

Министерство культуры Красноярского края  
Красноярский краевой научно-учебный центр кадров культуры

В.П. ЗЕЛЁНЫЙ

**«...И ДОМРЫ СЕРЕБРИСТЫЙ ЗВУК»**

Сборник  
научно-методических статей

Красноярск  
2019

*Рекомендовано к изданию экспертно-редакционным советом  
Красноярского краевого научно-учебного центра кадров культуры*

**Рецензенты:**

*Л.П. Вахрушева*, заслуженная артистка России, профессор кафедры народных инструментов Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского;

*В.В. Якушева*, лауреат международного конкурса, кандидат экономических наук, артистка Национального академического оркестра народных инструментов России имени Н.П. Осипова.

З 48 Зелёный В.П. «...И домры серебристый звук»: Сборник научно-методических статей. – Красноярск: КНУЦ, 2019. – 77 с.

ISBN 978-5-9733-0044-9

Сборник научно-методических статей «...И домры серебристый звук» Виктора Павловича Зелёного, профессора Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского, заслуженного артиста России, включает статьи, написанные автором в течение 40-летнего периода педагогической деятельности и опубликованные в разные годы в различных изданиях.

Автор сборника с научных позиций, используя богатый методический опыт, рассматривает проблемные вопросы акустической природы домры, классификации артикуляционных обозначений, особенности звукоизвлечения и освоения домровых приёмов, организации самостоятельной работы студентов и многие другие.

Сборник научно-методических статей предназначен преподавателям детских школ искусств, колледжей искусств, студентам и преподавателям профессиональных образовательных организаций в области культуры и организаций высшего образования.

ББК 85.315.3

З 48

© Министерство культуры  
Красноярского края, 2019  
© Красноярский краевой научно-  
учебный центр кадров культуры, 2019  
© Зелёный В.П., 2019

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Сборник В.П. Зелёного состоит из семи статей. Он представляет собой многолетний педагогический и исполнительский опыт, обобщённый, систематизированный и предложенный в виде теоретического материала с практическими рекомендациями. Это значимый вклад в развитие народно-инструментального искусства, который заслуживает изучения, поскольку проблемы учебно-воспитательного процесса зачастую обусловлены недостатком качественных методических пособий, дифференциацией существующих исполнительских школ, отсутствием явного видения перспективы и целей становления музыканта.

В первой статье «О звукоизвлечении», рассуждая об артикуляции, автор классифицирует существующие приёмы игры, штрихи для домры в виде трёх групп: основной, вспомогательной и дополнительной. Предложены различные подходы к трактовке способов соединения звуков, последовательно представлены звукообразующие приёмы, выявлена физическая природа щипка и удара.

Такой подход является принципиально новым, поскольку выявление взаимосвязи потенциальной энергии, отталкивающего и оттягивающего воздействия на струну логично демонстрируют разницу между основными приёмами игры. Далее В.П. Зелёный делает вывод о том, что щипок для домры является исконным и родовым понятием, что совершенно верно, поскольку на начальной стадии обучения детей-домристов учат «чувствовать струну» именно большим пальцем правой руки, и значительно позже предлагают извлекать звук с помощью медиатора.

Охарактеризовав основные приёмы игры – *staccato*, *tremolo*, *pizzicato* – с позиции звукового результата, автор переходит к приёмам управления домровым звуком. Высота, тембр, динамика и длительность обозначены основополагающими критериями управления, к ним добавлены способы соединения звуков и фактурные приёмы. При этом изменение одного качественного критерия звука обязательно влечёт за собой изменение других. Далее затрагиваются

вопросы, связанные с медиатором – амплитудой, степенью погружения его в струну, изменением угла наклона, степенью сжатия. Выявлены фактурные приёмы, заимствованные у других инструментов, подчёркивается, что перечисленные приёмы игры медиатором и без него употребляются в различных сочетаниях, направленных на извлечение звука необходимого характера и качества.

Во второй статье «К вопросу о классификации домры, или о природе домрового звука» автор характеризует домру как щипковый инструмент с импульсной природой звука и простым приспособлением для его извлечения: плектром (или медиатором). Сопоставлены способы извлечения звука на различных инструментах, использованы для наглядности несколько графических изображений, демонстрирующих статическую и затухающую природу звука.

Таким образом, предложено классифицировать домру по акустическим признакам как инструмент с двойственной природой звука: угасающей и продолжающейся, что обязательно нужно учитывать в процессе обучения. В разделе о предназначении приёма тремоло материал статьи обогащён важными рекомендациями по организации работы правой руки в процессе извлечения звука данным приёмом. Доказано, что максимальную частоту могут осуществить только объединённые действия всех частей руки, а среднюю и разреженную частоту обеспечивают действия кисти, или кисти с предплечьем. Взаимозаменяемость частей руки в процессе исполнения тремоло трактуется как неоспоримое преимущество, которое необходимо использовать в педагогической и исполнительской практике домристов.

В завершении статьи обобщены факторы, оказывающие влияние на процесс извлечения звука на домре: конструктивные особенности инструмента (металлические порошки в сочетании с высоким натяжением струн), двойственная акустическая природа, координация действий рук и маневрирование медиатором как игровым посредником.

В третьей статье «О домровом приёме тремоло» подробно рассматривается структура тремоло как основного игрового приёма. Вариативность тремоло основана на

регламентированном (репетиционном) и нерегламентированном количестве ударов. Выявлено, что частота пульсаций обуславливается работой разных мышц правой руки. С помощью математического расчёта доказано: при извлечении звука комбинированным приёмом тремоло можно использовать более 200 различных вариантов комбинаций, что существенно обогащает технический багаж домриста, в значительной степени изменяет представление о статичном исполнении данного приёма на фиксированной частоте. Важно отметить, что автор синтезирует математические, физические, анатомические знания с богатейшим музыкально-педагогическим и исполнительским опытом. Такой подход можно считать уникальным и познавательным.

В четвёртой статье «Звукоизвлечение и медиатор» педагог переходит к вопросу о важности правильного подбора медиатора и его влиянии на качество звука. Даны необходимые рекомендации по работе правой руки, движения которой могут быть опорными и безопорными, а также толкающими и тянущими при извлечении звука.

В пятой статье «Позиции и их смена» раскрыты основные понятия, связанные с расположением руки и пальцев на грифе, а также представлена классификация позиционных переходов, которые могут быть полезны при освоении новой музыкальной программы.

Своеобразен материал шестой статьи «Об исполнении некоторых мелизмов. Мордент», где с помощью многочисленных нотных фрагментов показаны ситуации, при которых исполнение мелизмов варьируется в зависимости от ритмической организации, темпа, характера произведения, эпохи создания и авторских пожеланий. Рекомендовано в процессе разучивания мордента подробно выписывать всю группу нотными знаками, точно указывать длительность звуков, аппликатуру, а также штрихи.

Седьмая статья «О самостоятельной работе студента-домриста» представляет собой практические рекомендации по организации занятий на инструменте. Идеальным определены 3–4 часа «чистого звучания полным звуком» ежедневно, а при временной ограниченности 20–30 минут в день. Автор говорит

о предварительном планировании работы, об осознанном обозначении конкретных задач для каждой руки. В целях всестороннего технического совершенствования предложено задействовать упражнения, состоящие как из фрагментов произведений, так и отдельных сложных элементов. Подчёркивается, что режим занятий перед концертом требует выполнения иных задач, многократного, осознанного повторения, направленного на развитие физической выносливости и уверенности в собственных силах.

Сборник статей обладает должным теоретическим и практическим потенциалом, последовательно раскрывает авторскую методику наряду с тенденциями современного исполнительства, что важно для студентов и педагогов музыкальных училищ, высших учебных заведений. Материал может стать ещё более ценным при дополнительном издании авторских упражнений, переложений для трёхструнной домры.

*В.В. ЯКУШЕВА,  
лауреат международного конкурса,  
кандидат экономических наук,  
артистка Национального  
академического оркестра народных  
инструментов России им. Н.П. Осипова.*

# О ЗВУКОКОИЗВЛЕЧЕНИИ НА ДОМРЕ

## 1. Классификация артикуляционных обозначений и приёмов игры

Под термином «артикуляция» (лат. – расчленяю, членораздельно произношу) в музыке принято подразумевать «способ исполнения на инструменте или голосом последовательности звуков». Функции артикуляции многообразны и нередко связаны с ритмом, темпом, динамикой, тембром и некоторыми другими музыкально-выразительными средствами.

В связи с многообразием функций артикуляции в музыке существует множество обозначений, указывающих как на способ соединения звуков, так и на степень их выдерживания, динамического акцентирования, на использование различных приёмов игры.

Впервые **артикуляционные обозначения** стали применяться в начале XVII века в произведениях для смычковых инструментов. В дальнейшей практике обучения игре на смычковых инструментах они стали именоваться **штрихами**.

Поскольку **основные обозначения** в скрипичной игре – **легато, нон-легато, стаккато** – сводились к способу соединения звуков, они были заимствованы музыкантами других специальностей.

С развитием и совершенствованием приёмов скрипичной игры термин «штрих» стал иметь несколько значений: способ соединения звуков, способ атаки звука, тембровые и фактурные приёмы смычка, указание на определённое удлинение или укорачивание звука и т.д.

Многие артикуляционные приёмы-штрихи смычка, а также их обозначения были введены в практику обучения игре на домре. К сожалению, это привело к известной путанице, сложившейся в методике обучения. Для внесения ясности в эту

проблему следует разобрать во множестве употребляемых артикуляционных обозначений и каким-то образом их классифицировать.


Из всех обозначений следует выделить такие основные группы:

1. Обозначения, указывающие на **способ соединения звуков** (или группа основных обозначений);

2. **Вспомогательные** обозначения, применяемые в сочетании с обозначениями основной группы;

3. Обозначения **приёмов звукоизвлечения**, которыми осуществляется тот или иной способ соединения звуков.

В **первую группу**, определяющую способ соединения звуков, входят два основных обозначения:

**легато** (связное исполнение звуков; графическое обозначение: );

**стаккато** (отрывистое исполнение звуков; графическое обозначение: .).


Кроме них, существуют промежуточные способы соединения звуков, имеющие специальные обозначения:

**бэн легато** – очень связно;


**нон легато** – способ, средний между легато и стаккато.

До XIX века этот способ графического обозначения не имел: подразумевалось исполнение нон легато в случае отсутствия лиги или точки; в нотной литературе конца XIX – начала XX века иногда обозначается **портато**, что имеет два значения:

1 – способ соединения, средний между легато и нон

легато; графическое обозначение: 

2 – способ, средний между нон легато и стаккато;

графическое обозначение: 

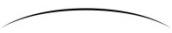






*деташе* – раздельное исполнение (графическое обозначение: – или соответствующая надпись в нотном тексте);

*легатиссимо* – крайняя степень слитности звуков;

*стаккатиссимо* – крайняя степень отрывистого исполнения звуков.

Вот как условно выглядит **шкала обозначений способов соединения звуков**:

<i>легатиссимо</i>	
<i>бэн легато</i>	
<i>легато</i>	
<i>портато 1</i>	
<i>нон легато или деташе</i>	–
<i>портато 2</i>	
<i>стаккато</i>	.
<i>стаккатиссимо</i>	.

К этой же группе обозначений можно отнести и *портаменто*, которое указывает на определённую связность исполнения на струнных щипковых и смычковых инструментах (в фортепианной методике имеет несколько иное значение).

К группе способов соединения звуков могут быть отнесены и некоторые штрихи смычка под общим названием «прыгающие штрихи», основанные на бросках смычка и отскакивании его от струн: *спиккато*, «*летучее стаккато*», *рикошет*, *тремоло*, *сотийе*.

Обозначения **2-й группы** – объясняющие (вспомогательные) – самостоятельной функции не выполняют; они служат лишь указанием на ту или иную степень динамического акцентирования соединяемых каким-либо

способом звуков, а в некоторых случаях – на степень их укорачивания или удлинения:

*а) тэнудо* – выдержанно; точно по силе и длительности (графическое обозначение: – );

*б) филандо* – выдерживать звук, филировать;

*в) маркато* или *маркандо* – выделяя, подчёркивая (в игре на скрипке – *акцентированное деташе*);

*г) состэнудо* – указывает на выдерживание каждого звука на одном уровне громкости (без затухания) до его окончания (в сочетании с обозначениями темпа подразумевается некоторое замедление);

*д) сфорцандо* – внезапный акцент;

*е) маргле, мартеллато* – буквально «отбивая» (в игре на фортепиано – стаккато большой силы; у смычковых инструментов – штрих, где каждый звук извлекается твёрдым движением смычка в разные стороны с резкой остановкой).

Артикуляционные обозначения **3-й группы** включают многочисленные указания на тот или иной способ звукоизвлечения на разных инструментах:

- *пиццикато* – играть пальцем;

- *коль арко* – играть смычком;

- *коль леньо* – играть древком смычка;

- *кон плектр* – играть плектром;

- *кон сурдино* – играть с сурдиной (у струнных и духовых);

- *трэмоло* – тремоло;

- *трангле, трэмандо* – буквально: дрожь;

- *трэмоландо* – тремолируя, дрожь;

- *вибрато, вибрандо* – вибрируя.

Приведённый вариант классификации артикуляционных обозначений может быть изменён. Например, первые две группы можно объединить в одну, назвав её «способы

**артикулирования»** или **«штрихи»**, а последнюю, третью группу, назвать **«приёмы игры»**.

Перечисленные обозначения подлежат тщательному изучению и расшифровке, так как большая их часть применима и исполнима на домре.

Особо следует сказать о **«штрихах-приёмах» смычка**. Поскольку почти все они одновременно указывают и на способ соединения звуков, и на определённый приём игры смычком, а в некоторых случаях и на время выдерживания звука, то очевидно, что употребляя термин «штрих» применительно к домровой игре, следует подразумевать только ту часть его значения, которая указывает на характеристику извлекаемого звука: его продолжительность, способ произношения и соединения, так как в каждом конкретном случае приём игры медиатором будет отличаться от приёма игры смычком.

