Министерство просвещения РСФСР
Куйбышевский государственный педагогический институт
имени В.В.Куйбышева

ИЗУЧЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ
ОСНОВЫ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ДОМРЕ

Методические рекомендации
для студентов
музыкально-педагогического
факультета

Куйбышев 1988

Печатается по решению редакционно-издательского совета Куйбышевского государственного педагогического института имени В.В.Куйбышева

ИЗУЧЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ: Методические рекомендации для студентов музыкально-педагогического факультета /сост. Т.П.Варламова (Куйбышевск. пед. ин-т). Куйбышев, 1988. 32 С.

Цель данной методической разработки – дать теоретический и практический материал по обучению игре на домре, необходимый студентам, будущим руководителям самодеятельных оркестров русских народных инструментов. В работе в обобщенном виде раскрываются теоретические вопросы, разработанные в специальной литературе, содержатся положения и заключения, которые являются выводами из собственного педагогического опыта автора.

Методическая разработка предназначена для студентов музыкальных специализаций пединститутов и институтов культуры. Кроме того, она может быть использована учащимися и педагогами культурно-просветительных и музыкальных училищ.

Составитель – Т.П.Варламова

Ответственный за выпуск – доцент Ю.П.Арнаутов

Рецензенты: доцент Московского музыкально-педагогического института имени Гнесиных В.С.Чунин, доцент Куйбышевского педагогического института имени В.В.Куйбышева А.А.Трифонов.

© Куйбышевский государственный педагогический институт им. В.В.Куйбышева, 1988.

Курс начального обучения игре на домре ведётся в высших и средних специальных учебных заведениях. Предметом изучения указанного курса является теория и практика освоения оркестровых инструментов домровой группы. Основная цель курса - приобретение студентами знаний и навыков, необходимых для самостоятельной работы в качестве руководителей самодеятельного оркестра русских народных инструментов. Цель обучения должна быть достигнута с наименьшими затратами времени и сил, но с лучшими результатами. Для этого необходима, прежде всего, тесная связь изучения теоретического материала с практикой игровых движений.

Существующие учебные пособия[1] " имеют цель помочь широкому кругу любителей музыки овладеть навыками игры на трёхструнной домре и тем самым приобщиться к массовому музыкальному творчеству, а также способствовать дальнейшему развитию профессионального инструментального мастерства"[2].

Домровое искусство развивается в двух направлениях: как самодеятельное и как профессиональное исполнительство. Поэтому при создании учебных пособий надо учитывать целесообразность и направленность методического материала, опираясь на возросший уровень педагогической и исполнительской практики.

Данное пособие предполагает музыкально-теоретическую подготовку студентов, владение ими каким-либо из музыкальных инструментов (фортепиано, баян, аккордеон, балалайка). Работа состоит из четырёх разделов:

1. Краткие исторические сведения о домре;
2. Устройство инструмента и уход за ним;
3. Постановка исполнительского аппарата;
4. Приёмы звукоизвлечения и штрихи.

КРАТКИЕ ИСТОРИЧЕСКИЕ СВЕДЕНИЯ О ДОМРЕ

Домра - старинный народный струнно-щипковый музыкальный инструмент, бытовавший на Руси в XVI-XVII вв. В исторических памятниках упоминание о домрах было частым (в различных формах фольклора - былинах, сказаниях, песнях и т.п., в жанрах церковной литературы - летописях, житиях святых и т.д.)[1], хотя ни в одном из источников не было дано описания устройства домры и не сохранились инструменты того периода.

По этой причине исследователи относили домру то к духовым, то к струнным, а то и к ударным инструментам. Например, составитель толкового словаря В.И.Даль утверждал, что домра была в старину дудкой, поскольку термин"домра" происходит от древнеславянского "дму", т.е. "дуть". А историк XIX столетия Н.Костомаров причислял домру к ударным инструментам. Он так описывал развлечения скоморохов: "Одни из них играли в гудки, другие били в бубны, домры и накры"[3]. А.Фаминцин первым назвал домру струнным щипковым инструментом в книге "Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа"[4].

Ученые предполагали, что древним предком русской домры был египетский инструмент, получивший у греческих историков наименование "пандура". Исследователи истории русских народных инструментов-А.Фаминцин, а вслед за ним Н.Привалов и А.Новосельский-придерживались той точки зрения, что домра пришла в Московскую Русь от азиатских народов, где она являлась потомком древнего арабо-персидского тамбура. В Малой Азии и Закавказье до сих пор бытуют инструменты, близкие русской домре. А у народов, занимавших промежуточное географическое положение между славянскими и азиатскими, есть аналогичные инструменты с похожими названиями: у узбеков - танбур, у украинцев - бандура, у туркменов - дутар, у монголов - домбур, у киргизов - думбра, у казахов - домбра, у калмыков - домр, у башкир - думбыра.

Вся история возникновения и развития музыкальных инструментов доказывает, что наряду с аэрообразными инструментами почти одновременно появлялись щипковые с длинной шейкой, по струнам которых ударяли пальцами. Так, в сообщениях византийских историков VI в., арабских писателей IX-X вв. говорится о наличии в обиходе славян, в том числе русских, кифары, лютни, танбуры. А все иностранцы, посещавшие Татарию и Русь в период между XII и XVI столетиями, называли виденные ими музыкальные инструменты на свой западно-европейский лад, довольствуясь лишь внешним сходством. Поэтому возможно, что инструменты домрового типа были известны у славянских племён "русов" ещё до создания общерусского государства.

Развитие исполнительства на народных инструментах в период XVI-XVII вв. следует связывать с явлением скоморошества на Руси. По своему положению и характеру деятельности скоморохи делились на две категории. Уже в XI в. бытовали группы странствующих

скоморохов, которых называли "ватагами", или "артелями". Эти группы гусляров, гудошников, певцов, плясунов и фокусников всегда были желанными гостями простого народа. Они несли в народные массы не только веселье, но и вольный дух. Основным содержанием их творчества являлась сатира на духовенство, поэтому странствующие скоморохи повсеместно притеснялись и подвергались гонениям.

Существовала и другая часть скоморохов, так называемых "оседлых", свободно живших в посадах и слободах. Они селились как церковные ремесленники и служили при княжеских и боярских дворах. Эта категория скоморохов, бывшая на "государевой службе", пользовалась определёнными привилегиями. Нередко музыканты, бывшие на службе у господ, пополнялись за счёт вольных, "подвижных" скоморохов. Для этой цели весёлых людей по всем городам и волостям собирали и на подводах отвозили в Москву.

На рубеже XVI-XVII вв. самым популярным инструментом среди других "музыкальных орудий" в руках скоморохов была домра; лёгкость и малая величина инструмента, его звонкость особенно пришлись по душе вездесущим скоморохам. "Рад скомрах о своих домрах", - гласит старая народная пословица. Различались два вида древнерусской домры: она могла иметь форму, близкую к современной домре, или форму лютни - с большим корпусом, коротким грифом и отогнутой назад головкой. Играли на ней плектром (деревянной или костяной пластинкой или пёрышком) и пальцами правой руки.

В начале XVI в. в Москве была создана государева Потешная палата, которая располагала не только талантливыми музыкантами, сочинителями, вышедшими из среды скоморохов, но и отличными музыкальными мастерами. Именно в государевой Потешной палате были сконструированы разновидности домры: домрище, домра, домра баистая. Эти инструменты применялись в различных ансамблях. В Москве XVII в. существовал целый "домерный ряд", где продавались домры. Так, по свидетельству историка И.Забелина, в 1634 г. "в Домерном ряду куплено за 49 коп. шесть домер потешных, в хоромы царевны для потехи" [5].

С начала XVII в. при Царской Дворцовой Потешной палате, наряду с гусельками и бахарями, состояли такие игравшие на домрах - домрачеи. Из сохранившихся дворцовых записей видно, что "Дворцовый приказ" нередко выдавал денежные пособия домрачеям на покупку домерных струн [6].

Но постепенно на искусство скоморохов накладывает свою тяжелую руку церковь. Она требует запрета народных увеселений, театральных зрелищ и других представлений. Под влиянием духовенства неоднократно издавались царские указы, призывавшие наказывать народных музыкантов и уничтожать их инструменты. В начале притеснения касались в основном "подвижных скоморохов", в это время "государевы люди" оставались под покровительством господ. Вплоть до середины XVI в. ограничения и осуждения деятельности скоморохов носили местный характер. И только после так называемого Стоглавого собора, состоявшегося в 1551 г., преследования повсеместно усилились.

