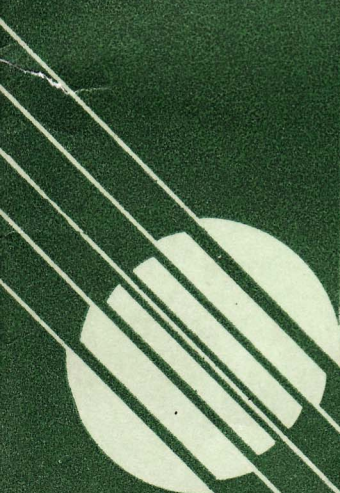


# Вопросы музыкальной педагогики

6 выпуск



# Вопросы музыкальной педагогики

**6** выпуск



Ленинград  
«Музыка»  
1985

Составители  
В. Игонин, М. Говорушко

В 74 **Вопросы музыкальной педагогики: Сб. статей.**  
Вып. 6/Сост. В. Игонин, М. Говорушко.— Л.: Музыка,  
1985.— 72 с.

В сборнике получают освещение проблемы методики обучения игре на народных инструментах. Статьи преподавателей музыкальных школ, училищ и консерватории посвящены вопросам совершенствования двигательного аппарата и постановки руки обучающихся игре на баяне, балалайке, домре и гитаре.

В  $\frac{4905000000-660}{026(01)-85}$  58-85

782

В  $\frac{4905000000-660}{026(01)-85}$  58-85

## ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

Содержание данного выпуска составляют статьи, посвященные проблемам формирования двигательных навыков игры на народных инструментах.

Статья В. Игонина и Л. Скуматова «Об устранении дефектов постановки правой руки баяниста» ставит вопросы, связанные с методикой совершенствования постановки правой руки школьника-баяниста. Авторы не рассматривают свои рекомендации в качестве незыблемых и единственно правильных: в каждом случае указывается лишь один из возможных путей решения проблемы.

На протяжении ряда десятилетий (в последние годы особенно) в исполнительской практике баянистов прослеживается тенденция к широкому применению пятипальцевой аппликатуры. Приведем в качестве примера несколько вариантов пятипальцевой аппликатуры при исполнении мажорных гаммообразных последовательностей на 3-рядной правой клавиатуре баяна:

1

2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2  
 2 3 4 1 2 3 4 2 3 4 1 2 3 4 2  
 2 1 2 3 4 5 1 2 3 4 1 2 3 4 5

1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 4  
 1 2 3 4 1 2 3 4 2 3 4 1 2 3 4  
 1 2 3 4 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 1

1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 5  
 1 2 3 4 2 3 4 1 2 3 4 2 3 4 5  
 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5

Отличие традиционной аппликатуры баяниста от приведенной состоит в выполнении требования, в основе которого лежит закрепление за наиболее сильными и ловкими пальцами определенного ряда клавиатуры: 2-й палец закрепляется за первым рядом, 3-й палец — за вторым рядом, 4-й палец — за третьим рядом. Отклонения от этого правила впоследствии неизбежны. Но в начале обучения осуществление принципа, позволяющего сосредоточить технику не в периферии (4-й и 5-й пальцы), а в центре руки (2-й, 3-й, 4-й пальцы), — необходимая предпосылка воспитания аппликатурной дисциплины баяниста. С усложнением репертуара растет потребность в использовании периферийных разделов руки. В дальнейшем занятия не должны ограничиваться только изучением аппликатуры с применением 2-го — 5-го пальцев. Творческий подход к использованию 1-го пальца позволяет учащимся сделать заметный качественный скачок в своем развитии.

При подготовке молодых исполнителей-баянистов, а также участников художественной самодеятельности, следует уделить особое внимание развитию навыков чтения с листа. Ввиду почти полного отсутствия литературы по вопросам чтения нот с листа, эта тема приобретает особую актуальность.

Крайне мало разработан методический аспект проблемы. Методика обучения чтению с листа связана не только с развитием внутреннего слуха, но и музыкального мышления. Важно быстро понять художественный замысел произведения, уловить самое характерное в его содержании, постараться передать его музыкальный образ. Необходимо хорошо ориентироваться в форме, гармонической и метrorитмической структуре сочинения, уметь отделить главное от второстепенного. Данному кругу вопросов и посвящена статья М. Говорушко «Чтение с листа в процессе обучения баяниста».

С чего начинать баянисту при разучивании меховых приемов, как облегчить выполнение приема при быстром чередовании направления движения меха? Как работать над «меховым тремоло»? Как освоить прием «рикошет»? Ответы на эти и другие вопросы читатель найдет в статье А. Крупина «О некоторых принципах освоения современных приемов меха баянистами». Автор весьма широко охватывает проблематику меховых приемов. Его методические предложения практичны, даются с большим знанием дела.

В статье М. Сенчурова «Бряцание» анализируется основной прием звукоизвлечения на балалайке, основанный на движении от исходного положения руки до собственно звукоизвлечения. Особое внимание уделяется рассмотрению замаха руки. Термины «начальный замах» и «промежуточный замах» вводятся автором впервые.

Со статьей об оригинальном приеме «гитарное тремоло» выступает А. Шалов. Автор развивает ряд положений, высказанных им в работе «Основы игры на балалайке» (Л., 1970). В существующей методической литературе для балалайки преимущественное внимание уделяется ударному способу звукоизвлечения. «Гитарное тремоло» — прием щипковый, методика освоения которого разработана недостаточно. Автор предлагает один из рациональных путей овладения этим важным приемом.

В центре внимания статьи И. Фоченко «Об организации двигательного аппарата домриста» — постановка левой руки, аппликатура, а также осуществление двигательных функций правой руки. Автор не ставит всеобъемлющих задач. Его цель — поделиться с читателями своим педагогическим опытом по тем отдель-

ным вопросам методики формирования двигательных навыков, которые представляются ему наиболее важными и существенными.

Актуального вопроса касается в своей статье А. Николаев. Большое значение в воспитании начинающих гитаристов имеет не только правильная постановка исполнительского аппарата, но и внимательный слуховой контроль за качеством звука, за грамотным воспроизведением нотного текста.

До сих пор вопросы артикуляции игры на гитаре в методике не изучены с достаточной глубиной, хотя роль артикуляции в искусстве игры на гитаре исключительно велика. Изучение имеющейся литературы по этому вопросу и личный педагогический опыт дали автору возможность изложить свою точку зрения. Автор не претендует на исчерпывающее решение поставленных задач, в большинстве случаев его цель — их постановка.

Сборник подготовлен по инициативе отдела народных инструментов музыкального училища при Ленинградской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова и предназначен для педагогов музыкальных школ, учащихся музыкальных училищ, участников художественной самодеятельности, а также многочисленных любителей игры на народных инструментах.

## ОБ УСТРАНЕНИИ ДЕФЕКТОВ ПОСТАНОВКИ ПРАВОЙ РУКИ БАЯНИСТА

Касаясь постановки исполнительского аппарата баяниста, мы хотим обратить внимание на разный подход к этому вопросу. Еще довольно распространен эмпирический метод, при котором педагог, опираясь на верное, но частное правило, возводит его во всеобщий принцип. Какой-либо найденный исполнительский прием, дающий определенный художественный результат, удачный аппликатурный вариант, удобное для исполнения данной фактуры положение руки могут стать основой метода постановки.

Между тем существует научно обоснованный принцип постановки рук (он, в частности, сформулирован П. И. Говорушко в его «Школе игры на баяне». Л., 1970), при котором достигается основная цель — использование всех ресурсов руки, в соответствии со спецификой инструмента. Главный критерий здесь — мышечно-объективное положение исполнительского аппарата.

Совершенствование баянной клавиатуры, как показывает практика, идет не революционным, а эволюционным путем. В настоящее время трехрядная система клавиатуры, существующая самостоятельно, либо как часть четырехрядной («Россия») и пятирядной («Юпитер») клавиатуры, имеет основополагающее значение. Конструкция клавиатуры за последние годы принципиально не изменилась. А потому остается в силе общепринятый аппликатурный принцип. При этом постоянно идет поиск аппликатурных вариантов. В данный момент, к примеру, расширяется сфера применения пятипальцевой аппликатуры.

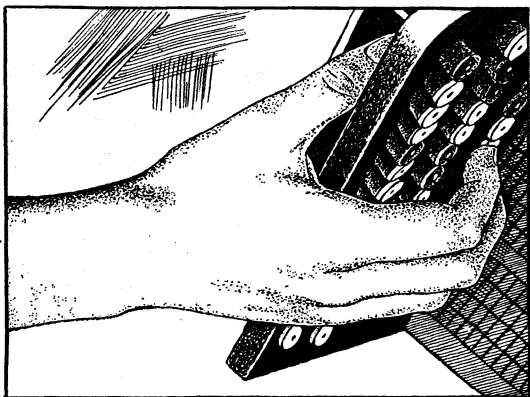
Разработке методологии постановки исполнительского аппарата придают важное значение многие учебные заведения. В музыкальном училище Ленинградской консерватории на отделении народных инструментов накопленный и проанализи-

рованный материал дал педагогам возможность обосновать ряд практических рекомендаций.

Наиболее характерным недостатком постановки правой руки баяниста является чрезмерно согнутая в сторону лучевой линии кисть<sup>1</sup>.

Начинать исправление этого дефекта можно с того, что попросить ученика сокращением одних мышц и расслаблением других принять положение руки, соответствующее правильной постановке. В современной баянной методике такое положение именуется «среднефизиологическим». Кисть и предплечье составляют как бы единую линию без нарочитых изгибов в ту или иную сторону. (Умение держать руку в таком положении позволит свободно использовать длинные сгибатели пальцев.) Рука при этом обладает наибольшими двигательными ресурсами.

Обязательное требование — пальцы собраны и округлены (пястные косточки слегка выступают):



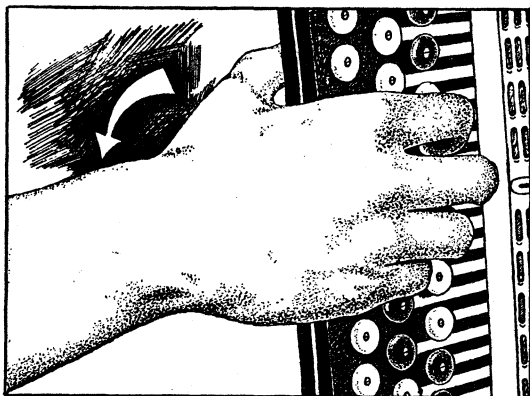
Здесь может обнаружиться другой недостаток — так называемые «разбросанные пальцы». Пагубные последствия этого недостатка весьма ощутимы. Даже в состоянии покоя пальцы играющего чрезмерно удалены друг от друга, пястные косточки зачастую «провалены». Необходимо свести пальцы друг к другу при минимальных просветах между суставами.

Любое взятие клавиши предваряется неуловимым на глаз перемещением руки. Правильное положение на первых порах непривычно для играющего, и рука произвольно стремится его изменить. Сохранить нужное положение помогают движения в лучезапястном суставе (в сторону ладонной поверхности руки) в сочетании с небольшим отведением локтевого сустава:

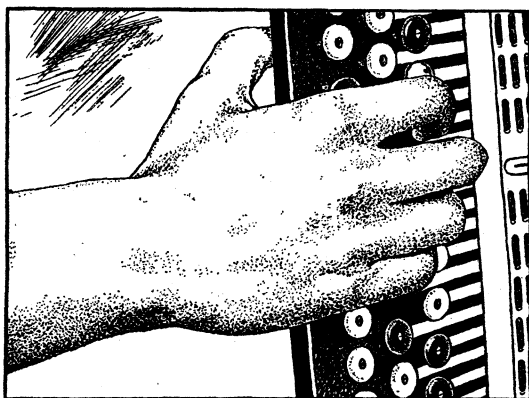
<sup>1</sup> Подобное положение кисти вызывает ненужное напряжение и может быть применено лишь в самых необходимых случаях.



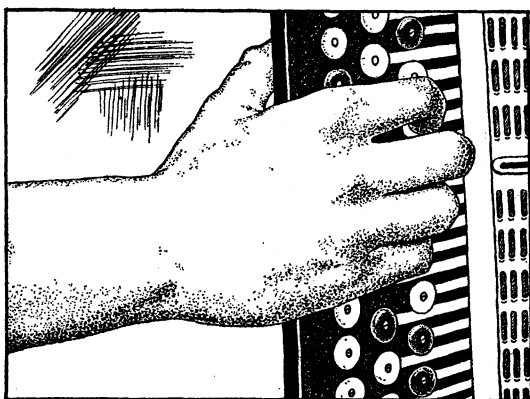
начальная фаза движения



средняя фаза движения

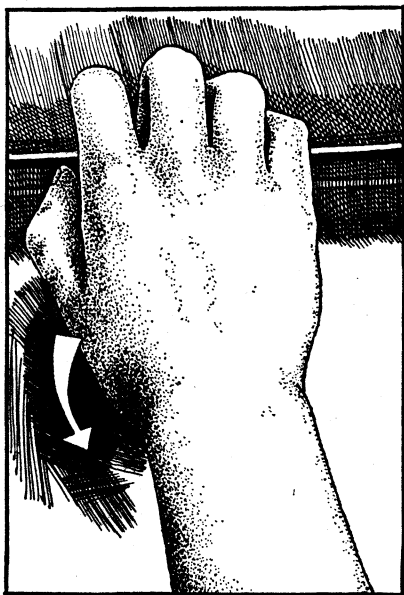


конечная фаза движения



Предложенный путь представляется методически целесообразным, ибо, совершая движение при нажатой клавише, играющий сам находит ощущение плавного перемещения руки.

Освоить движение в лучезапястном суставе можно при помощи вспомогательного упражнения на какой-нибудь опоре (например, на столе или крышке рояля). При этом собранные пальцы должны служить рессорой, смягчающей действие лучезапястного сустава. Оно, в свою очередь, должно сочетаться с едва заметным колебанием всей руки:



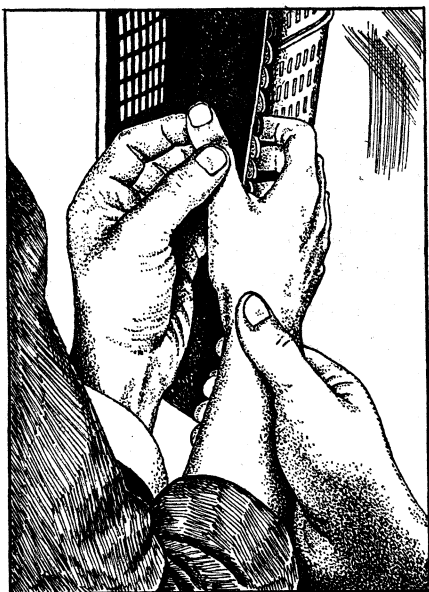
Овладев движением, можно приступать к упражнению на инструменте.

Материалом для упражнения могут быть любые гаммообразные последовательности. Нажав на клавишу и не отпуская ее, рука с помощью едва заметных движений в лучезапястном суставе плавно перемещается в направлении клавиши, которую предстоит нажать. Палец, оказавшийся над этой клавишей, непосредственно опускается на нее, без замаха. Усилие пальца должно быть минимальным, так как излишнее давление сковывает перемещение руки.

