить» их и независимо от своей исполнительской квалификации уметь правильно показать ученику работу рук,

а также приемы игры, хотя бы на самых простых, но убедительных примерах.

У детей сильно развито зрительное восприятие и умение копировать увиденное. Однако даже убедительный показ не исключает уточняющих пояснений, направленных на то, чтобы учащийся знал, почему должно быть именно так, и считал это единственно возможным и правильным. У педагогов, досконально изучивших все стороны постановки, ссылки на невосприимчивость, неподатливость учеников бывают значительно реже.

Во время работы над постановкой рук педагог должен быть убежден, что ученик воспринял принцип движения не только сознанием, но и в физических ощущениях (это особенно касается правой руки). Основное совершенствование работы рук проходит в домашних условиях, без наблюдения и контроля педагога. Поэтому следует руководствоваться хорошим правилом педагогики, говорящим о том, что «ученик сначала должен воспринять, а потом воспроизвести». Учащимся же младшего школьного возраста, особенно необладающим хорошей смышленностью, в самом начале работы над постановкой рук (над их движением) не следует вообще доверять самостоятельную работу дома, полагаясь на их память. Лучше посвятить несколько уроков тому, чтобы ученик в классе, под наблюдением педагога ощутил характер работы рук и практически освоил правильность движений.

Часто бывает, что ученик на уроке как будто все понял, но не закрепив заданное практически, дома начинает поиски каких-то наиболее «удобных» для себя положений рук и принципов движения. На уроке все начинается сначала, но уже с большими трудностями, и для ученика и для педагога, так как в положении рук и их движениях появились какие-то иные навыки.

Еще лучше два недельных часовых занятия разбить на четыре по получасу, назначая их через день, чтобы ученик почаще восстанавливал в памяти и ощущениях правильность положения рук и движений. Полчаса для таких целей достаточно. Трудно предположить, чтобы начинающий был способен больше заниматься подобной работой самостоятельно, дома.

ПОСАДКА ДОМРИСТА

Посадка играющего на музыкальном инструменте является организующим исполнительским началом. Качество игры в большой мере зависит от собранности, подтянутости, органической слитности исполнителя с инструментом. Посадка должна быть удобной, обеспечивающей наименьшую утомляемость музыканта. Исполнители на домрах (как, впрочем,

и на других музыкальных инструментах) сидят на передней половине стула. Левая нога ставится на пол отвесно или чуть вперед, но обязательно на полную ступню.

При игре на альтовой домре правая нога кладется на левую, чтобы инструмент, лежащий на ней нижней частью корпуса был несколько приподнят.

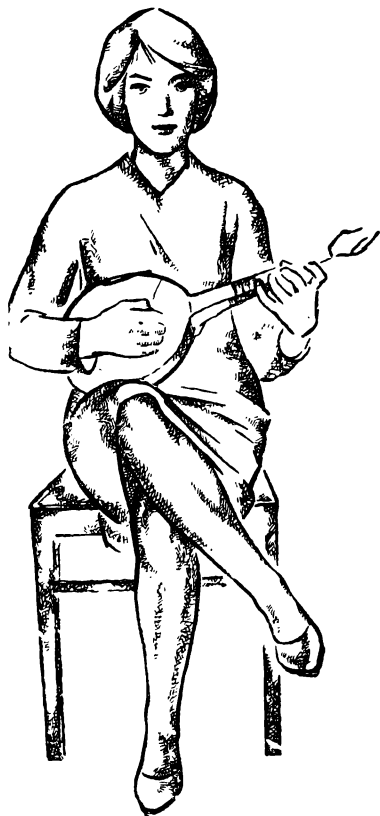


Рис. 7.

Домра имеет две основных точки удержания. Корпус ее слегка зажат между грудью и ногой, на которую опирается. Это обеспечивает устойчивость инструмента. Третья, дополнительная точка удержания — правая рука, положенная плоской стороной предплечья на край деки, немного выше нижнего порожка и представляющая собой противовес грифу.¹ Противовес не дает грифу опускаться и обеспечивает поло-

¹ Предплечье — участок руки от локтя до кисти, плечо — участок от плечевого до локтевого сустава.

жение его головки на уровне левого плеча. При правильно удерживаемом инструменте в двух точках, третья обычно существует теоретически.

Посадка играющего на малой домре (рис. 7), имеет некоторые особенности. Домра-прима меньше альтовой, поэтому при посадке с ней требуется больший подъем правой ноги. Как видно из рисунка, правая нога играющего на малой домре опирается на левую голенью, то есть колено ее смещается вправо (вверх).

Эта посадка общеизвестна. Однако она, к сожалению, еще вызывает разногласия в среде педагогов, особенно среди руководителей самодеятельных музыкальных коллективов. Некоторые педагоги единственно правильной посадкой для исполнителей на всех домрах считают посадку с домрой-альт.

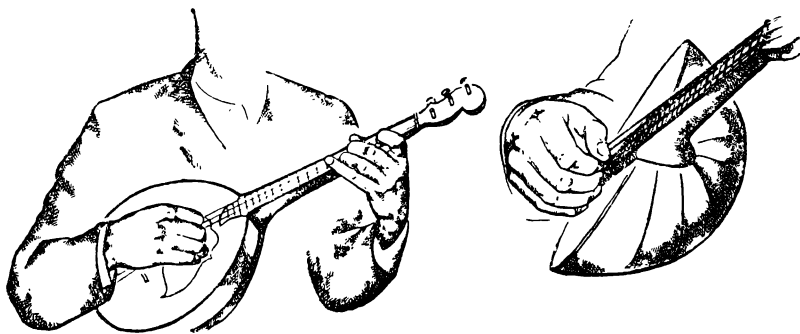


Рис. 8

Посадку с малой домрой они считают неудобной, некрасивой, а для девочек непригодной. Но это неосновательно. Других причин, кроме той, что при указанной посадке требуется более свободное и не слишком укороченное платье, нет. Посадка виолончелисток, как известно, в свое время тоже была несколько иной, но теперь стала типичной и объективно обязательной для всех исполнителей. Указанная (на рис. 7) посадка, для играющего на малой домре, выработана практикой и основана на постоянной потребности приподнять инструмент. Замечено, что оркестранты, играющие на домрах-примах, позволяющие себе на репетициях пользоваться посадкой исполнителей на альтовых домрах в ответственные моменты, требующие большей «мобилизации», приподнимают ногу, а с ней и инструмент, садясь как показано на рис. 7. Это лишний раз подтверждает, что играть

на малой домре, положив ногу на ногу так, как это делают исполнители на альтовых домрах, неудобно.

Из вышесказанного ясно, что посадка должна быть свойственна каждой регистровой разновидности инструмента и не может быть общей, в частности для малой и альтовой домр.

Правильная посадка требует, чтобы музыкант сидел, слегка подав корпус вперед (в положении «к инструменту»). С подачей туловища вперед весовой упор его в значительной мере переносится на правую ногу, на которой лежит корпус домра. Исходным положением для выбора высоты подъема правой ноги является посадка с альтовой домрой. Заняв такое положение и смещая колено правой ноги вправо (вверх), домрист сам определит высоту подъема, которая необходима для того, чтобы правая нога, при надавливании на нее корпусом домры, не возвращалась в исходное положение. Поднимать ногу надо только в меру этой необходимости.

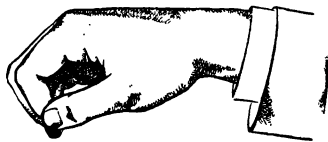


Рис. 9

На рис. 8 показано положение инструмента в руках играющего и угол наклона корпуса домры. В дополнение к вопросу об устойчивости инструмента следует упомянуть о приспособлении, успешно применяемом педагогом А. Сидоровым в Ленинградском Дворце пионеров имени Жданова. Это приспособление полностью устраняет скольжение корпуса домры по ноге. В том месте корпуса домры, которым он опирается на ногу, счищают лак с площади примерно 5×10 см (вдоль корпуса). На очищенное от лака место приклеивают полоску сукна или замши такого же размера. Столярным клеем намазывается очищенное место на корпусе, а не сама полоска. Аккуратно приклеенная полоска ничуть не портит внешнего вида инструмента.

ПОЛОЖЕНИЕ КИСТИ ПРАВОЙ РУКИ

Кисть правой руки должна быть компактной, четыре пальца ее (от указательного до мизинца) согнутыми (но так, чтобы концы их не касались ладони), и обязательно сомкнутыми по всей их длине, чтобы создать массив, равносильный большому пальцу и противоположный ему по действию

(при сжатии медиатора). Указательный и большой пальцы должны описывать овал (см. рис. 9). Медиатор удерживается между первой фалангой указательного пальца и подушечкой большого (см. рис. 10); большой палец, прижима-



Рис. 10.

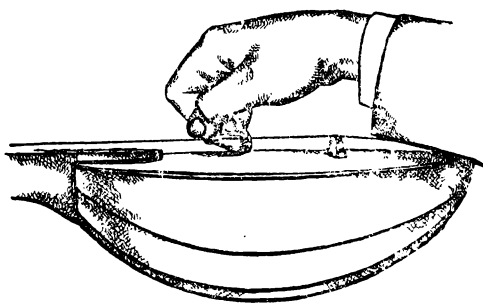


Рис. 11.

ющий медиатор к указательному, должен быть немного согнут в суставе первой и второй фаланги. Если большой палец будет прямым или вогнутым, то он неизбежно развернет медиатор и поставит его или плашмя к струне, или ребром, противоположным заточке. Кроме того, при согнутом пальце, увеличивается сила давления на медиатор. Не следует, однако, впадать в крайность и ставить первую фалангу большого пальца торцом к медиатору; в этом случае медиатор будет „намертво“ зажат с двух сторон и звук станет жестким,

В некоторых Школах-самоучителях имеются указания на то, что кисть правой руки не должна касаться инструмента. Это совершенно не верно. Кисть должна иметь опору и не находиться во время игры на весу.¹ Для этого мизинец и безымянный пальцы слегка разгибаются в суставе первой и второй фаланги и краями ногтей (рис. 11) ставятся на панцирь домры, по которому скользят во время игры и служат подвижной опорой для кисти руки. Ноги, скользящие по панцирю домры, не должны отрываться от него.

Иногда учащиеся, в частности на альтовых домрах, не могут достать медиатором до 3-й струны, так как безымянный (опорный) палец упирается в 1-ю струну. Причиной этого является узкая кисть или вообще маленькие руки, из-за чего уменьшается расстояние от кончика медиатора до безымянного пальца. Этот момент надо предусмотреть в самом

¹ Играть, держа кисть на весу, так же неудобно, как и писать не опираясь на стол кистью руки.

начале обучения и определять учащихся на инструмент, исходя из их физических данных. Правда, расстояние от медиатора до пальца можно увеличить, опираясь только на один мизинец, но это хуже, так как он будет более слабой опорой. С целью увеличения расстояния нельзя распускать

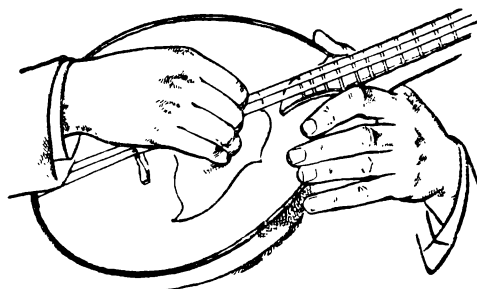


Рис. 12.

пальцы, отделяя их друг от друга. От этого кисть станет легковесной. Если опорный палец во время игры на 3-й струне будет касаться 1-й, это не мешает игре.

ПОЛОЖЕНИЕ ПРЕДПЛЕЧЬЯ ПРАВОЙ РУКИ

Правая рука плоской стороной предплечья должна лежать на краю деки, немного выше нижнего порожка с таким расчетом, чтобы медиатор приходился посередине между голосником и 14-м ладом. Точнее — медиатор должен ударять по струнам в том месте, где на домре получается наиболее красивый и сочный звук. Обязанность педагога, изучив акустические свойства инструмента, указать ученику это место.

Правильное положение руки показано на рис. 12. Поставив руку таким образом, ученик приступает к освоению движения (тремолирования).

РАБОТА ПРАВОЙ РУКИ

Рассмотрение двигательного процесса связано с вопросом о свободе движения, основой которой является не расслабленность мышц, а правильная организация движения руки, рациональное использование ее конструктивных возможностей и двигательных устройств. Важно, чтобы в движении не принимали участия ненужные части руки и управляющие ими мышцы. Предельной свободы и выносливости можно

достичь только в том случае, если движения производятся меньшей частью руки, в данном случае — кистью. На рис. 11 показан сгиб руки в запястном суставе. Этот сгиб является основным условием, дающим возможность строить двигательный процесс на одной кисти.¹ При наличии сгиба кисть руки уподобляется маятнику, укрепленному на оси (предплечье). При покачивании кисти из стороны в сторону предплечье будет слегка разворачиваться в противоположном направлении, что и обеспечит свободный ход кисти в ту и другую стороны.

Предплечье при работе кисти должно оставаться на месте, а не двигаться в одном направлении с кистью, иначе движение будет строиться не на развороте предплечья, а на сгибании и разгибании руки в локтевом суставе. Это потребует большей затраты сил во время игры, так как для управления большим участком руки будут включены более крупные мышцы.

При кистевом движении надо особенно внимательно следить за тем, чтобы ученик не вращал предплечьем сознательно, так как разворот его — лишь следствие отклонения кисти вправо и влево, а не способ для того, чтобы привести ее в движение.

Очень сильно изгибать руку в суставе не надо. Большой изгиб делает кисть висящей, отчего увеличивается амплитуда ее колебания. Кисть по физическому состоянию становится „хлыстоватой“, медиатор шлепает по струнам, а тремоло получается рыхлым. Маленький изгиб плох тем, что при быстрой игре он делает более вероятным вовлечение предплечья в единое движение с кистью. Однако сгиб, каким бы он ни был, сам по себе не предотвращает перехода на принцип игры „от локтя“; он только дает возможность „обосновать“ кисть в движении.

