

Вячеслав КРУТЛОВ

ИСКУССТВО

ИГРЫ

НА ДОМРЕ



## От автора

*Настоящая работа является результатом многолетней концертно-исполнительской и педагогической деятельности автора сначала в музыкальной школе № 2 г. Кирова, затем в Ансамбле песни и пляски Ленинградского военного округа, Нижегородском и Санкт-Петербургском имени Н. А. Римского-Корсакова музыкальных училищах, Санкт-Петербургской государственной консерватории и Российской Академии музыки имени Гнесиных. Появление данной работы стало неотъемлемой частью просветительской, учебно-методической деятельности, а также проведения многочисленных мастер-классов...*

*В первом разделе дается краткий исторический обзор происхождения домры.*

*В следующем разделе, посвященном устройству домры, читателю предлагается описание деталей инструмента.*

*Читатель также ознакомится с авторской методикой настройки инструмента, особенностями посадки исполнителя и методикой правильной постановки рук. В данной работе теоретически обосновываются многообразие двигательных функций правой руки, дается унификация условно-штриховых обозначений, приемов игры и т. д.*

*Изучив проблему штрихов в методике исполнительства на различных инструментах — смычковых, струнно-щипковых, органе, фортепиано, духовых и т. д. — автор пришел к выводу, что именно артикуляционный принцип может лечь в основу современной методики исполнительства на домре.*

*Раздел, посвященный проблеме исполнения мелизматики, является ответом на возросший в последнее время интерес к старинной музыке и расшифровке орнаментики.*

*В конце книги впервые на русском языке опубликован раздел о форшлагах из «Основательной скрипичной школы» Л. Моцарта.*

*В нотном приложении представлены произведения мировой музыкальной классики, современные сочинения, учебно-вспомогательный материал, рассчитанный на все уровни обучения в школе, училище и вузе.*

*Автор надеется, что это издание станет полезным пособием не только для учащихся музыкальных школ, училищ и вузов, но и найдет отклик среди педагогов и исполнителей.*

*Автор выражает большую благодарность Ирине и Джованни Чекколунги, а также К. Родину и Г. Круглову.*

## Введение

### ИСТОРИЯ ДОМРЫ

Домра — русский народный щипковый инструмент. Наибольшее распространение он получил в России в XVI веке. В это время из села в село, из города в город небольшими группами ходили скоморохи и устраивали самые различные представления. Среди этих групп, которые носили название «ватаги» или «артели», были гудошники, гуслияры, певцы, акробаты, фокусники, были среди них и играющие на домрах.



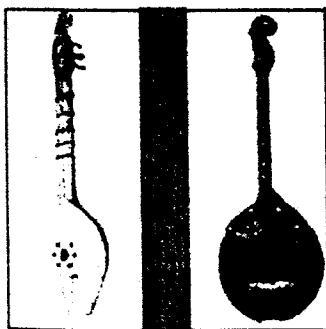
Примерно в это же время появились скоморохи, которые вели оседлый образ жизни при боярских и княжеских дворах. В государственных архивохранилищах Москвы хранятся многочисленные рукописи XV — XVII веков с изображением домр и домрачеев<sup>1</sup>.

Спрос на домры был настолько велик, что на московских рынках существовали целые домерные ряды, где продавались самые различные по размеру домры: домришко, домра, домра басистая.

В Москве была образована Потешная палата, где скоморохи могли найти применение своему таланту. Но после указа царя Алексея Михайловича в 1648 году, фактически



объявившего гонение на скоморохов, изготовление домр прекращается, искусство скоморохов утрачивает свою массовость, домра постепенно исчезает из быта народа, и о ней забывают. На смену домре приходит балалайка — инструмент с треугольным кузовом.



Трудно сказать, как бы сложилась судьба домры, но в 1896 году она была найдена в Вятской губернии, и ею заинтересовался замечательный энтузиаст, музыкант, просветитель, организатор Первого Великорусского оркестра народных инструментов в Санкт-Петербурге Василий Васильевич Андреев (1861—1918). Совместно с талантливым мастером-самородком Семеном Ивановичем Налимовым (1857—1916) он восстанавливает трехструнную домру малую, а позднее домру-альт и домру-бас.



<sup>1</sup> Впервые снимки опубликованы в книге М. И. Имханицкого «У истоков русской народной оркестровой культуры» (М., 1987).

В 1908 году другой московский музыкант Григорий Павлович Любимов вместе с музыкальным мастером Сергеем Федоровичем Буровым создают вначале четырехструнную домру-приму с квинтовым строем, а затем и ее разновидности — альт, тенор, бас.

Трудно сказать, какая версия домры наиболее соответствует подлиннику, так как на изображениях XVI века домры выглядят по-разному. При внимательном изучении внешнего вида этих инструментов, в одном случае, можно обнаружить сходство с современной домрой, в других — с лютней, имеющей большой корпус, короткий гриф и отогнутую назад головку. Количество струн — на одних четыре, на других три. Кроме того, каждый отдельный инструмент имел и свои индивидуальные отличия: не надо забывать, что инструменты изготавливались кустарным способом, и каждый инструментальный мастер мог внести свои изменения в изготавливаемый им инструмент.



Лютнистка. Глина.  
I—II вв. Пакистан

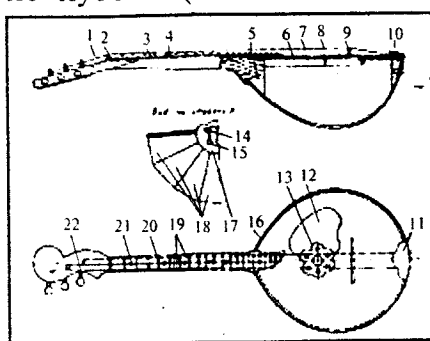
Прошло 100 лет, и теперь можно смело сказать, что национальный андреевский оркестр стал явлением поистине интернациональным. В некоторых национальных оркестрах на Украине, в Белоруссии, республиках Средней Азии и Закавказья по типу андреевского создавались и создаются семейства струнных шипковых. Многие национальные инструменты изменяются: перестраивается диапазон, температура, улучшаются звуковые качества, обогащается техника игры... Думается, что этот процесс остановить невозможно. И этих позитивных тенденций не надо бояться, так как исторически во все времена взаимообогащение культур способствовало становлению профессионального исполнительства, интернационализации музыкального языка.

Следует напомнить, что все существующие сегодня профессиональные музыкальные инструменты были до определенного времени народными. История же тамбуровидных инструментов берет свое начало от лютни, которая существовала еще в I—III веках новой эры в Афросиабе — городище древнего Самарканда. Но попав в другие страны, она трансформировалась в мандолину, лютню, домру и самые различные разновидности тамбуровидных инструментов. Где-то они остались народными, а где-то стали профессиональными и более усовершенствованными. К инструментам такого рода можно отнести и домру. Сейчас на многих из них исполняется мировая классическая музыка, современными композиторами создаются оригинальные произведения, исполнители получают профессиональное музыкальное образование.

## Глава первая

### УСТРОЙСТВО ДОМРЫ

Домра малая трехструнная имеет корпус в форме полушария, состоящего из кузова (нижней части корпуса) и деки, которая прикрывает кузов сверху.



Домра трехструнная:

- 1 — головка; 2 — порожек верхний;
- 3 — ручка; 4 — наклейка; 5 — клец верхний;
- 6 — дека; 7 — контробечайка;
- 8 — пружина; 9 — подставка; 10 — клец нижний;
- 11 — подструнник; 12 — панцирь;
- 13 — розетка; 14 — порожек;
- 15 — кнопка; 16 — обкладка; 17 — кружок;
- 18 — клепки №№1, 2, 3; 19 — струны;
- 20 — ладовые пластины; 21 — точки;
- 22 — колковая механика.

Над грифом, который соединяется с корпусом, натянуты струны. На гриф наклеивается накладка — деревянная пластинка с закрепленными в ней поперечными металлическими ладами. На верхней части



грифа крепится головка с механикой и колками для натягивания струн.

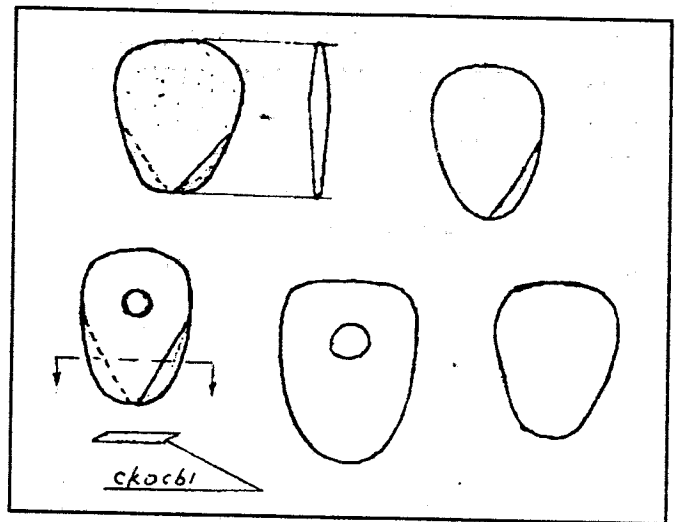
Кузов домры состоит из 7 или 9 клепок. Для деки применяется резонансная ель или пихта. В деке вырезается резонаторное отверстие (голосник) и украшается фигурной розеткой.

Строй трехструнной домры квартовый (ми, ля первой и ре второй октавы), а строй четырехструнной домры квинтовый (соль малой октавы, ре, ля первой и ми второй октавы). Также встречаются четырехструнные домры с квартовым строем (си малой октавы, ми, ля первой и ре второй октавы). Струны

рекомендуется менять исходя из нагрузки на инструмент, но обычно, в процессе регулярных занятий, струны меняются один раз в две недели и за один день до публичного выступления.

## МЕДИАТОР

Звук на домре главным образом извлекается медиатором. Медиатор может быть изготовлен из самого различного материала: панциря морской черепахи (по разным причинам этот материал очень редко встречается), различных по составу целлулоида, пластмасс, специально подготовленной кожи и т. д. На выбор медиатора следует обратить особое внимание. В настоящее время широкое распространение при изготовлении медиатора получил материал капролактан. Качество медиатора зависит не только от материала, его величины и толщины (все эти характеристики, в общем условные), но и от формы (форма и насечки могут быть самыми разными) и главное — от заточки и полировки. Примерная толщина медиатора 1—1,5 мм, для малой и от 2—3 мм для альтовой. Материал для сольного исполнительства, из которого изготовлен медиатор, не должен быть слишком мягким или жестким. В этих случаях при звукоизвлечении появляются ненужные призвуки, медиатор шлепает или стучит по струне.



Обработку медиатора следует производить сначала наждачной бумагой, а затем материалом из плотного сукна, на который нанесена специальная полировочная паста.

## ЗВУК И ЕГО СВОЙСТВА. НОТАЦИЯ. НАСТРОЙКА.

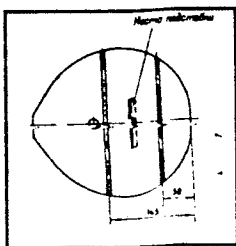
Нас окружает множество звуков, но не все эти звуки являются музыкальными. Музыкальными звуками являются только те, которые имеют определенную высоту, длительность, тембр и громкость.

Высота звука зависит от частоты колебания струны. Струна, приведенная в движение и издающая определенный тон, производит точное и определенное число колебаний в 1 сек. Количество колебаний (частота колебаний) не уменьшается при уменьшении амплитуды колебаний. Если натянутую струну ударом или щипком привести в колебательное движение, то дека через подставку, воспринимая эти колебания, приводит в колебание воздух в корпусе домры. В результате этих колебаний частицы воздуха распространяются во всех направлениях, равномерно воздействуя на органы слуха. Ухо улавливает эти колебания, которые и называются звуковыми. В музыке применяется около 100 звуков. Все звуки обозначаются определенными символами — нотами, которые располагаются в определенной последовательности на пяти линейках — нотоносце.

Важным моментом подготовки инструмента к игре, является **настройка**. Для настройки домры прежде всего необходимо установить правильно подставку. Подставка первоначально должна быть подогнана под инструмент: вес обычно не более 3 граммов, изготовлена из черного дерева или из клена с тонкой пластиной из черного дерева под струны, притерта без просветов к деке. Известно, что напряжение в струне на домре неодинаковое: 1 стр. — 177 кг/мм<sup>2</sup>, 2 стр. — 100 кг/мм<sup>2</sup>, 3 стр. — 178 кг/мм<sup>2</sup>, поэтому в подставке, на второй струне, делается небольшой выем, который помогает при настройке инструмента. Если подставка изготовлена неправильно, тогда в процессе настройки ее приходится двигать, увеличивая или уменьшая длину струны, что, в конечном итоге, редко приводит к положительному результату, т. к. настроить одновременно три струны в этом случае очень сложно.

После того как подставка тщательно изготовлена, ее надо установить точно в месте деления струны пополам и проверить следующим действием. На 12 ладу, на всех струнах поочередно, извлечь натуральный флажолет (см. таблицу натуральных флажолетов стр. 18).

Звучание флажолета должно соответствовать звучанию открытой струны на октаву ниже. После этого по звучанию пятого лада на второй струне настроить первую,



а по звучанию пятого лада третьей настроить вторую. Если все эти действия выполнены правильно, тогда натуральный флажолет на 12 ладу второй струны должен соответствовать звучанию ноты ля на седьмом ладу первой; ноты ми на втором ладу первой струны — открытой третьей, октавой ниже; натуральный флажолет, извлеченный на пятом ладу на третьей струне, соответствует ми третьей октавы на первой.

Зачастую инструменты бывает трудно настроить вследствие неверно размеченной мензуры<sup>2</sup>, небрежной установки ладовых пластин, некачественных струн, других конструктивных недочетов, поэтому в процессе игры следует особое внимание уделять чистоте звучания. Этого можно добиться не только вибрацией (а состояние вибрации особенно на кантилене, должно быть постоянным), но и за счет **подтягивания пальцем струны** вдоль ладовой пластины.

<sup>2</sup> Мензура — мера (*лат. cum* — совместно и *ordinatio* — упорядочение) расчетные данные для определения размерных величин источников звука в музыкальных инструментах: у струнных, смычковых и щипково-плекторных инструментах мензурой обычно называют длину рабочей части струны (между осями верхнего порожка и подставки).

## ХРАНЕНИЕ ДОМРЫ

Инструмент рекомендуется хранить в футляре или специальном чехле, в сухом, хорошо проветриваемом помещении, при комнатной температуре воздуха ( $18^{\circ}$ — $24^{\circ}$ ), не менее чем в 1,5 метрах от отопительных приборов, дверей.

После занятий струны необходимо протереть мягкой фланелевой тряпочкой, а один-два раза в неделю — тряпочкой, слегка смоченной в одеколоне. Во время перерывов в занятиях инструмент желательно класть в футляр.

### Глава вторая

## ПОСАДКА. ПОСТАНОВКА ПРАВОЙ И ЛЕВОЙ РУК

Очень важно начинать обучение детей на уменьшенных по размеру инструментах:  $1/32$ ,  $1/16$ ,  $1/8$ ,  $1/4$ ,  $2/4$ ,  $3/4$ ,  $7/8$  и только потом на полном  $4/4$ <sup>3</sup>.

Для посадки выбирается средний по высоте стул с таким расчетом, чтобы колени играющего были на уровне сиденья стула или чуть выше его. Поэтому для детей не всегда легко подобрать стул, например, во время концертных выступлений. В таких случаях под ноги можно подставлять специальную скамеечку.

Садиться надо на *край* ( $1/3$ ) стула, слегка наклонившись вперед, положив *правую ногу на левую*. Корпус домры кладется на бедро правой ноги, *под небольшим углом к туловищу и слегка прижимается грудью исполнителя*. Под корпус домры, во избежание скольжения, подкладывается небольшой кусочек поролона ( $10 \times 15$  см.), выкрашенного в черный цвет.

Очень важно *почувствовать твердую опору ступни левой ноги*. Для этого надо слегка приподняться над стулом на левой ноге и таким образом *зафиксировать* положе-



<sup>3</sup> Подобная практика много лет применяется педагогом Тверского музыкального училища Т. В. Кислухиной.



ние левой ноги. Очень важно обратить внимание на рациональное распределение веса тела между ногами и тазобедренной частью тела, которое поможет в дальнейшем избежать таких неприятных явлений, как затекание ног, искривление позвоночника, неровное дыхание.

Иногда при посадке, под правую ногу используется **специальная подставка**. Однако делать это надо на более позднем этапе обучения. **Применение подставки в начальном обучении нежелательно**, т. к. в этом случае ученик, пытаясь удержать инструмент, наваливается туловищем на корпус домры, не держит позвоночник, чрезмерно наклоняется не только вперед, но и вправо.

Итак, корпус домры кладется на бедро правой ноги, под небольшим углом

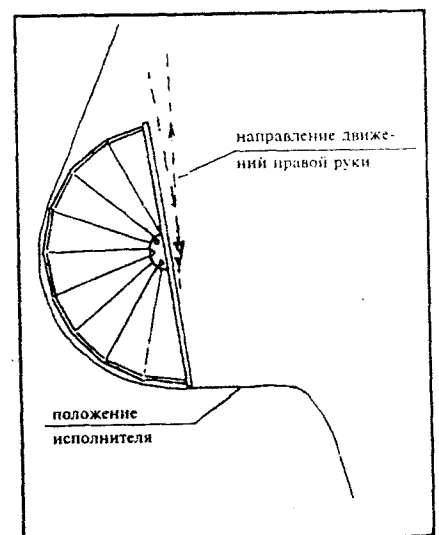
к туловищу и слегка прижимается грудью исполнителя. *Давление туловища* на корпус домры должно быть таким, чтобы в процессе игры полностью освободить обе руки от удерживания домры, не более. Иногда для этого достаточно немного *приподнять правую ногу*.