Педагогу следует обратить внимание на то, чтобы упражнение выполнялось только в медленном темпе, одной рукой, негромко. При этом нужно не проявлять излишних эмоций и избегать преувеличенных движений, так как неупорядоченные движения мешают нахождению правильного положения.

По мере усвоения ощущений в лучезапястном суставе вспомогательные движения постепенно сводятся до минимума. Верное положение руки воспринимается как естественное и необходимое.

Особого внимания требует первый палец. У начинающих исполнителей, у которых 1-й палец не вынесен на клавиатуру, он нередко оказывается за грифом в «закрытом» состоянии, отчего происходит зажатие кисти. Наиболее простым способом исправления этого недостатка является следующий: педагог одной рукой фиксирует руку играющего ближе к запястью, а другой рукой — в момент, когда совершается движение в лучезапястном суставе — «открывает» первый палец исполнителя, освобождая его кисть. Такие поправки полезно делать периодически, пока нужное положение пальца не станет привычным:



Зжатие какого-либо сустава (кисти или пальца) препятствует перемещению руки, и играющий невольно стремится укоротить время соприкосновения с клавишей, в результате чего звук недодерживается и общая линия звучания получается неровной, прерывистой. Поэтому полезно играть те или иные гаммообразные последовательности сначала нон легато — почувствовать само движение руки.

При исполнении учащимися звуковых последовательностей легато отдельные звуки пассажа в целом недостаточно сливаются. Особенность баянного легато — в абсолютной связности,

поэтому с первых же шагов начинающего баяниста штрих легато должен стать объектом специального внимания. В преодолении этого недостатка важную роль играет ясное представление о необходимом звучании, которое корректируется слухом.

Для всех видов баянной техники, в том числе и для игры легато, большое значение имеет положение пальцев на клавиатуре. Концы пальцев необходимо держать возможно ближе к клавишам. Неиграющие пальцы последовательно передвигаются к очередной клавише. После перехода на другую клавишу пальцы, не занятые в звукоизвлечении, группируются вокруг играющего, как бы смыкаясь в едином действии.

Если палец прогибается в каком-либо суставе, необходимо сразу же исправить дефект, так как он ведет к нечеткому звукоизвлечению. Устанавливая палец, нужно придать ему округлую форму. Важно почувствовать контакт с клавишей на кончике пальца (это ощущение не возникнет, если палец прогибается в каком-либо суставе). Когда в линии общего легато появляются разрывы, педагогу бывает полезно просто задержать палец играющего на клавише и тем самым не дать преждевременно отпустить ее.

Контролируя соединение каждого звука с последующим, можно в качестве упражнения поиграть гаммы в таких вариантах: ступени гаммы вверх играть с нижней вспомогательной нотой, вниз — с верхней вспомогательной нотой<sup>1</sup>:

1

2

Здесь важно добиться одинаковой связности как при переходе на нижнюю ступень, так и на верхнюю. Можно

<sup>1</sup> Подключать левую руку следует лишь по мере подготовленности исполнительского аппарата к автоматическому действию.

дополнять задание введением динамической нюансировки: каждый вспомогательный звук брать несколько тише предшествующего ему основного звука. Учащийся фиксирует важный момент — исполнение звуков, находящихся на метрически слабой доле. Вторые и третьи звуки первой триоли устремляются к опорной точке второй триольной группы. Чтобы точнее координировать усилия, следует (по мере необходимости) после опорного звука устранить возможное напряжение в руке — не отпуская клавиши, расслабить предплечье, кисть. (Внешне это освобождение может быть даже незаметным.)<sup>1</sup>

Если ученик во время игры разбрасывает или высоко поднимает пальцы, педагог движением своей руки должен ограничить подъем пальцев играющего и привести их в собранное состояние.

Следующий этап — группировка звуков гаммы:



Переход к более подвижному темпу не должен сопровождаться изменением штриха. Педагог время от времени контролирует состояние руки играющего, направляя движение его локтевого сустава, помогая, тем самым, найти наиболее естественное положение руки.

Более широкие интервалы следует осваивать постепенно, своевременно приготавливая нужные пальцы и следя за выполнением штриха. При исполнении коротких арпеджио небольшое расширение темпа перед изменением направления общего движения дает возможность плавно приготовить 2-й палец, а в обратном движении — 5-й палец:



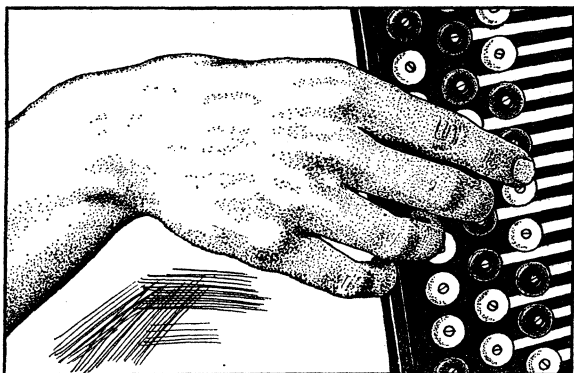
<sup>1</sup> В процессе занятий целесообразно периодически проводить освобождение всего игрового аппарата. Можно предложить учащемуся такое упражнение: приподнять вытянутую вперед руку и, внезапно расслабив мышцы, удерживающие ее в таком положении, дать руке упасть. Ощущение веса свободно падающей руки и есть доказательство того, что рука расслаблена и игровой аппарат освобожден.

При игре стаккато требуется иной навык: более быстрое отпускание клавиши. Главная трудность заключается в ровности чередования собственно звучания и перерыва между звуками. Продолжительность звучания каждого тона при равных ритмических долях должна быть одинакова. Этого можно добиться, если придерживаться одного и того же приема звукоизвлечения.

Быстрые звуковые последовательности стаккато в исполнении учащихся зачастую звучат довольно пестро. Это происходит потому, что прием звукоизвлечения беспрестанно меняется. Обнаружить указанный недостаток можно, сыграв звуковые последовательности одним пальцем.

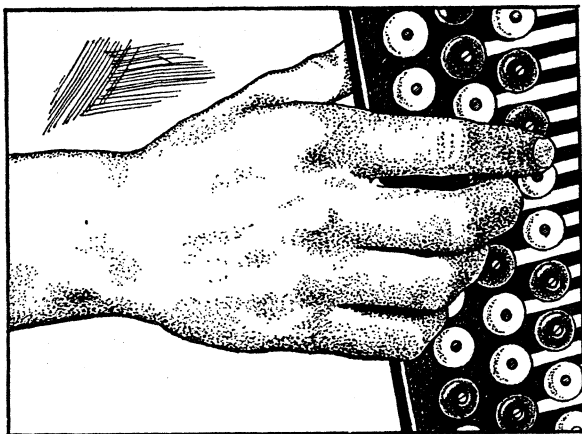
Для четкого прекращения звучания недостаточно лишь ослабить мышцы, сгибающие палец, надо включить в действие и разгибатели, ибо обратное движение пальца не может осуществляться без их активной работы. Важно только, чтобы движение, направленное на снятие звука, было минимальным по размаху<sup>1</sup>.

Отметим еще один распространенный недостаток. При исполнении пассажей (поступенных) по грифу сверху вниз предплечье отстает от передвижения пальцев:



Согласно естественным законам движения руки, предплечье должно опережать пальцы и кисть (см. рис. на с. 14).

<sup>1</sup> Состав игровых движений вытекает не только из задач постановки, но зависит и от эмоционального отношения исполнителя. Поэтому выразительные движения — жесты в художественном исполнении не должны рассматриваться как лишние, если только они слиты с игровыми движениями.



Напротив, в перемещении руки по клавиатуре снизу вверх пальцы и кисть опережают движение предплечья. Большой палец должен предвращать это движение и быть впереди кисти.

Указанные особенности обычно остаются без специального внимания со стороны учащегося.

В обучении очень важен аналитический подход к техническим трудностям. Начинающие, к примеру, испытывают затруднения при исполнении до-мажорного длинного арпеджио:

6



Педагог предлагает проверочные упражнения:

а) проиграть арпеджио, несколько приподнимая 3-й палец во время перехода *соль* — *до* и ограничивая движения кисти. Это позволяет проверить, в какой мере 3-й палец препятствует продвижению 2-го пальца и является причиной угловатых движений;

б) активизировать перемещение руки уже во время работы 3-го и 4-го пальцев; при переходе возможно дольше удерживать 4-й палец на клавише. В этом случае станет ясно, являются ли испытываемые трудности следствием погрешностей в передвижении руки.

Учитывая, что при перенесении 2-го пальца с *до* первой октавы на клавишу *до* второй октавы требуется более длительное время, рационально в качестве вспомогательного упражнения поиграть арпеджио разными длительностями с последующим переходом к первоначальному варианту:



Другой случай. При исполнении последовательности аккордов наблюдается неровность: отдельные аккорды снимаются раньше

времени. Педагог находит, что неоправданные укорочения звучания аккордов происходят из-за излишних движений кисти. Нужно стабилизировать ее положение, но не зажимать при этом руку.

При использовании на клавиатуре 1-го пальца приспособление исполнительского аппарата осуществляется также с помощью движений лучезапястного сустава на базе среднефизиологического положения руки. Устанавливая 1-й палец, необходимо стремиться сохранить его округлую форму, при взаимодействии с клавишей сочетать боковые движения с «хватательными».

При исполнении до-мажорного арпеджио с применением 1-го пальца главные задачи постановки обычно сводятся к следующему:

а) добиваться округлости 2-го пальца при переходе с клавиши *до* на клавишу *соль*;

б) вырабатывать плавное передвижение руки при переходе 1-го пальца (через два промежуточных звука) с клавиши *ми* первой октавы на клавишу *ми* второй октавы. Методика овладения движением руки включает в себя ранее освоенные элементы.

С вынесением 1-го пальца на клавиатуру возникает иное ощущение грифа. Способный ученик, как правило, легко обнаруживает общие принципы постановки. Он выделяет, нередко интуитивно, характерные элементы двигательных ощущений и опирается на них. Менее способному подобная задача может оказаться не по силам. В данном случае объяснения и показ педагога должны сыграть решающую роль.

В заключение необходимо подчеркнуть: подлинная культура звукоизвлечения неотделима от оптимальной организации исполнительских движений. Внимание к состоянию исполнительского аппарата важно на каждой ступени обучения баяниста. Своевременное исправление недостатков — залог успешного развития учащегося.

М. ГОВОРУШКО

## ЧТЕНИЕ С ЛИСТА В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ БАЯНИСТА

Развитие навыка чтения нот с листа имеет исключительно важное значение в формировании не только профессионального музыканта, но, что не менее важно, грамотного музыканта-любителя, способного активно участвовать в самостоятельном музицировании.

Применяя принцип дифференцированного подхода, необходимо разработать четкие программные требования для тех, кто будет продолжать обучение в средних специальных учебных



заведениях, и учащихся, которые после окончания музыкальной школы пополняют ряды музыкантов-любителей.

В настоящее время среди поступающих в музыкальные училища имеется значительное число абитуриентов, не владеющих в нужной мере навыками игры в ансамбле и чтения с листа. В самодеятельных коллективах также ощущается острая нехватка музыкально подготовленных участников. Главным недостатком выпускников музыкальных школ в области чтения нот с листа являются неточное воспроизведение ритмического рисунка, аккордовой фактуры и штрихов. Кроме того, учащиеся, как правило, не осознают и не чувствуют музыкальной фразы и ее мотивного строения. Это свидетельствует о невладении техникой чтения с листа и, самое главное, о неразвитости музыкального мышления в целом. За пять лет обучения ученик более или менее успешно «выучивает» определенное учебной программой школы количество пьес и этюдов, но после окончания школы не всегда может достаточно свободно читать с листа, что сдерживает и ограничивает возможность его активного участия в самостоятельном музицировании.

В данной статье не ставится цель всеобъемлющего освещения проблемы чтения с листа на баяне, а затрагиваются лишь некоторые ее принципиальные аспекты, связанные с развитием музыкального мышления учащихся музыкальных школ.

Музыка, как известно, по аналогии с другими видами искусства является специфическим средством человеческого общения, языком, закодированным особой системой знаков — нот и других условных обозначений.

Было бы методической ошибкой при обучении чтению нот с листа требовать свободного воспроизведения на инструменте нотного текста в то время, когда ученик еще не овладел «словарным запасом», когда зрительное восприятие единиц нотной записи — фраз, мотивов, мелодико-ритмических оборотов, — еще не вызывают адекватных музыкальных образов в сфере внутреннего слуха. Если музыкально-слуховые представления еще не достаточно оформлены, ученик не может свободно оперировать ими и весь процесс чтения нот сведется к бессмысленной попытке удачного «опознания» отдельных нот и попадания на соответствующие им клавиши. Можно провести аналогию с попыткой прочесть иностранный текст человеком, не обладающим необходимым словарным запасом. В данном случае процесс чтения будет представлять собой более или менее точное произнесение отдельных букв иностранного алфавита и их сочетаний, а смысловое значение текста останется недоступным.

Большую роль для понимания и передачи текста имеет формирование навыка его структурного восприятия, то есть целыми мелодико-ритмическими оборотами, так как абсолютная высота и длительность звуков не имеет смыслового содержания вне их взаимосвязи.

Следует подчеркнуть значение ритма как формообразующего элемента музыкального языка. С самого начала необходимо научить видеть нотный текст не как разрозненные отрывки мелодической линии, а как взаимодействие звуков в их метроритмической организации. Поэтому еще раз нужно подчеркнуть бесперспективность чтения текста «отдельными нотами», что часто происходит на начальном этапе обучения.

Для успешного чтения нот с листа огромное значение имеет понимание учеником фразировки, мотивного строения пьесы, ее формы в целом. На этом уровне функционирует ладовое чувство, которое объединяет в систему все мелодико-гармонические элементы музыкального языка.

Важно с первых же занятий формировать слуховые представления мелодико-ритмических формул как единого целого. Это позволит ученику представить музыкальный образ, закрепить его в своей долговременной памяти, а затем уже расшифровывать его графическое написание. Следовательно, материал, предлагаемый для чтения с листа, должен содержать уже хорошо освоенные мелодико-ритмические и гармонические элементы. Если ученик не может спеть или представить себе определенный музыкальный оборот, то он его не прочтет с листа.

Расширение диапазона восприятия определяется индивидуальным опытом и степенью овладения данной языковой системой. Подготовленный исполнитель может охватить сразу целые фразы и предложения. Но прежде необходимо освоить элементарные смысловые единицы, так как от этого зависит понимание текста в целом.

Важным условием успешного овладения навыками чтения нот с листа является прочность связи между нотой и звуком. Зрительный сигнал должен в конечном итоге вызывать однозначную двигательную реакцию, что добивается последовательной и кропотливой отработкой навыка воспроизведения на инструменте мелодико-ритмических оборотов, гармонических формул и других элементов.

Большое значение здесь имеет степень свободы ориентирования на клавиатурах. Так, например, даже учащиеся с хорошими музыкальными данными, но слабо владеющие инструментом, часто испытывают затруднения при чтении нот с листа. Необходимо знать не только что обозначает данный музыкальный оборот, но и как его исполнить.

На основании опыта работы можно выделить два типа учащихся, не умеющих читать с листа. К первому относятся учащиеся со средними и посредственными данными, не обладающие достаточно развитыми слуховыми представлениями и вследствие этого мало подбирающие по слуху. Они не только не умеют передать музыкальную мысль, но и не могут сколько-нибудь свободно оперировать музыкально-слуховыми представлениями.

