

М. ЛИСЕНКО

Школа
гри на
чотириструнній
домрі

ШКОЛА ИГРЫ
НА ЧЕТЫРЕХСТРУННОЙ ДОМРЕ

М. Т. ЛИСЕНКО

ШКОЛА ГРИ НА ЧОТИРИСТРУННІЙ ДОМРІ

*Учбово-методичний посібник для педагогів
музичних і педагогічних училищ*

ШКОЛА ИГРЫ НА ЧЕТЫРЕХСТРУННОЙ ДОМРЕ

*Учебно-методическое пособие для педагогов
музыкальных и педагогических училищ*

Лысенко Николай Тимофеевич
ШКОЛА ИГРЫ НА ЧЕТЫРЕХСТРУННОЙ ДОМРЕ
(Текст на украинском и русском языках)

Редактор Л. Т. Івко
Художній редактор К. Ф. Контар
Технічний редактор К. С. Морозова
Коректори Н. Ф. Домрачова, О. С. Семеновська

Темплан 1966 року, № 748. Здано на виробництво 28.XII.1966 р. Підписано до друку 10.VII.1967 р. Формат 60×90¹/₈. Папір офсетний № 2. Умовно-друк. арк. 20. Обліково-видавн. арк. 19,64. Тираж 2600. Зам. 33.

Видавництво «Музична Україна», Київ, Пушкінська, 32.
Ф-ка офсетного друку № 1 Комітету по пресі при Раді Міністрів УРСР, Київ, вул. Фрунзе, 51-а.
Ціна 2 крб. 17 коп.

9—7—5
748—66

ВІД АВТОРА

Чотириструнна домра квінтового строю сконструйована Г. П. Любимовим (1881—1934) в 1908 році, тобто приблизно через 10 років після проведеної В. В. Андрєєвим (1861—1918) першої реконструкції російської народної домри.

У Радянському Союзі поширені як триструнна («андрєєвська»), так і чотириструнна («любимівська») домри. Остання набула особливої популярності на Україні. Зараз тут майже немає музичних учбових закладів, де б не було класу домри. Крім того, гри на домрі навчається багато майбутніх вчителів співів, студентів педагогічних училищ і вузів республіки.

Однак і досі методика навчання гри на домрі розроблена недостатньо, що особливо помітно при використанні домристами скрипкової літератури без спеціальної редакції. Зрозуміло, що це гальмує розвиток виконавського мистецтва домристів.

Тимчасом домра є інструментом не тільки технічним і співучим, а й дуже яскравим щодо тембру й виразності.

Працюючи над посібником, автор узагальнив свій педагогічний досвід і досвід інших викладачів по класу домри, серед яких в першу чергу хотілось би назвати ім'я О. О. Мартінсена.

Особлива увага приділяється в посібнику питанню звуковидобування. Систематичне виховання основних його навичок виробляє в учнів чітке уявлення про специфіку домрового звучання, допомагає творчо використовувати скрипкову літературу.

Автор з вдячністю сприйме всі критичні зауваження педагогів і домристів-виконавців і врахує їх у своїй подальшій роботі,

ОТ АВТОРА

Четырехструнная домра квинтового строя сконструирована Г. П. Любимовым (1881—1934) в 1908 году, т. е. примерно через 10 лет после предпринятой В. В. Андреевым (1861—1918) первой реконструкции русской народной домры.

В Советском Союзе распространены как трехструнная («андреевская»), так и четырехструнная («любимовская») домры. Последняя стала особенно популярной на Украине. В настоящее время здесь почти нет музыкальных учебных заведений, где бы не было класса домры. Кроме того, игре на домре обучается большинство будущих учителей пения, студентов педагогических училищ и вузов республики.

Однако до сих пор методика обучения игре на домре разработана недостаточно, что особенно заметно при использовании домристами скрипичной литературы без специальной редакции. Понятно, что это тормозит развитие исполнительского искусства домристов.

А между тем домра является инструментом не только техническим и напевным, но и очень красочным по тембру и выразительности.

Работая над пособием, автор обобщил свой педагогический опыт и опыт других преподавателей по классу домры, среди которых в первую очередь хотелось бы назвать имя А. О. Мартинсена.

Особое внимание в пособии уделяется вопросам звукоизвлечения. Систематическое развитие основных навыков звукоизвлечения вырабатывает у учеников четкое представление о специфике домрового звучания, помогает творчески использовать скрипичную литературу.

Автор с благодарностью воспримет все критические замечания педагогов и исполнителей-домристов и учтет их в дальнейшей работе.

ЧАСТИНА І

ВСТУП

ВИМОГИ ДО ІНСТРУМЕНТА

а) ІНСТРУМЕНТ

Якість музичного інструмента визначається, головним чином, красою звука й зручністю виконання на цьому інструменті. Якісна домра передусім повинна мати довгий, співучий звук не тільки на відкритих, а й на закритих струнах (щопайменше в межах октави на кожній струні)¹.

Сильний звук інструмента — якість теж необхідна, але все ж перевага надається його красі й співучості.

Резонанс корпусу домри повинен забезпечувати не тільки силу й тривалість звучання струни після щипка, а й негайне зникнення всякого звучання після дотику до звучачої струни долонею або пальцем.

Одним з найважливіших показників якості звука домри є її стрій. Інтонаційна фальш не тільки перешкоджає розвитку слуху виконавця, а й викликає роздратування слухача.

Зручність виконання на домрі забезпечується шліфуванням ладів, точною відстанню між струнами, глибиною посадки струн на поріжку і підставці, правильним доббором струн.

Інструмент повинен бути простим, без зайвих прикрас.

Останнім часом деякі майстри ставлять на домрах приструнники. Приструнник запобігає пошкодженню рукава й сприяє більшій свободі рухів правої руки (він також може бути використаний для прикріплення стрічки, необхідної для гри стоячи).

ЧАСТЬ І

ВВЕДЕНИЕ

ТРЕБОВАНИЯ К ИНСТРУМЕНТУ

а) ИНСТРУМЕНТ

Качество музыкального инструмента определяется, главным образом, красотой звука и удобством игры на этом инструменте. Качественная домра должна прежде всего обладать продолжительным, напевным звуком не только на открытых, но и на закрытых струнах (как минимум, в пределах октавы на каждой струне)¹.

Сильный звук инструмента — качество также необходимое, однако силе все же предпочитают красоту и напевность звука.

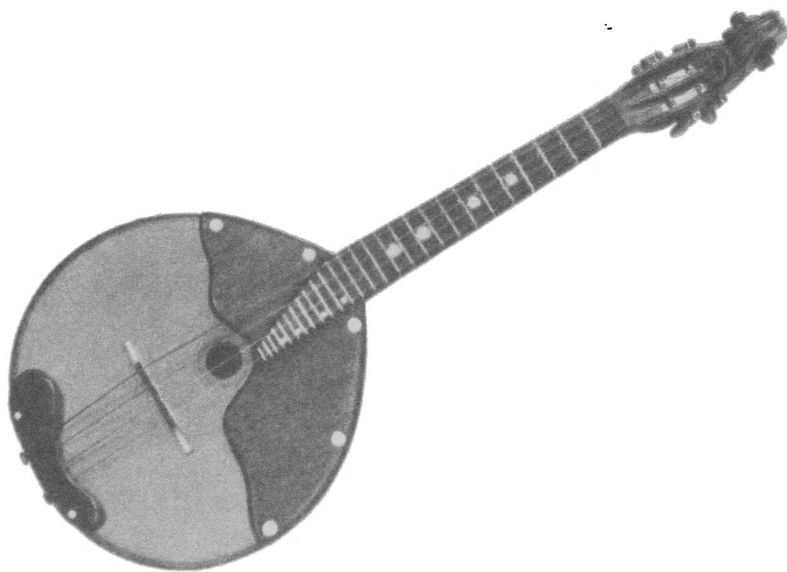
Резонанс корпуса домры должен обеспечивать не только силу и продолжительность звучания струны, но и немедленное исчезновение всякого звучания после прикосновения к звучащей струне ладонью или пальцем.

Одним из важнейших показателей качества звука домры является ее строй. Интонационная фальшь не только препятствует развитию слуха исполнителя, но и вызывает раздражение слушателя.

Удобство исполнения на домре обеспечивается шлифовкой ладов, точным расстоянием между струнами, глубиной посадки струн на порожке и подставке, правильным подбором струн.

Инструмент должен быть простым, без излишних украшений.

В последнее время некоторые мастера ставят на домрах приструнники. Приструнник предохраняет от повреждения рукав и способствует



¹ У цьому відношенні прикладом для домри повинна бути гітара. Звук гітари, видобутий щипком, м'який і досить тривалий.

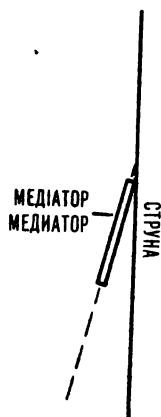
¹ В этом отношении примером для домры должна служить гитара. Звук гитары, извлеченный щипком, мягок и довольно продолжителен.

б) МЕДІАТОР

Якість домрового звука багато в чому залежить від властивостей медіатора. Він може виготовлятися з різних матеріалів: целулоїда, черепахи, пластмаси, жорсткої шкіри, капрону та ін. Більш міцні матеріали сприяють видобуванню гучних і яскравих звуків, менш міцні — м'яких, завуальованих. Виконавцю не завадить мати набір медіаторів з різних матеріалів, однак справжня майстерність звуковидобування на домрі полягає не в застосуванні різноманітних типів медіаторів, а в умінні видобувати звуки різної сили й забарвлення, раптово змінювати характер звучання за допомогою одного й того ж медіатора. В учбовій практиці найбільш доцільно користуватися целулоїдним медіатором.

Найбільш практичний розмір медіатора — не менше 25×17 мм., товщина — приблизно 1—1,2 мм., форма — яйцевидна.

Особливо важливе значення має форма заточки медіатора. Основне положення кисті правої руки, що утримує медіатор під час гри, повинно бути таким, щоб між площиною медіатора й струною утворився невеликий кут.



Для більш повного стикання медіатора з струною треба на його робочій стороні зняти фаску, в противному разі він буде ковзати по струні ребром, викликаючи неприємне, різке звучання до тих пір, поки фаска не зніметься в процесі гри. Завчасне зняття фаски, крім того, забезпечує збереження постійної форми робочої

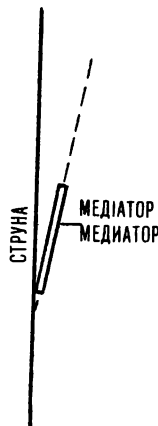
більшої свободи руху правої руки (он також може бути використаний для прикріплення ленти, необхідної при грі стоя).

б) МЕДІАТОР

Якість домрового звука во многом зависит от свойств медиатора. Он может изготавливаться из различных материалов: целлулоида, черепахи, пластмассы, жесткой кожи, капрона и др. Более прочные материалы способствуют извлечению громких и ярких звуков, менее прочные — мягких, завуалированных. Исполнителю не лишне иметь набор медиаторов из различных материалов, однако подлинное мастерство звукоизвлечения на домре заключается не в применении различных типов медиаторов, а в умении извлекать звуки различной силы и окраски, мгновенно менять характер звучания с помощью одного и того же медиатора. В учебной практике наиболее целесообразно пользоваться целлулоидным медиатором.

Наиболее практичный размер медиатора — не менее 25×17 мм., толщина — примерно 1—1,2 мм., форма — яйцевидная.

Особо важное значение имеет форма заточки медиатора. Основное положение кисти правой руки, удерживающей медиатор во время игры, должно быть таким, чтобы между плоскостью медиатора и струной образовался небольшой угол.



Для более полного соприкосновения медиатора со струной нужно на рабочей стороне медиатора снять фаску, в противном случае он будет скользить по струне ребром, вызывая неприятное резкое звучание до тех пор, пока фаска не снимется в процессе игры. Заблаговременное снятие фаски, кроме того, обеспечивает сохра-

частини медіатора, збільшує строк його існування.

нение постоянной формы рабочей части медиатора, увеличивает срок его годности.



Після зняття фаски кути, що утворилися на медіаторі, необхідно закруглити, старанно відшліфувавши всю робочу (що ковзає по струні) частину медіатора. Така шліфовка потрібна для того, щоб виконавець міг змінювати положення медіатора без зайвого шуму, що виникає від тертя медіатора по струні. Із зміною величини робочої частини медіатора змінюється й характер звучання. Ця особливість звуковидобування медіатором повинна використовуватися як один з виконавських засобів.

ПОСТАНОВКА КОРПУСУ Й РУК ПІД ЧАС ГРИ

а) КОРПУС

Положення домри під час гри сидячи фіксується руками й корпусом гравця. Через овальну форму домру тримати значно важче, ніж цілий ряд споріднених їй інструментів (мандоліну, балалайку, гітару). Це спричинилося до виникнення різних положень домриста під час гри.

Правильна посадка передбачає:

1) природнє, естетично прийнятне положення корпусу;

2) стійке положення інструмента.

Деякі видані посібники рекомендують таку посадку виконавця, при якій права нога кладеться кісточкою на коліно лівої ноги. Недоліки цієї посадки полягають в порушенні нормальної циркуляції крові у правій нозі, що призводить до преевтомлення, і в нестійкості інструмента. Крім того, зовні така посадка некрасива.

В. В. Андреев застосував для домриста посадку мандолініста, однак і в цьому випадку через покату форму домра знаходиться в ще менш стійкому положенні, ніж мандоліна.

Посадка балалаєчника значно природніша, красивіша, положення інструмента стійке. Але й тут виникає незручність під час читання з листа (коли для більшої стійкості інструмента треба сильно нахилити корпус вперед).

Г. П. Любимов застосував для домри балалаєчну посадку, при якій, однак, домрист, прагнучи до стійкого положення інструмента, нахилив свій корпус сильно вперед, вигинаючи спину, що утруднювало читання з листа.

Тепер рекомендується як найбільш раціональна для сценічного виконання така посадка:

После снятия фаски образовавшиеся на медиаторе углы необходимо округлить, тщательно отшлифовав всю рабочую (скользящую по струне) часть медиатора. Такая шлифовка нужна для того, чтобы исполнитель мог менять положение медиатора, не вызывая ненужных шумов, происходящих от трения медиатора о струну. С изменением величины рабочей части медиатора меняется и характер звучания. Эта особенность звукоизвлечения медиатором должна использоваться как одно из исполнительских средств.

ПОСТАНОВКА КОРПУСА И РУК ПРИ ИГРЕ

а) КОРПУС

Положение домры во время игры сидя фиксируется руками и корпусом играющего. Из-за овальной формы домру значительно труднее держать, чем целый ряд родственных ей инструментов (мандолину, балалайку, гитару). Это послужило причиной возникновения различных положений домриста во время игры.

Правильная посадка предполагает:

1) естественное, эстетически приемлемое положение корпуса;

2) устойчивое положение инструмента.

Некоторые изданные пособия рекомендуют такую посадку исполнителя, при которой правая нога кладется лодыжкой на колено левой ноги. Недостатки этой посадки состоят в нарушении нормальной циркуляции крови в правой ноге, что приводит к переутомлению, и в неустойчивости инструмента. Кроме того, внешне такая посадка некрасива.

В. В. Андреев применил для домриста посадку мандолиниста, однако и в этом случае из-за покатої формы домра находится в положении еще менее устойчивом, чем мандолина.

Посадка балалаечника значительно более естественна, красива, положение инструмента устойчиво. Но и тут иногда возникает неудобство при чтении с листа (когда для большей устойчивости инструмента нужно сильно наклонять корпус вперед).

Г. П. Любимов использовал для домры балалаечную посадку, при которой, однако, домрист, стремясь к устойчивому положению инструмента, наклонял свой корпус сильно вперед, изгибая спину, что затрудняло чтение с листа.

В настоящее время рекомендуется как наиболее рациональная для сценического исполнения такая посадка:



Це, по суті, дещо поліпшена посадка мандолініста. Під час гри (точніше, під час пауз) потрібно змінювати положення ніг, а в окремих випадках ставити обидві ноги на підлогу. Це позбавить виконавця від перевтоми. Спина під час гри повинна бути рівною, лікті — злегка відведені в сторони.

В домашніх тренувальних заняттях рекомендується звертатися до вправ у грі стоячи. Це особливо корисно для студентів педагогічних училищ, яким доведеться проводити уроки співів в школі за допомогою домри (щоправда, положення для гри стоячи не забезпечує великої стійкості інструмента).

Домігшись найбільшої стійкості домри, необхідно потім навчитися так управляти виконавським апаратом, щоб у будь-який момент надавати інструменту потрібне положення. Домрист може утримувати інструмент і коректувати його положення корпусом і стегном, правою рукою (передпліччям і кистю) і лівою.

В домашніх заняттях можна користуватися лавочкою для правої ноги, завдяки чому положення інструмента стає досить стійким. Для сольного виконання доцільно користуватися лавочкою й на сцені.

Чим частіше виконавець буде варіювати посадку в домашніх заняттях, тим більше буде в нього впевненості на сцені.

б) ПРАВА РУКА

Положення правої руки домриста визначається основними прийомами звуковидобування. Ви-

Это, по сути, несколько улучшенная посадка мандолиниста. Во время игры (точнее, во время пауз) нужно менять положение ног, а в отдельные моменты ставить обе ноги на пол. Это избавит исполнителя от переутомления. Спина во время игры должна быть ровной, локти — слегка отведены в стороны.

В домашних тренировочных занятиях рекомендуется прибегать к упражнениям в игре стоя. Это особенно полезно для студентов педагогических училищ, которым придется проводить уроки пения в школе с помощью домры (правда, положение для игры стоя не обеспечивает большой устойчивости инструмента).

Добившись наибольшей устойчивости домры, необходимо затем научиться так управлять исполнительским апаратом, чтобы в любой момент придавать инструменту нужное положение. Домрист может удерживать инструмент и корректировать его положение корпусом и бедром, правой рукой (предплечьем и кистью) и левой.

В домашних занятиях можно пользоваться скамеечкой для правой ноги, благодаря чему положение инструмента становится довольно устойчивым. Для сольного исполнения целесообразно пользоваться скамеечкой и на сцене.

Чем чаще исполнитель будет варьировать посадку в домашних занятиях, тем больше будет у него уверенности на сцене.

б) ПРАВАЯ РУКА

Положение правой руки домриста определяется основными приемами звукоизвлечения.

моги, що відповідають основному ігровому положенню, такі:

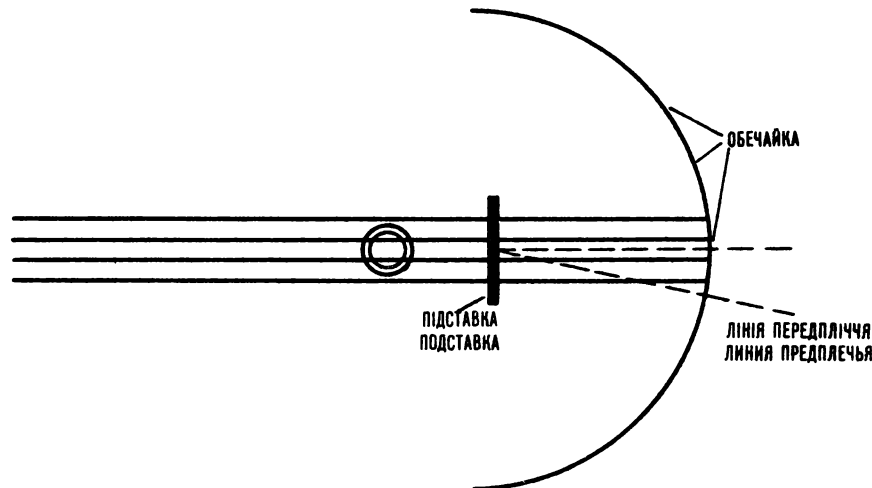
1. Плече вільно опущене, лікоть злегка відведений вбік.

2. Передпліччя внутрішньою поверхнею лежить на обечайці, утворюючи невеликий кут щодо лінії струн.

Требования, отвечающие основному игровому положению, следующие:

1. Плечо свободно опущено, локоть слегка отведен в сторону.

2. Предплечье внутренней поверхностью лежит на обечайке, образуя небольшой угол по отношению к линии струн.



Права рука торкається інструмента передпліччям (на обечайці) й мизинцем (на панцирі). Мизинець торкається панциря при нахилі кисті вправо й відривається при нахилі вліво; при рівному положенні кисті мизинець у більшості випадків під час гри ковзає по панцирю.

3. Усі пальці напівігнуті. Пучки мизинця, безіменного, середнього й вказівного пальців знаходяться в одній площині. При цьому кінцеві фаланги мизинця, безіменного й середнього пальців з'єднуються своїми ребрами, а кінцева фаланга вказівного пальця своїм ребром упирається не стільки в ребро кінцевої фаланги середнього пальця, скільки в її м'якоть.

4. Медіатор (повернутий своїм вістрям униз) утримується між кінцевими фалангами великого й вказівного напівігнутих пальців, що захоплюють приблизно $\frac{2}{3}$ довжини медіатора. Медіатор упирається не стільки в ребро кінцевої фаланги вказівного пальця, скільки в її м'якоть. Таке положення медіатора, коли пучка вказівного пальця допомагає його утримувати, а також спосіб з'єднання вказівного пальця з середнім поліпшують контроль над медіатором під час звуковидобування, а також керування звуковидобуванням у цілому¹. Місце медіатора — між другою та третьою струнами приблизно над 24 ладом.

Правая рука касается инструмента предплечьем (на обечайке) и мизинцем (на панцире). Мизинец касается панциря при наклоне кисти вправо и отрывается — при наклоне влево; при ровном положении кисти мизинец в большинстве случаев во время игры скользит по панцирю.

3. Все пальцы полусогнуты. Подушечки мизинца, безымянного, среднего и указательного пальцев находятся в одной плоскости. При этом концевые фаланги мизинца, безымянного и среднего пальцев соединяются своими ребрами, а концевая фаланга указательного пальца своим ребром упирается не столько в ребро концевой фаланги среднего пальца, сколько в ее мякоть.

4. Медiator (обращенный своим острием вниз) удерживается между концевыми фалангами большого и указательного полусогнутых пальцев, захватывающих примерно $\frac{2}{3}$ длины медиатора. Медиатор упирается не столько в ребро концевой фаланги указательного пальца, сколько в ее мякоть. Такое положение медиатора, когда подушечка указательного пальца помогает его удерживать, а также способ соединения указательного пальца со средним облегчают контроль над медиатором во время звукоизвлечения, а следовательно, и управление звукоизвлечением в целом¹. Место медиатора — между второй и третьей струнами примерно над 24 ладом.

¹ Це підтверджується прикладом звуковидобування на гітарі. Приводячи струну в коливання безпосередньо пучкою пальця, а не медіатором, гітарист має деякі переваги перед домристом, досягаючи високого ступеня керованості звуковидобуванням.

¹ Это подтверждается примером звукоизвлечения на гитаре. Приводя струну в колебание непосредственно подушечкой пальца, а не медиатором, гитарист имеет некоторое преимущество перед домристом, добиваясь высокой степени управляемости звукоизвлечением.

5. Кисть дещо відведена вправо, що робить можливим вільні її рухи в сторони під час звуковидобування. Кистьовий суглоб трохи піднятий. Площина кисті паралельна площині деки.

Найкращі умови для правої руки в процесі звуковидобування якнайповніше можуть бути забезпечені лише з урахуванням анатомічних даних руки. Але деякі установки є при цьому безперечними. Так, наведені вище вимоги до положення правої руки можуть змінюватися лише незначною мірою. Найістотнішими в цьому випадку є зміни міри вигину кистьового суглоба. Великий вигин кистьового суглоба сприяє досягненню частого тремоло; при відсутності вигину сильний звук видобувається без особливого напруження. Недопустимі при грі крайні положення суглобів. В правій руці у вихідному для гри положенні не повинно бути ніякого напруження. Фізичні зусилля, зв'язані з роботою м'язів, мають відпочити заданому ефекту звуковидобування.

Незважаючи на те, що при будь-якому приємні звуковидобування в роботі правої руки деяку участь беруть всі її м'язи, основні функції кожного разу може виконати лише певна група м'язів. З метою економії м'язової енергії слід всіляко розвантажувати м'язи, що виконують в даний момент допоміжні функції. Однак тривала участь в роботі певної групи м'язів може викликати їх перевтому, для попередження якої буває необхідно підключити в роботу додаткові м'язи, що здатні прийняти на себе частину навантаження. Так, наприклад, тривале тремоловання на *forte* лише кистьових рухів значно більше втомлює руку, ніж подібне тремоловання при одночасних рухах кисті й передпліччя. Економія м'язової енергії досягається доцільним розподіленням і перерозподіленням робочого навантаження між м'язами.

Суворий слуховий і дотиковий контроль над процесом звуковидобування допомагає досягти правильного звучання. Істотне значення тут має не тільки положення руки, кисті й медіатора, а й координація їх рухів. Не можна зосереджувати всю увагу на роботі м'язів, надаючи медіатору лише роль механічного придатка руки. Навпаки, надзвичайно корисно уявляти, ніби первісним джерелом руху є медіатор, що саме він в своєму русі веде за собою пальці, кисть, передпліччя і його рухами утворюється звук.

в) ЛІВА РУКА

Ліва рука домриста під час гри в більшості випадків виконує роботу, подібну до роботи лівої руки скрипача. Тому деякі педагоги не приділяють достатньої уваги її постановці, орієнтуючись лише на норми скрипкової постановки. Однак багато що в скрипковій постановці лівої руки диктується метою досягнення чистоти інтонації й відпрацювання виразної вібрації; на думку ж чистота інтонації зумовлена наявністю ладів на грифі, а вібрація лівої руки мало ефективна й застосовується дуже рідко. Тому дом-

5. Кисть несколько отведена вправо, что делает возможным свободное движение ее в стороны во время звукоизвлечения. Кистевой сустав приподнят. Плоскость кисти параллельна плоскости деки.

Наилучшие условия для правой руки в процессе звукоизвлечения наиболее полно могут быть обеспечены лишь с учетом анатомических данных руки. Но некоторые установки являются при этом бесспорными. Так, изложенные выше требования к положению правой руки могут изменяться лишь в незначительной степени. Наиболее существенными в этом случае являются изменения степени изгиба кистевого сустава. Большой изгиб кистевого сустава благоприятствует достижению частого тремоло; при отсутствии изгиба сильный звук извлекается без особого напряжения. Недопустимы при игре крайние положения суставов. В правой руке в исходном для игры положении не должно быть никакого напряжения. Физические усилия, связанные с работой мышц, должны соответствовать задуманному эффекту звукоизвлечения.

Несмотря на то, что при любом приеме звукоизвлечения в работе правой руки некоторое участие принимают все ее мышцы, главные функции каждый раз может выполнять лишь определенная группа мышц. В целях экономии мышечной энергии следует всячески разгружать мышцы, выполняющие в данный момент вспомогательные функции. Однако длительное участие в работе определенной группы мышц может вызвать их переутомление, для предупреждения которого бывает необходимо подключить в работу дополнительные мышцы, способные принять на себя часть нагрузки. Так, например, длительное тремолование на *forte* одним лишь кистевыми движениями значительно больше утомляет руку, чем подобное тремолование одновременно движениями кисти и предплечья. Экономия мышечной энергии достигается целесообразным распределением и перераспределением рабочей нагрузки между мышцами.