Положение корпуса инструмента под небольшим углом к туловищу исполнителя в дальнейшем решит много проблем: предплечье правой руки будет без напряжения лежать на обечайке; локоть левой провисать под грифом; пальцы левой, под весом предплечья, будут естественно прижимать струну; исполнитель, не наклоняясь чрезмерно над инструментом, будет видеть лады.

Следует однако отметить, что положение корпуса домры *во время игры может изменяться* в зависимости от технических задач, например, при исполнении двойных нот.

В дальнейшем, по мере приобретения навыков игры, *появляются другие способы удержания инструмента*. Например, при правильном соотношении веса правой и левой рук, их сбалансированности. Левая и правая руки в этом случае должны составлять как бы *противовес друг другу*. В этом состоянии следует слегка покачать домру влево и вправо. Левая рука, провисая под грифом, своей тяжестью тянет гриф на себя, а предплечье правой, насколько позволяет это делать ее (правой руки) естественная тяжесть, как бы не отпускает корпус домры от себя.

В процессе игры, в зависимости от исполнительских задач, все эти способы чередуются между собой. Например, при исполнении виртуозных пассажей, конечно, надо полностью освободить руки, но при исполнении кантилены, в определенных местах — кульминации, при насыщенном звуке, я рекомендую использовать описанное выше состояние сбалансированности рук.





В последнее время часто дискутируется вопрос о применении дополнительных устройств удержания инструмента: применение ремней, скрепляющих корпус домры и туловище, специального крепления, которое устанавливается между бедром правой ноги и корпусом домры (впервые упоминается в издании Alfred Dittrich—Walter Socha. Die mandolinen Schule. — Leipzig, 1962) и др. Автор данной работы считает рациональным употребление таких устройств, которые не нарушают контакта исполнителя с инструментом, дают возможность во время игры менять положение инструмента: это подставка под правую ногу (исключая начальное обучение), прорезиненная ткань под корпус домры во избежание скольжения.

## О ПОСТАНОВКЕ РУК

Рука состоит из нескольких частей: плеча (расстояние от плечевого сустава до локтевого), которое дает возможность для широких пространственных перемещений руки, предплечья и кисти (пястная часть и пальцы). При игре на домре используются все части руки. Приведу лишь одну цитату, подтверждающую на мой

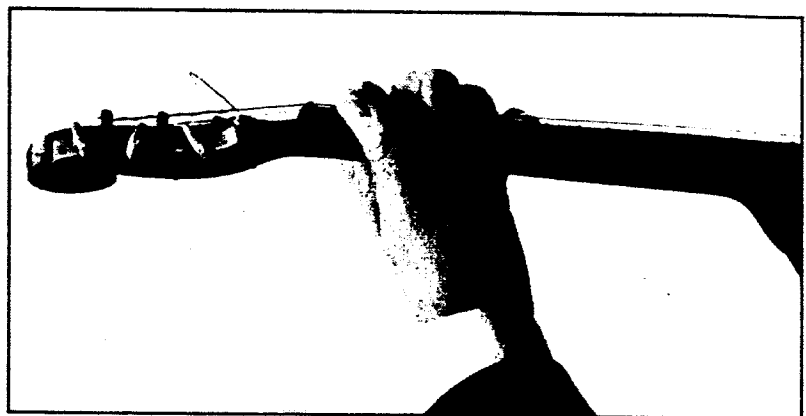


взгляд мысль об участии в игре всех частей руки: «Соучастие в движении частей руки является не только механической необходимостью, вызванной перемещением центра тяжести и обратным толчком — нет, наш организм создает из этого соучастия совершеннейший и закономерный процесс, налаживая все движения в целом и вызывая все мышцы плеча и руки на помощь движения любой пальцевой фаланги»<sup>4</sup>.

*При постановке левой руки* головка грифа домры должна находиться примерно на уровне плеча и отходить от корпуса играющего

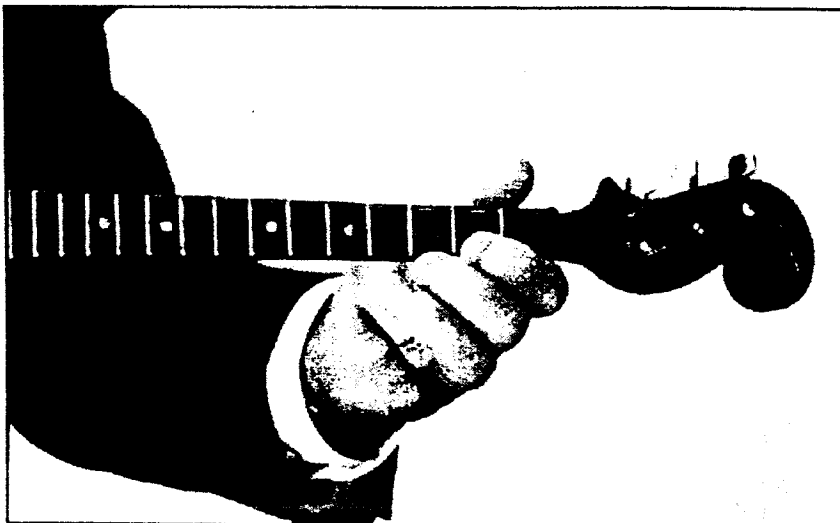
ровно настолько, чтобы при установке пальцев на лады локоть свободно провисал под ручкой грифа и создавалось ощущение тяжести в локте. Ручка грифа домры должна свободно лежать между пястно-фаланговой частью указательного и тыльной стороной большого пальцев.

Пальцы<sup>5</sup> располагаются на грифе в полусогнутом положении так, чтобы первая фаланга, особенно первого, явилась бы продолжением линии тыльной стороны кисти, а 3-я (ногтевая) фаланга была бы слегка развернута в сторону голосника и установлена почти перпендикулярно на лад.



<sup>4</sup> Штейнгаузен Ф. Техника игры на фортепиано. — М., 1926. С. 50.

<sup>5</sup> Условное обозначение пальцев: 1 — указательный, 2 — средний, 3 — безымянный, 4 — мизинец, Б — большой.



Не следует делать больших физических усилий, чтобы прижать струну. Давление пальцев на струны должно быть оптимальным. Частично этому поможет, при вышеуказанной постановке пальцев, ощущение тяжести в локте левой руки, если основные фаланги пальцев, при максимальном сгибании средней и ногтевой, будут являться как бы продолжением кисти.

Как было сказано, на начальном этапе чрезвычайно

важно начинать обучение на уменьшенных инструментах, тогда можно продуктивно и последовательно решать ряд важнейших вопросов постановки и посадки для детей. Но в настоящее время многие не имеют такой возможности и начинают обучение на полном инструменте.

В этом случае могут возникнуть сложности при постановке рук. Все эти вопросы требуют индивидуального подхода, т. к. величина рук, пальцев, корпуса имеет огромное значение в начальном обучении. Для ребенка необходимо создать определенный комфорт при первом знакомстве с инструментом. Поэтому при использовании сразу же полного инструмента необходимо учитывать особенности рук ребенка. Например, не следует начинать ставить левую руку в первую позицию<sup>6</sup>, где требуется большая растяжка пальцев. Начинать надо с суженного положения пальцев левой руки на грифе<sup>7</sup>.

Этого можно добиться, установив пальцы в высокую позицию в районе пятки корпуса домры, где размер ладов меньше и не требует большой растяжки для детской руки. Также можно сначала расположить пальцы на грифе по полутонам, на 7, 8, 9, 10 ладах в хроматическом тетрахорде, начиная с 4 пальца, и лишь затем перейти на первую позицию.

Почему с четвертого пальца? Очень важно в начале обучения правильно поставить мизинец. Он должен находиться в полукруглом положении, а не прогибаться в среднем суставе. В дальнейшем, при работе над беглостью, этот фактор становится очень важным.

Перейти в первую позицию надо с помощью скольжения пальцев, удерживая при этом гриф пястно-фаланговой частью указательного и тыльной частью большого пальцев. При этом между грифом и сед-

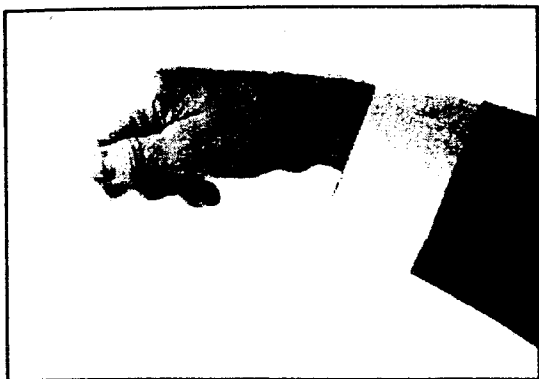


<sup>6</sup> Позиция — способ расположения пальцев на грифе. Аппликатура — способ расположения и порядок чередования пальцев при игре на музыкальных инструментах, а также обозначение этого способа и последовательности пальцев в нотах.

<sup>7</sup> Существует несколько положений пальцев на грифе: нормальное (при котором между первым и четвертым пальцами образуется интервал квинты), суженное (интервал меньше квинты) и расширенное (интервал больше квинты).

ловинной большого и указательного пальцев должен оставаться *небольшой просвет*. *Ладонь не следует прижимать к грифу*. Кисть не должна иметь изгибов, а должна составлять прямую линию с предплечьем. Ногтевые фаланги пальцев слегка направлены в сторону корпуса домры. Прodelав эти упражнения, вы получите *исходное положение пальцев левой руки*. На него надо ориентироваться и к нему периодически возвращаться с помощью этого упражнения.

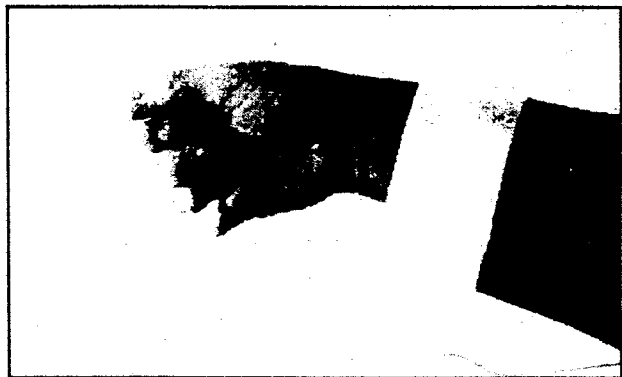
Далее надо *отработать падение пальцев левой руки на струну* в суженном положении, в хроматическом тетраорде. И лишь в дальнейшем (в каждом конкретном случае индивидуально) отработать их падение в нормальном и расширенном.



В процессе освоения этих навыков огромная роль отводится развитию образно-эмоциональной сферы звукоизвлечения: «Вижу—слышу—играю, контролирую».

Особо следует остановиться на удержании медиатора. 1/3 часть медиатора цепко держится мякотью ногтевых фаланг большого и указательного пальцев правой руки. 2/3 медиатора во время игры как бы вибрируют при соприкосновении со струной. Остальные пальцы слегка согнуты и в данный момент участия в игре не принимают.

Эти пальцы должны быть согнуты, но не собраны в полукруглое «шатровое» положение и не сжаты в кулак. Кисть правой руки своей тяжестью должна лежать на ногтевой фаланге мизинца или вместе с ногтевой фалангой безымянного — на панцире. Во время игры следует обратить внимание, что именно чрезмерное прижатие среднего и безымянного пальцев к указательному порождает зажатие запястья и кисти правой руки.



Исходного положения медиатора и пальцев правой руки можно добиться следующим упражнением: сжать пальцы в кулак без медиатора слегка расправить, затем указательный палец выдвинуть на уровень ногтевой фаланги большого, «уложить» медиатор в мякоть ногтевой фаланги большого и указательного.

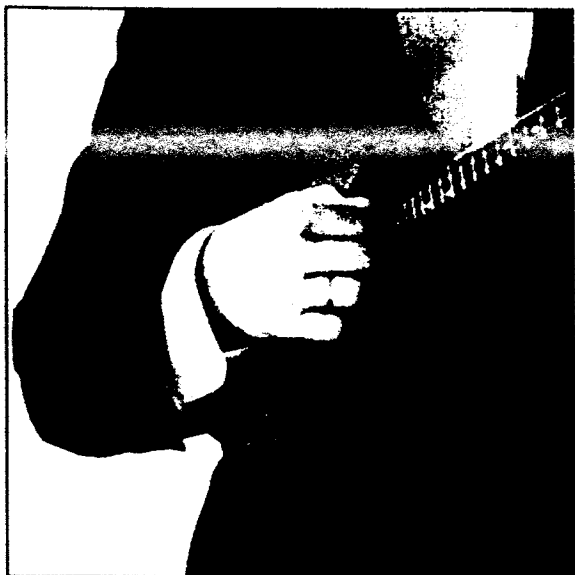
Если развернуть кисть и посмотреть на ладонь, то пальцы будут образовывать своеобразную лееенку.

Если развернуть кисть и посмотреть на ладонь, то пальцы будут образовывать своеобразную лееенку.

Движение правой руки складывается из сгибания и разгибания в локтевом суставе, а также вращательного движения кисти в слегка согнутом запястье.

Предплечье правой должно лежать на нижнем порожке корпуса домры и располагаться параллельно струнам.

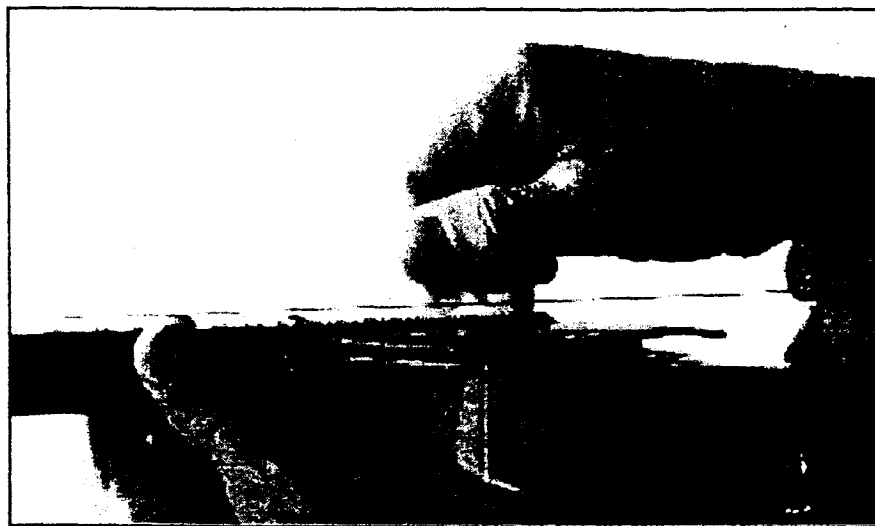
Кисть под действием своей тяжести (в ослабленном состоянии запястья) слегка опус-



кается вниз. Если посмотреть на кисть со стороны большого пальца, то предплечье и кисть будут составлять прямую, слегка закругленную вниз линию.

В технике правой руки можно выделить четыре основных способа<sup>8</sup>.

1. Вращательное движение кисти в запястье. Кисть в этом случае приводится в движение вращательным (ротационным) способом вокруг своей продольной оси. Медиатор занимает наклонное положение к струне вправо. Это движение очень похоже



на размешивание сахара в стакане чая.

Во время игры этим движением достигается частое тремоло, «мелкая» техника, игра на *piano*. Обозначается над нотами знаком  $\triangle 1$ <sup>9</sup>.

2. Комбинированное движение. Маховое, поступательное движение (сгибание-разгибание) в локте вместе с вращательным (ротационным) движением кисти. В этом случае предплечье приводит в движение кисть. Кисть слегка отстает от предплечья. Добиться этого движения можно следующим упражнением: возьмите сложенный в несколько раз лист бумаги и слегка постучите им о крайшек стола. В игровом процессе широко применяется в самых разных случаях: при исполнении туше-ударом<sup>10</sup>, исполнении длинных фраз широкого дыхания на *legato*, в пассажной технике с различной динамикой, при исполнении аккордов (с подключением плеча) и многих других. Обозначается над нотами знаком  $\triangle 2$ . Во время исполнения первых двух положений в запястье есть изгиб, величина которого ме-

<sup>8</sup> Границы между ними весьма условны, особенно во время игры.

<sup>9</sup> Следует отличать от обозначения струн (E, A, D).

<sup>10</sup> Туше — *touché* (фр.) — трогать, прикасаться. Под туше у домриста подразумевается способ прикосновения к струне медиатора или одного или нескольких пальцев правой руки к струне. По данной проблеме см. соответствующие работы.

няется в зависимости от техники игры. Например, там, где больше задействовано предплечье, этот изгиб будет меньше, где работает больше кисть, изгиб больше.

3. Поступательное движение кисти. Кисть с предплечьем в этом случае располагается параллельно струнам и совершает маховые движения. Медиатор занимает положение перпендикулярно к струне. Этого движения можно добиться следующим упражнением: положите руку на стол и параллельно столу производите движение сгибания-разгибания в запястье. В игровом процессе применяется в позиционной игре, исполнении двойных нот. Обозначается  $\triangle 3$ .

4. Комбинированное движение. Поступательное от предплечья с маховым кисти. Подача движения идет от плеча. Это гибкое волнообразное движение проходит по всей руке без сокращения мышц и передает вес руки в медиатор. В игровом процессе очень широко применяется при исполнении двойных нот приемами: *tremolo*,  $\square \nabla$ . Обозначается над нотами  $\triangle 4$ .

Границы перехода из одного положения в другое могут быть едва уловимыми.

Владение в совершенстве техникой правой руки, конечно же, облегчит работу над динамикой, тембром и качественным, без призвуков, звуком, т. е. даст возможность получить звуковую константу, необходимую при исполнении произведения. Конечно, это зависит и от других факторов: выбора места звукоизвлечения на струне и применения одного из четырех перечисленных выше приемов; наличия веса руки в медиаторе; глубине погружения медиатора; туше; угла наклона медиатора по отношению к струне; частоты тремоло; слухового самоконтроля, который приобретается на уроках в процессе показа произведения педагогом или прослушивания записей, выступлений исполнителей, учеников.