Вторую группу составляют способные учащиеся, не доста-

точно хорошо владеющие инструментом. Они знают, что должно звучать, но не могут синхронно воспроизвести слуховые представления на инструменте.

Следовательно, главными задачами являются: для первой категории — активное развитие слуха, в том числе внутренних слуховых представлений и умения находить им адекватную форму на клавиатуре. Для второй категории задача несколько упрощается: нужно только добиться идентичности имеющихся слуховых представлений с отображением их на клавиатуре баяна.

Трудности, с которыми сталкиваются учащиеся при чтении с листа, можно разделить на три основных вида, каждый из которых обусловлен определенными процессами в сфере высшей нервно-психической деятельности. Первый характеризуется недостаточным развитием чувства ритма, лада, музыкально-слуховых представлений и связан со сферой музыкального мышления учащегося. Ученик в этом случае не в состоянии сам заметить свои ошибки, так как его внутренний слух не обладает эталоном правильного звучания.

Затруднения второго вида касаются процесса восприятия, когда неточное воспроизведение нотного текста обусловлено недостаточным опытом чтения с листа или невнимательностью ученика. Но в этом случае наличие развитых слуховых представлений помогает правильному прочтению текста.

И, наконец, затруднения бывают вызваны недостаточной свободой ориентировки на клавиатурах баяна, что проявляется в непопадании на соответствующие нотной записи клавиши. В данном случае ученик сразу замечает неверное звучание и спешит исправиться.

Чтение нот с листа на баяне имеет свои особенности, связанные со спецификой инструмента. К ним относятся владение двумя различными клавиатурами и координация движения рук исполнителя при одновременном ведении меха баяна. Но главным при чтении нотного текста является полное исключение зрительного контроля (особенно на левой клавиатуре). Постоянный зрительный контроль за правой клавиатурой мешает чтению нот с листа, так как, переключаясь с нотного текста на клавиатуру, ученик не может следить за нотным текстом, что ведет к остановкам, при которых нарушается логика построения произведения. Часто учащийся не сразу может найти глазами то место в тексте, с которого он переключился взглядом на клавиатуру. Поэтому необходимо уделять большое внимание лучшему освоению обеих клавиатур баяна, умению четко представлять мысленно их строение и быстро ориентироваться на них.

В этих условиях возрастает роль слухового контроля, который становится главным условием успешного чтения нот с листа на баяне. Поэтому встает вопрос об улучшении развития музыкального слуха у учащихся-баянистов. Большую роль здесь должна сыграть подготовительная работа в классах сольфеджио и спе-

циальности, главной задачей которой является постепенное воспитание навыков восприятия мелодико-ритмических формул текста, осмысливание их как звуковых образов и затем непосредственное воспроизведение на инструменте.

Определенная трудность возникает из-за того, что знания, полученные на занятиях по сольфеджио, отстают от требований программы по специальности. Так, например, музыкально-слуховой опыт учащихся вторых — третьих классов включает в себя интервалы большой и малой секунды, терции, чистых кварты и квинты, октавы, мелодические обороты по ступеням мажора и минора и тонические трезвучия. Познания в области ритма ограничиваются изучением четверти с точки и восьмой.

Интервалы большой и малой сексты, шестнадцатые и обращения трезвучий по программе сольфеджио изучаются только в третьем классе. В программу четвертого класса включены триоли, чередования восьмых нот с точкой и шестнадцатых нот, четвертей с точкой и двух шестнадцатых, доминантсептаккорд в основном виде, тритоны, малая септима на пятой ступени, уменьшенное трезвучие на седьмой ступени, а также знакомство с функциональной окраской субдоминанты и доминанты. И лишь в пятом классе даются синкопы, элементы хроматики, модуляции в параллельную тональность, доминантсептаккорд с обращениями, малый и уменьшенный септаккорды с обращениями и т. д.

Изучение этих элементов музыкального языка в третьем — пятом классах формально исключает возможность использования их на занятиях по чтению с листа, так как для чтения нот с листа подбираются произведения, соответствующие слуховому опыту предыдущего класса. Налицо большой разрыв между требованиями по сольфеджио и специального класса. Кроме того, предмет чтения с листа обособлен от специальности и носит характер факультатива, для которого не всегда выделяется достаточно времени. Поэтому необходимо на уроках по специальности с первого класса обязательное обучение чтению с листа.

Кроме расширения музыкального кругозора, приобретения слухового опыта, навык осмысленного чтения с листа должен активно содействовать воспитанию музыкальной культуры и вкуса учащегося, развитию его музыкального мышления, овладению «языком музыки». В первую очередь при чтении с листа нужно развивать в учащихся чувство мотива, фразы, штриха, цезур, точное соблюдение динамических оттенков. Включение в программу чтения новых гармонических оборотов, ритмических рисунков, усложнения фактуры должно осуществляться постепенно и не заслонять главной цели — осмысленного «произношения» музыкального текста.

Чтобы обеспечить планомерное овладение различными элементами музыкальной речи, необходимо усвоить ряд закономерностей. В первую очередь следует сказать о соблюдении определенных аппликатурных принципов. Музыкальный материал дол-

жен включать уже знакомые для учащегося гаммообразные последовательности, аппликатура которых уже хорошо усвоена (гаммы с первого, второго и третьего рядов, гаммы терциями, секстами и т. п.), движение по звукам аккордов.

Во-вторых, ученик должен иметь представление об основных принципах чередования штрихов. К примеру, различные длительности часто исполняются и различными штрихами.

Большое внимание должно быть уделено воспитанию чувства метроритма, исключаящее умозрительное высчитывание «раз -и, два -и». Для развития этого чувства можно использовать различные упражнения: чередование в размере  $\frac{2}{4}$  или  $\frac{3}{4}$  четвертных

длительностей и восьмых, которые для лучшего усвоения иногда рекомендуется трактовать как «шаг» и «бег». Затем можно включить шестнадцатые, и после их тщательной проработки переходить к изучению пунктирного ритма. Полезно практиковать предварительное «простукивание» ритмического рисунка с выделением сильных метрических долей, вначале мелодии, а затем мелодии с аккомпанементом. В этом случае правая рука отстукивает ритм мелодии, а левая — аккомпанемента. Только после овладения определенными метроритмическими формулами рекомендуется включать их в практику чтения с листа.

Таким образом, основным принципом развития навыка чтения нот с листа на баяне следует считать постоянное, постепенное, осмысленное и целенаправленное усвоение учащимися элементов музыкальной речи с учетом степени развития их способностей и музыкально-слухового опыта. Педагог по специальности должен руководить процессом, систематически контролировать и направлять его, подбирать музыкальный материал по возрастающей сложности соответственно с подготовкой и данными учащегося. Особого внимания требуют менее подвинутые учащиеся, которым необходимо как можно больше читать с листа. Было бы непростительной ошибкой отстранять «слабых», считающихся неперспективными учащихся, так как чтение с листа — наиболее верный способ развития их музыкально-слуховых представлений.

Воспитание навыка чтения нот с листа на баяне связано с целым комплексом педагогических задач, начиная от быстрого разучивания новых произведений и кончая подбором по слуху. Поэтому и само понятие предмета «специальность» для баяниста должно трактоваться в более широком смысле, выходящем за рамки «выучивания» определенного количества пьес и этюдов.

Работа педагога с учеником должна включать в себя разностороннюю подготовку учащегося, одной из важнейших сторон которой является навык чтения нот с листа, по существу определяющий всю перспективу дальнейшего становления исполнителя.

Рассмотрим, к примеру, как может способствовать чтение нот с листа воспитанию штриховой культуры учащегося. Скажем, учащийся читает украинскую песню «Сеял мужик просо».

### СЕЯЛ МУЖИК ПРОСО

Умеренно



1 Точно воспроизводя обозначенные штрихи, ученик закрепит навыки исполнения легато, нон легато, стаккато. Педагог должен добиться устойчивого запоминания принципа их расстановки в этой пьесе: различные по названию восьмые ноты исполнить легато, одинаковые по высоте восьмые — стаккато, четверти и половинные — выдержанно, но не связно и не отрывисто.

При чтении следующей пьесы (см. пример 2) учащемуся будет уже значительно проще выполнять указанные штрихи. Здесь так же разные по названию восьмые ноты исполняются легато, одинаковые (репетированные) — стаккато, а четверти выдержанно.

2

### НАРОДНАЯ ПЕСНЯ

Я. ГЛУХАНЬ

Оживленно



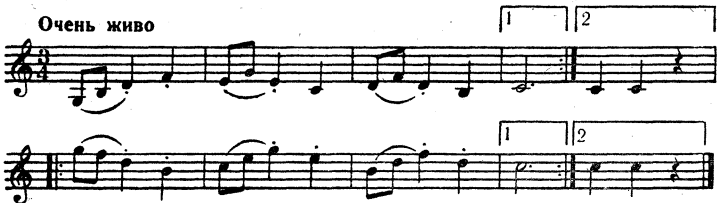
Заучивание основных принципов расстановки штрихов и способов произнесения различных длительностей весьма полезно. Приведем в качестве примера грамотную расстановку штрихов в пьесе «Оберек»:

3

### ОБЕРЕК

Польский народный танец

Очень живо



Усвоив закономерность связного произнесения более коротких длительностей, в данном случае восьмых, и отрывистое

исполнение более долгих — четвертей, учащийся в дальнейшем аналогично произнесет эти длительности:

4

КРЫЖАЧОК  
Белорусский народный танец



Работая над осмысленностью воспроизведения мелодии, педагог добивается не только понимания учеником фразировки, но и помогает ему облегчить процесс чтения, предоставляя возможность во время цезур, завершающих предыдущие построения, как бы заглянуть вперед. При этом важно научить почувствовать естественное членение музыки и использовать цезуры для обозрения и осознания последующего текста.

5

МЕНУЭТ

Tempo di minuetto

Л. БЕТХОВЕН



Приведенный пример будет более точно прочитан учеником, если он поймет, что этот отрывок состоит из двух самостоятельных мотивов и двухтактной фразы, объединяющей два последующих мотива. Правильное ощущение структуры темы дает возможность учащемуся «приостановить» движение после половинных нот *фа-диез* и *соль* и во время этих цезур лучше подготовиться к прочтению дальнейшего.

Таким образом, осмысленное прочтение нотного текста, точное исполнение фразировки, штрихов и т. д. делает чтение с листа обучающей дисциплиной, положительно влияющей на весь процесс воспитания музыканта. Работа педагога над совершенствованием чтения нот с листа в специальном классе крайне важна и ей должно уделяться большое внимание на всех этапах музыкального образования.

## О НЕКОТОРЫХ ПРИНЦИПАХ ОСВОЕНИЯ СОВРЕМЕННЫХ ПРИЕМОВ МЕХА БАЯНИСТАМИ

Оригинальный репертуар для баяна переживает в настоящее время важнейший этап своего развития. Арсенал композиторских средств пополняется множеством новых, специфических приемов, наиболее яркие из которых связаны с переменной направлением движения меха.

Современный уровень искусства игры на баяне требует широкого использования различных приемов меха, но без специальной подготовительной работы может произойти мышечное зажатие исполнителя, что в конечном итоге приведет к потере художественной выразительности произведения.

На сегодняшний день не каждый баянист может ясно представить себе сущность технической задачи, осознать те или иные трудности приема, самостоятельно составить необходимые упражнения. Но все-таки главная причина неудач кроется в непоследовательности, когда сложные приемы осваиваются раньше простых.

Изучение любого из приемов меха нужно начинать с умения точно менять направление его движения. Причем, если баянист не уделяет должного внимания этой проблеме, значит он еще не воспитал в себе высокий критерий требовательности при работе над звуком. Большую роль здесь играет правильная постановка левой руки.

Наблюдая за молодыми музыкантами, приходящими в вуз из различных музыкальных училищ, можно заметить, сколь различна эта постановка. Причем, наиболее талантливые интуитивно находят верное положение предплечья, естественное ощущение кисти и т. д. Большинство же демонстрируют субъективные привычки, закрепленные годами упорного труда, но не целенаправленную, логически оправданную, методически обоснованную работу.

Практика показывает, что педагоги начального и среднего звена в своей работе основное внимание уделяют постановке правой руки баяниста и общемузыкальным задачам. Не случайно поэтому методисты со всей серьезностью ставят сейчас вопрос о звукоизвлечении, который самым тесным образом связан с левой рукой баяниста, умением управлять ведением меха.

Одной из задач исполнителя является умение естественно и органично сменить во время игры положение руки, наклон корпуса и т. п. В наибольшей степени это относится к левой руке. Не следует забывать при этом, что левая рука баяниста бифункциональна: выполняя одну из главнейших задач в звукоизвлечении (ведение меха), исполнитель управляет и работой пальцев на левой клавиатуре. Неумение распределить свое



внимание между этими двумя функциями приводит, естественно, к плохому звуку. Бифункциональность левой руки представляет собой главную проблему в деле освоения инструмента и заслуживает самого серьезного изучения. Мы остановимся лишь на ведении меха.

Наиболее общими здесь являются следующие задачи:

1. Обеспечение необходимого контакта левой руки исполнителя с левым полукорпусом баяна на всем протяжении звучания фразы (это позволит создать давление воздуха в голосовых камерах баяна).

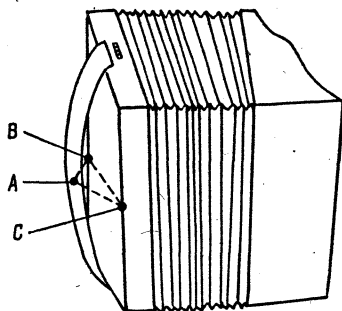
2. Достижение наибольшей мышечной свободы левой руки.

На первый взгляд эти две задачи кажутся совместно невыполнимыми. На самом же деле ни свобода руки, ни давление воздуха не являются абсолютными и всегда зависят от конкретной ситуации. И при активном, и при легком ведении меха баянист контролирует мышечные усилия левой руки, причем независимо от силы, прикладываемой к инструменту, ощущение свободы руки должно оставаться неизменным.

Для решения первой из поставленных задач при игре на разжим нужны, как минимум, три точки соприкосновения руки с левым полукорпусом баяна. Имея одну точку опоры (левый рабочий ремень), мы сможем только «тянуть» мех баяна, но не нажимать клавиши. Прибавив работу пальцев на клавиатуре, невольно найдем вторую точку — переднюю часть крышки левого полукорпуса.

Однако при наличии двух точек еще нельзя говорить об устойчивом ведении меха. Во многих положениях баян «не подчиняется» воле исполнителя. Только использовав в качестве опоры третью точку<sup>1</sup> (заднюю часть крышки левого полукорпуса), баянист сможет достичь естественности в ведении меха<sup>2</sup>.

При сжиге преобладают усилия во второй и третьей точках, изгиб кисти частично сохраняется.



<sup>1</sup> О необходимости использования трех точек опоры левой руки говорит и В. Завьялов в работе «Баян и вопросы педагогики». М., 1971, с. 5.