При работе кисти нужно следить, чтобы она двигалась в ту и другую сторону плавно, без фиксации в нижнем и верхнем положении. Учащийся должен как бы помахивать кистью, а не двигать ею активно из стороны в сторону. Если в процессе освоения движения будет проявляться тенденция подключать к работе кисти и предплечье, то педагог может придерживать предплечье рукой, но только слегка

¹ Чтобы при освоении движения ученик не выпрямлял руку, а сохранял сгиб, некоторые педагоги ставят на струны за подставкой спичечную коробку, через которую ученик, как через барьер, перекидывает руку, опираясь на нее предплечьем (в 4—5 см от сустава). Иногда на инструменте монтируют седловидные устройства-подпорки. Однако искусственные приспособления нецелесообразны, так как они лишают ученика двигательных ощущений, возникающих при обычном игровом положении руки.

и больше для напоминания о том, что всей рукой двигать нельзя, чем для остановки ее движения.¹

Тремолоирование следует начинать на открытой струне *ре*. Поддерживать домру за гриф не надо, так как для ее устойчивости вполне достаточно трех точек опоры. Если в поддержке все же будет необходимость, то лучше это делать как показано на рис. 12. Поддержка грифа, при внимании направленном на движения правой руки, может повлечь за собой неверное положение левой. Неправильное положение, но близкое к обычному игровому, может войти в привычку, что усложнит работу над постановкой левой руки. Если ученику трудно усвоить характер движения кисти правой руки, можно предварительно без инструмента и медиатора показать ему, как это делается на балалайке. Это выглядит рельефнее, так как движения более размашисты, и у ученика не будет скованности, которая возникает в связи с боязнью оторваться от струны и „потерять“ ее. Учащийся должен держать руку с распушенной кистью, как показано на рис. 13.

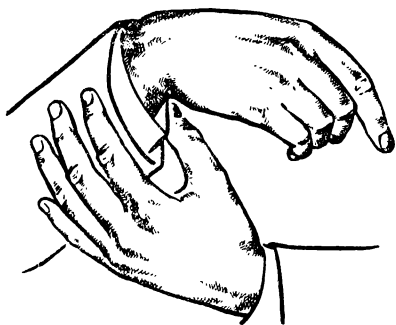


Рис. 13.

Ощущение при движении должно быть таким, как будто ученик пытается отбрасывать кисть вправо (вниз), ударять ею по мнимой преграде, или встряхивать рукой в воздухе, как при ожоге пальцев. Но при этом движения (встряхивания) должны быть более спокойными и соразмерными. Возвращение кисти вверх является только пассивным замахом. Потом учащийся делает эти движения так же, но собранной кистью, как на домре; следующий этап — уже с медиатором и на инструменте: размахивая только кистью, с небольшой

¹ Опасаясь, что медиатор во время игры выпадет из руки, ученики обычно очень сильно сжимают его пальцами, излишне напрягая тем самым руку в запястном суставе. Поэтому вначале освоения движений можно временно пользоваться гнущимся медиатором. Его струна не выбивает из пальцев. Вообще же тонкие медиаторы для игры на домре не пригодны.

амплитудой и не отрывая скользящих пальцев от панциря домры. Движения правой руки, до постановки левой, должны быть доведены до некоторой автоматизации, чтобы учащийся мог „забыть“ о работе правой руки, и отступление от приобретенных навыков было бы исключено или, по крайней мере, стало наименее вероятным.

ПОЛОЖЕНИЕ ЛЕВОЙ РУКИ

Плечо левой руки должно свободно и естественно свисать вдоль туловища, а локоть не прижиматься к нему и не отводиться в сторону. Рука сгибается в локте, а предплечье направляется в сторону шейки грифа. Гриф инструмента лежит на суставном утолщении, являющемся основанием указательного пальца (рис. 14). При нажатии пальцев на лады суставное утолщение служит подпоркой для грифа.

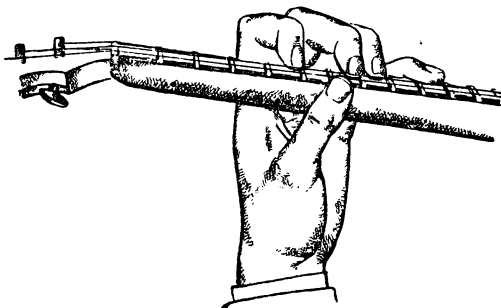


Рис. 14.

Большой палец, приложенный с небольшим усилием своей мякотью к противоположной стороне грифа, фиксирует положение грифа и не позволяет ему при нажиме пальцев на лады соскользнуть с суставного утолщения во впадину между большим и указательным пальцем. При положении грифа во впадине становится неизбежным кольцеобразный захват его большим и указательным пальцами, что влечет за собой неправильное положение играющих пальцев, торможение при переносах руки, и вообще нарушает работу кисти в целом.

Гриф не должен ложиться на ладонь. Чтобы этого не происходило, большой палец независимо от позиции надо держать приложенным к грифу против второго пальца, нажимающего на струну, не возвышая при этом кончик его над грифом (рис. 14). Такое положение большого пальца обеспечивает правильное положение всей кисти руки на грифе. Следует обратить внимание педагогов на встреча-

ющееся в практике явление, когда учащиеся из боязни поднять большой палец над грифом стараются его убрать совсем, для чего сгибают в первом суставе и кончиком упираются в гриф. Такого положения большого пальца нельзя допускать.

РАБОТА ЛЕВОЙ РУКИ

В работе левой руки основная нагрузка ложится на пальцы. Их функцией является прижатие струны к ладам, требующее порой почти мгновенного сокращения мышц. Правильная постановка левой руки обеспечивает чистоту звука, достигаемую „цепкостью“ пальцев, их беглость, и наименьшую утомляемость всей кисти руки.

Работа пальцев (прижатие струны к ладам) основывается на естественных и привычных хватательных движениях, но, так как нажим на струну является целевым, требующим качественного нажатия (силы и точности постановки пальцев на лады), кончики пальцев надо ставить на струну отвесно, „молоточками“ и к самому ладу, причем ногти стоящих на ладах пальцев своей плоскостью должны быть обращены в сторону корпуса домры, а не поперек грифа (рис. 14). Для выработки правильной постановки пальцев вначале надо давать упражнения или пьесы, начинающиеся восходящим движением.



Упражнения, начиная со второго, — ритмическое варьирование первого. Предназначаются они для того, чтобы учащийся наряду с правильной постановкой пальцев на грифе и выработкой позиционной „ставки“ параллельно мог практически осваивать и длительности нот в различных ритмических комбинациях.¹ Позднее их можно использовать для игры на 2-й струне, а затем на 3-й. Их надо играть непрерывным тремоло, оставляя пальцы на месте после взятия нот в восходящем движении, а в нисходящем — снимать по одному, не поднимая высоко над грифом. Оставлять пальцы на ладах в восходящем порядке надо для того, чтобы при обратном движении положение их было бы уже определено.

Если учащийся не может охватить I позицию при одновременном положении всех четырех пальцев на грифе или охватывает ее сильно напряженной кистью, то при взятии верхней ноты, предыдущие пальцы можно по мере надобности сместить в сторону мизинца, но не снимать их с грифа. Это больше относится к альтовой домре и применяется в том случае, когда ученик немного не охватывает позицию.

Если руки ученика очень малы, его не следует обучать на альтовой домре, а лучше определить на малую. У исполнителя на альтовой домре должны быть крупные и сильные кисти рук: мензура ее больше, чем у малой, а аппликатурные принципы и техническая подвижность те же. При небольших руках на ней трудно достичь хорошей техники. Однако величину рук не следует понимать только как длину пальцев и кисти. Хороших технических результатов можно достичь при сравнительно коротких пальцах, но широкой и сильной кисти (ладони).

В обучении детей младшего школьного возраста можно использовать оркестровые разновидности домр (пикколо, малую, а затем альтовую).² При игре на пикколо (если это не специальная подготовка пикколлиста) запись нот должна быть в строе малой и альтовой домр. Так, постепенно переводя ученика с меньшего инструмента на больший (исходя из физического роста), можно правильнее решить вопрос окончательного выбора инструмента.

¹ Позиционная „ставка“ — положение кисти руки, когда все 4 пальца стоят на грифе одновременно и охватывают чистую кварту.

² В настоящее время Ленинградская фабрика музыкальных щипковых инструментов им. Луначарского изготавливает по индивидуальному заказу уменьшенные домры-примы и балалайки-примы (модель музыкального мастера А. И. Кузнецова). Оба инструмента, несмотря на меньшие размеры корпуса и мензуры, держат натуральный строй домры-примы (*ре, ля, ми*) и балалайки-примы (*ля, ми, ми*) и прекрасно звучат. Размеры мензуры рассчитаны на детей младшего и среднего школьного возраста.

В период работы над постановкой левой руки тональностями первоначальных упражнений необходимо предусматривать „мажорное“ расположение пальцев, как более простое и естественное. Ученику, например, не снимая пальцев с ладов в I позиции, легче взять ноты *ми*, *фа-диез*, *соль*, *ля* (1-я струна), *си*, *до-диез*, *ре*, *ми* (2-я струна) и *фа-диез*, *соль-диез*, *ля*, *си* (3-я струна), чем их же при „минорном“ расположении пальцев с *фа-бикар*, *до-бикар* и *соль-бикар* (3-я струна). Работая с начинающими, надо избегать побочных трудностей, кроме тех, которые являются неизбежными.

Следующим моментом пальцевой организации является привитие навыков одновременной постановки двух и более пальцев при смене звуков.



В 1-м такте приведенного примера при взятии 2-м пальцем ноты *фа-диез* 1-й одновременно с ним ставится на *ми*. Во 2-м такте, при взятии *соль* 3-м пальцем, 2-й сразу же ставится на *фа-диез* и т. д. Это необходимо потому, что, например, в 1-м такте после *фа-диез* идет *ми*, которая при попарной постановке пальцев будет прижата заранее еще при взятии *фа-диез*.

Следующий пример — образец одновременной постановки трех пальцев:



В 1-м такте, после *ми* 4-м пальцем берется *ля*, причем 3-й одновременно с ним ставится на *соль*, а 2-й — на *фа-диез*. Аналогично этому пальцы ставятся и в 3-м такте.

При нисходящем движении иногда бывает необходимость одновременной постановки всех четырех пальцев.



В данном случае, чтобы 4-м пальцем взять во 2-м и 12-м тактах ноту *ля*, надо сразу же поставить 3-й палец на *соль*, 2-й — на *фа-диез*, 1-й — на *ми*, то есть все 4 пальца одновременно ставятся на ноты той тональности, в которой написана

пьеса. При переходе со струны на струну правило попарной постановки пальцев остается в силе.



В этом примере третьи ноты 2, 6 и 14-го тактов должны браться 3-м пальцем с одновременной постановкой 2-го на *до-диез*.

Все эти упражнения направлены непосредственно на организацию работы пальцев, чтобы они не были разбросаны. Правда, в дальнейшем (в быстрых темпах) музыкант в какой-то мере отступит от этого правила и не будет нажимать „отыгравшими“ пальцами на струну, но они будут приложенными к ней, находиться над ладами, в готовности к нажатию, а не подниматься высоко над грифом.

Глава III

ПРИЕМЫ ИЗВЛЕЧЕНИЯ И СРЕДСТВА ВЕДЕНИЯ ЗВУКА

ИГРА ПРИЕМОМ ТРЕМОЛО

Тремолирование — основной способ связного исполнения заливованного и педализации нот крупных длительностей. Связность, обозначаемая лигой и исполняемая приемом тремоло, зависит от умения домриста создать впечатление певучести.

Классифицируя прием тремоло, автор „Самоучителя игры на мандолине и четырехструнной домре“ (Музгиз, 1958) Г. Михайлов дает ему качественно определяющее название „Ритмическое тремоло“ и рекомендует играть мелодию следующим образом:



Это абсолютно неприемлемо. Игра перечеркнутыми нотами („штрихом“¹) и тремоло — игра совершенно самостоятельными и разными по художественному назначению приемами. „Ритмическим тремоло“, правда, играть проще: удары по струне в нем распределены пропорционально длительностям нот и кисть правой руки на протяжении всей мелодии не выводится из однообразного ритма движения. Взмахи ее идут, как бы „в такт мелодии“ и служат своеобразным подсчетом для играющего.

Но с художественной стороны оно себя не оправдывает. Тремолирование — средство ведения звука и связано с выразительностью исполнения; поэтому частота его даже в одном и том же предложении или периоде не постоянна.

Динамическое развитие, появление более мелких длительностей и т. п. подчас заставляют играть, то учащая тремолирование, то уменьшая число ударов по струне, как бы вырисовывая мелодию. Все зависит от конкретной исполнительской задачи. В связи с наличием двух толкований приема тремоло обучение пошло двумя путями: со „штриха“ и с тремоло. Сторонники обучения со „штриха“ обычно приводят довод, что в „штрихе“ кисть руки движется медленнее, чем в тремоло; что движения ее более размашисты, и поэтому меньше опасений за неправильное усвоение учеником характера движения руки. Мнение о легкости обучения со „штриха“, ошибочно. Движения руки в тремоло в первоначальной стадии освоения могут быть ничуть не быстрее, чем в „штрихе“ (это зависит от темпа упражнения, для игры „штрихом“).

Кроме того обучающие игре со „штриха“ упускают из виду то обстоятельство, что ученик однажды восприняв обязательность игры определенным числом ударов на каждую ноту, впоследствии с трудом отвыкает от этого. При тремолировании всегда прослушивается пропорциональное количество ударов, и тремоло в сравнении со „штрихом“ не приобретает качественной самостоятельности. Это остаточное явление от неправильной последовательности обучения. Как видно из сказанного суть различия этих двух приемов не столько в частоте ударов, сколько в их количественной организации по отношению к метру и ритму мелодии. Обучать начинающих надо сразу с произвольного, „неорганизованного“ тремоло.² Первоначально оно начинается с

¹ „Штрих“ — термин, прочно бытующий у исполнителей на струнных русских народных инструментах, определяющий игру перечеркнутыми нотами. Происходит от слова „штрих“ — черточка, заменяющая ребра.

² Практика подтверждает правильность такой последовательности, но это указание относится только к домре. На балалайке же начинать обучение надо со „штриха“ как наиболее красочного и характерного для нее приема.

тремолирования длинных нот, с усиленной для ученика частотой ударов по струне; рекомендуемая последовательность обучения не отражается отрицательно на двигательных принципах кисти. Но при тремолировании нот неопределенной длительности исключается взаимосвязь метра с ритмом движения руки, что не привет манеру играть „штрихом“ вместо тремоло с переходом к игре медленных, напевных пьес.

