

**Муниципальное бюджетное учреждение
дополнительного образования
Детская школа искусств имени А.П. Артамонова (№ 2)**

Маркелова Мария Евгеньевна

**Развитие технического аппарата
у учащихся в классе домры**

2014 г.

Содержание

1.	О свободе исполнительского аппарата и эстетике посадки	3
2.	О технологии исполнении приёма тремоло	6
3.	Приёмы звукоизвлечения – залог звуковой палитры	9
4.	Двигательные функции левой руки	11
5.	Особенности освоения домровой фактуры	15
6.	Творческие задачи в работе над аппликатурой	17
7.	О проблемах домровой методики	21

1. О свободе исполнительского аппарата и эстетике посадки

Каждый музыкальный инструмент сохраняет жизнеспособность благодаря своим неповторимым выразительным способностям. Домра привлекает исполнителей и слушателей своим удивительно ярким, чистым, сочным тембром. Чёткость и блеск пассажной техники, серебристое «мерцание» тремолирования, задушевная певучесть кантилены и в то же время задорная открытость аккордовых наигрышей – отличительные черты, инструментальное «лицо» домры.

Благодаря специфики звукоизвлечения медиатором, а также темперации (делению грифа на лады) на домре возможно исполнение непрерывно льющейся (тремолируемой) кантилены и в тоже время достижение большой виртуозности в «пассажной» технике. Признание домры как сольного, а не только оркестрового инструмента поставило новые, более сложные задачи перед педагогикой. Среди них необходимо выделить: вопросы эстетики посадки домриста, достижение яркой динамики, свободы игрового аппарата.

Иногда можно встретить домристов, прекрасно владеющих инструментом, фанатично увлечённых исполнением, но не обращающих внимания на то, как некрасиво они сидят во время игры. Но бытует мнение педагогов, что как бы ни сидел исполнитель, лишь бы он играл хорошо. Думаю, что такая постановка вопроса ошибочна. Увлекаясь технологией звукоизвлечения, забывают об эстетике посадки. Начиная с обучения в ДМШ должно уделяться большое место посадке и в плоть до консерватории, где оттачивается мастерство, появляется больше возможностей выхода на профессиональную сцену. Недостатки, приобретённые на начальных этапах, за один день не исправить и не придать исполнению свободной «театральности», сценичности позы и жестам. Это отрабатывается перед зеркалом, почаще отрывая взгляд от грифа. Тогда игры «носом» не будет присутствовать. Часто можно наблюдать, как домрист для освобождения рук сгибает спину дугой, наклоняется к грифу, опускает плечи ит.д. или можно

увидеть посадку с высоко поднятой голенью правой ноги, уложенной почти перпендикулярно на колено левой. В некоторых методических пособиях рекомендуется плотно удерживать домру грудью и бедром правой ноги. При этом домра оказывается «спрятанной» в живот и самые главные резонаторы звучания – резонансная дека и корпус глушатся корпусом исполнителя. Домрист сидит, согнувшись даже в паузах, грудная клетка скована – дыхание нарушено. Есть определённая основа посадки домриста, но исходя из индивидуальных особенностей домриста, возможны коррективы. Во многих методических работах достаточно подробно описывается начальное обучение, посадка, постановка рук. В данной работе мне хотелось бы добавить ряд замечаний, чтобы глубже раскрыть некоторые интересующие домристов вопросы. Педагог говорит ученику: «Не зажимайся, играй свободнее, расслабься!». А что значит – расслабиться? Ученик пытается почувствовать полную свободу рук, но опять ничего не получается – медиатор вываливается, звука полного, насыщенного не добиться. Но ведь «аппарат» исполнителя во время игры и не должен быть полностью свободен, расслаблен, именно не расслаблен.

Свобода бывает разной. Прежде всего она должна быть внутренней. Вот мы откинулись на спинку стула – закрыли глаза, отдыхаем. Это одна свобода. А вот перед игрой – корпус подтянут, руки готовы к игре, внимание сконцентрировано. Это другая свобода – предыгровая. Начали играть, зазвучала музыка и свобода перешла в другое состояние – теперь нужно искать свободу в различных точках опоры на инструмент. Например, в мелкой технике этими точками опоры станут – мизинец правой руки, локоть в области обечайки, левая рука. В аккордовой технике – предплечье, мышцы спины. В звуковых, тремолируемых отрывках – на *p* – опора на мизинец правой руки, предлоктевая часть, на *f* – опора перемещается на медиатор, локоть отрывается от корпуса домры и образуется одна общая линия от спины к медиатору. Играть как бы доставая «дно» струны, ощущая границы соседних струн (если на струне «ля», то границами будут струны «ми» и