Например, связанное соединение и длинных, и коротких звуков в игре на скрипке обеспечивается ведением смычка в одну сторону (штрих «легато»); в игре на домре такое соединение можно осуществить разными приёмами: тремоло, пиццикато, движениями медиатора в одну или в разные стороны. Сами по себе движения (удары) не могут обеспечить связности исполнения. Значит, речь может идти о «мягких» ударах и о «легатном» соединении звуков пальцами левой руки. Выбор приёма на домре зависит от многих сопутствующих факторов: длительности звуков, скорости их чередования, характера произведения и т.п.

## **2. Характеристика основных приёмов**

Рассматривая приёмы звукоизвлечения на домре, следует особо сказать о том, что общим звукообразующим домровым приёмом является щипок: по наименованию этого приёма домра и классифицируется как щипковый инструмент. В практике домристы называют основным приёмом звукоизвлечения **удар**, подразумевая под этим термином следующее:

- а) звук извлекается при помощи медиатора;
- б) моменту контакта медиатора со струной обязательно предшествует подготовительное движение «замах»;
- в) направление движения руки с медиатором одностороннее (только вниз или только вверх) либо разностороннее (поочерёдно вниз – вверх).

Под **щипком** подразумевается извлечение звука без медиатора (пиццикато), или игра медиатором «со струны» (т.е. без замаха). Поскольку многие приёмы управления домровым звуком основаны на принципе «защипывания» струны, следует хотя бы кратко осветить физическую природу **щипка** и определить его отличие от **удара**.

При наличии некоторых сходных действий, щипок отличается от удара как видами передаваемой энергии, так и способами её передачи источнику звука. Если образование звука ударным способом происходит только за счёт передачи источнику звука энергии падающего тела (или потенциальной энергии), то при щипковом способе звук образовывается в результате передачи источнику звука упругой энергии (в нашем случае это энергия сжатых мышц руки).

**Способ передачи энергии при ударе заключается в отгалкивающем воздействии падающего тела на источник звука.** Таково, например, действие палочки на мембрану барабана, на деревянный брусок ксилофона или клавишного молоточка на струну у рояля. **Способ передачи энергии при щипке заключается в оттягивающем воздействии любого тела на источник звука.** Независимо от того, каким способом осуществляется передача энергии – с замахом или без него – в момент её передачи происходит оттягивание (или защипывание) струны.

**Потенциальная энергия**, используемая при извлечении звука ударным способом, передаётся с помощью замаха. Изменение силы звука **при ударе** зависит от величины

расстояния для замаха и происходит за счёт ускорения или замедления падения ударяющего тела (именно поэтому для совершения удара требуется некоторое расстояние-пространство до источника звука). Изменение силы звука **при щипке** происходит за счёт увеличения или уменьшения амплитуды отклонения струны при её оттягивании, а также за счёт укорачивания или удлинения времени контакта передающего и принимающего энергию тел; эти действия совершаются упругой энергией мышц, для передачи которой расстояние-пространство не нужно.

Таким образом, **коренное отличие щипка от удара заключается в способе передачи того или иного вида энергии**. Поэтому, рассматривая домровые приёмы игры, следует иметь в виду, что все они представляют собой тот или иной вариант зашщипывания, а не ударения, и **щипок** как таковой для звукообразования на домре **является родовым понятием**. Поскольку термин *удар* весьма прочно укрепился в практике домристов, целесообразно использовать его и в дальнейшем, но не в качестве обозначения основного приёма, а как разновидность *щипка с замахом*<sup>1</sup>. Во избежание же путаницы основному домровому приёму можно присвоить наименование *стаккато*.

*Стаккато*, как обозначение основного приёма игры на домре, будет подразумевать способ извлечения и качественную характеристику звука, получаемого при помощи зашщипывания струны<sup>2</sup>:

---

<sup>1</sup> Целесообразно разделение домровых приёмов игры на два типа: приёмы **щипковой природы** (без замаха) и приёмы **ударной природы** (с замахом).

<sup>2</sup> По аналогии с основным приёмом игры на скрипке *деташе*, где звук образуется в результате трения волоса смычка о струну, приём же назван по звуковому результату. Звуковой результат тремоло существенно отличается от стаккато и приближается к основному скрипичному приёму *деташе*, природа которого – относительно

- звук извлекается медиатором;
- звук относительно короткий, отрывистый;
- направление движения одностороннее;
- динамическая природа звука затухающая (после произношения изменение силы звука в сторону увеличения невозможно);
- тембровый и динамический состав звука может колебаться в относительно большом диапазоне.

Как видно из приведённой характеристики, качество звука стаккато на домре близко к основному фортепианному приёму стаккато: и пианист, и домрист может прекратить звучание в любой временной точке, но без дополнительных приёмов или приспособлений не в силах изменить ни длительность, ни динамику, ни тембр звука после его начала.

Следующий приём, в результате которого образуется качественно новый состав звука, – приём *тремоло*.

Итак, второй основной приём игры на домре *тремоло* будет подразумевать следующее:

1. звук извлекается медиатором;
2. направление движения разностороннее;
3. звук относительно длинный, протяжный;

4. динамическая и тембровая природа звука, его длительность могут варьироваться в любом, возможном на инструменте диапазоне.

Приём, воспроизводящий ещё один новый звуковой состав – игра без медиатора, или *пиццикато*. Техника исполнения приёма близка к стаккато, однако звуковая природа имеет существенные отличия: динамика относительно тихая, тембр несколько приглушённый.

---

длинные, протяжные звуки. В этом приёме домрист, как и скрипач, может изменить тембр, динамику и высоту после начала звукоизвлечения, сделать звук сколько угодно продолжительным.

В этом приёме домра приближается к остальным инструментам группы щипковых: балалайке, гитаре, арфе.

Характеристика приёма *пиццикато* включает в себя следующее:

- звук извлекается пальцем;
- направление движения одностороннее;
- звук относительно короткий, затухающий;
- динамика относительно тихая, тембр приглушённый.

Как видно из краткого анализа основных игровых приёмов, домра обладает признаками ударно-молоточковых, смычковых и щипковых инструментов. «Универсализм» домры и составляет сущность её специфики.

Если основной звукообразующий приём на фортепиано (удар молоточка по струнам) осуществляется с помощью механического устройства – клавиши, и звук можно извлечь одной рукой, то в игре на домре роль клавиши выполняет правая рука, но звук при этом может образоваться только при одновременном участии обеих рук.

Таким образом, одной из основных проблем в приёме стакато на домре становится проблема координации движений рук, а также приёмы управления медиатором, вопросы распределения и затрат мышечной энергии правой руки.

Приближаясь в приёме тремоло к непрерывности скрипичного деташе, специфика домрового звукоизвлечения будет заключаться в управлении частотой чередования ударов-импульсов, глубиной погружения медиатора в струну, силой сжатия его пальцами.

Рассмотренные приёмы – *стакато*, *пиццикато*, *тремоло* – можно классифицировать как группу **основных приёмов** звукоизвлечения на домре.

Следующая группа – **приёмы управления** домровым звуком. Так как музыкальный звук характеризуется четырьмя основными качествами: высотой, тембром, громкостью

и длительностью, целесообразна следующая классификация приёмов:

- 1. Приёмы управления высотой;**
- 2. Приёмы управления тембром;**
- 3. Динамические приёмы;**
- 4. Приёмы управления длительностью звука.**

Поскольку основное структурное мелодическое звено – мотив – состоит как минимум из двух звуков, в группу приёмов управления звуком следует включить

#### **5. Способы соединения звуков**

Так как музыкальная ткань состоит из последовательности звуков, которые, выполняя образно-смысловую функцию, могут быть изложены в различной фактуре – ритмической, мелодической, гармонической, полифонической, фигурационной, аккордовой и т.д., – целесообразно выделить группу под названием:

#### **6. Фактурные приёмы игры**

Для каждого из основных приёмов (*стаккато*, *пиццикато*, *тремоло*) должны быть определены:

- характерные приёмы управления качественными сторонами звука (высотой, тембром, динамикой, длительностью);
- способы соединения звуков;
- фактурные приёмы.

В приведённом ниже варианте классификации рассматриваются приёмы управления с позиции выявления общих закономерностей звукообразования на домре; необходимую дифференциацию читатель сможет без труда сделать самостоятельно.



## **1. Приёмы управления высотой звука**

- Изменение высоты при помощи колкового механизма (скордатура).

- Аппликатурные приёмы левой руки (укорачивание или удлинение звучащего отрезка струны).

- Некоторые разновидности приёма вибрато (см. ниже).

- Извлечение шумовых звуков:

а) игра за подставкой;

б) игра на приглушённых струнах;

в) игра за верхним порожком;

г) стук медиатором или пальцем по панцирю, подставке.

## **2. Приёмы управления тембром**

1. Игра у резонаторного отверстия (обычное место контакта медиатора со струной; наиболее благоприятной для тембрового состава звука является точка возбуждения, расположенная в  $1/3$  звучащего отрезка струны).

2. Игра у подставки.

3. Игра на грифе.

Перечисленные тембровые приёмы обладают контрастными качественными характеристиками. В процессе игры целесообразно постоянно перемещать точку контакта медиатора со струной, используя все промежуточные участки от подставки до грифа. В идеале для каждого звука на каждой струне и в любой точке грифа должна быть избрана своя, соответствующая образной характеристике, тембровая окраска.

4. Разновидности основного приёма пиццикато (правой рукой).

5. Пиццикато левой рукой.

6. Флажолеты.

7. Демпферный звук.

8. Изменение тембра аппликатурными приёмами левой руки (например, извлечение одного и того же звука на разных струнах).

### 3. Динамические приёмы

#### 1. Изменение силы сжатия медиатора:

- сильное сжатие: использование упругой энергии мышц;
- умеренное сжатие: использование веса руки;
- слабое сжатие: использование естественной вибрации медиатора (незначительное мышечное усилие направлено на удерживание медиатора в равновесии).

2. Изменение глубины погружения медиатора в струну: максимально глубокое, среднее и мелкое (со всеми промежуточными градациями).

3. Изменение времени контакта медиатора или пальца со струной:

а) нажим: относительно длинный временной контакт, приводящий к максимальной амплитуде отклонения струны; производится движением «без замаха» с запаздывающим сжатием медиатора (т.е. до начала движения пальца относительно пассивны, в процессе движения пальца постепенно усиливают сжатие медиатора, а максимальное усилие и передача наибольшего количества энергии приходится на окончание движения);

б) толчок: относительно короткий временной контакт с минимальной амплитудой отклонения струны; производится движением «без замаха» (сжатие медиатора происходит одновременно с началом движения; и максимальное усилие, и передача наибольшего количества энергии приходится на начало движения);

в) удар: разновидность толчка с замахом; в сочетании с различной степенью погружения, силой сжатия и скоростью движения может изменять время контакта от относительно короткого до более длительного (сжатие медиатора предварительное – до начала контакта). Сфера применения приёма: как правило, приём «удар» является продолжением первоначального импульса-нажима при поочерёдных

разносторонних движениях на одной или на разных струнах и в приёме тремоло.

г) бросок: разновидность толчка с относительно большим замахом, приблизительно равным по величине ширине ладони играющего; техника исполнения та же, что и при ударе. Применяется главным образом в аккордовой фактуре при игре на всех струнах.

4. Использование естественных динамических условий звукообразования различными приёмами игры:

- а) медиатором – относительно громкая динамика;
- б) пальцем – относительно тихая динамика;
- в) тремоло – относительно громкая динамика;
- г) толчок, удар – относительно тихая динамика и т.д.

#### **4. Управление длительностью звука**

1. Приёмы левой руки:

- а) пальцевое стаккато – укорачивание времени прижатия струны за счёт отскакивания или приотпускания её пальцем;
- б) пальцевая педаль – удлинение времени прижатия струны.

2. Приёмы правой руки:

а) изменение времени контакта медиатора со струной: нажим, толчок в сочетании с вариантами степени сжатия и глубины погружения медиатора;

б) использование естественных условий звукообразования различными приёмами:

- тремоло, вибрато, пиццикато – приёмы удлинения звука;

- стаккато, спиккато (разносторонние удары-толчки) – приёмы укорачивания звука.

Изучая перечисленные группы приёмов, следует помнить о том, что дифференциация их весьма условна, и изменение одной качественной характеристики звука непременно влечёт за собой изменение других его сторон. Например, укорачивание

звука ведёт к более тихой его динамике, удлинение – к усилению звучности (в соответствии с акустическими законами: при равной силе звуки относительно длинные воспринимаются на слух как более громкие, короткие – как относительно тихие).

Приглушение тембра также влияет на динамику звука: он звучит относительно тише; в свою очередь, тихие звуки воспринимаются как более короткие. При равном приложении сил высокие звуки, обладающие более «открытым» тембром, звучат громче звуков низких регистров и воспринимаются на слух как более длинные.

Изучая тот или иной приём и используя его в музыкальном произведении, необходимо постоянно заострять внимание слуха на восприятии качественных характеристик звука: динамики, тембра, длительности и высоты.

### **5. Способы произношения звуков**

- а) начало звука (или атака);
- б) середина звука (или филирование);
- в) прекращение звука (остановка движения).

Управление этими компонентами звука в игре на домре осуществляется разнообразными игровыми приёмами и их комбинациями, которые принято называть артикуляционными приёмами или штрихами.

Решая вопросы применения тех или иных штриховых приёмов, следует учитывать длительность звуков, скорость их чередования, а также образно-смысловое содержание в контексте музыкального произведения.