<sup>2</sup> При этом образуется некоторый изгиб запястья левой руки. В процессе работы баянист привыкает к этому ощущению, оно становится как бы профессио-

**А** — точка соприкосновения левого рабочего ремня с предплечьем в запястной части руки;

**В** — точка соприкосновения ладонных мышц с передним краем крышки левого полукорпуса <sup>1</sup>;

**С** — точка соприкосновения предплечья (в локтевой части) с задним краем крышки левого полукорпуса баяна.

Применять все три точки обязательно лишь в период овладения искусством звукоизвлечения, когда игровые движения и слуховой контроль еще недостаточно скоординированы. Мастера баянной игры, виртуозно владеющие своим исполнительским аппаратом, иногда не используют третью точку опоры руки, и тем не менее инструмент звучит прекрасно.

Используя в левой руке три точки опоры, можно достичь пластичности и певучести музыки, насыщенной органной звучности. Это положительно сказывается и при работе над сменой меха <sup>2</sup>.

При быстром чередовании направления движения меха три точки опоры сохраняются (хотя и становятся более условными), при этом главной на разжим становится первая (А), а на сжим — вторая (В). Частая смена меха требует переосмысления и способа его ведения. Этим способом становится толчок или рывок меха. Резко толкнув, рука расслабляется для того, чтобы снова толкнуть, но в другую сторону. Динамика звука регулируется силой толчков. Какой же она должна быть? Проведем небольшой эксперимент.

Возьмем какой-либо аккорд на правой клавиатуре и попробуем постепенно увеличивать частоту смены меха, добиваясь е д и н о г о динамического уровня звука на сжим и разжим. Легко почувствовать, что вскоре наступит критический момент, когда мышцы не успевают перегруппироваться, появляется зажатость и быстрое утомление. Причина — в отсутствии ощущения метрического акцента.

Следовательно, для того, чтобы увеличить частоту смены меха, необходимо одну долю сделать сильной, а другую — слабой. На сжим громко играть труднее, следовательно, именно эту долю целесообразно считать слабой <sup>3</sup>. Таким образом, ослабив вторую долю, мы получаем выигрыш в мышечных усилиях.

---

нальной особенностью музыкантов данной специальности. Чрезмерно большой изгиб запястья свидетельствует о том, что левый рабочий ремень излишне опущен. В этом случае путем регулировки надо уменьшить его длину.

<sup>1</sup> Следует обратить особое внимание на точку В, где ладонь, в свою очередь, опирается как бы на две точки — основание большого пальца и ребро ладони у основания мизинца. Лишь при выполнении кистевого приема игры вторая точка опоры исчезает. Первая же сохраняется всегда.

<sup>2</sup> Общеизвестно, что динамические колебания звука до и после смены меха — результат того, что баянист неправильно делает *diminuendo* или паузу непосредственно перед сменой. При плотном контакте с левым полукорпусом баяна удается свести до минимума указанные недостатки.

<sup>3</sup> Вследствие разницы в усилиях на сжим и разжим, мех будет постепенно расходиться, поэтому в дальнейшем надо учиться играть сильную долю и на сжим.

Логично будет при дальнейшем ускорении темпа увеличить единицу метрического отсчета («изменить глубину метра»). Изменение мышечных усилий повлечет ослабление не только второй и четвертой долей (играемых на сжим), но и третьей, хотя она и исполняется на разжим. Слух при этом контролирует опорные доли.

Для того, чтобы облегчить усилия баяниста при переменном движении меха, в исполнительской практике существует еще один прием, заключающийся в использовании потенциальной энергии левого полукорпуса баяна. Если, играя на сжим, чуть приподнять левый полукорпус баяна (создавая тем самым запас потенциальной энергии), а затем опустить его, движение на разжим меха произойдет как бы само собой, без усилий со стороны исполнителя. Поскольку предполагается многократное повторение данного приема, баянист, используя маятникообразное покачивание инструмента, на поднятие левого полукорпуса тратит усилий не больше, чем просто при игре на сжим. Фактически, меняется лишь направление движения левой руки: оно осуществляется не по горизонтали «вправо — влево», а как бы по дуге «вправо-вверх — влево-вниз». Причем, непосредственное участие в работе принимает лишь верхняя часть меха, нижняя же остается неподвижной.

Об этом приеме, в частности, говорил в своем докладе Ф. Липс. Он подчеркивал, что некоторые баянисты, будучи физически сильными, не в состоянии выполнить прием «тремоло меха» на достаточно хорошем уровне, и дело здесь не столько в физической подготовке, сколько в степени освоения приема.

Баянист, обладающий данной техникой, прекрасно чувствует свой инструмент, левый полукорпус баяна не кажется ему большим и громоздким, действия его рациональны, отсутствуют лишние движения. Корпус исполнителя не должен быть закрепощен излишним напряжением мышц спины, пресса, плечевого пояса и чрезмерным натяжением ремней баяна.

Основой тремоло меха является гибкая кисть, использование веса левого полукорпуса, чувство меры акцента и расслабления руки, умение поддерживать колебательные движения инструмента. Совершенствование приема «тремоло меха» зависит, по существу, от техники кисти левой руки — именно она играет здесь главную роль.

Тремоло меха применяется при игре различных ритмических групп. Кроме парных (дуоли, квартоли) возможны триоли, квинтоли, секстоли и т. д. Опорная доля будет мигрировать, попадая то на сжим, то на разжим меха, что потребует некоторой координации движений левой руки

Остановимся несколько подробнее на вопросе соотношения движений пальцев и меха при тремоло. Пальцы исполнителя не участвуют в создании метроритма, так как последний форми-

руется акцентами меха. Но освоив движения меха, баянист должен добиться точности в работе пальцев. Естественно, что основную трудность представляет переход с одного звука (аккорда) на другой:



В данном случае нужно поставить перед собой три задачи: точно выдержать первый аккорд, дослушав в нем последнюю шестнадцатую;

услышать внутренним слухом следующий аккорд, представив себе расположение его звуков на клавиатуре, то есть как бы внутренне настроиться на переход;

реализовать предыдущее состояние — как можно быстрее перенести руку с первого аккорда на второй.

Большую пользу в освоении данного приема могут принести различные упражнения. Это могут быть гаммы, арпеджио, аккорды, а также и фрагменты отдельных произведений.



4

#### СКЕРЦО-ТАРАНТЕЛЛА

Г. ВЕНЯВСКИЙ



При выполнении этих и подобных им упражнений следует обратить внимание на характерную особенность в звукоизвлечении, связанную со спецификой баяна. В первом упражнении (пример 2) две линии — одна постоянная (до), другая изменяющаяся, гаммообразная. С точки зрения атаки звука<sup>1</sup> они находятся в неравных условиях, так как голосовые планки звука до колеблются, в то время как все остальные (прежде чем зазвучать) должны пройти предварительную стадию раскачивания. Звук до является эталоном, по которому они равняются.

<sup>1</sup> В тремоло меха возможна только острая атака.



При выполнении комбинированного дуольного приема большое значение приобретает координация движения меха и пальцев, которая уже в значительной степени подготовлена работой над тремоло меха.

Более сложное соотношение акцента меха и пальцев наблюдается в следующем приеме — комбинированном триольном, который используется при исполнении на баяне аккордовой фактуры в триольном ритме. В тремоло меха уже встречался триольный ритм (пример 4), но там на каждую долю ритмической фигуры менялся мех. В комбинированном приеме мех движется в двухступенчатом порядке: одна (вторая) доля на сжим и две (третья и первая) — на разжим<sup>1</sup>. Разделение третьей и первой долей осуществляет акцент пальцев:

7  
ТО НЕ ВЕТЕР ВЕТКУ КЛОНИТ  
Русская народная песня  
Обработка А. Онегина

В отличие от тремоло, в данном случае акценты пальцев и меха не совпадают по времени: они как бы дополняют друг друга, что придает звучанию особый колорит, позволяет значительно увеличить темп исполнения триолей.

Схема комбинированного триольного приема:

Мех	-			МО = 33%
Пальцы	-			МО = 66%

На схеме ясно видна двухступенность в движении меха, поэтому принцип его работы остается прежним (в тремоло и комбинированном дуольном). Основной задачей, как и в предыдущих случаях, является координация действий пальцев и меха.

8  
РУССКАЯ МОЗАИКА  
Б. ПОПОВ

<sup>1</sup> Возможен и зеркальный вариант, когда на сжим играют 1-я и 3-я, а на разжим — 2-я доли. Так как при длительной игре мех постепенно расходится, полезно чередовать оба варианта.

Комбинированный триольный прием особенно эффективен в быстром темпе. Но увлечение темпом при его освоении чаще всего дезорганизует аппарат исполнителя. Прежде всего необходимо зафиксировать в сознании отдельно друг от друга функции пальцев и меха и лишь после этого приступить к работе по их координации.

Для освоения движений левой руки может быть использовано следующее упражнение:



Вторая и третья доли в триолях (они создаются акцентом меха при смене направления его движения), вычлененные из общего ряда, представляют собой переменный способ ведения меха. Опорным оказывается здесь движение на разжим, благодаря чему образуется как бы амфибрахический мотив: ♩ | ♩ | ♩ | ♩

и т. д.

Работа пальцев состоит в точной фиксации начала каждой триоли. Для этого следует исполнить партию правой руки четвертями:

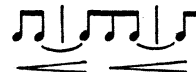


В данном случае задача может показаться очень простой: нужно лишь при помощи пальцевого акцента добиться точной атаки звука на первой доле. Но, как это ни странно, именно она становится для многих «камнем преткновения». Причин может быть две. Одна заключена в неумении скоординировать действия меха и пальцев — исполнитель просто не может «проектировать» и фиксировать слухом наступление опорной доли. Вторая причина в том, что в быстром темпе пальцы баяниста не успевают перегруппироваться при переходе с одного аккорда на другой. Сам переход совершается замедленно, с длинной траекторией перемещения пальцев. Все это и является причиной неточности в атаке опорной доли, разрушающей триольный ритм.

Если прием не получается, музыканту следует тренировать умение играть на едином движении меха, выдерживая до конца все длительности, отрабатывая переход с аккорда на аккорд, и при этом стремиться находить оптимальную траекторию движения пальцев<sup>1</sup>. Однако для осуществления пальцевого акцента в триоли

<sup>1</sup> Стремительность и резкость движений пальцев и кисти не должны приводить к суете при смене меха.

необходимы дополнительные усилия в ведении меха. Поэтому скольжение последнего с третьей на опорную долю сопровождается

*crescendo* (мотив анапеста): 

В задачу этого подготовительного упражнения входит при амфибрахическом триольном движении меха по дуге «вправо-вверх — влево-вниз» и точном переходе пальцев с одной четверти на другую контролировать слухом результат — стопообразование анапеста, выполняя *crescendo* от второй доли к первой<sup>1</sup>.

Теперь рассмотрим прием меха, который в баянной практике получил название «рикошет»<sup>2</sup>. Само название приема говорит о том, что в нем используется принцип отскока. Левый полукорпус, столкнувшись в верхней части баяна, отскакивает от правого и вновь рикошетом ударяется в него, но уже нижней частью меха. Как во время первого удара, так и во время рикошета получается акцент звука. Наряду с акцентом пальцев он используется для ритмообразования.

Тому, кто в достаточной мере освоил все предыдущие приемы меха, рикошет покажется достаточно легким. Но, чтобы освоить новый способ создания акцента, требуется подготовительная работа.

Для этого, слегка разведя мех баяна и нажав любую из клавиш правой руки в среднем диапазоне, следует повести мех на сжим, одновременно чуть его приподнимая. В это время в нижней части мех будет расходиться. После столкновения полукорпусов продолжать движение меха на сжим: теперь будет сходиться его нижняя часть, а верхняя расходиться. Вновь последует удар полукорпусов, но уже в нижней части меха, после чего, продолжая сжимать мех, все следует повторить сначала.

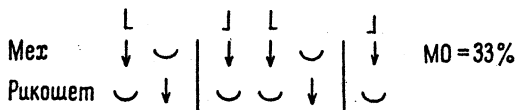
В медленном темпе оба удара полукорпусов (в верхней и нижней частях меха) будут восприниматься как самостоятельные. При увеличении темпа второй из них станет ощущаться как рикошет первого, так как для его получения достаточно опустить приподнятый полукорпус и он под воздействием собственной тяжести произведет движение меха.

Принцип рикошета применяется в нескольких ритмических разновидностях, в том числе и в триольном ритме. Если выписать схему комбинированного триольного приема (см. схему на с. 29), начиная с третьей доли, то получится схема т р и о л ь н о г о р и к о ш е т а, где мех формирует первую и вторую доли, а рикошет — третью.

<sup>1</sup> Подразумевается, что всякий раз после опорной доли вторая играется *subito piano*.

<sup>2</sup> Впервые применен В. Золотаревым в Сонате № 2.





Возникает ситуация, при которой пальцы исполнителя не принимают участия в создании ритма и, следовательно, прием относится к первому типу (меховому), где «момент отдыха» в работе меха отсутствует вообще. Но здесь он равен 33 %, как и в комбинированном триольном, который относится ко второму типу (мехо-пальцевому). Эти преимущества создаются за счет применения принципов рикошета.

Можно к этому добавить, что перемещение аккордов в триольном рикошете такое же, как и в тремоло меха.

11

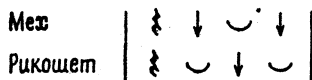
## ЭТЮД-КАПРИС „ТУЧКА“

В. БОНАКОВ



От триольного рикошета один шаг до самого распространенного в практике баянистов рикошета квартольного.

Изменим внутритактовую структуру схемы триольного рикошета следующим образом:



Теперь, продлив движение меха с четвертой затактовой доли на первую и применив для ее фиксирования пальцевый акцент, получим квартольный рикошет.

12

## СОНАТА № 3 (финал)

В. ЗОЛОТАРЕВ

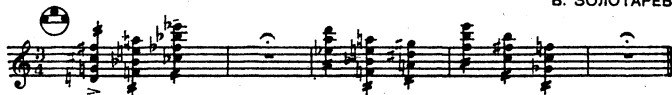
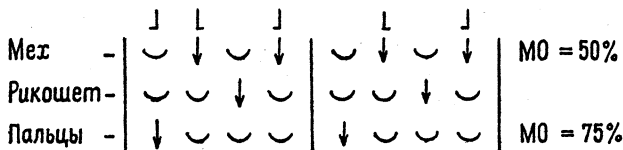


Схема квартольного рикошета:



Внимательно взглядевшись в схему квартольного рикошета, можно обнаружить, что он вобрал в себя все преимущества приемов тремоло меха, комбинированного дуольного, комбинированного триольного и триольного рикошета.

От тремоло у него принцип ведения меха (вправо-вверх — влево-вниз), от комбинированного дуольного — высокий процент (50 %) «момента отдыха» в работе меха, от комбинированного триольного приема — формирование опорной доли пальцевым акцентом и, наконец, от триольного рикошета — сам принцип отскока левого полукорпуса.

Квартольный рикошет — один из наиболее эффективных приемов меха, и освоить его можно гораздо быстрее, чем все остальные, но при условии отработки предыдущих приемов.

Мы рассмотрели разнообразные приемы меха, связанные со сменой направления его движения. Все они широко применяются современными композиторами, пишущими для баяна. В оригинальной литературе часто можно встретить тремоло меха, комбинированный триольный прием, «рикошет».