Строгий слуховой и осязательный контроль над процессом звукоизвлечения помогает достичь правильного звучания. Существенное значение здесь имеет не только положение руки, кисти и медіатора, но и координация их движений. Нельзя сосредоточивать все внимание на работе мышц, отводя медіатору лишь роль механического придатка руки. Наоборот, крайне полезно представлять, будто первоначальным источником движения является медіатор, что именно он в своем движении увлекает за собой пальцы, кисть, предплечье и его движениями создается звук.

в) ЛЕВАЯ РУКА

Левая рука домриста во время игры в большинстве случаев выполняет работу, аналогичную работе левой руки скрипача. Поэтому некоторые педагоги не уделяют должного внимания ее постановке, ориентируясь лишь на нормы скрипичной постановки.

рист може багато що виконувати не по-скрипковому, особливо в помірних темпах, наприклад, застосувати таку аплікатуру:



зіграти пасаж із зміною позицій без доторкання великого пальця лівої руки до грифа або використати гітарний прийом — барре. Подібні обставини штовхають недосвідчених педагогів на шлях недооцінки норм скрипкової постановки лівої руки.

Педагог-домрист повинен знати основи постановки лівої руки скрипаля й технічні можливості скрипки. Це допоможе йому накреслити перспективи розвитку техніки лівої руки домриста.

Послідовність засвоєння технічних прийомів на скрипці й на домрі різна. Це зумовлюється передусім специфікою звуковидобування, тому що не можна пропонувати учню новий технічний прийом для лівої руки, не підготувавши відповідної техніки правої руки. Так, ціла нота не годиться для першої вправи домриста-початківця, бо вона потребує дуже складного прийому звуковидобування — тремоло; не обов'язково починати освоєння грифа з першої позиції; деякі подвійні ноти й акорди можна виконувати буквально на перших уроках і т. ін.

Таким чином, послідовне виховання основних навичок звуковидобування на домрі не тільки систематизує звуковидобування, а й полегшує методику освоєння гри, активізує учбовий процес.

Найбільш правильне положення лівої руки насамперед залежить від положення домри. Але положення домри повинно одночасно бути зручним як для правої, так і для лівої руки. Тому домра встановлюється так, щоб її головка була на рівні (або трохи нижче) плечового суглоба, а площина деки утворювала по відношенню до горизонтальної площини кут приблизно в 45 градусів.

Вимоги щодо основного положення лівої руки такі:

1. Лінія кисті й передпліччя повинна бути рівною або дещо вигнутою за рахунок вигину в кистьовому суглобі.

2. Гриф злегка підтримується рівним великим пальцем і основою вказівного пальця. Внаслідок того, що гриф не лягає на сідловину, що виникає між великим і вказівним пальцями, між грифом і сідловиною утворюється просвіт.

Однако многое в скрипичной постановке левой руки диктуется целью достижения чистоты интонации и отработки выразительной вибрации; на домре же чистота интонации predetermined наличием ладов на грифе, а вибрация левой рукой мало эффективна и применяется очень редко. Поэтому домрист может многое выполнять левой рукой не по-скрипичному, особенно в умеренных темпах, например, применить следующую аппликатуру:

сыграть пассаж со сменой позиций без прикосновения большого пальца левой руки к грифу или же использовать гитарный прием — барре. Подобные обстоятельства толкают неопытных педагогов на путь недооценки норм скрипичной постановки левой руки.

Педагог-домрист должен знать основы постановки левой руки скрипача и технические возможности скрипки. Это поможет ему наметить перспективы развития техники левой руки домриста.

Последовательность освоения технических приемов на скрипке и домре различна. Это обуславливается прежде всего спецификой звукоизвлечения, ибо нельзя предлагать обучающемуся новый технический прием для левой руки, не подготовив соответствующей техники правой руки. Так, целая нота не годится для первого упражнения начинающего домриста, т. к. требует очень трудного приема звукоизвлечения — тремоло; не обязательно начинать освоение грифа с первой позиции; некоторые двойные ноты и аккорды можно выполнять буквально на первых уроках и т. п.

Таким образом, последовательное воспитание основных навыков звукоизвлечения на домре не только систематизирует процесс звукоизвлечения, но и улучшает методику освоения игры, активизирует учебный процесс.

Наиболее правильное положение левой руки прежде всего зависит от положения домры. Но положение домры должно быть, в свою очередь, удобным как для правой, так и для левой руки. Поэтому домра устанавливается так, чтобы ее головка была на уровне (или несколько ниже) плечевого сустава, а плоскость деки образовывала по отношению к горизонтальной плоскости угол примерно в 45 градусов.

Требования, касающиеся основного положения левой руки, следующие:

1. Линия кисти и предплечья должна быть ровной или же несколько изогнутой за счет изгиба в кистевом суставе.

2. Гриф слегка поддерживается ровным большим пальцем и основанием указательного пальца. Вследствие того, что гриф не ложится на седловину, возникающую между большим и ука-

Рівне положення великого пальця повинно деякою мірою нейтралізувати його енергію й відучити його від хватальних рухів, майже зовсім не потрібних у грі на домрі. Великий палець може більш-менш видаватися над грифом в залежності від положення інших пальців; він повинен знаходитися проти вказівного пальця, між вказівним і середнім (або трохи вище від вказівного).

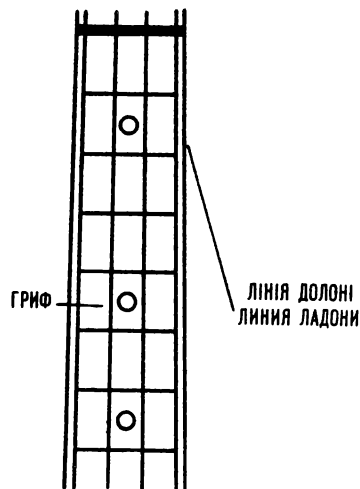
Великий палець виконує дві функції: при грі в одній позиції він створює протидію натисканню інших пальців на гриф і таким чином підтримує гриф; при зміні позицій виконавець за допомогою пучки пальця орієнтується в знаходженні місця наступної позиції.

3. Між площиною долоні й лінією струн повинен бути кут приблизно в 35 градусів (перевіряється за допомогою витягнутих пальців лівої руки). Це дуже важливо для правильної постановки пальців.

зательным пальцами, между грифом и седловой образуется просвет. Ровное положение большого пальца должно до некоторой степени нейтрализовать его энергию и отучить его от хватательных движений, почти совершенно не нужных в игре на домре. Большой палец может более или менее выдаваться над грифом в зависимости от положения остальных пальцев; он должен находиться против указательного пальца, между указательным и средним или чуть выше указательного.

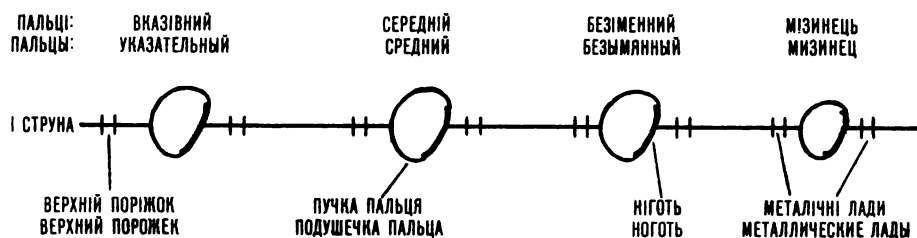
Большой палец выполняет две функции: при игре в одной позиции он создает противовес нажиму остальных пальцев на гриф и таким образом поддерживает гриф; при смене позиций исполнитель с помощью подушечки пальца ориентируется в нахождении места последующей позиции.

3. Между плоскостью ладони и линией струн должен быть угол примерно в 35 градусов (проверяется при помощи вытянутых пальцев левой руки). Это очень важно для правильной постановки пальцев.



4. Пальці лівої руки напівзігнуті, готові торкнутися струни так, щоб вона поділила площу пучки пополам. Завдяки встановленому куту між площиною долоні й лінією струн пучки розміщуються над струнами так:

4. Пальцы левой руки полусогнуты, готовы коснуться струны так, чтобы она разделила площадь подушечки пополам. Благодаря установленному углу между плоскостью ладони и линией струн подушечки располагаются над струнами так:

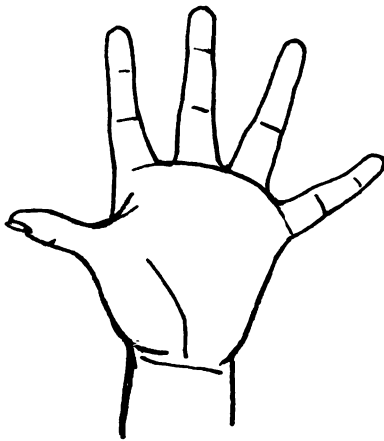


У даному, розширеному розміщенні пальців на грифі між кожними двома сусідніми пальцями є вільний ладок. Основним способом розміщення пальців на грифі вважається такий спосіб, при якому між першим і четвертим пальцями містяться чотири лади, (тобто інтервал чистої квати). Розташування пальців вздовж струни може бути й більш тісним, аж до так званого звуженого, коли між пальцями вільних ладів немає.

Кут між площиною долоні й лінією струн нерідко зменшується, а іноді й зовсім зникає (наприклад, в деяких акордах); тоді й пучки розміщуються на струні інакше.

Точність і сила падіння пальця на струну передбачає миттєве притиснення пальцем струни до потрібного металевого ладу. При цьому дрібна пальцева техніка забезпечується тим, що пучки пальців утримуються над ладами до тих пір, поки це необхідно для даного музичного уривка¹.

Удержування пальців лівої руки над ладами першої позиції на домрі викликає деякі утруднення, особливо для виконавця з короткими пальцями, тому що відстань між ладами буває ширшою природних відстаней між пучками пальців. Тому часто необхідно штучно збільшувати ці відстані шляхом так званого розтягнення пальців. Цього можна досягти двома способами: розведенням пальців в сторони (а) та розведенням пальців вперед і назад (б).



а

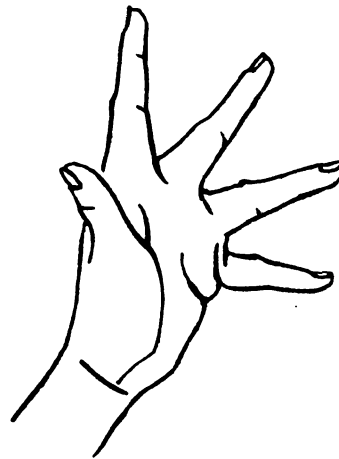
¹ Так, піаніст для багаторазових повторень різних звуків утримує пальці над відповідними клавішами.

В даному, розширеному розміщенні пальців на грифі між кожними двома сусідніми пальцями знаходиться свободний ладок. Основним способом розположення пальців на грифі вважається такий спосіб, при якому між першим і четвертим пальцями заключаються чотири лади (т. е. інтервал чистої квати). Розположення пальців вздовж струни може бути й більш тесним, вплоть до так называемого суженного, когда между пальцами свободных ладов нет.

Угол между плоскостью ладони и линией струн нередко уменьшается, а иногда и вовсе исчезает (например, в некоторых аккордах); тогда и подушечки располагаются на струне иначе.

Точность и сила падения пальца на струну предусматривают мгновенное прижатие пальцем струны к нужному металлическому ладу. При этом мелкая пальцевая техника обеспечивается тем, что подушечки пальцев удерживаются над ладами до тех пор, пока это необходимо для данного музыкального отрывка¹.

Удерживание пальцев левой руки над ладами первой позиции на домре вызывает некоторые затруднения, особенно для исполнителя с короткими пальцами, т. к. расстояние между ладами бывает шире естественных расстояний между подушечками пальцев. Поэтому часто необходимо искусственно увеличивать эти расстояния путем так называемого растяжения пальцев. Достичь этого можно двумя способами: разведением пальцев в стороны (а) и разведением пальцев вперед и назад (б).



б

¹ Так, пианист для многократных повторений различных звуков удерживает пальцы над соответствующими клавишами.

Другий спосіб є більш природним і ефективним.

5. Положення нігтьових фаланг щодо струн внаслідок падіння-удару пальця повинно бути вертикальним (або максимально наближеним до вертикального), якщо дивитись вздовж грифа, і нахиленим у бік верхнього поріжка, якщо дивитись поперек грифа. Закругленість пальців надає їм силу і гнучкість.

Зміна позицій на домрі — явище більш часте, ніж на скрипці. Тому техніці зміни позиції потрібно приділяти велику увагу.

Основне положення кисті і пальців лівої руки повинно забезпечити точність, швидкість і силу падіння пальців на струну, а також швидкість зняття їх з струни, якісне інтонування звуків різної висоти, які швидко чергуються (тобто розвиток побіжної техніки лівої руки). Кожний виконавець повинен знайти для себе таке положення руки (практично прокоректувавши рекомендовані установки) і передусім закріпити його в процесі гри. Інші положення кисті і пальців (наприклад, для відтворення акордів, для виконання щипків лівою рукою та ін.) іноді викликають значні утруднення в освоєнні і потребують систематичного тренування.

УЧБОВО-ВИХОВНА РОБОТА В КЛАСІ ДОМРИ

Домра — масовий музичний інструмент, що широко застосовується в музичній художній самодіяльності. Це пояснюється доступністю її освоєння, можливістю виконання на ній різноманітного репертуару, простотою створення домрових ансамблів (дуєт, квартет, секстет, домровий унісон, домровий оркестр). Однак в самодіяльності не так часто доводиться зустрічати музикантів, що досягли високої техніки й справжньої культури виконання. Тут справа не стільки в обмеженості часу занять у любителя, скільки в методиці роботи керівника з учасниками самодіяльності. Якщо керівник самодіяльного домрового оркестру не приділяє потрібної уваги постановці рук гравця, але в той же час застосовує в оркестровці легкодосяжні ефектні звучання і всіляко потурає смакам гуртківців щодо репертуару, то такий оркестр на перших порах може навіть робити деякі успіхи. Проте згодом неминуче настане криза і художнє зростання колективу забезпечити буде дуже важко або зовсім неможливо.

Педагог училища, що готує своїх вихованців до професійної музично-пропагандистської і педагогічної діяльності, зобов'язаний не допускати подібного становища в заняттях з учнями, зацікавлювати учнів перспективами їх художнього росту. Це досягається правильною організацією занять, постійним ознайомленням учнів із зразками високохудожнього виконання на домрі.

Методика занять на домрі може бути різноманітною, однак у всіх випадках педагог повинен поставити перед учнями художні цілі, роз'яснюючи

Второй способ является более естественным и эффективным.

5. Положение ногтевых фаланг относительно струн при падении-ударе пальца должно быть вертикальным (или же максимально приближенным к вертикальному), если смотреть вдоль грифа, и наклоненным в сторону верхнего порожка, если смотреть поперек грифа. Округленность пальцев придает им силу и гибкость.

Смена позиций на домре — явление более частое, чем на скрипке. Поэтому технике смены позиции необходимо уделять большое внимание.

Основное положение кисти и пальцев левой руки должно прежде всего обеспечить точность, быстроту и силу падения пальцев на струну, а также быстроту снятия их со струны, качественное интонирование быстро чередующихся звуков разной высоты (т. е. развитие беглой техники левой руки). Каждый исполнитель должен найти для себя такое положение руки (практически прокорректировав рекомендованные установки) и прежде всего укрепить его в процессе игры. Другие положения кисти и пальцев (например, для воспроизведения аккордов, для выполнения щипков левой рукой и др.) иногда вызывают значительные затруднения и требуют систематической тренировки.

УЧЕБНО-ВОСПИТАТЕЛЬНАЯ РАБОТА В КЛАСЕ ДОМРЫ

Домра — массовый музыкальный инструмент, широко применяемый в музыкальной художественной самодіяльності. Это объясняется доступностью ее освоения, возможностью исполнения на ней разнообразного репертуара, простотой создания домровых ансамблей (дуэт, квартет, секстет, домровый унісон, домровый оркестр). Однако в самодіяльності не так часто приходится встречать музыкантов, добившихся высокой техники и подлинной культуры исполнения. Здесь дело не столько в ограниченности времени занятия у любителя, сколько в методике работы руководителя с участниками самодіяльності. Если руководитель самодіяльного домрового оркестра не уделяет внимания постановке рук играющего, но в то же время применяет в оркестровке легко достижимые эффектные звучания и всячески потакает вкусам кружковцев в отношении репертуара, то такой оркестр на первых порах может даже делать некоторые успехи. Однако в дальнейшем неизбежно наступает кризис и художественный рост коллектива обеспечить будет очень трудно или вовсе невозможно.

Педагог училища, готовящий своих питомцев к профессиональной музыкально-пропагандистской и педагогической деятельности, обязан не допускать подобного положения в занятиях с учащимися, заинтересовывать учеников перспективами их художественного роста. Это достигается правильной организацией занятий, постоянным ознакомлением учащихся с образцами

й показуючи, що в цьому народному інструменті криються великі виконавські можливості.

У класі домри учень готується стати солістом, ансамблістом, оркестрантом, музичним педагогом, вчителем співів і музики в школі. В майбутньому він може набути якусь одну або кілька з названих професій, але може освоїти їх і всі в повному обсязі, тому заняття треба будувати так, щоб дати можливість учню одержати уявлення про всі ці професії.

Одним з найбільш плідних аспектів музичного розвитку учня є сольне виконавство. Якщо учень навіть не стане виконавцем-солістом, то він зобов'язаний навчитися точно чути нотний текст внутрішнім творчим слухом, стати «солістом для себе».

Педагог повинен постійно турбуватися про всебічне музичне зростання учня-домриста, вчити студента на практиці поглиблювати і конкретизувати теоретичні знання. Домристу треба знати не тільки домрову літературу, а й літературу для інших музичних інструментів, розширювати свій репертуар за рахунок власних перекладень і транскрипцій для домри.

Основу учебного репертуару для чотирьохструнної домри складають скрипкові твори. В початковому періоді навчання домриста педагогу потрібно старанно редагувати скрипкову літературу, не пропонуючи учню нот із специфічними скрипковими зазначеннями штрихів. Необхідно також відмовитися від скрипкової термінології для назв домрових штрихів. Скрипкові терміни надовго дезорієнтують учнів в питаннях про способи звуковидобування на домрі.

В міру професійного зростання необхідно залучати учня до виконання завдань по редагуванню скрипкової літератури і перекладенню творів, написаних для інших інструментів. Це буде не тільки поліпшувати загальномузичну підготовку учня, а й стимулювати його заняття на домрі. Дуже корисно також надати йому можливість грати на інших інструментах (гітарі, баяні, балалайці, скрипці та ін.). Подібні завдання можуть вважатися інтересом і для занять гуртка студентського наукового товариства. Суть музичного твору найяскравіше виявляється при практичному вивченні одного й того ж твору у перекладенні для різних інструментів.

Гра в ансамблях приносить учню велику користь: виховує почуття ансамблю, збагачує репертуар, розвиває навички читання з листа, а також дуже поживляє заняття в класі домри.

Надзвичайно корисно знайомити учня з партитурами шляхом програвання основних мелодичних побудов на домрі у супроводі фортепіано, на якому виконувалась би решта партитури. Ознайомлення учня (як під керівництвом педагога, так і самостійне) з найбільшою кількістю творів — один з основних елементів навчального процесу домриста.

Відвідування концертів і прослуховування творів у звукозапису також приносить велику користь музичному розвитку учня, треба тільки,

високохудожественного исполнению на домре.

Методика занять на домре может быть самой различной, однако во всех случаях педагог должен ставить перед учащимися художественные цели, разъясняя и показывая, что в этом народном инструменте таятся большие исполнительские возможности.

В классе домры учащийся готовится стать солистом, ансамблистом, оркестрантом, музыкальным педагогом, учителем пения и музыки в школе. В будущем он может обрести какую-то одну или несколько из названных профессий, но может освоить их и все в полном объеме, поэтому занятия нужно строить так, чтобы дать возможность учащемуся получить представление о всех этих профессиях.

Одним из наиболее плодотворных аспектов музыкального развития учащегося является сольное исполнительство. Если учащийся даже не станет исполнителем-солистом, то он обязан научиться точно слышать нотный текст внутренним творческим слухом, стать «солистом для себя».

Педагог должен постоянно заботиться о всестороннем музыкальном росте учащегося-домриста, учить студента на практике углублять и конкретизировать теоретические знания. Домристу нужно знать не только домровую литературу, но и литературу для других музыкальных инструментов, расширять свой репертуар за счет собственных переложений и транскрипций для домры.

Основу учебного репертуара для четырехструнной домры составляют скрипичные произведения. В первоначальном периоде обучения домриста педагогу нужно тщательно редактировать скрипичную литературу, не предлагая ученику нот со специфическими скрипичными обозначениями штрихов. Необходимо также отказаться от скрипичной терминологии для названий домровых штрихов. Скрипичные термины надолго дезориентируют учащихся в вопросах способов звукоизвлечения на домре.

По мере профессионального роста необходимо привлекать учащегося к выполнению заданий по редактированию скрипичной литературы и переложению произведений, написанных для других инструментов. Это будет не только улучшать общемузыкальную подготовку учащегося, но и стимулировать его занятия на домре. Очень полезно также ему получить хотя бы минимальную практику игры на других инструментах (гитара, баян, балалайка, скрипка и др.). Подобные задания могут представлять интерес и для занятий кружка студенческого научного общества. Сущность музыкального произведения лучше всего познается при практическом изучении одного и того же произведения в переложении для различных инструментов.

Игра в ансамблях приносит учащемуся большую пользу: воспитывает чувство ансамбля, обогащает репертуар, развивает навыки чтения с листа, а также очень оживляет занятия в классе домры.

щоб це по можливості проходило за планом і під керівництвом педагога.

Тепер з'явився цілий ряд праць, спеціально присвячених навчанню гри на домрі (в тому числі учбові програми, школи). Критичне вивчення різноманітної методичної літератури повинно стати обов'язковим елементом процесу навчання. Багато які положення методики навчання гри на музичному інструменті є загальними для всіх музичних інструментів, багато що відноситься лише до одного якогось інструмента. Домристу ж необхідні широкі знання в галузі тієї та іншої методики. І не стільки для запозичення, скільки для створення власної методики навчання та практичної школи гри на домрі.

Велике місце в учбово-виховній роботі повинно займати проведення технічних заліків та концертних виступів учнів. Завдання технічних заліків треба розуміти ширше, ніж просто перевірка техніки лівої руки. Обов'язковим елементом таких заліків, крім гам, вправ та етюдів, слід вважати завдання на різні види звуковидобування. На технічному заліку треба також перевіряти вміння студента настроювати інструмент. Систематичне прищеплювання навичок настроювання інструмента відіграє помітну роль у розвитку слуху учня.

Що стосується концертного виконання, то відсутність віртуозних творів у репертуарі учня не повинна спричинитися до відмовлення від виступу. У даному випадку більш важливий не ступінь складності твору, а художність його виконання.

Чрезвычайно полезно знакомить ученика с партитурами путем проигрывания основных мелодических построений на домре в сопровождении фортепиано, на котором исполнялась бы остальная часть партитуры. Ознакомление учащегося (как под руководством педагога, так и самостоятельное) с возможно большим количеством произведений — один из основных элементов процесса обучения домриста.

Посещение концертов и прослушивание произведений в звукозаписи также приносит большую пользу музыкальному развитию учащегося, нужно только, чтобы это по возможности проводилось по плану и под руководством педагога.

В настоящее время появился целый ряд работ, специально посвященных обучению игре на домре (в том числе учебные программы, школы). Критическое изучение разнообразной методической литературы должно стать обязательным элементом процесса обучения. Многие положения методики обучения игре на музыкальных инструментах являются общими для всех музыкальных инструментов, многое относится лишь к одному какому-то инструменту. Домристу же необходимы широкие познания в области той и другой методики. И не столько для заимствования, сколько для создания собственной методики обучения и практической школы игры на домре.

Большое место в учебно-воспитательной работе должно занимать проведение технических зачетов и концертных выступлений учащихся. Задачи технических зачетов нужно понимать шире, чем просто проверка техники левой руки. Обязательным элементом таких зачетов, кроме гамм, упражнений и этюдов, следует считать задания, касающиеся различных видов звукоизвлечения. На техническом зачете нужно также проверять умение студента настраивать инструмент. Систематическое привитие навыков настройки инструмента играет заметную роль в развитии слуха учащегося.

Что касается конкретного исполнения, то отсутствие виртуозных произведений в репертуаре учащегося не должно служить причиной отказа от выступлений. В данном случае более важна не степень трудности произведения, а художественность его исполнения.

ЧАСТИНА II

ТЕХНІКА ГРИ

УМОВНІ ТЕРМІНИ І ГРАФІЧНІ ПОЗНАЧЕННЯ

У практиці навчання гри на домрі досі не утвердилася єдина термінологія; наявні великі розбіжності в умовних позначеннях, що зустрічаються в нотному тексті. Між тим, впровадження в учбову практику точної термінології мало б неабияке значення для ефективності процесу навчання.

Велику плутанину в домрову термінологію вносять різні визначення, що відносяться до інших інструментів (особливо в галузі штрихів). Саме поняття «штрих» іноді тлумачиться довільно й безвідповідально (так, в переліку домрових штрихів зустрічається, наприклад, *sforzando*, яке завжди до цього означало лише певний динамічний нюанс — раптове короткочасне підсилення звучання). Треба сказати, що поняття штриха й позначення окремих штрихів не дуже систематизовані та обґрунтовані і в скрипковій літературі¹; коли ж скрипкові терміни непродумано переносяться в домрову педагогіку, питання ускладнюється вдвоє. Так, нерідко скрипковий термін *détaché* пристосовують до домри, баяна, балалайки і т. п., анітрохи не турбуючись, що він означає роздільне виконання звуків на скрипці (на кожний звук окремий смичок), і вкладають в це поняття щось зовсім інше. Часто домристи називають терміном *staccato* (уривчасто) удари медіатора по струні в одному напрямку. Тим часом уривчасті звучання на домрі можна відтворювати різними способами. Звуки, що викликаються ударами медіатора, у порівнянні один з одним можуть сприйматися то як зв'язані, то як уривчасті.

Педагогу-домристу слід відмовитися від багатозначного тлумачення терміна «штрих», маючи на увазі під цим словом лише спосіб звуковидобування. Термінологія повинна не ускладнювати, а спрощувати сприйняття учня, тому треба домовитися про можливо більш прості й точні назви основних способів звуковидобування, пояснивши й показавши учню, що в межах одного основного способу звуковидобування можна і навіть потрібно домогатися великої різноманітності відтінків звучання.

Учень повинен знати точне значення всіх термінів та умовних позначень, що зустрічаються в нотному тексті запозиченої літератури (скрипкової, фортепіанної, гітарної і т. п.), і відчувати, який звуковий ефект передбачається кожним терміном і позначенням. Це є необхідною передумовою свідомого вибору виконавцем на домрі власних виконавських засобів.

¹ Найбільш вдало скрипкові штрихи описано в книзі В. Стеценка «Методика навчання гри на скрипці», ч. I, Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, К., 1960.

ЧАСТЬ II

ТЕХНИКА ИГРЫ

УСЛОВНЫЕ ТЕРМИНЫ И ГРАФИЧЕСКИЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ

В практике обучения игре на домре до сих пор не утвердилась единая терминология; имеются большие расхождения и в условных обозначениях, встречающихся в нотном тексте. Между тем, введение в учебную практику точной терминологии имело бы большое значение для достижения эффективности процесса обучения.