«ре»). Нужна ли полная свобода рук? А как же тогда слияние с инструментом? Ведь пальцы, руки, всё тело исполнителя постоянно взаимодействует с инструментом – то легко касаясь струн, то опираясь на инструмент, то, как бы отталкиваясь. Свобода нужна, но не расслабленность мышц, вялость, тяжесть, а лёгкость, готовность к действию. «Свобода не есть расслабленность», – подчёркивает А.В. Бирмак – известная пианистка¹. Внутренняя свобода приходит с уверенностью в своих силах, своей игре. Когда произведение хорошо выучено наизусть, когда оно в домашней работе исполняется не только отдельными кусками (только трудные, технические места), а целиком в различных темпах. Затем – показ произведения перед друзьями, запись на магнитофон, прослушивание, обыгрывание на концерте. Причём на концерте главное внимание уделяется музыке, а не внутренней работе над пассажами, шорохами медиатором и т.д. надо стараться донести глубину произведения, показать своё отношение к нему, раскрыть душу, увлечь слушателя в прекрасный мир звуков. «Мне так нравится это произведение, и я стараюсь передать свою любовь к этой музыке слушателю!» Может быть так должен говорить внутренний голос перед концертом?

Очень важно сознательно владеть своим телом, уметь по собственной команде быстро активизироваться или расслабиться, контролировать более частные ощущения мышц рук. Переключаться от лёгкого предыгрового состояния до самой высокой степени активности мышц (при игре *f* тремоло аккордами, двойными нотами). Мышцы тела, руки постоянно находятся в каком-то определенном тоне, т.е. необходимо определенное состояние активности мышц. Согласно мнению Н.А. Берштейна,² «тонус мышц есть состояние готовности нервно-мышечного аппарата к действию».

¹ А.В. Бирмак. О художественной технике пианиста. М., Музыка, 1973, с.15

² Н.А. Берштейн. Очерки по физиологии движений физиологии активности. М., Медицина, 1966, с.10

В домашней работе мы должны сознательно анализировать свои ощущения. Но главное – ощущение мышечной свободы должно запоминаться, фиксироваться в памяти, должно происходить вслушивание в состояние мышц различных частей тела, фиксирование в памяти лёгкости или расслабленности, напряжённости и далее восстановление его по желанию. При активности в одной части тела или руки надо добиваться лёгкости, или меньшей активности в другой. Причём, огромное значение имеет домашняя работа, где «чувству следует быть экономным; разуму – щедрым, слуху – беспощадным».

Дома очень полезно играть с закрытыми глазами, как бы слушая звук внутри себя. При этом не мешает зрительная отвлечённость и работает только слуховой контроль. Умение вовремя нагрузить и разгрузить, напрячь и освободить мышцы формирует свободу музыканта-исполнителя.

2. О технологиях исполнении приёма тремоло

Серьёзная проблема – зажатие рук. Как правило, наибольшую трудность вызывает тремоло.

О.М. Агарков³ считает: «Если вырабатывать какой-то один тип вибрато на скрипке, даже если бы он оказался идеальным, он потом может послужить препятствием для достижения достаточного разнообразия красок». Это в полной мере можно отнести и к процессу формирования тремоло на домре. Нельзя играть только кистевое тремоло и всегда определённой частоты (как можно мельче). Одной из самых важных забот в выработке тремоло является достижение равноценных по силе и тембру звучания переменных ударов. Самый большой недостаток в тремолировании – это наличие в нём «непрощенных» акцентов. Не нужно ограничиваться умением играть только мелкое тремоло. В зависимости от характера произведения может пригодиться и тремоло средней частоты и крупной (особенно в аккордах).

³ О.М. Агарков. Вибрато как средство музыкальной выразительности в игре на скрипке. М., 1956, с.57

Важнейший элемент тремоло – его начальный звук. Следует начинать с хорошо подготовленного медиатора, тремолировать с различной частотой. Необходимо отказаться от беззвучного судорожного помахивания кистью, как подготовительного движения перед реальным тремолированием. Тремолирование аккорда лучше начинать с его арпеджио, а не сразу с удара. При переходе медиатора со струны на струну в тремоло – легато хорошо использовать движение медиатора в одну сторону – конечного удара на предшествующей струне и начального на последующей; также педальное звучание предыдущей струны с более осторожным первым ударом последующей. Связывая две тремолируемые струны с двумя последующими (например, III-II и II-I струны) сохранять тремолирование непрерывное на одной общей струне.

Контролировать следует не только начало звучания тремоло, но и его заключительный удар (щипок), особенно заметный перед паузой. Необходимо ощущать напряжение звука не только слухом, но и мышечным чувством, контролировать степень напряжённости в месте удержания медиатора, учиться менять мышечную нагрузку в процессе самого тремолирования. Не допускать усталости рук; дозы тремолирования увеличивать постепенно; остерегаться напряжения, которого в данный момент не чувствуешь, т.е. учиться предвидеть его возникновение. Нельзя допускать, чтобы крещендо игралось только за счёт сжатия медиатора, ведь это приводит к быстрому утомлению мелких мышц и их зажатию.