Очень важно все эти вопросы ставить перед учеником уже при разборе сочинения или части его, а в дальнейшем дать возможность учащемуся самому довести эту работу до конца и предложить свой вариант решения.

Начальная цель работы педагога с учащимся — заинтересовать учащегося, возбудить в нем интерес исследователя, а конечный результат этой работы — воспитание самостоятельности. Задачу педагога можно считать выполненной, если учащийся без помощи педагога может на определенной ступени развития самостоятельно проработать соответствующее его уровню сочинение.

Музыкальные способности и трудолюбие учащегося становятся базой для достижения этой цели. Конечно, более музыкально одаренный от природы, трудолюбивый ученик быстрее достигнет этой цели, но педагог обязан нащупать ту «волну», на которую настроен внутренний мир ученика, чтобы вести его к успешному результату.

*Домашние занятия* на домре следует разделить на две половины, примерно по полтора часа каждая. В первой больше внимания уделить работе над гаммами, упражнениями, этюдами, читке с листа, повторению пройденных ранее произведений. Во второй — разучиванию новых произведений.

### Глава третья

## ПРИЕМЫ ИГРЫ

Любой звук на домре, в зависимости от контекста музыкального произведения, может быть извлечен определенным игровым приемом.

Основными приемами игры на домре являются *tremolo* и П V, кроме основных существует множество колористических приемов игры<sup>11</sup>.

В современных оригинальных произведениях используется весь арсенал технических приемов и средств: виртуозных, колористических и динамических. И даже если композитор порой увлекается виртуозностью, концертным блеском звучания, все-таки ему не обойтись без певучей кантилены, которая на домре имеет совершенно особую прелесть и специфику. При исполнении кантилены на домре важное значение имеет прием *vibrato*. Этот прием заимствован из скрипичной школы. Используя его, можно добиться богатой тембровой окраски звучания, «одухотворить» звук, сделать его выразительно певучим.

Ярким примером использования этого приема является лирическая тема из Концерта Б. Кравченко. Калейдоскоп виртуозных пассажей, синкопированных ритмов, непостоянной метрики начального раздела неожиданно сменяется бесхитрым лирическим напевом:



**Vibrato tremolo** — прием, применяющийся для достижения проникновенного экспрессивного звучания.

Исполнитель может вводить этот прием даже тогда, когда он не обозначен в нотном тексте. *Vibrato tremolo* на домре достигается за счет небольшого смещения струны вдоль ладовой пластины одним из пальцев левой руки. Её кисть в этот момент должна производить мелкие и достаточно быстрые движения сгибания и разгибания, а также вращательное движение. В значительной мере кисти помогает и локтевая часть руки, принимая на себя часть активных движений. *Vibrato* при тремолировании должно быть еле заметным, так как злоупотребление этим приемом может привести к фальшивой интонации. Многие выдающиеся музыканты считали целесообразным использование еле заметного для слуха *vibrato* «...достаточного лишь для того, чтобы придать какую-нибудь тембровую характеристику звуку... Такой звук хотя и остается еще индифферентным (а таковым он должен оставаться до тех пор, пока не станет средством художественного выражения), но, по крайней мере, не производит неприятного ощущения»<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> В данной работе применяются следующие артикуляционно-штриховые обозначения вниз: П, вверх V. Подобные обозначения особенно удобны при чтении нот т. к. имеют различную графику. Автор данной работы также считает, что введение обозначений, применяемых при игре только на домре, вряд ли целесообразно. История исполнительства знает множество случаев применения особых, свойственных только одному инструменту, условно-штриховых обозначений. Авторы, которые отстаивают свою «оригинальную» точку зрения, наверняка увидят и одно из «своих изобретений». Единственно, что хотелось бы — это призвать этих авторов более терпимо относиться к определенным традициям какой-либо исполнительской школы.

J. Decker Schenk. Школа игры на мандолине. — СПб. 1911 (вниз — А, вверх — V); Деккер Шенк И. Полная школа-самоучитель для балалайки. — СПб.; М., 1894. (> <);

Селиверстов П.К., Андреев В.В. Школа для балалайки. — СПб., 1887 (П V); Мюллер И.Ф. Самоучитель по цифрам для русской народной 3-струнной балалайки. — М., 1891 (/); Бабкин Б.П., Пасербский Ф.С. Школа-самоучитель для балалайки, составленная по нотно-цифровой методе с приложением пьес для одной и пяти балалаек. — СПб., 1895 (VA); Насонов В. Практическое руководство к самостоятельной игре на балалайке. — СПб, 1905 (VA); Соколовский М. Самоучитель для балалайки по цифровой системе с приложением 40 русских песен. — М., 1900 (VA); Кёлер Э. Новая практическая весьма понятная школа для мандолины. — СПб., 1886 (нем. яз.) (VA); Надеждин Л.А. Школа-самоучитель для мандолины по полной системе. — М., 1904 (AV); Куликов И.Н. Новейший общедоступный и практический самоучитель для мандолины. — М., 1889 (/); Кристофоро Ф. Школа для мандолины. — М; 1896 (АП); Alfred Dittrich — Walter Socha. Die neue Mandolinen Schule (A A); Theodor Ritter. Mandolin — Schule. Verlag Friedrich Hofmeister (AV); Е. Блинов — О системе условных обозначений в нотной записи для балалайки — Свердловск., 1983 (/); Колоколов П.А. Самоучитель для мандолины (VA); / \ Patricio Galindo. Metodo completo de bandurria y laud. Valencia. Espana (VП); Magda Wilden-Husgen. Mandolinen-Schule. Mainz (ПV).

<sup>12</sup> Флеш К. Искусство скрипичной игры. — М., 1964. С. 209.

Это в полной мере относится и к приему *vibrato правой руки*, который на домре достигается за счет незначительного повышения и понижения струны правой рукой. Овладевая этим приемом, необходимо освоить навыки вращательного движения предплечья и прямой кисти правой руки без звукоизвлечения. Звук извлекается пальцем плавным, скользящим движением, как бы глядящим струну. Ребро ладони располагается за подставкой и после звукоизвлечения проводит вращательное движение. Если оно осуществляется в сторону подставки и при этом оказывает давление на нее, происходит понижение звука, так как подставка прогибает деку и ослабляет натяжение струн. Если ребро ладони давит на струны, то происходит повышение звука, так как при этом увеличивается их натяжение. В качестве примера приведем эпизод из каденции Концерта Н. Будашкина, где использование этого приема наиболее целесообразно:



Каждый прием, обладающий яркой выразительностью, способен длительное время держать в напряжении слушательское внимание. Примером разумного равновесия художественных средств и приемов до сих пор остается Концерт Н. Будашкина — одно из самых органичных и цельных сочинений для домры. Например, такой прием, как *pizzicato*, большим пальцем правой руки (сокращенно — *pizz. б. п.*), несет важную смысловую и художественную нагрузку в каденции. Используя этот прием, в каденции композитор переосмысливает плясовую тему, придавая ей оттенок щемящей грусти.

*Pizzicato* большим пальцем — ярко колористический прием и по своему звучанию на домре сходен со звучанием на других щипковых инструментах, например, балалайке. Вместе с тем, домровое *pizzicato б. п.* отличается от звучания на смычковых, например, скрипке. Если на скрипке такое *pizzicato* звучит сухо, отрывисто, то на домре оно несравненно глубже, мягче и сочнее по тембру.

В данном приеме звук извлекается торцевой частью конечной фаланги большого пальца щипком или мягким нажимом, плавным скользящим движением по струне вниз.

Во время исполнения *pizzicato* большим пальцем медиатор не следует прятать в кулаке, поскольку такое положение кисти создает чувство мышечного напряжения и ограничивает амплитуду движения большого пальца. *Лучше всего медиатор зажать между указательным и средним пальцем.* Это максимально освободит большой палец и создаст естественное ощущение мышечной свободы. При исполнении *нажимом* или щипком *pizzicato* большим пальцем остальные пальцы могут поддерживать домру за край корпуса или упираться в панцирь, в зависимости от того, какой плотности надо получить звук. При исполнении *толчком* или броском пальцы являются как бы продолжением двигающихся предплечья и кисти без опоры на панцирь. Такое положение правой руки используется в основном при игре в быстром темпе.

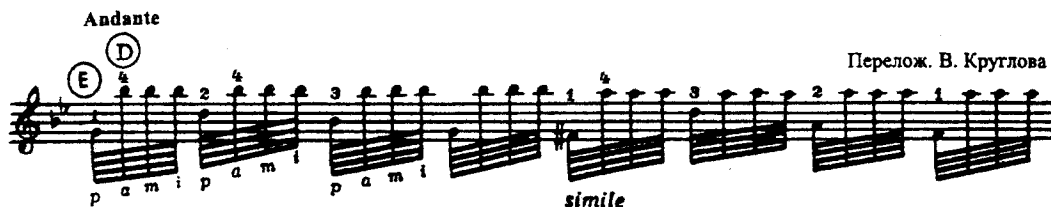
По мере развития исполнительства и с усложнением музыкального языка в 70-е годы возникла необходимость в применении *pizzicato* другими пальцами правой руки.

*Pizzicato* другими пальцами правой руки исполняется движением вверх, причем пальцы вытянуты вдоль струны. Кисть является продолжением предплечья и во время игры не должна сгибаться в лучепястном суставе. *Pizzicato* пальцами правой руки исполняется несколькими способами: нажимом или щипком, толчком или броском (в зависимости от туше).

Быстрое чередование пальцев при игре рождает прием, распространенный в практике игры на гитаре — гитарное *tremolo*. Этот прием, находящий все большее применение в последнее время у домристов, позволяет исполнителю вести мелодию на одной струне, аккомпанируя себе на других (медиатор при этом убирается).

В целях удобства записи я применяю гитарное обозначение пальцев правой руки, т. е. использую латинское обозначение пальцев правой руки, принятое в мировой музыкальной практике<sup>13</sup>.

А. Алябьев — А. Вьеган . Соловей



Другими важными приемами, усиливающими выразительность исполнения, являются *pizzicato* пальцами левой руки (обозначается *pizz. п. л. р.*), флажолеты (+), дробь. Рассмотрим их подробнее.

*Pizzicato* пальцами левой руки придает исполнению блестящий виртуозный характер, ощущение раскованности и свободы. Этот прием нашел широкое применение в творчестве выдающихся скрипачей XIX века Н. Паганини, Г. Венявского, П. Сарасате. В современной музыке он вошел в практику домрового исполнительства.

Чаще всего *pizzicato* пальцами левой руки применяется в гаммообразных пассажах. В этом случае характерно чередование обеих рук при звукоизвлечении: пальцами правой руки или медиатором извлекается звук, последующие же звуки возникают за счет соскальзывания пальцев левой руки со струны. При этом некоторое отведение локтевого сустава влево с небольшим вращательным движением кисти ладонью усиливает нажатие пальцев на струну и делает движение всех частей руки эластичными. Для достижения более яркого колорита звук рекомендуется извлекать серединой подушечки ногтевой фаланги пальца.

В музыкальной литературе чаще всего *pizzicato* пальцами левой руки встречается в нисходящем движении. Данный прием применяется на всех струнах, однако труднее всего исполнять его на второй и третьей, так как возникает опасность касания соседних струн. В подобных случаях можно рекомендовать противоположное соскальзыванию движение, не от себя (вниз), а к себе (вверх).

Можно рекомендовать еще один способ исполнения, когда зажатая одним из пальцев левой руки струна оттягивается вдоль ладовой пластины, а затем резко опускается. На наш взгляд, этот вариант исполнения заслуживает наибольшего внимания. Думается, что в педагогической работе более целесообразен не тот вариант, который в данный момент и на данном этапе обучения обеспечивает необходимое звучание, а тот, который по своим техническим качествам станет надежной опорой для дальнейшего усовершенствования приема.

Следующий прием — натуральные и искусственные флажолеты. С их помощью создается хрупкий, звонкий колорит, рождающий слуховое ощущение падающих стеклянных капель<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Эти буквы являются начальными буквами названия пальцев по-испански и по-французски: большой — *pulgar* «р», указательный — *indice (index)* — «i», средний — *medio (majeur)* — «m», безымянный — *anular (annulaire)* — «a».

<sup>14</sup> Приведенная в движение струна колеблется целиком и отдельными частями, как бы разделенными на два, три, четыре и т. д. отрезка. Если мягко прикоснуться к струне в месте деления её на отрезки, слышится легкий звук, называемый флажолетом.



## Таблица натуральных флажолетов

	Л	А	Д	Ы	
1 <sup>я</sup> струна	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24,				
пишется					
звучит					
	Л	А	Д	Ы	
2 <sup>я</sup> струна	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24,				
пишется					
звучит					
	Л	А	Д	Ы	
3 <sup>я</sup> струна	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24,				
пишется					
звучит					

### Запись искусственных флажолетов

Натуральные флажолеты обозначаются знаком  $^{\circ}$  над нотой, показывающим место прикосновения пальца к струне. Натуральные флажолеты располагаются в определенной интервальной последовательности по отношению к основному тону (см. таблицу). Их можно извлечь на открытых струнах как отдельно пальцами правой, так и пальцами обеих рук. Извлекаются они четырьмя способами: пальцами правой руки с медиатором и без медиатора, пальцами обеих рук с медиатором и без него.

При исполнении флажолетов обеими руками один из пальцев левой руки, слегка касаясь струны в определенной точке, перекрывает струну точно над ладовой пластиной, звук же извлекается пальцами правой или медиатором. В случае исполнения флажолета без участия пальцев левой руки их функцию выполняет средний палец правой.

При этом ногтевая фаланга среднего пальца правой руки, слегка касаясь струны, перекрывает ее точно над ладовой пластиной (в этом месте образуется флажолет), а большим пальцем или медиатором извлекается звук.

Приведенная таблица поможет исполнителю в расшифровке реального звучания натуральных флажолетов. Следует учесть, что от точности установки ногтевой фаланги среднего пальца над ладовой пластиной зависит чистота звучания флажолета. Искусственные флажолеты можно получить по всему хроматическому диапазону.

Запись искусственных флажолетов содержит ноту, указывающую место прижатия струны и ромбовидную ноту, обозначающую точку касания, соответственно интервалу кварты (квартовый флажолет звучит квинтдецимой выше звука, который издает прижатая струна), квинты (квинтовый флажолет звучит дуодецимой выше) и т. д.

Разница в исполнении натуральных и искусственных флажолетов состоит в том, что натуральные исполняются не только пальцами обеих рук, но иногда и одной лишь правой, а искусственные флажолеты — обязательно только при участии обеих рук. Для лучшего усвоения техники исполнения искусственных флажолетов приводим четыре варианта записи гаммы D-dur:

The image displays four musical staves, each labeled with a variant (I, II, III, and IV) in Russian. Each staff is written in the treble clef with a key signature of one sharp (F#), representing the D major scale. The notes are written in a rhythmic pattern that suggests a tremolo effect. Above the notes, there are small, diamond-shaped symbols (rhombuses) that indicate the placement of artificial harmonics. The staves show the progression of the scale across the strings of the guitar, with the rhombuses placed at specific intervals to create natural and artificial harmonics.

Одноголосные натуральные и искусственные флажолеты исполняются щипком и *tremolo*. Исполнение натуральных флажолетов *tremolo* не отличается от описанного нами способа извлечения их. Для исполнения искусственных флажолетов *tremolo* существуют несколько способов. Один из них: пальцы левой руки прижимают струну на определенном ладу и также находятся в точке касания, отвечающей определенному интервалу, а правой извлекается звук. Например, при исполнении октавного флажолета большой палец левой руки прижимает нужный лад (локоть левой руки слегка выносится вперед), а мизинец касается струны в точке, обозначенной ромбовидной нотой.

Известен также другой способ извлечения флажолетов: медиатор держится большим и средним пальцем, а освободившийся указательный устанавливается в месте прикосновения к струне для получения флажолета<sup>15</sup>.

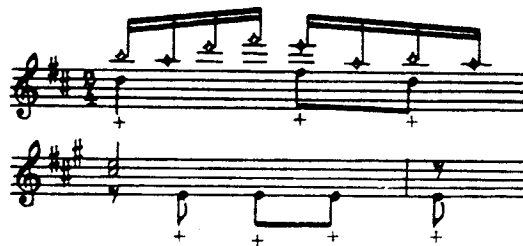
В последнее время все более широкое применение находит исполнение двойных и тройных флажолетов. Записываются эти флажолеты как и одинарные, а исполняются преимущественно медиатором. При исполнении важно найти удобное положение грифа по отношению к левой руке. Для этого иногда достаточно немного опустить и слегка развернуть от себя гриф домры. В исполнении флажолетов участвуют обе руки: пальцы

<sup>15</sup> См.: Мачин Б. Искусственные флажолеты тремоло на домре малой. — Саратов: Государственный университет. 1981.

левой прижимают лады, средний и безымянный правой слегка касаются струны над ладовыми пластинами (см. запись искусственных флажолетов), а медиатором извлекается звук. При звукоизвлечении большой и указательный пальцы, держащие медиатор, слегка прогибаются в запястном суставе, что намного облегчает исполнение.

Все рассмотренные нами приемы могут сочетаться друг с другом, например: *pizzicato* п. л. р. с флажолетами и *pizzicato* п. л. р. с *tremolo*. Впервые этот прием в домровой литературе применил А. Цыганков, произведения которого явились серьезным вкладом в репертуар домристов.

А. Цыганков. Белолица-круглолица.



В некоторых современных сочинениях используется изобразительный прием, отдаленно напоминающий звук бубна — **дробь**. В основе исполнения дроби лежит последовательное извлечение звуков, составляющих аккорд, непрерывно следующими друг за другом пальцами правой руки (как в арпеджиато). Различают несколько разновидностей дроби.

