

Т.П. ВАРЛАМОВА,
к. иск., педагог доп. образования
ГБОУ ДО ЦТР и МЭО «Радость»

РАБОТА НАД ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЕМ В КЛАССЕ ДОМРЫ

Звукоизвлечение домриста – предмет, подлежащий специальному изучению и заслуживающий большого внимания в педагогическом процессе. Практика многочисленных конкурсов исполнителей на народных инструментах показывает, что появился уже значительный практический опыт по развитию техники игры, но в воспитании культуры звука у домристов имеются значительные пробелы.

Являясь основой музыки, способом познания и соприкосновения с окружающим миром, звук и работа над его качеством должны быть в центре внимания исполнителя и педагога.

Наряду с общими способностями, необходимыми для музыкального исполнительства (богатство и инициативность воображения, устойчивость внимания, волевые особенности), выделяется своеобразный комплекс специальных музыкальных способностей, от которых в большой степени зависит владение звуком. Сюда относятся: способность к восприятию и переживанию музыки; способность к слуховому представлению; эмоциональная отзывчивость на исполняемую музыку; наличие музыкального слуха; чувство ритма; музыкальная память; предрасположенность к координированно-дифференцированным движениям.

Эти индивидуально-психологические свойства, необходимые для занятий и обучения игре на домре, определяются самой природой музыки и спецификой струнно-щипкового инструмента.

В разные эпохи создавались различные интонационные стандарты логических форм и типов конструирования музыкальной речи (монодической, полифонической, гомофонно-гармонической), и это обогащение не могло происходить в отрыве от инструментария, на котором композитор реализовывал свои музыкальные замыслы.

Акустические особенности и интонационные свойства домры следует соотносить с целостной системой художественных средств исполнения, выработанных в ходе музыкальной практики и слухо-двигательной организации игрового аппарата.

Работа над навыками выразительного интонирования достигается посредством раскрытия содержания музыкального произведения, его интонационной структуры, интонационной драматургии. В условиях естественного (свободного) рационально организованного исполнительского процесса все двигательные реакции могут быть не только отражением, физическим аналогом внутреннего плана интонирования, но и способны оказывать на него воздействие по принципу обратной связи, поддерживая непрерывность в дыхательных циклических проявлениях. Хотя та или иная

интонация музыкального высказывания в значительной степени предопределяется композитором, исполнитель своими средствами (динамическими, агогическими, колористическими) выявляет авторскую интонацию и истолковывает ее в соответствии со своими индивидуальными предпочтениями.

Интонация как музыкально-теоретическое и эстетическое понятие имеет три взаимосвязанных значения: 1) высотная организация, связь музыкальных тонов по горизонтали; 2) манера (строй, склад, тонус) музыкального высказывания; 3) наименьшее конкретное сопряжение тонов в музыкальном высказывании, обладающее относительно самостоятельным выразительным значением.

Как нет интонации вне звучания, так нет и интонационного сознания без исполнительского опыта. Музыкальные интонации определяют как исполнительское, так и композиторское мышление – этот закон материалистической диалектики подтверждается на протяжении всей истории развития инструментального исполнительства. Многоголосный язык интонации проявляется в различных формах существования музыки – мелодии и гармонии, метроритме, акцентуации и т.д. В каждую эпоху исполнительство располагало такими инструментами, которые способствовали формированию композиторского мышления.

Музыкальная интонация родственна и во многом аналогична речевой (мелодия речи), понимаемой как изменения звучания (тона) голоса. Интонирование наглядно проявляется в структурах, которые ассоциируются с претворением в музыке процессов дыхания, чрезвычайно действенных для домриста, так как во время «пения» на инструменте дыхание является непосредственным физическим условием этого процесса, как и пластика.

Набор дыхания осуществляется в перерывах ведения звука (паузах, цезурах, люфтах, ферматах и т.п.). Рукам передаются как бы функции дыхания, которые реализуются в разных частях игрового аппарата (дыхание кисти, от плеча), в пластике подъемов запястья и переносах вдоль струны правой руки, в быстром или медленном скольжении левого запястья вдоль грифа (портаменто, глиссандо), в более тонких внутренних ощущениях интонационной двигательной моторики.

Следует обратить внимание на цикличность и скорость чередования музыкальных фраз, на амплитуду, глубину и частоту вдоха и выдоха в разных музыкальных произведениях. В определенных педагогических ситуациях рекомендуется произнесение фразы голосом, ее вокализация. Этот прием помогает при работе над мелодической линией, так как слуховое воображение ничем не сковывается, но дает действенный импульс для интонационного развития, подчиняя ему технический аппарат.