Усиление звучания требует подключения крупных мышц правой руки вплоть до мышц спины. Особенно при игре аккордов тремоло при игре аккордов тремоло *f*, *fff*, легато двойными нотами и т.д. Часто неудобства испытывают не только при игре на *f*, но и на *p*. Зажимаются мышцы плеча правой руки, и она «каменеет». Не подключается предплечье, и кисть начинает мелкую дрожь от струны. Особенно важно начало звука. Надо освободить руку, поставить медиатор на струну, и медленно без акцента заиграть, не пытаясь начать сразу очень мелким тремоло, а как бы

раскачиваясь со средних ударов. Немного «отпустить» медиатор и после первого прикосновения его тут же подхватить чуть сильнее.

Распространено зажатие предплечья правой руки при игре на *f*. Фактически предплечье несёт на тебе основную нагрузку в игре, поскольку опирается на обечайку и постоянно функционирует вне зависимости от динамики. Опираясь на обечайку, оно должно уравнивать работу левой руки и слегка поддерживать домру. Предплечье является гибким проводником энергии от мышц плеча к подушечкам пальцев. Кисть и предплечье у различных исполнителей движутся не одинаково интенсивно – у некоторых более активно вибрирует кисть, а у других – предплечье. Очень важная опора правой руки на «струну» (с двумя дополнительными опорами – предплечье на обечайку и мизинца на панцирь, а пальцев левой руки на гриф (тоже с двумя дополнительными опорами – поддержками – большого и указательного пальцев с боковых сторон грифа. Такой баланс опор обеспечивает устойчивость удержания домры и организует игровой процесс. Хотелось бы отметить роль ногтевой фаланги мизинца правой руки. Она служит подвижной опорой на панцирь, а медиатор является второй опорой. Важно, чтобы мизинец не терял соприкосновения с третьим (безымянным) пальцем, а вся кисть и согнутые, прилегающие один к другому пальцы, представляли собой единое целое. Состояние кисти с согнутыми пальцами должно быть естественным, а не старательно крепко «спаянным». Встречаются домристы, играющие без опоры на мизинец. Э тот принцип игры возможен в игре на *f* аккордами или на проведение монотемы крепким звуком, когда точка опоры перемещается на медиатор и он, как бы вдавливая струну в гриф и создаётся одна линия от плеча к медиатору. Но в игре на *p*, *mp*, *mf* и *f* существование второй опоры (мизинца) помогает облегчить звукоизвлечение, создать невесомый, полётный звук. В нюансе *f* возможны несколько вариантов звукоизвлечения. Поэтому в зависимости от характера сочинения, от темпа и нужного тембра возможен выбор необходимого звукоизвлечения.

3. Приёмы звукоизвлечения – залог звуковой палитры

Музыкальное произведение всегда диктует исполнителю выбор средств воздействия на инструмент. То ли это будет весомое давление, когда пальцы и медиатор как бы «влипают» в гриф и струну, то ли упругие отталкивания от грифа и струн при игре аккордов и стремительного бисера пассажей. В игре на домре одинаково значимы приёмы игры с замахом-броском и без него – нажимом-щипком. Домрист должен уметь играть не только лёгким кистевым движением, но и при необходимости подключать предплечье, плечо, мышцы спины и умело их комбинировать. Это важно уметь применять не только в тремоло, но и в ударах.

Звук, извлекаемый нажимом, отличается от воспроизведённого броском, продолжительностью звучания и меньшим количеством побочных шумов, певучестью. Но звук, воспроизведённый нажимом-щипком, обладает меньшей плотностью в отличие от броска с замахом. Нажим медиатора на струну происходит за счёт кратковременной активизации мышц пальцев, сжимающих медиатор (при игре на р). При игре *mf* необходима активизация мышц кисти и предплечья; при игре на *f* – предплечье и плечо; при *fff* – плечо, мышцы спины. Также важно заметить, что при игре нажимом, в зависимости от динамики, увеличивается и сила сжатия медиатора. Но следует повышать динамику игры только за счёт сжатия медиатора. Это приводит к перегрузке мышц пальцев, при незанятости крупных мышц. Очень хорошо использовать приём нажимом при исполнении в подвижном темпе легато, при этом не тремолируя. Например, при переложении флейтовых сонат Баха, во многих эпизодах скрипичных сонат Генделя. В этих произведениях залигованные певучие восьмые и шестнадцатые исполняются переменным штрихом или только вниз с использованием нажима пальцев левой руки и медиатора на струну. После нажима не нужно оставлять (фиксировать) руку в нижнем положении, а как бы: «потянуть» звук из струны. Здесь уместна аналогия с пианистами, когда после прикосновения с клавишей палец описывает дугу вверх, вытягивая звук.