Но, несмотря на жесткую политику в отношении скоморохов, которую развернуло духовенство, деятельность народных музыкантов не прекращалась. Наконец, царский указ царя - святоши Алексея Михайловича, изданный в 1648 г. и повторенный дважды (в 1652 и 1657 гг.), полностью прекратил скоморошество на Руси. Вот как повелевала Белгородскому воеводе "Государева память", посланная ему в 1648 г.: "А где объявятся домры, и сурны, и гудки, и гусли, и всякие гудебные бесовские сосуды, и тыб те бесовские велеть вынимать, и изломав те бесовские игры, велеть жечь. А которые люди от того ото всего богомерзкого дела не отстанут, выб тех велели бить батоги; а которые люди от того не отстанут, а объявятся в такой вине в третие и в четвёртые, и тех по нашему указу, велено ссылать в Украйные города за опалу"[7].

В других грамотах порицались "игрецы бесовские скоморохи с домрами", запрещалось призывать их к себе в дом и предписывалось не только отнимать домры и прочие музыкальные инструменты, но и ломать и жечь без всякого сожаления. По свидетельству очевидца А.Олеария, имел место случай, когда пять телег, нагруженных различными инструментами, были отправлены за Москву-реку и там сожжены.

В результате гонения всё меньше становилось мастеров, изготовлявших музыкальные инструменты для скоморохов, искусство их постепенно утрачивало массовость, вырождалось. На рубеже XVII-XVIII вв. домра практически исчезает в народе, на смену ей приходит балалайка - инструмент с треугольным кузовом, который более прост в изготовлении и меньше напоминает запрещенную домру. Забывается и само название "домра".

Заслуга в восстановлении и дальнейшем развитии домры принадлежит выдающемуся музыканту, создателю оркестра русских народных инструментов В.В.Андрееву (1861 - 1918 гг.)

По образцу струнного музыкального инструмента с овальным корпусом, найденного в 1896 г. в Вятской губернии А.А.Мартыновой, Андреев создал домру. По его эскизам и чертежам трехструнная домра была изготовлена С.Налимовым, а позднее - Ф.Пасербским и включена в состав балалаечного оркестра.

Андреев не просто скопировал найденный инструмент, а внес в него определенные усовершенствования, существенно повысившие качество звучания домры и её технические возможности. Усовершенствованный инструмент был изготовлен из лучших пород дерева, несколько изменились форма кузова и длина шейки, было значительно увеличено количество ладов и т.д. Андреев писал: "Домра восстановлена мною по этому экземпляру, с точным соблюдением всех типических особенностей инструмента. Строй для домры я взял один из употребляемых в народе, так называемый "разлад", т.е. все три струны во взаимном соотношении в кварту"[8].

Продолжая работу, Андреев и его соратники (Фомин, Привалов, Налимов, Пасербский)в 1900 г. завершают создание семейства домр различных размеров и звукового диапазона: пикколо, примы, альта, тенора, баса, контрабаса, с квартовым строем.

В 1910 г. Г.П.Любимов в содружестве с С.Ф.Буровым на основе андреевской сконструировал четырёхструнную домру квинтового строя. Вскоре был создан квартет, а затем и оркестр четырёхструнных домр, состав которого был приближен к струнно-смычковой группе симфонического оркестра: пикколо, прима, альт, тенор, бас, контрабас.

Проникновению балалаечно -домрового оркестра в народный музыкальный быт способствовало, во-первых, его соответствие музыке, пользовавшейся в это время популярностью среди широких слоёв любителей, во-вторых, простота обучения, лёгкость игры на усовершенствованных инструментах и их доступность для беднейших классов.

Однако признание со стороны русских музыкальных деятелей и прессы пришло не сразу, а в результате длительной и упорной борьбы. Отвечая на критические выступления в прессе, Андреев писал: "Русский народ никогда своих инструментов не оставлял, но развитие их действительно задержалось в результате гонения церкви.

Новые инструменты полностью сохраняют самобытность народных образцов, поскольку усовершенствование коснулось лишь качественной стороны их, а не существа конструкции. Введение в оркестр разновидностей балалаек и домр сделано на том основании, что в прошлом на Руси также существовали инструменты, имевшие семейства, например домришка, домра и домра басистая. Цель возрождения этих инструментов - дать народу музыкальное орудие, соответствующее его складу, характеру и в то же время по возможности удовлетворяющее требованиям современной музыкальной культуры"[9].

Итак, благодаря замечательной деятельности В.В.Андреева и его соратников, после 200-летнего молчания домра возродилась в новом качестве. Из сферы "заглавности и забвения" она вышла на концертную эстраду.

Беспредельные возможности для развития русского народного инструментария открыла Великая Октябрьская социалистическая революция. В нашей стране были организованы государственные творческие коллективы, развивалась сеть учебных заведений, клубов, Домов культуры. В большинстве музыкальных учебных заведений были открыты отделения и факультеты народных инструментов. Домровое исполнительство получило значительное развитие благодаря деятельности таких педагогов, как А.Александров, Р.Белов, В.Круглов, В.Чунин, В.Шитенков и др. Росту исполнительского мастерства на домре способствовало проведение Всероссийских конкурсов исполнителей на народных инструментах в Москве (1972 г.), Ленинграде (1979 г.), Туле (1986 г.). Лауреаты этих конкурсов - Т.Вольская, А.Цыганков, И.Ерохина, С.Лукин, Т.Варламова и др. - проводят большую работу по пропаганде домры в широких народных массах, по утверждению её в качестве равноправного участника советской национальной культуры.

УСТРОЙСТВО ДОМРЫ

Домра имеет две основные конструктивные части:

1. Корпус - звучащую резонансную коробку, в которой формируется и усиливается звук;
2. Гриф - тонкую длинную рукоятку, над которой натянуты струны.

Каждая из этих частей состоит из целого ряда деталей.

Корпус составляют кузов и дека.

Кузов – нижняя выпуклая часть корпуса. Он имеет форму полушария, склеивается из семи клёпок. Между клёпками иногда вклеиваются декоративные прожилки. Внутри кузова стыки клёпок проклеиваются бумагой или тканью. Концы клёпок на краю собираются на двух клёцах: в нижнем клёце просверливают отверстия для кнопок, за которые крепятся струны. В паз верхнего, более массивного клёца вклеивается пятка грифа. Лучшее дерево для кузова – палисандр, орех и волнистый клён (явор). На изготовление инструментов идёт главным образом бук.

Дека – часть корпуса, прикрывающая кузов сверху. Она служит усилителем и излучателем звука. Дека у домры круглая, укреплённая снизу тремя пружинами. Изготавливается обычно дека из резонансовой древесины (ели, пихты). Дека снабжена небольшим отверстием (резонатором – голосником), который прорезается немного выше середины деки и украшается розеткой.

Вверху над декой укрепляется щиток - панцирь, выполненный из пластинки твёрдого дерева, эбонита или пластмассы. Он предохраняет деку от ударов медиатора. На домрах встречаются три типа панцирей: наклейной, врезной, навесной. Кромка деки оформляется прожилками и окантовывается обечайкой. Дека воспринимает колебания струны, передаёт их заключенному внутри корпуса воздуху. Воздух вследствие своей упругости возвращает колебания деке, и цикл повторяется сначала. В результате этого звук значительно усиливается, продлевается и приобретает тембр. Колебания струны передаются деке через подставку, украшенную снизу фигурными вырезами. Лучшим материалом для изготовления подставки является клён, а для наклейки сверху используют чёрное дерево. Подставка служит регулятором точности строя, для этого она перемещается вдоль струн. Высота подставки должна быть такой, чтобы струны не дребезжали на ладах во время игры.

Гриф состоит из следующих частей: пятки, с помощью которой он скрепляется с кузовом; шейки – наиболее длинной части грифа, на которой во время игры работает левая рука; накладки – деревянной пластинки, наклеенной на шейку с закреплёнными в ней поперечными металлическими ладами, разделяющими гриф на участки определённой длины. Шейка грифа склеивается из трёх продольных частей твёрдых пород дерева, накладка изготавливается из ценных твёрдых пород дерева (палисандр, чёрное и железное дерево), лады – из тугоплавкого, малоизнашивающегося специального сплава.

Большая часть накладки (15 ладов) наклеивается на шейку, меньшая - на панцирь над декой. Всего на домре от 19 до 24 ладов. Для удобства ориентации на грифе на 2-ом, 5-ом, 7-ом, 10-ом, 12-ом, 17-ом, 19-ом ладах вклеиваются небольшие перламутровые или целлулоидные кружочки и ромбики.

На верхний конец грифа приклеивается плоская головка с вертикальными колками для натягивания струн и настройки инструмента. Колковый механизм монтируется внутри головки и закрывается крышкой.

В верхней части грифа, у головки, струны перегибаются через порожек, в котором делаются неглубокие прорези для равномерного распределения струн по ширине грифа.

Внизу струны крепятся либо к металлическому струнодержателю, имеющему выштампованные зацепы для струн, либо к трём деревянным или пластмассовым кнопкам, которые вставляются в отверстия, просверленные в нижней кромке инструмента.