Конечно, правил „построения“ тремоло нет, но главное, не рекомендуется, чтобы основой его была дуольная ритмизация. Качество тремоло значительно улучшается после того, как учащиеся хорошо овладевают исполнением триолей. Во-первых, потому что, добиваясь акцентирования первых нот триолей (то вверх, то вниз), они отрабатывают одинаковую силу ударов медиатором по струне; во-вторых, потому, что триоль состоит из нечетного количества нот, а следовательно и ударов по струне и если нечетность их в какой-то мере будет перенесена в тремоло, то нежелательная дуольная ритмизация — исключена. Поэтому для любого домриста весьма полезна периодическая тренировка в игре триолями.

Какова же должна быть частота тремоло в его качественном завершении? Некоторые домристы, исходя из предпосылки „чем чаще, тем лучше“, играют очень „насыщенным“ тремоло, но это не обеспечивает певучести, а действует на слух угнетающе, производит впечатление назойливого стрекотания; кроме того, звучание инструмента ухудшается. При частом чередовании ударов это происходит от того, что после удара вниз, когда струна еще не успела использовать сообщенной ей для колебания энергии, эти колебания прекращаются прикосновением медиатора к струне при обратном ударе, а самим ударом сообщаются новые колебания, которые опять же глушатся очередным ударом вниз и т. д.¹

Слышны первоначальные толчки — источники энергии, а расстояния между ними не успевают заполняться колебаниями струны (звуком), то есть удары не обволакиваются им, не вуалируются. Отсутствует центральная линия звучания. Тремоло становится „сухим“, не певучим, напоминающим тремоло на ксилофоне. Слишком частое тремоло особенно пагубно отражается на качестве звука в низких регистрах, так как частота колебания самой струны меньшая.

¹ Термин „удар“ принят условно; поэтому при описании воздействия медиатора на струну указывалось на два момента: прикосновение медиатора к струне и сам удар, под которым подразумевается срыв струны с медиатора после ее оттяжки в сторону. Тремоло в абсолютном смысле слова — система щипков, быстрых по характеру воздействия на струну. Определение „удар“ относится больше к характеристике движения кисти.

Поэтому надо учитывать разницу между тремоло на малых и альтовых домрах. Кроме того, при игре плавных, спокойных по характеру пьес, исполнитель, обладающий частым тремоло, сам же вносит в них элемент нервозности и беспокойства.

Тремоло в какой-то степени можно рассматривать как своеобразную динамическую вибрацию звука и в выборе той или иной частоты ее надо (как и при интонационной вибрации на смычковых инструментах) исходить из содержания исполняемого произведения, учитывая напряженность, взволнованность мелодии или наоборот спокойный характер ее, нюансы, а также регистр, в котором проходит мелодия. В тремоло важно поддерживать колебательное состояние струны, не давая слушателю возможности потерять ощущение непрерывно льющегося звука. Достигается это не частотой тремолирования, а силовой равноценностью ударов и их бесперебойностью. При такой монотонности слух адаптируется и воспринимает тремоло как единую, монолитную звуковую линию. Монолитности способствует и то, что тремолирующие инструменты обладают перспективой звучания. Для них существует дистанция скрадывания ударов. Тремоло даже на незначительном расстоянии выравнивается и звук сгущается. Но и в перспективе, на фоне основного звучания струны все же остаются наиболее сильные моменты ее звучания (удары). Однако такая пульсация, звуковое мерцание при ровном тремоло не только не является дефектом звука, а даже оживляет его (особенно на инструментах низкого регистра).

Следует сказать, что чрезмерно редкое тремоло тоже крайность. При нем периоды колебания кисти руки велики; колебания струны успевают затухать в промежутках между ударами. Критерием для выбора той или иной частоты тремоло должно быть хорошее звучание инструмента и одновременно связность исполняемой мелодии, зависящая больше от умения исполнителя вести мелодию способом тремолирования, чем от частоты его.

ИГРА УДАРОМ В ОДНУ СТОРОНУ (ВНИЗ)¹

Ноты мелких длительностей или более крупных, но в быстром темпе, когда их невозможно исполнить приемом тремоло, следует играть ударами. В умеренном темпе они исполняются ударом вниз, в быстрых — в обе стороны, так

¹ В некоторых пособиях игра ударом неверно определяется термином „нон легато“. Такое исполнение правильнее называть „нон тремоло“. См. „Легато“ (слигванные ноты).

как игра в одну сторону требует большого физического напряжения правой руки, а иногда и вообще невозможна.

Удар по струне при игре в одну сторону (вниз) осуществляется следующим образом: кисть руки, без отрыва скользящих пальцев от панциря, заносится вверх (к себе), затем естественным падением в сочетании с активным движением производится удар по струне. Для каждого удара вниз нужно сделать самостоятельный замах. Для большинства учащихся, осваивающих этот прием, характерно то, что они не ударяют по струне, а стараясь без промаха попасть по ней, обычно кладут медиатор на струну заранее и, нажимая, сдергивают его. Получается «выщипывание» звука, а не извлечение его четким отрывистым ударом.

Удары вниз лучше отрабатывать на открытой 2-й струне, чтобы движение кисти заканчивалось упором медиатора в 1-ю. Осваивая удары на 1-й струне, учащийся может излишне пронести кисть вперед (по ходу удара), так как в этом случае не будет ограничения движения струной, а это нежелательно. Привыкнув к искусственной остановке кисти, учащийся впоследствии будет останавливать ее своевременно. Надо следить также за тем, чтобы удар по струне не производился поворотом кисти в горизонтальной плоскости.

ИГРА УДАРАМИ В РАЗНЫЕ СТОРОНЫ (ВНИЗ И ВВЕРХ)¹

Движения кисти при игре ударами в обе стороны ничем не отличаются от движений ее в тремоло. Надо только следить, чтобы вначале освоения ударов в обе стороны темп движения (темп упражнения) не был очень медленным, иначе учащийся, имея запас времени, будет останавливать кисть то вверху, то внизу, и характер движения непременно нарушится.

Как обязательный минимум ежедневной тренировки пальцев и совершенствования игры ударами рекомендуются 20 упражнений, представляющих собой видоизмененные упражнения для скрипки Г. Шрадика. Из всего цикла упражнений отобраны и видоизменены те, применение которых на домре наиболее целесообразно. Все они рассчитаны на работу пальцев в различных комбинациях (см. пример 8).

Некоторое упрощение упражнений Г. Шрадика вызвано

¹ В музыкальной литературе для струнных народных инструментов встречаются разнообразные, ничем не оправданные обозначения технических штрихов. Наиболее правильными являются: удар вниз **П**, удар вверх **В**. Такие обозначения, резко отличающиеся друг от друга по конфигурации, лучше других воспринимаются зрительно, что особенно важно при чтении с листа.

7

Musical score for system 7, measures 1-12. The score is written in 3/4 time and G major. It consists of ten staves. The first staff is the treble clef, and the remaining nine are the bass clef. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some rests. Above the first staff, there are rhythmic markings: a square box above a vertical line, followed by a vertical line with a 'v' below it, and another square box above a vertical line. This pattern repeats across the first staff. Similar markings appear above the bass staff in measures 1, 3, 5, 7, 9, and 11.

8

Musical score for system 8, measures 1-12. The score is written in 3/4 time and G major. It consists of ten staves, all in the bass clef. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some rests. The first staff begins with a treble clef and a key signature change to G major (one sharp).

тем, что на домре струны натянуты очень туго, и прижимать их к грифу намного труднее, чем на скрипке.¹ Использование упражнений в их оригинальном виде может привести к переутомлению кисти левой руки (профессиональному заболеванию). Это особенно опасно для играющих на альтовой домре, имеющей большую мензуру и требующей большей растяжки пальцев. При игре растянутой кистью особая нагрузка ложится на мизинец, так как «молоточком» его не поставить, а нажим на струну вытянутым пальцем требует немалых усилий.

Упрощением предусмотрено более частое чередование работы мышц, и тем самым более равномерная нагрузка на них. В то же время упражнения, несмотря на упрощение, не теряют своего основного тренировочного назначения. Упражнения надо играть в темпе, посильном для учащегося, проигрывая каждое из них по 8 раз, вслушиваясь в качество звука и четкость исполнения. При малейших признаках утомления руки следует прекратить игру, дать ей необходимый отдых и только после этого продолжать следующие упражнения.

Наиболее трудными являются упражнения 9, 16, 18 и 19. Давать их ученику надо с учетом выносливости его пальцев или же только для игры в медленном темпе ударом вниз.

ДЕТАШЕ²

На смычковых инструментах (скрипка, виолончель и др.) деташе — исполнение каждой ноты отдельными движениями смычка вниз (от колодочки к концу) или вверх (от конца к колодочке) поочередно; на домре же — тремолирование каждой ноты отдельно, без перевода одной ноты в другую на сплошном тремоло.

Коротким деташе исполняются ноты мелких длительностей или более крупных, но в подвижных темпах. Осуществляется это следующим образом:

Написано



¹ Во избежание излишнего напряжения кисти в период работы над постановкой левой руки, струны можно ослабить, настроив домру на большую секунду ниже.

² Деташе специального обозначения не имеет; такой характер исполнения избирается музыкантом, трактующим произведение.

Исполняется



В более быстрых темпах деташе исполняется спокойным, выдержанным, „глубоким“ ударом вниз. По характеру звучания деташе, выполненное таким образом, похоже на портаменто.¹

Глава IV

ЗВУК (ТОН) НА ДОМРЕ²

Звук — основа музыки. Поэтому качество его должно быть всегда в центре внимания исполнителя. Если при наличии хорошего звука, не обладая хорошей техникой, можно исполнить медленную певучую пьесу, то при плохом звуке, какими бы другими качествами не обладал музыкант, его исполнение нельзя назвать художественным.

Между тем, в большинстве учебных пособий о звуке говорится только как о физическом явлении, без описания его художественно-выразительных качеств и средств извлечения. Поэтому часто от незнания, какими средствами достигается хороший звук, рождается ложное мнение, что звук — „дело времени“, что он появится „сам собой“.

Однако то или иное качество музыкального звука зависит от вполне определенных, достаточно известных условий. Звукоизвлечение на инструменте должно стать предметом изучения и решаться с такой же серьезностью, как постановка голоса у вокалистов.

Для работы над звуком нет специальных упражнений. Правда, педагоги иногда, с целью „поработать над звуком“ дают учащимся разучивать медленные пьесы. Однако вопрос о качестве звука не следует связывать с исполнением только медленных певучих пьес. Такие задания скорее направлены

¹ Портamento имеет два значения; в данном случае — ритмически выдержанное, динамически ровное и протяжное исполнение. Обозначается черточкой под или над нотой. Является средством ведения звука. О другом значении портamento см. в главе VII.

² Не следует смешивать два близких понятия: хороший звук (звучание струны, умело приведенной в колебательное состояние) и хорошее тремоло (мастерство образования длинных звуков). Качество звука и тремоло дополняют друг друга, но в практике встречается, что у исполнителя звукоизвлечение правильное, с хорошим результатом, а тремоло неровное или наоборот.

на отработку ровного тремоло и кантилены. Хороший звук — плод повседневной работы по текущей программе. Любой материал, будь то пьеса или упражнение, всегда пригоден для работы над качеством звука. Звук на домре не является готовым, определенным конструкцией инструмента. Если, скажем, на баяне звук, в основном, зависит от качества инструмента, то на домре качество звука находится и в зависимости от умения его извлекать.

Одно из первых условий, обеспечивающих хороший звук, бесспорно — качество инструмента и медиатора. Однако и то, и другое способствует хорошему звуку, но не является решающим фактором. Есть немало обладателей хороших инструментов, но звук их далеко не завидный.

Второе условие — определение места на струне, где от удара по ней будет лучшая отдача звука; третье — правильное положение правой руки. Ее как уже известно, всегда следует класть предплечьем немного выше струн, у нижнего порожка, чтобы она была направлена не вдоль их, а под небольшим углом.¹

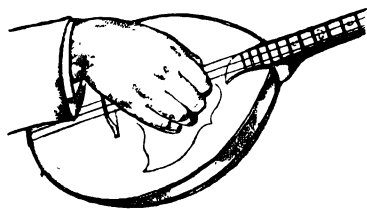


Рис. 15.

Это обеспечивает прикосновение медиатора к струне ребечей гранью, а не всей плоскостью. Согнутый в первом суставе большой палец сохраняет такое положение медиатора во время игры. Положение медиатора, косо поставленного по отношению к струне, приведет к тому, что струна при обходе его „носика“ будет скользить, как по сферической поверхности. При таком положении медиатора звук будет всегда лучше, чем при каком-либо другом.

Что именно обуславливает качество звука в этом случае, что происходит при ударе по струне? Представим себе, как бы это выглядело в замедленной кинопроекции.

¹ Преувеличивая значение постановки медиатора под углом к струне, учащиеся иногда сваливают кисть набок, вниз (рис. 15). Кроме того, что рука со свешенной кистью принимает уродливые формы, нарушаются двигательные функции самой кисти.

В первый момент удара по струне она под действием медиатора отходит в сторону направления удара. Медиатор же, за счет вдавливания его в мякоть пальцев (а не качания в них), чуть заметно отклоняется в сторону, противоположную удару. Рука с медиатором тем временем отойдет дальше, а струна под действием упругих сил, стремясь возвратиться в прежнее положение, благодаря незначительному наклону медиатора, сползет по его рабочей грани вниз, к вершине закругленного „носика“ и, пройдя ее, незаметно отделится от медиатора к какой-то неопределенной точке.¹ Такое отделение струны, вследствие округлости „носика“ медиатора (поставленного под углом) не создает впечатления щипка, так как при таком положении медиатора отсутствует резко выраженный момент срыва струны с него (как это бывает при медиаторе, лежащем на струну плашмя), и звук получится „мягкий“, „бархатный“. Кроме того, струна, сползая к вершине „носика“, будет отведена вниз (к деке), а потому, обогнув „носик“ и вырвавшись из-под медиатора, естественно, будет стремиться вверх (от деки).