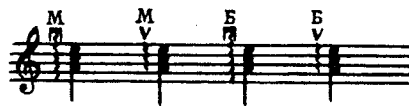
Если звуки извлекаются скользящим движением по струнам сверху вниз четырьмя пальцами, начиная с мизинца, то этот прием называется *большой дробью*<sup>16</sup>. Обозначается в нотах  $\frac{B}{\downarrow}$ . Иногда большая дробь может заканчиваться медиатором.

*Малая дробь* обозначается  $\frac{M}{\downarrow}$ , исполняется тремя пальцами: мизинцем, безымянным и средним.

Используя вращательные движения предплечья и кисти правой руки, исполнитель ребром ногтей пальцев, согнутых в среднем суставе, скользит по струнам. Так исполняются оба вида дроби.

Извлечение звуков тем же способом, но снизу вверх по струнам, четырьмя пальцами, начиная с указательного, называется *обратной большой дробью*; обозначается  $\frac{B}{\uparrow}$ . Обратную большую дробь можно исполнять и с медиатором.

*Обратная малая дробь* исполняется тремя пальцами правой руки скользящим движением ногтевых фаланг выпрямленных пальцев по струнам; обозначается  $\frac{M}{\uparrow}$ .



Следующий исполнительский прием — **бряцание**, более распространен в практике игры на балалайке и нередко вызывает ассоциации со скоморошьими наигрышами<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Следует отличать ее от большой дроби на балалайке, где участвуют пять пальцев правой руки.

<sup>17</sup> Звук на домре извлекается преимущественно медиатором. Еще в древнерусских азбуковниках встречается слово «пиорко», означающее плектр, которым производилась игра на домре. Однако исследователями исполнительства на домре описываются не только прием бряцания, но и многие другие, среди них — зашипывание струн, как на гитаре.

Если еще раз обратиться к Концерту Б. Кравченко, то мы увидим в применении этого приема момент стилизации, стремление композитора «воскресить историю», напомнить о древних пластах инструментальной культуры:



Бряцание представляет собой равномерные удары по всем струнам вверх и вниз указательным пальцем правой руки. Для него характерны прямолинейные движения сгибания — разгибания предплечья и вращательного — кисти правой руки, которые в быстром темпе сокращаются до минимума (микродвижения).

Все пальцы правой руки, за исключением указательного, собраны вместе и чуть согнуты. Большой палец, так же как указательный, находится в естественном положении, но слегка упирается в сустав средней фаланги указательного.

Кисть совершенно свободна и развернута; при броске на forte возникает сильный удар ребром ногтя указательного пальца по струнам. Удар снизу вверх производится подушечкой ногтевой фаланги указательного пальца при возвращении предплечья в первоначальное положение.

Прием **glissando** довольно широко применяется в оригинальном репертуаре. К примеру, интересна и даже уникальна трактовка этого приема в «Легенде» С. Слонимского. Только посредством *glissando* достигается стремительный и исключительно динамичный подъем к кульминации, создавая почти зримое ощущение расширения горизонта звучания. Использованием практически одного этого приема композитор добивается динамического достижения кульминационной вершины.

Обозначается волнистой линией между нотами и сокращенным словом *gliss.* над линией:



Специфика его исполнения состоит в том, что пальцы левой скользят по хроматическому звукоряду звучащей струны снизу вверх или сверху вниз. Однако следует отличать *glissando* от *portamento*, которое обозначается прямой линией между нотами.

В современной музыке применяется также игра *за подставкой*, создающая эффект звучания колокольчиков; обозначается: ✕

Прием **гитарного легато** подразумевает связанное исполнение двух звуков. Так же как и *pizz.* пальцами левой руки, первый звук извлекается медиатором или пальцами правой руки, второй звук обозначается ✕; в восходящем порядке исполняется пальцем левой, который активно опускается на струну, озвучивая ее.

Б. Кравченко. Интермеццо



## ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ШТРИХИ НА ДОМРЕ

Как было указано ранее, любой звук на домре, в зависимости от контекста музыкального произведения, может быть извлечен определенным игровым приемом (от основного до яркого колористического), артикуляцией и туше: с мягким (—), жестким (>), а также акцентированным началом (▼). Все звуки, от самого короткого до самого длинного, выписываются нотами с определенной графической символикой над ними, носящей итальянскую терминологию и дающую условное представление о характере звука.

До последнего времени домристы отождествляли штрихи на домре со скрипичными. Это было обусловлено, во-первых, достаточно широким использованием в практике домрового исполнительства скрипичных произведений; во-вторых, за неимением своей методической литературы домристы вынуждены были искать ответы на некоторые вопросы в других сферах музыкально-исполнительской деятельности... Отсюда же и тенденция проецировать вопросы методики исполнения со скрипки на домру. Однако автоматическое заимствование скрипичных штрихов не всегда приемлемо. При расшифровке штрихов, указанных в авторском тексте, следует учитывать разную природу инструментов и разные принципы звукоизвлечения. Одним словом, все исполняемые в переложении для домры сочинения должны быть подвергнуты не только текстуальному анализу, но и штриховой транскрипции.

Следует все же отметить, что, несмотря на указанные различия, есть и общие точки соприкосновения. К примеру, 90% выразительных средств и у скрипачей, и у домристов связано с правой рукой (при всей разнице звукоизвлечения). Много общего и в прикосновении пальцев левой руки к струне, хотя и в этом случае обнаруживаются особенности, связанные, например, с большим натяжением (не путать с напряжением) струн на домре (1 струна — 12,5 кг/мм<sup>2</sup>; 2 струна — 12,5; 3 струна — 12,6), с координацией рук и т. д.

Автор данного пособия придерживается в определении штриховой техники итальянской терминологии (при всей ее условности).

Многолетний опыт педагогической и исполнительской деятельности, изучение методик преподавания на различных инструментах, природа домры определила характеристику штриха: *штрих — это звуковой художественный результат, полученный определенным игровым приемом и артикуляцией*<sup>18</sup>.

Все штрихи на домре предположительно можно разделить на четыре группы.

**Первая группа штрихов — legato** — определяет связанное звучание. Длительность звуков здесь выдерживается полностью. Обозначается дугообразной линией над нотой. Исполняются в основном *tremolo*, хотя допустимы в некоторых случаях приемы П▼<sup>19</sup>, реже ПП. При исполнении *legato* П▼ (как правило, применяется в умеренных и подвижных темпах) важно сохранить слитность нот за счет педали звучащей струны. При исполнении *legato tremolo* внимание следует уделять выразительности *tremolo*, которое достигается за счет динамики и частоты колебаний в зависимости от стиля исполняемого произведения. Исполнитель по своему усмотрению исходя из стилистики, применяет частое или редкое *tremolo*, насыщенное или «воздушное». К примеру,

<sup>18</sup> Данная формулировка не является абсолютной.

<sup>19</sup> В методической домровой литературе артикуляционно-штриховое обозначение приема П▼ носит название: удар вниз — П и «удар вверх» — ▼. Это не совсем верно, так как «удар» — один из видов туше на домре. Правильно будет считать П▼ направлением движения медиатора: П — вниз, ▼ — вверх.

совершенно очевидно, что применять штрих *legato portato* надо там, где необходима декламация, слегка увеличенная артикуляция слигованных нот. В штрихе *legato* соблюдается предельная плавность соединения нот. Особенно трудно добиться исполнения *legato* при смене струны, не нарушая тембрового единства, или при игре в отдаленных позициях. Кроме указанных способов получения *legato* домристу необходимо овладеть штрихом *vibrato tremolo* (об использовании этого приема см. на с. 15).

**Вторая группа штрихов — *non legato*** (не связно, отдельно) — объединяет штрихи с одинаковой степенью расчлененности, но с разным туше. К этой группе мы относим *detache, non legato, marcato*. *Detache* обозначается чертой — над нотой и по аналогии со скрипичным извлекается приемом *tremolo* ПV, туше — нажим.

Во всех штрихах этой группы пальцы левой руки зажимают струну на определенном ладу и выдерживают педаль звучащей струны до конца выписанной длительности. И наконец, штрих *marcato* помечается знаком над нотой >, туше — толчок. Звук извлекается *tremolo* или ПV толчком, что придает звучанию твердость.

**Третья группа штрихов — *staccato*** — объединяет короткое звучание нот — до половины и менее выписанной длительности, то есть почти до акустического минимума. Обозначается точкой над нотой. Это — область применения приема ПV и П. Огромное значение придается здесь пальцам левой руки, умению использовать педаль звучащей струны за счет фиксации и снятия пальцев с ладов.

Например, для игры *staccato* надо после очередного удара правой рукой по струне зафиксировать ноту на определенном ладу пальцами левой и лишь затем «оттолкнуться» от лада. При исполнении *staccatissimo* меняется туше и в правой руке. Прикосновение к струне короткое, отрывистое, с резкой отдачей в противоположную от направления удара сторону.

Штрих *martele* обозначается клином над нотой (V), туше акцентированное. Звук извлекается приемом П или ПV резким броском правой руки на струну.

**Четвертая группа штрихов** — это комбинированные или смешанные штрихи: *staccato marcato, martele, legato leggiero, legato accento, portamento*. Комбинация артикуляции, приемов и туше дает поистине безграничные возможности звучания. Исполнителю здесь предстоит самому выбрать тот или иной штрих. «...границы этих категорий и зон являются весьма условными, — справедливо замечает Б.Егоров, — поэтому вблизи условных границ бывает трудно точно установить категорию штриха (что, впрочем, и не так важно), например, *legato leggiero*, получаемое легчайшим пальцевым ударом в клавиатуру, создает эффект, близкий к несвязному звучанию, то есть приближается к выдержанному, но отдельному *tenuto*, метрически выдержанное *staccato* (50%) невозможно отличить от легкого *non legato* (тоже равного 50% длительности и т. д.)» (8, 104). Особо следует остановиться на штрихе *legato leggiero*, являющемся синонимом скрипичного — *ricochet, sautille, staccato volant*. Например: транскрипцию скрипичного штриха *sautille* можно получить путем отрывистого звукоизвлечения в правой и использования педали звучащей струны в левой руке. Ведь «при исполнении *sautille* смычок держится в воздухе над струной, а затем как бы роняется на струну и отскакивает от нее подобно шару пинг-понга» (14, 45).

Применительно к домре штрих *legato leggiero* исполняется следующим образом: мягкая атака звука достигается приемом ПV и *staccato* в левой руке. В более быстром темпе исполнение этого штриха может быть синонимом *sautille*, к этой же группе можно отнести штрихи *staccato volant* и *ricochet*, требующие легкого прикосновения пальцев левой руки к струне и очень точной координации с правой в момент удара. *Ricochet*, например, отличается «...характером тембра. В нем наблюдается наибольшая полетность, ритмическая устремленность к новой сильной доле, которая обязательно

акцентируется при смене направления движения смычка» (14, 52). Количество вариантов исполнения *legato leggero* бесконечно.

Приводимая таблица штрихов поможет домристу подобрать возможный эквивалент звучания. Эта таблица классифицирована по трем группам, определяющим степень связности и отдельности звучания.

Таблица основных штрихов

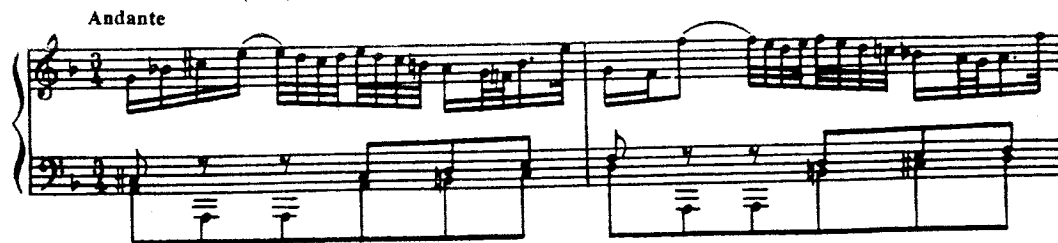
Группа	Итальянск. термины	Условная форма звука	Нотный пример	Исполнит. прием	Характеристика штриха
L e g a t o	legatissimo			tremolo	очень связно, выдержанно, мягко, певуче
	legato			tremolo ПП, ПУ	связно, выдержанно, мягко, певуче
	portato			tremolo	связно, выдержанно, слегка подчеркнуто
	legato leggero			П, У	связно, выдержанно, легко
	legato accento			tremolo	связно, выдержанно, акцентированно
	legato accentissimo			tremolo П П	связно, выдержанно, очень акцентированно
N o n l e g a t o	tenuto			tremolo туше-нажим	раздельно, четко, выдержанно
	detache			ПУ, ПП	раздельно, четко, выдержанно
	marcato			tremolo ПП, ПУ туше-толчок	раздельно, укороченно, акцентированно
	non legato			tremolo ПП, ПУ	выдержанно, ритмически четко, разделяя
S t a c c a t o	staccato			ПП, ПУ	коротко, четко
	staccatissimo			ПП, ПУ	очень коротко, четко
	martele			П П	коротко, очень акцентированно туше-удар
	staccato accento			ПП, ПУ	коротко, акцентированно туше-толчок

## ИСПОЛНЕНИЕ МЕЛИЗМАТИКИ НА ДОМРЕ

С повышением уровня исполнительства наметились тенденции к расширению домрового репертуара, включающего не только произведения современных композиторов, но и музыку зарубежных авторов XVI—XVIII веков. Теперь программы исполнителей на домре невозможно представить без классики. Домристы все чаще обращаются к произведениям Генделя, Вивальди, Баха, Моцарта, французских клавесинистов. Чрезвычайно важная роль в произведениях этих композиторов отводится орнаменту. Современный уровень домрового исполнительства и педагогики требует грамотного, профессионального подхода к его расшифровке<sup>20</sup>.

Первые упоминания о мелизматике относятся к IX—X вв. В папской капелле в те времена уже звучали трели и фиоритуры. Считалось, что мелодия обязательно должна быть расцвечена различными украшениями — мелизмами<sup>21</sup>, дополнена каденциями. К XVII веку мелизматика претерпела различные изменения, причин тому немало. Назовем некоторые: общие тенденции развития в искусстве (от простых форм к более сложным); зарождение искусства импровизации в исполнительстве, которое совершенствовалось по линии орнаментации мелодии, ритмики и фактуры (при этом границы свободной трактовки исполнения мелизмов были очень широки и в различных исполнительских школах видоизменялись<sup>22</sup>; появление в светской и церковной музыке искусства диминуций и колоратур<sup>23</sup>. Наибольший интерес исполнителей к орнаменту возникает в XVII веке. Мелодия растворяется в бесчисленных украшениях, отчего с трудом узнается ее конструктивная форма. «Помыслы тогдашних певцов, — вспоминает известный педагог того времени Този, — разразиться фейерверком произвольных пассажей: оркестр должен выжидать. В конце второй части певцы удваивают заряд глотки; оркестру становится скучно. Когда, наконец, приходит время третьей остановки, — бомба, начиненная с таким трудом пассажами, взрывается, терпение оркестра иссякает, и он готов разразиться проклятиями» (цит. по: 6, 136). Фактически в конце XVII — начале XVIII веков импровизация превращается в манерное украшательство. Композиторы, стремясь сохранить и отстоять первоначальный замысел сочинения, прилагали к своим произведениям таблицы с расшифровкой или выписывали мелизмы в тексте.

Так В. С. Бах, например, желая быть уверенным, что произведение будет исполнено соответственно его замыслу, выписывает украшения точными длительностями. Во второй части «Итальянского концерта» по подсчетам В. Ландовской в сорока девяти тактах содержится 150 мелизмов и только 16 из них обозначены знаками, остальные 134 выписаны нотами (11, 90—93):



<sup>20</sup> В изданной методической литературе для домры, а также для других струнных щипковых инструментов, этому вопросу уделяется внимание лишь относительно современных произведений. В настоящей работе автор попытался восполнить пробел рассмотрением исполнительских приемов мелизматике в музыке XVI—XVIII веков.

<sup>21</sup> Мелизм от *melos* (греч.) — мелодия. Мелизмы, орнамент, манеры, фиоритуры — все это синонимы.

<sup>22</sup> Учитывая, что домра мелодический инструмент, автор считает целесообразным остановиться на искусстве мелодического орнамента и, безусловно, с учетом всех фактурных изменений.

<sup>23</sup> Диминуция *diminutio* (лат.) — уменьшение — термин, относящийся к орнаментальному варьированию мелодии путем дробления одной или нескольких длительностей на более мелкие; обычно не выписывалось в нотном тексте, а применялось по усмотрению исполнителя.



«Пьесы должно исполнять так, как они написаны», — требует и Ф. Куперен (цит. по: 6, 32).

Со временем наступает период переосмысления мелизмов. Орнаментика становится не просто украшением, причудливыми завитками, а выполняет уже определенные конструктивные и выразительные задачи.

«Украшения связывают ноты, оживляют их, придают им, где требуется, особую убедительность и значимость, сообщают им приятность и возбуждают к ним особое внимание. Они помогают раскрыть содержание произведения. Они в значительной степени дают материал и возможность достичь хорошего исполнения; благодаря украшениям посредственное произведение может выиграть, и наоборот, лучшая мелодия покажется без них пустой и примитивной, а самое ясное содержание — неопределенным» (6, 44).

Исполнение орнамента исполнителями разных школ имело свои особенности. Существует множество трактатов, в которых делались попытки типизации мелизмов, объяснение и расшифровка их в контексте музыкальной ткани (достаточно упомянуть имена Ф. Куперена, Ж. Рамо, Ж. Д. Англебера, Сен-Ламбера, Г. Пёрселла, К. Симона, И. Кулау, Г. Фурмана, Ж. Руссо, И. С. Баха, Ф. Э. Баха, Г. Телемана. Л. Моцарта и других музыкантов). Однако к категорическим суждениям авторов некоторых трактатов надо относиться с осторожностью, поскольку многие трактаты в последствии нередко пересматривались и дополнялись.