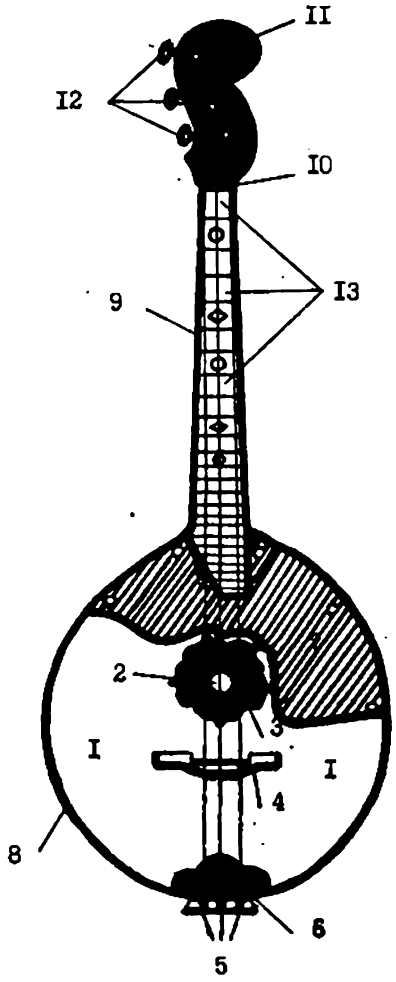
В месте перегиба струн, на кромке, вкладывается нижний порожек, который, так же как верхний, изготавливается из чёрного дерева или из белой кости.

Малая домра имеет 3 струны: первая и вторая - стальные, третья-стальная, обвитая медной проволокой (канителью).

Образцом по своей форме и качеству звучания считается домра, изготовленная мастером И.С.Налимовым по чертежам В.В.Андреева.

В настоящее время домры выпускают фабрика щипковых инструментов им. А.В.Луначарского в г. Ленинграде и Московская экспериментальная фабрика музыкальных инструментов.

Конструкция домры



I. Дека. 2. Голосник. 3. Розетка. 4. Подставка. 5. Кнопки. 6. Нижний порожек. 7. Панцирь. 8. Кузов. 9. Гриф. I0. Верхний порожек. II. Головка. I2. Колки. I3. Лады. I4. Струны.

УХОД ЗА ИНСТРУМЕНТОМ

Влияние сырости, сквозняков и излишней сухости вызывает разбухание и изменение инструмента, его расклейку, растрескивание, изменение его формы, а также ржавение металлических частей и струн. Расстояние от места хранения домры до окон, дверей, батарей парового отопления должно быть не менее I,5 м.

Дерево на домре покрыто защитными лаковыми плёнками, но только снаружи, внутри же корпуса дерево не защищено, поэтому свободно впитывает и влагу и пыль. Наиболее благоприятные условия для хранения домры: температура I8–22^{0} при относительной влажности воздуха 50–60 %. Лучше всего хранить и переносить домру в жестких, хорошо закрывающихся футлярах, оклеенных внутри мягкой тканью, или в двойном брезентовом чехле. Надо также оберегать домру от пыли, т.к. она не только портит внешний вид, но, накопившись внутри, может ухудшить звучание.

Класть инструмент нужно на стол и стул струнами вниз. После занятий необходимо протирать струны и гриф ваткой с одеколоном, чтобы удалить следы пота и жира. Кусок ткани, подложенный под струну, поможет избежать окисления. Чтобы очистить струны от налёта грязи, нужно несколько раз провести тканью вдоль всей струны от подставки до верхнего порожка. Таким образом счищается со струны налёт грязи. Уход за струнами обеспечивает их долговечность, чистоту и устойчивость строя. Колковую механику рекомендуется время от времени смазывать двумя-тремя каплями машинного масла.

При хранении инструмента длительное время, во избежание проседания деки и прогибания грифа, надо ослабить натяжение струн, уложить подставку на деку. Голосник лучше заткнуть тряпочкой или бумагой, а инструмент обернуть бумагой. Если инструмент не будет использован в ближайшее время, то следует опустить струны, ведь и дерево способно уставать.

Домра требует внимательного и бережного обращения.

ПОСТАНОВКА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АППАРАТА

Игра на любом музыкальном инструменте требует освоения целого комплекса средств и приёмов для решения художественных задач. Приспособление организма к условиям игры заключается в выработке таких форм движений, которые наиболее рациональны, естественны и подчинены выражению содержания музыки.

Под постановкой подразумевается процесс психофизического приспособления домриста к особенностям звукоизвлечения инструмента во время исполнения музыкального произведения. Кроме трёх основных задач: физического приспособления, звукоизвлечения и исполнения, в постановку, как более частные понятия, входят постановка правой и левой рук , посадка, контакт с инструментом, система аппликатур как организация художественного процесса, музыкально-художественные задачи и представления. По мнению А.Пазовского, "музыканту необходимо особое призвание к своему инструменту, ощущение инструмента как органической части всего своего артистического существа"[10].

Постановку правой и левой рук нельзя рассматривать как нечто догматическое, неизменное или универсальное для всех домристов, идущее вразрез с индивидуальными особенностями строения тела исполнителя.

Посадка

Во время исполнения сидеть следует на передней половине стула, немного наклонившись вперед, чтобы домра была слегка зажата между грудной клеткой и ногой. Правильная посадка домриста обеспечивает контакт исполнителя с инструментом, поэтому достижение устойчивости инструмента – одно из важнейших условий в посадке. Корпус домриста должен быть свободным, и опираться нужно торсом на стул, а не на ноги.

Для удобства игры обычно правая нога закладывается за левую, но для поднятия домры можно использовать и подставку под ногу, а также овальное приспособление для кузова домры. Для устранения скольжения домры по бедру необходимо приклеить к нижней части кузова инструмента или подложить под него полоску паралона.

Домра кладётся на ноги так, чтобы подставка на деке и колено правой ноги составляли одну линию. Головка грифа должна находиться не ниже уровня плеча играющего.

Формирование звука, динамики происходит в основном за счёт работы правой руки, свобода движений которой обеспечивается благодаря устойчивости инструмента. Правая рука касается домры в трёх местах: на обечайке, ногтём мизинца – панциря, медиатором – струны. Укрепить инструмент в двух неподвижных точках необходимо также для того, чтобы левая рука не была занята поддерживанием инструмента.

Анатомия руки

Чтобы распределить двигательные функции между кистью, предплечьем и плечом, а также способы их развития и совершенствования, необходимо иметь представление о работе и свойствах мышц руки. Определение правильной постановки рук для каждого исполнителя должно быть индивидуальным, с учетом особенностей его анатомо-физиологического строения.

Рука состоит из плеча, предплечья и кисти. Верхнюю часть руки составляет одна плечевая кость (плечо). Благодаря наличию полушаровидной головки на верхнем своём конце, плечевой сустав является самым свободным суставом нашего тела и может двигаться во всех направлениях. Предплечье - участок руки от локтя до кисти - состоит из двух костей: локтевой и лучевой. Верхний конец локтевого сустава имеет цилиндрическое углубление для плечевой кости, что делает локтевой сустав пригодным для быстрых движений. Лучевая кость, сочленяясь с костями запястья, совершает ротационное (вращательное) движение как вокруг своей оси, так и вокруг локтевой кости. Следовательно, вращение происходит не в самой кисти, а между костями предплечья. Рука может находиться в двух противоположных позициях: ладонь повернута вниз - "пронация" и ладонь вывернута вверх - "супинация".

Кисть состоит из запястья, пясти и пальцев. Благодаря движению костей запястья, кисть имеет возможность округляться и сгибаться как в сторону к локтевой (ульнарная абдукция), так и в сторону к лучевой (радиальная абдукция) кости.

Пальцы делятся на три фаланги: основную, среднюю и ногтевую. Большой палец имеет две фаланги.

В движениях домриста участвуют плечевой пояс, плечо, предплечье, кисти и пальцы.

Постановка левой руки

Постановка левой руки определяется индивидуально, с учетом природных особенностей строения руки. Чтобы найти естественное, свободное положение руки и пальцев на грифе, надо сначала обхватить ладонью пятку грифа, затем свободно отвести кисть по грифу до верхнего порожка. Гриф опирается на пястно-фаланговую часть указательного пальца и тыловую часть большого пальца.