Большую путаницу в домровую терминологию вносят различные определения, относящиеся к другим инструментам (особенно в области штрихов). Само понятие «штрих» иногда толкуется произвольно и безответственно (так, в перечне домровых штрихов встречается, например, *sforzando*, которое всегда до этого обозначало лишь определенный динамический нюанс — внезапное кратковременное усиление звучания). Нужно сказать, что понятие штриха и обозначения штрихов не очень систематизированы и обоснованы и в скрипичной литературе¹; когда же скрипичные термины непродуманно переносятся в домровую педагогику, вопрос запутывается вдвойне. Так, нередко скрипичный термин *détaché* применяют к домре, баяну, балалайке и т. п., ничуть не смущаясь тем, что он обозначает лишь раздельное исполнение звуков на скрипке (на каждый звук — отдельный смичок), и вкладывают в это понятие нечто совершенно другое. Часто домристи называют термином *staccato* (отрывисто) удары медіатора по струне в одном направлении. Между тем, отрывистые звучания на домре можно воспроизводить разными способами. Звуки, вызываемые ударами медіатора, в сопоставлении друг с другом могут восприниматься то как связанные, то как отрывистые.

Педагогу-домристу следует отказаться от многозначного толкования термина «штрих», подразумевая под этим словом лишь способ звукоизвлечения. Терминология должна не усложнять, а упрощать восприятие учащегося, поэтому нужно договориться о наиболее простых и точных наименованиях основных способов звукоизвлечения, объяснив и показав ученику, что в пределах одного основного способа звукоизвлечения можно и должно добиваться большого разнообразия оттенков звучания.

Ученик должен знать точный смысл всех терминов и условных обозначений, встречающихся в нотном тексте заимствованной литературы (скрипичной, фортепианной, гитарной и т. д.), и чувствовать, какой звуковой эффект предусматривается каждым термином и обозначением.

¹ Наиболее удачно скрипичные штрихи описаны в книге В. Стеценка «Методика навчання гри на скрипці», ч. I, Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, К., 1960.

Педагог повинен поставити перед учнем певну художню мету, підказати йому основний ігровий прийом, надаючи при цьому максимум творчої свободи у виборі варіантів цього прийому.

Наводимо основні терміни й умовні позначення, які будуть вживатися в даному посібнику.

1. Штрих — спосіб звуковидобування.
2. Приготований медіатор — медіатор, що торкається струни перед видобуванням звука.
3. Неприготований медіатор — медіатор, що знаходиться на деякій відстані від струни.
4. Рівний медіатор — медіатор, перпендикулярний до деки домри.
5. Нахилений медіатор — медіатор, розташований так, що між його площиною і площиною деки утворюється кут. У грі застосовуються нахили медіатора вправо (з боку товщої струни у бік тоншої) і вліво (з боку тоншої струни у бік товщої).
6. Удар медіатора — одноразове видобування звука неприготованим медіатором.
7. Щипок медіатора — одноразове видобування звука приготованим медіатором.
8. Рух медіатора вправо — рух медіатора, паралельний до площини деки, в напрямку від товщої струни до тоншої. Позначається короткою, нахиленою вправо рисочкою над нотою:



9. Рух медіатора вліво — рух медіатора, паралельний до площини деки, в напрямку від тоншої струни до товщої. Позначається короткою, нахиленою вліво рисочкою над нотою:



У практиці звичайно рух вправо називають рухом вниз, а рух вліво — рухом вверх (за аналогією з рухами смичка), випускаючи з уваги, що медіатор може рухатися не тільки паралельно до площини деки, а й під кутом. Так, якщо медіатор рухається в напрямку від товщої струни до тоншої і при цьому лінія його руху утворює гострий кут щодо площини деки, то такий рух можна назвати рухом «вправо — вниз». Подібно до цього можуть бути рухи «вправо — вверх», «вліво — вниз», «вліво — вверх».

10. Змінні удари — одноразове видобування звуків різної висоти (не менше двох) по черзі ударами в різні боки.

Это является необходимой предпосылкой сознательного выбора исполнителем на домре собственных исполнительских средств.

Педагог должен поставить перед учеником определенную цель, подсказать ему основной игровой прием, предоставляя при этом максимум творческой свободы в выборе вариантов этого приема.

Приводим основные термины и условные обозначения, которые будут употребляться в данном пособии.

1. Штрих — способ звукоизвлечения.
2. Приготовленный медіатор — медіатор, касающийся струны перед извлечением звука.
3. Неприготовленный медіатор — медіатор, находящийся на некотором расстоянии от струны.
4. Ровный медіатор — медіатор, перпендикулярный деке домры.
5. Наклоненный медіатор — медіатор, расположенный так, что между его плоскостью и плоскостью деки образуется угол. В игре применяются наклоны медіатора вправо (со стороны более толстой струны в сторону более тонкой) и влево (со стороны более тонкой струны в сторону более толстой).
6. Удар медіатора — однократное извлечение звука неприготовленным медіатором.
7. Щипок медіатора — однократное извлечение звука приготовленным медіатором.
8. Движение медіатора вправо — движение медіатора, параллельное плоскости деки, в направлении от более толстой струны к более тонкой. Обозначается короткой, наклоненной вправо черточкой над нотой:



9. Движение медіатора влево — движение медіатора, параллельное плоскости деки, в направлении от более тонкой струны к более толстой. Обозначается короткой, наклоненной влево черточкой над нотой:



В практике обычно движение вправо называют движением вниз, а движение влево — движением вверх (по аналогии с движением смычка), упуская из виду, что медіатор может двигаться не только параллельно плоскости деки, но и под углом. Так, если медіатор движется в направлении от более толстой струны к более тонкой и при этом линия его движения образует острый угол по отношению к плоскости деки, то такое движение можно назвать движением «вправо — вниз». Подобно этому могут быть движения «вправо — вверх», «влево — вниз», «влево — вверх».

10. Переменные удары — однократное извлечение звуков различной высоты (не менее двух) поочередно ударами в разные стороны.

Позначається відповідно двома протилежно спрямованими рисочками над нотами:



Обозначается соответственно двумя противоположно направленными черточками над нотами:



Змінні удари по черзі на різних струнах значно трудніші для виконання, ніж змінні удари на одній і тій же струні. Поділяються вони на змінно-східні й змінно-розхідні.

Якщо ряд звуків однакової тривалості треба видобути за допомогою певних ударів, то для цього необхідно проставити умовні позначення лише на перших двох звуках.

Переменные удары поочередно по разным струнам значительно более трудны для выполнения, чем переменные удары по одной и той же струне. Подразделяются они на переменные-сходящиеся и переменные-расходящиеся.

Если ряд звуков одинаковой длительности нужно извлечь посредством определенных ударов, то для этого необходимо проставить условные обозначения лишь на первых двух звуках.



Так, у першому уривку всі звуки мають бути видобуті ударами вправо, а у другому — змінними ударами.

11. Тремоло — рівномірне або рівномірно змінне за частотою чергування змінних ударів медіатора, яке створює ефект безперервного звучання. Тремоло, яке починається й закінчується на одному звуці, називається окремим тремоло, а те, що охоплює послідовно не менше двох звуків, — зв'язним тремоло. Якщо виконавцю не ясно, що даний звук необхідно тремолювати, то над відповідною нотою ставиться горизонтальна рисочка. Послідовне виконання звуків різної висоти способом зв'язного тремоло в нотах позначається лігою.

Так, в первом отрывке все звуки должны быть извлечены ударами вправо, а во втором — переменными ударами.

11. Тремоло — равномерное или равномерно меняющееся по частоте чередование переменных ударов медиатора, создающее эффект непрерывно льющегося звучания. Тремоло, начинающееся и заканчивающееся на одном звуке, называется отдельным тремоло, а охватывающее последовательно не менее двух звуков — связным тремоло. Если исполнителю не ясно, что данный звук необходимо тремолить, то над соответствующей нотой проставляют горизонтальную черточку. Последовательное исполнение звуков различной высоты способом связного тремоло в нотах обозначается лигой.



Іноді буває необхідним вказати, яким видом руху слід починати й закінчувати тремоло. Для цього на початку і в кінці ліги ставляться рисочки, що вказують напрямок руху медіатора.

В цьому прикладі тремолювання необхідно почати рухом медіатора вправо, а закінчити — рухом вліво.

Иногда бывает необходимым указать, каким видом движения следует начинать и заканчивать тремоло. Для этого в начале и конце лиги проставляют черточки, указывающие направление движения медиатора.

В данном примере тремолитрование необходимо начать движением медиатора вправо, закончить — движением влево.



12. Позначені знаком легато ноти малої тривалості, тремоловання яких дуже утруднено, виконуються способом ковзання (*glissando*) медіатора або способом гітарного легато. При цьому нахилена риска на початку знака легато означає напрямком ковзання, а хрестик над нотою вказує, що даний звук виконується без участі правої руки.



Так, у першому прикладі медіатор повинен ковзати вправо, у другому — вліво. Хрестик над нотою до потребує видобування звука ударом другого пальця лівої руки.

13. *Pizzicato* (скорочено *pizz.*) — видобування звука за допомогою щипка одним з пальців правої руки (здебільшого великим). Тому в інших випадках над нотою треба вказувати палець (наприклад, *pizz. y* — щипок вказівним пальцем правої руки; *pizz. viol.* — *pizzicato* скрипкове). Якщо необхідно спеціально зазначити застосування медіатора, то над нотою пропоставляється слово «мед.» (скорочено від «медіатор»).

14. Знак *arpeggiato* перед акордом, а також перед подвійними нотами означає сповільнене ковзання медіатора або пальця по струнах.

15. Пальці лівої руки позначаються цифрами 1, 2, 3, 4. Великий палець скорочено позначається в. п. При відсутності позначень пальців мається на увазі виконання в першій позиції; ноти, що відповідають назвам перших трьох струн, виконуються на відкритих струнах, якщо над ними немає цифр, або на сьомому ладі, якщо над ними поставлена цифра 4.



У прикладі нота *ре* першої октави виконується перший раз на сьомому ладі, другий — на третій відкритій струні; нота *мі* другої октави — перший раз на першій відкритій струні, другий — на сьомому ладі, нота *ля* першої октави — на другій відкритій струні.

Цифра над нотою, що означає палець, одночасно вказує на певну позицію лівої руки. Так, у дальшому прикладі перші два такти треба грати в першій позиції, інші два такти — в третій.

12. Обозначенные знаком легато ноты малой длительности, тремолирование которых очень затруднено, исполняются способом скольжения (*glissando*) медиатора или способом гитарного легато. При этом наклонная черточка в начале знака легато обозначает направление скольжения, а крестик над нотой указывает, что данный звук исполняется без участия правой руки.



Так, в первом примере медиатор должен скользить вправо, во втором — влево. Крестик над нотой до требует извлечения звука ударом второго пальца левой руки.

13. *Pizzicato* (сокращенно *pizz.*) — извлечение звука с помощью щипка одним из пальцев правой руки (преимущественно, большим). Поэтому в остальных случаях над нотой нужно указывать палец (например, *pizz. y* — щипок указательным пальцем правой руки; *pizz. viol.* — *pizzicato* скрипичное). Если необходимо специально оговорить применение медиатора, то над нотой ставится слово «мед.» (сокращенно от «медіатор»).

14. Знак *arpeggiato* перед аккордом, а также перед двойными нотами обозначает замедленное скольжение медиатора или пальца по струнам.

15. Пальцы левой руки обозначаются цифрами 1, 2, 3, 4. Большой палец сокращенно обозначается б. п. При отсутствии обозначений пальцев подразумевается исполнение в первой позиции; ноты, соответствующие названиям первых трех струн, исполняются на открытых струнах, если над ними нет цифр, или на седьмом ладу, если над ними проставлена цифра 4.

В примере нота *ре* первой октавы исполняется первый раз на седьмом ладу, второй — на третьей открытой струне; нота *ми* второй октавы — первый раз на первой открытой струне, второй — на седьмом ладу; нота *ля* первой октавы — на второй открытой струне.

Цифра над нотой, обозначающая палец, одновременно указывает на определенную позицию левой руки. Так, в следующем примере первые два такта нужно играть в первой позиции, остальные два такта — в третьей.



Іноді уривок виконується в позиції вище першої, а звуки, що відповідають назвам відкритих струн, видобуваються на відкритих струнах; тоді над такими нотами ставляться нулики.



Иногда отрывок исполняется в позиции выше первой, а звуки, соответствующие названиям открытых струн, извлекаются на открытых струнах; тогда над такими нотами ставятся нолики.

16. *Vibr.* (від слова *vibrato*) означає вібрацію за допомогою правої руки.

17. Флажолетні звуки позначаються нуликом над нотою.

16. *Vibr.* (от слова *vibrato*) — обозначает вибрацию с помощью правой руки.

17. Флажолетные звуки обозначаются ноликом над нотой.



18. Хрестик над нотою означає виконання її однією лівою рукою.

18. Крестик над нотой обозначает исполнение ее одной левой рукой.



РОЗДІЛ ПЕРШИЙ

При грі на домрі права рука виконує два основних види ігрових рухів: поступальні та обертальні. Для їх усвідомлення необхідно виконати попередні вправи.

1. Сидячи за письмовим столом, покласти передпліччя з витягнутою кистю на стіл, потім, не відриваючи руки від поверхні стола, рухати нею вправо й вліво. Такі рухи умовно назовемо поступальними. Аналогічні рухи лише кистю становлять поступальні рухи кисті.

2. Повертаючи витягнуту кисть то вгору, то вниз долонею, одержимо обертальні рухи. Обертальні рухи можливі лише з участю одночасно передпліччя й кисті. Надалі вони будуть називатися обертальними рухами кисті.

Завдання № 1

Поставити праву руку в основне ігрове положення. Випростати руку в кистьовому суглобі. Приготованим медіатором за допомогою поступального руху передпліччя й кисті вправо видобути звуки на відкритих струнах. Медіатором ковзати по струнах паралельно до деки. Стежити, щоб кистьовий суглоб не напружувався і вся рука в цілому не витрачала зусиль більше, ніж це необхідно для заданого звучання.

РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ

При игре на домре правая рука выполняет два основных вида игровых движений: поступательные и вращательные. Для уяснения их необходимо выполнить предварительные упражнения.

1. Сидя за письменным столом, положить предплечье с вытянутой кистью на стол, затем, не отрывая руки от поверхности стола, двигать ею вправо и влево. Такие движения условно назовем поступательными. Аналогичные движения лишь кистью представляют собой поступательные движения кисти.

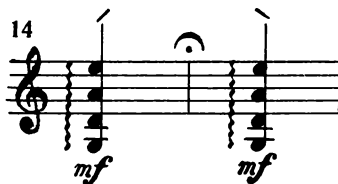
2. Поворачивая вытянутую кисть то вверх, то вниз ладонью, получим вращательные движения. Вращательные движения возможны лишь с участием одновременно предплечья и кисти. В дальнейшем они будут называться вращательными движениями кисти.

Задание № 1

Поставить правую руку в основное игровое положение. Выпрямить руку в кистевом суставе. Приготовленным медиатором с помощью поступательного движения предплечья и кисти вправо извлечь звуки на открытых струнах. Медиатором скользить по струнам паралельно деке. Следить, чтобы кистевой сустав не напрягался и вся рука в целом не затрачивала усилий больше, чем это необходимо для заданного звучания.

Аналогічним способом видобути звуки рухом вліво.

Аналогічним способом извлечь звуки движением влево.



Повторювати гру на відкритих струнах рухами вправо, вліво, поперемінно вправо—вліво, добиваючись більшої або меншої сили звучання, а також різного ступеня *arpeggiato*. Для більш сильного звучання треба міцніше тримати медіатор і глибше опускати його на струну. Чим швидше рухається медіатор, тим менший ступінь *arpeggiato*.

Повторить игру на открытых струнах движениями вправо, влево, переменнo вправо—влево, добиваясь большей или меньшей силы звучания, а также различной степени *arpeggiato*. Для более сильного звучания нужно крепче держать медиатор и глубже опускать его на струну. Чем быстрее движение медиатора, тем меньше степень *arpeggiato*.

Завдання № 2

Задание № 2

Поставити праву руку в основне ігрове положення. Приготованим медіатором за допомогою поступального руху кисті вправо видобути звук на третій струні. Продовжуючи рух вправо паралельно до деки, медіатор повинен зупинитися, наштовхнувшись на другу струну. Доторкнутися до третьої струни («приготувати медіатор») і видобути звук на третій струні за допомогою руху кисті вліво. Для досягнення паузи торкатися звучущої струни пальцями лівої руки.

Поставить правую руку в основное игровое положение. Приготовленным медиатором с помощью поступательного движения кисти вправо извлечь звук на третьей струне. Продолжая движение вправо параллельно деке, медиатор должен остановиться, натолкнувшись на вторую струну. Прикоснуться к третьей струне («приготовить медиатор») и извлечь звук на третьей струне с помощью движения кисти влево. Для получения паузы заглушить звучащую струну пальцами левой руки.



Повторювати звуки, добиваючись зміни сили звучання. Таку ж вправу виконати на другій струні.

Повторить звуки, добиваясь изменения силы звучания. Такое же упражнение выполнить на второй струне.

Завдання № 3

Задание № 3

Права рука в основному ігровому положенні. Медіатор перед видобуванням звука знаходиться на деякій відстані від струни.

Виконувати удари медіатором по черзі вправо та вліво, змінюючи силу (наприклад, один удар *fortissimo*, а другий — *pianissimo*) і поступово домагаючись більш рухомого темпу. Якщо звук втрачає чистоту або рука втомлюється, гру припинити й почати вправу спочатку.

Медіатором після удару вправо сміливо упиратися в другу струну, після удару вліво — в четверту.

Правая рука в основном игровом положении. Медиатор перед извлечением звука находится на некотором удалении от струны.

Выполнять удары медиатором поочередно вправо и влево, меняя силу звука (например, один удар *fortissimo*, другой — *pianissimo*) и постепенно добиваясь более подвижного темпа. Если звук теряет чистоту или рука устает, игру приостановить и начать упражнение сначала.

Медиатором после удара вправо смело упираться во вторую струну, после удара влево — в четвертую.



Таку ж вправу виконати на другій струні.

Такое же упражнение выполнить на второй струне.

Завдання № 4

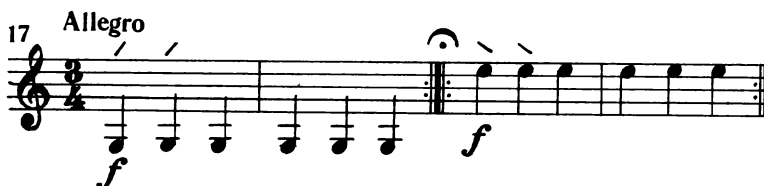
Поставити руку в основне ігрове положення і дещо збільшити вигин в кистьовому суглобі. Виконувати сильні удари вправо—вниз нахиленим вправо медіатором по четвертій струні за допомогою обертальних рухів кисті. (Після удару медіатор упирається в третю струну). Повертаючи кисть в первісне положення для повторення удару, медіатор підняти на 1—2 мм. для того, щоб не зачепити струну.

Виконувати вправи також на удари вліво нахиленим вліво медіатором по першій струні (рухи аналогічні ударам вправо).

Задание № 4

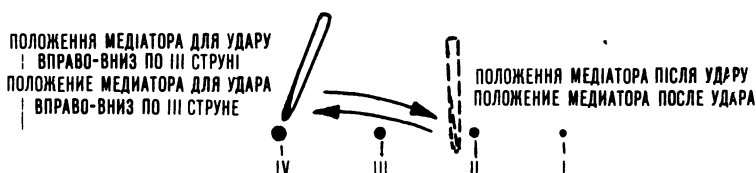
Поставить руку в основное игровое положение, несколько увеличив изгиб в кистевом суставе. Произвести сильные удары вправо—вниз наклоненным вправо медиатором на четвертой струне с помощью вращательных движений кисти. (После удара медиатор упирается в третью струну). Возвращая кисть в первоначальное положение для повторения удара, медиатор поднять на 1—2 мм. для того, чтобы не задеть струну.

Упражняться также в ударах влево наклоненным влево медиатором по первой струне (движения аналогичны ударам вправо).



Примітка. При ударах за допомогою обертальних рухів кисті медіатор виходить з площини струн.

Примечание. При ударах с помощью вращательных движений кисти медиатор выходит из плоскости струн.

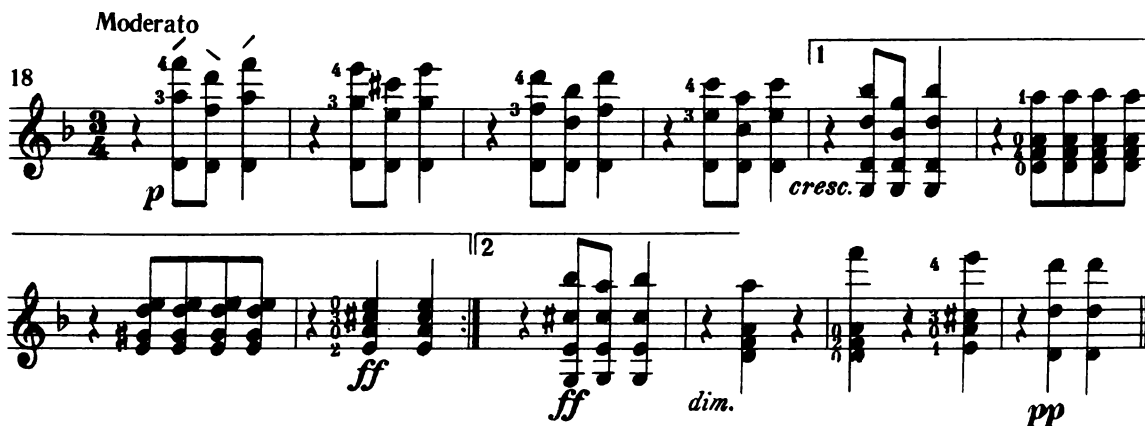


Завдання № 5

Повторити завдання № 1 для правої руки, але з неприготованим медіатором (щипки використовувати тільки на останніх чотирьох акордах).

Задание № 5

Повторить задание № 1 для правой руки, но с неприготовленным медиатором (щипки использовать только на последних четырех аккордах).



Завдання № 6

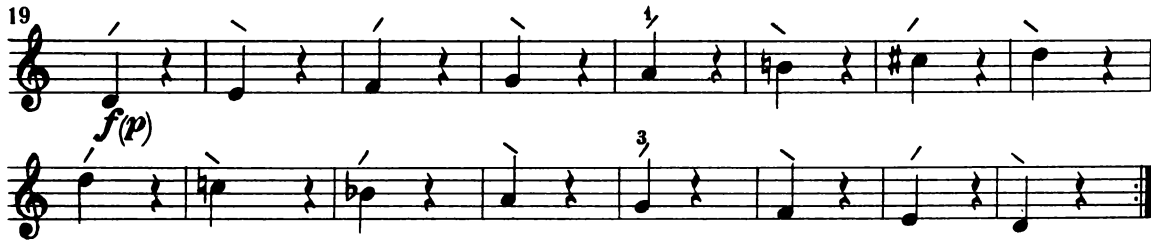
Праву руку поставити в основне ігрове положення. Зіграти однооктавні гамми на одній струні змінним щипком за допомогою поступальних

Задание № 6

Правую руку поставить в основное игровое положение. Сыграть однооктавные гаммы на одной струне переменным щипком с помощью

рухів кисті. Позицію змінити за рахунок паузи¹.

поступательных движений кисти. Позицию сменить за счет паузы¹.



Цю вправу треба виконувати за таким принципом:

- щипок вправо з упором на другій струні,
- «холостий» рух медіатора вліво з упором на третій струні,
- щипок вліво з упором на четвертій струні,
- «холостий» рух медіатора вправо з упором на третій струні.

Это упражнение нужно выполнять по такому принципу:

- щипок вправо с упором на второй струне,
- «холостое» движение медиатора влево с упором на третьей струне,
- щипок влево с упором на четвертой струне,
- «холостое» движение медиатора вправо с упором на третьей струне.

Виконати однойменну мажорну гаму, а також гаму *ля* мінор та *ля* мажор на другій струні. Сила натиску пальців лівої руки мінімальна. Вона повинна забезпечувати чисте (без деренчання) звучання струни. У висхідному русі гами пальці, що послідовно ставляться на струну, залишаються на ній до переходу в нову позицію. (Збереження такого положення пальців лівої руки має важливе значення для первісної її постановки; на пізнішому етапі навчання цей спосіб може призвести до гальмування побіжності лівої руки, особливо при витраті зайвих фізичних зусиль).

Для зміни позиції пальці відриваються від струни на мінімальну відстань, а рука на протязі другої доли такту переноситься в нову позицію так, щоб перший палець виявився над ладом, який відповідає п'ятому ступеню гами. Пальці в новій позиції послідовно ставляться на

Исполнить одноименную мажорную гамму, а также гаммы *ля* минор и *ля* мажор на второй струне. Сила нажима пальцев левой руки минимальная, обеспечивающая чистое (без дребезжания) звучание струны. В восходящем движении гаммы пальцы, последовательно ставящиеся на струну, остаются на ней до перехода в новую позицию. (Сохранение такого положения пальцев левой руки имеет важное значение для первоначальной ее постановки; на более позднем этапе обучения этот способ может привести к торможению беглости левой руки, особенно при затрате излишних физических усилий).

Для смены позиции пальцы отрываются от струны на минимальное расстояние, а рука в течение второй доли такта переносится в новую позицию так, чтобы первый палец оказался над ладом, соответствующим пятой ступени гаммы. Пальцы в новой позиции последовательно ста-

¹ Позицією називається таке розташування пальців на грифі, яке дозволяє виконувати діатонічний звукоряд без зміщення руки вздовж грифа. Перша позиція починається з першого ступеня діатонічного звукоряду. Цей ступінь йде після ступеня, що утворюється відкритою струною. На ладку, який відповідає першому ступеню, струна притискається першим пальцем. Найбільша відстань між суміжними пальцями в межах однієї позиції дорівнює секунд, між першим і третім (другим і четвертим) пальцями — терції, між першим і четвертим пальцями — кварти. Таким чином, гама *сі* мажор, записана нижче, розташована в другій позиції, а гама *до-бемоль* мажор, хоч і виконується на тих самих ладах, розміщена в третій позиції.

¹ Позицией называется такое положение пальцев на грифе, которое позволяет исполнить диатонический звукоряд без смещения руки вдоль грифа. Первая позиция начинается с первой ступени диатонического звукоряда, которая следует после ступени, образуемой открытой струной. На ладке, соответствующем первой ступени, струна прижимается первым пальцем. Самое большое расстояние между смежными пальцами в пределах одной позиции равно секунде, между первым и третьим (вторым и четвертым) пальцами — терции, между первым и четвертым пальцами — кварте. Следовательно, гамма *си* мажор, записанная ниже, расположена во второй позиции, а гамма *до-бемоль* мажор, хотя и исполняется на тех же ладах, расположена в третьей позиции.



струну, де залишаються до переходу в первісну позицію.