В данной работе мы попытаемся проанализировать тот или иной орнамент, основываясь на известных трактатах, но применительно к домровому концертному и учебному репертуару.

## ТРЕЛЬ

Исполнение трели в разное время и в разных исполнительских школах имело свои особенности.

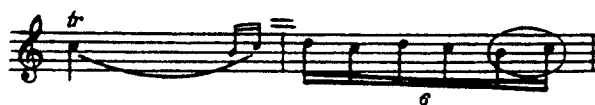
К примеру, в XVI веке в Италии различали два вида *tremolo*, из которых позднее образовалась трель:



Подобная трактовка была известна и в других европейских странах. А вот исполнение трели посредством чередования верхнего вспомогательного и основного звуков получило распространение в XVII веке преимущественно во Франции. Кроме длинной трели применялась короткая трель (пральтриллер):



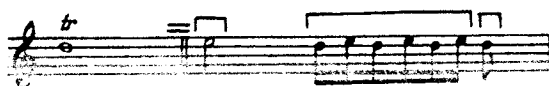
а также трель с нахшлагом<sup>24</sup>:



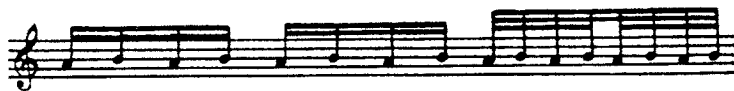
<sup>24</sup> Нахшлаг — окончание трели.

Расшифровывая трель, необходимо учитывать последовательность и частоту чередования в ней звуков, их длительность, задержание, применение нахшлага, то есть особенности исполнительской школы данного исторического отрезка времени.

Семиография орнамента имеет множество вариантов обозначения. Например, французские музыканты и теоретики (Ж. д'Англебер, Ж. Шамбольер, Ж. Руссо) обозначали трель *tr*. Не вдаваясь в подробный анализ одного из самых значительных трактатов «Искусство игры на клавесине» Ф. Куперена (1668—1733), остановимся лишь на рекомендациях относительно скорости исполнения трели. Так, Ф. Куперен разделяет трель на три составляющие ее части: опору (задержку на верхней ноте), середину (с некоторым ускорением) и точку остановки:



Французская манера исполнения трели предполагала исполнять ее с ускорением:



Трель, обозначенная знаком *tr*, исполнялась преимущественно с верхней вспомогательной ноты. Однако существуют исключения, когда трель может исполняться и от основной ноты. Это происходит в следующих случаях:

- если трель стоит над звуком, с которого начинается мелодия;
- если во фразе необходимо подчеркнуть характерный интервал;
- если перед нотой с трелью стоит верхняя вспомогательная нота (впрочем, здесь иногда используется трель с задержанием);
- если трелью заканчиваются быстрые пассажи.

Все эти исключения условны. Необходимо руководствоваться общими положениями, в каждом отдельном случае сопоставлять мелодию с гармонией, анализировать аналогичные места в сочинении, учитывать его фактуру и т. д.

Мелодия у Ф. Куперена богато украшена мелизматикой, отсюда и ее прихотливость. Фактура музыки прозрачная: преобладает двух- и трехголосие.

Наряду с традиционным обозначением *tr*, у Ф. Куперена часто встречается знак  $\sim$ , который расшифровывается как пральтриллер:



Еще один пример исключения из правил, когда трель исполняется с нахшлагом:



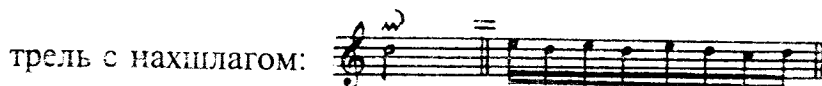
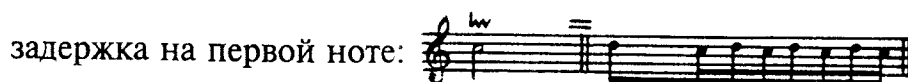
Рассмотрим трель с точки зрения домровой техники. Трель на домре исполняется приемом  $\Pi V$  или  $V\Pi$  — с четкой координацией двух пальцев левой руки таким образом, что на первый удар приходится одна нота, на второй — другая. Часто домристы не

соблюдают этой координации, и пальцы левой руки не успевают за правой, отчего трель получается смазанной.

В произведениях другого французского композитора Х. Люлли (1632—1687) трель обозначается: *tr*, *t*, полутрель  $\text{w}$ , трель с нахшлагом  $\text{w}$ . У Обера (1782—1871) четкая фразировка и смысловая расчлененность подчинена принципу «квадратности». Например, в «Жиге» трель логичнее исполнять с верхней вспомогательной ноты, чтобы не было назойливых повторов. Не менее важно в быстром темпе избегать «подцепов», используя рациональную аппликатуру в позиции:



Трель в произведениях Ж. Рамо (1683—1764) мало чем отличается от трели у Ф. Куперена, но обозначается она несколько иначе:  $\text{w}$ , и расшифровывается следующим образом:



Долгая трель у Рамо делится на четыре части (начало, середина, задержка на основной ноте, нахшлаг):



В произведениях итальянского композитора А. Корелли (1653—1713) трель обозначается *tr* и исполняется обычно с основной ноты:



Когда же предполагается исполнение трели с верхнего вспомогательного звука, то перед трелью выписывается форшлаг. Рассмотрим пример:



В этом случае трель логичнее исполнять со вспомогательного звука, чтобы не было назойливых повторов ноты *соль*. Ведь темп сочинения медленный, характер торже-

ственный, мелодия вступает в соподчинение с гармонией. Трель выписана над нотой *соль*, входящей в систему доминанты *C-dur*, поэтому желательно ее исполнить значительно, с опорой. Играть следует чуть медленнее, затем несколько ускорить, сделать остановку на *соль* и далее через нахшлаг разрешить в *фа*. Динамика звука — *mf*, туше нажим с характерным глубоким погружением медиатора в струну (медиатор как бы обволакивает струну). При ускорении медиатор держится более прочно, кисть производит вращательное движение (ротация). Перед тем, как остановиться на основной ноте, медиатор ослабляется — происходит мягкая филировка звука, затем следует остановка на *соль*. Именно эта остановка является звуковым перевесом в определении основной ноты. Описанные исключения встречаются практически повсеместно. И в музыке А. Корелли при исполнении трели следует внимательно отнестись к интервальному тяготению:



Сочетание трели с форшлагом, нередко встречающееся в музыке А. Корелли, исполняется как квинтоль, близкая к группетто:



В данной вариации, проникнутой глубокой и серьезной экспрессией, где орнаментика, расширяя мелодическую линию, способствует достижению характера эпизода, большая роль отводится аппликатуре. Важно, чтобы динамическое нагнетание, заложенное в квинтоли, расширилось в последующую восьмую длительность без задержки и закончилось штрихом *staccato*. Чтобы выдержать единый тембр, лучше всего подобные эпизоды исполнять на одной струне.

Итальянский композитор Дж. Тартини (1692—1770), уделяя мелизматике особое внимание, в своей работе «Трактат об апподжиатурах» довольно подробно описывает исполнение трели. Мы остановимся лишь на тех моментах, которые возможно применить к домровому репертуару.

Трель в произведениях Тартини очень часто встречается в мелодических оборотах, исполняется с основного звука. К примеру, в концерте *E-dur* трель выставлена автором в ярком мелодическом обороте:



Совершенно ясно, что исполнять трели следует с основной опорной ноты, но здесь может возникнуть ряд неудобств в применении приема ПУ и в направлении ударов. Поэтому применять прием ПУ можно в различных комбинациях: ПУ, П, ПП, П-П, УП и т. п., при этом обязательно учитывается дальнейшее развитие.



Типичная ошибка — исполнение трели как квартולי. В этом случае может пропасть момент активного начала с основной ноты:



Главное при исполнении этой трели — ощущение веса кисти правой руки со свободным запястьем. В этом приеме можно выделить три этапа:

- 1) замах кисти с предплечьем (ротация) и непосредственный бросок на си;
- 2) мелкие вращательные кистевые движения (до—си бемоль);
- 3) обратное движение предплечья, с кистью на ля.

Форшлаг, выставленный перед трелью у Тартини, исполняется антиципированно<sup>25</sup>. Например, в концерте *E-dur* мелодия начинается с опорой на звук *си*. Исполнение этого эпизода с ноты *до* может вызвать совершенно нежелательные диссонансы в общей гармонии:



В следующем примере звуки *си*, *соль*, *ми* являются проходящими и исполняются несколько легче, чем опорные *до-диез*, *ля*, *фа-диез*:



Характерные для Тартини трели двойными нотами иногда исполняются домристами только одним верхним голосом. Обозначение нахшлага у Тартини указывает на исполнение всей длительности трели:



Пралльтриллер, часто применяемый А. Тартини в пассажной технике, исполняется по трехзвучной формуле с началом от основного звука. Если пралльтриллер выставлен в двудольном такте над нечетными шестнадцатыми, то исполнять его рекомендуется приемом ПУ:



<sup>25</sup> Антиципация (*лат.* — *anticipatio*) — предвосхищение, опережение. Исполнение мелизма за счет предшествующей ноты. Субтрагирование (от *лат.* *subtraho*) — вычитание, исключение исполнения мелизма за счет основной длительности.

Если же пралльтриллер стоит над четными шестнадцатыми, то наиболее успешно может использоваться прием П-П и ПП, а также VП с активным началом на первой ноте:



Произведения А. Вивальди (1678—1741) украшают репертуар домристов. Из всего огромного количества концертов (напомним, что их более 200) особым вниманием пользуются скрипичные: знаменитый цикл «Времена года», концерты *a-moll*, *G-dur*, *E-dur*. Многие концерты Вивальди удобно «перекладываются» на домру, технические и выразительные возможности инструмента позволяют выявить новые музыкально-образные характеристики их содержания. Домристы, обратившиеся к творчеству этого выдающегося композитора, должны стремиться к постоянному обновлению выразительных и тембровых красок, к поиску новых артикуляционно-штриховых приемов.

Например, применение приема «игра у подставки» (*sul ponticello*) интересно в эпизоде концерта «Лето», где Вивальди обращает внимание исполнителя на подражание пению птиц (*il gardelino*):



А в эпизоде, передающем раскаты грома, требуется плотное звучание, и извлекать трель я рекомендую в том месте, где звуки наиболее полно насыщены обертонами (24—25 лад). В поисках адекватной формы исполнения следует постоянно обращаться к слуховому контролю, слушая себя как бы со стороны:

**Presto**



Стремление сохранить текст в оригинале вынуждает домриста перестраивать третью струну на *re* первой октавы. В последнее время прием этот становится очень распространенным и в конечном итоге не требует какой-то специальной подготовки в освоении нового строя. В итоге и творчески найденные адекватные манеры изложения, и новые формы выразительности, и аппликатура, и штрихи, и мелизматика — суть одного, конечного результата, а именно правильное и убедительное раскрытие художественного образа произведения.

Вивальди применяет трели главным образом в кадансах, в медленных частях циклической формы, в музыке, максимально приближенной к арии. Трель в основном исполняется с опорной ноты и протяженность ее различна.

Например, в приведенном ранее примере (первая часть концерта «Лето»), где имитируется пение птиц (*il gardelino*), трель желательно играть до конца, оканчивая на основной ноте на счет три:



Собственно, в дальнейшем Вивальди дает расшифровку этого эпизода, но здесь уже последняя трель заканчивается на *re*:



В медленных частях концертов убедительно и красиво звучат «французские трели». В выразительной почти вокальной мелодии эта трель с мягким, без атаки началом и распевным концом наиболее полно передает общий характер мелодии:



Очень важно не просто слепо подражать традиции, а вдумчиво «вчитываться» в текст. Возьмем следующий эпизод:



Можно было бы исполнить трель с верхней вспомогательной ноты, но учитывая общее построение эпизода и сравнения его с другими проведениями, в основном секвенционными, убеждаешься, что в этом случае правильнее исполнять трель с основной ноты. Довольно часто, особенно в подвижных частях, возможно применение пралътриллера<sup>26</sup>:



Трель *tr*, которая довольно часто встречается у Вивальди, расшифровывается по пятизвучковой формуле, а не по шестизвучковой.



Существует два варианта исполнения трелей у Г. Ф. Генделя (1685—1759). Первый предполагает начало трели с основной ноты. Такой способ исполнения предлагает А. Бейшлаг: «Трель Гендель начинал, по-видимому, чаще всего с главной ноты», — замечает он (7, 99).

<sup>26</sup> Подобная расшифровка предложена изданием Edition Peters, Leipzig, 1979

Другой вариант — это исполнение трели с верхней вспомогательной ноты, если перед трелью выставлен форшлаг:



Это правомерно еще и потому, что при жизни Генделя в Англии<sup>27</sup> господствовала традиция начинать трель с верхнего звука:



Исполнение трели в сочинениях Генделя требует вдумчивого подхода к исполнению мелодии и аккомпанемента. Из следующего примера видно, что если играть трель с верхнего вспомогательного звука, то могут возникнуть неестественные для этой музыки секундовые сочетания:



В произведениях И. С. Баха (1685—1750) мы находим более четкую дифференциацию трелей, которая, правда частично, уже встречалась у И. Рамо (см. выше).

обычная трель  $\text{tr}$ ,  $\text{tr}$ ,  $\text{tr}$

трель снизу  $\text{tr}$

трель сверху  $\text{tr}$

трель с нахлагом  $\text{tr}$

трель с форшлагом  $\text{tr}$ ,  $\text{tr}$

Здесь сразу же оговоримся, что особенно внимательно следует относиться к обозначению  $\text{tr}$ , так как подобным знаком, только перечеркнутым вначале, обозначался мордент:  $\text{tr}$ . (Известно, что французская манера исполнения мелизматике оказала сильное влияние на семью Баха.) Нет, пожалуй, в орнаментике Баха формулы, которая бы не встречалась у Ф. Куперена или Ж. д'Англебера. И. С. Бах оставил своему сыну Ф. Э. Баху клавирную книжку-пособие, включавшую точную копию двадцати девяти формул таблицы Ж. д'Англебера.

Таблица И. С. Баха



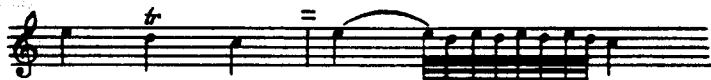
<sup>27</sup> Г. Ф. Гендель жил в Англии с 1710 г., а в 1726 г. принял английское подданство.



Кроме указанных, у И. С. Баха встречается трель с опорой, очень похожая на трель с форшлагом:



Часто использовал И. С. Бах и трель с задержанием, слиговывая ее с предшествующей ступенью:



Мелизматика И. С. Баха интересовала многих исследователей<sup>28</sup>. Из всего многообразия мнений сделаем несколько выводов.

1. Если нет к тому особых указаний, трель у И. С. Баха исполняется с верхней вспомогательной ноты с небольшой остановкой на главном звуке. Исполнение нахшлага предполагается в долгой трели даже тогда, когда он не выписан. Исключения из правил общие, описанные выше.

2. В отличие от французской манеры исполнения трели с ускорением трель И. С. Баха в основном должна исполняться ровно. Скорость исполнения выбирается исполнителем, однако рекомендуется играть ее не быстро:



Музыка медленной части ми-мажорного скрипичного концерта переносит нас в мир баховской лирики. Мелодия солирующего инструмента, безусловно, господствует, но партия оркестра тоже насыщена динамизмом, оба «поют». Поэтому при исполнении трели важно не остановить эту текучесть музыки. Трель следует начинать мягким прикосновением медиатора к струне и играть четко, ровно, фиксированным ударом в разные стороны. Тремоло при исполнении произведений И. С. Баха не должно быть очень частым и насыщенным. «Это не обеспечивает певучести, а действует на слух угнетающе, производит впечатление назойливого стрекотания» (13, 27). И далее: «Тремоло в какой-то степени можно рассматривать как своеобразную динамическую вибрацию звука и в выборе той или иной частоты ее надо (как и интонационной вибрации на смычковых инструментах) исходить из содержания исполняемого произведения. В тремоло важно поддержать колебательное состояние струны, не давая слушателю возможности потерять ощущение непрерывно льющегося звука».

В качестве эксперимента можно попробовать еще исполнить трель приемом «гитарного легато» (11, 56). Но использовать прием надо осторожно, в основном там, где имеется прозрачная фактура, нюанс *pp* (обычно это конец фразы). Удачное использование этого приема еще ярче оттеняет выразительность верхнего голоса:



<sup>28</sup> Изучением мелизматики И. С. Баха занимались зарубежные исследователи Ф. В. Мапург, И. И. Еванц, Ф. Э. Бах, И. Ф. Агрикола, И. Ф. Рейхард и др.

3. Пралльтриллер у И. С. Баха исполняется в основном по трехзвучной формуле (а) и, как исключение, при задержании — по четырехзвучной (б):



Леопольд Моцарт (1719—1787) является автором «Основательной скрипичной школы» (15).