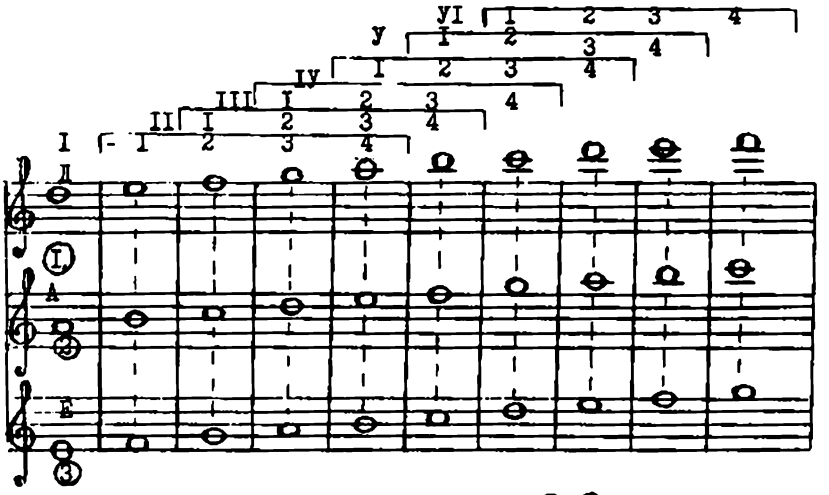
Ладонь не прижимайте к грифу. Кисть должна составлять прямую линию с предплечьем. Ногти пальцев направляйте вдоль грифа в сторону корпуса домры, а не поперёк.

Пальцам нужно дать возможность свободно двигаться на любой из трёх струн в одной позиции без дополнительного движения запястья и предплечья. Для этого необходимо, чтобы все три фаланги находились над струнами. Ногтевые фаланги пальцев должны падать перпендикулярно на лады, ударяя по ним твёрдыми подушечками пальцев. Глубина погружения грифа в ладонь зависит от величины инструмента и руки исполнителя. Большой палец должен быть расположен приблизительно против второго пальца.

Главным в постановке левой руки является одновременное развитие четырех пальцев, участвующих в звукоизвлечении. Техника левой руки домриста состоит в основном из движений пальцев в одной позиции, смены позиции и координации этих элементов.

Позиция (в переводе с латинского - размещение) определяется по месту прижатия струны указательным пальцем (первым) и охватывает кварту. Позиция нумеруется от более низких по регистру к более высоким.

Схема расположения позиций на струнах:



I,2,3,4 - пальцы; I,II,III - позиции; ① ② ③ - струны.

Если правильно держать инструмент и предоставить пальцам возможность свободно падать на струны, то расстояние между пальцами даст интервал в полтона. Одна из трудностей игры на домре заключается в том, что естественное расположение пальцев не совпадает с их правильным расположением на грифе, требуемым конструкцией инструмента. В преодолении этой трудности и состоит ежедневная техническая работа начинающего домриста.

Существует три вида расположения пальцев на грифе: основное, суженное и расширенное.

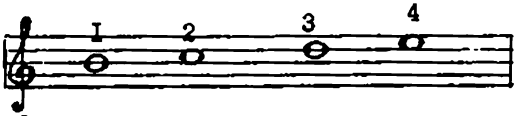
Основным расположением пальцев в позиции для взрослого человека принято считать положение левой руки на грифе, позволяющее исполнять, не сдвигая руку с места, заданную последовательность звуков в пределах чистой кварты. Для ребёнка расположение пальцев в позиции ограничивается интервалом малой терции. Задача расположения пальцев в позиции заключается в подготовке каждого пальца к выполнению игрового движения, совершаемого основной фалангой в пястно-фаланговом суставе. Не рекомендуется высоко разгибать ногтевые и средние фаланги пальцев при подъёме их со струны (так называемые "несобранные пальцы"). В этом заключается экономия движений пальцев как основа развития техники левой руки.

Суженное расположение пальцев применяется в процессе игры при смене позиций за счёт уплотнения естественного расположения первого и четвёртого пальцев до интервала секунды.

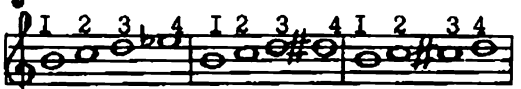
Расширенное расположение пальцев, которое принято называть растяжкой, применяется также для смены позиций и может быть увеличено до интервала чистой квинты (в нижнем регистре) и сексты или септимы (в высоком).

Расположение пальцев в позиции:

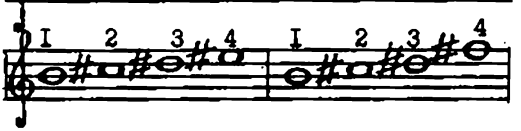
а) основное



б) суженное



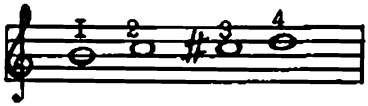
в) расширенное



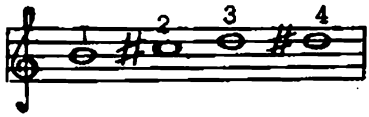
На начальном этапе обучения важно уделять внимание естественной постановке левой руки, заложить основы её нормального функционирования и приспособления к инструменту.

От анатомического строения руки: величины кисти, длины пальцев, от их растяжения и силы - зависит выбор аппликатуры в пределах одной позиции.

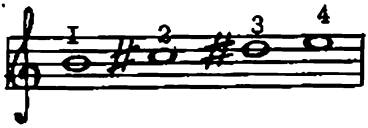
Естественное расположение пальцев (полутоновое)



Неполная позиция



Полная позиция

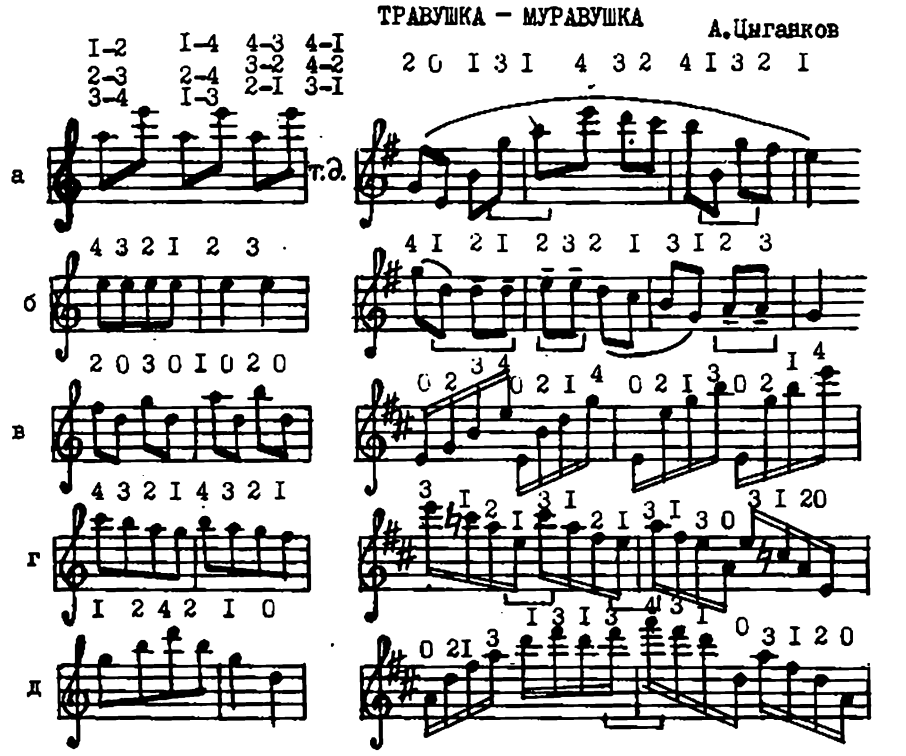


Закрепление какой-либо из этих позиций на определённый период обучения позволит сохранить естественное положение руки при разнообразной деятельности пальцев.

Деление грифа домры на позиции является вспомогательным средством при начальном обучении домриста.

В развитии техники левой руки домриста основную трудность представляют переходы из позиции в позицию. Смена позиции - это работа руки, быстро и плавно скользящей вдоль грифа. При правильной смене позиции большой палец движется соответственно перемещению всей руки, а рабочие пальцы сохраняют свою форму и активность.

Переход из одной позиции в другую осуществляется следующими способами: а) скольжением пальцев, б) подменой пальцев, в) использованием открытых струн, г) сужением пальцев, д) растяжкой пальцев.



Правильное расположение руки в позициях и при их смене обеспечивает наиболее целесообразное расположение пальцев на грифе и выбор аппликатуры в определённой звуковой последовательности.