Выразительность интонирования звука, как и манера музыкального высказывания, ярко характеризуют музыкальное развитие домриста-профессионала. Для анализа дыхательного цикла важно определение мелодического контура фраз, предложений, ладогармонической системы

произведения. Эти особенности могут быть необходимым элементом жанрово-стилевого анализа репертуара. Например, пропорциональность фаз дыхания наблюдается в простейших основных жанрах: песне, танце, марше.

Особенностью музыкального формообразования в стиле классицизма являются доминирование структуры дробления с замыканием как главного синтаксического принципа, а также производность других структур: суммирования, периодичности, квадратности.

В структурном строе романтической музыки огромная роль отводится куплетности, периодичности, повторности наряду с преобладанием крупных членений, масштабных контрастов. Важным является развитие мелодики и кантилены в эпоху романтизма, интонационная синтетичность, избегание гармонического интонирования, поступенные диатонические и хроматические волнообразные движения. Например, в произведениях П.И. Чайковского, Ф. Шопена, С.В. Рахманинова часто встречаются дыхательные циклы, совпадающие со структурой фразировочной и динамической волны.

В конце XIX века знаки, указывающие на манеру произнесения (интонирования), в теории стали называть артикуляцией. По определению И.А. Браудо, в музыкальной теории под артикуляцией подразумевается искусство исполнять музыку с той или иной степенью расчлененности или связности ее тонов, искусство использовать в исполнении все многообразие приемов легато и стаккато.

В широком смысле музыкальное произношение понимается как совокупность многообразных процессов, происходящих внутри звука (филировка, интонирование, вибрирование, угасание и прекращение), в узком смысле – как круг явлений, связанных с переходом от одной звучащей ноты к следующей, включая прекращение звука до исчерпания длительности ноты.

Проблемы гибкой артикуляции осязательного образа ассоциируются с умением использовать при игре на домре изменение амплитуды размаха правой руки, глубины погружения медиатора в струны, силы сжимания медиатора. Определенную роль здесь играет и аппликатура, которая способна содействовать как объединению, так и разъединению звуков.

Говоря о технике как о средстве достижения выразительного звучания инструмента, важно отметить связь между конечным звуковым результатом (штрихом) и избираемым для его достижения игровым движением исполнителя (приемом игры).

Штрихи – конкретное воплощение всего многообразия артикуляции, характер, окраска и форма звука – обусловлены образным содержанием. Основные типы штрихов – связные и отдельные – определились в практике игры на струнных смычковых инструментах, а их названия в дальнейшем были перенесены на другие виды исполнительства. Штрихи – понятие частное и специальное, связанное с воплощением определенной формы звуков на инструменте, имеющем конкретные технические возможности с помощью различных приемов артикуляции.

Приемы – это способы звукоизвлечения, индивидуальные для каждого из инструментов. Штрихи отражают и обозначают качество звука, а приемы – средство достижения этого качества. Специфика звукоизвлечения домриста заключается в том, что один и тот же штрих может быть исполнен разными приемами. Возможность применения того или иного приема зависит от темпа и длительности нот.

Например, штрих *legato*, означающий связное исполнение чередующихся звуков, может быть исполнен на домре как приемом тремоло, так и вибрато. Каждый штрих предполагает конкретный прием исполнения, но не каждый прием игры напрямую связан со штрихом. Недостаточность внимания к культуре исполнения штрихов ведет к специфической неполноценности в игре на инструменте.

Художественная техника и исполнительская пластика находятся в прямой зависимости друг от друга, то есть степень владения игровой пластикой прямо пропорционально отражается на мастерстве владения художественными исполнительскими средствами в процессе игры. Артикуляция, штрихи, приемы исполнения – близкие по значению термины, связанные с артикуляцией в широком смысле слова (образными представлениями) и со спецификой конкретного инструмента.

В артикуляции, как способе исполнения на инструменте последовательности звуков, существует шкала степеней, которая простирается от *legatissimo* (максимальной слитности звуков) до *staccatissimo* (максимальной краткости звуков). Она может быть разбита на три зоны – слитность звуков (*legato*), их расчлененность (*non legato*) и их краткость (*staccato*), причем каждая из этих зон включает множество промежуточных оттенков артикуляции.

Связное *legato* – один из основополагающих и трудных в исполнении на домре штрихов, когда один звук как бы переходит в другой, а длительность звуков выдерживается полностью. К связным штрихам относятся несколько видов лиг: 1) лиги, обозначающие слитную манеру исполнения; 2) лиги фразировочные, показывающие начало и конец фразы; 3) лиги артикуляционные, обозначающие связь и членение мелодической линии; 4) лиги структурные, выявляющие периодичность или смену границ и масштабов музыкального построения; 5) скрипичные лиги, указывающие на построения, исполняющиеся «на одном смычке».