#### ***Начало звука (атака)***

В основных приёмах игры (стаккато, пиццикато, тремоло) может быть реализована как мягкая, так и твёрдая атака со всеми промежуточными вариантами: жёсткая, острая, лёгкая, тяжёлая и т.д. Комбинируя различные степени сжатия медиатора, погружения его в струну, изменение скорости движения, вида передаваемой энергии и способа её передачи, можно достичь

большого количественного разнообразия качественных характеристик атаки звука.

### ***Середина звука (филирование)***

В приёмах стаккато, пиццикато (т.е. в относительно коротких звуках) после атаки следует затухание звука. Применяя разновидности приёма вибрато, можно осуществить управление затухающей частью коротких звуков (при условии чередования их в умеренном темпе).

В приёме тремоло филирование звука может осуществляться в весьма широких пределах:

- время звучания (длительность) поддаётся управлению за счёт сокращения или увеличения количества импульсов-ударов;
- тембровая окраска звука может изменяться в результате перемещения точки контакта медиатора со струной;
- высота может изменяться вследствие применения приёма вибрато левой рукой (а в некоторых случаях – вибрато правой рукой за подставкой);
- динамика звука изменяется в результате комбинаций степени сжатия медиатора, глубины погружения и частоты импульсов-ударов.

### ***Прекращение звука (остановка)***

В приёмах стаккато, пиццикато прекращение звучания регулируется приёмами «пальцевое стаккато» и «пальцевая педаль».

В игре на домре применяются разновидности пальцевое стаккато:

- приотпускание струны с оставлением на ней пальца;
- отрыв пальца от струны.

В некоторых случаях возникает необходимость гашения звука открытой струны пальцами левой руки или ладонью правой. В большинстве случаев прекращение предыдущего звука осуществляется началом последующего.

В приёме тремоло прекращение звука осуществляется в определённой последовательности: вначале следует остановка тремолирования в правой руке и несколько позже – снятие со струны пальца левой руки. Одновременное приотпускание струны в левой руке и прекращение тремолирования в правой создаёт эффект «отрезания» звуковых окончаний. В большинстве случаев необходимо получить постепенное угасание звука, которое достигается запаздывающим снятием пальца со струны.

### **6. Способы соединения звуков**

В музыкальной теории и практике принята следующая шкала степеней слитности и расчленённости звуков:

- легато – связно;
- нон легато – отдельно;
- стаккато – отрывисто;
- различные промежуточные градации – от легатиссимо до стаккатиссимо.

В игре на домре соединение звуков может осуществляться различными приёмами; их выбор зависит от многих факторов, решающими из которых являются длительность звуков и скорость их чередования.

Выбор приёмов для крайних степеней шкалы – легатиссимо и стаккатиссимо – не представляет сложности: длинные звуки в медленном темпе соединяются непрерывным тремоло, короткие в быстром темпе извлекаются поочерёдными ударами-импульсами в разные стороны. Проблемы выбора игровых приёмов, как правило, возникают в средней части темповой шкалы: соединение коротких звуков в умеренном или медленном темпе, относительно длинных звуков в умеренном и быстром темпе.

Сфера нон легато в игре на домре предполагает гибкое использование приёмов нажим, толчок (удар) в одну и в разные стороны, вибрато, портаменто, глиссандо; выдерживания

длительности звуков пальцами левой руки при односторонних и разносторонних ударах правой, короткого тремоло, условного разделения или подчёркивания звуков «внутри» непрерывного тремоло.

## 7. Фактурные приёмы игры

Поскольку звукоизвлечение на домре осуществляется двумя руками одновременно, большое значение в этих условиях приобретает координация действий рук в различных приёмах, точное распределение мышечной энергии при извлечении звуков различной степени громкости, совпадение во времени импульсов-контактов левой и правой руки в быстрых темпах, изменение траектории движения правой руки при соединении звуков на разных струнах и т.д.

Одним из основных координирующих приёмов исполнения коротких звуков в быстром темпе является приём «**рикошет**» с разновидностями: «прямой рикошет» и «обратный рикошет».

Суть приёма «прямой рикошет» заключается в следующем: ряд мелких длительностей исполняется за счёт энергии первоначального импульса-нажима медиатора на первый звук построения; остальные звуки извлекаются как бы «на выдохе». Прямой рикошет применим для исполнения различного вида украшений: мордентов, коротких трелей, гаммаобразных последовательностей с акцентированием первого звука построения.

В приёме «обратный рикошет» выполняется действие, обратное прямому рикошету. Первые звуки как бы «разгоняются» к последнему, основному. Сжатие медиатора на первый звук – минимальное, амплитуда – кратчайшая. Последующие звуки извлекаются короткой амплитудой, но с резко возрастающей силой сжатия. Сфера применения обратного рикошета – форшлага, группетто, короткие пассажи с ударением на последний звук построения.

**Репетиция** – повторение звуков одинаковой высоты в различных ритмических вариантах: дуоль, триоль, квартоль и т.д. Приём «репетиция» представляет собой разновидность прямого рикошета.

**Пунктирный ритм** – ещё одна разновидность прямого рикошета, применяющегося для исполнения сочетаний короткого звука с длинным. Оба звука пунктирного ритма следует по возможности извлекать на одной струне: короткий звук движением вниз, длинный – вверх. Последнее необходимо для выравнивания динамической линии: длинный звук объективно звучит громче короткого, а звук, извлечённый движением вниз, при равной силе, звучит громче звука вверх. Если извлекать короткий звук движением вверх, а длинный – вниз, то между ними возникает динамическое неравенство.

**Скольжение** правой рукой – исполнение интервалов или арпеджио-образной фактуры на двух, трёх, четырёх струнах ритмическим скольжением медиатора в одну или в разные стороны. Приём «скольжение» также представляет собой разновидность рикошета: действия правой рукой выполняются здесь по аналогии с прямым рикошетом. Достижение большой скорости чередования звуков в этом приёме возможно при соблюдении следующих условий:

а) мелкое погружение медиатора;

б) мышечное напряжение сосредоточено в плече и предплечье (локтевой «узел»), пальцевое напряжение минимальное, необходимое только для удержания медиатора в равновесии;

в) кратчайшая амплитуда отклонения руки в точке смены направления движения.

**Подцеп** – приём для извлечения звуков на разных струнах при «сходящихся» и «расходящихся» направлениях движения. Выполняется преимущественно мелкими кистевыми движениями правой руки. В отличие от разнонаправленных



движений на одной струне, где траектория движения правой руки проходит «по прямой» линии (т.е. в плоскости, параллельной деке), и где точка опоры приходится на ниже или вышележащую струну, в приёме «подцеп» траектория изменяется за счёт поворота предплечья «на себя» (пронация) и проходит «по касательной» к ниже- или вышележащей струне (т.е. над ней). Точка опоры в этом приёме отсутствует, и её роль берут на себя мышцы плеча и предплечья правой руки. Отсутствие точки опоры, нетипичная траектория движения правой руки – всё это факторы, мешающие достичь быстрого темпа в этом приёме. Улучшит ситуацию отказ от опоры предплечья на обечайку; правая рука в этом случае будет совершать движения «на весу».

Соединение звуков, исполняемых на разных струнах приёмом «тремоло», осуществляется переносом непрерывно вибрирующей правой руки на нужную струну (без замедления или ускорения частоты тремолирования).

При исполнении двойных нот и разновидностей аккордовой фактуры на домре применяется приём дифференцированного погружения медиатора на разные струны. На «главный», мелодический звук – более глубокое погружение, увеличивающее время контакта медиатора со струной; на вспомогательный, «фоновый» – более мелкое, укорачивающее время контакта.

В аккордовой фактуре целесообразно применять различные углы наклона медиатора относительно линии струны (обычное положение – линия медиатора почти параллельна струне, с минимальным углом наклона). Увеличение угла наклона влево или вправо, а также использование «косого» нажатия на струну удлиняет время контакта и сообщает звуку большую тембровую наполненность.

При исполнении двойных нот и аккордов в умеренных темпах на домре целесообразно использовать приём

*арпеджирования* (или размыкания) звуков; в сомкнутом варианте извлечения – особенно в средней части динамической шкалы – тембр струн прослушивается хуже.

Для достижения больших скоростей в гаммаобразных и других видах пассажей, целесообразно применять опорные импульсы-нажимы в левой и правой руках одновременно (как правило, эти нажимы-опоры приходятся на сильные доли такта и на первые звуки фактурных групп). Такие нажимы координируют работу рук и служат своего рода «подзарядкой» мышечной энергии. В умеренных темпах опоры-нажимы применяются сравнительно чаще, в быстрых – реже (руководствуясь правилом: чем быстрее темп, тем реже опорные нажимы). Однако наличие таких опор – неперенное условие для достижения максимально быстрых темпов.

К фактурным приёмам игры следует отнести ещё два приёма, эпизодически применяющихся в домровой игре: *бросок* и *бряцание*.

*Бросок* – игра аккордов в быстром чередовании на всех струнах одновременно. Приём выполняется преимущественно кистевым движением правой руки, постоянным (статическим) или кратковременным (импульсным) сжатием медиатора, с опорой или без опоры предплечья на корпус инструмента.

*Бряцание* представляет собой разновидность броска, совершаемого без помощи медиатора. Исполняется большим пальцем правой руки вниз, указательным – вверх (по аналогии с балалаечным приёмом «бряцание»).

На домре также возможно исполнение приёмов, заимствованных у других инструментов:

- разновидности *балалаечной дроби*;
- *гитарное пиццикато* в восходящей последовательности звуков (в этом приёме звук извлекается за счёт энергичного броска на струну пальца левой руки);
- *гитарное тремоло*;

- *фортепианное тремоландо* и некоторые другие.

Все перечисленные приёмы игры медиатором и без него употребляются в различных сочетаниях и комбинациях, направленных на достижение звука необходимого характера и качества. Изучая любые варианты комбинаций, особое внимание следует обратить на места соединения разных приёмов (своеобразные *швы*), так как именно здесь чаще всего нарушается плавность тембровых и особенно динамических линий. Поскольку каждый новый приём предполагает использование разных мышечных групп, или одних и тех же, но в разных режимах напряжения, целесообразно выполнять следующие рекомендации:

- в работе над произведением стыковочные «швы» лучше разучивать отдельно, уделяя внимание точности распределения мышечных усилий и достижению максимальной скорости соединения разных приёмов;

- как можно чаще использовать разнообразные приёмы игры, памятуя о том, что статическое напряжение мышц, связанное с длительным применением одного и того же приёма ведёт к нарушению кровообмена в мышечных тканях, и, соответственно, к так называемым профессиональным заболеваниям рук.

*Примерный перечень домровых приёмов игры*

### ***Основные приёмы звукообразования***

Основной звукообразующий приём – ***щипок***.

1. ***Стаккато*** – игра медиатором в одну сторону (вниз, вверх, поочерёдно);

2. ***Тремоло*** – комбинированный приём игры медиатором: начало – первый импульс – толчок без замаха, продолжение – чередующиеся разносторонние импульсы-удары;

3. ***Пиццикато*** – игра пальцем.

## **Приёмы управления звуком**

Разновидности основного приёма стаккато применительно к звукам различной длительности:

- **нажим:** щипок в одну сторону без замаха с **относительно длинным** периодом контакта медиатора со струной и с опорой на нижележащую (или вышележащую) струну;

- **толчок:** щипок без замаха в одну сторону с **относительно коротким** периодом контакта медиатора со струной, без опоры на нижележащую или вышележащую струну (в домровой практике такой приём называют «подцепом») – фактурный приём для извлечения звуков на разных струнах поочерёдными движениями в разные стороны;

- **удар:** щипок с замахом в одну или в разные стороны (замах равен расстоянию между струнами; при необходимости это расстояние может быть сужено до положения «медиатор у струны»); время контакта короткое. Удар может быть классифицирован и как **толчок с замахом**. В зависимости от скорости, разносторонние движения могут совершаться при помощи кистевых или предплечевых движений: чем быстрее темп, тем больше напряжение мышц;

- **бросок:** разновидность **толчка с замахом** – фактурный приём для извлечения звуков на всех струнах одновременно;

- **скольжение:** фактурный приём правой руки для поочерёдного извлечения звуков на разных струнах односторонним движением;

- **рикошет:** фактурный приём для извлечения коротких звуков при исполнении мелизмов, репетиции, пунктирных сочетаний;

- изменение угла наклона плоскости медиатора к струне (приёмы аккордовой фактуры): **левый наклон, правый наклон, плашмя**.

### ***Тембровые приёмы***

- ***ordinary*** (сокр. ***ord.***) – обычная точка контакта медиатора со струной; расположена в 1/3 звучащего отрезка: извлекаемый в этой точке звук наиболее насыщен обертонами и приближается к «идеальному»;

- ***игра у розетки (или у голосника)***;

- ***игра на грифе: sul tasto***;

- ***игра у подставки: sul pontichello***;

- ***демпферный звук***;

- ***флажолет*** и его разновидности: натуральный, искусственный, флажолет тремоло.

### ***Приёмы управления динамикой***

- уровни силы сжатия медиатора:

слабое сжатие, умеренное сжатие, сильное сжатие;

- глубина погружения медиатора в струну:

мелкое погружение, обычное (или среднее), глубокое.

### ***Управление частотой импульсов в приёме тремоло.***

- высокая частота (осуществляется напряжением мышц плеча и предплечья);

- средняя частота (осуществляется напряжением мышц предплечья и кисти);

- разреженная (или низкая) частота пульсаций (осуществляется преимущественно кистевым напряжением).

## **К ВОПРОСУ О КЛАССИФИКАЦИИ ДОМРЫ, ИЛИ О ПРИРОДЕ ДОМРОВОГО ЗВУКА**

Рассуждая о природе любого музыкального инструмента, как правило, рассматривают его конструктивные особенности, природу источника звука и способы его извлечения – без знания и понимания перечисленных параметров говорить о профессиональном обучении не приходится.

Современная система классификации музыкальных инструментов объединяет их в классы по способу извлечения звука и в группы по акустическим признакам.