И.М.Ямпольский указывает, что "Основой для выбора рациональной аппликатуры служит органическое взаимодействие следующих элементов:

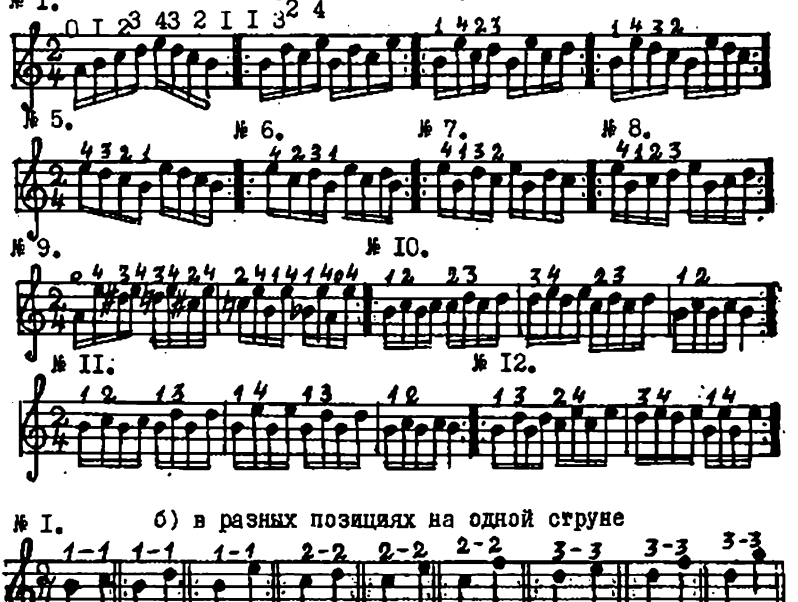
а) природы, конструкции инструмента;

б) требуемого этой природой расположения пальцев на грифе;

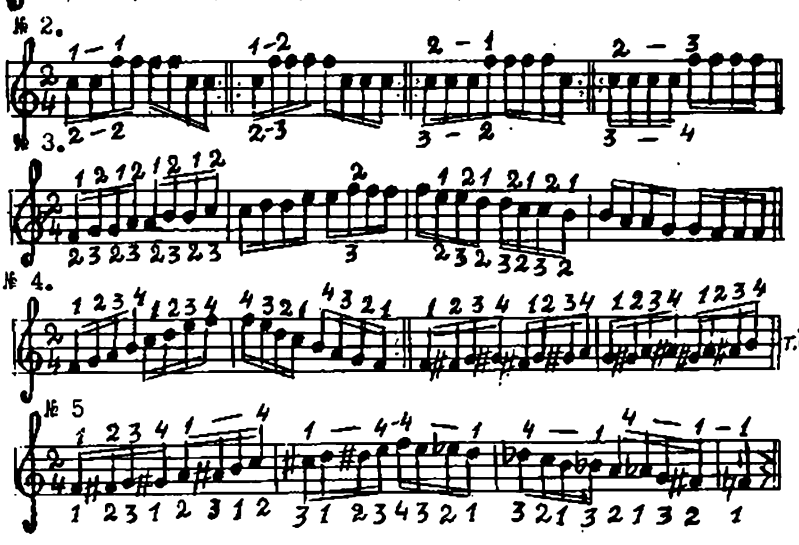
в) фактуры музыкального произведения"[II].

Упражнения для левой руки:

а) в одной позиции на разных струнах



б) в разных позициях на одной струне



Постановка правой руки

Любое новое физическое движение вначале постигается при помощи сознания, а потом постепенно автоматизируется. Чтобы зафиксировать свободные движения при ротации и абдукции кисти, на начальном этапе обучения следует воспользоваться вспомогательными движениями - упражнениями без инструмента:

1. Поставить правую руку на локоть, опустить свободную кисть вниз и совершать ею маятниковые движения.

2. Уложить предплечье и кисть правой руки на стол, собрать ногтевые фаланги вместе и поводить по столу подушечками пальцев из стороны в сторону.

Эти упражнения надо проделывать до тех пор, пока не появится ощущение свободного плеча при свободном предплечье и различной степени выгнутости кистевого сустава.

Затем эти же движения правой руки перенести на деку инструмента. Предплечье должно лежать на обечайке немного выше места крепления струн, так, чтобы рука могла свободно перемещаться вдоль струн от грифа до подставки. Сочетание разнообразных движений кисти, предплечья и плеча в процессе игры придаёт руке пластику, дыхание, свободу.

Положение правой руки домриста может рассматриваться только с учётом качества извлекаемого звука. Свободное движение руки даёт красивое звучание, а зажатая рука не может дать хорошего звукового результата. Даже в самом начале обучения нельзя определить раз и навсегда единую постановку руки, потому что руку надо не ставить, а двигать.

Положение медиатора

Размер медиатора должен соответствовать длине верхней фаланги указательного пальца и ширине большого пальца. Существуют различные виды медиаторов:

На начальном этапе обучения рекомендуется использовать мягкие медиаторы из полиэтилена, а затем - медиаторы из пластмассы. Медиатор находится между верхней фалангой указательного пальца

и подушечкой большого. Медиатор лежит перпендикулярно ногтю указательного пальца, сбоку от него. Указательный, средний и безымянный пальцы правой руки плотно собраны, и ногти их составляют одну линию, кроме ногтя мизинца. Ногтевая фаланга мизинца выступает вперёд так, что совпадает с выступающей частью медиатора и находится с ним в одной плоскости.

Большой палец, которым прижимается медиатор, может быть полусогнутым, согнутым либо прямым. Это зависит, во-первых, от физиологии руки, во-вторых,-от степени погружения медиатора в струны и в-третьих, от силы зажима медиатора в пальцах. Чтобы медиатор не скользил в руке, можно в центре его сделать несколько надрезов или горячей иголкой просверлить отверстие. Чтобы медиатор не выпадал и не поворачивался из стороны в сторону, необходимо широкий конец его ощущать средней подушечки большого пальца. Для удобства рекомендуется также прикреплять медиатор к указательному пальцу с помощью тонкой резинки, продетой через отверстие в медиаторе.

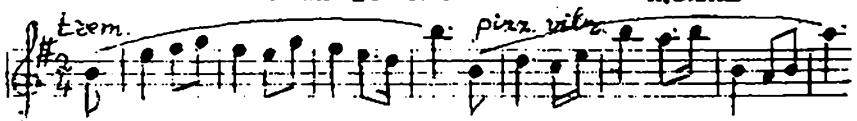
Угол наклона медиатора к струне зависит от заточки (фаски) его. Медиатор с широкой заточкой необходимо держать строго перпендикулярно по отношению к струнам, чтобы избежать лишних призвуков. При использовании узкого медиатора допустим некоторый его наклон.

ШТРИХИ И ПРИЁМЫ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ

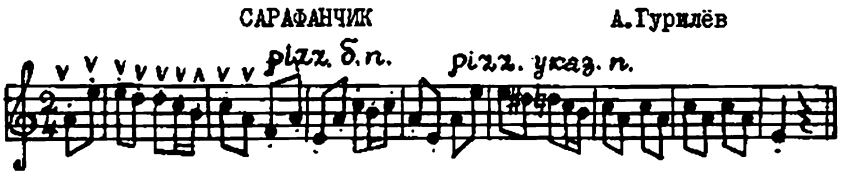
Штрихи (в переводе с нем. линия, черта) - это способы ведения звука определённой окраски. Штрихами называем определённые формы звуков, возникающие в результате различной артикуляции. Приёмы - это способы звукоизвлечения. Штрихи универсальны для всех инструментов, а приёмы игры индивидуальны для каждого из них. Штрих отражает и обозначает качество звука, а приём - средство достижения этого качества.

На домре один и тот же штрих может быть исполнен разными приёмами. Например, штрих легато, означающий связное исполнение чередующихся звуков, может быть исполнен как приёмом тремоло, так и пиццикато - вибрато:

КАЛИНА ВО РЖИ А.Билаш

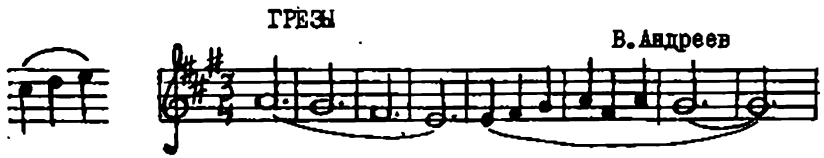


Штрих стаккато означает, что звуки надо исполнять отрывисто, отделяя один от другого. Стаккато достигается как при помощи ударов медиатора вниз (или вниз-вверх), так и пиццикато правой или левой рукой:



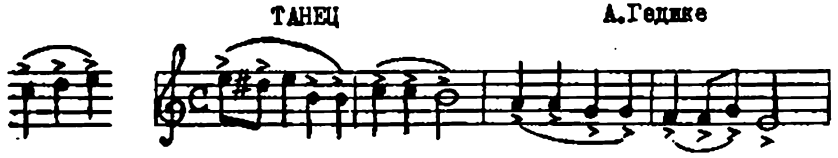
При исполнении мелодии на домре используются две основные разновидности штрихов, характеризующие связность и раздельность при соединении звуков. В категории "связно" длительности всегда выдерживаются полностью. К этой категории относятся следующие штрихи:

1. Легато, легатиссимо - связно, выдержанно, мягко, певуче.