Однако все эти приемы используются не только в «чистом виде», но и в соединении друг с другом. Кроме того, многие из них допускают начало не только с первой, но и с последующих долей, что приводит к смещению ритмической фигуры относительно тактовой черты. (Исключение составляют комбинированный триольный прием, который применяется только в основном виде, и «рикошет», который не может быть начат непосредственно с момента отскока, но допускает все остальные перестановки.) Приведем пример использования приемов меха в различных ритмических комбинациях.


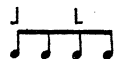
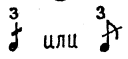


13

пять композиций

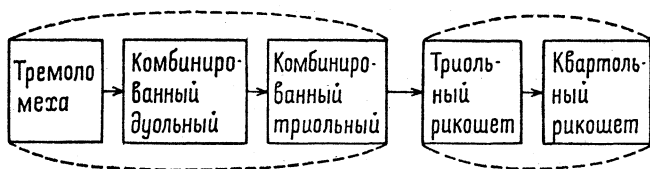
В. ЗОЛОТАРЕВ



Графическое обозначение приемов меха существует в нескольких вариантах. На наш взгляд наиболее логичны и просты в употреблении следующие знаки:

Тремоло меха	-	
Комбинированный дуольный	-	
Комбинированный триольный	-	
Триольный рикошет	-	
Квартольный рикошет	-	

Приведем все приемы к единой схеме для того, чтобы яснее представить их.



Условно весь ряд приемов можно разделить на две группы, внутри которых каждый последующий сложнее предыдущего. В начальных приемах обеих групп (тремоло меха и триольной рикошет) пальцы не участвуют в создании ритма.

Вторая группа по количеству элементов, входящих в каждый из ее приемов, сложнее первой, поэтому теоретически можно допустить продолжение цепи приемов. Для этого необходим какой-либо особый способ создания акцента звука. Вполне вероятно, что в будущем он появится в арсенале технических средств баянистов.

М. СЕНЧУРОВ

## БРЯЦАНИЕ

(МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ)

Бряцание — основной прием игры на балалайке. Педагог музыкальной школы должен достаточно ясно и полно представлять стоящие перед ним задачи в процессе обучения ученика этому приему. Знание конечной цели позволит ему выбрать те единственно верные средства для её осуществления, которые ведут к совершенству исполнения.

Поскольку бряцание содержит в себе элементы таких приемов игры, как тремоло, двойное и одинарное пиццикато, задача педагога — целенаправленно и планомерно работать над постановкой исполнительского аппарата, следить за его свободой, за правильным движением руки. Неверные технические навыки отражаются на качестве звука и тормозят дальнейшее развитие ученика.

Бряцание — извлечение звука указательным пальцем правой руки по всем струнам равномерным чередованием ударов вниз и вверх. Прежде чем начать движение, рука должна занять исходное положение, полностью соответствующее осуществлению стоящих перед ней задач. Это положение, при котором плечо находится в естественном опущенном состоянии, угол, образованный плечом

и предплечьем, составляет примерно  $90^\circ$ . Свободная кисть находится над нижней частью панциря, ближе к левому бедру.

Важнейшим условием, определяющим качество звукоизвлечения, является правильное положение пальцев правой руки, которое позволяет сконцентрировать центр тяжести кисти ближе к точке соприкосновения со струнами, то есть в ногтевой фаланге указательного пальца, дает возможность извлекать качественный, компактный звук. Недостаточный контроль за состоянием пальцев правой руки приводит к слабому, тусклому или же наоборот к чрезмерно сильному, резкому звуку.

Отправным моментом для принятия правильного положения пальцев должно быть такое состояние руки в исходной точке, при котором плечо и предплечье образуют необходимый сгиб в локте, мышцы в запястье раскрепощены, кисть и пальцы находятся в естественном свободном состоянии.



Рекомендуется принимать правильное положение пальцев в следующем порядке:

1. Указательный палец слегка сгибается в сочленении средней и основной фаланги. Довольно распространенным недостатком в постановке руки является излишний наклон вниз основной фаланги указательного пальца. Это вызывает натяжение сухожилия и не дает возможности сосредоточить центр тяжести кисти в нужной точке.

2. Большой палец в естественном положении, обязательно прямой, накладывается на среднюю фалангу указательного и

только слегка ее касается. Таким образом большой палец определяет угол сгиба указательного.

Некоторые молодые педагоги не уделяют должного внимания положению большого пальца. Бывают случаи, когда ученики отводят большой палец в сторону от указательного или наоборот, чрезмерным усилием их соединяют. Иногда большой палец касается среднего или же сгибается в сочленении ногтевой и средней фаланг. Все эти недостатки отрицательно сказываются на качестве звука.

3. Большое значение имеет правильное положение среднего пальца, так как он и следующие за ним безымянный палец и мизинец являются опорой для указательного во время удара по струнам снизу. По отношению к указательному, средний палец слегка приподнимается основной фалангой и соединяется с ним на сгибе ногтевой и средней фаланг в таком положении, чтобы сочленение средней и основной фаланги было несколько выше аналогичного места указательного пальца.

4. Безымянный палец и мизинец подгибаются так, чтобы они не задевали струн в процессе игры. Подушечки ногтевых фаланг этих пальцев не должны быть прижаты к ладони. Иногда безымянный палец и мизинец приподнимаются. Такое их состояние ничем не оправдано, так как для сохранения постоянного положения приподнятые пальцы требуют несравнимо больших физических усилий, чем подогнутые.

Верное положение пальцев позволяет сосредоточить центр тяжести и силу удара в ногтевой фаланге указательного пальца, оно обязательно и неизменно в любой точке амплитуды движения кисти.



Для сохранения правильного положения пальцев не следует чрезмерно напрягать кисть, предплечье, плечо. Должно расходоваться ровно столько мышечной энергии, сколько ее необходимо для совершения данного, конкретного действия. Желание подключить другие, не участвующие в движении мышцы имеет обратный эффект. Совершенно недопустимо закрепление запястья, так как это нарушает взаимодействие кисти и предплечья. Положительных результатов при таком состоянии руки достичь невозможно — страдает качество звука, в постоянном напряжении находится вся рука. Кроме того, это влечёт за собой неприятные ощущения, неуверенность движения и даже приводит к профессиональным заболеваниям. Поэтому педагог должен постоянно, на каждом занятии, контролировать и анализировать состояние исполнительского аппарата ученика, вовремя обращать его внимание на приобретение неверных навыков. В то же время нельзя сковывать инициативу учащегося чрезмерным навязыванием своих требований, нужно, чтобы он убедился в правильности и удобстве движения на собственных ощущениях.

Приняв исходное положение перед извлечением звука, рука начинает *з а м а х*. Роль замаха схожа с ролью ауфтакта в дирижировании. Как и ауфтакт, это движение предваряет момент извлечения звука. «В функции ауфтакта входит:

- а) определение начального момента исполнения (подготовка совместного действия, дыхания) и начала каждой доли в такте;
- б) определение темпа;
- в) определение динамики;
- г) определение характера атаки звука (степени остроты или протяженности звука);
- д) определение образного содержания музыки»<sup>1</sup>.

Все это в равной мере относится к замаху. Он также должен определять начало, темп, динамику и характер звучания. Задачей замаха, кроме того, является выполнение дыхания и цезур. Все перечисленные функции замаха осуществляются по-разному, в зависимости от того, когда он применяется, до начала звучания или в момент исполнения. Замах перед началом звучания можно назвать *начальным*, а замах в момент исполнения — *промежуточным*. Качество использования промежуточного замаха характеризует степень владения исполнительским аппаратом, умение изменять активность движения в зависимости от задач, стоящих перед исполнителем.

Непосредственно результатом замаха, его логичным продолжением является *удар вниз*, то есть извлечение звука окончанием ногтевой фаланги указательного пальца с направлением удара от правого плеча к левому бедру.

Необходимым условием для осуществления качественного удара по струнам является использование веса руки. Исполнитель

<sup>1</sup> Мусин И. Техника дирижирования. Л., 1967, с. 69.

должен чувствовать тяжесть кисти и предплечья в момент извлечения звука ударом вниз. Для этого не следует сопровождать движение руки физическим усилием, то есть не мешать свободному падению кисти. «Помогая» движению руки вниз физическим усилием, мы оказываем ей совершенно ненужную услугу и не даем совершить полный разворот до крайней нижней точки амплитуды движения. Если педагог не уделяет достаточного внимания соблюдению этого условия, то преждевременная остановка кисти вызывает ее скованность, а свободное падение позволяет говорить о пружинящем отскоке в крайней нижней точке, что в свою очередь является импульсом для осуществления удара в верх.

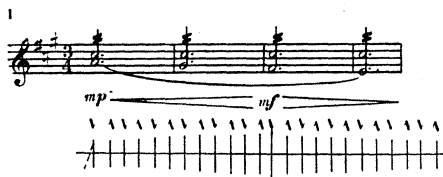
Движение кисти во время удара вверх активизируется, так как теперь необходимо преодолеть естественный вес руки. Удар вверх является зеркальным отражением удара вниз. Кисть и предплечье возвратным движением приходят в верхнюю точку амплитуды, затем снова следует удар вниз. Так осуществляется непрерывное чередование ударов по струнам.

Касание струн указательным пальцем происходит в момент разворота кисти, так как именно в этот момент движение достигает наибольшей активности. Касание струн до разворота или после него нарушает симметрию движения и затрудняет извлечение равноценного звука.

Амплитуду движения правой руки определяет предплечье. С увеличением числа ударов в единицу времени амплитуда сокращается до минимума.

В зависимости от характера произведения, от конкретных задач, стоящих перед исполнителем, движение руки во время бряцания делится на два вида: постоянное и переменное.

Постоянным движением исполняются кантиленные эпизоды с плавным переходом от одного аккорда к другому. Исполнение такой музыки не требует применения промежуточного замаха, поэтому рука совершает равномерное и симметричное действие на протяжении всей фразы. Для большей наглядности движение руки изображено графически:



Исполнение различных акцентов, синкоп и т. п. требует их подготовки, то есть применения промежуточного замаха. Такое движение называется переменным:



Чередование постоянного и переменного движения позволяют исполнителю выполнить все необходимые штриховые нюансы и, следовательно, передать характер произведения. Движения руки с использованием промежуточного замаха делает исполнение более выразительным, позволяет точнее воссоздать художественный образ, выполнить нужную фразировку и нюансировку. Постоянное движение, без применения промежуточного замаха, дает возможность извлечь ровный, льющийся звук, создать певучую мелодию. Непрерывное движение — первый шаг в овладении приемом тремоло.

Педагог должен отличать эти два вида движения, обращать внимание ученика на равноценность ударов и нецелесообразность применения промежуточного замаха в постоянном, а также выполнение необходимых замахов в переменном движении руки.

Иногда использование промежуточного замаха вызвано плохой координацией правой и левой рук. Технические сложности левой руки произвольно отражаются на движении правой и наиболее часто — при смене позиции в левой руке. Почти всегда в этот момент ученики делают замах правой рукой, вместо того, чтобы приготовить левую. Такое звукоизвлечение нарушает мелодическую линию музыкальной фразы.

Важнейшее значение для педагога имеет задача научить ученика слушать себя, контролировать звучание инструмента. В конечном итоге именно качество звука является критерием, позволяющим оценить степень владения тем или иным приемом игры на балалайке.

*А. ШАЛОВ*

## СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ ИГРЫ НА БАЛАЛАЙКЕ (ГИТАРНОЕ ТРЕМОЛО)

Современное профессиональное исполнительство на балалайке, домре, баяне убедительно показывает, какие огромные потенциальные возможности заложены в русских народных инструментах.

Интенсивное развитие техники сольного исполнительства на народных инструментах является естественным, закономерным процессом. Обогащение исполнительских средств происходит



путем постоянных поисков и внедрения в практику новых приемов игры, позволяющих выявить разнообразное по тембру, более красочное звучание инструментов.

К одному из таких колоритных приемов, прочно вошедших в исполнительскую практику балалаечников, относится гитарное тремоло — поочередное извлечение звука четырьмя пальцами правой руки частыми, равномерными ударами (щипками) по струне.

На практике гитарное тремоло в игре на балалайке применяется давно, но методика освоения этого приема еще не разработана и не освещена в методической литературе. Начинающие музыканты осваивают гитарное тремоло бессистемно, и в большинстве случаев, если прием не получается, подменяют его другим — двойным или одинарным пиццикато.

Отличие гитарного тремоло от обычного заключается как в способе звукоизвлечения, так и в характере самого звучания инструмента. В обычном тремоло звук извлекается частым чередованием ударов по струнам (струне) указательным пальцем<sup>1</sup>, и применяется оно при игре легато или отдельных нот и созвучий. В нотном тексте тремоло обозначается лигой и сокращенным словом — *trem.*

1

ПРОТЯЖНАЯ

Б. ГОЛЬЦ

*p*

2

ЦВЕЛИ ЦВЕТНИ

Б. ТРОЯНОВСКИЙ

*trem.*

*mf*

На практике используется сокращенная запись тремоло коротких по длительности созвучий или одиночных звуков следующим образом:

3

КОНЦЕРТНЫЕ ВАРИАЦИИ

П. КУЛИКОВ

*mp*

Более подробно с приемом игры тремоло можно ознакомиться в методических записках: Шалов А. Основы игры на балалайке. Л., 1970, с. 42—47.

Перечеркнутый штиль у аккорда указывает на исполнение его тремоло.

Принцип звукоизвлечения и положения правой руки при игре тремоло аналогичен бряцанию, но движения предплечья и кисти учащаются и их амплитуда сокращается до минимума. Указательный палец, ударяя по струнам сверху вниз и обратно, полусогнут и закреплен (не расслаблен) в суставах фаланг.

Игра обычным тремоло на одной или всех струнах имеет в основе ударный принцип звукоизвлечения. Гитарное тремоло существенно отличается от обычного тремоло. Этот способ игры по своей специфике является щипковым<sup>1</sup>, исполняется на балалайке чаще в нюансе от «рр» до «тр» и очень эффектно звучит в эпизодах лирического характера. При равномерном движении пальцев правой руки и постоянном уровне звуковой насыщенности щипков гитарное тремоло создает слуховое ощущение как бы двух одновременно играющих инструментов, одного солирующего, другого аккомпанирующего.

4

КОНЦЕРТНЫЕ ВАРИАЦИИ  
на тему русской народной песни

Ноты: Ale07.ru

Н. БУДАШКИН

В приведенном примере тремоллируемая тема русской народной песни, изложенная в среднем регистре, звучит нежно, спокойно, без динамического напряжения в нюансе «р». Мелодию, исполняемую на первой струне, дополняет легкое арпеджато и пиццикато на второй и третьей струнах.

В следующем примере тема звучит пиццикато на второй и третьей струнах. Тремоло на первой струне выполняет гармоническую функцию. Такое перемещение мелодии создает впечатление гитарной звучности.

<sup>1</sup> К щипковым приемам игры на балалайке относятся такие приемы, звукоизвлечение которых производится непосредственно пальцами правой руки без предварительного замаха и броска кисти.

## КАК У НАШИХ У ВОРОТ

Обработка А. Шалова

*trem.* (Г)

The musical score consists of four staves of music. The first staff begins with a tremolo marking 'trem. (Г)'. The music is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The first two staves feature a tremolo on the first string, while the third and fourth staves feature a pizzicato on the second and third strings. Fingerings are indicated by Roman numerals I, II, and III.