Наличие ли колебательного движения, перпендикулярного деке, или преобладание этого направления в общем колебании струны дает более „глубокий“, „плотный“ звук, объяснить трудно. Во-первых, потому что это явление не изучено, во-вторых, обоснование его — отдельная задача. Ограничимся лишь практическими выводами без выяснения физических причин, порождающих то или иное качество звука. Проверить правильность сделанных выводов нетрудно, если извлечь звук щипком медиатора в сторону, а потом — с направлением в деку. Разница будет очевидна.²

Некоторые домристы во время игры ставят медиатор к струне почти плашмя, а округлости «носика» достигают за счет увеличения толщины медиатора. С этим трудно согласиться. Толстый медиатор, имея большую массу и площадь прикосновения к струне, всегда стучит о металл, а ставить его под углом нельзя, так как звук будет «тупой». Правда, это же получится, если под чрезмерно большим углом ставить медиатор, и рекомендованной нами толщины, или медиатор, имеющий большой овал «носика». Угол должен быть таким, при котором возможно получить наилучший звук. Это ре-

¹ Поэтому, если „носик“ медиатора, стачиваясь, потеряет свои первоначальные очертания, его следует подправить, чтобы он всегда был закруглен, как показано на рис. 3.

² Этот пример подтверждает сказанное, но не является основанием для того, чтобы вообще играть, ударяя по струне с направлением к деке. Отклонения струны по медиатору вниз вполне достаточно для того, чтобы создать ей колебания в вертикальной плоскости.

шается практически. Попутно напомним, что толщина медиатора обеспечивает только его механическую прочность. Когда медиатор стоит под углом, рабочие грани (точки касания струны) отдалены друг от друга, и это само по себе уже заменяет толщину медиатора.

Существенную роль в достижении хорошего звука играет величина медиатора. Медиаторы большего размера, чем показанные на рис. 3 применять не следует, так как пальцами будет зажиматься их большая площадь, а это ликвидирует амортизацию (некоторое отклонение при ударе по струне); медиатор станет оказывать большее сопротивление струне и дергать ее — грубый звук неизбежен.

Условием для достижения доходчивого, «дальнобойного» звука служит не механическая сила воздействия на струну, а правильное звукоизвлечение, при котором и очень тихий звук реально ощутим на слух даже в больших концертных помещениях. Следует различать тихий, но содержательный звук и слабый («хилый»).

При игре пиано большой медиатор приходится очень ослаблять, отчего звук становится «шелестящим»: слышны удары («цоканье») медиатора о металл струны. Кончик медиатора должен выдаваться из пальцев примерно на 5—6 мм. Если его выпустить очень мало, колеблющаяся струна будет задевать за пальцы, и они окажутся в роли демпферов. Если конец медиатора будет выпущен очень много, то при столкновении со струной медиатор будет легко отклоняться и скользить по поверхности, не зацепляя струну должным образом.

Следует сказать еще об одной немаловажной детали, влияющей положительно на качество извлекаемого звука. Ранее мы достаточно определенно высказывались за кистевое движение и в данном случае не пытаемся противоречить себе, но подмечая большую опертность и сочность звука при игре «затянутой» рукой (от локтя), постараемся объяснить причины этого.

Первая из них заключается в том, что при игре „от локтя“ движущаяся часть руки увеличивается. В связи с этим резкость движения ее понижается, и удары по струне становятся не такими короткими, какие свойственны кистевому движению (особенно, если кисть висящая). Воздействие на струну в этом случае будет несколько нажимным.

Вторая причина — в утяжелении руки, обусловленном также увеличением движущейся ее части, вследствие чего медиатор, наползая на струну, отжимает ее в сторону деки без затруднений. Поэтому при кистевом движении надо направить усилия на то, чтобы, сохранив двигательный принцип руки (на развороте предплечья), компенсировать ту уп-

ругость кисти, которая имеется в „затянутой“ руке и положительно сказывается на звуке.

Во время игры медиатор в большей или в меньшей степени всегда должен быть поджатым держащими его пальцами. Усилие, необходимое для сжатия медиатора, передается на сустав, соединяющий кисть с предплечьем, вследствие чего сцепление кисти с предплечьем становится более жестким, и кисть приобретает нужную упругость, изменяется ее силовое состояние. Кисть, наделенная таким свойством, повышает сопротивление медиатора струне, что обеспечивает лучший звук. Чтобы достичь хорошего звука при игре аккордами (ударами), их следует играть не одной кистью, а движением руки „от локтя“. Игра на домре аккордами тремоло в оркестрах не применяется, так как в этом нет практической необходимости.

Глава V ПОЗИЦИИ И АППЛИКАТУРА

Позицией называется положение руки на грифе инструмента; последовательность ее определяется по положению 1-го пальца. Если например, 1-й палец на 1-й струне поставлен на ноту *ми* второй октавы, 2-й — на *фа*, 3-й — на *соль*, а 4-й — на *ля*, то это означает, что рука находится в I позиции.

При положении руки в I позиции на 2-й струне должны быть взяты ноты *си*, *до*, *ре*, *ми*, а не 3-й — *фа*, *соль*, *ля*, *си*. Таким образом, при игре в I позиции на всех трех струнах можно охватить звукоряд от *ми* первой октавы до *ля* второй.¹



Во II позиции 1-й палец (на струне *ре*) находится на ноте *фа*, в III — на *соль*, в IV — на *ля* и т. д. Остальные пальцы как на струне *ре*, так и на двух других струнах распределяются аналогично тому, как они распределены в I позиции.

При игре на всех трех струнах при более или менее долговременном положении кисти руки на одном месте, лады находятся под пальцами, и играющему не приходится дотя-

¹ Римские цифры снизу нотного текста обозначают струну, сверху — позицию.

гиваться до них или попадать скачком. Однако, отмечая положительную сторону позиционной игры, следует сделать оговорку, что игра в позициях имеет и ряд отрицательных сторон.

Специфика домры, а также чисто исполнительские цели не всегда позволяют строить аппликатуру на позиционной игре; поэтому позиции правильнее рассматривать только как одну из возможностей, облегчающих технику игры на домре.

Одной из причин, не позволяющих широко использовать игру в позициях, является часто встречающийся при позиционной игре „подцеп“. Это, безусловно, самый трудный из всех, имеющихся на домре технических приемов. Трудность его заключается в том, что при переходе, например, с 1-й струны на 2-ю, когда удар по 1-й пришелся вниз, рука с медиатором, чтобы не зацепить эту же струну при обратном движении, должна быть дугообразно перенесена через нее для осуществления удара снизу по 2-й струне:

а, б) хорошо, в) плохо



В быстром темпе исполнить это чрезвычайно трудно. Подцепляемая нота, как правило, „смазывается“ и выпадает из общего характера звучания пассажа или какого-либо другого построения. Если домрист будет стараться взять эту ноту полноценным ударом, то руку придется „затянуть“, то есть играть, включив предплечье в работу с кистью. Систематическая игра „подцепами“ может привести к изменению постановки правой руки; то есть у исполнителя выработается какое-то универсальное положение, основанное на игре всей рукой, от локтя до кисти.

Вот почему следует избегать „подцепов“ и стараться так распределять пальцы и, соответственно этому, штрихи, чтобы при переходе со струны на струну удар медиатора по другой струне приходился вниз. „Подцеп“ применяется только в крайнем случае, когда нет иного выхода, когда „скачок“ как замена „подцепа“ еще труднее выполним, чем сам „подцеп“. Даже случайный, одиночный „подцеп“ и то выводит правую руку на время из нормального рабочего состояния. Психологический момент заставляет музыканта готовиться к „подцепу“, заблаговременно меняя работу и положение руки. После того, как „подцеп“ осуществлен, исполнитель обычно некоторое время не может вывести руку из измененного положения. Домристы, широко пользующиеся „подцепом“, как правило, играют нечетко по звучанию и ритмически неустойчиво.

Второй причиной отказа от игры в позициях является исполнение легато. Если при исполнении певучей мелодии домрист, используя позиционное положение руки, будет часто переходить со струны на струну, то мелодия будет разорванной: соединить два звука на разных струнах довольно трудно. Кроме того, в позициях, особенно верхнего регистра, струны в тембровом отношении звучат неоднородно. В подтверждение сказанного проанализируем отрывок из Первой симфонии В. Калинникова, приведенный С. Я. Крюковским в его „Школе для трехструнной домры“ (Музгиз, 1936) как пример мелодии, исполняемой во 2 позиции.

13 Allegro moderato

The image shows a musical score for three strings, likely for a three-stringed mandolin or similar instrument. It consists of three staves of music. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Above the notes, there are numerous numbers indicating fingerings (1-4) and bowings (0, 1, 2, 3, 4). The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The first staff has a treble clef, and the second and third staves have bass clefs. The music is divided into two phrases, each starting with a fermata. The first phrase ends with a double bar line, and the second phrase ends with a double bar line and a repeat sign.

Аппликатура по Крюковскому (нижние цифры), основанная на игре в позиции, ни с технической, ни с художественной точки зрения не оправдана. Как в первой, так и во второй фразах обнаруживается по пять переходов со струны на струну, что нарушает связность мелодии. В 6-м такте первой и второй фраз мелодия уводится на 3-ю струну, а это нарушает тембровую целостность фраз. Кроме того, форшлаги во 2-м такте обеих фраз приходятся на более слабые пальцы.

При игре другой аппликатурой (верхние цифры) как в первой, так и во второй фразах будет всего по одному необходимому переходу со струны на струну. Мелодия будет исполнена на двух струнах, имеющих однотембровый характер звучания. Во 2-м такте скольжение (портаменто) от *соль* к *фа* будет связующим моментом, способствующим легато, а форшлаг попадет на сильные пальцы. Другой неудачный пример в „Школе“ Крюковского — отрывок из увертюры к опере „Царская невеста“ Римского-Корсакого, где при указанной аппликатуре (цифры снизу) в 15 тактах девятнадцать переходов со струны на струну, причем в 1-м же такте — труднейший для плавного исполнения на разных струнах ход на кварту, который легко может быть исполнен на одной струне (цифры сверху обозначают лучшую аппликатуру для данного отрывка).

14 Allegro



Надо сказать, что аппликатура тесно связана с артикуляцией исполнения. Поэтому было бы ошибкой считать, что аппликатура имеет только техническое значение, и руководствоваться при выборе ее лишь исполнительскими удобствами. В исполнительской практике часто приходится сознательно отступать от аппликатурных удобств и мириться с более трудной аппликатурой, если она направлена на выполнение художественной задачи.

Бывает так, что мелодия кажется исполнимой в одной позиции и более простой аппликатурой, но в художественных целях появляется надобность менять и позицию, и аппликатуру для того, чтобы, например, перенести какую-нибудь фразу целиком на другую струну, звучащую или более ярко или, наоборот, более матово, засурдиненно. Этим достигается тембровая контрастность фраз, или предложений. Позиции и соответствующую им аппликатуру, как закономерное распределение пальцев в той или иной позиции, следует подчинять художественному замыслу, подходя к ним всегда творчески.

Огромное художественное значение, а на тремолирующих инструментах, пожалуй, даже особое значение имеет так называемая фразировочная аппликатура.

На домре нет абсолютно непрерывного звука, и протяженность его воображаемая. Если на инструменте с непрерывным звуком (баян, скрипка и др.) достаточно на мгновение прервать звук между фразами, и игра становится членораздельной, то на домре, кроме звукового начала, идущего от правой руки и достигаемого путем нового наложения медиатора на струну, часто приходится прибегать и к помощи аппликатуры. Поэтому новые фразы во всех случаях лучше начинать с новой позиции и, по возможности, аппликатурой самостоятельной для каждой из фраз.

По той же причине, кроме отделения правой рукой, желательно путем подмены прижимающего пальца другим, ярче отделять исполняемые тремоло, идущие друг за другом одноименные (одновысотные) ноты, чтобы они не сливались в одну,

более крупную длительность. Перемена пальцев и будет тем дополнительным средством, которое обеспечит внятную, членораздельную игру. При исполнении технически трудных мест, где желательно в каждой группе нот подчеркнуть их начало, целесообразно менять позицию (пальцы) на сильной доле такта, причем в таких случаях лучше применять аппликатуру, типичную для всех групп.



Если пассаж, наоборот, необходимо исполнить наиболее связно, то менять позицию лучше на слабой доле такта.

В середине заливанных фраз, исполняемых тремоло (если это вызвано необходимостью), смену позиций тоже лучше производить на слабой или относительно слабой доле такта. Такая смена будет менее заметной. Кроме того, при расстановке пальцев следует учитывать трудности, которые могут встретиться по ходу исполнения. Если впереди форшлаги, трели, морденты или вообще трудные для исполнения места, то их надо охватить наиболее сильными пальцами, а поэтому вся предыдущая аппликатура при подходе к ним должна быть рассчитана так, чтобы сильные пальцы пришлись именно на эти технически трудные места.

Но в силу каких-либо индивидуальных особенностей не всякая аппликатура подходит учащемуся, поэтому его „аппликатурное воспитание“ должно проходить с учетом этих особенностей. В итоге обучения ученика сложится свой аппликатурный план.

Способы смены позиций:

а) первый — ступенчатый — наиболее употребителен в гаммообразном движении



б) второй — перенос руки во время паузы или открытой струны, когда все пальцы сняты с грифа



в) третий—скольжение 1-го или 4-го пальцев вверх или вниз



г) четвертый—подстановка какого-нибудь из пальцев в новую позицию



д) пятый—смена позиций—на одноименных (одновысотных) нотах



е) шестой—смена позиций—за счет длительности ноты



Глава VI

ГАММЫ И АРПЕДЖИИ

Работа над гаммами и арпеджиями заранее подготавливает учащегося к исполнению гаммообразных и арпеджированных пассажей. Они полезны еще и в том отношении, что на них ученик приобретает навык в ступенчатой смене позиций. Проигрывая гаммы и арпеджи тремоло, ученик сможет освоить плавные и ритмически точные переходы со струны на струну.

Кроме того, гаммы и арпеджии могут служить хорошим материалом для работы над техническими и художественными штрихами.

23

Одну и ту же гамму не обязательно проигрывать всеми указанными штрихами. Одна из них может быть проиграна одним, а другая — другим штрихом. Не обязательно также играть гаммы всеми штрихами в какой-то один период обучения. Работа над тем или иным штрихом в гаммах может идти тогда, когда он встретится в пьесе.