По способу извлечения звука инструменты подразделяются на четыре вида: ударные, щипковые, духовые и смычковые (фрикционные).

По акустическим признакам инструменты объединяются в две группы:

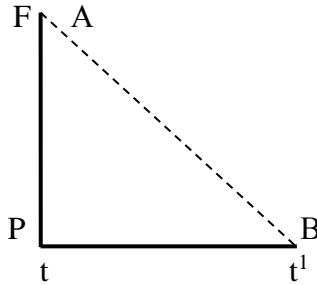
**1-я** – с затухающей (или импульсной) природой звука: ударные и щипковые,

**2-я** – с продолжающейся (или статической) природой звука: духовые и смычковые (фрикционные).

В приведённой системе домра классифицируется как щипковый инструмент с затухающей (импульсной) природой звука и простым приспособлением для его извлечения: плектром (или медиатором).

Основной звукообразующий приём игры на домре – щипок (или единичный импульс). Для получения звука рабочая часть медиатора укладывается на струну, затем, путём нажатия пальцем на медиатор, струна оттягивается на необходимую величину; достигнув максимума отклонения струны, после чего медиатор соскальзывает с неё, а струна продолжает собственное колебание до его затухания.

Подчеркнём особенность импульсного звука: после начала звукообразования и до его окончания звук может быть направлен только в сторону затухания (рис. 1).



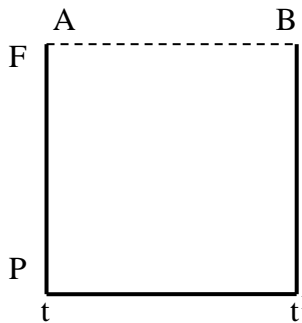
**Рис. 1.** Графическое изображение затухающего (импульсного) звука:

вертикальная линия P – F – сила звука,

горизонтальная линия t – t<sup>1</sup> – временная протяжённость звука,

пунктирная линия A – B – направление динамического и временного движения звука.

Звук статических инструментов после начала извлечения остаётся ровным до его прекращения (рис. 2), и при желании может направляться в сторону увеличения или уменьшения громкости.

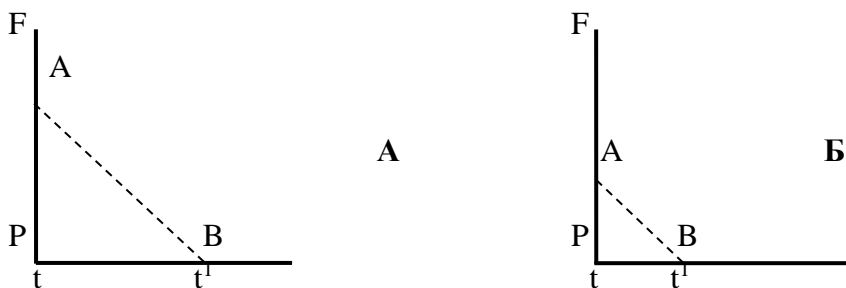


**Рис. 2.** Графическое изображение продолжающегося (статического) звука:

вертикальная линия P – F – сила звука; горизонтальная линия t – t<sup>1</sup> – временная протяжённость звука;

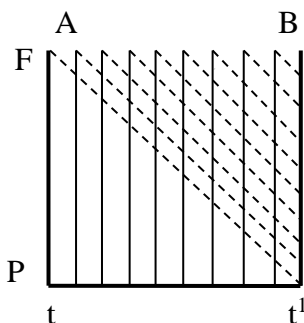
пунктирная линия A – B – направление динамического и временного движения звука.

В результате единичного импульсного воздействия образуется звук, время звучания которого напрямую будет зависеть от величины амплитудного отклонения струны в момент её оттягивания (или от силы удара, как например, на фортепиано или цимбалах). В переводе на язык домровых игровых приёмов это означает, что длительность звука зависит от силы нажима на струну: нажали сильнее – звук тянется сравнительно долго (рис. 3, А), нажали слабо – звук гаснет быстрее (рис. 3, Б):



**Рис. 3.**

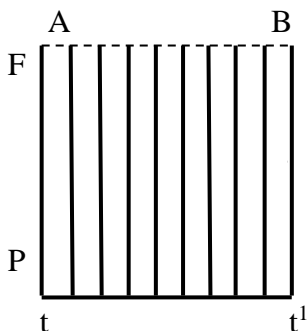
Длинный звук при этом будет громким, короткий – тихим. А как сделать тихие звуки длинными? Для этого пианисты придумали педаль, клавишники – украшения звуков в виде трелей и т.п., а домристы придумали приём тремоло (рис. 4)!



**Рис. 4.** Графическое изображение звука, извлекаемого приёмом тремоло у инструментов с затухающей (импульсной) акустической природой.



Конечно, приём тремоло существует также у инструменталистов с протяжённой природой звука: скрипачей, баянистов, например. Но там этот приём нужен для получения ряда коротких звуков (т.е. для «рассечения» длинного звука на ряд коротких), и полученные короткие звуки по своей природе остаются ровными, а не затухающими (рис. 5):



*Рис. 5. Графическое изображение звука извлекаемого приёмом тремоло у инструментов с продолжающейся (статической) акустической природой.*

Кроме того, в рассматриваемом случае количество этих звуков всегда регламентировано.

И у пианистов есть свои приёмы тремоло: повторение звука одной высоты – репетиция, или чередование звуков разной высоты: тремоландо, тремандо, трель. И хотя целью таких фактурных приёмов является удлинение (заполнение) звука, природа его остаётся затухающей, а количество импульсов – независимо от скорости их чередования – всегда регламентировано. Кстати, о скорости: механизм фортепианной клавиши сконструирован таким образом, что частота нажатий на одну и ту же клавишу не может превышать более 3–5 раз в секунду, а этого недостаточно для получения эффекта непрерывного (мигающего) звука. Пороговой величиной для получения такого звука является частота не менее девяти колебаний в секунду (или 9 Гц).

У домристов в приёме тремоло частота повторения звука одной высоты на одной струне значительно превышает порог в 9 Гц и может достигать 14 Гц!

По желанию они могут сделать эти импульсы-повторения как регламентированными (приём репетиция), так и нерегламентированными (собственно, тремоло). Частота пульсаций при этом не является определителем приёма: репетиция триолями, например, может происходить с частотой 12 Гц (в приёме репетиция слух отмечает не отдельные импульсы, а группы звуков), а нерегламентированное тремоло восприниматься как непрерывный звук и при частоте 9–10 Гц! Напомню, что термин «регламентированный» в нашем контексте значит «учитываемый»!

Таким образом, количество звуков можно, так или иначе, сосчитать. А «нерегламентированный» – значит неучтённый (т.е. при всём желании, без соответствующего прибора, сосчитать количество воспроизводимых импульсов невозможно)! Именно это обстоятельство – возможность достигать пороговой частоты импульсов и значительно превышать её – отличает домровое тремоло от такого же приёма у музыкальных инструментов, где эта частота недостижима.

Следует заметить, что нерегламентированное тремоло достижимо и на многих ударных инструментах (ксилофон, литавры, маримба), а также на цимбалах, балалайке и на других им подобных.

Итак, полученный на домре звук тремоло становится подобным звуку инструментов с продолжающейся природой: после начала извлечения его можно усилить, ослабить, или выдержать сколько угодно долго. Иными словами, в приёме тремоло домра приобретает признаки, присущие инструменту с продолжающимся (статическим) звуком.

Интересная метаморфоза! Импульсный по природе звук при особых условиях превращается в статический (или условно

статический – в данном случае это несущественно)! И инструмент уже не вписывается в классификационную схему, а представляет собой некий импульсно-статический гибрид!

Примечательно также и то, что исполнители на духовых, струнных смычковых инструментах массу времени и усилий затрачивают на преодоление природы продолжающегося звука: наивысшим «пилотажем» у них считается умение извлекать короткие звуки!

И, наоборот, у музыкантов, играющих на инструментах импульсной природы – щипковых, ударных, катализатором совершенного владения является умение извлекать длинные звуки приёмом тремоло!

Но вернёмся к домровому звуку. Точнее, к классификационной характеристике домры.

В результате описанных выше особенностей звукообразования, по акустическим признакам домру следует классифицировать как инструмент с двойственной природой звука: **угасающей** (в единичном приёме *щипок*) и **продолжающейся** (в приёме *тремоло*).

Эта акустическая двойственность домры и составляет её специфику. И данную специфику необходимо постоянно иметь в виду, учитывать её в процессе обучения игре на домре, особенно на начальной стадии.

Вывод о двойственности акустической природы домры обязывает по-иному взглянуть на классификацию приёмов игры. Высказанный в методических пособиях для домры тезис о том, что основным приёмом игры на домре является щипок – правильный по своей сути, но он не отражает реальной картины. Исполняемые единичным щипком приёмы объединяет одна акустическая природа: все они угасающие.

Приём тремоло – новое акустическое образование. Приобретённые признаки продолжающегося звука позволяют производить различные изменения после начала его извлечения:

уменьшать или увеличивать громкость, длительность, изменять тембр и т.д. (т.е. делать то, что невозможно сделать в единичном щипке).

Приём тремоло, который употребляется в игре на домре наравне с единичным щипком (или ударом), должен также именоваться «основным» приёмом звукоизвлечения.

Все применяющиеся в домровой практике приёмы следует в этом случае разделить по акустическим признакам на две категории:

1) разновидности щипка (или единичного импульса) – для исполнения коротких звуков,

2) тремоло – для исполнения долгих звуков.

Подчеркну следующее: сфера применения приёма тремоло – длинные звуки! Изначально приём предназначен именно для удлинения звука!

В некоторых случаях возможно использование тремоло для соединения сравнительно коротких звуков. В основном же для их исполнения на домре предназначен исходный щипок-импульс, и именно его целесообразно использовать по назначению. К сожалению, многие начинающие (и не только!) педагоги и исполнители-домристы повсеместно используют тремоло для извлечения коротких звуков, мотивируя свой выбор тем, что ряд коротких звуков объединён лигой. Но ведь лига – это не приём игры! В большинстве случаев наличие лиги указывает на то, что между звуками не должно быть паузы, а выбор соответствующего приёма зависит от длительности звуков и скорости их чередования!

Вернёмся к обозначенным в статье проблемам.

Итак, наименование основного приёма игры на домре – «щипок». Следует различать две его разновидности:

**1. щипок без замаха** («со струны») – первоначальное движение для начала извлечения любого единичного звука (или созвучия), а также для начала приёма тремоло;

**2. щипок с замахом** (удар) – применяется для продолжения исходного приёма при чередовании движений в разные стороны.

Первоначальное движение правой руки домриста с целью извлечения звука может быть совершенно как без замаха, так и с ним: выбор за самим исполнителем. Однако нужно учитывать следующее: для начала движения замах не нужен! Любое движение или мышечное напряжение руки до начала контакта со струной – ненужная трата энергии и времени.

Следующий вопрос связан с остановкой движения правой руки после оттягивания струны при единичном щипке-импульсе. Соскользнув со струны, рука вместе с медиатором какое-то время продолжает движение. Встретив преграду в виде нижележащей или вышележащей струны, рука упирается в неё и останавливает своё движение. Таким образом, струна-преграда является своего рода «тормозным устройством»! Если преграда отсутствует, остановка движения происходит за счёт вынужденного мышечного напряжения.

В домровой игре такая ситуация возникает в двух случаях: при игре на 1-й струне вниз, и при игре на 3-й вверх. «Тормозное устройство» в виде струны здесь отсутствует, и движения в этих условиях становятся вынужденно безопорными. В остальных случаях (а их четыре: на 3-й, 2-й струне – игра вниз, и на 1-й, 2-й – вверх) преграда в виде струны присутствует, и её необходимо использовать в качестве опоры-тормоза. Направленные движения с опорой на струну дают значительную экономию мышечной энергии и во многом облегчают процесс извлечения звука на домре.

Отдельно следует сказать о том, как лучше организовать работу правой руки в приёме тремоло, особенно в его начальной фазе, так как у многих домристов наблюдаются сбои или неровности именно в начале извлечения звука приёмом тремоло.

Любому движению как физическому процессу свойственны четыре фазы:

- 1-я – разгон или набор скорости,
- 2-я – собственно движение с заданной скоростью,
- 3-я – торможение,
- 4-я – остановка.

Все перечисленные фазы присутствуют (или должны присутствовать) и при извлечении звука тремоло.

В ходе освоения приёма особое внимание нужно обратить именно на начальную стадию: разгон или набор скорости! Первые несколько импульсов должны быть именно разгонными! Время для набора скорости может быть большим или меньшим, но оно должно быть! Сбои в тремоло, как правило, наблюдаются у тех, кто напрягает мышцы руки до начала движения, и сразу же с первого касания медиатора к струне хочет получить максимальную скорость чередования импульсов (последнее противоречит физическим законам).

Прекращение движения при исполнении приёма тремоло может производиться как «вверх», так и «вниз». Остановка последним движением вниз осуществляется в тех случаях, когда следующий после тремоло звук (или группа звуков) начинается движением руки вверх. Во всех остальных случаях последнее – завершающее – движение лучше направлять вверх.

Вопрос о том, как лучше играть тремоло – кистью или предплечьем, напрямую связан с частотой пульсаций, а выбор частоты зависит от уровня громкости и длины звучащего отрезка струны. Здесь очевидны следующие закономерности: тихие звуки и короткие участки струны угасают быстрее, громкие звуки и длинные отрезки струны угасают медленнее; следовательно, для достижения непрерывности звучания, пульсация тремоло тихих звуков должна быть сравнительно

чаще, громких – реже<sup>3</sup>. Силу звука регулируют пальцы правой руки: нужен громкий звук – пальцы нажали на медиатор сильнее, нужен тихий – ослабили нажим и удерживают медиатор в равновесии (основная их функция в тихой динамике).