В примере 6 тремоло на первой струне и пиццикато на второй и третьей струнах выполняют гармоническую функцию. Тема, изложенная в высоком регистре у фортепиано (в четвертой октаве) в нюансе «рр», как бы обрамляется нежным, трепетным фоном звучащей балалайки в среднем регистре.

## ПАССАКАЛЬЯ

Г. ГЕНДЕЛЬ

Редакция Е. Блинова

The musical score consists of four staves of music. The first staff begins with a tremolo marking 'sim.'. The music is in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). The first two staves feature a tremolo on the first string, while the third and fourth staves feature a pizzicato on the second and third strings. Fingerings are indicated by Roman numerals I, II, and III.

Следующий пример представляет собой вариацию на тему известного произведения Корелли — Крейсера «Фолия». Секвенционное изложение в темпе *Andante* носит напряженный, взволнованный характер. Постепенно гармонически и динамически насыщаясь, движение устремляется в высокий регистр, разрешаясь в кульминационный тонический квартсекстаккорд.

Andante

*p* II III II *sim.*

Как видно из примеров 4, 5, 6 и 7 гитарное тремоло при игре на балалайке может выполнять мелодическую, гармоническую и другие функции.

Для того, чтобы овладеть приемом «гитарное тремоло», требуется кропотливая, систематическая, осмысленная работа, внимание и усидчивость. Трудность заключается в преодолении скованности движения пальцев, извлекающих звук, и в достижении быстро чередующихся щипков по струне. Длительная игра гитарным тремоло без определенного навыка и практического опыта утомляет мышцы руки, что приводит к ослаблению звучности и неритмичности движения пальцев, а иногда и к профессиональному заболеванию.

Звукоизвлечение гитарным тремоло осуществляется поочередно большим, безымянным, средним и указательным пальцами правой руки (6, 3, 2, 1 соответственно). Записывается аппликатура

правой руки под нотным станом. В нотном тексте прием игры гитарным тремоло обозначается сокращенным словом — *trém. (г.)*. (Печатная буква «г» в скобках указывает на игру гитарным приемом.) Это обозначение может отсутствовать, так как сама запись фактуры и аппликатура правой руки ясно указывают на игру данным приемом.

Приступая к практической работе над прилагаемыми упражнениями и этюдами для развития навыков игры гитарным тремоло, прежде всего следует обратить внимание на правильную постановку правой руки (см. рис. 1). Она должна находиться в положении, аналогичном при игре арпеджато большим пальцем, но без опоры остальных пальцев о край панциря.

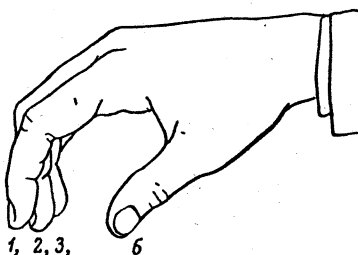


Рис. 1

Предплечье несколько приподнять вверх и слегка согнуть кисть в лучезапястном суставе, так чтобы подушечки 1-го, 2-го и 3-го пальцев были обращены параллельно к первой струне.

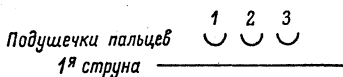


Рис. 2

Большой палец извлекает звук только движением сверху вниз по направлению к ладони, осуществляя щипок на третьей, второй или первой струне или арпеджато по всем трем струнам<sup>1</sup> (см. рис. 3а). Остальные пальцы находятся в полусогнутом, собранном состоянии над панцирем, на расстоянии примерно одного-двух сантиметров от первой струны. Поочередно поджимая 3-й, 2-й и 1-й пальцы по направлению к ладони, но не касаясь ее, подушечки ногтевых фаланг осуществляют удар по первой струне, затем возвращаются в исходную позицию (см. рис. 3б).

<sup>1</sup> В отличие от гитаристов, осуществляющих тремоло ногтевыми ударами, на балалайке извлекается звук подушечками ногтевых фаланг.

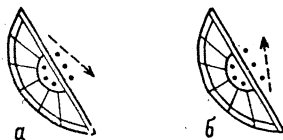


Рис. 3

Следует заметить, что после возвращения в исходное положение 3-й, 2-й и 1-й пальцы осуществляют небольшой замах перед щипком (пальцевой замах), а в момент приближения к струне скользят подушечками ногтевых фаланг по поверхности панциря.

Немаловажное значение для удобства игры и постоянной глубины захода за первую струну подушечек ногтевых фаланг пальцев правой руки имеет высота струн и место звукоизвлечения. При высоко расположенной струне над ладами подушечки 3-го, 2-го и 1-го пальцев будут после скольжения по панцирю глубоко заходить за струну и с затруднением осуществлять щипок. И наоборот, заниженное положение струны способствует проскальзыванию пальцев по струне, и щипки будут поверхностными, слабозвучащими. Расстояние между первой струной и вершиною 19-го лада (на хвостике грифа у 19-го лада извлекается нота *ми* третьей октавы) не должно превышать 4-х мм (см. рис. 4).

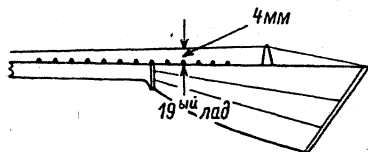


Рис. 4

Место звукоизвлечения гитарным тремоло определяет положение большого пальца правой руки относительно третьей струны. Наиболее рациональное его положение у 19-го лада. Края ладов на хвостике грифа должны быть тщательно обработаны, так, чтобы при скольжении подушечек по панцирю они не мешали свободе и ровности движения пальцев.

Приведенные ниже 12 упражнений рекомендуются для ежедневной работы над освоением щипкового звукоизвлечения четырьмя пальцами (6, 3, 2, 1)<sup>1</sup> на первой струне — *Ля*. Они являются подготовительными перед переходом к игре гитарным тремоло. От начинающего исполнителя требуется целеустремленная систематическая работа на протяжении такого периода времени, пока не будет достигнута полная координация движения пальцев, четкое, ритмичное звукоизвлечение, свобода и легкость испол-

<sup>1</sup> При игре упражнений полезно применить другой, более трудный вариант (6, 1, 2, 3). Он способствует сильному звукоизвлечению при игре коротких пассажей, тройных форшлагов. В гитарном тремоло этот вариант применяется редко.

нения в подвижных темпах. Начинать игру упражнений следует в медленных темпах, внимательно вслушиваясь в равномерность силы удара по струне и звучания инструмента. При этом не забывать следить за правильной постановкой правой руки: почувствовав утомление мышц, переключиться на другой вид звукоизвлечения, позволяющий расслабить мышцы, или дать рукам отдохнуть. По мере приобретения навыков игры гитарным шипком можно увеличить темп и продолжительность игры упражнений. Прием усвоен, если у исполнителя достает выдержки сыграть подряд, без остановок все 15 упражнений в подвижном темпе, без ощутимого переутомления мышц и скованности пальцев руки.

8

УПРАЖНЕНИЯ

А. ШАЛОВ

The image displays 15 horizontal musical staves, each representing an exercise. Each staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The exercises consist of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or fours, with some staves including slurs and repeat signs at the end.

Свободно играя упражнения гитарным приемом на первой струне, нетрудно перейти к осуществлению звукоизвлечения большим пальцем на любой струне. В следующих примерах большой палец правой руки извлекает звук на второй струне, чередованием второй и третьей струн и арпеджато.

9

ЭТЮД

А. ШАЛОВ

Moderato



10

ЭТЮД

*Allegretto*

А. ШАЛОВ

III II III III

6

II III *sim.*

*p*

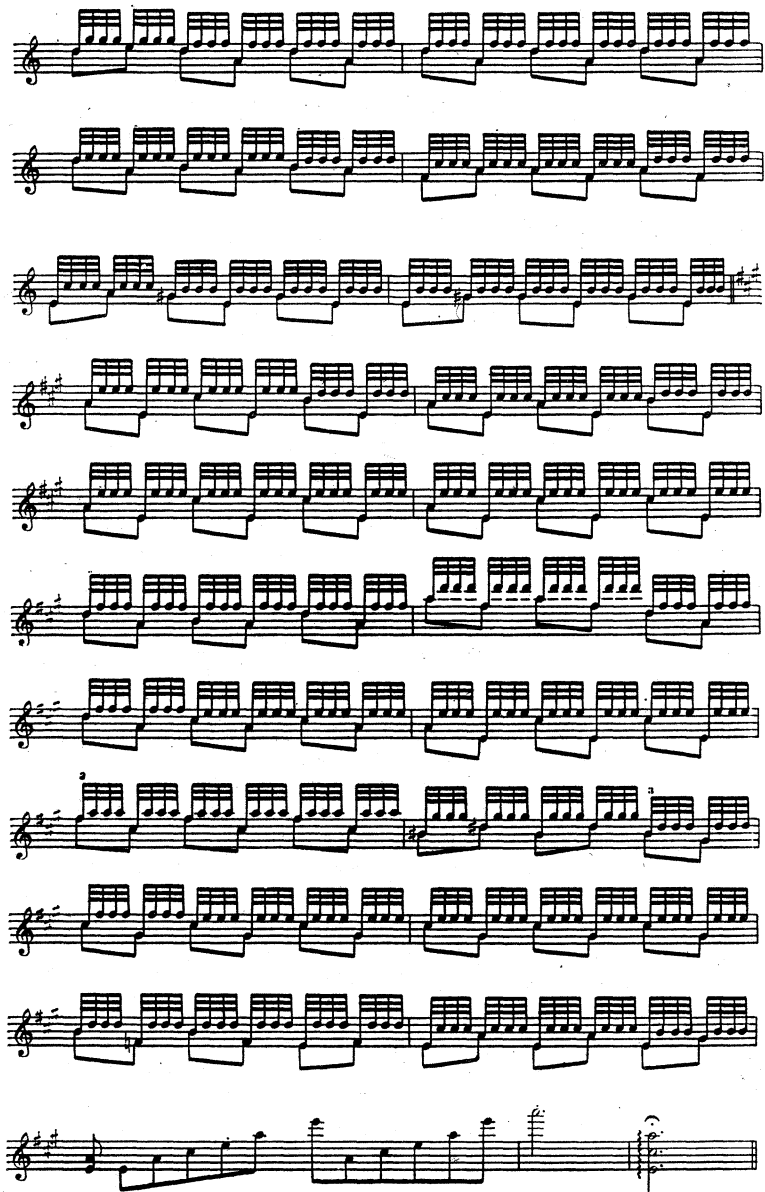
11

ЭТЮД „ВОСПОМИНАНИЕ ОБ АЛЬГАМБРЕ“

Ф. ТАРРЕГА

Сопрано

Переложение Е. Блинова



При игре арпеджированных аккордов гитарным приемом принимает участие предплечье правой руки. При арпеджато большим пальцем по струнам оно движется вниз, затем возвращается в исходное положение. На это движение затрачивается дополнитель-

ное время, создающее нежелательное нарушение темпового единства исполнения.

При разучивании и исполнении прилагаемых этюдов следует обратить внимание начинающих музыкантов на соблюдение всех авторских и редакторских замечаний и обозначений в нотном тексте. Свободное владение гитарным тремоло обогатит выразительные средства балалайки нежными, трепетными звуками поющих серебряных струн.

*И. ФОЧЕНКО*

## ОБ ОРГАНИЗАЦИИ ДВИГАТЕЛЬНОГО АППАРАТА ДОМРИСТА

Еще какие-нибудь три десятилетия назад домра как сольный инструмент не признавалась. Существовавшая в то время методика обучения на домре в большей мере отвечала требованиям оркестровой игры и вытекала из практической педагогики. Педагоги основывались в основном на скрипичной методике, хотя характер игровых движений скрипача и домриста далеко не идентичен. Работа над инструктивным материалом (гаммами, упражнениями, этюдами) велась бессистемно. Исполнительский аппарат формировался в процессе оркестровой практики.

С открытием специального класса в консерватории искусство игры на домре претерпело глубокие изменения: расширился художественный кругозор специалистов, стали применяться передовые, прогрессивные методы обучения. Это позволило рассматривать домру как сольный инструмент, дало возможность домристу более широко соприкоснуться с классической и современной музыкой, зазвучавшей на народном инструменте с неповторимой свежестью и колоритностью. Тем самым были созданы предпосылки для переосмысления методов совершенствования исполнительской техники, применявшихся в предшествующие годы.

С выдвиганием инструмента на большую концертную эстраду возникает самобытный репертуар, кристаллизуются новые творческие идеи в области сольного исполнительства. На современном этапе развития инструмента выработано немало новых, более совершенных методов развития техники игры на домре, овладение которыми необходимо каждому специалисту. Отметим, однако, что в широкой педагогической практике эти методы применяются еще недостаточно.

Известно, что любой музыкальный инструмент, будь то фортепиано, скрипка, баян или домра, требует особой «приспособляемости» к условиям игры на каждом из них. И это естественно, ибо каждый инструмент имеет свои конструктивные особенности.

(Этим продиктован, в частности, и специфический вид движений, характерный для того или другого инструмента.)

Опыт более развитых исполнительских школ — фортепианной, скрипичной и т. д., убеждает: работа над техникой проходит тем эффективнее, чем более соотносится со спецификой инструмента. Поэтому следует обращаться не только к скрипичным упражнениям Шрадика, Шевчика и др., но и разрабатывать упражнения, характерные для домры. Систематическая работа над такими упражнениями позволит развить силу и выносливость как левой, так и правой рук, не отвлекаясь на создание художественного образа, исправить дефекты постановки.

Работая над техникой, необходимо обращать пристальное внимание на аппликатуру. Если мелодия исполняется в медленном темпе, нужно подобрать такую аппликатуру, которая обеспечила бы плавный переход со струны на струну. Для того, чтобы избежать тембровой пестроты, следует стремиться исполнить фразу целиком на одной струне:

1

КОНЦЕРТ ДЛЯ ДОМРЫ

Н. БУДАШКИН



В пьесах подвижного характера следить, чтобы кисть руки как можно меньше «прыгала по грифу», то есть использовать все струны. Смену позиций производить перед сильными долями:

2

КОНЦЕРТ ДЛЯ ДОМРЫ

Ю. ЗАРИЦКИЙ

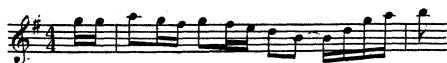


(Смена позиции перед слабой долей приводит к ее подчеркиванию, что ведет к разрыву мелодической линии.) Переход в другую позицию перед слабой долей допустим после долгой длительности: четверти и шестнадцатой или восьмой с точкой

3

КОНЦЕРТ ДЛЯ ДОМРЫ

Ю. ЗАРИЦКИЙ



В вопросе постановки левой руки педагоги подчас исходят из устаревших представлений. Иногда считают, что большой палец левой руки должен находиться напротив ноты *соль-диез* или *соль*. Однако при таком положении большого пальца дотянуться до звука *ми* на второй струне возможно лишь при чрезмерном напряжении кисти. На протяжении пяти лет обучения в музыкальной школе учащиеся осваивают эту постановку и достигают определенных успехов. Но затем даже у способных учащихся может наступить остановка в техническом развитии. Их аппарат оказывается скованным, движения пальцев, как правило, «разбросаны», а 3-й и 4-й пальцы слаборазвиты.