Такой способ звукоизвлечения удобен в среднем темпе, когда нужно пропеть восьмые. При шестнадцатых в быстром темпе этого не успеть. Да и дополнительные движения создадут неудобства. В быстром темпе нужно пропевать за счёт легато левой рукой и плавным нажатием медиатора. Хочется отметить, что сам приём нажимом медиатора имеет важное, не определяющее значение, хотя и привлекает при этом щипковый сочный звук при опоре медиатора на струну. Но если отдать этому приёму приоритет, то такая игра может стать тормозом в работе над беглостью и вызывать быстрое утомление правой руки. Поэтому не следует это звукоизвлечение переносить на начальную стадию обучения.

Гораздо чаще можно встретить звукоизвлечение – замах-бросок. Техника броска схожа с техникой броска пальца на гриф. Бросок медиатора начинается с небольшого замахового движения, с активным ускорением лёгкого, а иногда и тяжелого, падения. Падение ускоряется к моменту соприкосновения со струной, а после прохождения необходимо мгновенное возвращение в исходное лёгкое состояние. Падение медиатора может быть разным, в зависимости от результата, которого домрист хочет достичь. Оно может быть весомым кистевым, весомым локтевым и с привлечением плеча. Но необходимо различать весовой бросок от обычного броска, который осваивают на начальных этапах обучения, когда кисть опускается без опоры на соседнюю струну с ощущением лёгкости. Весовой же бросок-замах необходимо выполнять с тяжестью, весом всей кисти или предплечья.

Мастерство исполнителя определяется ещё и умением комбинировать различные виды звукоизвлечения и выбирать наиболее подходящее в нужный момент. Слушая замечательных, высокопрофессиональных исполнителей, будь они струнниками, пианистами, исполнителями на народных инструментах, духовых, – обращаешь внимание на тонкое владение тембровой окраской инструмента. И если говорить о выразительных особенностях домры, то в первую очередь конечно же следует отметить тембры звучания домры.

Наиболее ярко особенности домры выявляются при звучании соло, не случайно ведь главным «козырем» солиста, соревнующегося с оркестром при исполнении концерта, является его каденция. Но нельзя забывать и о фортепианном сопровождении, о выявлении гармонических и ансамблевых красок. Если это умелое сопровождение, не заглушая домру, а выявляя красоту её звучания, поддерживая и придавая дополнительный блеск звучанию струн, то такой ансамбль раскроет домру с иных сторон. Наиболее яркими выразительными средствами домры следует признать её кантилену и техническую подвижность. Но современные произведения для домры требуют большего многообразия, богатства штрихов, обеспечивающих разнообразие произношения.

4. Двигательные функции левой руки

Формирование профессиональных игровых навыков требует соответствующей подготовки игрового аппарата домриста, в данном случае – игрового аппарата левой руки, с перспективой развития её двигательных функций, способного справиться с любыми фактурными вариантами.

В работе с детьми следует учитывать объективные и субъективные обстоятельства возрастного порядка, особенно те, которые связаны необходимостью пользоваться сразу полным инструментом, без возможности поиграть сначала на инструментах уменьшенных размеров (1/2, 3/4 и т.п.). Это вызывает определённые трудности начального этапа обучения. Чтобы облегчить этот процесс, необходимо сознательно отойти от традиционных методов (для обучения взрослого) и применить свои, особые принципы освоения аппликатуры.

В этой связи необходимо критически подойти на сегодняшний день к так называемому традиционному методу освоения грифа домры, нашедшему отражение в распространённых учебных и методических пособиях. Обычно игнорируется различие в физических возможностях ребёнка и взрослого. Это значительно снижает эффективность обучения на начальном этапе, так как

происходит подмена понятий доступности и последовательности в освоении игровых навыков: вместо простейших движений, в том числе и моторики, предлагаются действия непосильные, и, прямо говоря, невыполнимые (растягивание пальцев в первой позиции грифа, исполнение случайного репертуара с непредвиденными аппликатурными трудностями и т.д.). Но главное, что ребёнок при этом так и не узнает о возможности легких и естественных движений, доступных и быстро усваиваемых буквально на первых уроках общения с инструментом. Это ли не является главной причиной многих разочарований, потери интереса к занятиям, большому отсеву на ранней стадии обучения, так как ощущение успеха отодвигается в слишком отдаленную перспективу как для ученика, так и для учителя? Одним словом, необходима переоценка трудностей начального этапа, поиск более легких и доступных ребёнку путей освоения игровых навыков, необходимых для успешного музицирования.

Первое. Надо изменить представление об объёме 1 позиции грифа. Рассматривать её границы, как и границы более высоких позиций – в объёме кварты (т.е. до 5-го лада).