Высокую скорость чередования импульсов обеспечивают крупные мышцы предплечья и плеча, низкую скорость – разреженное чередование – с успехом могут выполнять как мышцы кисти, так и мышцы предплечья! Именно поэтому и возник вопрос о правомерности использования кистевых или предплечевых движений в приёме тремоло: низкую и среднюю скорость пульсаций можно осуществить как кистью, так и предплечьем, максимальную скорость могут реализовать только крупные мышцы предплечья и плеча: мелкие мышцы кисти сделать это не в состоянии.

Таким образом, максимальную частоту (извлечение тихих звуков) могут осуществить только объединённые действия всех частей руки: плеча, предплечья и кисти. Среднюю и максимально допустимую разреженную частоту, как отмечалось выше, могут обеспечивать как действия предплечья, так и кистевые движения. Высказанная особенность – взаимозаменяемость разных частей руки в процессе тремолирования – несомненное преимущество, которое обязательно нужно использовать в педагогической и исполнительской практике домристов.

Говоря о движениях кисти или предплечья, следует иметь в виду, что эти части руки анатомически связаны, и любое действие кисти, так или иначе, регулируется предплечьем, поэтому разделение на кистевые и предплечевые движения весьма условно. Правильнее было бы назвать первые

---

<sup>3</sup> Высказанная закономерность не является указанием или обязательной рекомендацией играть громкие звуки разреженной частотой, а тихие – максимально часто: выбор по усмотрению играющего.

«преимущественно кистевыми», а вторые «преимущественно предплечевыми» движениями!

Заканчивая рассуждения о природе домрового звука, следует ответить на часто задаваемый «сакраментальный вопрос»: почему у домристов, процесс овладения звукоизвлечением оказывается едва ли не самым длительным, в сравнении с другими инструментами? Причин несколько, и каждая «по-домровому» специфична!

1. Двойственная акустическая природа инструмента (собственно, рассмотрению этой причины в основном и посвящена данная статья).

2. Конструктивные особенности.

Полусферическая форма корпуса домры создаёт специфические условия работы исполнительского аппарата. Одновременно со звукоизвлечением, которое совершается при обязательном участии обеих рук, домристу также необходимо удерживать инструмент в устойчивом положении. Многофункциональность действий рук – одна из самых проблемных особенностей домровой игры.

3. Наличие простого приспособления – посредника: медиатора.

4. Высокое натяжение струн в сочетании с наличием металлических порожков на грифе. Ни один музыкант не испытывает таких болевых ощущений в кончиках пальцев левой руки, как домрист (особенно в начальный период занятий)!

5. Координация действий рук.

Вопрос координации требует отдельного рассмотрения. Здесь же можно отметить одну характерную деталь: пожалуй, ни у одного инструменталиста не прослеживается такой связи и зависимости действия одной руки от действий другой, как у домриста! Именно это обстоятельство является камнем преткновения при разучивании мелизмов, и в частности трели.



## ТРЕМОЛО КАК ОСНОВНОЙ ДОМРОВЫЙ ПРИЁМ

### Характеристика термина

Энциклопедическое толкование термина: *тремоло* (итал. *tremolo*, буквально – дрожащий): **1.** – многократное быстрое повторение одного звука, интервала, аккорда (или частей «разложенного» аккорда); **2.** – чередование двух звуков, расположенных на расстоянии не менее малой терции.

К обозначенному понятию *тремоло* близко примыкает *трель*: (итал. *trillo*, от *trillare* – дребезжать; франц. *trille*; нем. *triller*, англ. *shake*, *trill*) – мелодическое украшение, состоящее из двух быстро чередующихся звуков: основного и верхнего вспомогательного, находящихся на расстоянии тона или полутона от основного звука.

Обратим внимание на объединяющий оба термина момент:

*тремоло* (второе значение): – чередование двух звуков, расположенных на расстоянии не менее малой терции;

*трель* – украшение, состоящее из двух быстро чередующихся звуков, находящихся на расстоянии тона или полутона от основного звука.

Очевидно, что в приведённой характеристике отличие тремоло от трели заключается в интервальном расстоянии чередующихся звуков:

**0,5 тона и 1,0 тон – трель,**

**1,5 тона и более – тремоло.**

Для определения различия между трелью и тремоло указанного вида в музыкальной теории и практике используются следующие термины – варианты тремоло: *трэмандо*, *трэмолландо*, *транбле*. Корневое значение перечисленных обозначений – *дрожание*. Все они указывают на один и тот же способ исполнения: многократное быстрое чередование двух и более звуков, расположенных на расстоянии не менее малой

терции. Немаловажно также и то, что во всех вышеназванных приёмах количество повторяющихся звуков (звеньев) регламентированное (учтённое).

В варианте приёма *тремоло*, как многократно повторяющегося звука одной высоты (1-е значение), также существует отличие:

– регламентируемое (учтённое) количество импульсов заданной длительности – *репетиция*;

– нерегламентированное (неучтённое) количество импульсов на заданную длительность – собственно *тремоло*;

Выбор и определение того или иного вида тремоло зависит от вида инструмента и технических возможностей исполнения этого приёма на нём.

Так, например, быстрое нерегламентированное повторение звука одной высоты на фортепиано, гитаре, струнных смычковых, духовых и некоторых других инструментах невозможно. Именно поэтому на них чаще всего применяются перечисленные выше разновидности трели (*трэмандо, трэмолландо, транбле*) или регламентированное повторение звука одной высоты (*репетиция*).

Регламентированное повторение звука одной высоты (репетиция) в игре на струнных смычковых инструментах известно как *оркестровое тремоло*; в игре на духовых называется приёмом *frullato*, а в игре на гитаре – *гитарным тремоло*.

Применяя и характеризуя приём тремоло на вышеперечисленных инструментах, мы всегда подразумеваем регламентированное количество извлечённых звуков.

Нерегламентированное повторение звука одной высоты возможно на некоторых ударных (ксилофон, литавры, малый барабан и др.), ударно-молоточковых (цимбалы и их разновидности), а также на щипковых (балалайка) и плекторных (домра, мандолина) инструментах.

Приём тремоло на многих перечисленных инструментах применяется эпизодически.

В игре на домре и балалайке, наряду с приёмами «удар» и «щипок», тремоло является основным приёмом игры.

### **Структура домрового приёма тремоло**

Тремоло, как основной приём игры на домре, извлекается медиатором и состоит из следующих компонентов:

1. Частота импульсов.
2. Амплитуда.
3. Сила нажатия медиатора на струну.
4. Глубина погружения медиатора.
5. Точка контакта медиатора со струной.

Все перечисленные компоненты неотделимы и зависимы друг от друга. В процессе исполнения приёма они могут и должны варьироваться в различных сочетаниях.

Рассмотрим подробнее каждый из перечисленных компонентов.

#### **1. Частота импульсов**

Приём тремоло на домре представляет собой ряд повторяющихся импульсов<sup>4</sup> и применяется для **увеличения длительности звука**: пульсирующее заполнение должно создавать иллюзию непрерывности звучания.

Частота – количество импульсов за единицу времени – колеблется в установленных пределах и может быть достаточно плотной или разреженной.

**Каковы же эти пределы, и при каких условиях звук воспринимается как непрерывный?** Исследованиями установлено, что при частоте чередования звуков от 1 до 5 в секунду слух воспринимает звук как прерывистый (т.е. способен зафиксировать начало и окончание каждого звука и учесть их количество). При частоте от **5** до **8** импульсов

---

<sup>4</sup> Импульс – приложение направленной силы к точке.

способность фиксации каждого звука ухудшается. При частоте от **9** импульсов и более звук воспринимается как непрерывный.

Таким образом, предельно **низкой** (разреженной) **частотой** тремоло принято считать частоту **9** импульсов в секунду (или 9 Гц). Как уже было сказано выше, при такой частоте слух не фиксирует каждый звук в отдельности и сосчитать количество импульсов без соответствующего прибора невозможно, да и не нужно. Нижняя пороговая частота пульсаций тремоло определяется «на слух»: если звук воспринимается как непрерывный, значит, необходимая частота достигнута.

**Наивысшая частота** пульсаций в приёме тремоло определяется физическими возможностями человеческой руки. Измерительным прибором было установлено, что действуя рукой в направлениях «вниз-вверх», можно совершать до 14 колебаний (14 Гц) в секунду. Эта частота импульсов и будет предельно высокой для человеческой руки.

Таким образом, при извлечении звука приёмом тремоло в распоряжении домриста есть **6** основных позиций частот: **9, 10, 11, 12, 13, 14** Гц.

Для удобства назовём разреженную частоту (9–10 Гц) «тремоло-**раскачивание**», высокую частоту (13–14 Гц) «тремоло – **дрожание**», а частоту 11–12 Гц – тремоло **промежуточное** (или **обычное**).

Тремоло на одном звуке может извлекаться с постоянной или переменной частотой пульсаций. Выбор частоты будет зависеть от следующих факторов:

1. **сила звука** (тихий звук – тремоло – **дрожание**, громкий звук – тремоло-**раскачивание**, звук умеренной силы – **тремоло обычное**);

2. **длина звучащего отрезка струны** (короткий отрезок – тремоло – **дрожание**, длинный – тремоло-**раскачивание**, отрезок средней длины – тремоло **обычное**);

3. **высота звука** (относительно высокие звуки – тремоло – **дрожание**, относительно низкие звуки – тремоло-**раскачивание**, звуки среднего регистра – тремоло **обычное**);

4. **количество струн** (одна струна – тремоло – **дрожание** или **обычное**, две, три струны – тремоло-**раскачивание** или **обычное**).

Перечисленные закономерности сами по себе не абсолютны: окончательный выбор частоты импульсов тремоло домбрист определяет самостоятельно. Важно осознание того, что в процессе исполнения приёма тремоло, в зависимости от места нахождения звуков на грифе, от их силы и количества, можно и нужно изменять частоту пульсаций. Постоянно меняющаяся частота пульсаций тремоло создаёт эффект так называемого живого звука!

При извлечении звука приёмом тремоло, исполнителю-домбристу необходимо также понимание того, что разная частота пульсаций обеспечивается разными группами мышц правой руки. Можно сформулировать и так: разные группы мышц руки выполняют различные функции. **Узел мышц кисти** обеспечивает **силу** пульсаций, а **узел мышц плеча и предплечья** – **скорость**.

**Тремоло-раскачивание** (9–10 Гц) осуществляется **основным напряжением группы мышц пальцев и кисти** правой руки и вспомогательным напряжением группы мышц предплечья. Сфера применения тремоло-раскачивания: громкие звуки, низкие струны, длинные звучащие отрезки струн, двойные звуки, аккорды.

**Тремоло-дрожание** (13–14 Гц) осуществляется **основным напряжением группы мышц предплечья и плеча** и вспомогательным напряжением группы мышц пальцев и кисти. Сфера применения тремоло-дрожания: тихие, высокие звуки, короткие отрезки струн.

Тремоло **промежуточное** или **обычное** (11–12 Гц) осуществляется **комбинированным** или **переменным напряжением группы мышц пальцев, кисти, предплечья и плеча**. Сфера применения обычного тремоло: звуки средней высоты и громкости, звучащие отрезки струн средней длины.

**Разреженная** (9–10 Гц) и **обычная** (11–12 Гц) частота тремоло может осуществляться двумя способами: как **комбинированным напряжением группы мышц пальцев, кисти, предплечья и плеча**, так и **пальцево-кистевым напряжением**: в этом диапазоне частот исполнитель может варьировать напряжение мышечных групп по своему выбору.

Высокая частота тремоло – **дрожание** – обеспечивается основным **напряжением группы мышц предплечья и плеча**. Узел мышц пальцев и кисти не может создать высокую частоту импульсов по своей анатомической природе; его «подключение» необходимо лишь по мере усиления динамики.

Изменяя частоту пульсаций в приёме тремоло, домрист чередует напряжение разных групп мышц правой руки, предохраня исполнительский аппарат от перегрузок.

## **2. Амплитуда**

Амплитуда – максимальное удаление тела от положения равновесия.

Величина отклонения правой руки при выполнении разнонаправленных движений в приёме тремоло зависит от частоты импульсов и может быть **широкой** или **узкой**.

Под **широкой** амплитудой следует понимать максимальное отклонение руки с опорой на нижележащую (при движении вниз) или вышележащую (при движении вверх) струну. При игре на крайних струнах рука отклоняется на величину, равную промежуточному расстоянию между струнами.

Под **узкой** амплитудой следует понимать отклонение руки на расстояние, приблизительно равное амплитуде возбуждаемой струны.

Амплитуда может быть **умеренно узкой** (от струны до середины расстояния между струнами) и **умеренно широкой** (от точки середины расстояния между струнами до полного отклонения).

Итак, отмечают четыре условные позиции амплитуды при извлечении звука приёмом тремоло:

1. **широкая,**
2. **умеренно широкая,**
3. **умеренно узкая,**
4. **узкая.**

### **3. Сила нажатия медиатора на струну**

Рассматривая эту составляющую приёма тремоло, следует иметь в виду, что речь идёт о мышечной энергии руки, которая посредством медиатора передаётся струне и воздействует на неё соответствующим образом: в одних случаях эта **энергия** направлена на получение **скорости**, в других – на достижение определённой **силы** звука. Следует также иметь в виду и то, что такое разделение мышечной энергии весьма условно: и сила звука, и скорость пульсаций сообщается струне одновременно. В одних случаях **преобладает передача энергии скорости**, в других – **энергия силы**, в – третьих, **передача энергии (силы) и скорости происходит комбинированно**.

Сила нажатия на струну определяется заданной динамикой:

- для получения **громкого звука** необходимо приложить максимальное усилие **мышц кисти и ногтевых фаланг пальцев**, сжимающих медиатор (в этом случае функция передачи скорости будет вспомогательной);

- для получения **тихого звука** необходимо приложить максимальное усилие **мышц предплечья и плеча**, направив это усилие на достижение высокой скорости пульсаций (мышцы кончиков пальцев необходимо «отпустить»); их сила в этом случае вспомогательная и направлена на удерживание медиатора в равновесии);

- для получения **звука умеренной силы** следует равномерно распределить усилия **всех перечисленных мышечных групп**.