Дополнительные трудности создаются из-за статичного положения большого пальца. «Прилипая» внутренней поверхностью к грифу, он тормозит перемещение руки из позиции в позицию.

Современный уровень исполнительства на домре требует использования всех пяти пальцев, поэтому постановку левой руки целесообразно осуществлять с мизинца. Расставляются пальцы следующим образом: 4-й палец на звуке *ми* (струна Ля), 3-й палец на *ре*, 2-й палец на *до-диез* и 1-й палец на *си*. Большой палец устанавливается «бокком» к грифу на уровне указательного пальца.

В качестве предварительного упражнения можно предложить учащемуся разучить сначала нисходящее движение на всех струнах в первой позиции, а затем нисходящее движение по терциям.

Как показывает практика, учащиеся справляются с заданием довольно быстро. Более продолжительное время требуется для развития мышц кисти. Чтобы этот процесс ускорить, необходимо освоить «ломанные» терции в восходящем движении от звука *соль* в две октавы, переход 3-м, 4-м пальцем со струны на струну в первой позиции, а так же упражнения терциями:



При выполнении всех упражнений нужно избегать чрезмерного сгибания кисти, прижимания ладони к грифу.

Многие учащиеся отводят, либо слишком прижимают локоть левой руки к туловищу. Этого делать не следует. Упражнения необходимо прекратить, как только появится усталость мышц.

Большинство учащихся редко применяют большой палец, хотя внедрение большого пальца в игровой процесс в сочетании с приемом «малое барре» (1-й палец кладется «бокком» сразу на две струны — первую и вторую) позволяет добиться более совершенной аккордовой техники.

Большой палец обычно используют на третьей струне при игре двойными и тройными нотами. Если позволяет строение руки, целесообразно употреблять его и на второй струне. Применение большого пальца на второй и третьей струнах оправдано при нисходящем и восходящем движении на кварту и терцию:



Практика исполнения на домре направляет педагогику не только на поиски наиболее рациональных путей организации движения левой руки, но и на формирование двигательных процессов правой. Существующие здесь недостатки связаны как с координацией отдельных движений кисти, так и общих «фоновых» движений всей руки.

Наиболее распространенной ошибкой является неправильное обращение с медиатором: многие учащиеся его чрезмерно сдвигают, что ведет к зажатию кисти. При этом напряжение постепенно распространяется на весь игровой аппарат (характерный признак зажатого плеча — поднятое или низко опущенное положение). Медиатор можно установить следующим образом. Поло-



жить его на середину первой фаланги указательного пальца (около основания ногтя) и накрыть его сверху большим пальцем (без напряжения) так, чтобы последний был не слишком согнут.

Чтобы медиатор не вываливался в процессе игры, целесообразно освоить следующие упражнения:

а) большим пальцем проводить по медиатору, лежащему на первой фаланге указательного пальца;

б) большим пальцем с медиатором проводить по первой фаланге указательного пальца;

в) посредством большого и указательного пальцев совершить вращательные движения медиатором вокруг своей оси в одну и другую стороны (состояние кисти собранное).

Этими упражнениями развиваются мышцы большого и указательного пальцев, и исполнитель в случае необходимости во время игры непринужденно, одним движением может поставить медиатор в нужное место.

Одной из главных задач школьника-домриста является овладение приемом тремоло. Если педагог в свое время не обучил начинающего домриста этому приему, то на выработку правильной постановки правой руки уходят годы. Чтобы добиться хорошего и мелкого тремоло, необходимо с помощью свободной, но собранной кисти достичь наименьшей амплитуды движений.

Приступая к работе над тремоло, следует проделать следующее:

а) сидя на стуле с инструментом, опустить руки вниз (пальцы полусогнуты). Приблизить большой палец к середине первой фаланги указательного пальца без напряжения (как бы «замыкая» кисть). Организованную таким образом руку поднести к инструменту, расположив предплечье несколько выше струн. При этом кисть не должна быть ни согнута, ни прогнута, а естественным образом продолжать линию предплечья;

б) слегка опираясь на панцирь (кончиком ногтя мизинца) проделать свободные боковые колебательные движения в плоскости, параллельной деки инструмента. Движения кисти должны быть собранными и производиться при минимальном усилии.

Медиатор следует погружать в струны таким образом, чтобы при игре рука оставалась свободной и эластичной. (Движения руки должны быть плавными, мягкими, но достаточно активными.) В противном случае излишние физические затраты, связанные с глубоким погружением медиатора, могут привести к скованности всей руки. Работая над тремоло, нужно иметь в виду конечную художественную цель.

В зависимости от характера исполняемого произведения, частота тремоло будет разной. Кантиленная музыка в соответствии с плавным движением мелодии потребует меньшей его частоты, в произведениях более подвижных частота тремоло, как правило, увеличивается. Предельная частота тремоло требуется в сочинениях взволнованного, экспрессивного характера.

Однако, приступая к разучиванию художественного произведения, следует как отдельный тренировочный этап выделить чисто техническую работу. Здесь важно прежде всего не художественное чувство, а строгий контроль разума и слуха. Для выработки редкого тремоло достаточно участия кисти. Более частое тремоло требует подключения предплечья, предельно частое — всей руки. Подключение предплечья необходимо также при игре двойными нотами, всей руки — при исполнении аккордов.

В приведенных ниже упражнениях ставятся конкретные технологические задачи для выработки основных двигательных навыков.

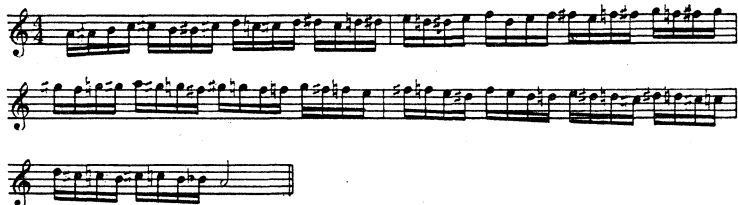
В упражнении, данном в примере 6, рекомендуется рациональная аппликатура при смене позиций. Упражнение 7 способствует развитию мелких движений в правой руке. Упражнение 8 может быть использовано для укрепления пальцев левой руки и выработки экономичных движений. Упражнение 9 и его ритмический вариант (пример 10) помогут в работе над мелкими движениями (тремоло). Упражнение 11 укрепит слабые 3-й и 4-й пальцы левой руки, а упражнение 12 можно использовать для формирования мышечной памяти, необходимой для свободного владения скачками. Два последних упражнения рассчитаны на развитие растяжки пальцев и рекомендуются на поздних этапах обучения.



7



8



9

Musical notation for measures 9-10. The first staff shows a sequence of eighth notes. The second staff has a measure with a rest marked '8' above a dashed line, followed by eighth notes. The third staff has a measure with a rest marked '8' above a dashed line, followed by eighth notes. The fourth staff has a measure with a rest marked '8' above a dashed line, followed by eighth notes. The fifth and sixth staves continue the eighth-note pattern.

10

Musical notation for measure 10, ending with the text "H. T. A." in a box.

11

Musical notation for measures 11-12. The first staff has a measure with a rest marked '8' above a dashed line, followed by sixteenth notes with fingering numbers 4 3, 4 3 2 1, and 4 3. The second staff has a measure with a rest marked '8' above a dashed line, followed by sixteenth notes. The third through sixth staves continue the sixteenth-note pattern.

12

Musical notation for measures 12-14. The first three staves show a continuous sixteenth-note pattern.



А. НИКОЛАЕВ

## НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ Артикуляции на начальном этапе обучения в классе гитары

Быстрый подъем гитарного исполнительства в СССР, возрастающий интерес к гитаре, увеличивающееся число классов гитары в системе художественной самодеятельности, ДМШ и в профессиональных учебных заведениях ставят перед гитарной педагогикой ряд задач, одна из которых — переход на качественно новую ступень в методике преподавания.

В этой ситуации возникает насущная необходимость в методических пособиях и разработках, которые окажут помощь педагогам-гитаристам и в конечном итоге положительно воздействуют на развитие гитарного исполнительства. И если вопросы постановки исполнительского аппарата, педагогического репертуара освещены в какой-то мере в школах, самоучителях, программах для ДМШ и средних специальных учебных заведений, то тема артикуляции не затронута достаточно подробно в отечественной гитарной методической литературе. В данной статье ставится задача лишь наметить пути решения вопросов артикуляции на начальном этапе обучения в классе гитары.

### ОПРЕДЕЛЕНИЕ АРТИКУЛЯЦИИ. АРТИКУЛЯЦИОННЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ В ГИТАРНЫХ ТЕКСТАХ

Приведем определение понятия артикуляции, данное И. Браудо: «Слово это (артикуляция.— А. Н.) заимствовано музыкантами из науки о языке. Там говорят об артикулировании слогов, той или иной степени ясности, расчлененности слогов при выговаривании слова. Подобно этому в музыкальной теории под артикуляцией разумеется искусство исполнять музыку, и прежде всего мелодию с той или иной степенью расчлененности или связности

ее тонов, искусство использовать в исполнении все многообразие приемов легато и стаккато»<sup>1</sup>.

Опираясь на определение И. Браудо, мы будем говорить только о техническом воплощении приемов артикуляции (штрихах), вычленив их из всего многообразия музыкальных выразительных средств. Статья строится на традиционном педагогическом материале, что позволит рассмотреть знакомую музыку под новым углом зрения.

Прежде всего необходимо коснуться обозначения артикуляционных приемов в классической гитарной музыке. Они сводятся по существу к двум основным видам:

1

ЭТЮД

Ф. СОП

Allegretto

6

ALLEGRETTO

М. КАРНАССИ

В первом примере артикуляция ритмически определена композитором (прием обращенной цезуры отмечен квадратной скобкой); во втором — расчленение нотных вязок помогает пониманию структуры мелодических построений, но не указывает на необходимость цезуры между фразами. Эти обозначения, выставленные довольно редко и бессистемно, рисуют далеко не полную артикуляционную картину произведения<sup>2</sup>.

В большинстве случаев мы имеем дело с необозначенными текстами, однако из этого не следует, что они не нуждаются в определенном артикулировании<sup>3</sup>. Многие выдающиеся гитаристы

<sup>1</sup> Браудо И. Артикуляция, Л., 1973, с. 3.

<sup>2</sup> При отсутствии уртекста практически невозможно установить подлинность этих обозначений.

<sup>3</sup> Браудо И. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. Л., 1979, с. 35.

нашего времени широко используют в своем исполнении различные артикуляционные приемы<sup>1</sup>.

Пример 3 иллюстрирует применяемые в настоящее время знаки артикуляции в гитарных текстах.

3

БУРРЭ

А. ЛОЗИ

Знак «>» здесь является фразировочным, знаком «стаккато» отмечено расчленение, все остальные звуки исполняются легато. Размеры цезуры определяются каждый раз на слух, исходя из предполагаемого характера артикулирования. Эти обозначения используются и в данной статье. Дальнейшее развитие приемов артикуляции в гитарной музыке вероятно потребует введения новых обозначений, более конкретно указывающих меру расчленения. Умный и талантливый исполнитель, редактор, педагог, расшифровывая таким образом текст, приближается к раскрытию авторского замысла.

В последних сборниках просматривается общая тенденция отказа от фразировочных лиг и обращение к знакам артикуляции, указывающим членение. Это связано с желанием избежать путаницы, так как в гитарной нотописи существует знак «лига», обозначающий специфический гитарный прием. Он достигается извлечением первого звука под лигой правой рукой, а второго и последующих — левой. В результате этого создается иллюзия цезуры, возникающей между звуками, не отмеченными лигой.

<sup>1</sup> Как пример можно привести изобретательную и выразительную артикуляцию известным гитаристом Андресом Сеговией соль-мажорного эпизода «Рондо» из «Большой сонаты» Ф. Сора (соч. 22):

2

РОНДО

Ф СОР

(Allegretto)

Цезура перед сильной долей второго такта подчеркивает ее, но не изменяет напевного характера темы. Цезуры перед третьим и пятым тактом придают построению ясность и логическую завершенность. Артикуляционная трактовка этого небольшого эпизода дает нам образец талантливой расшифровки необозначенного текста.

Уже первые задания на начальном этапе обучения должны быть направлены на усвоение навыков артикулирования. Например, внимательно прослушать какой-нибудь тон до полного окончания звучания или прекратить его звучание левой рукой.

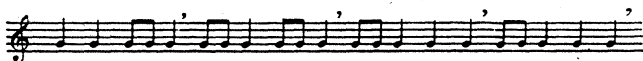


При разучивании приведенного дуэта (пример 4) надо обратить внимание ученика на то, как влияет артикуляция на характер исполняемого. Для этого ученику предлагается сыграть свою партию первый раз, как записано, то есть с паузами, выполняемыми левой рукой, и второй раз — без артикуляционных указаний, наслаивая тона друг на друга. Разница в характере звучания убеждает учеников в правильности произнесения текста. Все они без исключения отдают предпочтение первому варианту, что является первым важным шагом к пониманию знаков артикуляции.

На начальном этапе обучения гитариста, когда он играет только правой рукой, полезно включать в занятия мелодии типа скороговорки.

5

АНДРЕЙ-ВОРОБЕЙ



Здесь ученик впервые встречается с фразировочным знаком, который указывает на расчленение мелодии. Пропевая мелодию голосом, ученик должен брать дыхание точно в указанном месте, и в соответствии с этим выполнять движение левой руки, прикрывающей струны, что поможет ему правильно определить размеры цезуры<sup>1</sup>. Признавая необходимость выработки навыка членения мелодии дыханием, можно согласиться с некоторыми педагогами, которые рекомендуют обучающимся на клавишных и щипковых инструментах предварительно проходить курс игры на блок-флейтах.

При исполнении одноголосных мелодий обеими руками техническое выполнение приемов артикуляции усложняется. Опытные

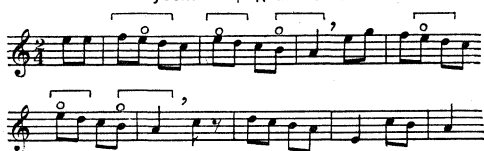
<sup>1</sup> Не следует злоупотреблять пропеванием мелодии, одновременно с игрой ее на инструменте, так как, по выражению французской пианистки М. Лонг, «напевая, вы создаете себе иллюзию исполнения и не слышите ваших пальцев». — Лонг М. Французская школа фортепиано. — В кн.: Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. М.; Л., 1966, с. 222.

педагоги отмечают, что на первых порах ученики остро реагируют на наложение тонов мелодии, связанное с употреблением открытых и закрытых струн. И если не помочь ученику в разрешении этой проблемы, в дальнейшем его слух привыкает к наложениям, «грязи».

При нисходящем движении мелодии легато в I позиции с употреблением открытых струн (пример 6) глушение их не представляет большой трудности. Например, после извлечения ноты *ми* в первом такте подушечка пальца, чуть коснувшись первой открытой струны, прекращает ее звучание одновременно с началом звучания ноты *ре* на второй струне.

6 ты пойдИ. МОЯ КОРОВУШКА. ДОМОЙ  
Русская народная песня

Ноты: Ale07.ru

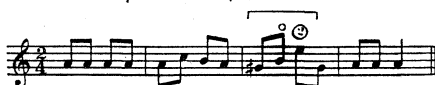


В данном случае нет надобности играть «плоскими» пальцами левой руки, они ставятся только чуть более полого. Кстати, у начинающих этот прием, как правило, получается произвольно. Задача педагога — превратить его в сознательное движение. В дальнейшем, при исполнении интервалов и аккордов на соседних струнах, ученик в силу необходимости ставит пальцы левой руки более округло.