Ставити палець на струну, а також знімати з неї непотрібний тут палець (в низхідному русі гами) слід в самий останній момент перед утворенням звука, під час ковзання медіатора по струні. Додержання цієї умови має важливе значення для досягнення погодженості в роботі правої й лівої рук домриста; відсутність такої погодженості буває головною причиною тьмяного, забрудненого звучання.

Завдання № 7

Грати однооктавні гами ударами нахилого медіатора в бік його нахилу (вправо — вниз і вліво — вниз) за допомогою обертальних рухів кисті.



Те ж саме грати на другій і третій струнах.

На відміну від попередніх гам тут відсутні паузи, що призначаються для зміни позицій. Тому позиції в даному випадку слід змінювати так: у висхідному русі гами третій палець протягом другої долі такту плавно ковзає вздовж струни, не притискаючи її до ладів, в той час як інші пальці мінімально підняті над струною. Ковзання продовжується до тих пір, поки перший палець виявиться над ладом, що відповідає першому звуку в наступній позиції, після чого третій палець знімається, а перший ставиться на струну. Аналогічно відбувається і повернення руки в первісну позицію.



Завдання № 8

Відпрацьовувати змінні удари рівного медіатора за допомогою поступальних рухів кисті. Повторюючи кожну вправу кілька разів, слід добиватися збільшення темпу при збереженні чистоти звучання. У жвавому темпі не робити упорів медіатора в сусідні струни. Слідкувати,

втягати на струну, де остаються до переходу в первональну позицію.

Ставить палець на струну, а также снимать с нее ненужный здесь палець (в нисходящем движении гаммы) следует в самый последний момент перед образованием звука, во время скольжения медиатора по струне. Соблюдение этого условия имеет важное значение для достижения согласованности в работе правой и левой рук домриста; отсутствие такой согласованности бывает главной причиной звучания тусклого, загрязненного.

Задание № 7

Играть однооктавные гаммы ударами наклоненного медиатора в сторону его наклона (вправо — вниз и влево — вниз) с помощью вращательных движений кисти.

То же самое играть на второй и третьей струнах.

В отличие от предыдущих гамм здесь отсутствуют паузы, предназначенные для смены позиций. Поэтому позиции в данном случае следует менять так: в восходящем движении гаммы третий палець в течение второй доли такта плавно скользит вдоль струны, не прижимая ее к ладам, в то время как остальные пальцы минимально приподняты над струной. Скольжение продолжается до тех пор, пока первый палець окажется над ладом, соответствующим первому звуку в следующей позиции, после чего третий палець снимается, а первый ставится на струну. Аналогично происходит и возвращение руки в первоначальную позицию.

Задание № 8

Отрабатывать переменные удары ровного медиатора с помощью поступательных движений кисти. Повторяя каждое упражнение несколько раз, следует добиваться увеличения темпа при сохранении чистоты звучания. В подвижном темпе стараться не задевать медиатором соседние струны. Следить, чтобы удары вправо и вле-

щоб удари вправо і вліво викликали однакове за силою й забарвленням звучання.

во вызвали одинаковое по силе и окраске звучание.



Ці вправи грати також на другій струні. Крім завдань з приведеним розташуванням пальців на грифі, грати звукоряди із зміненням розташуванням пальців:

Эти упражнения играть также на второй струне. Кроме заданий с приведенным расположением пальцев на грифе, играть звукоряды с измененным расположением пальцев:



У вправах першого розділу кожний вид ігрового руху руки призначався для суворо визначених цілей.

1. Поступальні рухи передпліччя — для гри одночасно на кількох струнах.

2. Поступальні рухи кисті — для змінних щипків та ударів різної сили на одній струні.

3. Обертальні рухи кисті — для сильних ударів нахиленим медиатором у бік його нахилу.

Таке застосування різних видів руху повинно зберігатися і надалі.

Точно визначене застосування різних видів рухів необхідне для перспективи подальшого розвитку техніки звуковидобування. Так, удари нахилоного медиатора при дещо збільшеному вигині кистьового суглоба готують руку до виконання гранично частого тремоло; змінні удари рівного медиатора при відсутності вигину в кистьовому суглобі готують руку до виконання ковзання медиатора по струнах, до тремоло максимальної сили й тривалості. Тремоло на двох і трьох струнах повинно виконуватися за допомогою поступальних рухів передпліччя. Щипки медиатора застосовуються для м'якої атаки звука (як тремоло, так і одиночного звука) і для виконання флажолетів.

Завдання № 9

У наступній вправі застосувати ті ж штрихи, що і в попередніх завданнях.

В упражнениях первого раздела каждый вид игрового движения руки предназначался для строго определенных целей.

1. Поступательные движения предплечья — для игры одновременно на нескольких струнах.

2. Поступательные движения кисти — для переменных щипков и ударов различной силы по одной струне.

3. Вращательные движения кисти — для сильных ударов наклоненным медиатором в сторону его наклона.

Такое применение различных видов движения должно сохраняться и в дальнейшем.

Строго определенное применение различных видов движений необходимо и для перспективы дальнейшего развития техники звукоизвлечения. Так, удары наклоненного медиатора при несколько увеличенном изгибе кистевого сустава готовят руку к выполнению предельно частого тремоло; переменные удары ровного медиатора при отсутствии изгиба в кистевом суставе готовят руку к выполнению скольжения медиатора по струнам, к тремоло максимальной силы и продолжительности. Тремоло на двух и трех струнах должно выполняться с помощью поступательных движений предплечья. Щипки медиатора применяются для мягкой атаки звука (как тремоло, так и одиночного звука) и для выполнения флажолетов.

Задание № 9

В следующем упражнении применить те же штрихи, что и в предыдущих заданиях.

Український народний танець «Чумак»
Украинский народный танец «Чумак»

Allegro

25

mf *sf* *pp* *cresc.* *f* *sub.p* *(p)* *cresc.* *f* *poco riten.* *sf*

Примітка. Для того, щоб зосередити більшу увагу на роботі правої руки, в першому розділі пропонується виконувати штрихи на відкритих струнах. Приклади №№ 19—23 для лівої руки виконувати штрихом *pizzicato* (великим пальцем правої руки, рухами вправо — вниз).

Примечание. Для того, чтобы сосредоточить большее внимание на работе правой руки, в первом разделе предлагается выполнять штрихи на открытых струнах. Примеры №№ 19—23 для левой руки исполнять штрихом *pizzicato* (большим пальцем правой руки, движениями вправо — вниз).

РОЗДІЛ ДРУГИЙ

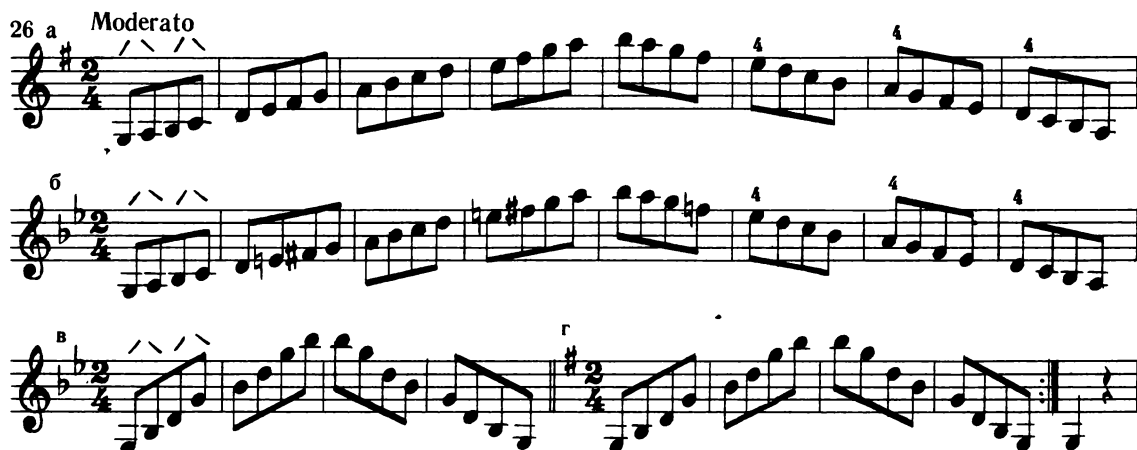
Завдання № 1

Перехід медіатора із струни на струну в процесі виконання ударів нахилоного медіатора за допомогою обертальних рухів кисті.

Варіант № 1 — удари вправо — вниз.

Варіант № 2 — удари вліво — вниз.

Варіант № 3 — у висхідному русі удари вправо — вниз, у низхідному — вліво — вниз.

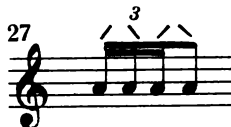


Незважаючи на те, що удари за допомогою обертальних рухів кисті найбільш уживані на *forte*, гаму треба грати в таких динамічних варіантах: голосно, тихо, акцентуючи кожен першу восьму такту, поступово підсилюючи звучання у висхідному русі й послаблюючи у низхідному і, навпаки, послаблюючи звучання у висхідному русі й підсилюючи у низхідному.

Завдання № 2

Коротке тремоло за допомогою обертальних рухів кисті.

З перших же вправ змінні удари короткого тремоло повинні бути виконані якомога швидше. Фактично треба грати таку ритмічну фігуру:



Перший звук може виконуватися ударом медіатора або щипком. Спочатку треба освоювати вправу на відкритих струнах, потім грати будь-яку гаму, видобуваючи кожен звук коротким тремоло. Тремоло має бути настільки швидким, щоб його ритм не можна було ясно розрізнити; коротке тремоло повинно відчуватися ніби в

РАЗДЕЛ ВТОРОЙ

Задание № 1

Переход медиатора со струны на струну в процессе выполнения ударов наклоненного медиатора с помощью вращательных движений кисти.

Вариант № 1 — удары вправо — вниз.

Вариант № 2 — удары влево — вниз.

Вариант № 3 — в восходящем движении удары вправо — вниз, в нисходящем — влево — вниз.

Несмотря на то, что удары с помощью вращательных движений кисти наиболее применимы на *forte*, гамму нужно играть в следующих динамических вариантах: громко, тихо, акцентируя каждую первую восьмую такта, постепенно усиливая звучание в восходящем движении и ослабляя в нисходящем, и, наоборот, ослабляя звучание в восходящем движении и усиливая в нисходящем.

Задание № 2

Короткое тремоло с помощью вращательных движений кисти.

С первых же упражнений переменные удары короткого тремоло должны быть выполнены как можно быстрее. Фактически нужно играть следующую ритмическую фигуру:

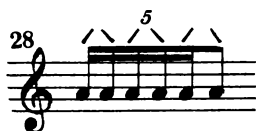
Первый звук может выполняться ударом медиатора или щипком. Сначала нужно осваивать упражнение на открытых струнах, затем играть какую-либо гамму, извлекая каждый звук коротким тремоло. Тремоло должно быть настолько быстрым, чтобы его ритм не был ясно различаем; короткое тремоло должно ощущаться как бы в

єдиному русі. Через значну інтенсивність рухів після багаторазового повторення короткого тремоло рука може втомлюватися; щоб уникнути перевтоми, після кожного тремоло треба звільнити кисть, максимально розслаблюючи м'язи руки.

Освоївши коротке тремоло з чотирьох ударів, можна переходити до короткого тремоло з шести ударів.

едином движении. Ввиду значительной* интенсивности движений после многократного повторения короткого тремоло рука может утомляться; во избежание утомления после каждого тремоло нужно освобождать кисть, максимально расслабляя мышцы руки.

Освоив короткое тремоло из четырех ударов, можно переходить к короткому тремоло из шести ударов.



За цим іде вправа, що поєднує *arpeggiato* акорду з коротким тремоло.

За этим следует упражнение, сочетающее *arpeggiato* аккорда с коротким тремоло.



або
или



Після освоєння короткого тремоло перейти до гранично швидкого довгого тремоло; для перевірки якості звучання необхідно то уповільнювати, то прискорювати частоту тремолювання.

При виконанні короткого тремоло треба особливо уважно слідкувати за чистотою звучання. Якщо якість звука не піддається контролю й коректуванню, то ці вправи слід відкласти на більш пізній період навчання.

После освоения короткого тремоло перейти к предельно быстрому длительному тремоло; для проверки качества звучания необходимо то замедлять, то ускорять частоту тремолирования.

При выполнении короткого тремоло нужно особо внимательно следить за чистотой звучания. Если качество звука не поддается контролю и корректировке, то эти упражнения следует отложить на более поздний период обучения.

Завдання № 3

Довге тремоло на одній струні.

Тремоло є найбільш специфічним домровим штрихом; освоюється воно довго, розвивається поступово. Техніка виконання й вибір моментів для застосування цього штриха багато в чому характеризує загальну виконавську культуру домриста.

Безперечно, що домристу дуже важливо навчитися майстерно виконувати тривале, дуже часте тремоло. Чисте й часте тремоло досягається не тільки за рахунок його наполегливих повторень. В початковому періоді навчання часте тремолювання, як правило, призводить до затиснутих, конвульсивних рухів, які не дозволяють вільно філірувати звук; крім того, учень часто не спроможний проконтролювати чистоту звучання. Тривалі вправи на часте тремолювання можуть також привести до непотрібного автоматизму рухів.

Застосовуючи тремоло різної частоти, слід старанно підбирати прийоми його виконання. Для виконання гранично частого тремоло необхідно збільшувати вигин кистьового суглоба правої руки, маючи, проте, на увазі, що в такому положенні права рука втомлюється швидше звичайного.

Освоєння тривалого тремоло більш доцільно

Задание № 3

Длительное тремоло на одной струне.

Тремоло является наиболее специфическим домровым штрихом; осваивается оно долго, развивается постепенно. Техника исполнения и выбор моментов для применения этого штриха во многом характеризуют общую исполнительскую культуру домриста.

Бесспорно, что домристу очень важно научиться мастерски выполнять длительное, очень частое тремоло. Чистое и частое тремоло достигается не только за счет настойчивых повторений. В начальном периоде обучения частое тремолирование, как правило, приводит к зажатым, конвульсивным движениям, не позволяющим свободно филировать звук; кроме этого, ученик часто не в состоянии проконтролировать чистоту звучания. Длительные упражнения в частом тремолировании могут также привести к ненужному автоматизму движений.

Применяя тремоло различной частоты, следует тщательно подбирать приемы его выполнения. Для выполнения предельно частого тремоло необходимо увеличить изгиб кистевого сустава правой руки, имея, однако, в виду, что в таком положении правая рука устает быстрее обычного.

Освоение длительного тремоло целесообразно

починати з вправ на рідке тремолювання постійної частоти на відкритій струні за допомогою поступальних рухів передпліччя і кисті.

Починати тремоло треба щипком або ударом (рухами вправо та вліво). Слід також зразу намітити, як буде закінчено тремоло — ударом вправо чи вліво. Дисципліна початкових і кінцевих рухів в тремоло має велике значення для переходу від тремоло до іншого штриха і для досягнення злитості й роздільності тремоло, оскільки виконання художнього твору вимагає від домриста не тільки вміння зв'язно й безперервно тремолювати, а й виконувати цезури.

Працюючи над чистотою звучання, краще спочатку проводити вправи на тихому звучанні, поступово збільшуючи силу звука й частоту тремоло. Під час тремолювання медіатор не повинен торкатися сусідніх струн.

Виконати такі гамми на одній струні роздільним тремоло з різними динамічними нюансами: голосно, тихо, поступово підсилюючи, поступово послаблюючи силу звука.

нее начинать с упражнений в редком тремолировании постоянной частоты на открытой струне при помощи поступательных движений предплечья и кисти.

Начинать тремоло нужно щипком или ударом (движениями вправо и влево). Следует также сразу решить, как будет закончено тремоло — ударом вправо или влево. Дисциплина начальных и конечных движений в тремоло имеет большое значение для перехода от тремоло к другому штриху и для достижения слитности и раздельности тремоло, ибо исполнение художественного произведения требует от домриста не только умения связно и непрерывно тремолить, но и выполнять цезуры.

Работая над частотой звучания, лучше сначала упражняться на тихом звуке, постепенно увеличивая силу звука и частоту тремоло. Во время тремолирования медиатор не должен касаться соседних (не звучащих) струн.

Выполнить следующие гаммы на одной струне раздельным тремоло с разными динамическими нюансами: громко, тихо, постепенно усиливая, постепенно ослабляя силу звука.



Виконати зв'язне тремоло на одній струні:

Выполнить связное тремоло на одной струне:



Розподіл початкових і кінцевих рухів медіатора сприяє виконанню цезури в тремоло і зручності переходу медіатора із струни на струну. Останній удар кожного тремоло повинен бути дещо слабшим за попередній удар, тоді слух не сприйматиме закінчення тремоло як якийсь ритмічний дріб.

Распределение начальных и конечных движений медиатора способствует выполнению цезуры в тремоло и удобству перехода медиатора со струны на струну. Последний удар каждого тремоло должен быть несколько слабее предшествующего удара, тогда слух не будет воспринимать окончание тремоло как некую ритмическую дробь.

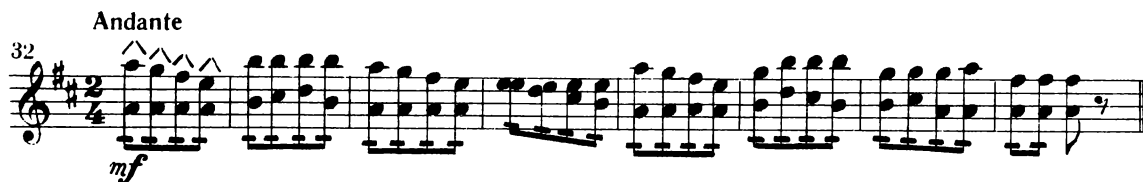
Завдання № 4

Подвійні ноти.

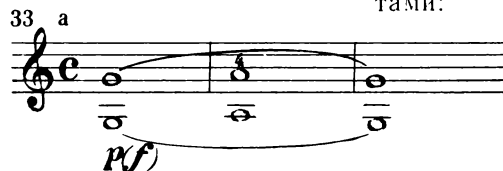
Робота над подвійними нотами передусім допомагає постановці лівої руки. Незважаючи на наявність ладів на грифі, пальці лівої руки повинні набути необхідного положення безпосередньо перед тим, як опуститися на лади.

Для забезпечення чистоти звучання подвійні ноти на будь-якому штриху повинні виконуватися за допомогою поступальних рухів передпліччя й кисті.

Наступну вправу виконати ударами вправо й вліво:



Виконати зв'язне тремоло подвійними нотами:



Двойные ноты.

Работа над двойными нотами, прежде всего, помогает постановке левой руки. Несмотря на наличие ладов на грифе, пальцы левой руки должны принять необходимое положение непосредственно перед тем, как опуститься на лады.

Для обеспечения чистоты звучания двойные ноты на любом штрихе должны выполняться с помощью поступательных движений предплечья и кисти.

Следующие упражнения выполнять ударами вправо и влево:

Выполнить связанное тремоло двойными нотами:



Наведені вправи виконувати також на інших парах струн.

Приведенные упражнения исполнять также на остальных парах струн.

Завдання № 5

В наступній вправі грати партії першої та другої домр.

Задание № 5

В следующем упражнении играть партии первой и второй домр.

В. Косенко. Дощик*
В. Косенко. Дождик

Allegretto scherzando

34

p

mf

dim.

cresc.

pizz.

p

mf

med.

dim.

cresc.

med.

Un poco meno mosso

30

p

p

* У прикладах, відмічених зірочками, перекладення та обробка для дошки виконані М. Т. Лисенком.
У прикладах, відмічених зірочками, перекладення та обробка для дошки виконані Н. Т. Лисенко.

Musical score for a piece in G major, 3/4 time. The score consists of eight systems of two staves each.

System 1: Treble and bass staves. Treble staff has triplets of eighth notes, slurs, and a *leggiere* marking. Bass staff has triplets of eighth notes and a *p* marking.

System 2: Treble staff has a *mf* marking. Bass staff has a *mf* marking.

System 3: Treble staff has a *rit.* marking and a *p* marking. Bass staff has a *rit.* marking and a *pizz.* marking.

System 4: Treble staff has a *mf* marking. Bass staff has a *mf* marking.

System 5: Treble staff has a *dim.* marking, a *cresc.* marking, and a *dim.* marking. Bass staff has a *mf* marking and a *dim.* marking.

System 6: Treble staff has a *p* marking. Bass staff has a *p* marking.

System 7: Treble staff has a *p* marking. Bass staff has a *p* marking.

System 8: Treble staff has a *p* marking. Bass staff has a *p* marking.

The piece concludes with a double bar line and a "III" marking below the bass staff.

РОЗДІЛ ТРЕТІЙ

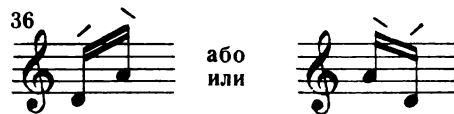
Завдання № 1

Збіжні й розбіжні змінні удари.

Вправа на розбіжні удари (медіатор виконує рухи, що нагадують два кидки в різні боки).



Вправа на збіжні удари (медіатор виконує рухи, що нагадують два кидки в одну центральну точку).



Рухи медіатора при збіжних і розбіжних ударах мають різну форму; більш складні рухи зв'язані з розбіжними ударами.

Одноразове виконання змінних ударів на різних струнах за складністю приблизно однакове. Якщо ж їх треба виконати кілька разів підряд, то більш легкими виявляються збіжні.

Для переходу медіатора, що рухається змінно з струни на струну, треба винести його вгору, щоб він опинився над площиною струн. Це здійснюється за допомогою великого й вказівного пальців, що утримують медіатор. В той час, як кисть спрямовує рух медіатора вправо або вліво, пальці піднімають його вгору. На слабкому звучанні змінні удари по двох суміжних струнах краще виконати лише пальцевими рухами.



Із збільшенням сили звука й відстані між струнами, що призначені для змінних ударів, в рух включаються кисть і передпліччя. Звук в цьому випадку видобувається за допомогою поступово-обертальних рухів.



Збіжні й розбіжні щипки можливо застосовувати лише в нешвидкому темпі.

РАЗДЕЛ ТРЕТИЙ

Задание № 1

Сходящиеся и расходящиеся переменные удары.

Упражнение на расходящиеся удары (медіатор выполняет движения, напоминающие два броска в разные стороны).

Упражнение на сходящиеся удары (медіатор выполняет движения, напоминающие два броска в одну центральную точку).

Движения медіатора при сходящихся и расходящихся ударах имеют различную форму; более сложные движения связаны с ударами расходящимися.

Однократное выполнение переменных ударов на разных струнах по трудности примерно одинаково. Если же их нужно выполнить несколько раз подряд, то более легкими оказываются сходящиеся.

Для перехода переменного движущегося медіатора со струны на струну нужно вынести его наверх, чтобы он оказался над плоскостью струн. Это осуществляется с помощью большого и указательного пальцев, удерживающих медіатор. В то время, как кисть направляет движение медіатора вправо или влево, пальцы приподнимают его наверх. На слабом звучании переменные удары по двум смежным струнам лучше выполнить только пальцевыми движениями.

По мере увеличения силы звука и расстояния между струнами, предназначенными для переменных ударов, в движение включаются кисть и предплечье. Звук в этом случае извлекается при помощи поступательно-вращательных движений.

Сходящиеся и расходящиеся щипки возможно применять лишь в небыстром темпе.

Для усвідомлення техніки збіжних і розбіжних ударів треба виконати такі вправи, в кожній з яких слід досягти поступового збільшення сили звуку й прискорення темпу.

Для уяснения техники сходящихся и расходящихся ударов нужно выполнить следующие упражнения, в каждом из которых следует достичь постепенного увеличения силы звука и ускорения темпа.

Moderato

На IV, I струнах
На IV, I струнах

Через струну
Через струну

На суміжних струнах
На смежных струнах

Замінивши в цих вправах удари вправо на удари вліво (і навпаки), одержимо вправи на розбіжні удари.

Заменяв в этих упражнениях удары вправо на удары влево (и наоборот), получим упражнения на расходящиеся удары.

Завдання № 2

Змінні удари на одній струні. Переходи медиатора із струни на струну при виконанні збіжних і розбіжних змінних ударів.

Наступні вправи виконувати від кожного ладу до сьомої позиції включно поступально-обертальними рухами кисті.

Задание № 2

Переменные удары на одной струне. Переходы медиатора со струны на струну при выполнении сходящихся и расходящихся переменных ударов.

Следующие упражнения выполнять от каждого лада до седьмой позиции включительно поступательно-вращательными движениями кисти.

40

Виконувати те ж саме на другій — третій і на другій — першій струнах.

Исполнять то же самое на второй — третьей и на второй — первой струнах.

Далі збіжні й розбіжні удари пропонується освоювати на двооктавних гамах без зміни позиції, застосовуючи різні метро-ритмічні угруповання нот.

Схема мажорної й мінорної гам (починати першим пальцем):



Дальше сходящиеся и расходящиеся удары рекомендуется осваивать на двухоктавных гамах без смены позиции, применяя различные метро-ритмические группировки нот.

Схема мажорной и минорной гамм (начинать первым пальцем):

Схема мажорної й мінорної гам (починати другим пальцем):

Схема мажорной и минорной гамм (начинать вторым пальцем):

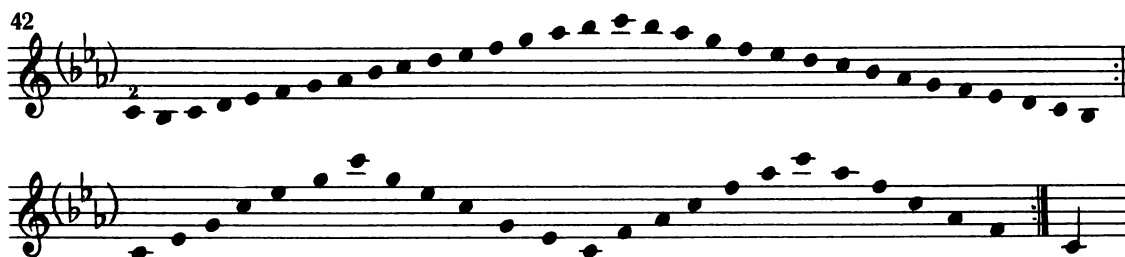


Схема мажорної гами (починати третім пальцем):

Схема мажорной гаммы (начинать третьим пальцем):



Завдання № 3

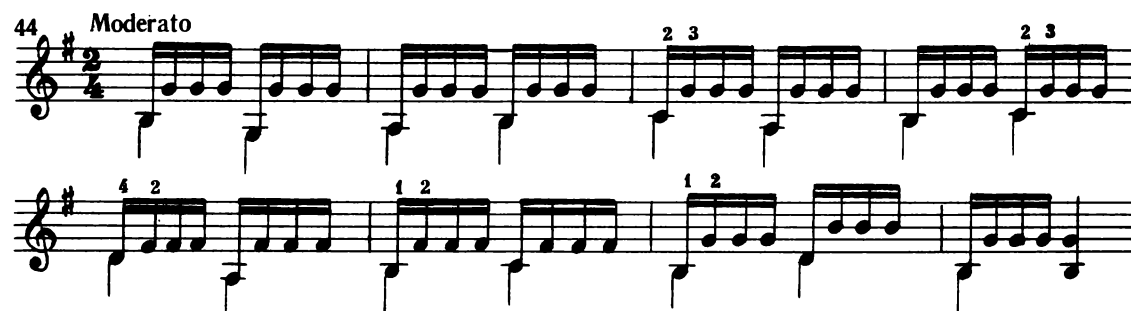
Змінні удари у ритмізованому двоголоссі.