В традиционном понимании 1 позиция грифа – это участок грифа до 7 лада плюс открытая струна. Исходя из принципа диатоники в отсчёте первых, исходных звуков каждой позиции здесь происходит наложение. Причём, если так можно сказать, по «непредвиденным обстоятельствам – ввиду наличия открытой струны. Если бы ей не принято было пользоваться, и она в расчет не входила, то диапазон 1 позиции исчислялся бы как обычно – из четырехзвучной (четырёхпальцевой) последовательности.

Такой же принцип распространяется на формирование звукорядов диатоники во всех других позициях грифа. Эта исключительная ситуация с открытой струной, видимо, и вносит определённую путаницу: в первой позиции оказывается пять звуков диатонической последовательности, а в других по четыре. Ясность может быть внесена, если звукоряд, отсчитываемый от открытой струны, войдёт пока в несуществующую

«нулевую» позицию. Тогда все встанет на свои места: и позиция грифа, и четырёхзвучный звукоряд: с первого пальца будет начинаться отсчёт именно 1 позиции грифа. Таким образом, причина путаницы – в смешении понятий позиция (имея ввиду участка грифа) и звукоряд.

Признание независимой позиции пальцев на этом участке грифа крайне необходимо, так как это в значительной мере поможет выйти из кризиса (без преувеличения сложившейся ситуации) методики начального обучения домриста.

Второе. Установить обязательный принцип подбора педагогического репертуара для начального этапа обучения: от аппликатурной задачи – к специально адаптированному нотному материалу.

Игнорирование этого правила ведет к полной анархии в обучении, так как исключает какую-либо систему в подаче учебного материала. И прежде всего страдает от этого аппликатурная дисциплина.

В традиционной домровой методике в этом отношении нет чётко определенных понятий: что легко, а что трудно. В отношении подбора репертуара обычно вступает в силу вопиющее противоречие, которое заключается в полном несоответствии трудностей музыкальных и технических. Как правило, лёгкие в музыкальном отношении пьесы и этюды никак не согласуются с *невыполнимыми* для ребёнка трудностями технического, а скорее – анатомического порядка. Например, мелодия русской народной песни «Во поле берёза стояла» для игры на фортепиано очень удобна с точки зрения позиции руки (тема обычно записывается в тональности ля минор). При игре на домре исполнение этой песни становится непреодолимо трудным, если применяется так называемая традиционная аппликатура: на струне ля, начиная с мизинца. На первый взгляд, всё правильно, всё оправдано и единством тембра, и структурой. Не учтено только главное, что и не позволяет в конечном счёте справиться с заданием: позиция пальцев играющего ребёнка, которая по интервальному размещению

непосильна даже взрослому из-за неудобного сочетания интервалов и чрезмерной общей растяжки.

Выход из этой ситуации есть, и очень простой – нужно расставить аппликатуру в соответствии с возможностями охвата детской руки. И педагогическая задача сразу становится легко выполнимой: (нотный пример «Во поле берёза»).

В специфических условиях домры на стадии начального обучения отправной точкой должна стать аппликатурная формула игровой позиции пальцев и под неё должен подбираться соответствующий репертуар. Этим снимаются многие неоправданные трудности.

Третье. Ввести определённую систему соотношения аппликатурных формул (иерархию видов игровых позиций пальцев) по степени трудности их освоения и классифицировать их, используя условную нумерацию или названия соответствующих видов тетрахордов. Это внесёт необходимую ясность в построении учебного процесса и будет представлять собой определённую программу начального периода обучения в плане решения аппликатурной проблемы.

Существует несколько типов игровых позиций пальцев, которые нужно последовательно освоить. Для систематизации изучаемого материала предлагается следующая схема, где каждый вариант находится в иерархической зависимости друг от друга, имеет свой порядковый номер, а некоторые – название, аналогичное виду соответствующего тетрахорда.

I позиция 1234

II позиция 1-234

III позиция 123-4

IV позиция 1-2-34

V позиция 1-23-4

VI позиция 12-3-4

VII позиция 1-2-3-4

Как видно из схемы, расширение позиции пальцев идёт от минимального расстояния между пальцами до максимального.

Четвёртое. Скорректировать некоторые установки на техническое развитие домриста, чтобы добиться большей эффективности закрепления и стабилизации игровых навыков. Нестабильность публичного выступления для любого музыканта является проблемой номер один. Ради уверенного самочувствия на сцене инструменталист-исполнитель вырабатывает определенный режим домашних занятий, проводит за инструментом массу рабочего времени, играет всякого рода упражнения, этюды, сотни и даже тысячи рабочих часов посвящает концертной программе. И всё это ради того, чтобы в процессе самого публичного выступления оказаться свободным от всякого рода технических накладок, срывов и т.п.