АПЛИКАТУРА ГАММ И АРПЕДЖИЙ¹

1) мажорных и минорных гамм в две октавы (с открытых струн *ми, ля*): ми мажор, ми минор, ля мажор, ля минор

24

¹ В приведенных образцах гамм и арпеджий указано по несколько вариантов аппликатур. Они распространяются и на остальные соответствующие гаммы.

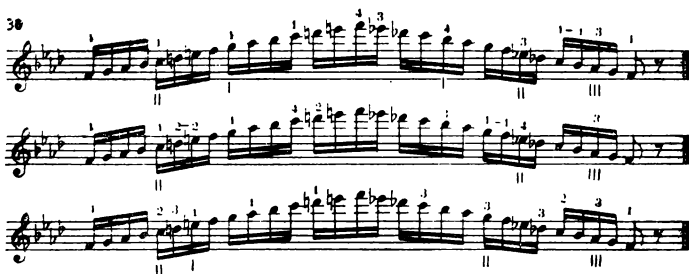
25

26

27

2) мажорных и минорных гамм в две октавы с (закрытых струн): фа мажор, фа-диез мажор, фа минор, фа-диез минор

28



3) мажорных и минорных гамм (однооктавных): си мажор, си минор



4) мажорных и минорных арпеджий в две октавы с (открытых струн ми, ля): ми мажор, ми минор, ля мажор, ля минор





5) мажорных и минорных арпеджий в две октавы с (закрытых струн): фа мажор, фа минор



Глава VII ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ШТРИХИ

СТАККАТО

Стаккато в умеренном темпе исполняется ударом по струне вниз. Для того, чтобы звучание было характерным для стаккато как для художественного штриха, надо после удара медиатором по струне мгновенно уменьшить силу давления пальца, нажимающего на лад (чтобы струна отделилась от лада и перестала звучать). Тогда ноты, исполняемые стаккато, будут короткими, „отскакивающими“. В быстрых темпах таким способом сыграть стаккато невозможно, и его исполняют обыкновенно ударами в разные стороны. Отрывистость звука в данном случае будет получаться только за счет краткости звучания в связи с темпом.

ЛЕГАТО (СЛИГОВАННЫЕ НОТЫ)

Фразировочные и соединительные лиги в пьесах медленного и умеренного темпов не требуют особых приемов для их исполнения. Как правило, любая лига (исполняемая тремоло) на домре заканчивается обычным прекращением тремоло, причем последняя нота несколько укорачивается и мягко снимается (желательно, чтобы последний удар по струне пришелся вверх).

Практически это выглядит так:

Написано



Исполняется



Объединенные лигой ноты мелких длительностей не всегда можно исполнить приемом тремоло, особенно в быстрых темпах, и тогда их исполняют ударами в разные стороны. Такое исполнение лучше, чем игра „штрихом“ (перечеркнутыми нотами), которым в таких случаях домристы склонны подменять тремоло. В конечном счете, объединение нот лигой обозначает не только слитность звуков, но и смысловую связность. Если „фраза живет“, если она грамотно исполнена как в смысле мелодического тяготения, так и динамического устремления то для слушателя становится безразличным сам прием (как средство ведения звука).¹ При исполнении попарно слигованных нот в подвижном темпе ни первую, ни тем более вторую ноту нельзя сыграть „насыщенным“ тремоло, поэтому приходится играть их следующим образом:



Такая насыщенность тремоло при исполнении попарно слигованных нот в подвижном темпе будет физически максимально возможной и в то же время минимально необходимой. Если темп настолько быстрый, что попарно слигованные ноты нельзя сыграть и этим способом, их исполняют ударами в разные стороны:

¹ В фортепианном искусстве удар — единственное средство звукоизвлечения; однако у пианистов между исполнением легато, нон легато и стакато есть разница, определяемая характером удара по клавишам.



Для того, чтобы попарно слигванные ноты были более обособлены в своей попарности, их следует независимо от приема исполнять с нажимом (как бы „приседанием“) на первую ноту. Вторая нота должна звучать тише и короче, тогда будет полное впечатление попарного легато.

При игре легато (тремоло) очень часто наблюдаются ритмические нарушения, особенно если залигванные ноты исполняются на разных струнах.

Написано



Исполняется



Это происходит от того, что домристы, стараясь плавно перейти на другую струну, как бы подыскивает удобный для этого момент, передерживает ноту, предшествующую переходу, и тем самым ломает мелодический рисунок или отступает от авторской фразировки. Точность же исполнения во всех случаях при игре легато тремоло должна определяться только своевременной перестановкой пальцев левой руки, а не ставиться в зависимость от правой.

Другая трудность — исполнение двух нот, объединенных лигой с последующим движением нот мелких длительностей:



В таких случаях слигванные ноты перед указанными восьмыми домристы обычно передерживают, так как они являются отправными точками и по законам штриховки тремоло на них должно заканчиваться ударом вниз, чтобы первую восьмую взять ударом снизу. Стараясь подогнать к тому, чтобы последний удар тремоло пришелся вниз, домристы,

как правило, неоправданно учащают тремолирование и, что еще хуже, усиливают звучность.

Более правильно исполнять следующим образом:



В этом случае тремоло немного сократится, но нота, если не ослаблять нажима пальца на лад, будет звучащей (педализированной). Ощутимого сокращения длительности при этом не произойдет, но не будет и передержки тремолируемой ноты. Заканчивание тремоло ударом вниз станет не обязательным.

ГЛИССАНДО

Глиссандо — прием скольжения от одного звука к другому как в восходящем, так и в нисходящем движении. Глиссандо в отличие от портаменто должно быть звучащим на протяжении всего пути скольжения. В расшифрованном виде это выглядит так:

Написано



Исполняется



Весь путь скольжения от ноты к ноте должен быть рассчитан так, чтобы вторая нота, к которой идет скольжение, была взята вовремя, причем скорость ведения пальца должна быть равномерной. Скольжение по возможности должно производиться сильными пальцами, так как при скольжении на струну надо нажимать сильно, иначе она будет дребезжать, касаясь лада, потому что удары медиатора по струне не всегда приходятся на тот момент, когда палец нажимает на нее, находясь у самого лада (металлической пластинки).

При игре глиссандо в верхнем регистре для более эффектного, „блестящего“ звучания скользящий палец надо ставить на ноготь. В среднем и нижнем регистрах, в восходящем движении палец должен скользить в обычном положении, в нисходящем — руку надо слегка развернуть и стараться вести палец плоскостью ногтя в сторону скольжения или, во всяком случае, максимально приблизив к этому, иначе он (если не поставлен на ноготь) от трения по ладам выпрямится, вытянется вдоль грифа, потеряет силу нажатия на струну, и глиссандо будет звучать приглушенно.

ПОРТАМЕНТО

В инструментальном исполнении портаменто означает скользящий переход от одного звука к другому.

Портаменто обычно используется, когда мелодия изложена не в поступенном движении, а в скачкообразном, но под лигой. Владая этим приемом, всегда можно достичь большей плавности при переходе от ноты к ноте, и тем самым, большей связности, певучести мелодии при игре легато. Портаменто — очень трудный прием, требующий большего исполнительского мастерства, чем глиссандо, хотя они имеют между собой много общего.

Трудность этого приема заключается прежде всего в том, чтобы добиться едва уловимого слухом, почти беззвучного скользяния, только заполняя расстояние между далеко отстоящими друг от друга нотами. Сила звука во время скользяния уменьшается. Если скользяние будет ярким по звучанию, то это придаст мелодии нежелательную меланхоличность, излишнюю сентиментальность, так как звучание при скользянии будет носить характер „нытья“, „подвывания“. Скользящий палец в портаменто не следует ставить на ногу. В остальном положение скользящих пальцев и характер ведения их по грифу в портаменто ничем не отличается от исполнения глиссандо.

Портаменто — очень важный прием из всех исполнительских средств, которыми должен владеть каждый домрист. Однако следует предостеречь от неуместного применения его и от злоупотребления им. Пользоваться этим приемом надо осторожно и только в случаях крайней необходимости. Как правило, не следует делать подряд два портаменто и более и достигать связности мелодии за счет постоянных „подъездов“. Если скользяние применено на небольшом расстоянии между нотами, мелодия после скользяния идет вверх, а соединяемые ноты возможно исполнить на одной струне, то скользяние осуществляется тем пальцем, которым взята первая нота:



Если интервал между нотами большой, и вторую ноту необходимо перенести на другую струну, тогда первую ноту лучше взять первым или вторым пальцем, а второй или третий в нужный момент поставить на другую струну и по ней вести скользяние:



Такая же замена пальцев может быть и при исполнении портаменто на одной струне (при большом интервале):



При нисходящем портаменто скольжение возможно на третьем или втором пальцах, но так, чтобы нота, к которой идет скольжение, была взята вторым или первым (как на одной, так и на разных струнах):



В восходящем движении ноты мелкого шрифта означают начало скольжения, это как бы скользящие форшлаг. Однако в исполнении они не должны быть интонационно ощутимы на слух. В нисходящем движении нотами мелкого шрифта отмечается конец скольжения.

Глава VIII

МЕЛИЗМЫ, ФИГУРАЦИИ И ИХ ИСПОЛНЕНИЕ

ФОРШЛАГ

Форшлаг обозначается нотами мелкого шрифта. Короткие или перечеркнутые форшлагги исполняются за счет длительности предыдущей ноты.

Написано



Исполняется



Написано



Исполняется



В быстрых темпах перечеркнутые короткие форшлагги исполняются ударами (штрихами, обозначенными в примерах), в медленных — тремоло, чтобы они не выпадали из общего характера звучания пьесы.

Написано



Исполняется



Какими бы приемами форшлагги не исполнялись, они не должны звучать сильнее основной ноты. Любой форшлагг должен восприниматься как ритмическое вводное к основной ноте и исполняться с динамическим стремлением к ней.

В местах сильных по звучанию (если позволяет темп) одиночные форшлагги можно играть ударом вниз, но опять же не сильнее основной ноты. Кроме того, в случаях, когда необходимо более легкое звучание, одиночные форшлагги можно исполнять следующими штрихами:



Длинный неперечеркнутый форшлагг исполняется за счет длительности последующей ноты с некоторым акцентом (нажимом на него). В этом случае основная нота теряет свой акцент.

Длинные форшлагги встречаются только в произведениях старых мастеров. В современной литературе они обычно пишутся в расшифрованном виде так, как исполняются.

Пишется



Исполняется



Шестнадцатые после нот с точкой по фактуре аналогичны форшлаггам с той лишь разницей, что длительность форшлага зависит от характера произведения, а длительность шестнадцатой определена написанием. Взять шестнадцатую ударом вверх после тремоло трудно, поэтому тремоло надо немного сократить, но длительность ноты мысленно выдержать, чтобы иметь время для замаха кисти.

МОРДЕНТ

Мордент — один из мелизмов, представляющий собой, по-существу, короткую трель:



Разновидности мордента: двойной



перечеркнутый



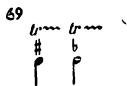
двойной перечеркнутый



Мордент исполняется с небольшим акцентом на первой ноте группы, так как начало группы есть начало той ноты, над которой поставлено обозначение. Исполнение без акцента может привести к тому, что группа нот, представляющая собой мордент, будет вынесена за пределы основной ноты и станет схожа с форшлагом или группой нот, являющейся затактом.

ТРЕЛЬ

Быстрое и многократное чередование написанной ноты и соседней с ней ступенью сверху, называется трелью. Обозначается над нотой или под ней. Если верхний звук альтерирован, то трель обозначается с указанием знака альтерации:



Основная и значительная трудность исполнения трели — обязательная и строгая координация обеих рук. Трель лучше

получается при исполнении ее первым и вторым пальцами как наиболее сильными, несколько хуже — вторым и третьим. Исполнения трели третьим и четвертым пальцами домристы обычно избегают ввиду того, что исполнить ее этими пальцами и добиться при этом хороших результатов очень трудно, особенно если трель продолжается. В верхнем регистре трель обычно исполняется первым и вторым пальцами, так как расстояния между ладами маленькие, струны подняты высоко над грифом и прижимать их труднее. Для более чистого звучания трели в верхнем регистре кончики пальцев на гриф надо ставить абсолютно отвесно, вплоть до постановки их на ногти.

Основная работа над трелью должна строиться на нотах большой длительности. Начинать трель на них надо медленно, с постепенным и равномерным ускорением. Как только начнутся перебои, то есть несовпадение ударов медиатора с переменой нот, а следовательно перестановкой пальцев, темп сбавляется и идет на равномерное замедление, или игра прекращается, и то же самое начинается сначала. Более сложно исполнять трель не с ускорения, а начав чередование сразу в быстром темпе, да еще с некоторым акцентом:



ТРИОЛЬ

В медленном и умеренном темпах триоли исполняются приемами тремоло или ударами в одну сторону (вниз); трудности заключаются лишь в ритмически точном исполнении.

В быстрых темпах триоли надо играть ударами в разные стороны. Это намного труднее, так как первая нота каждой триольной группы должна быть акцентирована, иначе не получится метрической устойчивости. Удары медиатора на акцентируемых нотах чередуются, попадая на первую ноту первой группы вниз, а на ту же ноту следующей группы — вверх, и т. д. Акцентировать ноту ударом вниз нетрудно, так как этому будет способствовать тяжесть падающей кисти. Выполнение же акцента при ударе медиатора по струне вверх значительно труднее, потому что акцент производится только за счет мышечной работы, то есть броском кисти вверх:



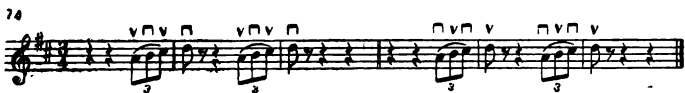
Штрихи, обозначенные в данном примере, обязательны при исполнении триолей, являющихся остиной фигурой. Но бывает, что от штриховых закономерностей приходится отступать. Например, последняя триольная группа в такте размером $\frac{3}{4}$ по правилам должна начинаться ударом вниз, но если в следующем такте первая нота тремолируется, то лучше играть так:



Бывают случаи, когда перед тремолируемой нотой последнюю триольную группу нежелательно начинать с удара вверх. Тогда исполняют, как указано в следующем примере, то есть тремоло начнется с последней ноты триоли.¹

73 Allegro

Если же следующая за триолью нота должна исполняться ударом, то играть триоль можно двояким способом:



¹ Встречаются домристы, владеющие атакой звука (началом тремолирования) снизу вверх. Если использовать эту возможность, то отпадет необходимость применять указанный в примере способ исполнения.