IX раздел «Школы» носит название «О форшлагах и некоторых сюда относящихся украшениях»<sup>29</sup>. Обратимся к этому автору не только потому, что он оказал огромное влияние на музыкальное образование своего сына — В. А. Моцарта, но и затем, чтобы легче было разобраться в сложной мелизматике В. А. Моцарта, произведения которого прекрасно звучат на домре (например, Rondo G-dur, Концерт № 5 A-dur и ряд других). Так, Л. Моцарт предлагает исполнять трель с верхней вспомогательной ноты (исключения общие). Скорость трели должна определяться характером эпизода, но тем не менее за основу берется французская манера исполнения. Пралльтриллер четырехзвучный, исполняется с верхней вспомогательной ноты:



К. В. Глюк (1714—1787) обозначает трель *tr* и часто применяет ее с форшлагом, что дает основание считать началом исполнения обычной трели, как и у Генделя, основную ноту, а трели с форшлагом — верхнюю вспомогательную. Вот, например, как должна звучать трель в «Мелодии» из оперы «Орфей»:



Трель не возникает неожиданно, она подготавливается непрерывно звучащей мелодией. Важно, продолжая мелодию в том же нюансе, без нажима медиатора, мягко спуститься на полтона (от *ре* к *до диезу*) и исполнить трель во французской манере как наиболее приемлемой здесь по характеру музыки. Нахшлаг явится не только окончанием трели, но одновременно и началом следующей фразы. Его следует «распеть», исполняя тремоло в темпе и характере следующего эпизода — *dolcissimo*. Трель можно также слегка «осветлить», передвинув правую руку ближе к голоснику, а затем вернуть в исходное положение (т. е. ближе к общему тембру сочинения). Этим же приемом исполняется и трель в конце «Мелодии»:



<sup>29</sup> Раздел о форшлагах «Основательной скрипичной школы» Л. Моцарта переведен на русский язык и впервые публикуется в данной книге.

Говоря о мелизматике, невозможно обойти Ф. Э. Баха (1714—1789), сделавшего очень много в этой области и оказавшего большое влияние на будущие поколения музыкантов. Его трактат «Опыт об истинном искусстве игры на клавире» — фактически одно из самых серьезных учебных пособий того времени — обобщает опыт выдающихся музыкантов (в частности, И. И. Кванца) и закладывает основу будущей педагогики XVIII века.

Ф. Э. Бах различает 4 вида трели: обыкновенная трель, которая чаще всего исполняется с верхнего вспомогательного звука; трель снизу  $\sim$ ; трель сверху  $\sim$ ; трель с нахшлагом  $\sim$ .

Большим достоинством работы Ф. Э. Баха является то, что, помимо расшифровки мелизмов, он рассматривает и методику исполнения. Ф. Э. Бах, пожалуй, впервые упорядочил различные трели. Долгая трель, как и у И. С. Баха, исполняется с нахшлагом даже тогда, когда последний не выписан в нотах. Вот как он выражает свое отношение к скорости трели: «Трель — самая трудная манера. Она удается не каждому. Над нею надо работать прилежно с юности. Прежде всего надо стремиться к тому, чтобы ее удары были ровными и быстрыми» (6, 42—43).

В. А. Моцарт (1756—1791) в расшифровке трелей следовал правилу своего отца — начинать трель с верхнего вспомогательного звука<sup>30</sup>. Возьмем, к примеру, Концерт № 5 для скрипки с оркестром:



Однако у В. А. Моцарта часто трели выставлены над тематическими нотами, где их несомненно надо начинать с основного звука, как, например, в Рондо G-dur:



Трель в сочинениях В. А. Моцарта исполняется довольно быстро, ровным биением, четко и очень изящно. Хотя как исключение возможно ее исполнение и во французской манере — раскачкой, главным образом там, где характер предшествующего эпизода настраивает на подобное звучание, как, скажем, в том же Рондо.

В написании нахшлага В. А. Моцарт был крайне небрежен, поэтому исполнение этого орнамента в произведениях композитора (в основном на длинных трелях) возможно даже там, где он не выписан:



Большое значение при исполнении трелей отводится аппликатуры. Аппликатура в любом случае должна учитывать дальнейшее развитие материала. Поэтому, чем совершеннее Вы будете владеть трелью, тем убедительнее будет ваше исполнение. Через систему занятий, упражнений можно добиться легкости исполнения трелей в различных аппликатурных вариантах: 1-2, 2-3, 3-4, 1-3, 2-4, 2-1, 3-1, 3-2 и т. д.

<sup>30</sup> Более подробно об этом см. Бадур-Скода Е. и П. Интерпретация В. А. Моцарта. — М., 1972.

## МОРДЕНТ

До XIX века мордент обозначался  $\ast$ ,  $\ast\ast$ ), и исполнялся коротко, путем чередования основного и нижнего вспомогательного звуков:



Существует еще одна форма мордента (*pince etouffe* — приглушенный мордент), когда главный звук берется одновременно с нижним вспомогательным<sup>31</sup>. На домре мордент на двух соседних струнах исполняется приемом скольжения  $\nabla - \nabla - \Pi$ .

Мордент исполняется за счет той длительности, над которой он выписан. Скорость мордента зависит от характера и темпа музыки. Короткий мордент (*pinze simple*)

у французов обозначался:  $\ast$  исполнялся: 

у англичан обозначался:  $\ast\ast$  исполнялся: 

у немцев обозначался:  $\ast\ast$  исполнялся: 

у итальянцев обозначался: // исполнялся: 

## ГРУППЕТТО

Группетто ( $\infty$ ) встречается реже, чем другие описанные в данной работе украшения, однако его применение в музыке неоднозначно и требует подробного рассмотрения.

Введение знака  $\infty$  приписывается Шамбоньеру, но уже в то время исполнение группетто было различным. Например:

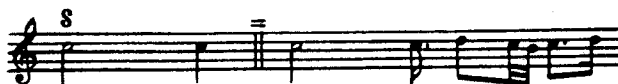
Шамбоньер. «Демонстрация значков»:



Ж. д'Англебер. «Обозначение украшений и их значение»:



Аффилар. «Певческие украшения»:



Муффат (старший). «Florilegium»:



Муффат (младший). «Componimenti Musicali»:



<sup>31</sup> Подобную форму мордента автор настоящей работы применяет в переложении для домры «Соловья» А. Алябьева. — А. Вьетана.

Судя по всему, группетто у Куперена исполнялось по четырехзвучной формуле и начиналось с верхней вспомогательной ноты:



У Джеминьяни в «Школе игры для скрипки» группетто применяется в сочетании с нахшлагом и обозначается следующим образом:



Если учесть, что Джеминьяни был учеником Корелли, произведения которого охотно исполняются домристами, а расшифровкой орнаментики в произведениях Корелли мы не располагаем, то единственным источником, откуда можно почерпнуть сведения, это упомянутая выше «Школа игры на скрипке». Следовательно, в произведениях Корелли знак ♯ следует расшифровывать как довольно частую трель с нахшлагом, в отличие, например, от четырехзвучной формулы у Куперена. Собственно, группетто (*cadance*) по своей структуре было близко трели, начинающейся с верхней вспомогательной ноты, и лишь немногие авторы поддерживали Шамбоньера, который, как видим, предлагал исполнять группетто с основного звука.

В приведенных нами вариантах исполнения встречаются и такие, которые в дальнейшем использует В. А. Моцарт, например, в концерте D-dur «Adelaida» для скрипки с оркестром:



Как правило, группетто у Моцарта исполняется изящно, легко, без акцентов, со стремлением связать всю группу воедино. Очень важно не допускать выделения основного звука, для чего не следует отрывать медиатор от струны, и если же такое произошло, то необходимо за счет предплечья «погасить» падение кисти на струну и добиться мягкого перехода от одного звука к другому.

Группетто в произведениях Генделя следует расшифровывать по пятизвучной формуле и начинать с основной ноты:

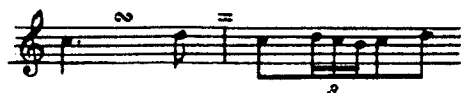


Подобное исполнение близко к современному пониманию и расшифровке.

У И. С. Баха группетто обозначается ♯, ♯, ♯ и в основном расшифровывается по четырехзвучной формуле, как, скажем, у Ж. д'Англебера, а в дальнейшем у В. А. Моцарта:



Если группетто стоит между нотой с точкой и мелкой длительностью, то исполнять его следует так:



Ф. Э. Бах обозначает группетто  $\infty$  или  $\mathfrak{z}$  и расшифровывает его следующим образом:



Как видно из примеров, расположение знака не влияло на его расшифровку.

Учитывая влияние труда Ф. Э. Баха «Опыт об истинном искусстве игры на клави-ре»<sup>32</sup> на творчество многих композиторов, можно предположить, что, например, в музыке В. А. Моцарта группетто обозначается и расшифровывается тоже по четырехзвучной формуле с верхней вспомогательной ноты. Но у Моцарта мы уже замечаем более упорядоченную запись, когда знак альтерации выставляется над или под группетто. Таким образом видно, какой звук альтерируется: если верхний, то знак альтерации выставлен вверху, если нижний, то внизу.



## ФОРШЛАГ


Важнейшим условием исполнения форшлага является его трактовка в контексте музыкальной фразы. Форшлаг неотделим от мелодии, это не просто украшение: субстрагированное или антиципированное, с акцентом или без него, он влияет на характер и смысл исполняемого произведения.

Односторонняя формулировка форшлага, приведенная в «Кратком музыкальном словаре» А. Должанского, только усложняет и без того непростую проблему: «Форшлаг (нем. Vorschlag — предшествующий удар) — один или несколько звуков, обозначаемых нотами мелкого начертания, длительность которых в заполнение тактового размера не входит и в записи переполняет его. Исполнение ф. связано с исполнением следующей за ним ноты обычного начертания, причем ф. исполняется за счет укорочения обозначенной длительности одной из соседних с ним нот. Короткий или перечеркнутый ф. исполняется быстро и неакцентированно за счет длительности предшествующей ему ноты. Длинный или не перечеркнутый ф. исполняется с более или менее сильным акцентом за счет деления следующей за ним ноты, которая в этом случае не только укорачивается, но может также потерять свой акцент» (10, 404).

<sup>32</sup> Karl Philipp Emanuel Bach. Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen. — Berlin, 1759 und 1762.


Известно, что при жизни И. С. Баха появилось деление форшлага на короткий и долгий: первый обозначался ♪, второй ♫ (следует сразу же оговориться, что ♫ является южногерманским обозначением ♪). Известно, что «нотами мелкого начертания» форшлага стали обозначаться лишь в XVII в., а до этого времени их обозначением служили различные черточки и кружочки.


Форшлаг, известный еще со времен средневековья, прошел сложный и противоречивый путь развития. Известно, что до И. С. Баха и Г. Ф. Генделя исполнение форшлага зависело только от исполнителя. Например, у англичан:

Кр. Симпсон. «The division violest» Beat (восходящий форшлаг): 

Backfall: 

Мэйс. «Musicka Monimeat» для лютни Backfall: 

Halfall (восходящий форшлаг): 

Г. Перселл. Forefall (восходящий форшлаг): 

У немцев: форшлаг снизу: 

Муффат (старший) в «Florilegium» предлагает нечто общее между тем и другим способом исполнения: 

У французов форшлаг скрывался под различными названиями: cheute, accent, port de voix и обозначался +, / . Исполнялся форшлаг в основном субстрагированно (Шамбоньер, Ж. д'Англебер, Буавэн, Аффилар), но иногда антиципированно (Сен-Ламбер, Ж. Руссо, Лурье).

Обратимся к примерам из произведений, которые звучат в переложении для домры.

Например, в музыке Ф. Куперена, Л. Дакена, Ж. Рамо форшлаг, как правило, исполняется субстрагированно:

**Allegro**



Субстрагированное исполнение лишь оживит данный эпизод, придав мелодии движение. Желательно эту группировку исполнить с небольшим нажимом на первый звук. Добиться этого легче всего кистевым движением с подключением локтя — «воздействие на струну в данном случае будет несколько нажимным» (13, 35).

По тому же принципу следует расшифровать произведения других французских композиторов этого периода.

Форшлаг у итальянцев — *port de voix d'er haut* (форшлаг сверху) и *port de voix d'er bas* (форшлаг снизу) — исполнялся в зависимости от направления штилей. Форшлаг игрался коротко и в основном субстрагированно, от длинных нот отнималась часть их длительности, а от коротких — половина. Форшлаг выписывался, как правило, в половину длительности ноты, перед которой он стоял (длительность была весьма условной). Лишь где-то в 30-е годы XVII столетия возникает разделение на короткий и долгий форшлаг, акцентированное и неакцентированное исполнение.

В более поздний период, когда творили И. С. Бах и Г. Ф. Гендель, форшлаг претерпевает некоторые изменения как в исполнении, так и в написании. Гендель, кроме общепринятых обозначений, выписывал форшлаг нотами. В то время теоретическая догма признавала главным образом принцип субстракции, но Гендель не всегда следует этому правилу. У него, и довольно часто, можно встретить антиципированный принцип исполнения форшлага.

Исходя из логики движения музыкальной фразы и учитывая фактуру не только сольной, но и фортепианной партии, можно использовать как тот, так и другой принцип исполнения форшлага. Рассмотрим несколько примеров из флейтовых сонат Г. Ф. Генделя.

Соната № 4 для флейты и фортепиано



Логика исполнения форшлага в данном примере подсказывает, что здесь уместно применение принципа субстракции, т. е. исполнить за счет основной длительности.

В следующем примере форшлаг исполняется по принципу антиципации:





Очень часто исполнение форшлага неотделимо от штрихового исполнения какого-либо эпизода. Так, в приведенном примере форшлаг играется на тремоло, как и весь эпизод.

Мы получаем часто уже готовый рецепт исполнения форшлага, но не всегда верный.


Можно предположить, что Гендель в оригинале не задавался целью скупулезно расшифровывать мелизматику, ведь известно, что только в исключительных случаях он выписывал мелизмы полностью. А многие из украшений, приписываемых ему, сделаны позднее его биографами или редакторами. Поэтому исполнителю надо более внимательно подходить к предложенному редактором готовому решению и проверять по оригиналу.



Гендель использовал итальянскую манеру орнаментирования: сказалось влияние итальянской музыки в то время, когда он работал в Италии. Форшлагги, независимо от написания, трактовались как короткие и в основном применялись для оживления движения. Исполнялись они коротко в произведениях медленного характера и очень коротко в произведениях подвижных. Фигура,  встречающаяся у многих композиторов, в том числе и у Ф. Генделя, расшифровывается как . Так же эту фигуру следует исполнять и в произведениях И. С. Баха, К. В. Глюка, Дж. Тартини:

И. С. Бах. Полонез



И лишь позднее, в музыке И. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. В. Бетховена, К. М. Вебера, этот орнамент исполняется так: 



Как было указано ранее, при жизни И. С. Баха появилось разграничение форшлага на короткий и долгий. Кроме общепринятых обозначений, он выписывает форшлагги нотами. У него же появляется и обозначение форшлага четвертью, тогда он исполнялся более выдержанно. В дальнейшем появилось правило, четко сформулированное в трактате Ф. Э. Баха: при исполнении форшлаггов в четных длительностях долгий форшлаг отнимает половину стоимости ноты, а в нечетных — две трети. Это же правило действовало и при исполнении форшлага, стоящего перед нотой с точкой:



По поводу короткого форшлага Ф. Э. Бах говорит: «Все манеры», обозначенные мелкими нотами, относятся к последующей ноте; следовательно, никогда не надо уменьшать стоимости предыдущей ноты — только последующая теряет в своей стоимости столько, сколько содержит маленькая нотка» (цит. по: 6, 65).

Для музыки же И. С. Баха это правило значения не имело. Четкого разграничения на короткие и долгие форшлагги у него не было, а маленькая нотка, обозначающая форшлаг, не указывала на длительность последнего.

Как же определить форшлаг у И. С. Баха? В его произведениях, написанных для скрипки, отчасти для других инструментов (например, флейты), исполнение форшлага зависит практически от фактуры произведения, мелодических и ритмических оборотов, голосоведения и т. д. В основном форшлаг у И. С. Баха исполняли субстративно:

И. С. Бах. Концерт a-moll



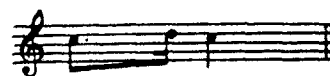
Многие теоретические работы, касающиеся этой проблемы, рекомендуют исполнять форшлаг у И. С. Баха за счет стоимости последующей ноты, однако эта расшифровка требует уточнения. И. С. Бах разделяет форшлаг на проходящие акцентуемые и неакцентуемые (проходящие — это когда форшлаг помогает мягкому скольжению нот, отстоящих на терцию):



При общей установке на субстрагированное исполнение здесь, в порядке исключения, предполагается антиципированное исполнение. В это время все еще затруднена расшифровка форшлага из-за его свободной трактовки написания и обозначения. Например, по логике, маленькая лига перед нотой могла указывать, за счет чего должен исполняться форшлаг:



Традиция же предлагает исполнять форшлаг так:



Подобное обозначение есть у французов, у них это определено более логично:



Лига здесь указывает, за счет какой длительности следует исполнять форшлаг.

Пожалуй, к антиципированным форшлагам можно отнести все те, о которых было сказано ранее. Это, во-первых, проходящие форшлаг, во-вторых, те форшлаг, которые существовали для лучшей и мелодической связи между двумя одинаковыми или отстоящими на секунду нотами.

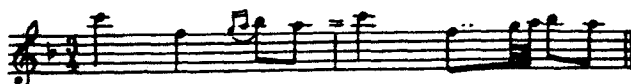
Субстрагированное исполнение предполагалось там, где форшлаг, являясь задержанием, продлевали исполнение предшествующей ноты или помогали чистоте гармонии через относительно большой скачок:



Форшлаг у К. В. Глюка в основном применяются в кантилене — музыке спокойной и певучей, исполняются субстрагированно:



В целях сохранения чисто гармонического изложения логичнее использовать антиципированный прием:





То же относится и к задержанию:



Дж. Тартини, произведения которого, как было указано ранее, все чаще звучат в переложении на домре, как и Ф. Э. Бах, классифицирует форшлаг как длинные и короткие. Примеры, взятые из его «Трактата об апподжиатурах», довольно красноречиво подтверждают это. Так, короткий форшлаг, применяющийся перед небольшими длительностями при нисходящем движении мелодии, исполняется антиципированно:



Долгий форшлаг, применяющийся перед и главным образом в музыке небыстрой, отнимает от главной ноты половину или две трети:



Местом форшлага помогает резкий роскок кисти вниз и вверх. Отскок с активным подключением предплечья фиксирует основную ноту.