Музыкальная педагогика ставит своей целью наряду с проблемами художественными решать эти вопросы. По сути дела, этот процесс начинается с освоения самых «азов» исполнительской техники – постановочных моментов, становления первых навыков движений рук, игровых мышечных ощущений. Одним словом, всего того, что обычно называют школой, подразумевая под этим сумму правильных игровых навыков, которые отобраны временем и опытом предшествующих поколений музыкантов, и которые гарантируют стабильность исполнения при всех неожиданных ситуациях, возникающих на сцене.

5. Особенности освоения домровой фактуры

Аппликатура в гаммообразных последовательностях.

Гаммообразные последовательности встречаются в домровом репертуаре наиболее часто. Есть определённая специфика в аппликатуре гамм и гаммообразных построений, которая обуславливается, как правило, тремя факторами: темпом, ритмическим рисунком и штрихами.

Быстрый темп исполнения диктует необходимость продумать максимально удобную аппликатуру, позволяющую убрать все возможные

препятствия. Такими препятствиями могут быть как очевидные трудности, так называемый «обратный штрих» («подцеп»), неудобные скачки, так и менее заметные на первый взгляд обстоятельства, как неудобная позиция пальцев (по интервальному соотношению между звуками) или неудобная позиция грифа (слишком широкая или слишком узкая тесситура).

Для того, чтобы избежать «обратного штриха» при переходе со струны на струну следует постоянно помнить о принципе «чётности» в расстановке аппликатуры. Это значит, что переход со струны на струну должен производиться только после проигрывания чётного количества звуков (2,4,6,8).

Этот же принцип облегчает часто переходы из позиции в позицию грифа при игре на одной струне. В том случае, если мотивная структура музыки допускает чётное деление пассажа или мелодического оборота, то этим следует непременно воспользоваться, чтобы избежать образования структуры типа 3+1, 1+3 и заменить её на структуру 2+2, 4+2 и т.п.

Выбор нужного варианта позиции пальцев в пассажах и отдельных оборотах часто зависит от собственной трактовки и структурного деления данного пассажа.

Обуславливает выбор аппликатуры и ритмический рисунок музыки. Простейший пример этого – работа над так называемым «пунктирным ритмом». Особенность его в том, что длинная (долгая) нота даёт большую свободу для перемещения руки в другую позицию грифа, чем короткая.

Каждая группа нот: дуоли, триоли, квартоли, секстоли – должны иметь особую аппликатуру, чтобы найти отражение в игровой пластике. Обязательное условие при этом – подчеркнуть опорный звук одним и тем же приёмом смены позиции грифа.

Предварительная подготовка к игре ритмической аппикатурой начинается с игры гамм. На гаммах отрабатываются варианты чередования пальцев во всевозможных ритмических группировках, например, в

подчёркивании триольных и квартольных построений, наиболее часто встречающихся в произведениях.

Аппликатура согласуется со штрихами. Пример с «пунктирным ритмом» может выполняться другим вариантом аппликатуры, если чередование ударов вниз и вверх происходит в другом порядке.

Существенно изменяет привычную аппликатуру введение скользящего движения медиатором по струнам (чаще – вниз). Этот приём звукоизвлечения иногда необходим как выразительное средство исполнения и распространяется на игру по двум или даже трём струнам. По существу, он представляет собой приём, сходный с арпеджиато, но ритмически более организованный. Этот как бы поочерёдное исполнение звуков, заключённых в фактуре двойных нот и аккордов, поэтому и пальцы при игре ставятся одновременно на две или три струны, а медиатор берёт эти звуки последовательно.

Встречаются и разновидности исполнения скользящего штриха с последним движением медиатора вверх.

Зависимость аппликатуры от штрихов проявляется ещё в целом ряде случаев. Например, при соединении двух нот тремолированием или при необходимости достичь связности двух или более звуков ударами, при завершении группы из нескольких тремолируемых нот ударом медиатора вверх, при стаккатировании, когда нельзя использовать открытые струны.

Те же закономерности распространяются на аппликатуру в двойных нотах. Здесь имеет значение и достижение связности в каждом из голосов, а это требует доигрывания музыкального оборота на той же паре струн, и стаккатирование, исключая использование открытых струн.

6. Творческие задачи в работе над аппликатурой

Аппликатура и фразировка.

Аппликатура в музыкальном произведении должна помимо перечисленных выше обязательных правил, обеспечивающих проявление

элементарных норм музыкальной грамотности, показывать и индивидуальное отношение исполнителя к музыке. Известно, что выбор аппликатуры – явление не случайное. Это процесс творческий. Вне зависимости от задачи технического или художественного порядка, которую ставит педагог перед учеником на данном этапе обучения, всегда приходится сталкиваться с проблемой выбора нужного варианта. Так, выбор варианта для решения технической задачи может диктоваться физическими возможностями детской руки, особенностями в строении пальцев взрослого исполнителя, приобретёнными ранее навыками. При продуманном отношении к выбору аппликатуры можно всегда найти подходящий вариант. Однако это все же полдела.