Более сложно исполнение триолей в следующей штриховой комбинации:

75 *Presto*



СИНКОПА

Синкопой называется перенос ударения с сильной доли такта на слабую. В медленном темпе синкопы исполняются обычным приемом тремоло, в подвижных — как показано в примере.

76 *Оживленно*



В очень быстрых темпах синкопированные ноты лучше исполнять ударом вниз.

77 *Allegro vivo*



ГРУППЕТТО

Группетто относится к мелизмам и представляет собой небольшую группу нот, в которой основной звук обыгрывается (окружается) двумя вспомогательными звуками —

верхним и нижним, отстоящим от главного не более, чем на секунду (нижний, как правило, на малую, а верхний или на малую или на большую).

Обозначается: ~

или

~

Если первый завиток обращен книзу, то и первый вспомогательный звук должен быть нижним, если кверху — первый вспомогательный звук должен быть верхним.

Знаки альтерации, выставленные над обозначением группетто или под ним, соответственно относятся к верхней или нижней вспомогательной ноте. Бывает, что знаки ставятся и вверху, и внизу; тогда высота обеих вспомогательных нот изменяется одновременно.

Глава IX

ВОПРОСЫ ОБЩЕЙ МЕТОДИКИ И РАБОТА НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ

Все многообразие имеющихся в педагогике приемов и способов, составляющих методику обучения в целом, описать невозможно. Поэтому здесь излагаются только общие моменты обучения.

Одно из первостепенных и важнейших условий успешных занятий — правильный подбор учащихся, определение их музыкальных способностей, без чего обучение на музыкальных инструментах немыслимо. Поэтому педагог должен внимательно и очень чутко подойти к выявлению интересующих его качеств будущего учащегося.

Учитывая, что определение музыкальных способностей начинается при первом же разговоре с поступающим учиться, педагог не должен выступать в роли строгого экзаменатора; его задача заключается в том, чтобы расположить собеседника к себе, выяснить в какой степени он любит музыку, пел или играл по слуху и т. д. Расположив к себе и создав этим спокойную обстановку, педагог сможет более глубоко и тщательно определить возможности, которыми располагает новичок для занятий музыкой.

Особенно важно внимательно отнестись к детям младшего школьного возраста, так как они отличаются застенчивостью, волнуются и теряются. Естественно, что это отрицательно отражается на определении слуха и ритма, а отсюда и проис-

какой-либо популярной и заведомо знакомой поступающему пьесы и предложить по ритму определить ее:



Полезно также, если поступающий отстучит ритм той песни, которую он пел.

Однако описанными обычными способами проверки слуха и чувства ритма легко определить ярко выраженные музыкальные способности, но не способности заниматься музыкой вообще.

А. Островский, например, указывает на то, что педагог может на приемных экзаменах встретиться (как это чаще всего бывает) с неопытным в музыкальном отношении испытуемым, слух которого не в состоянии отделить звуковысотную сторону мелодии от ее конкретного тембрового произнесения. То есть поступающий не может повторить голосом звук, данный ему на фортепиано. Но если педагог этот звук пропоет, то экзаменуемый воспроизведет его правильно. Далее А. Островский говорит: „Музыкальные способности не изолированы от других способностей; в этом отношении достаточно указать на волевой момент, на владение активным волевым вниманием“...¹

Поступающий, например, может не повторить ритмический рисунок отстукиванием, а в песне, пропетой самостоятельно, подтверждает наличие у него чувства ритма. Не ограничиваясь выявлением общих музыкальных данных (слуха, ритма, музыкальной памяти), необходимо некоторое время обучения посвятить всесторонней оценке способностей ученика уже в процессе практической работы.

Слух, чувство ритма и музыкальная память, еще далеко не гарантия, что начавший учиться станет хорошим исполнителем. Бывает, что при наличии у поступающего хороших музыкальных данных имеются недостатки физического характера (размеры рук, их строение и т. д.). Это просто установить еще при приеме. Хуже когда у учащегося, при внешне вполне нормальных руках, на практических занятиях обнаруживаются скрытые недостатки: врожденный двигательный дефект или отсутствие анатомо-физиологической предрасположенности к характеру игровых движений на данном инструменте.

¹ А. Л. Островский. Очерки по методике теории музыки и сольфеджио. Музгиз, Л., 1934, стр. 288—289.

Следует заметить, что даже такие, казалось бы родственные по природе звукоизвлечения инструменты, как домра и балалайка, требуют присущих им в отдельности исполнительских данных.

Кисть правой руки домристов, например, должна быть при игре более жестко „сцепленной“ в суставе, соединяющем кисть с предплечьем, у балалаечников допустима большая освобожденность руки в запястном суставе, и даже некоторая „хлыстоватость“ кисти. Поэтому педагогу надо быть очень вдумчивым и осмотрительным при отборе учащихся и определении их на тот или другой инструмент.

Чувство предвидения, необходимое в этом случае, помогает педагогу делать безошибочные выводы и правильно оценивать новичков в кратчайший срок, что очень важно.

Учащиеся неохотно переходят с инструмента на инструмент. Они или полюбили инструмент на основе первых впечатлений, или привыкли к нему, или боятся, что и на другом инструменте ничего не получится.

Переводя ученика на другой инструмент, следует подбодрить его, убедить, что причина перевода — в его „особых данных“ для игры на другом инструменте.

Другой не менее важный фактор, решающий успех обучения, — отношение ученика к занятиям.

Новичок, особенно младшего возраста, не всегда приходит к педагогу с заранее сложившимся определенным отношением к музыке, чувствуя призвание. Бывает, что учащийся, обладающий музыкальными способностями начинает заниматься музыкой за компанию с товарищами или по настоянию родителей. „От учащегося нельзя требовать интереса к музыке, его можно только вызвать. Учить же, воспитывать в сфере искусства вообще, и музыки в частности, без эмоциональной заинтересованности обучаемого, без любви к музыке — вряд ли целесообразно“, — говорит А. Островский.¹

Если музыкальные способности есть, то такой недостаток поправим, но для этого педагог с первых же уроков и практических занятий должен заинтересовать ученика, повседневно поддерживать этот интерес к музыке. Но бывает и так, что ученик имеет влечение к музыке, но лишь постольку, поскольку, любит ее слушать.

Такая потребительская тяга к музыке, без ярко выраженного желанья самому играть, овладеть искусством игры, тоже не гарантия успеха занятий на инструменте. Нередки случаи, когда способные ученики бросают занятия. Причина — отсут-

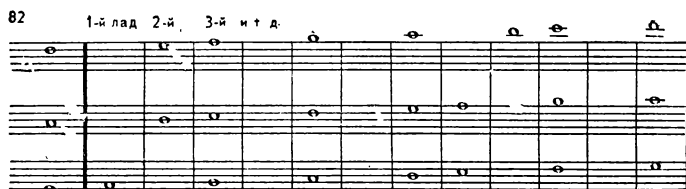
¹ А. Л. Островский. Очерки по методике теории музыки и сольфеджио, стр. 288—289.

стве любви к инструменту. Первые же трудности отбивают охоту учиться.

Дети очень впечатлительны, и эту черту их характера надо использовать. Первое же впечатление чаще всего рождает желание научиться играть, повышает прилежание и решает дальнейшую судьбу музыканта. Хорошо, если педагог сумеет „захватить“ новичка личной игрой или показом исполнения лучших учеников (это более действенно). Совсем хорошо, если ученики будут одного возраста с поступающим. Однако желая „поразить“ новичка, произвести на него наибольшее впечатление, некоторые педагоги показывают виртуозную технику игры на инструменте. Начинаящие в большинстве случаев смотрят на это с безнадежностью, как на что-то непостижимое, и действие такого показа может быть обратным. Надо учесть, что музыкальное развитие новичка невелико, поэтому лучше играть мелодии знакомые и доступные детскому восприятию, чтобы перспектива научиться играть самому была для него более близкой. Это увлечет больше, чем непонятные, „устрашающие“ рулады.

Д. Ф. Ойстрах говорил, что „по-настоящему успевают тот студент, который проявляет встречную творческую инициативу“. В самый начальный период обучения преждевременно говорить о какой-либо „творческой инициативе“, но тем не менее настроить учащегося на добросовестное отношение к занятиям через интерес к инструменту необходимо. Это будет если не проявлением „инициативы“, то крайне желательной ученической активностью.

Изучение начинающими расположения нот на грифе инструмента не следует давать как отдельное задание. Лучше всего делать это одновременно с объяснением посадки, положения инструмента и отработкой тремоло. Ниже помещена схема,



которая, как показала практика, наиболее эффективна для изучения расположения нот на грифе домры.

Как приучить ученика к счету во время игры? Это постоянный вопрос педагогов, работающих с начинающими. Одной из причин того, что учащиеся не считают, является плохое знание длительностей нот (метро-ритма). Выучив обычно

приводимую в пособиях схему длительностей нот и пауз, учащиеся знают, что играя, например, половинную, надо про-износить вслух „раз и два и“, а четверть — „раз и“. Делают это они механически, без понимания значения счета. Еще хуже бывает, когда педагоги объясняют, что целая нота — четыре „удара“ (или счета), половинная — два, четверть — один „удар“. За основу счета, безусловно, надо брать восьмую.

Объяснение метро-ритмической системы надо начинать с рассказа о строении такта (размером $\frac{4}{4}$), который заполнен целыми, половинными, четвертными и восьмыми. Надо рассказать сколько восьмых в каждой из перечисленных нот, что во время игры, когда ученик „тянет“ ноту, он должен вслух и в равномерном темпе высчитать ее содержание — количество восьмых — и только после этого начинать „тянуть“ другую ноту.

Для лучшего понимания и усвоения учащимися метро-ритмической системы в первоначальных упражнениях можно над основными нотами выставлять мелким шрифтом или точками их содержание в восьмых. Но это должно быть лишь временной мерой.

Другой причиной того, что учащиеся не считают, особенно при исполнении популярных пьес, является стремление играть на слух.¹

Чтобы показать учащемуся необходимость счета во время игры, полезно дать песню, слова которой ему хорошо знакомы, попросить сыграть, и в случае неритмичной игры, пропеть ее со словами, перенося соответственно сыгранному акценты в словах, искажая тем самым их произношение. Тогда ученику будет понятно, что музыка и текст неразрывны, что мелодия как бы „выговаривает“ каждое слово текста и исказить ее, играя неритмично, без счета нельзя, что при искажении мелодии искажается и текст.

Считать на первом этапе обучения надо обязательно вслух. Но долго на этом задерживаться не следует, так как такая „мелодекламация“ впоследствии окажется ненужной помехой, из-за которой ученик не сможет целиком воспринимать исполняемую мелодию. Требования педагога играть со счетом вслух должны быть заменены требованиями играть ритмично. У учащегося, считающегося „про себя“, скорее разовьется такое ценное качество, как чувство внутреннего ритма.

¹ В данном случае игра на слух оговаривается, так как ею начинающие заменяют игру с нот. Вообще же запрещать играть по слуху не надо. Она не мешает игре по нотам и развивает слух, обогащает память музыкой, помогает изучить гриф интонационно. Главное — в стремлении точно воспроизводить мелодию независимо от того, по слуху или по нотам ее играют.

С первых же уроков надо приучать ученика играть не глядя на гриф, чтобы в центре его зрительного внимания был всегда только нотный текст исполняемого упражнения или пьесы; в противном случае ученик будет „метаться“ от нотного текста к грифу, теряя и то, и другое. Исключением может быть только внезапный переход в более отдаленную позицию. У учащегося надо развивать чувство „осозания“, ориентировки на грифе „вслепую“.

С началом практических занятий одновременно встает вопрос об организации и режиме домашней работы ученика. Если общий распорядок дня учащегося позволяет ему заниматься на инструменте утром, то его занятия будут наиболее продуктивными. Количество времени, которое ученик должен отдавать домашним занятиям, зависит от возраста ученика и его одаренности, сложности задания, а также от того этапа обучения, на котором ученик находится. Однако при всех обстоятельствах занятия должны быть регулярными. Следует отметить, что особенно в более поздний период обучения каждое отдельное занятие надо начинать с медленных пьес или упражнений, чтобы „разогреть“, подготовить аппарат к большей последующей нагрузке, дать рукам соответствующую зарядку.

Перед работой над пьесами и упражнениями дома ученик должен быть проконсультирован, что играть их надо медленно, четко, хорошим и достаточно громким звуком. Медленная игра обеспечивает наблюдение за правильностью исполнения и дает возможность предупредить ошибки.

Чтобы обеспечить правильное развитие ученика и облегчить работу себе, педагог должен привить своему воспитаннику любовь к домашним занятиям, к самому процессу овладения инструментом. Не повинность, а творческая ответственность за подготовку заданий, должна быть руководящим началом в самостоятельной домашней работе.

Музыкальное воспитание начинается с самых первых шагов обучения без скидок на возраст. Разумеется, воспитание младших учащихся должно строиться на доступном репертуаре, а сообщаемые знания соответствовать их возрастному развитию.

Вполне естественно, что сначала понятия ученика о качестве исполнения в его представлении будут ограничиваться только понятиями о некрасивом звуке, о неточности исполнения, о том, что звучит нечисто. Однако все это имеет первостепенное значение, так как качество звука, чистота исполнения, а также ритмическая дисциплина ученика — залог его дальнейшего, более глубокого музыкального развития.

Немаловажное значение в музыкальном развитии имеет слушание музыки. Формирование музыкального чутья и вкуса

лучше всего происходит на основе полученных слуховых впечатлений.

Важное место в педагогике занимает постепенность, последовательность в усвоении учебно-педагогического материала. Постепенное накопление навыков, закрепление их будет гарантией того, что ученику не придется возвращаться к недостаточно доработанному приему. Плохо, когда педагог делает ошибку, но еще хуже, если он убежден в том, что доработкой не прочно усвоенного можно заниматься попутно с работой над новыми приемами. В таком случае подправка, „дергание“ учащегося напоминаниями о неправильностях игры становится неизбежностью, а это отвлекает ученика от вновь поставленной цели и порождает беспорядок. Только усвоив предыдущее, закрепив его, ученик будет иметь базу для перехода к последующему, более трудному.