Таким образом, получаем три условные позиции нажатия медиатора на струну:

- силовое воздействие: **+ сила, – скорость,**
- скоростное воздействие: **+ скорость, – сила,**
- комбинированное воздействие: **+ сила, + скорость.**

#### **4. Глубина погружения рабочей части медиатора**

В процессе тремолирования рабочая часть медиатора может «погружаться в струну» на различную «глубину».

Выступающая из пальцев рабочая часть обычно равна **5–6 мм** в длину; именно в этих пределах возможно варьирование глубины погружения медиатора.

Следует различать:

- **мелкое погружение:** от 0,5 мм до 1,5 мм;
- **среднее погружение:** от 1,5 мм до 2,5 мм;
- **глубокое погружение:** от 2,5 мм до 3,5 мм.

Соответствующая глубина погружения медиатора не является произвольной: она имеет свои закономерности и зависит от параметров частоты пульсаций и амплитуды. Рассмотрим эти закономерности.

Как правило, выбор частоты, глубины погружения медиатора и амплитудного отклонения правой руки определяется месторасположением звука на грифе инструмента и его заданной динамикой (силой).



Для извлечения громкого звука (**f, ff**) приёмом тремоло на **длинных отрезках струны** целесообразно установить такие параметры:

- **разреженную частоту** пульсаций,
- **глубокое погружение** медиатора,
- **широкую амплитуду**,
- **сильное давление** медиатора на струну;

для получения тихого (**p, pp**) звука на **длинных отрезках струны** целесообразно установить такие параметры:

- **умеренно разреженную частоту** пульсаций,
- **среднее погружение** медиатора,
- **умеренно узкую амплитуду**,
- **умеренно слабое давление** медиатора на струну;

для извлечения громкого звука (**f, ff**) на **коротких участках струны** целесообразно установить такие параметры:

- **умеренно высокую частоту** пульсаций,
- **среднее погружение** медиатора,
- **умеренно широкую амплитуду**,
- **сильное давление** медиатора на струну;

для извлечения тихого (**p, pp**) звука на **коротких участках струны** требуется установить:

- **высокую частоту** пульсаций,
- **мелкое погружение** медиатора,
- **узкую амплитуду**,
- **слабое давление** на струну.

Выбор частоты пульсаций приёма тремоло не ограничивается приведёнными выше примерами. В зависимости от места расположения звуков на грифе, от их количества (двойные звуки, аккорды), от заданной динамики, а также от поставленных художественных задач, эти параметры могут и должны варьироваться в широких пределах.

К примеру, для достижения напряжённого звучания **f** на длинном звучащем отрезке струны частоту пульсаций можно и даже необходимо увеличить.

Небезынтересно было бы сосчитать количество возможных комбинаций приёма тремоло в контексте наших рассуждений и рекомендаций.

Для этого перемножим перечисленные позиции каждого рассмотренного компонента тремоло:

**6** позиций частоты пульсаций умножаем на **3** позиции глубины погружения медиатора = **18**; полученный результат **18** умножаем на **4** позиции амплитуды = **72**; новый результат **72** умножаем на **3** позиции силы нажатия медиатора на струну = **216**.

Итак, мы получили 216 возможных вариантов комбинаций приёма тремоло.

Разумеется, не все из них применимы на практике. Так, например, такая комбинация – **разреженная частота пульсаций, глубокое погружение медиатора, широкая амплитуда и слабое нажатие на струну** – создаст много шумов при звукоизвлечении, и поэтому непригодна для практического применения. Тем не менее осознание того, что при исполнении приёма тремоло можно использовать более 200 различных вариантов, существенно обогащает технический багаж домриста, в значительной степени изменяет укоренившееся представление об этом приёме (чем чаще тремоло, тем лучше!) и по-новому заставляет оценить возможности управления домровым звуком.

### Точка контакта медиатора со струной

Тембровая окраска домрового звука напрямую зависит от того, в каком именно месте медиатор контактирует со струной во время звукоизвлечения.

Наиболее благоприятным местом контакта медиатора является точка, расположенная в одной трети (1/3) звучащего отрезка струны. На открытой струне домры она находится над

19-м порожком. Воздействие на струну в указанной точке является наиболее благозвучным для слухового восприятия: звук наполняется соответствующим количеством обертонов и приближается к тембровому «эталону». Поскольку игра на домре сопровождается постоянным укорачиванием или удлинением звучащего отрезка струны, точка наибольшего благозвучия постоянно смещается: при укорачивании – в сторону подставки (извлечение сравнительно высоких звуков), при удлинении – к грифу (извлечение сравнительно низких звуков).

Сольная игра на домре предполагает использование как низких, так и высоких позиций в полном объёме, поэтому нередко возникают ситуации, когда звуки низких позиций следуют за звуками высоких позиций и наоборот. Совершать манипуляции рукой при каждом изменении длины звучащего отрезка не всегда возможно. В таких случаях устанавливается «компромиссная» точка контакта. Для звуков открытых струн и первой позиции такая точка находится над 20–21-ми порожками (так называемая точка *ordinary*, т.е., обычная).

В пассажной технике, когда перемещение руки практически невозможно, используется «компромиссная» точка контакта медиатора со струной.

При извлечении звуков приёмом тремоло в кантилене возможность перемещения руки возникает сравнительно чаще. Такую возможность обязательно нужно использовать для достижения необходимого тембрового эталона. В идеале для каждого звука должна быть найдена соответствующая эталонная точка контакта медиатора со струной.

Нередко для достижения тембрового единства звуков, извлекаемых в разных позициях приёмом тремоло, точка «ordinary» смещается с 20–21-го порожка почти на 100 мм в сторону подставки.

Каждый миллиметр указанного отрезка является своеобразной «**подвижной**» **точкой контакта медиатора со струной**, которая в сочетании с другими компонентами создаёт многообразие тембровых комбинаций приёма тремоло. В цифрах это выглядит весьма впечатляюще: умножив 216 указанных выше вариантов на 100 точек контакта, получим 21600 комбинаций.

## **ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЕ И МЕДИАТОР**

Источником звука на домре является натянутая струна, возбуждаемая медиатором или пальцем, а появление звука возможно вследствие проявления некоторых физических свойств натянутой струны и пальца (медиатора).

Рассмотрим эти свойства.

Натянутая струна обладает определённой ***упругостью*** и ***эластичностью***.

**Упругость** – способность физического тела возвращаться в исходное состояние после деформации; **эластичность** – способность тела поддаваться деформации вследствие какого-либо энергетического воздействия. Упругие и эластичные свойства натянутой струны зависят от следующих факторов: сечения, длины звучащего отрезка струны, силы её натяжения.

Очевидно, что предмет, посредством которого струна возбуждается, и извлекается звук, должен обладать такими же характеристиками: ***упругостью и эластичностью***. Извлекать звук на домре можно пальцем и медиатором. Упругость пальца, его эластичность продиктована природой и является величиной постоянной, а упругость и эластичность медиатора зависят от исходного материала, его формы, величины, сечения.

Подбирая медиатор, домристу следует иметь в виду следующее: так как медиатор удерживается ногтевыми фалангами указательного и большого пальцев правой руки, то

и **величина** его должна соответствовать ширине и длине этих фаланг. Ширина ногтевой фаланги большого пальца несколько больше ширины фаланги указательного, поэтому лучше устанавливать **ширину** медиатора чуть шире ногтевой фаланги указательного пальца, и чуть `уже фаланги большого.

По **длине** медиатор также должен соответствовать средней длине удерживающих его фаланг пальцев: чуть длиннее фаланги указательного пальца, и чуть короче фаланги большого. При этом следует иметь в виду, что рабочая часть медиатора может «погружаться в струну» на различную глубину (от одного до четырёх – пяти миллиметров), и эти миллиметры также следует включить в общую длину медиатора.

По **форме** медиатор лучше приблизить к яйцевидной: такая форма, более чем любая другая, способствует появлению и проявлению продольных колебаний плоскости медиатора (в наличии продольных колебаний можно убедиться, попытавшись извлечь звук иглой или спичкой: в этом случае такие колебания отсутствуют).

**Поверхность** медиатора лучше сделать шероховатой – приближающейся по структуре к поверхности кожи: таким медиатором удобнее управлять, и он не выскользнет из пальцев.

**Сечение** медиатора должно быть приравнено к усреднённому суммарному сечению струн домры: чуть больше самой тонкой струны, и чуть меньше самой толстой. Для исключения шумов и призвуков в процессе звукоизвлечения, а также для создания благоприятных условий управления динамикой, **упругость** медиатора должна соответствовать упругости кратчайшего возбуждаемого отрезка струны, и даже несколько превышать её!

Основным звукообразующим приёмом на домре является **щипок**.

Процесс **защипывания** состоит из следующих элементов:

- захват струны пальцем (медиатором),
- оттягивание,
- освобождение струны.

В игре на домре применяются приёмы:

**щипковой** природы – пиццикато, односторонний нажим (или толчок) медиатора, вибрато, флажолеты, дробь, скольжение, или арпеджио;

**ударной** природы – разнонаправленные импульсы на одной и на разных струнах (в том числе и тремоло), бросок по всем струнам.

Предпочтительное **исходное положение для начала** извлечения звука на домре – расположение медиатора (или пальца) на струне. Замах как таковой в большинстве домровых игровых и фактурных приёмов не нужен; помимо лишних мышечных затрат его применение ухудшает координацию и затрудняет управление звуком (наиболее отрицательно проявляется наличие замаха при исполнении украшений: форшлагов, мордентов, трелей). Исключение составляет приём *бросок*, а также продолжающиеся разносторонние удары-импульсы, где одно движение подготавливает другое: здесь замах необходим!

Можно все домровые приёмы **начинать** и с замахом: выбор за играющим! Но при этом следует помнить, что это сознательный выбор худших условий для управления звуком.

### **О работе правой руки:**

Звук на домре извлекается движением правой руки в одном направлении (игра в одну сторону) или в разных направлениях поочерёдно.

Движение в одну сторону может быть опорным и безопорным (как вниз, так и вверх).

Под **опорным** движением следует понимать движение, траектория которого направляется к нижележащей струне (при движении вниз) или к вышележащей струне (при движении

вверх). При выполнении заданной траектории – движению к опорной струне – последняя выполняет функцию «тормозного устройства»: смягчает силу удара при резкой остановке движения и, благодаря своим упругим свойствам, «помогает» руке остановить движение, а в случае необходимости – направить руку в обратном направлении.

**Безопорная** игра (так называемый *подцеп*) применяется вынужденно, при извлечении звука на разных струнах в разных направлениях. В связи со сложностью извлечения этот приём осваивается на более поздних этапах обучения.

Первоначальные навыки звукоизвлечения целесообразно связывать с опорными движениями, где опорная струна – нижняя или верхняя – служит одновременно «преградой», останавливающей движение, и смягчающим тормозным устройством. В случае выполнения безопорных движений перечисленные функции будут вынуждены выполнять мышцы правой руки: напрячься, чтобы остановить движение, затем ещё раз напрячься, чтобы изменить направление движения.

При освоении поочерёдных разносторонних движений на одной струне необходимо выполнять движения и вниз и вверх по **опорной траектории**: нарушение этого условия (как правило, вниз – опорная игра, а вверх – безопорная) приводит к неравноценному звуку и к ненужному напряжению правой руки!

Очевидно, что опорные движения в разные стороны на трёхструнной домре лучше осваивать со II струны (ля): в этом случае в наличии есть и нижняя, и верхняя опора.

В случае отсутствия опорной струны (игра на I – вниз, а на III – вверх) траектория движения сохраняется: т.е. рука направляется к «воображаемой опорной струне».

Звук на домре извлекается двумя основными способами:

- толкающим движением правой руки,
- тянущим движением правой руки.

Для толкающего движения характерно расположение предплечья на линии III струны (ми); для тянущего движения предплечье расположено ниже линии I струны (ре).

### **Позиции. Смена позиций**

В вопросе о позициях следует иметь в виду расположение кисти, предплечья и пальцев левой руки на грифе.

Местонахождение позиции на грифе определяется положением 1-го пальца левой руки.

Нумерация позиций устанавливается по объёму охвата 1-м – 4-м пальцем следующих порожков:

- первая позиция: охват 1-й (2-й) – 7-й (8-й) порожек;
- вторая позиция: охват 3-й (2-й, 4-й) – 8-й (9-й) порожек;
- третья позиция: охват 5-й (4-й, 6-й) – 10-й (9-й, 11-й) порожек;
- четвёртая позиция: охват 7-й (6-й, 8-й) – 12-й (11-й, 13-й) порожек;
- пятая позиция: охват 9-й (8-й, 10-й) – 14-й (13-й, 15-й) порожек и т.д.

Гриф инструмента условно подразделяется: на низкие позиции (1–3 позиции), на средние (4–7 позиции) и высокие (от 8-й и далее).

В некоторых источниках упоминается определение **нулевая позиция**: открытая струна (О), и **полупозиция**: 1-й порожек каждой струны.

Понятие **внепозиционная игра** подразумевает выход одного или нескольких пальцев из условных границ позиционного охвата. Так, например, нижеприведённую аппликатурную последовательность на одной струне –

2-й порожек – 1-й палец

5-й порожек – 2-й палец

7-й порожек – 3-й палец

10-й порожек – 4-й палец



– следует определять как внепозиционное расположение пальцев, или внепозиционную игру.

Переходы из одной позиции в другую (смена позиций) – один из самых сложных элементов техники левой руки домриста. Приведённая ниже классификация типов позиционных переходов во многом поможет их освоению.