Когда речь идёт о художественной задаче, т.е. о наиболее удачном воплощении заложенного в произведении авторского замысла, то часто очевидный простой вариант приходится заменять более трудным. Всё решает в конечном счёте выразительное произношение музыкальной интонации (мотива).

В данном разделе рассматриваются возможности аппликатуры как средства выразительности, помогающего подчеркнуть какие-либо особые нюансы при исполнении музыки.

Аппликатура влияет на основные выразительные средства исполнения: артикуляцию, динамику и тембр, то есть на средства фразировки.

Артикуляция в определённой степени выявляет структуру фразы, её дробление на составные части (мотивы, субмотивы). Так, структурное членение фразы может быть подчеркнуто одинаковыми аппликатурными приёмами для игры секвенций, а также однотипных ритмических построений.

Подчёркивание границ однотипных ритмических построений или границ других, но обязательно секвенционных групп, может быть усилено особым аппликатурным приёмом – портаменто, т.е. соединением смежных (пограничных) звуков заведомо предусмотренным скольжением одного

пальца. Этот приём используется как в достаточно быстрых темпах, так и в медленных, где его выразительное значение особо заметно.

В отдельных случаях портаменто усиливается преднамеренным утрированием и превращается в новый по качеству аппликатурный приём – глоссандо, имеющий то же функциональное значение. Расчленение звуков одной высоты при игре легато, и даже нон легато, достигается приёмом репетиции, т.е. поочерёдной сменой пальцев на одном ладу. Это позволяет не прерывать тремолирование в правой руке, что весьма желательно для сохранения целостности произношения фразы или отдельного оборота.

Взаимосвязь аппликатуры с динамикой также обнаруживается довольно легко. В предыдущем примере при помощи репетиции подчёркивалась расчленённость звуков одной высоты. Эта расчленённость может стать более заметной за счёт использования особого динамического выделения каждого нового звука, т.е. приёмом маркато. Маркато звучит наиболее выразительно при сочетании со сменой позиции грифа, когда в действие включается предплечье руки.

Достижение предельной динамической громкости или наоборот, снижение её можно осуществить с помощью выбора определённой струны. Известно, что на первой струне можно достичь гораздо большего звучания, чем на других. Тихие динамические нюансы обычно играют на второй или на третьей струне.

Аппликатурой можно в некоторой степени воздействовать на сопоставление звуков по тембру. Это прежде всего – выбор струны. Каждая струна имеет свой особый тембровый оттенок, который вполне определённо улавливается слушателем. К приёму тембровой окраски звука можно отнести и вибрато. Обычно в левой руке вибрация тона (периодическое изменение высоты звука в сторону повышения или понижения) достигается повышением струны за счёт поперечного оттягивания пальцем левой руки. К разновидностям тембровой окраски звуков домры можно отнести флажолеты. Неполное прижатие струны к металлическому ладку даёт

особый характер звучания. Общепринято различать натуральные и искусственные флажолеты.

О транспонировании

Транспонировать отдельные попевки и простые мелодии во все тональности следует не дожидаясь того момента, когда ученик узнает на уроках элементарной теории музыки о количестве знаков альтерации в них. Задача этих практически упражнений совсем другая: дать учащимся навыки свободной ориентации на грифе инструмента на основе слуховых ощущений.

Развитие самостоятельности в аппликатурном мышлении домриста.

Выбор варианта аппликатуры – шаг творческий. Как говорится – «дистанция огромного размера» от случайного, сиюминутного решения утилитарного порядка до решения творческого, эвристического порядка, принимающего значение «открытия» для музыканта. К такому творческому отношению к проблеме аппликатуры и должен со временем быть подготовлен ученик. Но слишком идеализировать возможности такого плана на этапе начального обучения нельзя. Однако накапливаемый опыт работы над аппликатурными приёмами в классе, обсуждение аппликатурных вопросов вместе с педагогом и, наконец, вся система подхода к развитию игровых навыков не должны пройти бесследно для развития аппликатурного мышления ученика.

Поэтому естественно, что с некоторым багажом знаний и приобретёнными навыками значительно легче и ориентироваться в бесконечном количестве вариантов аппликатуры для выбора.

Для развития самостоятельности аппликатурного мышления на практике педагог должен выйти на новые установки современной музыкальной и общей педагогики. Теперь уже уходит на второй план бытовавшее раньше крылатое выражение – «повторение – мать учения», а на стену ему приходит новая формула: «применение – мать учения». И действительно, в первом случае дана явная установка на «зубрёжку» задания, а во втором – предполагается творческий подход, здесь ученик попадает в

так называемую проблемную ситуацию, когда в несколько новых условиях он должен применить имеющиеся у него знания. От педагога требуется в продвижении этой новации только определенное постоянство при формулировке содержания домашних заданий и контроле их выполнения в классной работе. Материал всегда под рукой: это те же хрестоматийные сборники, школы, которыми ученик пользуется.