Если для овладения приемом потребовалось много времени, то необходимо расширить аналогичный репертуар, иначе работа наскучит учащемуся. При разнообразии же репертуара ученик и не заметит, что он „топчется“ на месте осваивая и закрепляя по существу, один и тот же прием.

Осуждения заслуживает „натаскивание“ учащихся путем завышения сложности репертуара. Такой метод основывается на неверном убеждении, что, разучивая пьесы и упражнения, превышающие возможности учащегося, он „быстрее продвигается“, что „после этого ему все будет легко“. Помимо того, очень часто таким соблазнительным репертуаром педагоги стараются заинтересовать учащегося, что тоже неверно.

Все это нарушает основной педагогический принцип „от простого к сложному“, а не наоборот. Правда, для ученика солидность произведения, „громкая“ фамилия автора представляют соблазн, и он старается выучить его, но дальше стараний это обычно не идет, так как в силу своей исполнительской незрелости ученик не сумеет ни раскрыть художественное содержание произведения, ни преодолеть его технических трудностей. Все заканчивается не более чем поверхностным ознакомлением с текстовой частью пьес, а это приучает к недоработке их, лишает ученика понятия о художественной законченности произведения. Такая поверхностная работа над пьесой положительного влияния на формирование музыканта не окажет.

Есть достаточно примеров того, что поступающие в музыкальное училище „переигравшие“ чуть ли не весь репертуар для домры не могут грамотно, осмысленно сыграть хотя бы одну пьесу, которая представляла бы в их исполнении художественную целостность.

Следует сказать еще об одном очень важном моменте

в обучении домриста. Так как оно предусматривает, в основном, подготовку оркестрового музыканта, то в ученике надо всеми способами развивать „чувство ансамбля“, как можно раньше предоставить ему возможность играть в сопровождении фортепиано или создать из учащихся дуэт, трио, квартет и т. д.

Весьма полезна для учащихся игра в унисон. Она развивает чувство „частного ансамбля“, умение слушать свою партию в стройном созвучии группы. В ней легче понять, что групповое исполнение партии — это не просто совместная игра, а игра, объединяемая одной исполнительской идеей, одинаковыми техническими средствами. Привлекать учеников к ансамблевой игре, разумеется, можно только в том случае, если постановка рук закончена, и учащиеся не будут играть „любыми средствами“, лишь бы принимать участие в коллективе.¹

В практике оркестрового исполнительства очень важным моментом является чтение с листа, умение быстро ориентироваться в нотном материале, зрительно схватывать и быстро переносить нотный текст на инструмент без предварительного знакомства с ним. Чтение с листа требует постоянной тренировки. Тренироваться в чтении с листа можно и „немым способом“, без инструмента, путем всматривания в текст и мысленного перенесения его на гриф. Очень хорошо, если материалом для тренировки в чтении с листа служат оркестровые партии. Таким способом учащийся знакомится с оркестровой литературой, а процесс обучения максимально приближается к будущей оркестровой практике. Но сложность пьес для чтения с листа не должна превышать исполнительского уровня ученика. При чтении с листа надо обращать внимание на то, чтобы ученик не просто играл ноты, а исполнял свою партию со всеми динамическими оттенками. В процессе чтения допускаются лишь более сдержанные темпы относительно указанных автором.

Надо обращать внимание на то, чтобы читая с листа, учащийся умел смотреть вперед, зрительно запоминать группы нот (1-2 такта), как бы „фотографируя“ их. Исполняя уже запечатленное в зрительной памяти, он должен уметь видеть идущее впереди. И, наконец, об одной очень существенной детали организации обучения в специальном классе.

Мой учитель, заслуженный артист РСФСР П. И. Нечепоренко, например, настойтельно требовал, чтобы ученики его класса не загружались другими предметами в дни, в которые занимались по специальному инструменту. Катего-

¹ Поэтому недопустима организация самодеятельных оркестров без предварительной подготовки исполнителей в индивидуальном классе.

рически возражал, когда учащиеся не разыгравшись „заскакивали“ в класс между другими дисциплинами на „положенные“ им лишь 45 минут, а настаивал, чтобы каждый ученик непременно присутствовал как минимум на одном—двух часах занятий своих соучеников по специальному классу. Таким разумным образом он расширял возможность познать большее, чем учащиеся могли получить по индивидуальной программе. Это имеет свой резон, поэтому педагогам следует принять во внимание этот полезнейший и вполне проверенный метод работы в специальном классе. Лучше, если посещение занятий своих товарищей по классу будет не стихийным, а регулироваться педагогом. Учитель может назначать посещение своих уроков с теми учениками, где посетивший почерпнет большее. Такой способ дополнит курс предмета „Педпрактика.“

Приступая к рассмотрению вопросов, связанных с работой над музыкальным произведением, следует подчеркнуть, что область работы над ним очень обширна. Начинается она с ознакомления с пьесой и заканчивается шлифовкой ее до готовности к показу на экзамене или в публичном концерте.

Музыкальное воспитание ученика и совершенствование его игрового аппарата проходит в работе над музыкальным произведением. Умение работать над ним — одна из основ более быстрого и успешного освоения учеником заданной ему программы, а соответственно — более быстрого и правильного роста мастерства самого учащегося.

В педагогической практике невыполнение учащимся домашних заданий бывает нередким явлением. В подавляющем большинстве причина этого кроется не в недобросовестности или лени учащегося, а в непонимании задания, в незнании, как подойти к разучиванию пьесы или упражнения и добиться хорошего результата. Обычно этим и объясняется то, что учащийся дома многократно, но порой бегло, поверхностно проигрывает пьесу или часть ее от начала до конца, „пока не выйдет“, а результата никакого. Кроме затраты сил и времени, такой метод работы над произведением ничего хорошего не дает.

Обучение не должно ограничиваться лишь заучиванием определенного количества пьес, предусмотренных программой курса; оно заключается не только в накоплении необходимых технических и музыкально-исполнительских навыков. Ремесленнический подход к обучению противоречит принципам современной педагогики. Основная задача педагога — сформировать правильно мыслящего и умеющего самостоятельно работать музыканта. Педагог должен видеть перед собой не только ученика, а воспитанника в широком смысле слова.

Учиться в классе того или иного педагога значит находиться под его всесторонним влиянием. Художественное мировоззрение педагога, личное исполнительское мастерство, его методика обучения, а также направляющие мнения о совместном прослушанных концертах и являются способом формирования музыканта. Но влияние педагога на ученика не должно перерастать в опеку и няньчанье. Это может привести к тому, что ученик без педагога в дальнейшем окажется совершенно беспомощным. Ни в коем случае не следует гасить в учащемся творческую инициативу, обязывая его выполнять лишь свои указания. Педагог не репетитор. Гораздо правильнее, если он будет консультантом, руководителем занятий ученика, используя природные данные учащегося, направлять его по правильному пути, не лишая творческой самостоятельности. Дело педагога — оснастить ученика знаниями, методами работы над преодолением тех или иных трудностей и показать ему наиболее простые и короткие пути освоения произведения в целом.

Известно, какое серьезное значение придавали выдающиеся педагоги умению ученика самостоятельно работать над произведением. Режиссер К. Станиславский, например, говорил, что в процессе обучения „должна быть развита самостоятельность, а не движение по указке учителя, путем подражания“.¹ Русский скрипач А. Львов писал: „Дело учителя показать удобнейший путь к достижению цели, но ученик должен идти сам“.² Критик Г. Ларош утверждал: „Самая важная задача школы — возбудить и разумно направить самостоятельность ученика“.³

Весь ход работы над произведением будет значительно проще, если учащемуся оно „по душе“. Между тем в репертуарном отношении педагог не должен идти на поводу учащегося, потакавая его желаниям, хотя сочетание педагогические задачи с интересом учащегося к заданной ему программе для стимулирования его работы необходимо. Подходить к решению этого вопроса надо чутко, используя наклонности учащегося (если это не идет в разрез целям, которые ставит перед собой и учеником педагог). Если учащемуся не нравится заданное произведение, но оно будет способствовать его художественному и техническому развитию, надо путем проигрывания и беседы убедительно показать, что ученик не прав.

Известный пианист и педагог С. Фейнберг, выражая свою

¹ Из бесед К. С. Станиславского, проводившихся в 1918—1922 гг. в студии Большого театра. Записаны заслуженной артисткой РСФСР К. Е. Антаровой, под общей редакцией Ю. С. Калашникова, 2-е, дополненное изд.

² А. Ф. Львов. Советы начинающему играть на скрипке. М, 1912, стр. 26.

³ Г. А. Ларош. Музыкально-критические статьи, П., 1891 стр. 267.

мысль по этому вопросу („Советский музыкант“, 1953, № 15), писал: „Яркость непосредственного впечатления от вновь заданной вещи, стимулирует развитие природных способностей пианиста“.

С началом работы ученика над крупным произведением в корне меняется и характер работы. С чего начинать? Знаменитый скрипач-педагог Л. Ауэр по этому поводу говорил: „Принимаясь впервые за разучивание музыкального произведения, учащемуся необходимо постигнуть его идею в целом, получить ясное представление о его общей структуре, так же как и об отношениях одной фразы к другой, прежде чем составить себе окончательное представление о характере вещи“.¹ Ту же мысль подтверждает высказывание Д. Ойстраха: „До подлинного изучения музыкального произведения необходимо его некоторое время поиграть, чтобы в общих чертах ознакомиться с его сущностью. И когда музыка станет близкой исполнителю, тогда он может приступить к углубленной работе над данным произведением“.

Углубленность работы на первых порах — это детальная работа над каждой частью, над уже выявленными в произведении трудностями как техническими, так и музыкальными. В тех случаях, когда в пьесе встретится трудное место либо пассаж, требующие особой работы над ними, их следует вычлнить, взяв несколько тактов до них и несколько тактов после, но так, чтобы эти „до“ и „после“ были музыкально осмысленными. Если ограничится выборкой только самого пассажа, то ученик, даже хорошо выучивший и отработавший его отдельно, не всегда сумеет включить его в пьесу при проигрывании ее целиком, потому что пассаж будет выучен вне связи с предыдущим и последующим. Если же в пьесе попадется какой-нибудь небольшой, но трудный оборот, ритмическая фигура, неудобная штриховая или техническая комбинация, осложняющие работу и выпадающие из общего технического характера, то в таком случае их следует путем нескольких повторений развить в двух-трехтактовое упражнение (изложены они могут быть и секвенционно). Сначала это будет делать педагог, а впоследствии и ученик, когда поймет и то, как это делается, и то, для чего это нужно.

В работе ученика над произведением бывают затруднения смешанного (техническо-психологического) порядка.



¹ Л. Ауэр. Моя школа игры на скрипке. „Музыка“, М., 1965, стр. 89.

В приведенном примере два плана, два характера движения: гаммообразное восходящее и секвенционное нисходящее. Требуется переключение работы пальцев. Учащиеся, работая над пассажем, не могут обычно сыграть его сразу „напролет“, доходят до верхнего оборота (ре, ми, ре, до), застревают на нем, несколько раз повторяют, как бы разгоняются, „настраивают“ руку и затем возвращаются вниз. Привычка играть таким образом впоследствии рождает страх за это место и он становится психологической причиной заминок и срывов. Поэтому при подобных затруднениях пассажи надо разучивать в более медленном темпе, в котором возможно сыграть ровно и безостановочно.

Вообще говоря, надо принять за правило всегда играть что бы то ни было в таком темпе, в котором гладко может прозвучать самое сложное техническое место.

Попутно — о смысле игры в замедленных темпах. Это одно из условий более тщательной отработки технически трудных пассажей, отдельных эпизодов и в целом пьес.

Для того, чтобы наладить синхронность рук, вслушаться в интонацию, чистота которой зависит от точной постановки пальцев на лады, уяснить ритмическую фигурацию или восстановить что-то в памяти и мышечных ощущениях, в процессе работы приходится периодически проигрывать освоенное в сдержанных темпах, прибегать как бы к более пристальному рассмотрению всего осложняющего. Но бессмысленного чрезмерного замедления быть не должно. Тут уместно опереться на поучительное высказывание Л. Гинзбурга, который говорит, что: „Излишняя степень замедления темпа может привести к усвоению таких движений (и фиксации таких ощущений), которые совершенно не будут соответствовать исполнительским задачам, возникающим при настоящем темпе“.¹

В пьесе, разучиваемой учащимся, могут встретиться полиритмические и полиметрические сочетания, на которые надо обращать особое внимание.² Будущий оркестровый исполнитель должен обладать способностью ритмической и метрической устойчивости, уметь слушать аккомпанемент, изложенный в ином метре и ритме и не быть „порабощенным“ метроритмическим противопоставлением. Не менее сложным является умение точно играть и свою партию, где встречается переменный метро-ритм. Ученику бывает очень трудно

¹ Л. С. Гинзбург. „О работе над музыкальным произведением“. Музгиз. М., 1953, стр. 33.

² Полиметрия и полиритмия — одновременное звучание двух голосов (партий) с различным метром или ритмом. Требуется особая работа и, естественно, этюдов и упражнений, что должно быть учтено композиторами, пишущими инструктивно-педагогический репертуар.

прекращать ритмическую и метрическую „инерцию“ и переключаться с одного метра или ритма на другой. Такие смены должны быть хорошо осознаны, прочувствованы и закреплены. Но какой бы детализации ни подвергалось произведение, работа над его частями всегда должна проходить в связи с художественным содержанием произведения в целом. Разделение пьесы на части должно быть явлением временным. „Пьеса и роль не могут долго оставаться в таком измельченном виде, в таких осколках. Разбитая статуя, изрезанная в клочья картина не являются художественными произведениями, как бы ни были прекрасны их отдельные части. С малыми кусками мы имеем дело лишь в процессе подготовительной работы, а к моменту творчества они соединяются в большие куски, причем объем их доводится до максимума, а количество — до минимума“.¹

В процессе работы над пьесой следует использовать этюды и упражнения и на этом подсобном материале строить основную работу над преодолением трудностей, которые в ней встретились. Включая в программу учащегося то или иное произведение, учитель, сделав педагогический анализ должен позаботиться и о целенаправленном инструктивном материале. Использование этюдов и упражнений, включаемых в программу для предварительной отработки или попутного совершенствования приемов, много облегчит и сократит работу над художественным произведением. Это очень важно, так как длительная работа над пьесой будет расхолаживать ученика, а то и вообще он потеряет интерес к ней. Несмотря на схематичность некоторых упражнений, их все же надо рассматривать как элемент будущего художественного произведения и подходить к ним с этой точки зрения, а не как к упражнениям, рассчитанным только на „физкультуру“ рук.