В наступній вправі чисту квінту виконувати двома пальцями на закритих струнах. Пальці утримувати на грифі на протязі всієї тривалості ноти.

Задание № 3

Переменные удары в ритмизованном двухголосии.

В следующем упражнении чистую квинту исполнять двумя пальцами на закрытых струнах. Пальцы удерживать на грифе на протяжении всей длительности ноты.



Завдання № 4

Флажолети.

На домрі найбільш яскраво звучать октавні флажолети. Для видобування октавного флажолета середній палець правої руки повинен злегка торкнутися середини звучущої частини струни; медіатор при цьому виконує щипок по цій струні вправо, після чого середній палець миттю знімається з струни.

Середина відкритої струни знаходиться над дванадцятим ладом (над 12-ою металевою пластинкою). При видобуванні звука на середині першої струни прозвучить октавний флажолет *мі*. Для видобування на першій струні флажолета *фа* палець лівої руки притискає струну до першого ладу, а середній палець правої руки торкається струни над тринадцятим ладом. Щипок виконується тільки завдяки рухам пальців, що утримують медіатор (аналогічно тому, як медіатор виноситься над площиною струн при збіжних і розбіжних ударах). Флажолети можуть бути виконані лише в менш жвавому темпі, ніж темп, можливий для щипків медіатора в одну сторону.

В наступній вправі флажолети виконуються на четвертій струні.

Задание № 4

Флажолеты.

На домре наиболее ярко звучат флажолеты октавные. Для извлечения октавного флажолета средний палец правой руки должен слегка коснуться середины звучащей части струны; медиатор при этом выполняет щипок по этой струне вправо, вслед за чем средний палец мгновенно снимается со струны.

Середина открытой струны находится над двенадцатым ладом (над 12-ой металлической пластинкой). При извлечении звука на середине первой струны прозвучит октавный флажолет *ми*. Для извлечения на первой струне флажолета *фа* палец левой руки прижимает струну к первому ладу, а средний палец правой руки касается струны над тринадцатым ладом. Щипок выполняется только за счет движения пальцев, удерживающих медиатор (аналогично тому, как медиатор выносится над плоскостью струн при расходящихся и сходящихся ударах). Флажолеты могут быть исполнены лишь в менее оживленном темпе, чем темп, возможный для щипков медиатора в одну сторону.

В следующем упражнении флажолеты исполняются на четвертой струне:



Пальці лівої руки відповідно притискають такі лади:

Пальцы левой руки соответственно прижимают такие лады:



Аналогічно виконуються флажолети на інших струнах.

Хроматичні ходи на домрі можуть виконуватися двома видами аплікатури: 1) із застосуванням ковзних рухів пальців (див. приклад № 45); 2) із застосуванням так званої ущільненої аплікатури.

Аналогичным образом исполняются флажолеты на остальных струнах.

Хроматические ходы на домре могут исполняться двумя видами аппликатуры: 1) с применением скользящих движений пальцев (см. пример № 45); 2) с применением так называемой уплотненной аппликатуры.



Незважаючи на деякі переваги ущільненої аплікатури (особливо помітної при виконанні подвійних нот, а також при грі в першій позиції у виконавців з короткими пальцями), слід підкреслити, що ковзні рухи пальців лівої руки дуже розвивають швидкість пальців.

Несмотря на некоторое преимущество уплотненной аппликатуры (особенно заметное при исполнении двойных нот, а также при игре в первой позиции у исполнителей с короткими пальцами), следует подчеркнуть, что скользящие движения пальцев левой руки очень развивают беглость пальцев.

Завдання № 5

Ритмічне ковзання медіатора (глісандо).

Для усвідомлення цього штриха необхідно виконати такі вправи:



Перший звук видобувається щипком рівного медіатора на четвертій струні з упором на третю струну; другий — щипком на третій струні з упором на другу і т. д. Чотири звуки у цьому випадку видобуваються начебто одним зусиллям. У швидкому темпі зупинки на струнах (моменти приготування чергового щипка) зникають, що значно утруднює точну ритмізацію ковзаючого медіатора. Рука домриста, що занадто звикла до розмашистих рухів, з трудом підкоряється виконавцю при точному виконанні, наприклад, таких ритмічних фігур:



Але дійсна свобода володіння кистю і полягає в умінні примусити її виконувати не тільки швидкі рухи, а й раптові зупинки з миттєвим продовженням руху.

В наступних прикладах переходи медіатора з струни на струну виконуються не змінними ударами, а ковзанням медіатора. Це поліпшує звучання, дає можливість виконати переходи в будь-якому швидкому темпі й розвиває свободу володіння кистю. При застосуванні прийому ковзання медіатора палець лівої руки повинен утримуватися на попередній струні до тих пір, поки не буде видобуто звук на наступній струні.

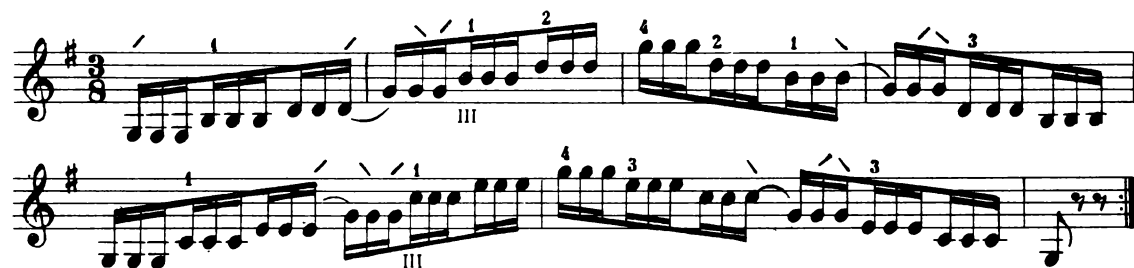


Задание № 5

Ритмичное скольжение медиатора (глицандо).

Для уяснения этого штриха необходимо выполнить следующее упражнение:

Первый звук извлекается щипком ровного медиатора на четвертой струне с упором на третью струну; второй — щипком на третьей струне с упором на вторую и т. д. Четыре звука в данном случае извлекаются как бы одним усилием. В быстром темпе остановки на струнах (моменты приготовления очередного щипка) исчезают, что значительно затрудняет точную ритмизацию скользющего медиатора. Рука домриста, слишком привыкшая к размашистым движениям, с трудом подчиняется исполнителю при точном исполнении, например, таких ритмических фигур:



Варіанти поданих вправ можна збільшити. Аналогічна побудова на перших трьох струнах дасть нам гаму *re* мажор. Кожний варіант гами можна виконувати і в мінорі, зберігаючи штрихи й аплікатуру.

Завдання № 6

Зв'язне тремоло на одній струні при зміні позиції.

Особливу увагу при виконанні тремоло треба приділяти техніці переходів з позиції в позицію. Вміння міняти позиції, не відриваючи пальців від струни,— головне в техніці зміні позицій. В тремолуванні найважливіше розмежовувати таке ковзання, при якому палець не дотискує струни до ладів (поверхове ковзання), і таке, при якому струна виявляється притиснутою до ладів (глибоке ковзання). При поверховому ковзанні палець глушить звучання струни, при глибокому — струна звучить весь час (глісандо). Тому глибоке ковзання застосовується для одержання зв'язного цілісного звучання при зміні позицій. Цей домровий ефект близький скрипковому та вокальному *portamento*. У виконавській практиці домристи побоюються цього ефекта як антихудожнього. Дійсно, якщо використовувати його в кожному технічно можливому випадку, то домра нагадуватиме гавайську гітару, де звуки з'єднуються тільки за допомогою глісандо. Але повна відмова від цього прийому збіднює звучання домри, робить її кантилену занадто сухою.

Характер глісандо залежить від його швидкості й тривалості.

Наступну вправу та її варіанти (одноіменний мінор, перенесення гами на перші три струни) виконувати, застосовуючи тільки глибоке ковзання пальців лівої руки.

Варіанти даних упражнений можно увеличить. Аналогичное построение на первых трех струнах даст нам гамму *re* мажор. Каждый вариант можно исполнить и в миноре, сохраняя штрихи и аппликатуру.

Задание № 6

Связное тремоло на одной струне при смене позиций.

Особое внимание при выполнении тремоло нужно уделять технике переходов из позиции в позицию. Умение менять позиции, не отрывая пальцев от струны,— главное в технике смены позиций. В тремолировании особенно важно разграничивать такое скольжение, при котором палец не дожимает струны до ладов (поверхностное скольжение), и такое, при котором струна оказывается прижатой к ладам (глубокое скольжение). При поверхностном скольжении палец глушит звучание струны, при глубоком струна звучит все время (глитсандо). Поэтому глубокое скольжение употребляется для получения связного целостного звучания при смене позиций. Этот домровый эффект близок скрипичному и вокальному *portamento*. В исполнительской практике домристы опасаются этого эффекта как антихудожественного. Действительно, если применять его при каждом технически возможном случае, то домра уподобится гавайской гитаре, где звуки соединяются только с помощью глитсандо. Но полный отказ от этого приема обедняет звучание домры, делает ее кантилену слишком сухой.

Характер глитсандо зависит от его скорости и продолжительности.

Следующее упражнение и его варианты (одноименный минор, перенесение гаммы на первые три струны) исполнить, применяя только глубокое скольжение пальцев левой руки.

53 Andante

Українська народна пісня «Женчикок-бренчикок»*
 Украинская народная песня «Женчикок-бренчикок»

54 Allegretto

ff

pizz.

мед. 4

f

над грифом
над грифом

p

mf

sf

біля підставки
у підставки

ff

mf

pp

ff

IV

dim.

pp

f

dim.

РОЗДІЛ ЧЕТВЕРТИЙ

Завдання № 1

Гітарне легато.

Після видобування першого звука *ля* наступного прикладу (медиатором або щипком пальця) третій палець з силою опустити на п'ятий лад. Струна, зіткнувшись з п'ятим металевим ладом, дасть звук *до*; він прозвучить більш м'яко, ніж *ля*, внаслідок чого обидва звуки плавно з'єднаються.

РАЗДЕЛ ЧЕТВЕРТЫЙ

Задание № 1

Гитарное легато.

После извлечения первого звука *ля* следующего примера (медиатором или щипком пальца) третий палец с силой опустит на пятый лад. Струна, столкнувшись с пятым металлическим ладом, издаст звук *до*; он прозвучит более мягко, чем *ля*, в результате чего оба звука плавно соединятся.

Поставити пальці лівої руки одночасно на перший і п'ятий лади, видобути перший звук правою рукою (медиатором або *pizzicato*), другий — пучкою третього пальця лівої руки. У цьому випадку обидва звуки з'єднаються

Поставить пальцы левой руки одновременно на первый и пятый лады, извлечь первый звук правой рукой (медиатором или *pizzicato*), второй — подушечкой третьего пальца левой руки. В этом случае оба звука соединятся более

більш зв'язно, ніж при виконанні їх або медіатором, або *pizzicato*.

связно, чем при исполнении их либо медиатором, либо *pizzicato*.



Такий спосіб легато широко вживається на гітарі, де натяг струн слабший, ніж на домрі. На домрі цей штрих вимагає більшого тренування, хоч і може застосовуватися лише зрідка. Чим вище позиція, тим важче досягти гітарного легато у висхідному русі звуків. У низхідному русі звуки високих позицій, як правило, сухі й, по суті, не зв'язуються.

Такой способ легато широко употребляется на гитаре, где натяжение струн слабее, чем на домре. На домре этот штрих требует большой тренировки и может применяться лишь в редких случаях. Чем выше позиция, тем труднее добиться гитарного легато в восходящем движении звуков. В нисходящем движении звуки высоких позиций, как правило, сухие и, по существу, не связываются.

Для виконання щипка пальцем лівої руки потрібно так ставити палець на струну, щоб на щипок припадала більша частина пучки. Виконуючи щипки на другій, третій і четвертій струнах, необхідно медіатором упиратися в сусідню (більш тонку) струну. Це перешкодить появі небажаних призвуків, які можуть виникнути внаслідок мимовільного щипка пальцем лівої руки.

Для выполнения щипка пальцем левой руки нужно так ставить палец на струну, чтобы на щипок приходилась большая часть подушечки. Выполняя щипки на второй, третьей и четвертой струнах, необходимо медиатором упираться в соседнюю (более тонкую) струну. Это воспрепятствует появлению нежелательных призвуков, которые могут возникнуть в результате непроизвольного щипка пальцем левой руки.

Вправи в штриху «гітарне легато» зміцнюють силу й розвивають швидкість пальців.

Упражнения в штрихе «гитарное легато» укрепляют силу и развивают беглость пальцев.



Аналогічні вправи виконувати і на інших струнах.

Аналогичные упражнения выполнять и на остальных струнах.

Завдання № 2

Задание № 2

Змінні удари медіатора на пунктирному ритмі в швидкому темпі.

Переменные удары медиатора на пунктирном ритме в быстром темпе.

Застосовувати цей штрих за допомогою обертальних рухів кисті при збільшеному вигині кистьового суглоба.

Применять этот штрих с помощью вращательных движений кисти при увеличенном изгибе кистевого сустава.



Виконуючи в швидкому темпі змінні удари на пунктирному ритмі, виконавець змушений робити незвичайно швидкі повороти кисті («рывки медіатора»). В наведеному прикладі такі повороти необхідні для видобування третього, п'ятого й сьомого звуків. Граючи таким способом, домрист готує кисть для виконання гранично частого тремоло на одній струні, тому що частота тремоло залежить від швидкості рухів й поворотів кисті.

Выполняя в быстром темпе переменные удары на пунктирном ритме, исполнитель вынужден делать очень быстрые повороты кисти («рывки медиатора»). В приведенном примере такие повороты необходимы для извлечения третьего, пятого и седьмого звуков. Упражняясь таким способом, домрист готовит кисть для выполнения предельно частого тремоло на одной струне, т. к. частота тремоло зависит от скорости движения и поворотов кисти.

59 a

Завдання № 3

Задание № 3

Технічно складні прийоми зв'язного тремоловання.

Технически сложные приемы связного тремолования.

60 a Moderato

При виконанні цих гам видно, як впливає на зв'язність звучання тремоло при переході з однієї струни на іншу спосіб, яким закінчується тремоло на попередній струні, та спосіб, яким починається тремоло на наступній струні. В поданих прикладах розстановка початкових і кінцевих рухів медіатора сприяє досягненню цезур в тремоло. Отже, для того, щоб поліпшити зв'язність тремоло при переході медіатора з однієї струни на іншу, необхідно кінцевий удар тремоло на попередній струні виконати в бік наступної струни.

Для вправ у тривалому легато способом тремоло на одній струні потрібно грати ці ж гамми, укрупнивши лігатуру так, щоб одна ліга охоплювала цілий висхідний або низхідний звукоряд.

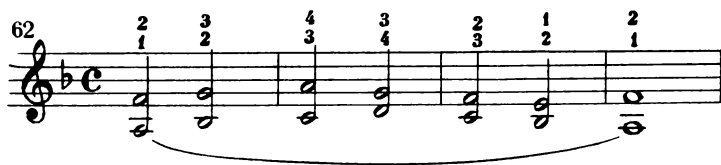


Однією з найістотніших перешкод для досягнення зв'язності в тремоло на двох струнах є поперечна перестановка пальців лівої руки. При неможливості змінити аппликатуру так, щоб усунути ці поперечні рухи, для поліпшення зв'язності звучання необхідно їх виконувати якнайшвидше і якнайточніше в одній позиції

При исполнении этих гамм видно, как влияют на связность звучания тремоло при переходе с одной струны на другую способ, которым оканчивается тремоло на предыдущей струне, и способ, которым начинается тремоло на последующей струне. В данных примерах распределение начальных и конечных движений медиатора способствует образованию цезур в тремоло. Следовательно, для того, чтобы улучшить связность тремоло при переходе медиатора с одной струны на другую, необходимо конечный удар тремоло на предыдущей струне выполнять в сторону последующей струны.

Для упражнения в продолжительном легато способом тремоло на одной струне нужно играть эти же гаммы, укрупнив лигатуру так, чтобы одна лига охватывала восходящий или нисходящий звукоряд целиком.

Одним из наиболее существенных препятствий для достижения связности в тремоло на двух струнах является поперечная перестановка пальцев левой руки. При невозможности изменить аппликатуру так, чтобы устранить эти поперечные движения, для улучшения связности звучания необходимо их выполнять как можно быстрее и точнее в одной позиции



та при зміні позиції.

и при смене позиций.



При виконанні наступних вправ на інших парах струн аппликатуру зберегти.

При исполнении следующих упражнений на остальных парах струн аппликатуру сохранить.

И. С. Бах. Куранта*
И. С. Бах. Куранта

64

mp

cresc.

p

f

p

cresc.

f

mp

cresc. poco a poco

p

p

III

III II

III II

IV II

1 0 1 2 4 0
IV II

p

p

f *p* *mp*

mf *cresc.* *f*

А. Штогаренко. Фантазія*
А. Штогаренко. Фантазія

65 **Moderato cantabile**

mf

p *cresc. molto* *f* *poco rit.*

Più mosso

p sub. pizz. *mf*

First system of musical notation. The upper staff features a melodic line with a triplet of eighth notes, a quarter note, and a half note, followed by a quarter rest and a half note. The lower staff provides harmonic support with chords and a triplet of eighth notes. Dynamics include *mf* and *rit.* markings.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with a half note and a quarter note. The lower staff features a triplet of eighth notes and a half note. Dynamics include *rit.* and *mf* markings.

Third system of musical notation, marked "Темпо I". The upper staff features a melodic line with a half note and a quarter note. The lower staff provides harmonic support with chords and a half note. Dynamics include *f* and *rit.* markings.

Fourth system of musical notation. The upper staff features a melodic line with a half note and a quarter note. The lower staff provides harmonic support with chords and a half note. Dynamics include *f* and *rit.* markings.

Fifth system of musical notation. The upper staff features a melodic line with a half note and a quarter note. The lower staff provides harmonic support with chords and a half note. Dynamics include *f* and *rit.* markings.

Sixth system of musical notation. The upper staff features a melodic line with a half note and a quarter note. The lower staff provides harmonic support with chords and a half note. Dynamics include *f* and *rit.* markings.

The first system consists of two staves. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. It contains several measures of music, including a triplet of eighth notes and a half note. The bottom staff also begins with a treble clef and a key signature of one flat, and contains a series of eighth and sixteenth notes. Both staves end with a double bar line and a dynamic marking of *ff* (fortissimo).

Poco più mosso e marcato

The second system consists of two staves. The top staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. It contains several measures of music, including a triplet of eighth notes and a half note. The bottom staff also begins with a treble clef and a key signature of two sharps, and contains a series of eighth and sixteenth notes. Both staves end with a double bar line and a dynamic marking of *f sempre* (fortissimo sempre).

The third system consists of two staves. The top staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. It contains several measures of music, including a triplet of eighth notes and a half note. The bottom staff also begins with a treble clef and a key signature of two sharps, and contains a series of eighth and sixteenth notes. Both staves end with a double bar line and a dynamic marking of *f sempre* (fortissimo sempre).

The fourth system consists of two staves. The top staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. It contains several measures of music, including a triplet of eighth notes and a half note. The bottom staff also begins with a treble clef and a key signature of two sharps, and contains a series of eighth and sixteenth notes. Both staves end with a double bar line and a dynamic marking of *f sempre* (fortissimo sempre).

The fifth system consists of two staves. The top staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. It contains several measures of music, including a triplet of eighth notes and a half note. The bottom staff also begins with a treble clef and a key signature of two sharps, and contains a series of eighth and sixteenth notes. Both staves end with a double bar line and a dynamic marking of *f sempre* (fortissimo sempre).

The musical score consists of two staves, each with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into several systems, each containing two staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

System 1: The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a series of eighth and sixteenth notes, followed by a rest. The second staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp. It contains a series of eighth and sixteenth notes, followed by a rest.

System 2: The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a series of eighth and sixteenth notes, followed by a rest. The second staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp. It contains a series of eighth and sixteenth notes, followed by a rest.

System 3: The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a series of eighth and sixteenth notes, followed by a rest. The second staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp. It contains a series of eighth and sixteenth notes, followed by a rest.

System 4: The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a series of eighth and sixteenth notes, followed by a rest. The second staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp. It contains a series of eighth and sixteenth notes, followed by a rest.

System 5: The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a series of eighth and sixteenth notes, followed by a rest. The second staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp. It contains a series of eighth and sixteenth notes, followed by a rest.

System 6: The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a series of eighth and sixteenth notes, followed by a rest. The second staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp. It contains a series of eighth and sixteenth notes, followed by a rest.

System 7: The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a series of eighth and sixteenth notes, followed by a rest. The second staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp. It contains a series of eighth and sixteenth notes, followed by a rest.

System 8: The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a series of eighth and sixteenth notes, followed by a rest. The second staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp. It contains a series of eighth and sixteenth notes, followed by a rest.

This musical score is for a piano and violin duo. The piano part is written in treble and bass staves, and the violin part is in a single staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is divided into several systems. The first system (measures 1-8) features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The second system (measures 9-16) continues this pattern with some rests. The third system (measures 17-24) introduces a new rhythmic motif. The fourth system (measures 25-32) features a more melodic line for the piano. The fifth system (measures 33-40) includes a section marked 'Tempo I' and 'f' (forte). The sixth system (measures 41-48) features a section marked 'rall.' (rallentando) and 'p' (piano). The seventh system (measures 49-56) features a section marked 'f' (forte) and 'rall.' (rallentando). The eighth system (measures 57-64) features a section marked 'f' (forte) and 'rall.' (rallentando). The ninth system (measures 65-72) features a section marked 'f' (forte) and 'rall.' (rallentando). The tenth system (measures 73-80) features a section marked 'f' (forte) and 'rall.' (rallentando). The score concludes with a final cadence in measure 80.

50

Tempo I

p *rall.* *f* *rall.* *f* *rall.* *f* *rall.*

3 *p sub.* *cresc. molto*

p sub. *cresc. molto*

f

f

Allegro vivo

біля підставки
у підставки

f sempre
біля підставки
у підставки

f sempre

над грифом
над грифом

біля підставки
у підставки

біля підставки
у підставки



Завдання № 4

Задание № 4

Вібрація й скрипкове *pizzicato* правої руки.

Ці два штрихи мають дуже багато спільного щодо способу звуковидобування, але вони абсолютно протилежні за звуковими ефектами. В обох випадках звук видобувається за допомогою медіатора або щипком правої руки, але під час вібрації звук виявляється найбільш тривалим і соковитим, а при скрипковому *pizzicato* — найбільш сухим і коротким.

Для виконання вібрації права рука кладеться на струни безпосередньо за підставкою внутрішнім боком зап'ястя. Зразу після удару (щипка) по струні струни натискаються зап'ястям при одночасних обертальних рухах передпліччя, внаслідок чого змінюється ступінь натягу струни і звучання її то підвищується, то знижується.

В наступному прикладі вібрацію потрібно виконувати на половинних і четвертних нотах.

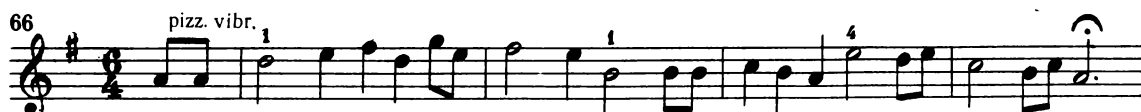
Вибрация и скрипичное *pizzicato* правой руки.

Эти два штриха имеют много общего в способе звукоизвлечения, но они абсолютно противоположны по звуковым эффектам. В обоих случаях звук извлекается с помощью медиатора или щипком правой руки, но при вибрации звук оказывается наиболее продолжительным и сочным, а при скрипичном *pizzicato* — наиболее сухим и коротким.

Для выполнения вибрации правая рука кладется на струны непосредственно за подставкой внутренней стороной запястья. Сразу после удара (щипка) по струне струны прижимаются запястьем при одновременных вращательных движениях предплечья, в результате чего меняется степень натяжения струны и звучание ее то повышается, то понижается.

В следующем примере вибрацию нужно выполнять на половинных и четвертных нотах.

Російська народна пісня «Как за речкою»
Русская народная песня «Как за речкою»



Для виконання скрипкового *pizzicato* права рука зрушується трохи вперед, зап'ястя кладеться на підставку, а великий і малий бугри долоні злегка торкаються звучущої частини струн, виконуючи роль своєрідного демпфера.

Для выполнения скрипичного *pizzicato* правая рука сдвигается немного вперед, запястье кладется на подставку, а большой и малый бугры ладони слегка касаются звучащей части струн, выполняя роль своеобразного демпфера.

А. Лядов. Танцювальна
А. Лядов. Плясовая



Завдання № 5

Задание № 5

Видобування звука біля підставки.

Основна точка (відносно довжини струни) для видобування звука медіатором знаходиться проти двадцять четвертого ладу або дещо ближче до підставки. Чим більше медіатор буде

Извлечение звука у подставки.

Основная точка (относительно длины струны) для извлечения звука медиатором находится против двадцать четвертого лада или несколько ближе к подставке. Чем больше медиа-

наближатися до підставки, тим звук буде різкіший. Біля самої підставки він набуває дуже характерного забарвлення.

тор будет приближаться к подставке, тем звук будет резче. У самой подставки он приобретает очень характерную окраску.



В цьому положенні зникає помітна різниця між тембрами різних струн.

В этом положении исчезает заметное различие между тембрами разных струн.



Завдання № 6

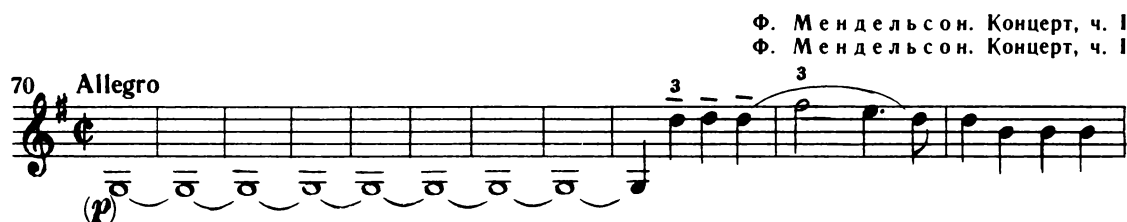
Різні положення правої руки на одному штриху.

Однією з найбільш грубих помилок, що зустрічаються в практиці навчання гри на домрі, є пошуки якогось ідеального, раз і назавжди даного положення правої руки домриста. Такого універсального положення не може бути, тому що навіть в рамках одного штриха буває доцільно змінювати положення правої руки. Найкраще положення руки може бути визначено тільки конкретним художнім завданням. Так, наприклад, в наступному уривку

Задание № 6

Различные положения правой руки на одном штрихе.

Одной из самых грубых ошибок, встречающихся в практике обучения игре на домре, есть поиски некоего идеального, раз навсегда данного положения правой руки домриста. Такого универсального положения не может быть, так как даже в рамках одного штриха бывает целесообразно менять положение правой руки. Наилучшее положение руки может быть определено только конкретной художественной задачей. Так, например, в следующем отрывке



органный пункт *соль* повинен виконуватися тривалим тремоло за допомогою поступальних рухів передпліччя й кисті при відсутності вигину в кистьовому суглобі. Зразу ж після органного пункту двічі повторене *ре* необхідно виконувати гранично частим тремоло, що вимагає збільшеного вигину в кистьовому суглобі.