Конкретные задания могут иметь два варианта:

1. Подобрать вариант аппликатуры к данному музыкальному фрагменту.
2. Найти другой вариант аппликатуры данного музыкального фрагмента.

В классе после проигрывания музыки идёт короткое обсуждение с выводами, возможно, неоднозначными. Затем даётся аналогичное задание на другом материале. Желательно такие задания согласовывать с тематикой данного этапа обучения, связывать их с конкретными заданиями в развитии исполнительской техники, с введением нового штриха, выразительного приёма игры и т.д.

Возможно продолжение творческого поиска лучших аппликатурных вариантов в пьесах из ранее игранного репертуара. Постоянная привычка «держать в пальцах» пройденный репертуар может дать толчок к творческой работе над пьесами, а творческое «озарение» иногда приводит и к открытиям новых интересных вариантов аппликатурных решений.

7. О проблемах домровой методики

Даже неглубокий анализ состояния этапа начального обучения домристов показывает, что далеко не всё благополучно. Единственно, что даёт заряд бодрого отношения к делу большинству педагогов детских музыкальных школ, так это неиссякаемый приток любителей этого инструмента.

Конкретные причины, мешающие нормальному течению учебного процесса в классе домры, состоят в следующем:

- слишком устойчивы субъективные, эмпирические взгляды на методику;

- не до конца раскрыты специфические особенности квартовой домры;
- нет систематизированного инструктивно-технического репертуара;
- нет адаптированного художественного пед.репертуара;
- нет доступного детского инструментария.

Несмотря на разнообразие обозначенных проблем, их всё же объединяет одно начало. «Общим злом» является поверхностное отношение к вопросу аппликатуры. Можно с ответственностью говорить, что в основном неуспех, или малая эффективность начального этапа обучения домриста могут быть связаны в основном с неразработанностью этого вопроса. На сегодняшний день это – главное препятствие на пути профессионального развития домриста.

Как правило, педагогический состав детской музыкальной имеет вполне достаточную профессиональную подготовку в плане знания методической литературы, владения общепедагогическими приемами общения с учеником. Но всё это приобретено обычно в результате изучения по смежным исполнительским специальностям. Они пользуются в основном советами, относящимися непосредственно к скрипачам, пианистам и другим инструменталистам. Авторы большинства методических работ и пособий – известные музыканты, исполнители, методисты – прожили большую творческую жизнь, накопили и обобщили огромный опыт, возможно, нескольких поколений и т.д. Всё это должны пройти и со временем домристы. Но только своим путём. Недостаток сегодняшнего курса методики в учебных заведениях в том, что, давая широкий круг знаний по общемузыкальным вопросам, он не может пока научить полно использовать специфические средства своего инструмента.

Педагогам-домристам следует очень чётко давать себе отчёт в том, что накопленный багаж знаний от чтения подобной методической литературы хотя и очень полезен, и даже необходим, но всё же его нельзя воспринимать и применять на практике в буквальном смысле, без уточнённого преломления. Важно уловить принцип действия, а конкретизировать его

следует с поправкой на специфику своего инструмента: квартовый строй, приём звукоизвлечения, традиции и т.п. Иначе все рекомендации будут срабатывать приблизительно.

Следует более тонко знать и чувствовать специфику трёхструнной домры. Квартовый строй диктует иную закономерность в аппликатуре, чем строй квинтовый, а потому нельзя пренебрегать этой спецификой ни педагогам, использующим этот репертуар в работе со своими учениками. На сегодняшний день, когда учебный репертуар для трёхструнной домры практически отсутствует, а его заменяет своего рода «эрзац-репертуар», выход из положения можно искать только в двух направлениях: в тщательном отборе (вдруг, что-то случайно окажется пригодным!) и возможным приспособить («перекроить» на свой лад) к условиям специфики игры на квартовой домре, рассчитывая на грамотную редакцию, а точнее на «подгонку» данного произведения к условиям игры как с позиции аппликатуры, так и условностей звукоизвлечения.

Не может быть и мысли о какой-то несовершенности, ущербности инструмента квартового строя. Наоборот, в сопоставлении с условиями своеобразного звукоизвлечения (чередования ударов вниз и вверх) в изменении строя можно видеть определённые преимущества: техника смычка проходит мимо трудностей, связанных с игрой медиатором и возникающими отсюда специфических проблем. В данном случае квартовый строй даже выручает, спасает во многих случаях от неисполнимых ситуаций за счёт возможного варьирования аппликатуры.

Уровень подготовки домристов в ДМШ может быть значительно повышен, если последовательно и настойчиво изучать природу и специфику самого инструмента.