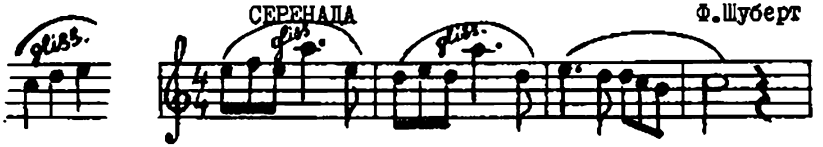


2. Портато - связно, выдержанно, слегка подчёркнуто.

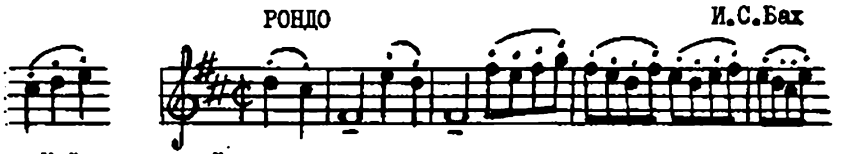
3. Легато - акценто - связно, выдержанно, акцентированно.



4. Легато-глиссандо – связно, выдержанно, скользя.

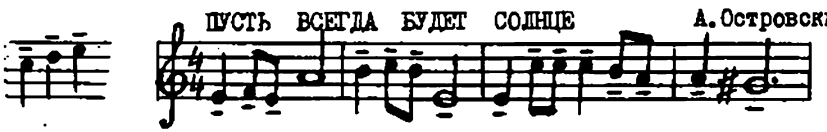


5. Легато-леджиеро – связно, выдержанно, легко.



К "раздельным" штрихам относятся:

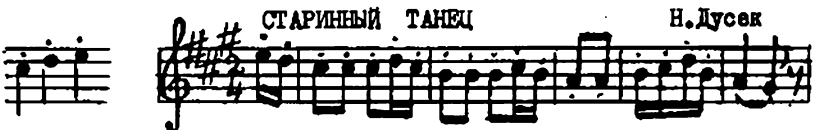
I. Тенуто – раздельно, выдержанно, чётко или мягко.



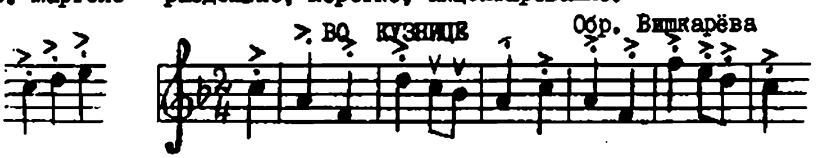
2. Маркато – раздельно, укороченно, акцентированно.

3. Нон легато – раздельно (не связно), укороченно, чётко или мягко.

4. Стаккато, стаккатиссимо – раздельно, коротко, чётко или мягко.



5. Мартеле – раздельно, коротко, акцентированно.

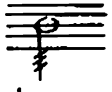


Работа над приёмами игры неотделима от разностороннего комплексного подхода к артикуляции, фразировке, нюансировке мелодии. В сложном процессе возникновения звука на домре необходима взаимосвязь слухового восприятия и ощущения игровых движений. Эти движения могут быть компактными (экономными) или пластичными (свободными). Результат звучания или атаки звука зависит от трёх основных моментов:

1) представления характера звука;
2) физического действия руки с медиатором;
3) активного восприятия звукового результата.

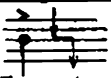
При звукоизвлечении важнейшим требованием является совпадение атаки медиатора с падением на лад пальца левой руки, т.е. координации движений правой и левой рук.

К основным приёмам звукоизвлечения на домре относятся тремоло, различные виды ударов и пиццикато.



Тремоло применяется для извлечения продолжительного звука и представляет собой результат трения медиатора о струну при вибрации кисти и предплечья с активной деятельностью мускулатуры плеча. Свободная рука у различных исполнителей может обладать неодинаковой степенью интенсивности: у одних активно движется кисть, у других – предплечье.

Удар-нажим исполняется непосредственно со струны. В давления на струну принимает участие вся рука, при этом медиатор как бы скользит вдоль струны. После извлечения звука необходимо зафиксировать опору медиатора на нижележащей струне.



Удар-толчок совершается аналогично нажиму, но с более активным, энергичным движением предплечья и локтя со струны вниз или вверх.

Удар-бросок осуществляется за счёт резкого, быстрого разворота предплечья при падении руки на струну. Это движение напоминает стряхивание градусника.

Пиццикато может исполнятся всеми пальцами правой руки. Но чаще всего пиццикато извлекается большим пальцем. Кисть при этом находится в расслабленном состоянии, а подушечка большого пальца скользит по струне. Звук будет ярче, если большой палец согнуть и делать щипок ближе к ногтю.

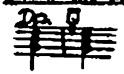
Кроме основных приёмов игры на домре, в профессиональном исполнительстве применяются специальные способы звукоизвлечения:

1. Глиссандо – восходящее или нисходящее скольжение пальцами левой руки по одной, двум или трём струнам.

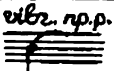
2. Вибрато – небольшое колебание высоты тона пальцами левой руки. На домре вибрато возникает в результате покачивания пальца, нажимающего струну в сторону соседней струны.

3. Портаменто – скользящий переход от одного звука к другому. Применяется при исполнении больших скачков, чтобы придать мелодии связность и напевность.

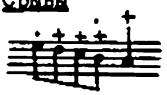
4. Большая дробь – быстрое чередование ударов четырьмя пальцами по струнам, которое завершается ударом медиатора вниз.



5. Вибрато правой рукой достигается колебанием ладони, прижатой к струнам за подставкой, сразу после извлечения звука ударом или щипком.



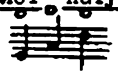
6. Срывы осуществляются сдёргиванием струны пальцами левой руки.



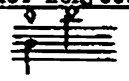
7. Игра за подставкой

8. Игра у подставки

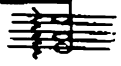
9. Флажолет натуральный



10. Флажолет искусственный

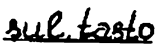


11. Арпеджиато



12. Скольжение со струны на струну

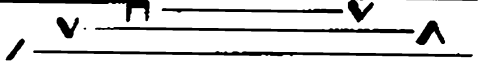
13. На грифе



14. Без определённой высоты звука

15. Удар медиатором вниз

Удар медиатором вверх



Применение того или иного приёма определяется самой музыкой и зависит также от художественного замысла исполнителя, его музыкального вкуса и опыта.

I А л е к с а н д р о в А. Школа игры на трехструнной домре. М.: Музыка, 1975; С в и р и д о в Н. Основы методики обучения игре на домре. Л.: Музыка, 1960; С т а в и ц к и й З. Начальное обучение игре на домре. Л.: Музыка, 1984; Ч у н и н В. Школа игры на трехструнной домре. М.: Советский композитор, 1986.

2 А л е к с а н д р о в А. Школа игры на трехструнной домре. М.: Музыка, 1975. С. 3.

3 В е р т к о в К. А. Русские народные музыкальные инструменты. Л.: Музыка, 1975. С. 80.

4 Ф а м и н и ц ы н А. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. СПб., 1891.

5 Оркестр русских народных инструментов и проблемы воспитания дирижёра: Межвуз.сб.научн.тр. / Гос.муз.пед.ин-т им.Гнесиных. Вып. 85. М., 1986. С. 22.

6 В е р т к о в К. А. Русские народные музыкальные инструменты. Л.: Музыка, 1975. С. 249.

7 Указ.соч. С. 255.

8 А н д р е е в В. В. Материалы и документы. М.: Музыка, 1986. С. 53.

9 Указ. соч. С. 55.

10 П а з о в с к и й А. Записки дирижёра. М.: Музыка, 1966. С. 70.

11 Я м п о л ь с к и й И. М. Основы скрипичной аппликатуры. 4-е изд. М.: Музыка, 1977. С. 34.

ЛИТЕРАТУРА ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

1. А л е к с а н д р о в А. Гаммы и арпеджио для трёхструнной домры. М.: Музыка, 1970.

2. А л е к с а н д р о в А. Школа игры на трехструнной домре. М.: Музыка, 1975.

3. А н д р е е в В. В. Материалы и документы. М.: Музыка, 1986.

4. В а с и л ь е в Ю., Ш и р о к о в А. Рассказы о русских народных инструментах. М.: Сов.композитор, 1976.

5. В е р т к о в К. Русские народные инструменты. Л.: Музыка, 1975.

6. В о л ь с к а я Т., Т р о ф и м о в В. Методические рекомендации в помощь педагогам ДМШ по классу домры и баяна-аккордеона. Свердловск, 1982.

7. К а р г и н А. Работа с самодеятельными оркестрами русских народных инструментов. М.: Музыка, 1982.