Домристу корисно грати вправи на безперервне тремоло з незмінною точкою дотику ме-

органный пункт *соль* должен исполняться длительным тремоло с помощью поступательных движений предплечья и кисти при отсутствии изгиба в кистевом суставе. Сразу же после органного пункта дважды повторенное *ре* необходимо исполнять предельно частым тремоло, что требует увеличенного изгиба в кистевом суставе.

Домристу полезно упражняться в непрерывном тремоло с неизменной точкой прикосновения

діатора до струни, змінюючи ступінь вигину в кистьовому суглобі (в цьому випадку рухливою точкою виявиться точка стикання передпліччя з приструнником).

Необхідно також працювати над безперервним тремоло на одній струні при поступовому пересуванні вздовж струни точки стикання медіатора із струною.

Вправа на змінювання тембру за рахунок штрихів та переміщення медіатора вздовж струни.

медіатора к струне, меняя степень изгиба в кистевом суставе (в этом случае подвижной точкой окажется точка соприкосновения предплечья с приструнником).

Необходимо также упражняться в непрерывном тремоло на одной струне при постепенном передвижении вдоль струны точки соприкосновения медіатора со струной.

Упражнение на изменение тембра за счет штрихов и перемещения медіатора вдоль струны.

М. Леонтович. Щедрик
Н. Леонтович. Щедрик

сер. пальцем
ср. пальцем

Allegretto
pizz. viol.

pp

cresc.

мед. пересувати до підставки
мед. передвигать к подставке

mf *cresc.*

біля підставки
у подставке

ff *dim.*

pizz. vibr.

p *dim.*

rit. *meno mosso*
vibr.

mf

РОЗДІЛ П'ЯТИЙ

Триоктавні гами.

Вправи на ці гами розвивають швидкість лівої руки та штрихову техніку.

Гама рекомендується виконувати в різних варіантах динамічних нюансів: *piano* від початку до кінця, *forte* від початку до кінця, *crescendo* при висхідному русі й *diminuendo* при низхідному, *diminuendo* при висхідному русі й *crescendo* при низхідному, акцентуючи окремі звуки при слабкому звучанні останніх, роблячи диференційовані за силою акценти на окремих звуках при загальній лінії наростання й спаду звучності.

Як акцентовані звуки доцільно спочатку обрати перший звук кожної метро-ритмічної групи або початковий звук кожної групи звуків, яка виконується способом ковзання медіатора.

Після того, як поданий варіант міцно засвоєно, гама, що починається першим та другим пальцями, треба виконувати в більш високих позиціях (наприклад, дану гама грати, починаю-

РАЗДЕЛ ПЯТЫЙ

Трехоктавные гаммы.

Упражнения в этих гаммах развивают беглость левой руки и штриховую технику.

Гаммы рекомендуются исполнять в различных вариантах динамических нюансов: *piano* от начала до конца, *forte* от начала до конца, *crescendo* при восходящем движении и *diminuendo* при нисходящем, *diminuendo* при восходящем движении и *crescendo* при нисходящем, акцентируя отдельные звуки при слабом звучании остальных, делая дифференцированные по силе акценты на отдельных звуках при общей линии нарастания и спада звучности.

В качестве акцентируемых звуков первоначально целесообразно избрать первый звук каждой метро-ритмической группы или начальный звук каждой группы звуков, исполняющейся способом скольжения медіатора.

После того как данный вариант прочно усвоен, гаммы, начинающиеся первым и вторым пальцами, нужно исполнять в более высоких

чи першим пальцем з першого ладу, потім починаючи першим пальцем з другого ладу і т. п.).

Штрихи на домрі повинні вивчатися по можливості одночасно. Виконання будь-якого музичного твору вимагає щонайменше різного виконання одного й того ж штриха; в більшості випадків необхідно застосовувати кілька штрихів. Але чим частіше змінюються штрихи під час виконання, особливо в рухливих темпах, тим більше технічно ускладнюються завдання звуковидобування. Тому домрист відразу повинен привчатися до всієї необхідної багатоманітності штрихової техніки.

Тривалі вправи на один штрих призводять до перевтоми відповідних м'язів руки, притупляють увагу виконавця, погіршують контроль над звуковидобуванням, виробляють некерований автоматизм рухів. Тому гами даного розділу слід розучувати в повільному темпі, доводячи його потім до найбільш швидкого, старанно виконуючи аплікатурні, штрихові й динамічні вимоги.

позиціях (наприклад, данню гамму грати, починаючи першим пальцем з першого лада, затем — починаючи першим пальцем со второго лада и т. д.).

Штрихи на домре должны изучаться по возможности одновременно. Исполнение любого музыкального произведения требует по меньшей мере различного исполнения одного и того же штриха; в большинстве случаев необходимо применять несколько штрихов. Но чем чаще меняются штрихи во время исполнения, особенно в подвижных темпах, тем больше усложняются технические задачи звукоизвлечения. Поэтому домрист сразу должен приучаться ко всему необходимому многообразию штриховой техники.

Длительные упражнения в одном штрихе ведут к переутомлению соответствующих мышц руки, притупляют внимание исполнителя, ухудшают контроль над звукоизвлечением, вырабатывают неуправляемый автоматизм движений. Поэтому гаммы данного раздела следует разучивать в медленном темпе, доводя его затем до наиболее быстрого, тщательно выполняя аппликатурные, штриховые и динамические требования.

1) Починати з відкритої струни

1) Начинать с открытой струны



Другий варіант цієї вправи починати такими штрихами:



Второй вариант этого упражнения начинать такими штрихами:



73

Другий варіант цієї вправи починати такими штрихами:

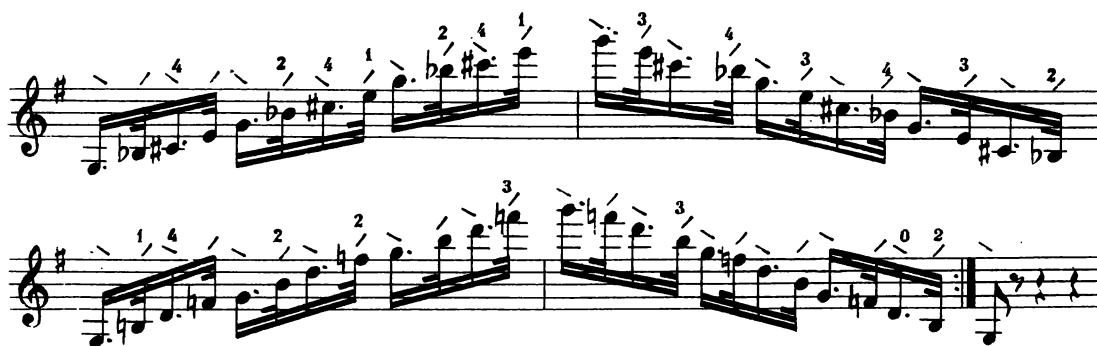


Второй вариант этого упражнения начинать такими штрихами:



74

The musical score consists of ten staves of music. The first four staves are in 3/4 time, and the remaining six staves are in 2/4 time. The key signature changes from one sharp (F#) to two flats (Bb, Eb) between the second and third staves. The notation includes various guitar-specific techniques such as triplets, slurs, and fingering numbers (1-4) above the notes. The music is written in a single melodic line on a six-string guitar.



2) Починати першим пальцем
2) Начинать первым пальцем



Другий варіант цієї вправи починати такими штрихами:



Второй вариант этого упражнения начинать такими штрихами:



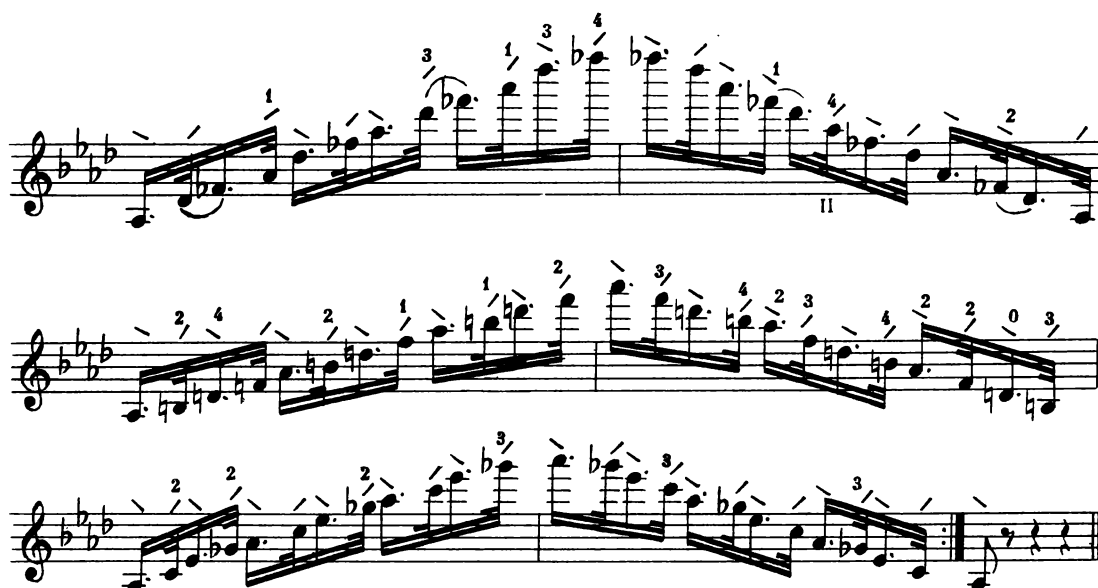
76

Другий варіант цієї вправи починати такими штрихами:



Второй вариант этого упражнения начинать такими штрихами:





3) Починати другим пальцем
3) Начинать вторым пальцем





Другий варіант цієї вправи починати такими штрихами:



Второй вариант этого упражнения начинать такими штрихами:



Другий варіант цієї вправи починати такими штрихами:



Второй вариант этого упражнения начинать такими штрихами:



Ця вправа призначається для освоєння «змінних ривків», що чергуються. Медіатор повинен переходити з струни на струну після більш довгого звуку без ковзання.

Это упражнение предназначено для освоения чередующихся «переменных рывков». Медиатор должен переходить со струны на струну после более долгого звука без скольжения.

У наступній вправі переходити
медиатором з струни на струну
способом ковзання.

В наступному упражненні пере-
ходить медиатором со струни на
струну способом скольжения.

*) При транспонуванні (вверх) тут ставити перший палець
на третю струну.

*) При транспонировании (вверх) здесь ставить первый
палец на третью струну.

ЧАСТИНА III

ПЕДАГОГІЧНА РЕДАКЦІЯ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ

Сучасна чотириструнна домра є дуже молодим музичним інструментом. Тому не дивно, що більшість учбового й художнього репертуару для домри становить скрипкова та фортепіанна література. В зв'язку з цим педагогу-домристу доводиться постійно редагувати твори для домри. І чим серйозніше педагог поставиться до редагування, тим бережливіше й свідоміше буде відношення учня до авторського тексту.

Педагогічна редакція музичного твору є складним творчим завданням. Вона вимагає глибокого розкриття змісту й форми твору в тісному зв'язку з виражальними можливостями інструмента (для якого створено твір), відмінного знання домри, творчої фантазії й винахідливості. Знайомство з найрізноманітнішою музичною літературою допомагає домристу розкривати все нові й нові можливості домри. Виконавець, що зумів вдало зімітувати будь-який штрих іншого інструмента, повинен вважати це справжньою творчою знахідкою. Загалом, імітація інших інструментів — явище у виконавській практиці дуже розповсюджене; жоден соліст не може обмежитися лише специфічними звучаннями свого музичного інструмента¹.

Багатобарвність звучання є однією з характерних особливостей будь-якого з струнних народних музичних інструментів.

Специфічними особливостями домрового звучання слід вважати мелодійну наспівність, що досягається за допомогою тремоловання, і швидке чергування уривчастих звуків.

Для досягнення кантилени однієї технічної майстерності звуковидобування недостатньо. Необхідно, щоб кантилена з'являлася лише там, де вона підказана самим характером музики. Застосування тремоло скрізь, де це тільки технічно можливо, є показником повного нерозуміння можливостей домри. Крім того, в цьому випадку неминуче перекручується зміст музичного твору, особливо, якщо домрист не виконує необхідних для фразировки цезур, граючи все від початку до кінця безперервним тремоло.

Наводимо кілька одноголосних мелодичних уривків, що добре звучать на домрі при виконанні їх тремоло.



¹ Наприклад, скрипка дуже часто наслідує щипковим (*pizzicato*).

ЧАСТЬ III

ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ РЕДАКЦИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Современная четырехструнная домра является очень молодым музыкальным инструментом. Не удивительно поэтому, что большинство учебного и художественного репертуара для домры составляет скрипичная и фортепианная литература. В связи с этим педагогу-домристу приходится постоянно редактировать произведения для домры. И чем серьезнее отнесется педагог к редактированию, тем бережнее и сознательнее будет отношение ученика к авторскому тексту.

Педагогическая редакция музыкального произведения является сложной творческой задачей. Она требует глубокого раскрытия содержания и формы произведения в теснейшей связи с выразительными возможностями инструмента (для которого создано произведение), отличного знания домры, творческой фантазии и изобретательности. Знакомство с самой разнообразной музыкальной литературой помогает домристу раскрывать все новые и новые возможности домры. Исполнитель, сумевший удачно симитировать какой-либо штрих другого инструмента, должен считать это подлинной творческой находкой. Вообще имитация других инструментов — явление в исполнительской практике очень распространенное; ни один солист не может ограничиться лишь специфическими звучаниями своего музыкального инструмента¹.

Многочасность звучания — одна из характерных особенностей любого струнного народного музыкального инструмента.

Специфическими особенностями домрового звучания следует считать мелодическую напевность, достигаемую с помощью тремолования, и быстрое чередование отрывистых звуков.

Для достижения кантилены одного технического мастерства звукоизвлечения недостаточно. Необходимо, чтобы кантилена появлялась лишь там, где она подсказана самим характером музыки. Применение же тремоло везде, где это только технически возможно — показатель полного непонимания возможностей домры, не говоря уже о том, что искажение содержания музыкального произведения в этом случае неизбежно, особенно если домрист не выполняет необходимых для фразировки цезур, играя все от начала до конца непрерывным тремоло.

Приводим несколько одноголосных мелодических отрывков, хорошо звучащих на домре при исполнении их тремоло.

М. Будашкин. Концерт для домри
Н. Будашкин. Концерт для домры

¹ Например, скрипка очень часто подражает щипковому (*pizzicato*).

83 *Andante* *p* К. Сен-Санс. Лебідь
К. Сен-Санс. Лебедь

84 *Moderato* *f* М. Лисенко. Елегія
Н. Лысенко. Элегия

85 *Andante* *p espr.* М. Карлович. Концерт, ч. II
М. Карлович. Концерт, ч. II

86 *Andante cantabile* *p* Д. Кабалевський. Концерт, ч. II
Д. Кабалевский. Концерт, ч. II

Тут є час для тремолювання майже кожної ноти. Особливо барвисто звучить тема з концерту М. Будашкіна, де тремоло застосовується після тривалих стаккатних звучань. Початкова тема другої частини концерту Д. Кабалевського, тонка й мрійлива, не втрачає своєї чарівності при виконанні її на домрі. Середина ж цієї частини, де домінує ритмічна фігура



, що виконується звичайно тремоло, цілком перекуцується. Виконавець не встигає протремолювати восьму з крапкою, внаслідок чого тремоло сприймається як нова ритмічна фігура, мелодична ж лінія ледве уловлюється. Перехід від тремоло до частих змінних ударів необхідно завжди виконувати на цезурі за рахунок тремолуючого звука, інакше закінчення тремолювання буде звучати як ритмічний дріб.

Здесь есть время для тремолирования почти каждой ноты. Особенно красочно звучит тема из концерта Н. Будашкина, где тремоло применяется после длительных стаккатных звучаний. Начальная тема второй части концерта Д. Кабалевского, тонкая и мечтательная, не теряет своего обаяния при исполнении ее на домре. Середина же этой части, где доминирует ритмическая фигура,



исполняемая обычно тремоло, совершенно искажается. Исполнитель не успевает протремолить восьмую с точкой, в результате чего тремоло воспринимается как некая новая ритмическая фигура, мелодическая же линия еле улавливается. Переход от тремоло к частым переменным ударам необходимо выполнять всегда на цезуре за счет тремоллируемого звука, иначе окончание тремолирования будет звучать как ритмическая дробь.

87 *(Allegro)* *(f)* Ф. Мендельсон. Концерт, ч. II
Ф. Мендельсон. Концерт, ч. II



Тремоло слід використовувати дуже обережно там, де воно чергується з іншими штрихами в рамках однієї логічно завершеної мелодичної побудови, тому що цей штрих є дуже ефективним і застосовувати його просто заради продовження звучання без ризику порушити цілісність мелодичної побудови не можна. Якщо ж тремоло в ряді інших штрихів співпадає з якимось акцентом, то воно лише підсилює логіку музичної побудови. При виконанні скрипкових творів відзначені властивості тремоло часто суперечать один одному (неможливість тремоловання короткого звука, наявність звуків, що розраховані тільки на виконання тремоло, надзвичайна яскравість враження від штриха тремоло).

Завдання домриста зовсім не полягає в тому, щоб грати будь-який скрипковий твір. Для виконання слід вибирати лише такі твори, які, може й, не збагатяться звучанням домри, але й не програють у порівнянні з скрипковим звучанням.

Щодо учбового і, зокрема, учбово-технічного репертуару, то навіть окремі уривки з творів (особливо етюдів) можуть служити для домриста чудовим учбовим матеріалом.

Ряд звуків, що виконуються на скрипці штрихом легато, а на домрі штрихом тремоло, може бути збільшений, оскільки безперервність тремоло на домрі технічно нічим не обмежена.

Тремоло следует использовать очень осторожно там, где оно чередуется с другими штрихами в рамках одного логически законченного мелодического построения, т. к. этот штрих является очень эффективным и применять его просто ради продления звучания без риска нарушить цельность мелодического построения нельзя. Если же тремоло в ряду других штрихов совпадает с каким-либо акцентом, то оно лишь усиливает логику музыкального построения. При исполнении скрипичных произведений отмеченные свойства тремоло часто противоречат друг другу (невозможность тремолования короткого звука, наличие звуков, рассчитанных только на исполнение тремоло, необычная яркость впечатления от штриха тремоло).

Задача домриста вовсе не заключается в том, чтобы играть любое скрипичное произведение. Для исполнения следует выбирать такие произведения, которые если и не обогатятся звучанием домры, то хотя бы не проиграют в сравнении со скрипичным звучанием.

Что касается учебного и, в частности, учебно-технического репертуара, то даже отдельные отрывки произведений (особенно этюдов) могут служить для домриста прекрасным учебным материалом.

Ряд звуков, исполняемых на скрипке штрихом легато, а на домре штрихом тремоло, может быть увеличен, поскольку непрерывность тремоло на домре технически ничем не ограничена.



Ліга, що означає тремоло, повинна закінчуватися лише там, де в звучанні необхідна цезура.

На домрі більше, ніж на скрипці, помітна різниця між тембрами сусідніх струн (особливо в звучанні другої та третьої струн). В зв'язку з цим іноді доцільно в кантилених моментах змінювати скрипкову аплікатуру так, щоб на домрі мелодичний уривок виконувався повністю

Лига, обозначающая тремоло, должна заканчиваться лишь там, где в звучании необходима цезура.

На домре более заметна разница между тембрами соседних струн, чем на скрипке (особенно в звучании второй и третьей струн). В связи с этим иногда целесообразно в кантилених моментах изменять скрипичную аппликатуру так, чтобы на домре мелодический отрывок

на одній струні, а цезури в тремоло співпадали з переходами медіатора з струни на струну.

исполнялся целиком на одной струне, а цезуры в тремоло совпадали с переходами медиатора со струны на струну.

Скрипка
Скрипка

90 Allegro grazioso
meno mosso

С. Орфеев. Веснянка
С. Орфеев. Веснянка

p dolce

Домра
Домра

Виконання легато штрихом тремоло не завжди однаково зручно і містить у собі труднощі, що зростають у такому порядку:

1. Зв'язне тремоло на одній струні без зміни позицій.

Выполнение легато штрихом тремоло не всегда одинаково удобно и содержит трудности, возрастающие в следующем порядке:

1. Связное тремоло на одной струне без смены позиций.

91 (Andante)

3. Фібіх. Поема
3. Фибих. Поэма

(p)

2. Зв'язне тремоло подвійними нотами в одній позиції без поперечної (поперек грифа) перестановки пальців.

2. Связное тремоло двойными нотами в одной позиции без поперечной (поперек грифа) перестановки пальцев.

92 (Andante)

К. Доминчен. Поема
К. Доминчен. Поэма

(ff)

3. Зв'язне тремоло на одній струні із зміною позицій за рахунок ковзання одного й того ж пальця.

3. Связное тремоло на одной струне со сменой позиций за счет скольжения одного и того же пальца.

93 (Andante)

П. Чайковський. Уривок з балету «Лебедине озеро»
П. Чайковский. Отрывок из балета «Лебединое озеро»

4. Зв'язне тремоло подвійними нотами без поперечної перестановки пальців із зміною позицій за рахунок ковзання пальців.

4. Связное тремоло двойных нот без поперечной перестановки пальцев со сменой позиций за счет скольжения пальцев.



5. Зв'язне тремоло на одній струні із зміною позицій за рахунок перестановки пальців.

5. Связное тремоло на одной струне со сменой позиций за счет перестановки пальцев.



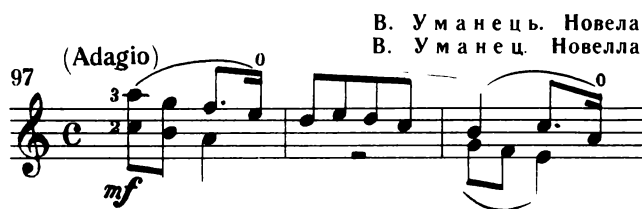
6. Зв'язне тремоло з переходами з однієї струни на іншу.

6. Связное тремоло с переходами с одной струны на другую.



7. Зв'язне тремоло подвійними нотами в одній позиції при поперечній перестановці пальців.

7. Связное тремоло двойными нотами в одной позиции при поперечной перестановке пальцев.



8. Зв'язне тремоло подвійними нотами із зміною позицій при поперечній перестановці пальців.

8. Связное тремоло двойными нотами со сменой позиций при поперечной перестановке пальцев.

Д. Клебанов. Концерт для домри, ч. I
Д. Клебанов. Концерт для домры, ч. I



Для полегшення виконання легато штрихом тремоло треба підбирати найбільш зручну аплікатуру.

Для облегчения исполнения легато штрихом тремоло нужно подбирать наиболее удобную аппликатуру.

99 Andante

3. Фібіх. Поема
3. Ф и б и х. Поэма

Пасажна стаккатна техніка у звуковидобуванні на домрі є найбільш природною й простою. Через це такі твори, як рондо Моцарта—Крейслера *соль* мажор, фінали концертів Мендельсона й Хачатуряна звучать на домрі так, ніби вони написані саме для цього інструмента.

Як правило, уривчасті звучання на домрі в рухливих темпах досягаються поодинокими ударами медіатора. При цьому удари в один бік можуть виконуватися з швидкістю 420—430 разів за хвилину, що дорівнюється восьмушкам в темпі *Prestissimo*. В більш швидкому темпі виконавець неминуче вдається до змінних рухів медіатора. При виконанні ряду ударів в один бік в більшості випадків доцільне застосування ударів вправо. Ряд ударів вліво цілком виправдовує себе лише у випадку підсилення гостроти звучання; при цьому медіатор нахиляється вправо, а удари виконуються вліво — вгору самим вістрям, кінчиком медіатора.

Змінні удари можуть виконуватися приблизно в два рази швидше, ніж удари в один бік, тобто на домрі цілком можливе виконання уривчастих звуків шістнадцятими долями в темпі *Prestissimo*. Але змінні удари, по-перше, не завжди зручні для виконання, по-друге, застосування змінних ударів у всіх випадках швидкого чергування звуків вносить у звучання домри одноманітність, збіднює її виражальні можливості.

Цікаве застосування змінних ударів у такій фактурі:

Пасажная стаккатная техника в звукоизвлечении на домре является наиболее естественной и простой. В силу этого такие произведения, как рондо Моцарта—Крейслера *соль* мажор, финалы концертов Мендельсона и Хачатуряна, звучат на домре так, будто они написаны именно для этого инструмента.

Как правило, отрывистые звучания на домре в подвижных темпах достигаются благодаря одиночным ударам медиатора. При этом удары в одну сторону могут выполняться со скоростью 420—430 раз в минуту, что равняется восьмушкам в темпе *Prestissimo*. В более быстром темпе исполнитель неизбежно обращается к переменным движениям медиатора. При выполнении ряда ударов в одну сторону в большинстве случаев целесообразно применение ударов вправо. Ряд ударов влево вполне оправдывает себя лишь в случае усиления остроты звучания; при этом медиатор наклоняется вправо, а удары выполняются влево — вверх самым острием, кончиком медиатора.

Переменные удары могут выполняться примерно в два раза быстрее, чем удары в одну сторону, т. е. на домре вполне возможно исполнение отрывистых звуков шестнадцатыми долями в темпе *Prestissimo*. Но переменные удары, во-первых, не всегда удобны для исполнения, во-вторых, применение переменных ударов во всех случаях быстрого чередования звуков вносит в звучание домры однообразие, обедняет ее выразительные возможности.

Интересно применение переменных ударов в следующей фактуре:

100 Allegro

М. Каркаси. Етюд
М. Каркаси. Этюд

Подібні моменти в скрипковій, гітарній або фортепіанній літературі, запозичені з специфіки мандоліни, є дуже вдячним матеріалом для соліста-домриста.

Швидке багаторазове повторення звуків — прийом суто домровий; в зв'язку з цим при редагуванні інтервали, що швидко чергуються, вдало замінюються одночасно звучачими, але двічі повтореними інтервалами.

Подобные моменты в скрипичной, гитарной или фортепианной литературе, заимствованные из специфики мандолины, являются очень благодарным материалом для солиста-домриста.

Быстрое многократное повторение звуков — прием чисто домровый; в связи с этим при редактировании быстро чередующиеся интервалы удачно заменяются одновременно звучащими, но дважды повторенными интервалами.

О. Новачек. Вічний рух
О. Новачек. Вечное движение

101

Скрипка
Скрипка

(Vivace non troppo)

Домра
Домра

(Vivace non troppo)

Ф. Мендельсон. Рондо-каприччиозо
Ф. Мендельсон. Рондо-каприччиозо

102

Ф-но
Ф-но

Домра
Домра

Труднощі техніки виконання змінних ударів зростають в такій послідовності: змінні удари по одній струні, змінні удари по суміжних струнах, збіжні й розбіжні.

Трудности техники выполнения переменных ударов возрастают в следующей последовательности: переменные удары по одной струне, переменные удары по смежным струнам, сходящиеся и расходящиеся.