Legato на домре достигается тремолированием, а при исполнении *non legato* возможно применение как единичных движений, так и тремоло; штрих *staccato* исполняется одинарными или переменными ударами. Отрывистое *staccato* предполагает наличие пауз между нотами, которые образуются посредством снятия каждой ноты левой, либо правой рукой. *Staccato* характеризуется определенной остротой звучания и по сравнению с *non legato* выглядит укороченным.

Staccato обычно исполняется кистевым движением, при свободном предплечье. При извлечении звука движением вниз кисть обычно делает только боковое движение, а при холостом движении вверх кисть супинируется, чтобы

не задеть рабочую струну. Это правило касается тех случаев, когда внешняя сторона предплечья и кисти образуют прямую линию. Если кисть выгнута – она как при рабочем, так и при холостом движении соответственно прогибается и супинируется.

Staccato может иметь разный характер звучания. Снятие звуков при расслаблении пальцев левой руки выглядит гораздо мягче и короче, нежели посредством медиатора. Наличие разных способов стаккатирования дает возможность выбирать конкретный вариант исполнения в зависимости от художественных намерений. Периоды отдыха кисти относительно коротки и естественно уменьшаются с увеличением темпа игры, поэтому во время короткого периода покоя следует расслабить пальцы, не меняя их положения и позиции руки.

На домре тембральное варьирование высоты тона достигается с помощью пластических приемов – поперечного или продольного вибрата на грифе левой рукой; либо движения правой руки вдоль струн от подставки к грифу и обратно на расстояние 1-2 см; либо вибрата пальцами правой руки с опорой ребра ладони за подставкой. Стремление домриста к выразительному исполнению каждой фразы должно привести к выбору естественных для музыкального образа штрихов и приемов игры.

Формирование звукового эталона – основа воспитания и развития музыканта-домриста, становления его исполнительской техники. Определение педагогом природных задатков учащегося, то есть анатомо-физиологических особенностей строения организма, а также потенциальных возможностей для технического развития имеют немаловажное значение при формировании звука у домриста.

В структуре качественного звукоизвлечения можно выделить два взаимодополняющих компонента: эмоциональность – способность переживать музыку, и слуховое внимание – способность дифференцированно воспринимать, слышать музыкальную ткань.

Большую роль в формировании навыков звукоизвлечения домриста играет внутренний слух. Внутренним слухом называют музыкально-слуховые представления, проявляющиеся в способности запоминать и воспроизводить мелодии, представлять себе ритмическую и звуковысотную ткань произведения в воображении. Однако следует учитывать, что музыкально-образные представления не возникают сразу в завершённой форме – это процесс, связанный с их постоянным обогащением. Внутренний слух домриста дает стимул к воплощению на инструменте музыкально-исполнительского образа, пробуждает соответствующие моторные представления и ощущения, приводящие к нужной звуковой реализации.

Так как музыкальный звук характеризуется четырьмя основными качествами – высотой, тембром, громкостью и длительностью, целесообразна следующая классификация приемов: 1) приемы управления высотой; 2) приемы управления тембром; 3) динамические приемы; 4) приемы управления

длительностью звука; 5) способы соединения звуков; 6) фактурные приемы игры.

При работе над звуком необходима техническая подготовленность обеих рук к совместным действиям, то есть наличие достаточных исполнительских навыков.

Качество звука на домре зависит, прежде всего, от посадки и постановки рук, от их координации, формы и способов удержания медиатора, положения правой руки на грифе, выбора тембрового регистра и приемов игры.

Рассматривая проблему звукоизвлечения, следует не согласиться с мнением о том, что качество звука целиком зависит от природных способностей исполнителя, от таланта, что этому нельзя научить.

Осмысление качества звука происходит через его структуру: атака–середина–окончание, что неразрывно связано с горизонтальным процессом интонирования. Отдельно взятые звуки не имеют каких-либо выразительных свойств, но, будучи «встроены» в ту или иную музыкальную систему, включены в музыкальную ткань, обретают выразительные функции.

Звук, как физическое явление, имеет определенную структуру – обертоновую, унтертоновую, ультра- и инфрастроение. Современные исследователи рассматривают состав звука по четырем компонентам: высоте, громкости, длительности и тембру. Если в понятиях высоты, громкости и длительности звуков возможны ограничения и пределы, то в отношении тембра трудно установить какие-либо рамки, поскольку число комбинаций звуковысотных, динамических, временных и иных компонентов, из которых складывается представление о тембре, практически бесконечно.