Переходы следует различать:

По направлению движения (восходящее, или прямое направление; нисходящее, или обратное направление);

По скорости движения (быстро, или резко; медленно, или плавно);

По аппликатурному приёму (скольжение одноимённого пальца, подмена одного пальца другим, переход через открытую струну и т.д.).

По расстоянию между соединяемыми звуками (близкие или дальние переходы, скольжение или скачок).

По количеству соединяемых струн или по фактуре: двойные звуки (созвучия), аккорды, различные фактурные комбинации.

### **Об исполнении некоторых мелизмов на домре Мордент<sup>5</sup>**

Термином «мелизмы» в современном музыковедении принято обозначать все мелодические украшения в вокальной и инструментальной музыке, как устойчивой формы (форшлаг, трель, группетто, мордент), так и свободно-импровизационные (фиоритура, пассаж и др.). И в оригинальной домровой литературе, и в переложениях классических произведений, включаемых в учебный и концертный репертуар домристов, часто встречаются как свободные, так и устойчивые формы

---

<sup>5</sup> Статья о морденте подготовлена к публикации в соавторстве со студенткой Т. Никандровой.

мелодических украшений. Их расшифровка и исполнение требуют соответствующих знаний и навыков.

Рассмотрим одно из украшений устойчивой формы: мордент. Почему именно на него пал выбор? В пьесах педагогического репертуара для домры украшение это встречается чаще других, и чаще всего вызывает вопросы как по части расшифровки, так и по технике исполнения. И, хотя сведения о нём можно почерпнуть в статьях из музыкальной энциклопедии, ясности это не прибавляет, так как сплошь и рядом в произведениях встречаются «нестандартные» ситуации, на которые энциклопедическая «обзорная» статья дать ответ не в силах!

Приведём примеры обозначения мордента в «Концертино» для домры и фортепиано Г. Шендерёва:

№ 1

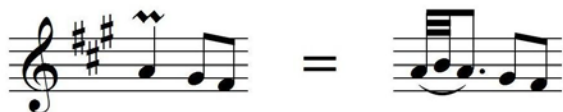
*Con moto*



№ 2



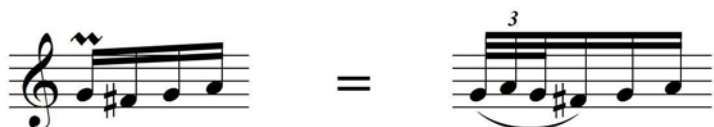
В обоих случаях украшаемые звуки отмечены графическим знаком «мордент», но совершенно очевидно, что расшифровка и исполнение в одном и другом случае будут различаться. Мордент, украшающий звук в 1-м примере, расшифровывается по классической схеме:



А вот мордент во 2-м примере в эту схему уже не вписывается: время звучания обозначенной мордентом шестнадцатой длительности настолько коротко, что слух не фиксирует более длительное выдерживание третьего по счёту звука (не говоря уже о возникающих технических проблемах):



Очевидно, в этом случае мордент целесообразнее расшифровать как триоль и исполнять единой группой, состоящей из четырёх звуков, включив в неё четвёртым – длинным звуком – вторую, безударную шестнадцатую:



Для удобства при расшифровке и разучивании мордентов следовало бы учредить для каждой из приведённых форм соответствующие наименования: в первом случае – морденты длинных звуков – назвать «локальными», а во втором – морденты коротких звуков в окружении таких же – «групповыми».

Ниже приводятся примеры локальных мордентов:

Г. Венявский. Вторая мазурка



Г. Венявский. Вторая мазурка



и групповых:

Й. Фиокко. Allegro



Д. Тартини. Соната соль минор, 2 ч.



Кроме указанного различия, при разучивании мордентов следует учитывать то, что эти украшения – так же, как трель и группетто – относятся к категории так называемых зашифрованных! Что это значит? При работе с нотным текстом глаза музыканта ориентируются на нотные знаки, указывающие на количество исполняемых звуков, их длительность, высоту. В нашем случае вместо этого предлагается графическое обозначение в виде изогнутой ломаной линии.

Начинающему домристу трудно, а порой и невозможно самостоятельно разобраться с тем, **что** именно и **как** он должен сыграть на своём инструменте. Для облегчения и ускорения процесса разучивания мордента следует обязательно расшифровать графическое обозначение, подробно выписав всю группу нотными знаками, точно указав длительность звуков, аппликатуру, а также соответствующее направление движения правой руки домриста.

## **О САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЕ СТУДЕНТА-ДОМРИСТА**

Студенту современного вуза или училища (колледжа), находящемуся в условиях постоянного дефицита времени, вопрос о возможно более рациональном использовании времени, отведённого для занятий на инструменте, представляется одним из самых важных.

Как организовать занятия, чтобы они были максимально результативными? Сколько времени ежедневно необходимо уделять занятиям на инструменте? Как за короткое время довести выучивание произведения до технически безукоризненного уровня? Как научиться безошибочному и безостановочному исполнению программы на академическом концерте, экзамене? На эти и некоторые другие вопросы, читатель найдёт ответы в предлагаемой статье.

### **О ежедневной временной «порции» занятий на инструменте**

Исполнителю-домристу, как никакому другому музыканту-инструменталисту, нужен постоянный контакт с инструментом: необходимость постоянных ежедневных занятий диктуется спецификой игры на домре. Любому домристу хорошо известно, что при отсутствии мозолей на пальцах левой руки полноценная игра совершенно невозможна!

Поэтому содержание пальцев в постоянной готовности к игре составляет основную заботу домриста. Для этой цели нужны постоянные ежедневные занятия (в том числе и в период летних каникул).

В течение учебного периода ежедневная порция занятий может составлять любое разумное количество времени: как правило, определение времени зависит от объёма находящегося в работе материала и может колебаться от нескольких десятков минут в день до нескольких часов. Что это значит? Если в какой-либо из дней невозможно выделить время для многочасовой работы с инструментом, тогда лучше поддерживать игровую форму 20–30 минутной порцией занятий в течение дня, чем совсем пропустить его.

Но домристу следует помнить и о том, что постоянные многочасовые занятия на домре могут привести к образованию слишком твёрдых мозолей на пальцах левой руки, а это, в свою очередь, создаст ненужные шумовые призывки в процессе игры. Обычная норма занятий составляет 3–4 часа «чистого» звучания в день (при разумной организации самостоятельной работы этого времени вполне достаточно для освоения произведений вузовской программы).

Забегая вперёд, хочу заметить следующее: в предконцертный период подготовки продолжительность ежедневных занятий лучше оставить без изменений, так как их увеличение или сокращение по времени может спровоцировать появление излишней нервозности, а в некоторых случаях вызвать панику.

### **Планирование работы**

Перед тем как сесть за инструмент, необходимо составить план и наметить порядок предстоящей работы. Для лучшей упорядоченности следует завести специальную тетрадь по специальности.

Что нужно сделать в первую очередь? Начальная стадия работы над текстом музыкального произведения включает в себя определение жанра, характера, формы. Нелишне составить на листе бумаги своеобразную «блок-схему» расположения частей произведения, указать тональный план, разворачивание динамики и темпа. Встречающиеся иностранные музыкальные термины и обозначения нужно обязательно расшифровать, перевести на родной язык.

Определив игровые приёмы, расставив аппликатуру в нужных местах, можно приступать к озвучиванию. Основная задача на этом этапе – как и на всех последующих – добиться максимальной чистоты интонирования (под чистым интонированием на домре подразумевается извлечение звука заданной высоты без шумовых призвуков, возникающих от трения медиатора о струны, при неточном выборе места прижатия струны к металлическому порожку в левой руке) и чёткости произношения. Задача правой руки, кроме того, обеспечение соответствующей тембровой окраски звуков, которая определяется по слуху и регулируется смещением точки контакта медиатора со струной.

Следующий этап – работа над возведением метроритмического «фундамента». Здесь нужно обеспечить пульсацию сильных (или опорных) долей в такте, установить меру динамического уровня ударных и безударных звуков. Такая работа особенно необходима при наличии сложных ритмических группировок, при соединении разных ритмических групп, при отсутствии одного или нескольких звуков в фактурных группах.

Следующие виды работ: установка динамических уровней (линий) в фразах, предложениях, частях; установка цезур-дыханий, обеспечение соответствующего типа движений пальцев левой руки в связи с характером произведения: в кантилене – тянущиеся, «ползущие», в пассажах – энергичные, пружинистые короткие броски.

## **О роли сознания**

Всякий раз перед началом игры нужно мысленно обозначить конкретные задачи для каждой руки. Для *правой* – расположение медиатора на струне (или у струны), плавное или резкое нажатие на струну; если предстоит игра приёмом тремоло – постепенный или быстрый набор скорости чередования импульсов. Задачи *левой* руки – расположение пальцев близко к струнам, выбор точки прижатия струны к металлическому порожку.

Приступая к озвучиванию, домристу необходимо помнить о степени напряжения мышц рук в связи с выполняемыми функциями. В тихой динамике пальцы левой руки прижимают струну с достаточной силой, пальцы правой минимальным усилием удерживают медиатор в равновесии; в громкой динамике мышцы обеих рук в достаточной степени напряжены.

Разучивая тот или иной новый приём игры, осваивая какую-либо техническую сложность, заучивая произведение или программу наизусть, необходимо как можно более полно использовать способности нашего мозга. Каким образом? Для этого нужно:

1. Выстроить в уме последовательность совершаемых действий в том порядке, в котором это происходит при игре: вначале мысленно выстроить последовательность всех необходимых действий левой руки, которая готовит материал для озвучивания, затем выстроить действия правой руки. Очень важно как можно более точно воспроизвести в уме предстоящие действия-движения, вплоть до воображаемых мышечных усилий.

2. Мысленно представить себе законченное, безукоризненное исполнение разучиваемого фрагмента (эпизода, части, всей пьесы, и т.д.).



3. Сформулировать и проговорить вслух очередное задание (или намерение): мозг, получив нужную программу действий, точнее и быстрее отдаст соответствующие команды рукам. Руки, пальцы выполняют команды мозга!

### **Перед началом звукоизвлечения**

Перед тем как извлечь звук, необходимо подготовиться к игре: приблизить пальцы левой руки к грифу, медиатор установить на требуемую струну (ещё раз напомним о том, что в игре на домре для извлечения звука замах правой рукой не требуется, а действие, которое совершает домрист, представляет собой оттягивание струны с последующим «соскальзыванием» с неё). Затем мысленно представить себе (смоделировать) желаемый звук, и только после этого совершить необходимые для этого действия.

### **О начальном этапе работы**

Начальный этап работы над музыкальным произведением включает в себя многие задачи, которые условно подразделяются на две основные группы:

1. Работа с текстом: определение игровых приёмов, подбор и расстановка аппликатуры, расшифровка встречающихся сокращений, терминов, графических обозначений и т.п.

2. Работа по озвучиванию: чистое интонирование звуков, точное выдерживание (дослушивание) длительностей, выбор того или иного способа их произношения и соединения.

Выбор игрового приёма зависит от скорости чередования и длительности звуков: для длинных выбираем приём тремоло, для сравнительно коротких – односторонние, для коротких звуков в быстрых темпах – разносторонние импульсные движения.

При выборе игрового приёма необходимо соблюдать принцип «от простого, к сложному». Так, например, односторонние движения выполняются легче разносторонних

(в них легче добиться одинаковой длительности извлекаемых звуков, динамики, однородного, насыщенного тембра). Поэтому, если есть возможность (т.е. позволяет темп) – лучше отдать предпочтение односторонним движениям.

Работая с украшениями (мелизмами), вначале лучше разучить текст без них, определив ритмический рисунок разучиваемого фрагмента. Само украшение (трель, мордент) – необходимо «расшифровать», выписав в нотной тетради точное количество звуков, расставив необходимые ударения, аппликатуру.

### **Аппликатура**

В протяжных пьесах (кантилене) действия пальцев левой руки должны быть тянущиеся (ползающие), в пьесах подвижных – короткие, стремительные. Если есть возможность, лучше избегать частой смены позиций в кантилене, отдавая предпочтение растяжке или внепозиционной аппликатуры. В пассажах от скольжения одним пальцем по возможности лучше отказаться и применить приёмы позиционных переходов через подмену пальца и смену струн. Позиционные переходы, совершаемые через подмену пальцев на одной струне, – заведомо одни из самых сложно осваиваемых домровых приёмов, поэтому, если есть возможность заменить их игрой на разных струнах – ее и выбираем!

### **О чистоте произношения**

Чистый, звонкий и насыщенный звук на домре достигим при выполнении следующих условий: точного выбора точки прижатия струны к металлическому порожку пальцем левой руки. Лучше всего это делать как можно ближе к вершине порожка, не перекрывая её. Выбор именно этой точки прижатия обеспечит чистое звучание и сэкономит мышечную энергию пальцев левой руки. Домристу следует учитывать то, что для прижатия струны необходимо определённое мышечное усилие, поэтому все разговоры о «свободных» пальцах представляют

собой вредную (ложную) установку. Задача состоит в том, чтобы точно дозировать напряжение мышц! Вопрос этот представляется чрезвычайно важным потому, что многие домристы, играя в тихой динамике, едва-едва прижимают струну к порожку, получая при этом характерный дребезжащий звук.

### **О конструировании упражнений**

В ежедневные занятия обязательно нужно включать упражнения. Каждый домрист выбирает необходимые на данном этапе разновидности упражнений: быстрые или умеренно быстрые пассажи в виде гамм и арпеджио, созвучий, аккордов, упражнения в приёме тремоло и т.п.

Для оперативного решения технических проблем необходимо научиться конструировать упражнения из фрагментов, извлекаемых из разучиваемых музыкальных произведений. Например, решение проблемы извлечения чистых звуков на всех струнах при соединении аккордов может решаться в нескольких направлениях. Вначале выстраиваем упражнения для уточнения оптимальной точки прижатия струны к порожку.