8. И м х а н и ц к и й М. У истоков русской народной оркестровой культуры. М.: Музыка, 1987.

9. К л и м о в Е. Совершенствование игры на трехструнной домре. М.: Музыка, 1972.

I0. М а к о м м о в Е. Оркестры и ансамбли русских народных инструментов. М.: Сов.композитор, I983.

II. Оркестр русских народных инструментов и проблемы воспитания дирижера: Межвуз.об.науч.тр. / Гос. муз.-пед.ин-т им. Гнесиных. Вып. 85. М., I986.

I2. П е р е с а д а А. Оркестры русских народных инструментов. М.: Сов.композитор, I985.

I3. П о п о н о в В. Русская инструментальная музыка. М.: Знание, I984.

I4. С в и р и д о в Н. Основы методики обучения игре на домре. Л.: Музыка, I977.

I5. С т а в и ц к и й З. Начальное обучение игре на домре. Л.: Музыка, I984.

I6. Ч у н и н В. Гаммы и арпеджио для трехструнной домры. М.: Музыка, I967.

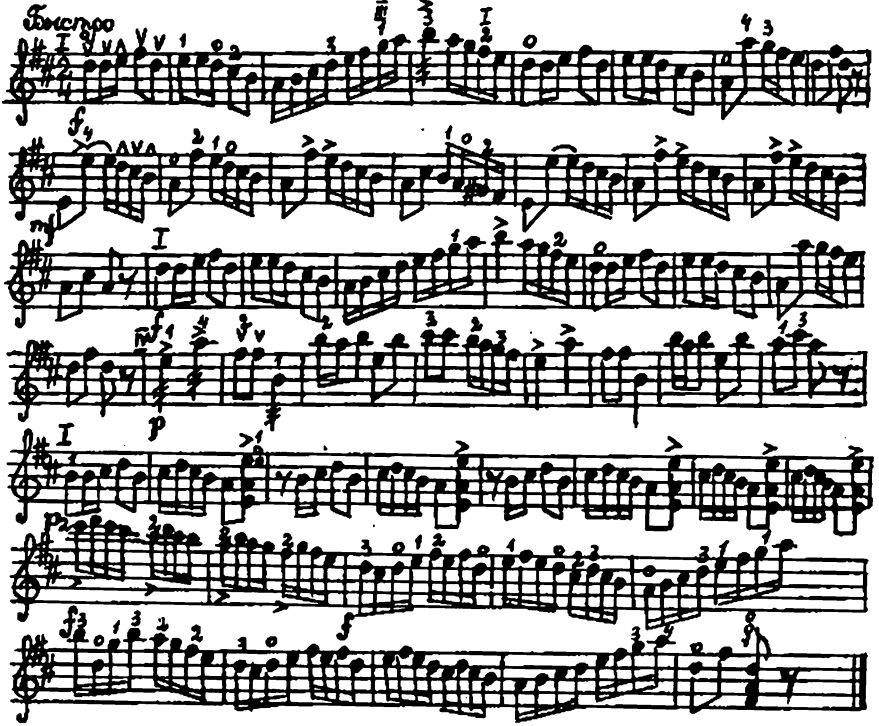
I7. Ч у н и н В. Современный русский народный оркестр. М.: Музыка, I98I.

I8. Ч у н и н В. Школа игры на трехструнной домре. М.: Сов.композитор, I986.

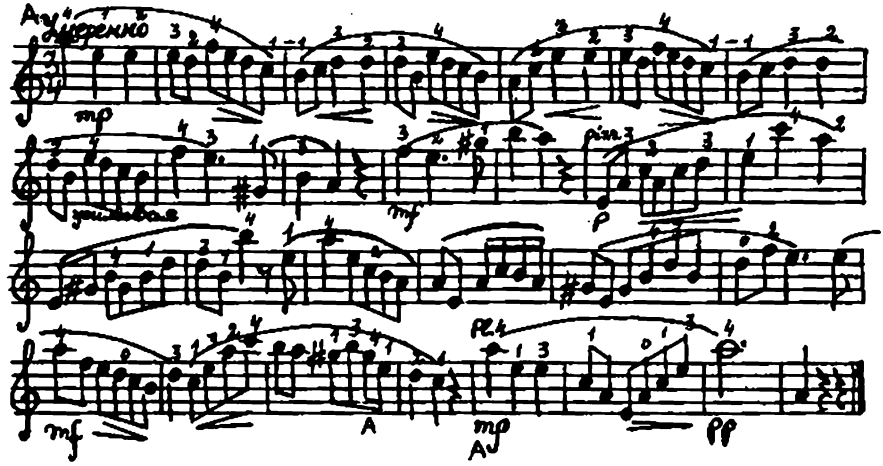
НОТНЫЕ ПРИЛОЖЕНИЯ

П р и м е ч а н и е РИО: Редакционно-издательский отдел Куйбышевского пединститута оставляет за собой право сделать замечание составителям и рецензентам настоящих методических рекомендаций за невыяснение полных инициалов авторов работ, перечисляемых в списках литературы, и приносит последним свои извинения за это упущение.