При исполнении антиципированного форшлага тяжесть предплечья и кисти перемещается к основному звуку, при субстрагированном — к форшлагу.

Следует особо остановиться на исполнении форшлага у В. А. Моцарта. Наиболее полно для своего времени исполнение форшлага отражено в книге Леопольда Моцарта «Основательная скрипичная школа» (L. Mozart. Gründliche Violinschule. Verlag für Musik. Leipzig), главу из которой мы предлагаем читателю.

# Л. МОЦАРТ. ОСНОВАТЕЛЬНАЯ СКРИПИЧНАЯ ШКОЛА

## Раздел IX

### О форшлагах и о некоторых, сюда относящихся украшениях

#### § 1

Форшлаг — это маленькая нота, стоящая между обычными нотами, но не отсчитываемая в такте. Она самой природой предназначена связывать звуки друг с другом и делать мелодию более напевной. Я говорю: «самой природой», ибо даже мужик следующую мелодию заключает примерно так, с форшлагами:



Сама природа настойчиво побуждает его к тому, так как простоватый мужик, сам этого не подозревая, частенько изъясняется замысловатыми фигурами.

Форшлаг бывает либо диссонансом, либо он — повторение предыдущей ноты, либо украшение простой мелодии и оживление скучной материи; наконец, он то, что делает предложение связным.

Однако есть одно правило без исключения: никогда не следует отделять форшлаг от его основной ноты и брать его следует всегда на одном смычковом штрихе (с основной нотой).

А то, что к форшлагу относится последующая, а не предшествующая нота, можно понять уже из самого слова «форшлаг».

#### § 2

Есть нисходящие и восходящие форшлаг, и они тоже делятся на примыкающие и проходящие. Нисходящие форшлаг — самые естественные, так как они по всем правилам композиции имеют истинную природу форшлага:



#### § 3

Нисходящие форшлаг бывают тоже двух родов: длинные и короткие. Длинные же снова имеются двух сортов, из которых одни дольше, нежели другие. Если форшлаг стоит перед четвертью, восьмой или шестнадцатой, тогда он уже долгий форшлаг; но он имеет только полдлительности той ноты, что за ним следует. Итак, следует держать форшлаг время, составляющее половину ноты, после че-

го перейти совсем мягко к самой ноте. То, что теряет нота, получает форшлаг.

Примеры:



Можно было бы, разумеется, все нисходящие форшлагы заменить большими нотами и распределить их в такте. Но если исполнитель не знает, что это расписанные форшлагы, он спутает мелодию. Тогда он может присоединить сюда еще один долгий форшлаг и сыграть так:



а это уже не естественно, а чрезмерно запутанно. Поэтому начинающим легко впасть в такую ошибку.

#### § 4

Второй род долгого форшлага можно назвать более долгим форшлагом.

Он бывает, во-первых, перед пунктирной нотой, во-вторых, при половинной ноте, если она стоит в начале такта на 3/4, либо если в такте на 2/4 или 4/4 случается одна или две ноты, из которых одна отмечается форшлагом. В этих случаях форшлаг держится дольше. При пунктирных нотах форшлаг держат столько времени, сколько вынесет длительность самой ноты без пункта.



Если же хотят сыграть половинную ноту в упомянутом втором случае с форшлагом, то форшлаг получает три части этой половины и лишь на четвертую часть приходится звук самой половины, например:



## § 5

Есть еще другие случаи, где необходим более долгий форшлаг, и которые все по способу исполнения относятся к пунктирным нотам. Например, в такте на 6/4 и 6/8 часто две ноты одного тона, из которых первая имеет после себя пункт, связаны. В таком случае форшлаг выдерживается все то время, какое составляет пунктирная нота. Например:

Именно таким же образом в следующем примере форшлагом замещается вся первая четверть, а от второй четверти берется лишь основная нота, последующие играют за нее. Но так не всегда можно делать при половинных нотах, как мы увидим в коротких форшлагах:

Иногда ставится пауза там, где еще должна звучать нота. И если композитор это предусмотрел, скрипач все же должен быть внимательнее и выдерживать форшлаг столько времени, сколько положено последующей ноте, а при паузе только соединить его с тоном ноты. Например:

## § 6

Долгие форшлагы не всегда связаны с предыдущей нотой. Они могут быть независимыми. Например:

## § 7

Форшлагги не всегда бывают следующего тона, тогда они образуют фигуру остановки на предшествующем тоне:



## § 8

Следует обращать внимание, что, во-первых, при нисходящем форшлагге не следует использовать пустую струну, а если форшлаг приходится на таковую, брать его всегда четвертым пальцем на рядом расположенной более низкой струне. Во-вторых, усиление звука при долгих и более долгих форшлагах должно совпадать с форшлагом, а ослабление — с основной нотой. Это должно делаться с приятной умеренностью смычкового штриха. Долгий форшлаг, о котором идет речь, можно начать совсем мягко, усилить быстро звук к середине форшлага, а потом уменьшить силу настолько, чтобы главная нота прозвучала совсем *piano*. Особенно следует остерегаться обратного движения смычка на основной ноте. Следует лишь снять палец, которым брался форшлаг, смычок легко вести дальше.

## § 9

Имеются еще короткие форшлагги, при которых ударение падает не на форшлаг, а на основную ноту. Короткий форшлаг делается таким быстрым, как это возможно, и берется не сильно, а совсем слабо. Короткий форшлаг используется тогда, когда друг за другом следуют несколько половинных нот, из которых каждая содержит нотку форшлага. Или тогда, когда есть лишь одна половинная нота, но в таком пассаже, где вслед за нею идет увеличенная кварта или уменьшенная квинта. Или же если очевидно, что долгий форшлаг приведет в беспорядок стройную гармонию, а следовательно, от этого пострадают уши слушателей. И наконец, если в *Allegro* или ином веселом темпе понижаются ступенчато или по терциям несколько нот, каждая из которых сопровождается форшлагом. В этом случае форшлаг проигрывается очень быстро, чтобы долгими задержками на них не лишать вещь ее оживленности. Ниже следуют примеры, где применение долгого форшлага замедляет движение:



В этих септимах следовало бы удлинять форшлаг, как это сказано в § 5, но если при этом есть второй голос, мне это не нравится. Ибо, во-первых, септима начинается с основной ноты и не имеет должной подготовки. Во-вторых, в первой части такта звуки столь противоположны, что, если не сыграть достаточно скоро, для слуха диссонанс будет невыносим. Например:



### § 10

Восходящие форшлагы вообще не столь естественны, как нисходящие, особенно те, которые повторяют соседний звук. По большей части это диссонансы, а кто не знает, что диссонансы разрешаются вверх, а не вниз? Весьма разумно поступает тот, кто играет еще и добавочные нотки, которые улучшают звучание верным разрешением диссонанса и тем самым делают гармонию благозвучной. Например:



В этом случае ударение падает на первую ноту форшлага, а две маленькие нотки и основная нота играется совсем тихо, как это было указано в § 8.

### § 11

Восходящий форшлаг из двух нот делается также в случае терции. Такой форшлаг называется шлейфером. Например:



Шлейфер применяется чаще всего между двумя нотами (2). Первая и пунктирная ноты берутся сильнее и выдерживаются дольше; вторая, короткая, играется как можно тише. Но шлейф делают также и из равных нот, как мы это видели в примере (3). Но ударение и здесь падает на первую из двух нот форшлага.

### § 12

Можно форшлаг делать из двух нот, используя звук выше основной ноты. Из этого форшлага происходят так называемые аншлагы, которые тоже повторяют от-



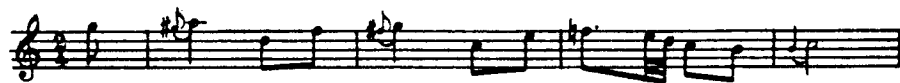
даленную от них ноту, а после совсем легко берется звук, стоящий выше основной ноты. Вот примеры:



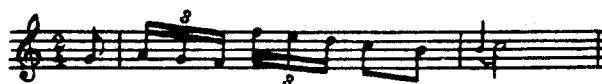
Следует заметить, что аншлаги из двух равных нот в примерах (1) и (3) играют слабо, а основная нота — сильно. Напротив, в пунктирном аншлаге в примерах (2) и (4) пунктирная нота играет сильнее, выдерживается дольше, а короткая и главная ноты следуют за ней легко и тихо.

### § 13

Если брать восходящий форшлаг из одной ноты и от предшествующего звука, то хорошо он звучит, когда находится в полутоне по отношению к основной ноте. Например:



Поэтому он хорошо подходит к заключительной ноте:



Также и большая септима, сопровождаемая секундой или квартой, может использовать восходящий форшлаг в полтона, что производит благоприятное впечатление на слушателей. Особенно если и в других голосах есть форшлаг, которые становятся, таким образом, особенно заметны:



Здесь может быть и увеличенная квинта, которая вполне оправдывает применение форшлага в полтона. Например:



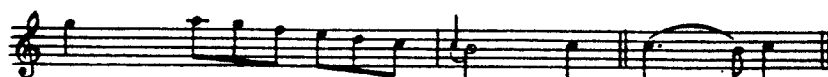
Не следует забывать, что ударение падает при этом на форшлаг, а ослабление — на основную ноту. Об этом говорилось в § 8.

## § 14

Разум и слух убеждают нас, что вытекающий из соседнего тона восходящий на тон долгий форшлаг звучит далеко не всегда хорошо, а форшлаг в полтона всегда хорош. Он вытекает из увеличенной терции, из трезвучной кварты или из увеличенной сексты, разрешается обычно увеличенной квинтой, увеличенной секундой или большой септимой. Тот изобличает плохое знание основ композиции, кто применяет восходящий целотонный форшлаг в пассаже, естественно ведущем вниз, и где каждый без подсказки сделал бы форшлаг нисходящим:



Разве не назовешь здесь восходящий форшлаг «нелепо поднимающим себя за волосы?» Природе больше соответствовало бы следующее:



Ибо форшлаг выдумывается не для того, чтобы сделать исполнение спутанным и жестким; они призваны, напротив, связать его и тем самым сделать нежным, певучим и более приятным для слуха.

## § 15

Восходящие форшлаг часто происходят из далеких звуков, как это говорилось в § 7 о нисходящих форшлагах. Вот пример:



И здесь удар также падает на форшлаг и играется по правилам § 8

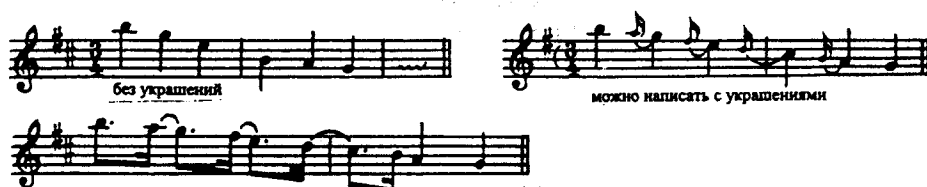
## § 16

Это все были примыкающие форшлаг, которые композитор должен указывать, во всяком случае, может это делать, если он питает надежду на удовлетворительное исполнение написанной вещи. И при всем при том некоторые хорошие композиции часто исполняются скудно. Здесь мы подходим к проходящим форшлагам, цвишеншлагам и прочим подобным украшениям, в которых ударение падает на основную ноту и которые редко или совсем никогда не указываются композиторами. Это такие украшения, которые скрипач должен применить в должных местах, основываясь на своем здравом суждении. Далее о них.

## § 17

Прежде всего — проходящие форшлаг. Эти форшлаг по времени относятся не к основной ноте, к которой они примыкают, а к предшествующей. Конечно, можно было бы обозначить их маленькими нотками, но это было бы чем-то слишком

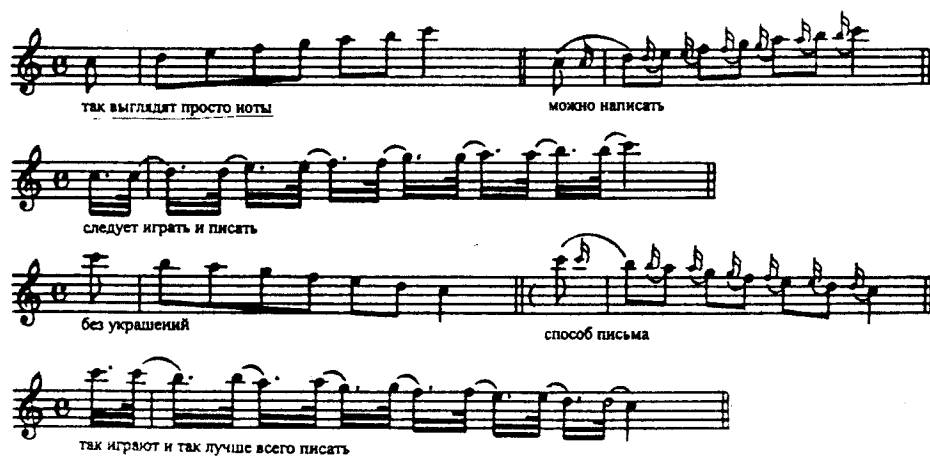
новым и необычном. Обычно такие форшлагги встают в ряд нот, отстоящих друг от друга на терцию:



Шестнадцатая нота играется совсем бегло и ударение всегда падает на восьмую.

### § 18

Проходящие форшлагги можно вставлять в ряд нот, которые восходят или нисходят по ступеням:



### § 19

Среди проходящих форшлаггов имеются еще те произвольные украшения, которые я называю повышающими и понижающими цвишеншлаггами. Они располагаются между форшлагом и главной нотой и совсем легко спадают от форшлага к главной ноте. Вот пример для понижающих цвишеншлаггов:



Если же пожелают играть еще лучше и оживленней, то следует первую ноту каждой четверти брать сильно, остальные ноты — бегло и слабо, предпоследнюю ноту пунктировать, а последнюю оттягивать. Каждую четверть следует брать на одном штрихе:



## § 20

Восходящие цвишеншлагги играютя точно так же:



## § 21

Совершенно ясно, что скрипач должен уметь различать, какие украшения пожелает (и пожелал ли вообще) ввести композитор, а какие украшения можно или следует еще вводить. Это необходимо, ибо как отвратительно прозвучали бы нисходящие долгие форшлагги там, где композитор уже указал в такте форшлагги, например:



Можно ввести вот такое украшение, но меня поймут, если примут во внимание, что речь идет о долгом форшлагге, на который падает ударение:



Здесь поймут и невоспитанные музыканты, желающие запутать все ноты, почему рассудительный композитор ратует за точность исполнения написанных им нот. В приведенном примере нисходящие форшлагги уже вписаны и введены в такт. Это диссонансы, которые верно и красиво разрешаются, как это видно по нижнему голосу и по цифрам над ним, которые правильно было бы назвать сигнатурами.

Кому же теперь непонятно, что отвратительно портить долгим форшлагом форшлаг естественный, когда диссонанс достаточно верно приготовлен, разрешен, а в него вводят еще одну непредвиденную ноту. К тому же, когда ударение звука смещается с необходимого форшлага на непредвиденный, диссонанс выделяется, а разрешение его теряется.

Что спрашивать с ученика, если сам учитель понимает не лучше, что он, собственно, делает. И такой исполнитель хотел бы называть себя музыкантом. Достаточно! Пусть либо не делает украшений вовсе, либо делает такие, которые не портят ни гармонию, ни мелодию. В вещах же, где более одного голоса, пусть берет ноты так, как это предписал сам сочинитель. Следует сначала хорошенько прочитать, прежде чем бросаться фигурами.

## § 22

Имеются еще некоторые, должны быть упомянутыми украшения, которые я называю так: 1) юбервурф — «переброс», 2) рюкфалль (или абфалль) — «спад», 3) доппельшлаг, 4) полутрель и 5) нахшлаг.

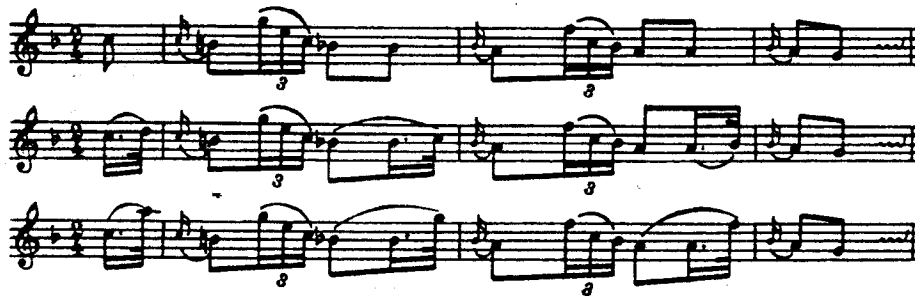
«Переброс» — такая нота, которая звучит перед форшлагом, примыкая очень тихо к предшествующей ноте. Такой переброс всегда делается вверх то на тон, то на терцию, кварту и другие интервалы. Его применяют для того, чтобы восходящий форшлаг заменить лучшим, нисходящим, или чтобы придать ноте большую певучесть или оживленность:



Пример «а» представляет нисходящий форшлаг, пример «б» демонстрирует более оживленную, а «в» — более напевную композицию.