„Не тайна, — говорит Г. Нейгауз, — что умеющий хорошо работать, артистически одаренный пианист способен превратить обыкновенный этюд в художественное виртуозное произведение; не умеющий работать (то есть правильно мыслить) превращает художественное произведение в этюд“.²

При подборе этюдов предпочтение должно быть отдано этюдам художественным, которым проф. Б. Струве в своей работе „Пути начального развития юных скрипачей и виолончелистов“ (Музгиз, 1952, стр. 128) дает следующую характеристику: „Художественный этюд, основывающийся на повто-

¹ К. С. Станиславский. Работа актера над собой, ч. I, „Искусство“, М. — Л., 1948, стр. 206—207.

² Г. Г. Нейгауз. Об искусстве фортепианной игры. Музгиз, М., 1961 стр. 69.


ряющихся, аналогичных технических приемах, является по своему содержанию и форме музыкально-художественным произведением. Он соединяет в себе в учебном процессе задачи тренировочного и музыкально-воспитательного порядка. Владение определенным техническим элементом игры (автоматизация навыка) осуществляется в условиях целостного восприятия музыкально-художественного произведения—форма учебы принципиально наиболее правильная“. Весьма полезным является также „пьесо-технический“ материал; например лезгинка „Лекури“ из оперы З. Палиашвили „Даиси“ и „Полет шмеля“ из оперы „Сказка о царе Салтане“ Н. Римского-Корсакова. Однако подобного рода произведения лучше использовать для совершенствования уже отработанного приема, чтобы не превращать художественное произведение в тренировочное упражнение.

Работа над мелодией, так же как и над пьесой в целом, должна начинаться с ее частного анализа. Путем анализа ученик должен уяснить общий план мелодии, разделить мелодию на фразы и предложения, выявить ее основную кульминационную точку, изучить авторскую нюансировку и лишь тогда приступать к работе. Вообще представление о строении мелодии и всех элементах, „одухотворяющих“ ее исполнение, ученик должен иметь еще до работы над более или менее крупным музыкальным произведением. Получить понятия о фразе и основных законах ее исполнения ученику легче всего в музыке песенно-куплетной. Это наиболее простая музыкальная форма. Мелодия песни подвластна знакам препинания, и фразировка ее совпадает с фразировкой словесного текста. Агогические акценты и отклонения органически связаны со смысловым произношением отдельных слов и общим содержанием текста.




Расчленение мелодии практически осуществляется двояко: 1) как бы набирая воздух в легкие между фразами (как в пении) и прерывая в это время тремоло; 2) не прекращая тремолирования сводить звук „на нет“ и этой же силой звука начинать затакт следующей фразы с некоторым крещендо к первой ноте такта. Второй, динамический способ членения оказывается лучшим там, где не надо очень яркого членения; когда развитие мелодии продолжительное (на большом дыхании) и „кусковатое“ исполнение нарушит непрерывность

и прямолинейность движения мелодии к кульминационной точке. Крещендо затакта и диминуэндо в конце фраз не должны быть какими-то очень реальными усилениями и ослаблениями звучности, а лишь находиться в той мере силового устремления к опорным звукам, какая в данном случае

85
существует при пении слов „выхожу“  к бук-
ве „у“
ВЫ-ХО-ЖУ

86
или „сквозь туман“  к букве „а“, а так же
СКВОЗЬ ту-ман

87
спада (скорее успокоения) в словах „на дорогу“  на до-ро-о-гу
после второго „о“.

Объяснение членения мелодии и ее выразительности в связи со словами хорошо усваивается учащимися. Они понимают, что даже нараспев слова не произносятся „выхОжу“ или „ВЫхожу“, „тУман“, „дОрогу“, или „дорогУ“, а потому не нарушают агогических акцентов.

В инструментальной музыке для более точного воспроизведения ритмических фигур или исполнения метрических акцентов слова, имеющие аналогичные акценты и расшифровывающие фигуру, приходится подбирать искусственно:

88 *Tempo di Valse*


Здесь (в полных тактах) возможно грубое снятие второй ноты, перемещающее акцент с первой на третью долю. Если на этот мотив пропеть слово „МарИя“ (Ма-ри-я), чтобы каждый слог пришелся соответственно на одну из нот мотива, то метрический акцент восстанавливается и хорошо укладывается как на слух, так и в сознании ученика. Исполнение, например, одиночных форшлагов по акценту должно быть

89


сходно со словом „пЬЮ“ (но не „пИю“), а двух идущих подряд аккордов со словом „ТАня“, причем произношение слов

должно быть в лирической, повелительной или в других музыкально оправданных интонациях.

Путь ассоциаций, употребления метафор и образных выражений среди бесчисленного множества прочих „педагогических уловок“—наилучший для достижения цели. Иносказательные характеристики, образные выражения вызывают определенное эмоциональное состояние ученика, помогают ему правильно понять характер исполнения и передать идею произведения. При таком способе ученик преломляет все это через свое сознание и субъективные ощущения, а не копирует, как это бывает, когда педагог наигрывает, отстукивает или дирижирует, стараясь что-то навязать учащемуся. Хотя наигрывание и напевание, если ими в меру и разумно пользоваться, тоже неплохой метод.

„Когда я так „ковыряюсь“ в музыке („посмотри ты, как здесь изгибается мелодия“, „послушай, какая здесь чудесная модуляция“, прибегаю к метафорам, аллегориям, цитирую стихи и т. д.), — говорит Г. Нейгауз, — то я только пытаюсь создать почву для восприятия музыки, тот чернозем, на котором при хорошем уходе, может быть и вырастут прелестные цветы“¹.

Прибегая к подобным способам педагог должен быть очень осторожен в подборе средств выражения, в их точности и предельной ясности.

Предостерегая от возможных ошибок Л. Гинзбург, например, пишет: „Правы педагоги, избегающие в разговоре с учеником понятий „скачок“ и „попасть“; слова эти психологически допускают возможность неудачи (возможность и не „попасть“ на ноту после „скачка“). Целесообразна поэтому замена выражения „попасть на ноту“ выражением „взять ноту“, которое настраивает ученика на более уверенный лад и более соответствует характеру требуемого движения“².

Замечено, например, что педагоги, показывая как должна звучать мелодия, напевают ее на слог „та“, или „та-ри-ра, ра“ и т. д. „Толкают“ отдельные ноты, требуя в то же время от учеников плавного исполнения, не обращая внимания на несоответствие показа требованию. В таких случаях мелодию лучше напеть на „а“ или с закрытым ртом. Следует также сказать о технике и техническом воспитании учащихся.

На монофонных инструментах, каким является домра, мнение о техничности игры сводится обычно к оценке пальцевой беглости. Но исполнительская техника более широ-

¹ Г. Г. Нейгауз. Об искусстве фортепианной игры, стр. 210.

² Л. С. Гинзбург. О работе над музыкальным произведением, стр. 64.

кое понятие. Под ней подразумевается совершенное владение всеми приемами игры, умелое использование всех средств выразительности, которыми располагает инструмент. В понятие „техника игры“ входит пальцевая беглость, штриховая техника правой руки и техника звука, зависящая полностью от умения исполнителя переводить правую руку из одного силового состояния в другое.

Каждый музыкант должен обладать технической свободой исполнения, иметь запас техники больший, чем этого требует исполняемое произведение. Именно этот запас и обеспечивает нужную свободу, непринужденность исполнения. Однако никогда не следует использовать этот запас в целях виртуозничества и превращать понятие о техничности исполнения в понятие спортивно-скоростное. Музыкант, как бы свободно ни владел инструментом, не должен забывать о „служебном“ назначении исполнительской техники, о том, что техника лишь возможность для воплощения идейно-художественного содержания произведения и в отрыве от своего назначения никакой ценности не представляет.

Очень хорошо, когда у музыканта исполнительское мастерство неделимо, когда все органично и техника в частности не выделяется как какое-то особенное достоинство. Поэтому педагог должен следить за тем, чтобы техническое и музыкальное воспитание ученика шли параллельно и направлять ученика по этому единственно правильному пути всестороннего развития. Не следует, как это иногда делается, сначала „набивать технику“, а потом уже переходить к музыкальному воспитанию учащегося. В этом есть опасность его одностороннего формирования. Очень важным моментом в освоении пьесы являются концертмейстерские занятия.

Работа над пьесой предусматривает не только отделку своей сольной партии. Учащийся должен не менее хорошо знать и аккомпанемент, так же проанализировав его и уложив на слух. Поэтому приступать к работе с концертмейстером класса надо уже в период общего освоения пьесы, а не при полной готовности своей партии в последнее оставшееся до выступления время. Ученику необходимо привыкнуть к сопровождению, иначе аккомпанемент будет чем-то инородным, отвлекающим, мешающим играть.

Как правило, это сковывает исполнительскую волю и музыкальность исполнения становится немислимой. Аккомпанемент мало знать вчерне, знать лишь места вступления. Партия аккомпанемента неотделима от сольной, так как композиционно связана с ней. Сопровождение не просто гармоническое дополнение и насыщение. Солист и аккомпаниатор — ансамбль. Поэтому все закономерности ансамблевой игры должны соблюдаться и требуют кропотливой совмест-

ной работы. Можно добавить, что своевременно начатая работа с концертмейстером ускоряет и улучшает освоение учащимися пьесы.

• И наконец об учебных концертах и экзаменах. Педагогам надо очень внимательно относиться к концертному начинанию учеников. Пьесу недостаточно выучить, ее надо еще уметь донести до слушателя в необычной неклассной обстановке. Поэтому необходимо помочь ученикам обрести спокойствие (не смешивать с творческим волнением!) для публичных выступлений.

С младшими учениками дело обстоит проще. Волнение на эстраде у них иное, чем у учеников старшего возраста. Это скорее застенчивость, чувство неудобства находиться на сцене при всеобщем внимании публики. Воспитать смелость в данном случае можно посредством более частых выступлений.

Первопричина волнений у старших учеников чаще всего заключается в том, что когда-то на концерт был вынесен недостаточно хорошо подготовленный репертуар — отсюда неудачное выступление, что называется, срыв. Исполнительное самолюбие ущемлено, неудача болезненно переживается и, если педагог не сумел дать должной разрядки такому состоянию, то это порождает страх, боязнь зала и, естественно, повторения неудачи.

Появляется чувство „единственной возможности“, „разовости“ исполнения, сознание, что в случае срыва уже нельзя тут же переиграть, исправить, доказать, что пьесы добросовестно выучены. Основа этого — большее музыкальное развитие, чем у младших учеников, большая ответственность за качество исполнения. У старших формируется, так сказать, „творческая натура“, творческое самоощущение. Поэтому педагогам надо очень аккуратно подготавливать учеников к публичным выступлениям, не подвергать их неприятностям, приводящим к плохим последствиям.

Таким образом нами рассмотрены этапы и частично методы работы над музыкальным произведением. Эти методы, как уже говорилось выше, — лишь вехи на пути обучения. Более обстоятельное изложение вопросов методики автором не предусматривалось. Это уже задача специальной работы, возможно, даже очеркового характера.

О Г Л А В Л Е Н И Е

От автора	3
Глава I. Инструмент и подготовка его к игре	
Домра	5
Настройка	6
Струны и уход за ними	8
Медиатор	9
Глава II. Постановка	11
Посадка домриста	13
Положение кисти правой руки	16
Положение предплечья правой руки	18
Работа правой руки	18
Положение левой руки	21
Работа левой руки	22
Глава III. Приемы извлечения и средства ведения звука	
Игра приемом тремоло	25
Игра ударом в одну сторону (вниз)	28
Игра ударами в разные стороны (вниз и вверх).	29
Деташе	31
Глава IV. Звук (тон) на домре	32
Глава V. Позиции и аппликатура	36
Глава VI. Гаммы и арпеджий	
Аппликатура гамм и арпеджий	42
Глава VII. Художественные штрихи	
Стаккато	45
Легато (слигванные ноты)	46
Глиссандо	48
Портаменто	49
Глава VIII. Мелизмы, фигурации и их исполнение	
Форшлаг	50
Мордент	52
Трель	53
Триоль	54
Синкопа	56
Группетто	56
Глава IX. Вопросы общей методики и работа над музыкальным произведением	57
Заключение	76

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Работая над брошюрой, автор руководствовался личными убеждениями, наблюдениями и опирался на опыт педагогов ленинградских музыкальных учебных заведений. Поэтому написать более обстоятельное и подробное пособие считал преждевременным.

Сравнительно с описаниями, имеющимися в предшествующей литературе по домре, многие вопросы поставлены автором под другим углом рассмотрения. Новизна постановки вопросов не дает права утверждать, что все доводы и объяснения неоспоримы, — возможно, чему-то есть и другие, более убедительные объяснения. Поэтому, предполагая возможные несогласия с изложенным в брошюре, автор с благодарностью примет все деловые замечания и пожелания. Несомненно одно, что внося свою лепту в методику обучения игре на струнных русских народных инструментах, педагоги общими усилиями в конце концов создадут подробное и всесторонне обоснованное полноценное руководство.

2

Свиридов Николай Макарович
ОСНОВЫ МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ДОМРЕ

Редактор *И. В. Голубовский*
Художник *П. А. Кузнецов*
Худож. редактор *Л. И. Рожков*
Техн. редактор *Т. И. Кий*
Корректор *С. Н. Мурашева*

Сдано в набор 8/X 1966 г. Подписано к печати 18/IV 1968 г. М-31602.
Формат 60×90¹/₁₆. Бумага тип. № 2. Печ. л. 4,75 (4,75).
Уч.-изд. л. 4,2. Тираж 4610 экз. Заказ № 240—10 000. Цена 20 к.

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение
Ленинград, Д-11, Инженерная ул., 9.

Типография Профессионально-технического училища № 4
г. Ленинград 12 Красноармейская, д. 27 М-31602.
Зак. 240—4610. 18-IV-68 г.