На материале приведенной в примере 6 пьесы ученик должен овладеть также приемом исполнения цезуры в значении «вздоха». Для этого левая рука снимается со струны перед следующей фразой.

Восходящий мелодический ход легато, в том случае, если соседние тона мелодии могут быть извлечены на открытых струнах, исполнить сложнее.

7 ЕХАЛ КАЗАК...  
Украинская народная песня



В третьем такте нота *ми* может быть сыграна на второй струне 4-м пальцем. Во втором варианте нота *си* глушится левой рукой в момент звукоизвлечения правой рукой следующей ноты на открытой первой струне. Отметим, что при использовании второго варианта особое внимание надо обратить на связывание тонов *си* и *ми*. Решение этого, как и других, поднятых в статье вопросов, открывает широкое поле приложения творческих возможностей педагога и ученика.



К наслоениям и превращению мелодической линии в гармонические созвучия ведет также оставление пальцев левой руки на струне, после того как звук уже извлечен и должен уступить место следующему. Особенно часто эта ошибка допускается в ситуациях, аналогичных приведенной в примере 7 (второй такт). Ученик, облегчая себе поиски ноты *ля*, сыграв ее в начале такта, держит 2-м пальцем до следующего ее извлечения. В 3-м такте то же самое происходит с нотой *соль-диез*. Задача педагога — научить начинающего гитариста четко разграничивать исполнение мелодии легато и как бы на фортепианной педали (см. примеры 13 и 14).

Исполнение одноголосных пьес, в которых штрих «стаккато» определяет характер произведения, как, например, в «Камаринской», может иметь два варианта: во-первых, стаккатирование левой рукой на закрытых струнах и глушение ею открытых, во-вторых, отказ от открытых струн. И тот и другой варианты требуют уже определенных навыков игры на гитаре.

8

## КАМАРИНСКАЯ



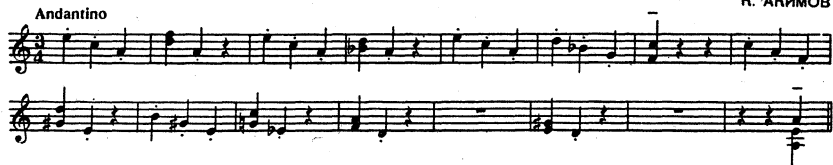
В приведенном примере лига третьего такта *до — ми* является разделяющей. Здесь мы встречаемся с приемом обращенной цезуры, при которой: «1. Все звуки, принадлежащие к одному мотиву, произносятся расчлененно. 2. Лигуется лишь конец первого мотива с началом второго»<sup>1</sup>.

Следующим этапом в отработке стаккато может служить пьеса К. Акимова «Дождик накрапывает»:

9

## ДОЖДИК НАКРАПЫВАЕТ

К. АКИМОВ



Накрапывание дождя передается в музыке легким, прозрачным, но не колючим стаккато. На этом примере можно продемонстрировать ученику, как точность исполнения штриха влияет на характер произведения: коротко стаккатированные ноты искажают музыкальный образ пьесы.

Лига между 1-й и 2-й четвертями во втором и четвертом тактах подчеркивает сильное время. Артикуляция в данном случае

<sup>1</sup> Браудо И. Артикуляция. Л., 1973, с. 31—41.

помогает ученику почувствовать первую долю такта не только за счет мелодического хода, но и за счет «вторично динамической функции артикуляции»<sup>1</sup>. Таким образом, артикуляция определяет и логику произношения музыкального текста.

Стаккато осуществляется разными движениями левой руки в зависимости от того, на открытой или закрытой струне извлекаются звуки. Открытая струна глушится пальцем левой руки, стаккато на закрытой струне выполняется снятием пальца левой руки. Необходимо отметить, что глушение открытой струны осуществляется тем же пальцем, каким прижимается следующий тон мелодии. Такая аппликатура определит исполнение цезуры. Если при игре стаккато появляются ненужные призвуки, пальцы левой руки рекомендуется снимать чуть в сторону, к розетке.

Особое внимание следует обратить на лигу во втором такте и аналогичные ей лиги. 1-я и 2-я четверти второго такта должны связываться одна с другой, но не наслаиваться. Терция *ре — фа* обязательно снимается в момент извлечения звука *ля*. Исполнение лиги в такте 11 сложнее: 1-й палец левой руки, берущий *ми-бемоль*, должен одновременно со снятием 2-го пальца приглушить открытую третью струну.

Освоение штриха «стаккато» благоприятно сказывается на формировании игрового аппарата. Ученик приобретает навык мгновенно освобождать пальцы левой руки. Осознание контраста между быстро сменяющимися друг друга напряжением и освобождением (прижал струну — отпустил ее) поможет ученику почувствовать движения руки, избавиться от зажимов, будет способствовать созданию ощущения свободной, но энергичной руки. Кроме того, точное выполнение штрихов в произведениях, где артикуляция определяет их характер, развивает образное мышление ученика.

## ПЬЕСЫ С БОЛЕЕ СЛОЖНОЙ ФАКТУРОЙ

Гитара — инструмент многоголосный, фактура гитарных произведений достаточно сложна и требует дифференцированного исполнения. В выявлении элементов гитарной фактуры большую роль играет артикуляция. В этом случае она выступает как средство для достижения большей яркости и рельефности фактуры.

На первом этапе ученик встречается с фактурой, состоящей в основном из мелодии и баса. В «Вальсе» М. Каркасси возникает

---

<sup>1</sup> «Увеличение звучащей части обозначенных в тексте длительностей и связанное с этим сокращение размера цезур между тонами приводит к увеличению количества звучания в единицу времени. И обратно — уменьшение звучащей части обозначенных длительностей, увеличение цезур между тонами равносильно уменьшению количества звучания. Эти увеличение и уменьшение звучания могут быть восприняты как усиление и ослабление звучности» (Браудо И. Артикуляция. Л., 1973, с. 17).

необходимость определенным образом артикулировать не только мелодию, но и линию баса.

10

ВАЛЬС

М. КАРКАССИ



Если оставлять звучащими открытые струны, наслаивая их друг на друга, то линия баса с ее энергичными затактами лишается своей выразительности. Можно предложить другой вариант артикуляции, требующий умения «управлять» открытыми струнами.

Бас *ре* глушится перед извлечением баса *ля* пальцем левой руки (в данном случае — 2-м). Подушечка пальца левой руки легко прикасается к 4-й струне в тот момент, когда снимается 3-й палец, стаккатирующий мелодический тон *ре*. Басы *ре* и *ля* в этом случае расчленяются цезурой. Для того, чтобы добиться связного произношения басов, следует прикрыть бас *ре* в момент извлечения баса *ля*.

Избежать наслоения баса *ре* на бас *ля* можно также, сыграв бас *ля* с опорой. Этот прием должен входить в технический арсенал каждого гитариста, но первый из описанных способов дает возможность варьировать меру связности и расчлененности произношения, тогда как второй годится только для игры легато.

Далее, после баса *ля* в момент извлечения баса *ре* большим пальцем правой руки (краем последней фаланги) надо чуть прикоснуться к пятой струне. Прием не труден для исполнения и позволяет добиться большой тонкости в связывании и расчленении тонов.

Для изучения приемов можно использовать более легкий материал («Во саду ли в огороде»... «Во поле береза стояла»... и т. п.), причем играть басы как легато, так и нон легато.

11

ГРУСТНАЯ ПЕСЕНКА

Ю. СОЛОВЬЕВ



В приведенном выше примере паузы в басу выполняются также правой рукой. Большой палец, возвращаясь на звучащую струну, глушит ее в момент извлечения следующей в мелодии ноты. Следя за линией баса, нужно точно артикулировать и мелодическую линию. Так, в примере 12 на мелодию, исполняемую легато, накладываются восьмые баса (первый и второй такты), при

этом правильно артикулированная линия баса (2 такта — нон легато, 2 такта — легато) подчеркнет противопоставление двух тактов. Здесь, как в примере 11, движение большого пальца, прикрывающего струну, точно определено ритмически, что облегчает проведение этого технического приема.

12

ВАЛЬС

М. КАРКАССИ



Линия баса с использованием закрытых струн, как в примере 13, также должна быть определенным образом артикулирована.

13

СОНАТИНА

Ф. ГРАНЬЯНИ



Штрих «стаккато» в примере 13 выполняется левой рукой, что позволяет «разгрузить» правую руку, которой следует динамически дифференцировать элементы фактуры. Нижний голос, с указанной в примере 13 артикуляцией, приобретает рельефность, а синкопа за счет цезуры перед ней звучит ярко.

В арпеджио — типично гитарной фактуре — тона аккорда наслаиваются друг на друга (исполняются как бы на фортепианной педали). Графический вид арпеджио должен помочь осознанию этого нового для ученика музыкального явления:

14

ПРЕЛЮД

М. КАРКАССИ



Работая над артикуляцией, педагогу необходимо добиваться осознанного исполнения учеником как мелодических построений без случайных звуковых наслоений, так и арпеджио — приема, в большой степени определяющего своеобразие инструмента.

#### ФРАЗИРОВКА. АППЛИКАТУРА

Приведем разбор артикуляции в первой части «Вальса» М. Каркасси.



Все восьмые первого такта стаккатируются, затакт к первому такту лигуется. В момент исполнения первой восьмой первого такта 2-й палец прикрывает открытую струну Соль. Стаккато выполняется левой рукой, но можно подключить и правую руку, чтобы продублировать («подстраховать») левую. После извлечения первых звуков большой и средний пальцы правой руки мгновенно возвращаются на исходную позицию и глушат струны. И таким образом готовы сыграть сексту *ми — до*. Затакт к третьему такту также лигуется, но здесь открытую струну Соль глушить не обязательно, так как третий и четвертый такты представляют собой, по существу, гармоническую последовательность.

Можно, однако, лиговать затакт без наслоений. В этом случае третья струна прикрывается второй фалангой 3-го пальца в момент его установки на бас *соль*. Басы *соль* и *до* должны быть выдержаны определенное время, небольшая цезура вызвана перестановкой 3-го пальца.

Здесь мы опять сталкиваемся с действием «вторично динамической функции артикуляции»: в первой фразе используется стаккато, во второй — длинные, полнзвучные басы.

Гитаристы для расчленения материала пользуются такими выразительными средствами, как смена тембров, динамика, агогика, но редко применяют цезуру, которая также дает возможность ясно ощутить границы фраз и мотивов. Умение пользоваться цезурой в осуществлении фразировки нужно воспитывать уже на первом этапе обучения. Цезура («») может быть выполнена снятием левой руки, если построение оканчивается не на открытых струнах (пример 6, третий такт).

В примере 15 цезура второго такта осуществляется прикрытием всех струн 3-м пальцем левой руки, что готовит левую руку к прижатию баса *соль*. Цезура в четвертом выполняется прикрытием струн 1-м, 2-м и 3-м пальцами левой руки в положении, удобном для прижатия ладов, соответствующих сексте пятого такта. Педагогу нужно проследить, чтобы пальцы ученика ложились на струны совершенно свободными. Очень важно на начальном этапе поддержать слуховое восприятие двигательными впечатлениями.



В приведенном выше примере знак «'» не указывает, каким именно приемом расчленить следующие друг за другом полутактовые мотивы. В данном случае цезура не обязательна, подчеркнуть строение фразы можно за счет динамики, чему будет способствовать пауза в басу. Во втором такте цезура после второй восьмой является необходимой.

В последующих примерах предлагается аппликатура, содержащая «уже в себе самой необходимость сделать цезуру»<sup>1</sup>.

17

ANDANTINO

а

М. НАРКАСЧИ

В примере 17а два разных тона прижимаются одним пальцем левой руки, что и определяет цезуру; в примере 17б последовательности из двух одинаковых нот исполняются разными пальцами левой руки, вследствие чего происходит смена позиции<sup>2</sup>. Эти приемы очень удобны при игре в быстрых темпах.

Работа над артикуляцией выдвигает перед начинающими гитаристами дополнительные трудности, но, как показывает опыт, они вполне преодолимы. Кроме того, легче сразу же усвоить верное исполнение штрихов, чем исправлять уже устоявшиеся недостатки.

Техника выполнения штрихов должна совершенствоваться на всем пути обучения гитариста. Это позволит достичь высокого уровня артикуляционного мастерства, необходимого для исполнения более сложных произведений, таких, например, как «Любимый вальс» Н. Коста, где три фактурные линии (мелодия, бас, аккомпанемент артикулируются различно):

18

ЛЮБИМЫЙ ВАЛЬС

Н. КОСТ

Vivo

<sup>1</sup> Браудо И. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. Л., 1979, с. 44.

<sup>2</sup> Необходимо тщательно следить за тем, чтобы ученик обязательно переносил левую руку из одной позиции в другую, а не пытался подкладывать пальцы, не меняя позиции.

Освоение артикуляционных приемов должно сопровождаться слуховым контролем, тем более, что наличие готового звуковысотного ряда гитары может провоцировать механическое воспроизведение нотного материала.

Работа над артикуляцией создает предпосылки для прочной связи между представляемым музыкальным образом и движениями рук — штрихами. В результате ученик будет точно представлять, с помощью какого технического приема артикуляции возможно достижение того или иного художественного эффекта.

Артикуляция должна органично входить в арсенал музыкальных выразительных средств гитариста с первых его шагов и в этом видится одна из основных задач гитарной педагогики.

## СОДЕРЖАНИЕ

От составителей . . . . .	3
В. И г о н и н, Л. С к у м а т о в. Об устранении дефектов постановки правой руки баяниста . . . . .	6
М. Г о в о р у ш к о. Чтение с листа в процессе обучения баяниста . . . . .	15
А. К р у п и н. О некоторых принципах освоения современных приемов меха баянистами . . . . .	23
М. С е н ч у р о в. Бряцание . . . . .	34
А. Ш а л о в. Совершенствование игры на балалайке . . . . .	39
И. Ф о ч е н к о. Об организации двигательного аппарата домриста . . . . .	52
А. Н и к о л а е в. Некоторые вопросы артикуляции на начальном этапе обучения в классе гитары . . . . .	59



ИБ 3375

**ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ**

Сборник Статей

Выпуск 6

Редактор *В. С. Буренко*

Худож. редактор *Р. С. Волховер*

Техн. редактор *Е. Ф. Николаева*

Корректоры *Т. В. Львова, Г. В. Романычева*

Сдано в набор 13.03.85. Подписано в печать 23.05.85. Формат 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Бумага тип. № 2. Гарнитура литературная. Печать высокая.  
Усл. печ. л. 4,5. Уч.-изд. л. 3,95. Усл. кр.-отт. 4,623. Тираж 19 000 экз.  
Изд. № 3117. Заказ № 530. Цена 25 к.

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение.  
191123, Ленинград, ул. Рылеева, 17

Ленинградская типография № 2 головное предприятие ордена Трудового  
Красного Знамени Ленинградского объединения «Техническая книга»  
им. Евгении Соколовой Союзполиграфпрома при Государственном  
комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.  
198052, г. Ленинград, Л-52, Измайловский проспект, 29