Педагогу необходимо обратить внимание учащегося на то, что особой индивидуализацией отличаются тембры разных инструментов, хотя и однотипные инструменты обнаруживают важные, но более тонкие тембровые различия, например, струнно-щипковые домра, альт, бас. В сложной системе тембров каждый звук может рассматриваться с акустической стороны, например, по тому, имеется ли в его составе гармонический или негармонический ряд призвуков, какую часть составляют в нем шумы. Звуки могут быть охарактеризованы по типу инструмента, на котором они извлекаются, например: струнно-щипковые, струнно-смычковые, духовые, ударные, клавишные. Они могут также входить в ту или иную систему по признаку сочетаемости с другими звуками.

Хотя в нотном тексте каждый звук фиксируется как нечто определенное, в действительности звуки внутренне очень подвижны и характеризуются многочисленными переходными процессами. Часть из этих переходных процессов органически присуща звукам, так как является следствием акустических особенностей того или иного музыкального инструмента или способа звукоизвлечения (например, быстрое затухание звука на домре при исполнении разными приемами: ударом, нажимом, щипком).

Другая часть переходных процессов создается исполнителями, главным образом, для достижения большей связности звуков или для выделения

отдельных звуков в соответствии с художественным замыслом. Таковы глиссандо, портаменто, вибрато, динамические акценты, различные ритмические и тембровые изменения, составляющие сложную систему интонационных (звуковысотных), динамических (громкостных), агогических (темповых и ритмических) и тембровых взаимодействий.

В репертуаре домристов необычайно широк диапазон звуковых красок и различных колористических исполнительских приемов. Вместе с реконструкцией семейства домр (пикколо, малой, альтовой, басовой) раскрылись новые тембровые возможности этих инструментов, появились новые красочные приемы звукоизвлечения: флажолеты, срывы левой рукой, игра за подставкой, пиццикато, вибрато, дробь, глиссандо, тамбурин и др.

Учащийся обязан внимательно и придирчиво вслушиваться в извлекаемый звук, реагируя на его качественную характеристику, стремясь добиться наиболее совершенного звучания в зависимости от образа исполняемого произведения. Тембровое богатство инструмента зависит от мастерства владения им и от умения домриста предельно слышать звук. Характер атаки звука имеет ощутимое влияние на его тембровое качество. «Музыка должна жить в душе ребенка до того, как он прикоснется к инструменту», – говорил Г.Г. Нейгауз. Главным условием плодотворной работы является постоянное обогащение слухового багажа учащегося в ходе прослушивания на уроках новых произведений, аудиозаписей.

Слуховой контроль, ощущение руки как единого организма, своевременное заложенное отношение к прикосновению, рационально скоординированная работа исполнительского аппарата, – все это служит основой полноценного развития художественной техники домриста.

Главные условия для успешного решения звуковых задач заключаются, во-первых, в развитии способности слышать музыкальную ткань, во-вторых, в дослушивании звука до конца и, в-третьих, в ощущении горизонтального движения мелодии.

Техническое и художественное развитие домриста протекает значительно быстрее при умении контролировать мышечные усилия на основе ощущений. Развитие тончайшей по внутренним импульсам системы двигательных навыков и соответствующих приемов звукоизвлечения – одна из сложных проблем музыкальной педагогики, ведь самые подробные знания правил и закономерностей не делают исполнителя опытной: эти знания надо уметь применять на практике.

Исполнительский подход, основанный на вышеперечисленных закономерностях, может поднять качество обучения домристов на современном этапе и дать возможность с помощью эффективного самоконтроля управлять игровым процессом. Взаимосвязь технического, интонационно-двигательного и художественно-образного начала должна быть главным требованием на пути приближения общедоступной музыкально-образовательной практики к профессионально ориентированной подготовке музыканта-исполнителя.

Литература:

1. Браудо И. Артикуляция / И. Браудо. – М.: Музыка, 1973.
2. Гуревич Л. Скрипичные штрихи и аппликатура как средство интерпретации / Л. Гуревич. – Л.: Музыка, 1988.
3. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Заметки педагога / Г. Нейгауз – М.: Музыка, 1982.
4. Малинковская А.В. Фортепианно-исполнительское интонирование / А.В. Малинковская. – М.: Музыка, 1990.
5. Мострас К. Интонация на скрипке / К. Мострас. – М.: Музыка, 1962.