Allegro

103



легко
легко

трудніше
труднее

ще трудніше
еще труднее

Тому при редагуванні творів для домри часто виникає необхідність підбирати аплікатуру так, щоб зовсім уникнути змінних ударів по різних струнах

Поэтому при редактировании произведений для домры часто бывает необходимо подбирать аппликатуру так, чтобы вовсе избежать переменных ударов по разным струнам

104

(Andante)

pp

М. Глінка. Варіації
М. Глинка. Вариации

111

11 3 3 3 11 3 11

або ж замінити природні розбіжні удари збіжними.

или же заменяют естественно возникающие расходящиеся удары сходящимися.

А. Вівальді. Концерт ля мінор
А. Вивальди. Концерт ля минор

105 Allegro

К. Данькевич. Пісня і танець
К. Данькевич. Песня и танец

106 (Allegretto scherzando)

Підхід до змінних збіжних ударів може виконуватися за рахунок ковзання медіатора

Подход к переменным сходящимся ударам может выполняться за счет скольжения медиатора

И. С. Бах. Концерт ля мінор, ч. I
И. С. Бах. Концерт ля минор, ч. I

107 (Allegro moderato)

або за рахунок гітарного легато.

или за счет гитарного легато.

Ф. Крейслер. Прелюдия і алегро
Ф. Крейслер. Прелюдия и алегро

108 Allegro

Домрист іноді зазнає великих труднощів при виконанні звуків пунктирного ритму в рухливому темпі. Змушений звертатися до змінних ударів, він досить часто зустрічається з необхідністю застосовувати збіжні й розбіжні удари. В подібних випадках треба так підбирати аплікатуру, щоб перехід медіатора на наступну струну відбувався завжди після більш довгого звука; в окремих же випадках швидкий перехід медіатора треба здійснювати способом його ковзання.

Домрист иногда испытывает большие затруднения при исполнении звуков пунктирного ритма в подвижном темпе. Вынужденный прибегать к переменным ударам, он часто сталкивается с необходимостью применять расходящиеся и сходящиеся удары. В подобных случаях нужно так подбирать аппликатуру, чтобы переход медиатора на следующую струну совершался всегда после более длинного звука; в отдельных же случаях быстрый переход медиатора нужно осуществлять способом его скольжения.

Г. Венявський. Полонез
Г. Венявский. Полонез



Зв'язне звучання коротких звуків за допомогою гітарного легато вносить різноманітність в епізоди з тривалим застосуванням ударів медіатора.

Связное звучание двух-трех коротких звуков с помощью гитарного легато вносит разнообразие в эпизоды с продолжительным применением ударов медиатора.

К. Сен-Санс. Інтродукція і рондо-каприччіозо
К. Сен-Санс. Интродукция и рондо-каприччиозо



М. Карлович. Концерт, ч. III
М. Карлович. Концерт, ч. III



Гітарне легато може виконуватися в необмеженому темпі.

Широке застосування ковзання медіатора не тільки в багатьох випадках спрощує звуковидобування (наприклад, заміна змінних розбіжних ударів медіатора), а й поліпшує звучання домри в епізодах із звуками, що швидко чергуються, розширює рамки технічних можливостей домри. Для швидкого переходу медіатора з струни на струну застосовуються найчастіше змінні удари, але виконання їх обмежене темпом, а звучання на *forte* — неприємно різке. Перехід з струни на струну способом ковзання медіатора темпом не обмежений і забезпечує соковите й чисте звучання.

Наводимо приклади, де виразність і сила звучання досягаються за допомогою застосування ковзного медіатора.

Гитарное легато может исполняться в неограниченном темпе.

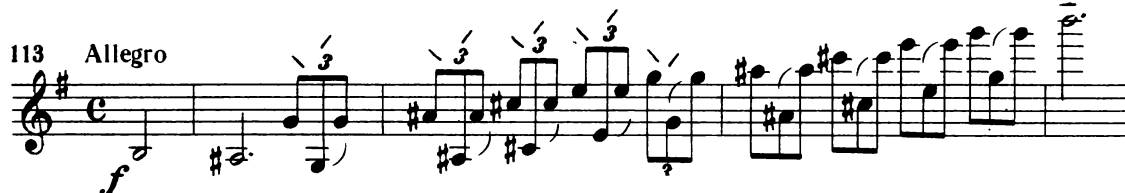
Широкое применение скольжения медиатора не только во многих случаях упрощает звукоизвлечение (например, замена переменных расходящихся ударов медиатора), но и улучшает звучание домры в эпизодах с быстро чередующимися звуками, расширяет рамки технических возможностей домры. Для быстрого перехода медиатора со струны на струну применяются чаще всего переменные удары, но выполнение их ограничено темпом, а звучание на *forte* — неприятно резко. Переход со струны на струну способом скольжения медиатора темпом не ограничен и обеспечивает сочное и чистое звучание.

Приводим примеры, где выразительность и сила звучания достигаются с помощью применения скользящего медиатора.

Ф. Крейслер. Прелюдія і алегро
Ф. Крейслер. Прелюдия и алегро



Ф. Мендельсон. Концерт, ч. I
Ф. Мендельсон. Концерт, ч. I



Однак прийом ковзання м'ягатора зв'язаний з частішою зміною позицій лівої руки. Крім того, цей спосіб звуковидобування не завжди можна застосовувати, хоч виконавець, що прагне до максимального розширення техніки і частоти звучання, повинен завжди намагатися замінити збіжні й розбіжні удари способом ковзання м'ягатора. Звуки ж чотириструнного й триструнного акордів, розміщені послідовно у висхідному чи низхідному порядку, майже завжди краще виконувати способом ковзання м'ягатора.

Однако прием скольжения м'ягатора связан с более частой сменой позицій левой руки. Кроме того, этот способ звуковывлечения не всегда применим, хотя исполнитель, стремящийся к максимальному расширению техники и к чистоте звучания, должен всегда пытаться заменять сходящиеся и расходящиеся удары способом скольжения м'ягатора. Звуки же четырехструнного и трехструнного аккордов, расположенные последовательно в восходящем или нисходящем порядке, почти всегда лучше исполняют способом скольжения м'ягатора.



И. С. Бах. Концерт ре минор, ч. I
И. С. Бах. Концерт ре минор, ч. I



Ф. Мендельсон. Концерт, ч. I
Ф. Мендельсон. Концерт, ч. I



Д. Кабалевський. Концерт, ч. III
Д. Кабалевский. Концерт, ч. III

Подібно до того, як тремолювання є головним, але не єдиним засобом для досягнення зв'язності звучання, одиночні щипки чи удари м'ягатора є головним, але не єдиним засобом для досягнення уривчастих звуків. За допомогою одиночного щипка можна одержати звук різної тривалості, якщо впливати на звук лівою рукою. Щоб переконатися в цьому, треба зіставити, на-

Подобно тому, как тремолирование является главным, но не единственным средством для достижения связности звучания, одиночные щипки или удары м'ягатора являются основным, но не единственным средством для достижения отрывистых звучаний. С помощью одиночного щипка можно получить звук различной продолжительности, если влиять на звук левой рукой.

приклад, три варіанти виконання такого уривка ударами медіатора вправо (в одному темпі й на одному нюансі):



1. Перша позиція. Пальці лівої руки залишають притисненими до грифа так, щоб обидві струни звучали одночасно.

2. Третя позиція. Звуки виконуються на одній струні, перший палець увесь час щільно притискає струну до грифа, а третій — тільки на протязі всього звучання восьмої.

3. Третя позиція. Після кожного удару вмиль послаблювати натиск пальця, щоб струна не торкалася металевого ладка.

В першому випадку звучання струн найбільш тривале, в другому — менш тривале, в третьому — найкоротше. Якщо виконати ряд звуків змінними ударами з абсолютно однаковою силою, не допускаючи найменших акцентів, а потім повторити той же уривок, акцентуючи кожний перший звук з трьох, то в першому варіанті звучання буде сприйматися зв'язним, а в другому — зв'язним по три звуки. Ступінь зв'язності виконання може змінюватися також у залежності від тембру: якщо один і той же уривок зіграти змінними ударами безпосередньо біля підставки, а потім над грифом, то в другому варіанті звучання буде здаватися більш зв'язним.

Тремоло є найбільш придатним і нерідко єдино можливим штрихом для виконання легато протяжних звуків. Однак виконання тремоло викликає різні слухові сприйняття зв'язності звучання.

Для порівняння наступні звуки виконати зв'язним тремоло в трьох варіантах.

1. Поступово підсилювати звучання при збільшенні частоти тремоловання кожного звука та послаблювати його при зменшенні частоти тремоло.

2. Не змінювати ні сили звука, ні частоти тремоло.

3. Взяти ноту ля першим пальцем, не змінюючи ні частоти тремоло, ні сили звука; при зміні позиції не знімати пальця з струни і не послаблювати сили натиску.

Чтобы убедиться в этом, нужно сопоставить, например, три варианта исполнения следующего отрывка ударами медиатора вправо (в одном темпе и на одном нюансе):

1. Первая позиция. Пальцы левой руки оставляют прижатыми к грифу так, чтобы обе струны звучали одновременно.

2. Третья позиция. Звуки исполняются на одной струне, первый палец все время плотно прижимает струну к грифу, а третий — только на протяжении всего звучания восьмой.

3. Третья позиция. После каждого удара мгновенно ослаблять нажим пальца, чтобы струна не касалась металлического ладка.

В первом случае звучание наиболее продолжительное, во втором — менее продолжительное, в третьем — самое короткое. Если исполнять ряд звуков переменными ударами с абсолютно одинаковой силой, не допуская ни малейших акцентов, а затем повторить тот же отрывок, акцентируя каждый первый звук из трех, то в первом варианте звучание будет восприниматься связным, а во втором — связным по три звука. Степень связности исполнения может меняться также в зависимости от тембра: если один и тот же отрывок сыграть переменными ударами непосредственно у подставки, а потом над грифом, то во втором варианте звучание покажется более связным.

Тремоло является наиболее подходящим и нередко единственно возможным штрихом для исполнения легато протяженных звуков. Однако исполнение тремоло вызывает различные слуховые восприятия связности звучания.

Для сравнения следующие звуки исполнить связным тремоло в трех вариантах.

1. Постепенно усиливать звучание при увеличении частоты тремолования каждого звука и ослаблять его при уменьшении частоты тремоло.

2. Не менять ни силы звука, ни частоты тремоло.

3. Взять ноту ля первым пальцем, не меняя ни частоты тремоло, ни силы звука; при смене позиции не снимать палец со струны и не ослаблять силу нажима.



Вибір штрихів для одержання різною мірою зв'язних або уривчастих звучань на домрі є одним з найважливіших завдань при редакції твору.

Выбор штрихов для получения в различной степени связных или отрывистых звучаний на домре является одной из самых важных задач при редакции произведения.

Досить складним питанням є питання розшифровки мелізмів для домрових партій. Звуки мелізмів у більшості випадків короткі, і тому вони виконуються такими штрихами, як змінні удари медиатора, ковзання медиатора, гітарне легато. В партіях домри всі умовно позначені мелізми повинні бути розшифровані та вписані в текст ритмічно організовано, що полегшить підбір потрібних домрових штрихів для їх виконання.

Довольно сложным вопросом является вопрос расшифровки мелизмов для домровых партий. Звуки мелизмов в большинстве случаев короткие, поэтому они исполняются такими штрихами, как переменные удары медиатора, скольжение медиатора, гитарное легато. В партиях домры все условно обозначенные мелизмы должны быть расшифрованы и вписаны в текст ритмически организованно, что облегчит подбор нужных домровых штрихов для их исполнения.

119 (Adagio)

Л. Бетховен. Соната для скрипки № 5, ч. II
Л. Бетховен. Соната для скрипки № 5, ч. II

Скрипка
Скрипка

(p) cresc. p

Домра
Домра

p p

Приклад виконання форшлагів способом гітарного легато.

Пример исполнения форшлагов способом гитарного легато.

120 (Vivace assai)

М. Карлович. Концерт, ч. III
М. Карлович. Концерт, ч. III

p

Приклад виконання форшлага способом ковзання медиатора.

Пример исполнения форшлага способом скольжения медиатора.

Г. Венявський. Польська пісня
Г. Венявский. Польская песня

121 (Andantino)

Скрипкові злитні акорди в помірному темпі на домрі краще всього виконувати арпеджіато, тобто ковзанням медиатора з наступним тремолованням верхнього мелодичного звука. Короткі акорди на домрі звучать значно чистіше й чіткіше, якщо їх виконувати приготованим медиатором.

Скрипичные слитные аккорды в умеренном темпе на домре лучше всего исполнять арпеджиато, т. е. скольжением медиатора с последующим тремолованием верхнего мелодического звука. Короткие аккорды на домре звучат значительно чище и четче, если их исполняют приготовленным медиатором.

122

И. С. Бах. Чакона
И. С. Бах. Чакона

f

Л. Шишенін. Концерт для домри, ч. II
(Allegro non troppo) Л. Шишенін. Концерт для домри, ч. II



Скрипкові флажолети в перекладенні для домри замінюються тремоло (якщо звуки дуже протяжні) або штучними октавними флажолетами. В обох випадках у домровій партії флажолети слід виписувати так, як вони звучать.

Скрипичные флажолеты в переложениях для домры заменяются тремоло (если звуки очень протяжные) или искусственными октавными флажолетами. В обоих случаях в домровой партии флажолеты следует выписывать так, как они звучат.

124 Allegro

Скрипка
Скрипка

Дакен-Манен. Зозуля
Дакен-Манен. Кукушка

Allegro

Домра
Домра

Темп виконання флажолетних звуків на домрі повинен бути дещо повільнішим від темпу, потрібного для ударів медиатора в один бік. За допомогою флажолетів на домрі іноді відтворюється навіть суцільна мелодія.

Темп исполнения флажолетных звуков на домре должен быть несколько медленнее темпа, требуемого для ударов медиатора в одну сторону. С помощью флажолетов на домре иногда воспроизводится даже цельная мелодия.

125 (Andante cantabile)

Д. Клебанов. Концерт, ч. II
Д. Клебанов. Концерт, ч. II

Велика різноманітність звучання властива домровому штриху *pizzicato*. Найбільш яскраве звучання дає щипок великим пальцем правої руки (вправо), особливо якщо для щипка відводиться більша частина пучки. Щипок великим пальцем може застосовуватися і в епізодах, де потрібна велика наспівність, але коротка тривалість звуків не дозволяє виконати їх штрихом тремоло.

Большое разнообразие звучания свойственно домровому штриху *pizzicato*. Наиболее яркое звучание дает щипок большим пальцем правой руки (вправо), особенно если для щипка отводится большая часть подушечки. Щипок большим пальцем может применяться и в эпизодах, где требуется большая напевность, но короткая продолжительность звуков не позволяет исполнить их штрихом тремоло.

126 pizz.

Р. Глиэр. Романс
Р. Глиэр. Романс

Pizzicato акорду може бути виконано уривчасто або арпеджіато. На домрі, як і на гітарі, можливе виконання *pizzicato* одночасно двох, трьох і чотирьох звуків без арпеджіато (одночасно другим, третім, четвертим пальцями). В окремих випадках можливе одночасне видобування звука щипком медіатора та середнім пальцем правої руки.

Pizzicato аккорда может быть выполнено отрывисто или арпеджиато. На домре, как и на гитаре, возможно исполнение *pizzicato* одновременно двух, трех и четырех звуков без арпеджиато (одновременно вторым, третьим, четвертым пальцами). В отдельных случаях возможно одновременное извлечение звука щипком медиатора и средним пальцем правой руки.



Верхні звуки децими виконувати середнім пальцем правої руки, нижні — медіатором.

Верхние звуки децимы исполнять средним пальцем правой руки, нижние — медиатором.

Щипок вказівним або середнім пальцем (вліво) дає звучання менш яскраве.

Щипок указательным или средним пальцем (влево) дает звучание менее яркое.

До останнього часу домристи дуже рідко користувалися різновидністю *pizzicato*, яке б буквально імітувало скрипкове. Між тим, таке *pizzicato* можна виконувати як без медіатора, так і за допомогою медіатора, причому в другому випадку *pizzicato* виконується в будь-якому темпі.

До последнего времени домристы очень редко пользовались разновидностью *pizzicato*, буквально имитирующим скрипичное. Между тем, такое *pizzicato* можно выполнять как без медиатора, так и с помощью медиатора, причем во втором случае *pizzicato* выполняется в любом темпе.

Домрове *vibrato* правої руки, виконане щипком великого пальця правої руки чи щипком (ударом) медіатора, через незвичайно яскраву характерність звучання повинно застосовуватись з максимальною обережністю; краще всього воно виходить на першій та другій струнах.

Домровое *vibrato* правой руки, исполненное щипком большого пальца правой руки или щипком (ударом) медиатора, ввиду необычно яркой характерности звучания, должно применяться с максимальной осторожностью; лучше всего оно получается на первой и второй струнах.

Редакція творів для домри передбачає, передусім, найбільш доцільний підбір штрихів. Одні й ті ж штрихи можуть створювати різні звукові відтінки (наприклад, різноманітні способи початку, філірування й закінчення звука, що тремолоється, змінюють його характер). Можна назвати лише деякі найбільш загальні правила підбору штрихів.

Редакция произведений для домры предполагает, прежде всего, наиболее целесообразный подбор штрихов. Одни и те же штрихи могут создавать различные звуковые оттенки (например, различные способы начала, филирования и окончания тремолируемого звука меняют его характер). Можно назвать лишь некоторые самые общие правила подбора штрихов.

1. Одноманітний характер ряду звуків вимагає застосування одноманітного штриха.

1. Однообразный характер ряда звуков требует применения однообразного штриха.

2. З двох штрихів, що дають аналогічні звучання, слід віддати перевагу більш простому за технікою виконання або ж тому, який краще удається даному виконавцю.

2. Из двух штрихов, дающих аналогичное звучание, следует предпочесть более простой по технике исполнения или же тот, который лучше удастся данному исполнителю.

3. Визначаючи даний штрих, необхідно враховувати попереднє й наступне звучання не тільки з точки зору технічних зручностей виконання, а й з точки зору впливу звукового оточення на сприйняття даного штриха.

3. Определяя данный штрих, необходимо учитывать предыдущее и последующее звучание не только с точки зрения технических удобств исполнения, но и с точки зрения влияния звукового окружения на восприятие данного штриха.

4. Необхідно прагнути до максимальної яскравості звучання домри, пам'ятаючи про те, що барвистість штриха сприймається краще при відповідності його змісту музичної фрази її музичному образу в цілому. Особливо дбайливо слід відноситися до специфічних домрових штрихів, тому що зловживання ними може призвести до невірної уявлення про специфіку домри.

В учбовій практиці основне місце в репертуарі займає скрипкова література.

Скрипкові твори повинні підбиратися особливо ретельно для концертного виконання. Виконання цих творів домристом надто асоціюється з скрипковим звучанням, тому, зокрема, не рекомендується включати в репертуар ті твори, які багато в чому будуються на контрастах скрипкових ефектів. Музичний твір, смисл якого висловлюється надто специфічними звуковими засобами, є мало придатним матеріалом для перекладень. Ось чому, до речі, твори Баха і деяких інших старих майстрів чудово перекладаються для багатьох музичних інструментів.

Виконавець повинен знайти такі зразки для повноцінного художнього виконання на домрі не тільки в скрипковій, а й у фортепіанній, вокальній та іншій музичній літературі.

Редагуючи твір для домри, іноді вигідно змінювати його тональність. В одних випадках це яскравіше виділить мелодичні побудови твору («Елегія» Рахманінова), в інших — технічні епізоди («Куранта» Косенка).

Виконавець-домрист повинен прагнути не тільки розширяти виразальні можливості інструмента за рахунок відомих штрихів, а й знаходити нові, можливо, доступні тільки одному йому звучання.

Редакції творів повинні бути винятково кваліфікованими. Тільки кращі редакції, перекладення, транскрипції для домри і відмінне їх виконання можуть спонукати композиторів до написання оригінальних домрових творів, які збагатять музичне мистецтво.

4. Необходимо стремиться к максимальной красочности звучания домры, помня при этом, что красочность штриха воспринимается лучше при соответствии его содержанию музыкальной фразы и музыкальному образу в целом. Особенно бережно следует относиться к специфическим домровым штрихам, т. к. злоупотребление ими может привести к искаженному представлению о специфике домры.

В учебной практике основное место в репертуаре занимает скрипичная литература.

Скрипичные произведения должны подбираться особенно тщательно для концертного исполнения. Исполнение этих произведений домристом слишком ассоциируется со скрипичным звучанием, поэтому, в частности, не рекомендуется включать в репертуар те произведения, которые во многом строятся на контрастах скрипичных эффектов. Музыкальное произведение, смысл которого выражается слишком специфическими звуковыми средствами, является мало подходящим материалом для переложений. Вот почему, кстати, произведения Баха и некоторых других старых мастеров прекрасно перекладываются для многих музыкальных инструментов.

Исполнитель должен найти такие образцы для полноценного художественного исполнения на домре не только в скрипичной, но и в фортепианной, вокальной и иной музыкальной литературе.

Редактируя произведение для домры, иногда выгодно менять его тональность. В одних случаях это ярче выделит мелодические построения произведения («Элегия» Рахманинова), в других — технические эпизоды («Куранта» Косенко).

Исполнитель-домрист должен стремиться не только расширять выразительные возможности инструмента за счет известных штрихов, но и находить новые, может быть, доступные только одному ему звучания.

Редакции произведений должны быть исключительно квалифицированными. Только лучшие редакции, переложения, транскрипции для домры и отличное их исполнение может побудить композиторов к созданию оригинальных домровых произведений, которые обогатят музыкальное искусство.

ДОДАТОК

ПРИЛОЖЕНИЕ

РЕПЕРТУАР ДОМРИСТА

РЕПЕРТУАР ДОМРИСТА

П'ЕСИ ДЛЯ ДОМРИ В СУПРОВОДІ
ФОРТЕПІАНОПЬЕСЫ ДЛЯ ДОМРЫ
В СОПРОВОЖДЕНИИ ФОРТЕПИАНОАЗЕРБАЙДЖАНСЬКА НАРОДНА
МЕЛОДІЯАЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ НАРОДНАЯ
МЕЛОДИЯ

Обробка О. Мартінсена

Обработка А. Мартинсена

Allegretto

The musical score is written for a domra and piano. It is in 3/4 time and B-flat major. The tempo is marked 'Allegretto'. The score is divided into three systems. The first system shows the domra melody starting with a piano (p) dynamic, followed by piano accompaniment with mezzo-forte (mf) and piano (p) dynamics. The second system continues the melody and accompaniment. The third system features a crescendo in the domra melody, reaching fortissimo (ff) dynamics in both the melody and piano accompaniment.

This musical score is for a piano and voice piece, page 84. It is written in B-flat major (two flats) and 4/4 time. The score consists of six systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is written in grand staff notation (treble and bass clefs). The vocal line is in a single staff. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, including *p* (piano) and *f* (forte). The score includes fingerings (e.g., 1, 2, 4) and breath marks (e.g., >). The key signature changes from B-flat major to B-flat minor (three flats) in the final system. The piece concludes with a final chord in B-flat major.

System 1: Vocal line starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, A4, G4. Piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the bass and chords in the treble.

System 2: Vocal line continues with a quarter note F#4, followed by eighth notes G4, A4, Bb4, A4, G4. Piano accompaniment includes a *p* marking and a melodic line in the treble.

System 3: Vocal line features a half note G4, followed by a half note F#4. Piano accompaniment includes a *p* marking and a melodic line in the treble.

System 4: Vocal line features a half note G4, followed by a half note F#4. Piano accompaniment includes a *p* marking and a melodic line in the treble.

System 5: Vocal line features a half note G4, followed by a half note F#4. Piano accompaniment includes a *p* marking and a melodic line in the treble.

System 6: Vocal line features a half note G4, followed by a half note F#4. Piano accompaniment includes a *p* marking and a melodic line in the treble.

This musical score is for a piano piece, page 85, in B-flat major (two flats). The music is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The melody is characterized by eighth-note patterns and some chromatic movement, with a dynamic marking of *p* (piano) appearing in the first system. The accompaniment consists of a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand, some of which are beamed together. The piece concludes with a final chord in the right hand and a whole note in the left hand.

p *cresc.*

p *cresc.*

ff

ff

ЕЛЕГІЯ*

ЭЛЕГІЯ*

М. Лисенко

Н. Лысенко

Moderato

mf

f *cresc.*

mf *cresc.*

*) Починаючи з цієї п'єси, у всіх наступних перекладення для домри зроблено М. Т. Лисенком.
Начиная с этой пьесы, во всех последующих переложение для домры сделано Н. Т. Лысенко.

This musical score is for a piano and violin duo, spanning four systems of music. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation, and fingerings.

System 1: The violin part begins with a half note F#4, followed by a quarter note G#4, and then a half note A4. The piano part starts with a half note F#3, followed by a quarter note G#3, and then a half note A3. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). Fingerings are indicated with numbers 1, 2, and 3.

System 2: The violin part continues with a half note B4, followed by a quarter note C5, and then a half note D5. The piano part starts with a half note F#3, followed by a quarter note G#3, and then a half note A3. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). Fingerings are indicated with numbers 2, 3, and 4.

System 3: The violin part begins with a half note E5, followed by a quarter note F#5, and then a half note G5. The piano part starts with a half note F#3, followed by a quarter note G#3, and then a half note A3. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). Fingerings are indicated with numbers 1, 2, 3, and 4.

System 4: The violin part continues with a half note A5, followed by a quarter note B5, and then a half note C6. The piano part starts with a half note F#3, followed by a quarter note G#3, and then a half note A3. Dynamics include *f* (forte), *dim.* (diminuendo), and *cresc.* (crescendo). Fingerings are indicated with numbers 1, 2, 3, and 4.

This musical score for piano is divided into four systems, each with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#). The first system begins with a treble staff featuring complex fingerings (1, 4, 3, 1, 3) and a forte (*f*) dynamic. The second system includes a *dim.* (diminuendo) marking and a piano (*p*) dynamic. The third system features a *p^{II}* marking and a *pp. p. vibr.* instruction. The fourth system includes a *cresc.* (crescendo) marking, a *мед.* (ritardando) instruction, and a final *ppp* (pianissimo) dynamic. The score concludes with a double bar line and a final chord in the bass staff.

1 4 3 1 3 *f* *f*

dim. *dim.* *p*

p^{II} *pp. p. vibr.*

cresc. *мед.* *ppp*

ПРЕЛЮДІЯ

Д. Кабалевський

ПРЕЛЮДИЯ

Д. Кабалевский

Andante non troppo, semplice cantabile

The musical score is written for piano and consists of three systems. The key signature is D major (two sharps: F# and C#), and the time signature is 4/4. The tempo and mood are indicated as *Andante non troppo, semplice cantabile*.

System 1: The right hand begins with a melodic line starting on G4, featuring a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) marked *pp*. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, also marked *pp*.

System 2: The right hand continues the melody with a half note G4 and a quarter note A4, marked with a '1' above the staff. The left hand features a more active accompaniment with eighth notes and chords. Dynamics include *p* and *poco cresc.*

System 3: The right hand has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) marked *pp*. The left hand has a complex texture with triplets of eighth notes and chords, marked *pp*. The system concludes with a final chord in the right hand and a half note G4 in the left hand.

This musical score is for a piano piece, page 90. It consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various dynamic markings.