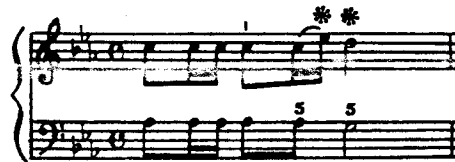
## § 23

«Переброс» можно делать также с соседнего звука, идя с более удаленного звука. Здесь даны некоторые примеры:



## § 24

«Перебросы» мне не нравятся тогда, когда верхний голос идет из большой терции в чистую квинту. Ибо отсюда возникают две квинты, которым не место в хорошей музыке. Например:



Так мне нравится больше:



## § 25

Так же, как «переброс» ведет вверх, так и «спад» ведет к ноте или форшлагом вниз. Это происходит, если нота, стоящая непосредственно перед форшлагом, столь удале-

на или звучит так сухо, что необходимо этим украшением улучшить или оживить фигуру. Например:



«Спад» можно делать на ноту, соседнюю с форшлагом, или на самую ноту форшлага, чтобы подготовить диссонанс. Например:



## § 26

«Спад» на сам форшлаг можно делать всегда. Но не всегда на ноту, соседнюю с форшлагом:



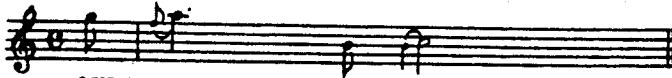
Если сделать спад с первой ноты на «*d*», то он будет спадом на предшествующую форшлагоу ноту, это прозвучит очень плохо и испортит тем самым мелодию и гармонию. С другой нотой, а именно с «*h*», получается, напротив, необычайно хорошо, так как спад «*h*» к основному тону образует сексту. Или, чтобы не нарушить гармонию, от первой ноты должно производиться спад не в «*h*» — а в «*c*», то есть в тон форшлага.

## § 27


Доппельшлаг — украшение из четырех коротких нот, которые берутся между восходящим форшлагом и последующей нотой; зависит от форшлага. Сила звука падает

на форшлаг, на доппельшлаге сила уменьшается, и слабый звук приходится на основную ноту. Применение доппельшлага видно из следующего примера.


без украшения



с доппельшлагом



так играют



### § 28

Доппельшлаг может быть также между двумя близко расположенными или удаленными нотами. Тогда эти ноты им связываются:



### § 29

Примерно так же выглядит полутрель, только она перевернута. Ставится между форшлагом и основной нотой, но играется так быстро, что напоминает трель, потому так и называется. Удар падает и здесь на форшлаг; остальные звуки должны быть тише!

Вот пример:

только с одним форшлагом



с полутрелью



так надо играть






Здесь я хочу упомянуть еще только об украшениях, которые можно назвать нахшлагами. Это две скорые нотки, присоединяемые для живости после основной ноты. Первая из них берется выше или ниже основной ноты, вторая повторяет основную ноту. Обе нотки берутся очень быстро, в самом конце основной ноты перед наступлением следующей:



Все эти нахшлагы, цвишеншлагы и всяческие проходные форшлагы и украшения ни в коем случае не должны акцентироваться, но мягко и незаметно присоединиться к основной ноте. Этим они отличаются от примыкающих (ударных?) форшлагов, которые сходятся с ними в том, что берутся на том же штрихе, что и основная нота.

### Современное исполнение мелизматике

**Трель** — многократное быстрое чередование основного и верхнего вспомогательного звуков. Обозначается знаком *tr*. Знаки альтерации, выставленные над или рядом с трелью, относятся к верхнему вспомогательному звуку:



Так же, как и в старинной музыке, в быстрых темпах могут применяться короткие трели.

Продолжительность и частота биения трели зависит и может изменяться в зависимости от стиля, темпа и характера сочинения.

**Форшлаг** выписывается маленькой перечеркнутой нотой или нотами, если он двойной, тройной и т. д. перед основной. Исполняется коротко за счет предшествующей длительности. Однако зачастую характер исполнения зависит от стиля и темпа сочинения. В медленных произведениях исполняется приемом ПУ или тремоло. В быстрых подвижных произведениях коротко, приемом ПУ, УП, П-П, У-У.





Применяется в сочетании с другими мелизмами, например с трелью.

Мордент бывает двух видов: простой, обозначается знаком  $\text{m}$  и перечеркнутый  $\text{m}$ . Исполняется посредством чередования основного, верхнего, вспомогательного (если мордент простой), или нижнего вспомогательного (если мордент перечеркнутый) и опять основного звуков:



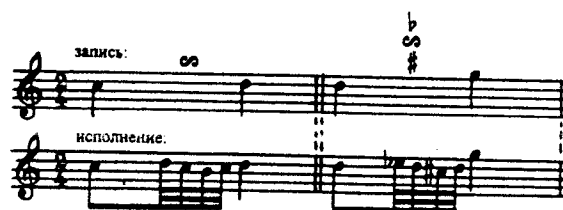
Вспомогательные звуки соответствуют ключевым знакам. Если над или под мордентом стоит знак альтерации, то он действует на вспомогательный звук:



Группетто обозначается знаком  $\infty$  над нотой или между двух нот. Если знак стоит над нотой, то группетто состоит из четырех нот и начинается с верхнего вспомогательного звука, затем идет основной, нижний вспомогательный и опять основной:



Если знак группетто стоит между нот, то исполняется сначала основная, а затем, так же как и предыдущая, фигура, состоящая из четырех звуков:



Знаки альтерации, выставленные над или под нотой, действуют соответственно на верхний или нижний вспомогательный звук.

# НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ



*Упражнения, гаммы, этюды,  
произведения для ДМШ,  
училища и ВУЗа*

I РАЗДЕЛ

Гаммы

различными ритмическими вариантами

♩ = 144

E dur (moll)

The musical score consists of eight staves of music in the key of E major (E dur) and E minor (E moll). The first staff shows the ascending and descending scales with fingerings: 0, V, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 2, 1, 3, 2, 4, 3, 1, 1. The second staff continues the ascending and descending scales with fingerings: 2, 2, 3, 3, 4, 4, 3, 3, 2, 1, 3, 4, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 0, 2, 1. The third staff shows a rhythmic variation with eighth notes and accents. The fourth staff shows a rhythmic variation with eighth notes and accents. The fifth staff shows a rhythmic variation with eighth notes and accents. The sixth staff shows a rhythmic variation with eighth notes and accents. The seventh staff shows a rhythmic variation with eighth notes and accents. The eighth staff shows a rhythmic variation with eighth notes and accents.

упражнение

В.К.

♩ = 168



Г. ШРАДИК, Школа скрипичной игры. 1 раздел. 24 упражнения

The image displays a page of musical notation for 11 exercises. Each exercise is written on a single staff in treble clef. Exercises 1 through 10 are in C major (one sharp), and exercise 11 is in D major (two sharps). The exercises are numbered 1 through 11 at the beginning of each staff. The notation consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups, with repeat signs at the end of each exercise. Exercise 3 is unique as it is written on a bass clef staff. Exercises 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, and 11 all feature a similar rhythmic pattern of eighth notes, while exercise 3 features a pattern of sixteenth notes.

This image shows a musical score for guitar, consisting of 13 staves of music. Each staff is numbered from 12 to 24. The music is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The rhythm is a steady eighth-note pattern, with each measure containing four eighth notes. The notes are: G4 (first), A4 (second), B4 (third), and C5 (fourth). This sequence of notes is repeated throughout the entire piece, creating a simple but rhythmic melody. The notation includes stems, beams, and a final double bar line with repeat dots at the end of the 24th measure.

Этюд а-молл

В. КРУГЛОВ

Presto

*f* *p* *f* *p*

*f* *mf*

*mf* *mf*

*f*

*f* *p*

*f*

pizz. sp.п.

A D

+

legato legato legato legato legato legato tenuto  
 штрихи: portato trem leqquero accento accentissimo

detache marcato non legato staccato staccatissimo marle staccato accento

no 3

no 2-4-3

и т. д.



## II РАЗДЕЛ Арпеджированные трезвучия

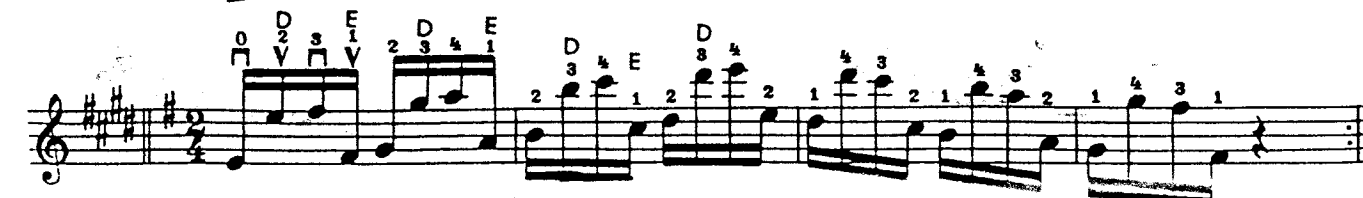
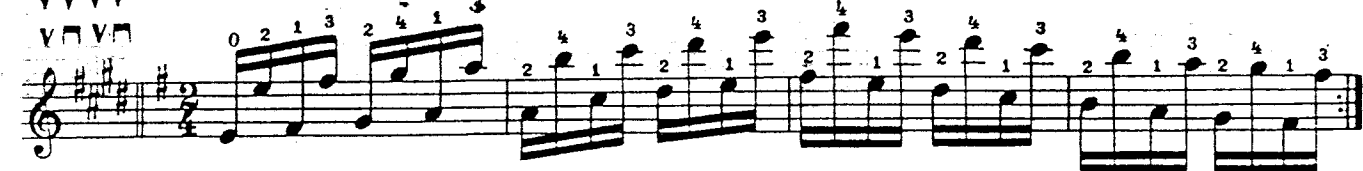


приемы:

□ □ □ □  
 □ □ □ □  
 ∨ ∨ ∨ ∨  
 ∨ □ ∨ □

гаммы: ми мажор, ми минор, фа мажор, фа минор

фингерированными октавами и децимами в диапазоне одной октавы



арпеджированные секстаккорды и квартсекстаккорды ы

Three staves of musical notation showing arpeggiated sextaccords and quartsextaccords. The first staff is in D major, the second in E minor, and the third in D major. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Some notes have circled '8' above them, possibly indicating octaves.

арпеджированные трезвучия секстаккорды, квартсекстаккорды, септаккорды, квинтсекстаккорды, терцквартаккорды, секундаккорды изучаемых гамм

Eight staves of musical notation showing arpeggiated triads, sextaccords, quartsextaccords, septaccords, quintsextaccords, tertquartaccords, and dyads. The notation includes various chord symbols (E, A, D, A, I, IV, E, A, D) and detailed fingerings.

Four staves of musical notation for guitar. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is highly technical, featuring numerous triplets, sixteenth-note runs, and complex fingerings indicated by numbers 1-4 above the notes. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

ЭКСПРОМТ

В.Круглов

Vivace

Four staves of musical notation for guitar. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps (D major). The tempo is marked 'Vivace' and the dynamics are marked 'p' (piano). The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, with detailed fingerings and dynamic markings. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

2/3 3/4 4/2 4/2 2/3 4/2 4/2 4/2 4/2 4/2 4/2 4/2

*mp* *cresc.*

*presto* *ff* *fff* *sf*

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

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

*pp* A 2 3 2 3 2 3 2 3 4 3 2 3 4 2 3 1 2 1 4

4 1 2 1 3 1 2 1 4 0 3 0 3 0 2 2 0 2 0 1 0 2 0 1 4

гаммы от всех ступеней звукоряда

короткие арпеджио

21 упражнение

В. КРУГЛОВ

Moderato

3

4

Detailed description: The image shows two musical exercises, labeled 3 and 4. Exercise 3 is the first section, starting with a circled '3' in a box. It consists of 10 staves of music in treble clef. The first staff has a '1 2 3' above the first few notes. The music features a variety of accidentals (sharps, flats, double flats) and complex rhythmic patterns. Exercise 4 is the second section, starting with a circled '4' in a box. It also consists of 10 staves of music in treble clef. The first staff has a '1 2 3 4' above the first few notes. This exercise is characterized by a high density of accidentals and complex rhythmic patterns, including many triplets and sixteenth notes.

5

Musical notation for measures 5-6. Measure 5 includes fingering numbers 1, 3, 2, and 4. The notation consists of two staves of music with various accidentals and note values.

6

Musical notation for measure 6, continuing the sequence from the previous measure.

7 8 9

Musical notation for measures 7-9. Measure 7 includes a repeat sign. Measure 8 includes a repeat sign. Measure 9 includes a repeat sign.

10 11 12

Musical notation for measures 10-12. Measure 10 includes a repeat sign. Measure 11 includes a repeat sign. Measure 12 includes fingering numbers 1 and 2.

13

Musical notation for measure 13, including fingering numbers 3 and 4. The word *simile* is written below the staff.

13

Musical notation for measure 13, continuing the sequence from the previous measure.

13

Musical notation for measure 13, including the word *simile* written below the staff.

Musical notation for measure 13, continuing the sequence from the previous measure.

14 15

16 17

18 19

20 21

Хроматические гаммы однооктавные на одной струне.

Аппликатура: 12, 123, 1234.

♩ = 144

22 23 24 25



Хроматические гаммы двухоктавные, различной аппликатуры  
 Смешанная аппликатура, различными видами ритмической фигурации  
 и разнообразными приемами звукоизвлечения, всеми указанными ранее  
 штрихами

The image shows six staves of musical notation for chromatic scales. Each staff contains a two-octave chromatic scale with various fingering and bowing techniques indicated by numbers and symbols above the notes. The scales are in different keys and directions (up and down).

## МУЗЫКАЛЬНАЯ ТАБАКЕРКА

Вальс-шутка

А. ЛЯДОВ

The image shows four staves of musical notation for 'Музыкальная табакерка' (Musical Cigarette). The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings, characteristic of a waltz-joke.

8 – только для места звукоизвлечения флажолетов.

A musical score for guitar, consisting of ten staves of notation. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are several instances of the 'pizz' (pizzicato) instruction, with 'ук.п.' (uk. p.) written below the notes. The score features a variety of melodic lines and chordal textures, including some complex passages with multiple beamed notes and grace notes.

Гаммы двухоктавные, флажолетами

Two staves of musical notation for guitar, showing two-octave harmonic scale exercises. The notation is in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. Each staff contains a sequence of notes, with many notes marked with a circled 'o' to indicate natural harmonics. The exercises are designed to be played using a pick (flageolet).

### Ш РАЗДЕЛ

Г. ШРАДИК. Школа скрипичной игры. Часть первая. Раздел 5.

#### 12 УПРАЖНЕНИЙ

1. 0 1 2 3 1 2 3 4

0 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 4 3 2 1 4 3 2 1 3 2 1 0

2. 0 2 1 3 2 3 1 2 0 1 2 3 1 2 3 4 2 3 2 4 3 4 2 3 1 2 3 4 2 3-3 4

1 3 2 4 3 4 3 2 1 3 2 1 2 4 3 1 0 2 4 2 1 3 2 0 1 0 1 2

3. I  $\begin{matrix} E \\ 0 \\ V \end{matrix}$   $\begin{matrix} A \\ 2 \\ V \end{matrix}$   $\begin{matrix} E \\ 2 \\ V \end{matrix}$  1 2 3 1 2 0  $\begin{matrix} E \\ 2 \\ V \end{matrix}$   $\begin{matrix} A \\ 1 \\ V \end{matrix}$  4 2 4 2 1 3  $\begin{matrix} V \\ V \\ V \end{matrix}$  3 1 3 2 4

IV 1 3 2 3 2 3 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 0 1 2 0 1 2 1 0 3 1 0 1

4. 0 2 1 4 3 4 3 4 2 4 2 4 1 4 1 4 0 4 2 4 1 4 1 4 1 4 0 4 1 4 0 4

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

5. IV 3 2 1 2 4 2 1 2 3 2 1 2 1 2 1 2 II 3 2 1 2 4 2 1 2 3 2 1 2 1 2 1 2

III 3 2 1 2 4 2 1 2 3 2 1 2 1 2 1 2 I 3 2 1 2 3 2 0 2 0 1 0 2 1 3 2 4

6. <sup>D</sup> 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 3 4 3 2 1 4 3 2 1 3 2 1 3 2 0 3 4 2 0



<sup>A</sup> 2 1 4 3 2 1 4 3 2 0 3 2 1 2 3 4 2 0 2 3 4 3 0 1 2 3 1 2 3 4 2 3



7. <sup>IV</sup> 1 2 3 4 2 1 3 2 1 2 3 4 3 2 4 3 2 3 1 2 3 2 4 3 2 3 1 2 4 3 2 1- <sup>E</sup>



-1 2 3 4 2 1 3 2 1 2 3 4 3 2 1 2 1 2 3 4 3 2 1 0 1 0 1 2 3 4 2 3



8. 4 0 1 2 0 1 2 3 4 3 2 1 3 2 1 0 4 1 2 3 1 2 3 4 2 1 3 2 4 3 2 1



4 2 3 4 2 3 1 2 3 2 4 3 2 1 3 2 0 1 2 3 1 2 2 3 4 3 4 2 1 2-2 3



9. 4 1 2 0 4 2 3 0 2 4 1 3



4 2 3 1 4 2 3 1



10. <sup>V</sup> 3 2 1 <sup>V</sup> 3 4 2 3 3 2 1 <sup>V</sup> 3 4 2 3 3 2 1 <sup>V</sup> 3 4 2 3 1 0 3 0 1 2 0 1



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



11.

12.

. Гаммы: соль мажор, соль минор, ля мажор, ля минор двухоктавные одноголосные различными штрихами. Помимо ранее указанных приемов игры проделайте упражнение: pizz. пальцами левой руки, гитарным легато, сдвигами во время исполнения правой рукой к подставке или грифу.

### Гаммы ломанными терциями в две октавы

Гамма соль мажор и соль минор однооктавные в терцию

Гаммы двухоктавные в терцию: различными штриховыми вариантами и аппликатурой

**C-dur**

**Des-dur**

**D-dur**

**E-dur**

**F-dur**

**Fis-dur**

**G-dur**

**A-dur**

Cis - dur

0  
6.п  
0 1 0 1  
1 2 2 3 1 2  
3 4 3 4 3 4  
1 2 D 1 2  
3 4 A 1 2  
3 4



d-moll



Г. ШРАДИК. Школа скрипичной игры. Часть первая. 13 упражнений.





Гаммы двухоктавные в секту