Исполняем аккорд в разомкнутом виде (приём *скольжение* правой рукой по трём струнам: 4–8 раз вниз, затем 4–8 раз поочередно вниз – вверх, затем такие же упражнения с разомкнутым следующим аккордом, потом исполняем скольжением вниз первый аккорд, скольжением вверх – второй, и также повторяем это упражнение 4–8 раз).

Следующий вид упражнений – соединение двух аккордов в сомкнутом виде: вначале, и первый и второй аккорды движением вниз (4–8 раз), затем, первый – вниз, второй – вверх (4–8 раз). Все упражнения играем достаточно громко, в темпе, позволяющем без особого напряжения извлекать аккорды и контролировать качество озвучивания всех струн. В таком режиме нужно работать от четырёх – семи раз (подходов) в день в течение четырёх – семи дней. И только после приобретения

соответствующих двигательных навыков и мышечных ощущений можно постепенно ускорять темп, изменять динамику в нужном направлении, вставлять разучиваемый фрагмент в произведение.

Конструировать упражнения лучше после установления первопричины той или иной проблемы: бессмысленное многократное повторение не получающегося фрагмента ощутимой пользы не принесёт, и время будет потрачено впустую.

### **Об остановке звука в приёме тремоло**

Многие домристы не обращают внимания на то, как происходит остановка звука в приёме тремоло. У большинства звучание прекращается одновременно с остановкой правой руки, и звук при этом прекращается мгновенно, «отрезается»! Происходит это при выполнении микроцезур – дыханий, на стыках мотивов, фраз, предложений, перед паузами и в завершающих произведение звуках. В этих случаях нужно руководствоваться следующим правилом: правая рука останавливает своё движение, а палец левой руки удерживает прижатую к порожку струну до частичного или полного угасания звука.

### **О стыковке приёмов и о динамике**

Знание некоторых типичных «провокаций» регулярно встречающихся в той или иной фактуре значительно сократит время выучивания произведений. Вот некоторые возможные проблемы. Соединение аккордов или созвучий с одинарными звуками: как правило, в этих местах возникают динамические «впадины» или «выпуклости»!

При равной силе созвучия, аккорды звучат громче одинарных звуков, поэтому домристу нужно обратить особое внимание на выдерживание одного динамического уровня в таких случаях. Динамические неровности могут возникать и при соединении разных приёмов: игра медиатором и пальцем;

игра медиатором или пальцем в сочетании с флажолетами, импульсная игра и приём тремоло и т.д.

При переходах в новую позицию через подмену пальца (на одной струне), как правило, укорачивается звук, после которого совершается переход, а последующий звук звучит громче предыдущего в результате стремительного движения и резкой остановки левой руки. В таких случаях необходимо настроить внимание на точное выдерживание длительности звука, предшествующего переходу, выравнивание динамики после совершения перехода.

Типичной проблемой является неравномерная пульсация первых звуков триолей при исполнении их разнонаправленными движениями в быстром темпе: первый звук триоли, приходящийся на движение вверх, как правило, звучит тише, или громче первых триольных звуков, исполняемых движением вниз.

В фактурном приёме *репетиция* – несколько групп повторяющихся звуков одной высоты и длительностей, выписанных в виде триолей или квартолей, – распространённой проблемой является недоигрывание (и недослушивание) последней длительности в группе. Домристу следует уделять особое внимание достижению тембрового единства звуков, извлекаемых в разных частях грифа, и, по возможности, постоянно корректировать местонахождение точки контакта медиатора со струной.

### **О предконцертном режиме занятий**

В преддверии предстоящего концертного выступления нужно выстроить соответствующую стратегию занятий. Фрагментарная работа должна быть заменена на проигрывание программы целиком. Произойти это должно за 2–3 недели до выступления. К этому моменту нужно научиться играть каждое произведение программы целиком, без ошибок и остановок. Для этого можно применить метод репетиций-тренировок.

Дать самому себе задание исполнить каждое произведение 2–3 раза с небольшими остановками между очередными повторениями. В каждом исполнении-проигрывании необходимо ставить исполнительские задачи самому себе: сыграть максимально законченно, в необходимых темпах и с соответствующим эмоциональным настроем. Такие двух-, трёхразовые проигрывания можно выполнять ежедневно по 3–4 раза в течение 5–6 дней.

Концертную программу можно готовить таким же методом. В течение 10–14 дней всякий раз перед проигрыванием желательно создать «концертную обстановку»: настроиться на выступление, одеться в концертный костюм, прорепетировать выход на сцену, поклон, исполнить все произведения концертной программы в соответствующем порядке. После краткого отдыха ещё раз исполнить всю программу. Такие репетиции-проигрывания можно выполнять 2–3 раза в день. В оставшиеся 5–6 дней перед выступлением количество повторений можно уменьшить до одного-двух в день.

Почему рекомендуется именно такой метод подготовки? Навык безошибочного, законченного исполнения концертной программы необходимо воспитывать и тренировать так же, как и другие игровые навыки – методом повторения! В результате таких репетиций у исполнителя воспитывается физическая выносливость, вырабатывается привычка настраиваться на нужный характер каждого последующего произведения исполняемой программы, появляется и формируется уверенность в успешном выступлении на сцене!

### **Формулы динамики**

Для определения нужного уровня динамики итальянские термины лучше заменять коренными значениями родной речи: *форте* – громко, *меццо форте* – достаточно громко (или умеренно громко), *крещендо* – усилить звук, *диминуэндо* – уменьшить силу звука и т.д. Иностранные термины не дают

нужной информационной установки мозга, и, соответственно, мозг отдаёт неточные или искажённые команды рукам. В связи с этим следует вспомнить и о том, что в практике музыкантов употребляется слово-искажение: «**снять**» звук! В действительности «снять» звук невозможно! Можно **прекратить** звучание или **остановить** движение.

Работая над динамикой, нужно точнее определять характеристику того или иного уровня в связи с фактурой. К длинным звукам применимы три основных направления динамики:

1. *ровная* – начало, середина и окончание звука выдерживается на одинаковом динамическом уровне;
2. *усиление* – сравнительно резкое или плавное;
3. *затихание* – постепенное или быстрое.

Для последовательного звукоряда (или быстрых пассажей), помимо установки соответствующего направления динамики, необходимо руководствоваться соответствующими формулировками: ровная линия динамики – исполнение каждого последующего звука с силой, равной предыдущему; усиление – исполнение каждого последующего звука громче предыдущего; затихание – исполнение каждого последующего звука тише предыдущего.

### **В каком темпе следует (работать) заниматься?**

Выбор скорости определяется следующими параметрами: если разучиваемый материал находится «полностью под контролем слуха», все звуки озвучиваются качественно, уровень динамики выполняется согласно заданным параметрам, точно соблюдается метроритм, мышцы работают в режиме управляемости – значит, заданный темп «созрел»! Если что-либо из перечисленного выходит из-под контроля, значит, темп слишком быстрый, и для результативной работы не пригоден! В этом случае организм домриста переключается на «аварийный режим» работы!

Что такое аварийный режим? Это чрезвычайная неуправляемая ситуация, при которой «на всякий случай» включены все мощности организма. Очевидно, что постоянная работа в таком режиме чревата отрицательными последствиями для игрового аппарата (пресловутое «переигрывание рук»!) и является причиной появления сомнений, неуверенности и сценического страха.

### **О положительных и ложных установках самому себе**

Что мешает нам достичь желаемого? Как ни странно, мы сами! Сколько раз говорим мы себе: «у меня это не получится», «это для меня слишком сложно», «я так не смогу» и т.п. Всё это отрицательные настройки-установки самому себе. Сколько потом понадобится и времени, и сил, чтобы изменить ситуацию в лучшую сторону! В противовес этому лучше утверждать: «У меня всё получится! Я знаю, как нужно правильно заниматься, и у меня обязательно получится!».

Нужно мысленно моделировать положительное развитие событий, воспитывать в себе уверенность в успехе, не допуская никаких сомнений!



## ОБ АВТОРЕ

*В 2019 году В.П. Зелёный отмечает 70-летний юбилей.*

Родился Виктор Павлович 10 сентября 1949 года на Украине – в городе Садгора Черновицкой области. Годы обучения в Садгорской музыкальной школе, Черновицком музыкальном училище и Львовской государственной консерватории им. Н.В Лысенко (в классе доцента Петра Григорьевича Шахова) стали периодом становления профессионального музыканта. Педагоги и концертмейстер консерватории Татьяна Евгеньевна Бергер, по признанию Виктора Павловича, оказали большое воздействие на его музыкальное формирование.

Педагогическая деятельность В.П. Зелёного началась в 1972 году в музыкальном училище и (после службы в рядах СА) продолжилась с 1974 по 1978 год в Хабаровском государственном институте культуры.

В Сибирь В.П. Зелёный переехал в 1978 году, когда в городе на Енисее открылся Красноярский государственный институт искусств (сегодня он переименован в Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского), и преподаёт здесь с самого первого дня уже более 40 лет!

С 1979 по 1983 год продолжил своё обучение (заочно) в ассистентуре-стажировке при Уральской государственной консерватории им. М.П. Мусоргского (научный руководитель – профессор Т.И. Вольская). В это же время началась интенсивная исполнительская и просветительская деятельность Виктора Павловича в ансамбле с солистами Красноярской государственной филармонии Ефимом Юристом (баян), Евгением Матялисом (аккордеон), а также с Валентиной Юрловой, Ириной Афиногеновой, Еленой Куроленко (фортепиано).

Успешным стал дуэт с Людмилой Вахрушевой (домра). Победа в дуэте с Л.П. Вахрушевой на III Всероссийском конкурсе в 1986 году в г. Туле (II премия и звание лауреата) дала возможность исполнителям гастролировать по городам России.

В течение ряда лет радовал слушателей дуэт В.П. Зелёного и К.В. Миронова (гитара). Виктор Павлович также активно выступал в сопровождении оркестров народных инструментов городов: Красноярска, Новосибирска, Барнаула, Перми, Иркутска, Братска, Челябинска.

Плодотворным оказалось и сотрудничество с красноярскими композиторами: Олегом Меремкуловым, Владимиром Сенегиным, Валерием Бешевли, Олегом Проститовым, Игорем Юдиным. Настоящими жемчужинами в репертуаре исполнителей-домристов стали также сочинения В.П. Зелёного для дуэта домр: «Гуцульские думки и коломийки», концертные вариации на тему русской народной песни «Во поле берёза стояла».

Большая часть сольных и дуэтных концертных программ Виктора Павловича записывалась на Красноярском краевом радио и хранится в личном архиве музыканта и библиотеке Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского.

В 1994 году Виктору Павловичу Зелёному было присвоено почётное звание «Заслуженный артист России», в 1996 году – учёное звание «профессор».

Около 20 лет (с 1994 по 2012 год) В.П. Зелёный возглавлял кафедру народных инструментов Красноярской государственной академии музыки и театра (ещё одно название его основного учебного заведения). Неоднократно назначался председателем государственных экзаменационных комиссий в музыкальных училищах Сибири, консерваториях городов Новосибирска, Екатеринбурга, Хакасского университета им. Катанова (г. Абакан). Ежегодно входит в состав жюри зональных, региональных, межрегиональных, всероссийских и международных исполнительских конкурсов.

За годы работы в вузе В.П. Зелёный воспитал более 80 домристов. Среди них более 30 являются лауреатами и дипломантами конкурсов разного уровня.

Среди его выпускников известные деятели искусств: заслуженный артист России Александр Руденко (г. Чита), артистка оркестра народных инструментов им. Н.П. Осипова Виктория Якушева (г. Москва), заслуженный артист

Республики Коми Сергей Громков, композитор и исполнитель на чанзе Анна Субанова, художественный руководитель Читинской филармонии Сергей Колядин, артисты Красноярского филармонического русского оркестра им. А.Ю. Бардина – лауреаты международных и всероссийских конкурсов Елена Зелёная, Татьяна Никандрова, Ирина Плотникова, Мария Цыплякова и многие другие.

Более 30 лет Виктор Павлович преподавал в вузе методику обучения игре на домре. Им написаны и опубликованы научно-методические статьи в отечественных и зарубежных научных журналах, которые получили высокую оценку специалистов.

Профессором проделана большая работа по повышению квалификации педагогов музыкальных школ и училищ Сибирского региона, прочитаны многочисленные лекции на педагогических курсах, семинарах, конференциях, повсеместно даны мастер-классы, собственные концерты и концерты студентов класса.

Изданы десятки статей и нотных сборников, среди которых сборники авторских этюдов «Красноярские фонтаны», «Виртуозные этюды для домры», нотные сборники собственных сочинений, обработок и переложений для домры соло, для дуэта домр. Почти в каждом учебном заведении г. Красноярска и Красноярского края, во многих городах России успешно трудятся выпускники класса В.П. Зелёного.

Виктор Павлович Зелёный внёс большой личный вклад в развитие культуры и воспитание талантливой молодёжи. За свой многолетний, плодотворный труд, преданность музыке профессор был дважды удостоен звания «лауреат премии»: в 2008 году – мэра г. Красноярска, в 2012-м – губернатора Красноярского края.

## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие.....	3
О звукоизвлечении на домре.....	7
К вопросу о классификации домры, или о природе домрового звука.....	30
Тремоло как основной домровый приём.....	41
Звукоизвлечение и медиатор.....	52
О самостоятельной работе студента-домриста.....	61
Об авторе.....	73

**Виктор Павлович Зелёный**

**«...И ДОМРЫ СЕРЕБРИСТЫЙ ЗВУК»**

Сборник  
научно-методических статей

Редактор С.П. Шидловская  
Технический редактор Е.Ю. Шидловская

Красноярский краевой научно-учебный  
центр кадров культуры  
663090 г. Дивногорск, ул. Чкалова, 43  
e-mail: rid-[educentre@yandex.ru](mailto:rid-educentre@yandex.ru),  
[www.educentre.ru](http://www.educentre.ru)

Подписано в печать 15.04.2019  
Тираж 100 экз.