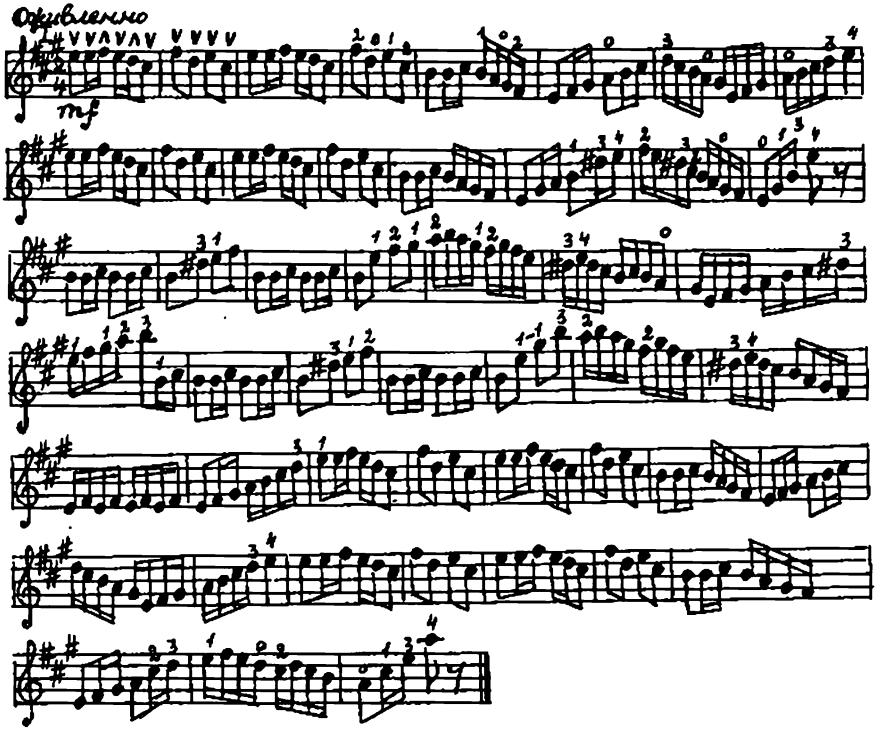
КОЛХОЗНАЯ ПОЛЬКА В. Захаров



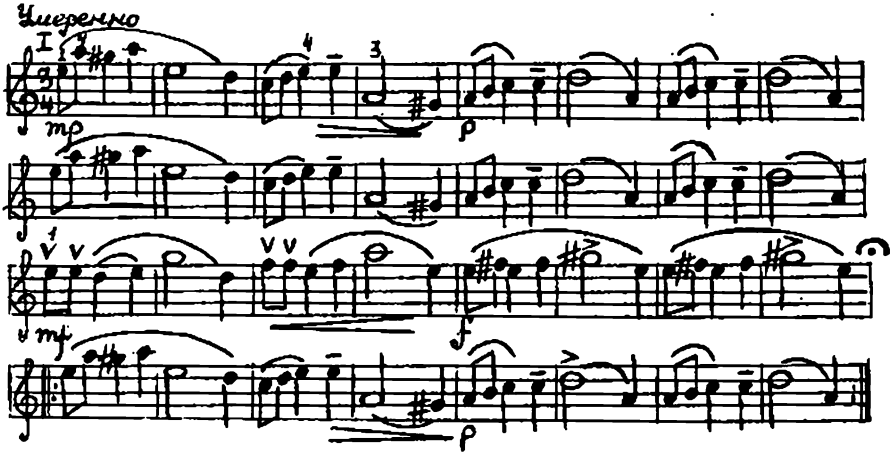
СОЛНЦЕ НИЗЕНЬКО Обр. Лысенко



ПЛЯСКА П. Барчунов

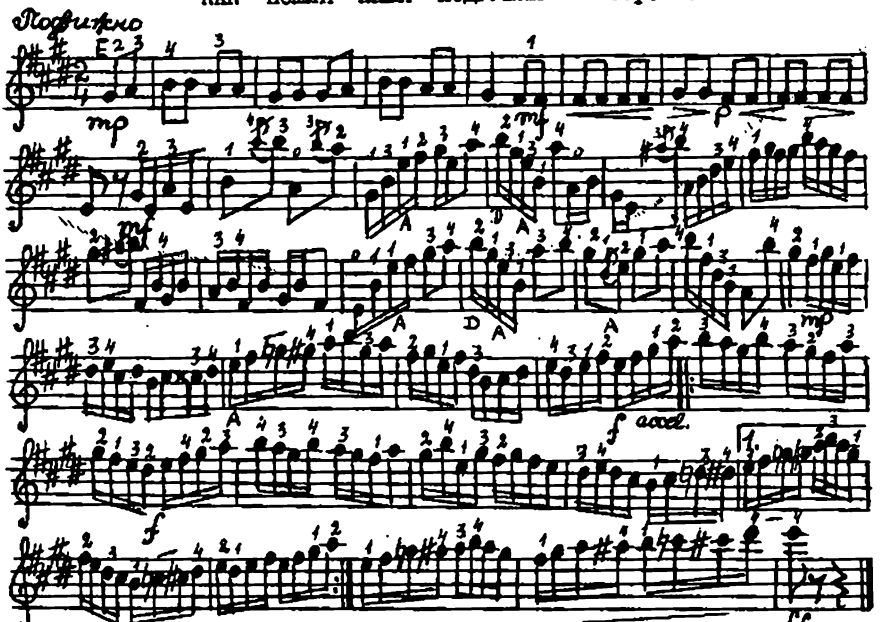


КОЛЫБЕЛЬНАЯ ПЕСНЯ В БУРЮ П. Чайковский



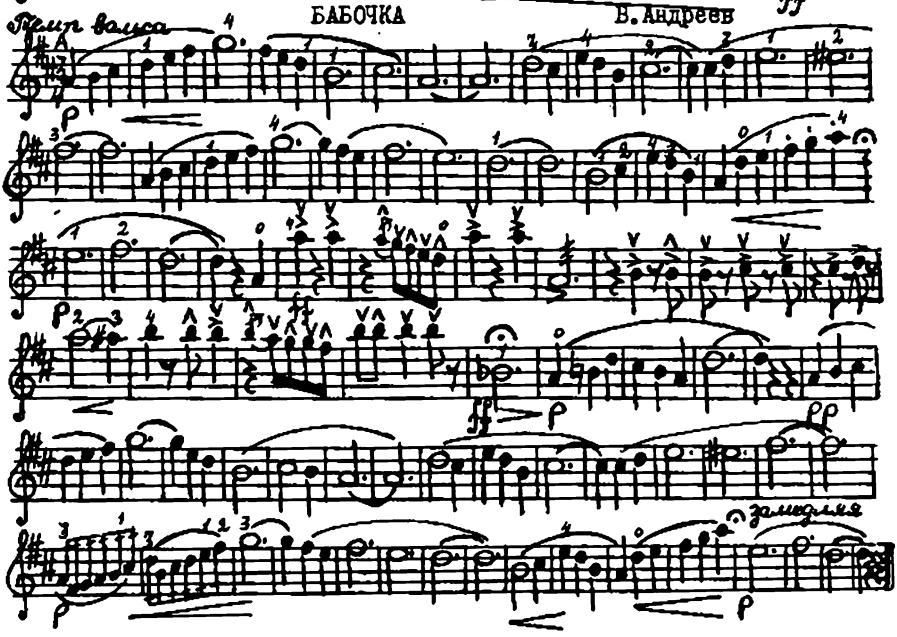
КАК ПОШЛИ НАШИ ПОДРУЖКИ

Обр. В. Лобова



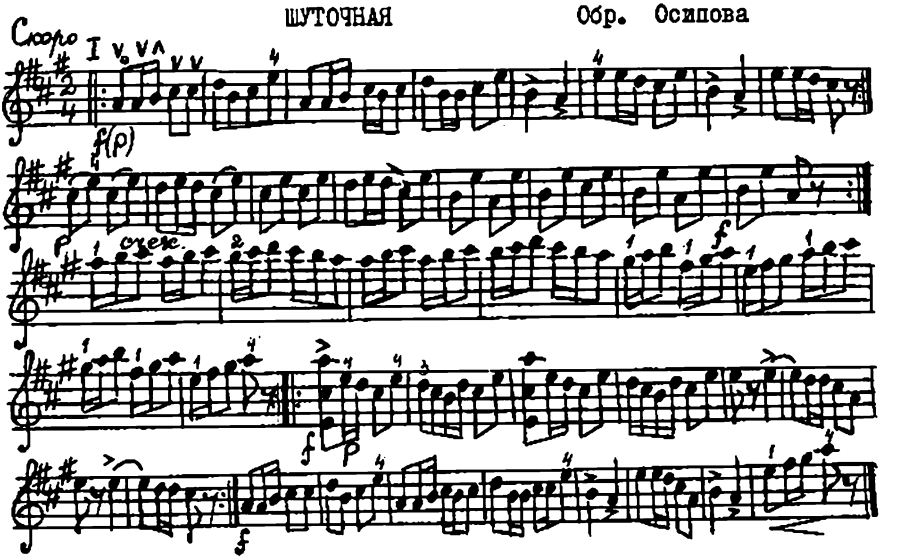
БАБОЧКА

В. Андреев



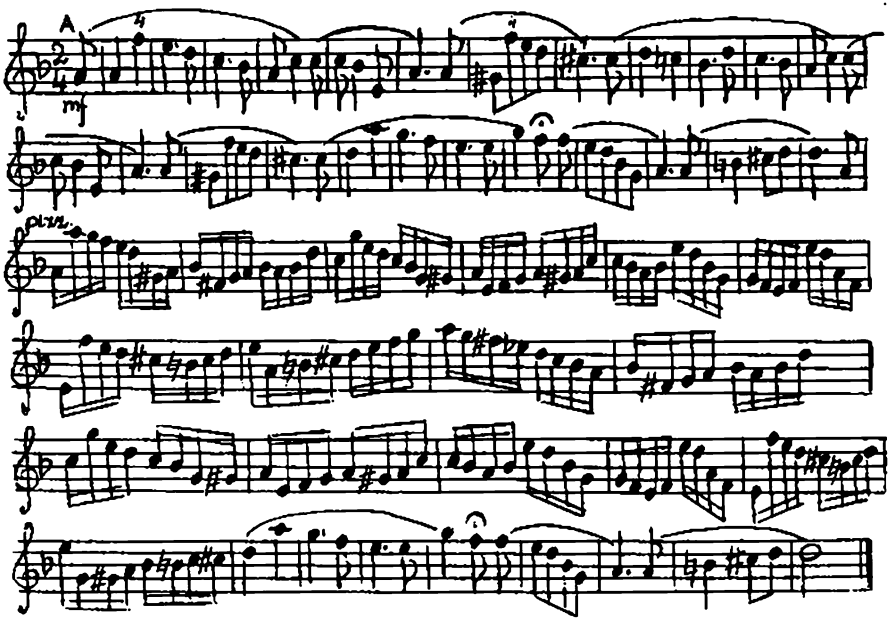
ШУТОЧНАЯ

Обр. Осипова



Я ВСТРЕТИЛ ВАС

Старинный романс



СОДЕРЖАНИЕ

	стр.
I. Введение	3
II. Краткие исторические сведения о домре	3
III. Устройство домры	8
1. Конструкция домры	II
2. Уход за инструментом	I2
IУ. Постановка исполнительского аппарата	I2
1. Посадка	I3
2. Анатомия руки	I4
3. Постановка левой руки	I4
4. Схема расположения позиций на струнах	I5
5. Упражнения для левой руки	I9
6. Постановка правой руки	20
7. Положение медиатора	20
У. Штрихи и приёмы звукоизвлечения	2I
УI. Литература для самостоятельной работы	26
УII. Нотные приложения	28

Министерство просвещения РСФСР

Куйбышевский государственный педагогический институт имени В.В.Куйбышева

ИЗУЧЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

ОСНОВЫ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ДОМРЕ

Методические рекомендации

для студентов музыкально-педагогического факультета

Составитель Татьяна Петровна Варламова

Ответственный за выпуск - доцент Юрий Петрович Арнаутов

Подписано к печати 3.I2.87 г. Формат бумаги 60x84 I/I6. Бумага типографская. Печать оперативная. Объём 2,0 п.л. Тираж I000 экз. Заказ № 8361.

Типография им. В.П.Мяги Куйбышевского полиграфического объединения: ул. Венцека, 60.