The first system shows a dense texture with many sixteenth notes in the right hand and chords in the left hand. The second system includes a *p* (piano) marking and the instruction *poco a poco cresc.* (poco a poco crescendo). The third system has a *II* marking, indicating a second ending. The fourth system continues the complex rhythmic patterns. The fifth system is marked *Poco agitato* and includes a *f* (forte) marking. The sixth system concludes the piece with a final chord.

Dynamic markings include *p* (piano), *f* (forte), and *poco a poco cresc.* (poco a poco crescendo). The tempo/mood marking is *Poco agitato*.

pizz.

Piu tranquillo

dim.

dim.

pizz.

мед.

Tempo I

p

p

pp

ЕЛЕГИЯ

С. Рахманинов

ЭЛЕГИЯ

С. Рахманинов

Moderato

II *mf*

p

cresc.

dim.

p

pp

mf

3

2

4

5

musical score for piano and voice, page 93. The score consists of five systems of staves. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment. The third system introduces a new vocal line. The fourth system continues the piano accompaniment. The fifth system features a grand staff with both piano and voice parts. Dynamics include *cresc.*, *f*, *dim.*, *p*, and *ff*. Fingerings and articulation marks are present throughout.

System 1: Vocal line (treble clef, key signature of two flats) and piano accompaniment (grand staff, key signature of two flats). Dynamics: *cresc.*, *f*, *dim.*. Fingerings: 1, 2, 3.

System 2: Piano accompaniment (grand staff, key signature of two flats). Dynamics: *p*. Fingerings: 1, 2, 3, 4.

System 3: Vocal line (treble clef, key signature of two flats) and piano accompaniment (grand staff, key signature of two flats). Dynamics: *cresc.*, *f*, *dim.*. Fingerings: 1, 2, 3, 4.

System 4: Piano accompaniment (grand staff, key signature of two flats). Dynamics: *p*. Fingerings: 1, 2, 3, 4.

System 5: Grand staff (piano and voice, key signature of two flats). Dynamics: *ff*. Fingerings: 1, 2, 3, 4.

dim.

dim.

f

f

rit.

rit.

f

pp

pp

mf

Più vivo

First system of music, measures 1-4. The music is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first staff (treble clef) features a melodic line with eighth-note patterns. The second staff (bass clef) provides harmonic support with chords and moving lines. Measure 1 includes first and second endings. Measure 2 is marked *rit.* (ritardando). Measure 3 is marked *a tempo*. Measure 4 has a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte).

Second system of music, measures 5-8. The first staff continues the melodic line. The second staff features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. Measure 5 has a dynamic marking of *pp* (pianissimo). Measure 8 has a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte).

Third system of music, measures 9-12. The first staff continues the melodic line. The second staff features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. Measure 9 has a dynamic marking of *pp* (pianissimo). Measure 12 has a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte).

Fourth system of music, measures 13-16. The first staff continues the melodic line. The second staff features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. Measure 13 has a dynamic marking of *p* (piano). Measure 14 is marked *poco a poco cresc.* (poco a poco crescendo). Measure 15 has a dynamic marking of *p* (piano). Measure 16 has a dynamic marking of *poco a poco cresc.* (poco a poco crescendo).

acceler.

acceler.

Sostenuto

ff appassionato

ff appassionato

rit.

rit.

This musical score is for a piano and violin duo. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs) and the violin part is in a single staff (treble clef). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into several systems. The first system includes an *acceler.* marking. The second system includes an *acceler.* marking. The third system includes a *Sostenuto* marking. The fourth system includes a *ff appassionato* marking. The fifth system includes a *ff appassionato* marking. The sixth system includes a *rit.* marking. The seventh system includes a *rit.* marking. The score features various musical notations, including triplets, sixteenth notes, and slurs. The tempo markings *acceler.* and *rit.* indicate changes in the speed of the music. The dynamic markings *ff* and *Sostenuto* indicate changes in volume and articulation.

First system, measures 1-2. The right hand plays a melody starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5, then a half note D5. The left hand plays a bass line with a half note G3, followed by quarter notes A3, Bb3, and C4, then a half note D4. Dynamics include piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*).

Tempo I

Second system, measures 3-10. The right hand features a complex melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes, including triplets and a quintuplet. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics range from pianissimo (*pp*) to fortissimo (*f*).

This musical score is for a piano and voice piece, page 98. It is written in B-flat major (two flats) and 3/4 time. The score is divided into three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment.

System 1: The vocal line begins with a melodic phrase in the first measure, followed by a rest. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand. A triplet of eighth notes appears in the vocal line in the third measure.

System 2: The vocal line has a rest in the first measure, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern. A triplet of eighth notes is also present in the vocal line in the third measure. The system concludes with a crescendo and a series of sixteenth-note runs in both parts.

System 3: The vocal line starts with a series of sixteenth-note runs, followed by a rest. The piano accompaniment features a series of sixteenth-note runs in the left hand and chords in the right hand. A triplet of eighth notes is present in the vocal line in the third measure. The system concludes with a fortissimo (ff) dynamic and a final melodic phrase.

Key musical elements include: B-flat major key signature, 3/4 time signature, vocal line with melodic phrases and rests, piano accompaniment with eighth-note patterns and chords, triplets of eighth notes, crescendo and fortissimo dynamics, and sixteenth-note runs in the piano part.

ГАВОТ

М. Лисенко

ГАВОТ

Н. Лысенко

Allegretto

The musical score is written for two Gavottes. The first system, by M. Lisenskiy, is in 2/4 time and marked 'Allegretto'. It begins with a piano (*p*) dynamic and a melodic line in the right hand, with a piano accompaniment in the left hand. The second system, by N. Lysenskiy, continues the piece with a crescendo (*V*) marking. The third system concludes the piece with an 'animando' marking, indicating a tempo increase. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

poco rall.

f

poco rall.

f

sf p leggierissimo

sf pp

sf p

sf pp

mf

mf

The musical score is written for violin and piano. The violin part begins with a trill in the right hand, marked *f*. The piano part features a complex chordal texture with many accidentals, marked *f*. The tempo is marked *poco rall.* in both staves. The score continues with more complex piano textures, including arpeggiated chords and trills, with dynamics ranging from *sf p* to *sf pp*. The piece concludes with a *mf* marking.

4 2 3 4 0

f ben pronunziato

p

parlando

più f

poco rit. a tempo

p cresc.

poco rit. *p* a tempo cresc.

molto cresc.

3 3 3 3 3

f

f

p

pizz

Fine

ten. мед.

poco rit.

над грифом
над грифом

a tempo

mf

ten.

poco rit.

pp

a tempo

Detailed description: This musical score is for guitar, page 102. It consists of six systems of music. The first system has a treble staff with complex triplet and sextuplet fingerings (3, 3, 3, 3, 3, 4) and a forte (*f*) dynamic. The piano part has a forte (*f*) dynamic. The second system continues the treble staff with more complex fingerings (4, 2, 0, 4) and a piano (*p*) dynamic. It ends with a pizzicato (*pizz*) instruction. The third system is a full system with treble and bass staves. The fourth system includes tempo markings: *ten. мед.* (tension, slow), *poco rit.* (a little slower), and *a tempo*. It also has a *mf* dynamic and the instruction 'над грифом' (over the fretboard) twice. The fifth system includes *ten.*, *poco rit.*, and *pp* (pianissimo) dynamics, along with *a tempo*. The sixth system continues the *a tempo* section.

ten. *mf*

ten. *mf*

pp

Più mosso
f risoluto

f risoluto

D. C. al Fine

This musical score is for a piece in D major, indicated by two sharps (F# and C#) in the key signature. It consists of six systems of staves, each with a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The first system (measures 1-4) features a violin part with a 'ten.' (tension) marking and a piano part with a 'ten.' marking and a 'mf' (mezzo-forte) dynamic. The second system (measures 5-8) continues the 'mf' dynamic in the piano part, which also includes a 'pp' (pianissimo) marking in measure 6. The third system (measures 9-12) introduces the tempo change 'Più mosso' and the dynamic 'f risoluto' (forte, resolute) in the violin part. The fourth system (measures 13-16) continues the 'f risoluto' dynamic in both parts. The piece concludes with the instruction 'D. C. al Fine' at the end of the sixth system.

КУРАНТА

В. Косенко

КУРАНТА

В. Косенко

Vivace

The musical score is written for a piano and violin. The tempo is marked 'Vivace'. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The score is divided into three systems, each with a violin staff on top and a piano staff on the bottom. The piano part is marked with a piano (p) dynamic. The violin part includes various fingerings and slurs. The first system shows the beginning of the piece with a piano introduction. The second system continues the melody with more complex fingerings. The third system concludes the piece with a final flourish.

This page of musical notation, numbered 105, contains six systems of music for guitar. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The notation includes various musical elements such as notes, rests, and fingerings.

- System 1:** The treble staff begins with a double bar line and a key signature of one flat. It features a sequence of notes with fingerings 2, 1, 0, and 0, 0, 0. The bass staff has a key signature of one flat and contains several measures of music.
- System 2:** The treble staff continues the melodic line with notes and fingerings. The bass staff has a key signature of one flat and contains several measures of music.
- System 3:** The treble staff features a sequence of notes with fingerings 4, 4, 3, 4, 4, 3, and 2. The bass staff has a key signature of one flat and contains several measures of music.
- System 4:** The treble staff begins with a double bar line and a key signature of one flat. It features a sequence of notes with fingerings 0, 4, and 1. The bass staff has a key signature of one flat and contains several measures of music.
- System 5:** The treble staff continues the melodic line with notes and fingerings. The bass staff has a key signature of one flat and contains several measures of music.
- System 6:** The treble staff features a sequence of notes with fingerings 0, 4, and 1. The bass staff has a key signature of one flat and contains several measures of music.

The notation includes various musical elements such as notes, rests, and fingerings. The key signature is one flat (B-flat) throughout the piece. The notation is written in a standard musical notation style, with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4.

This musical score is for a piano piece, page 106. It consists of six systems of music, each with a right-hand (RH) and left-hand (LH) staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

System 1: The RH staff features a series of eighth-note patterns with fingerings 0, 4, and 4. The LH staff has a simple accompaniment with eighth notes and rests.

System 2: The RH staff continues with eighth-note patterns. The LH staff has a simple accompaniment. A dynamic marking *p* (piano) is present.

System 3: The RH staff continues with eighth-note patterns. The LH staff has a simple accompaniment. A dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is present.

System 4: The RH staff features a series of eighth-note patterns with fingerings 2, 0, 2, 0, 2, 0, 3, 0, 2, 0, 3, 0, 2, 0, 3, 0, 1, 0. The LH staff has a simple accompaniment. A dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is present.

System 5: The RH staff features a series of eighth-note patterns with fingerings 2, 0, 3, 0, 1, 0, 0, 1, 0, 0, 0, 1, 0, 2, 0. The LH staff has a simple accompaniment. A dynamic marking *dim.* (diminuendo) is present.

System 6: The RH staff features a series of eighth-note patterns with fingerings 2, 0, 3, 0, 1, 0, 0, 1, 0, 0, 0, 1, 0, 2, 0. The LH staff has a simple accompaniment. A dynamic marking *dim.* (diminuendo) is present.

This page of musical notation, page 107, contains five systems of staves. Each system consists of a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The notation includes various musical elements such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The second system features a natural sign (*0*) above a note in the treble staff. The third system includes a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) in the bass staff. The fourth system shows a key signature change to one flat (B-flat) in the bass staff. The fifth system continues the musical progression with various note values and rests. The notation is clear and professional, typical of a published musical score.

This musical score is for a piano and voice piece, page 108. It features a vocal line and a piano accompaniment in G major (one sharp) and 4/4 time. The score is divided into five systems, each with a vocal staff and a grand piano staff (treble and bass clef). The first system includes first and second endings for the vocal line. Dynamics such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *mf* (mezzo-forte) are indicated throughout. The piano part includes various textures, including arpeggiated chords, sustained chords, and moving lines in both hands. The vocal line consists of eighth and quarter notes, often with slurs and breath marks. The piece concludes with a final cadence in the piano part.

This musical score is for a piano and voice piece, page 109. The key signature is B-flat major (two flats). The score is written for a voice part (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part consists of two staves (treble and bass clefs). The music is in 4/4 time. The score begins with a piano introduction in the piano part, marked *mf*. The voice part enters in the second measure. The piano part features a variety of textures, including chords, arpeggios, and moving lines. Dynamics include *mf*, *cresc.*, *p*, and *mf*. The score concludes with a final chord in the piano part.

109

mf

cresc.

p

mf

p

This musical score is for a piano piece, page 110. It features a single melodic line in the right hand and a complex accompaniment in the left hand. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems, each with two staves. The first system includes first and second endings. The first ending is marked with a '1' and the second with a '2' and 'rit.' (ritardando). The first ending concludes with a piano (*p*) dynamic. The second ending also includes a 'rit.' marking. The second system continues the melodic and accompanimental themes, with various articulations and dynamics. The left hand features many chords and moving lines, often with slurs and ties. The right hand has several passages with slurs and ties, including some with a '0' marking. The piece concludes with a final chord in the right hand and a sustained bass line in the left hand.

This page of a musical score, numbered 111, contains six systems of music. Each system consists of a single treble staff and a grand staff (treble and bass staves). The key signature is one flat (B-flat). The notation includes various musical elements:

- System 1:** Treble staff has a series of eighth-note chords. Bass staff has a melodic line with eighth notes.
- System 2:** Treble staff has a melodic line with eighth notes and a dynamic marking *p* (piano). Bass staff has a melodic line with eighth notes.
- System 3:** Treble staff has a melodic line with eighth notes. Bass staff has a melodic line with eighth notes.
- System 4:** Treble staff has a melodic line with eighth notes. Bass staff has a melodic line with eighth notes.
- System 5:** Treble staff has a melodic line with eighth notes. Bass staff has a melodic line with eighth notes.
- System 6:** Treble staff has a melodic line with eighth notes. Bass staff has a melodic line with eighth notes.

The score is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and dynamic markings clearly visible.

This musical score page, numbered 112, contains six systems of musical notation. The first system consists of a single treble staff with a piano (*p*) dynamic marking. The second system is a grand staff (treble and bass) with a piano (*p*) dynamic marking. The third system is a grand staff with piano (*p*) and crescendo (*cresc.*) markings. The fourth system is a grand staff with mezzo-forte (*mf*) dynamics. The fifth system is a grand staff with a decrescendo (*dim.*) marking. The sixth system is a grand staff with piano (*p*) and decrescendo (*dim.*) markings, and includes the Russian abbreviation 'л.р.' (left hand) above the treble staff.

p

p

p *cresc.*

cresc.

mf

mf

dim.

л.р.

dim. *p*

This musical score is for a piano piece, spanning measures 8 to 33. It is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The score is organized into five systems, each containing a single treble staff and a grand staff (treble and bass staves joined by a brace). The notation includes a variety of musical elements: eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups; quarter notes; and half notes. There are several instances of triplets, indicated by a '3' over a group of notes. The piece features a mix of melodic lines and harmonic accompaniment. The right hand (treble staff) often carries the primary melody, while the left hand (grand staff) provides a rhythmic and harmonic foundation. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte), as well as articulation marks like slurs and accents. The overall texture is dense, with many notes played simultaneously, particularly in the right hand.

Coda

This musical score page, numbered 114, contains the Coda section. It is written for a piano with three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The section begins with a forte (*ff*) dynamic. The first system (measures 114-116) features a treble staff with eighth-note chords and a grand staff with eighth-note chords in the right hand and eighth-note patterns in the left hand. A dashed line with an 8-measure rest indicates a continuation from the previous page. The second system (measures 117-120) continues the texture, with the treble staff showing some triplet markings (3, 2, 1) in measure 119. The third system (measures 121-123) maintains the forte dynamic and complex chordal textures. The final system (measures 124-126) concludes the Coda with sustained chords and moving lines in both hands.

Più mosso

pp

pp

p

p

cresc.

ff

cresc.

ff

П'ЄСИ ДЛЯ ДУЕТА ДОМР
У СУПРОВОДІ ФОРТЕПІАНО

ПЬЕСЫ ДЛЯ ДУЭТА ДОМР
В СОПРОВОЖДЕНИИ ФОРТЕПИАНО

СОНЦЕ НИЗЕНЬКО

Пісня Петра з опери «Наталка Полтавка»

М. Лисенко

«СОНЦЕ НИЗЕНЬКО»

Песня Петра из оперы «Наталка Полтавка»

Н. Лысенко

Andante

The musical score is written for a duet of sopranos and a piano accompaniment. It begins with a tempo marking of 'Andante'. The key signature has two flats (B-flat major). The time signature is 3/4. The score is divided into three systems. The first system shows the piano introduction with a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. The second system continues the melody and accompaniment, with dynamic markings of *p*, *mf*, and *f*. The third system concludes the piece with a final chord. The melody is a simple, folk-like tune with a descending line. The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand.

First system of the musical score, measures 1-4. The top staff (treble clef) begins with a forte (*f*) dynamic and a slur over two eighth notes. It then features a half note with a slur and a fermata, followed by a quarter note and a half note. The bottom staff (bass clef) also begins with a forte (*f*) dynamic and a slur over two eighth notes, followed by a half note with a slur and a fermata, and then a quarter note and a half note. The tempo marking *a tempo* appears at the end of the system. The key signature has one flat (B-flat).

f *p sostenuto* *a tempo*

Second system of the musical score, measures 5-8. The top staff (treble clef) has a half note with a slur and a fermata, followed by a quarter note and a half note. The bottom staff (bass clef) has a half note with a slur and a fermata, followed by a quarter note and a half note. The key signature has one flat (B-flat).

f *mf*

Third system of the musical score, measures 9-12. The top staff (treble clef) has a half note with a slur and a fermata, followed by a quarter note and a half note. The bottom staff (bass clef) has a half note with a slur and a fermata, followed by a quarter note and a half note. The key signature has one flat (B-flat).

p

Музыкальный фрагмент, включающий ноты для голоса и фортепиано. Включены динамические обозначения: *f*, *p*, *p^{sost.}*, *sf*, *rit.*. Видны нотные группы, включая триолы и шестнадцатые ноты.

ДОЩИК

ДОЖДИК

М. Лисенко

Н. Лысенко

Музыкальный фрагмент, включающий ноты для фортепиано и голоса. Включены динамические обозначения: *pp*, *p*. Видны нотные группы, включая триолы и шестнадцатые ноты.

This musical score page, numbered 119, contains two systems of music. The first system consists of six staves: a single treble staff at the top, followed by a single treble staff, and then a grand staff (treble and bass) for piano accompaniment. The second system also consists of six staves: a single treble staff, followed by a single treble staff, and then a grand staff for piano accompaniment. The music includes various notations such as triplets (marked with '3'), dynamics like *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *rit.* (ritardando), and tempo markings like *a tempo*. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. The piano part features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The violin part has melodic lines with some slurs and ties. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

The image displays a musical score for 'The Swan' by Camille Saint-Saëns. The score is written for a piano and a vocal soloist. It is in 3/4 time and consists of 12 measures. The piano part is in the left hand, and the vocal part is in the right hand. The tempo is marked 'Andante' and the mood is 'Moderato'. The score includes dynamic markings such as 'mf' and 'ff'. The vocal part features a melodic line with various ornaments and trills. The piano part provides a harmonic accompaniment with chords and arpeggios. The score is presented in a clear, professional layout with standard musical notation.

[illegible]

Meno mosso

Vivo

Meno mosso

Vivo

ПІЦЦКАТО
з балету «Раймонда»

О. Глазунов

ПИЦЦИКАТО
из балета «Раймонда»

А. Глазунов

Allegretto ♩ = 138

p

mf

Allegretto ♩ = 138

p

mf

This musical score is for a piano and violin duo, spanning three systems. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The piano part is written in grand staff (treble and bass clefs), and the violin part is in a single staff (treble clef). The score features a variety of musical textures, including rapid sixteenth-note passages, sustained chords, and dynamic contrasts.

System 1: The piano part begins with a series of chords in the right hand and a melodic line in the left hand, marked *p* (piano). The violin part enters with a rapid sixteenth-note figure, also marked *p*. The system concludes with a *mf* (mezzo-forte) chord in the piano's right hand.

System 2: The piano part continues with chords, marked *p*. The violin part features a more active melodic line with some slurs, marked *mf* and *f* (forte). The system ends with a *f* chord in the piano's right hand.

System 3: This system is characterized by frequent dynamic shifts. The piano part alternates between *p* and *mf* markings. The violin part also shows dynamic contrast, with *p* and *f* markings. The system concludes with a *p* chord in the piano's right hand.

This musical score is for a piano and voice piece, page 124. It is written in D major (two sharps) and 4/4 time. The score is organized into three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part consists of a right-hand melody and a left-hand bass line. The first system (measures 1-4) features a vocal melody with eighth and quarter notes, and a piano accompaniment with chords and moving lines. The second system (measures 5-8) continues the vocal melody with more complex rhythmic patterns, while the piano accompaniment provides harmonic support. The third system (measures 9-12) includes dynamic markings such as *mf*, *f*, *p*, *f*, *mp*, and *f*, indicating changes in volume. The piano accompaniment in this system features more complex chordal textures and moving bass lines. The score concludes with a double bar line at the end of the third system.

АНТРАКТ

з балету «Раймонда»

О. Глазунов

АНТРАКТ

из балета «Раймонда»

А. Глазунов

Andante sostenuto

p dolce

pp

pp



The first system of musical notation consists of five staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom three are grand staff notation (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#). The first two staves have a melodic line with slurs and ties. The third staff has a rhythmic accompaniment with slurs and ties. The fourth and fifth staves have a bass line with slurs and ties. The dynamic marking *mf* is present in the second and third staves.



The second system of musical notation consists of five staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom three are grand staff notation. The key signature is one sharp (F#). The first two staves have a melodic line with slurs and ties. The third staff has a rhythmic accompaniment with slurs and ties. The fourth and fifth staves have a bass line with slurs and ties. The dynamic marking *mf* is present in the second and third staves.



The third system of musical notation consists of five staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom three are grand staff notation. The key signature is one sharp (F#). The first two staves have a melodic line with slurs and ties. The third staff has a rhythmic accompaniment with slurs and ties. The fourth and fifth staves have a bass line with slurs and ties. The dynamic marking *p* is present in the second and third staves, and *pp* is present in the fourth and fifth staves.

This musical score is for a piano piece, page 127. It consists of three systems of staves. The first system has four staves (treble, alto, and two bass staves for the left hand). The second system has four staves. The third system has four staves. The key signature is one sharp (F#). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The score includes various dynamic markings: *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *f* (forte). The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and is heavily accented with slurs and ties. The first system shows a transition from *mf* to *p*. The second system shows a transition from *mf* to *f*. The third system shows a transition from *mf* to *f* and then back to *mf*.

This musical score is for a piano and string ensemble, spanning three systems of four staves each. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is characterized by dynamic markings and crescendo/decrescendo hairpins.

System 1:

- Staff 1 (Treble): Starts with a whole rest, then a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, and a half note A4. Dynamic: *p*, then *cresc.*
- Staff 2 (Treble): Starts with a whole rest, then a half note G#4, quarter note A4, quarter note B4, and a half note A4. Dynamic: *p*, then *cresc.*
- Staff 3 (Treble): Starts with a half note G#4, quarter note A4, quarter note B4, and a half note A4. Dynamic: *mp*, then *cresc.*
- Staff 4 (Bass): Starts with a half note G#3, quarter note A3, quarter note B3, and a half note A3. Dynamic: *p*, then *cresc.*

System 2:

- Staff 1 (Treble): Starts with a half note G#4, quarter note A4, quarter note B4, and a half note A4. Dynamic: *f*, then *mf*, then *cresc.*
- Staff 2 (Treble): Starts with a half note G#4, quarter note A4, quarter note B4, and a half note A4. Dynamic: *f*, then *mf*, then *cresc.*
- Staff 3 (Treble): Starts with a half note G#4, quarter note A4, quarter note B4, and a half note A4. Dynamic: *mf*, then *cresc.*
- Staff 4 (Bass): Starts with a half note G#3, quarter note A3, quarter note B3, and a half note A3. Dynamic: *mf*, then *cresc.*

System 3:

- Staff 1 (Treble): Starts with a half note G#4, quarter note A4, quarter note B4, and a half note A4. Dynamic: *f*, then *mf*, then *p*.
- Staff 2 (Treble): Starts with a half note G#4, quarter note A4, quarter note B4, and a half note A4. Dynamic: *f*, then *mf*, then *p*.
- Staff 3 (Treble): Starts with a half note G#4, quarter note A4, quarter note B4, and a half note A4. Dynamic: *f*, then *mf*, then *p*.
- Staff 4 (Bass): Starts with a half note G#3, quarter note A3, quarter note B3, and a half note A3. Dynamic: *mf*, then *p*.

Musical score for piano and voice, page 129. The score is in D major and 4/4 time. It consists of three systems.

The first system shows a piano introduction with a *cresc.* (crescendo) leading to a *f* (forte) section. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex bass line in the left hand.

The second system continues the piano accompaniment with a *mf* (mezzo-forte) section. The piano part maintains its rhythmic pattern, while the vocal line (if present) would be in the upper staves.

The third system introduces a vocal line with a *p dolce* (piano and dolce) marking. The piano accompaniment continues with a *p* (piano) marking. The vocal line features a melodic phrase with a long note followed by a series of eighth notes.

This musical score is for a piano and voice piece, page 130. It consists of three systems of staves. The first system has three staves: two for the voice (treble and alto clefs) and one for the piano (grand staff). The piano part features a continuous eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. The voice parts have melodic lines with slurs and dynamic markings of *p* (piano). The second system also has three staves. The piano part continues with similar accompaniment, while the voice parts have more complex melodic lines with slurs and dynamic markings of *pp* (pianissimo). The third system has three staves. The piano part features a more active right hand with chords and moving lines, while the voice parts have simpler melodic lines with slurs and dynamic markings of *p*. The score is written in a key with two sharps (F# and C#) and a common time signature.

НОКТЮРН

Ф. Шопен

НОКТЮРН

Ф. Шопен

Andante sostenuto

p *espressivo*

Andante sostenuto

p

sempre legato

rit.

rit.

rit.

9*

a tempo

f

a tempo

f

f a tempo

p *cresc. poco a poco*

f

p *cresc. poco a poco*

f

p *cresc. poco a poco*

f

First system of a musical score in G major, 3/4 time. It features three staves: two treble staves and one grand staff (treble and bass). The first two staves have fingerings 2, 3 and 2, 1 indicated above the first measure. Dynamics include *sf* (sforzando) and *ff* (fortissimo). The music consists of chords and moving lines with slurs.

Second system of the musical score. It continues with three staves. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *pp* (*più tranqu.*) (pianissimo, more tranquil). The music features triplets and slurs across measures.

Third system of the musical score. It continues with three staves. Dynamics include *mf* (mezzo-forte). The music features triplets and slurs across measures.

tr

a tempo

f *espresso*

a tempo

a tempo espresso

2 4 2 4

III IV

3 4 2 3 4 2

6

6

This musical score is for a piano and voice piece, page 135. It is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The score is organized into three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment consisting of two staves (treble and bass clef).

System 1: The vocal line begins with a quarter note G4, followed by an eighth-note pair (A4, B4), and then a sixteenth-note scale ascending from C5 to G5. A slur covers the last six notes of this scale, with a '10' written below it. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand.

System 2: The vocal line has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a sixteenth-note scale (C5 to G5). The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in the right hand and a sixteenth-note scale in the left hand. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *f* (forte).

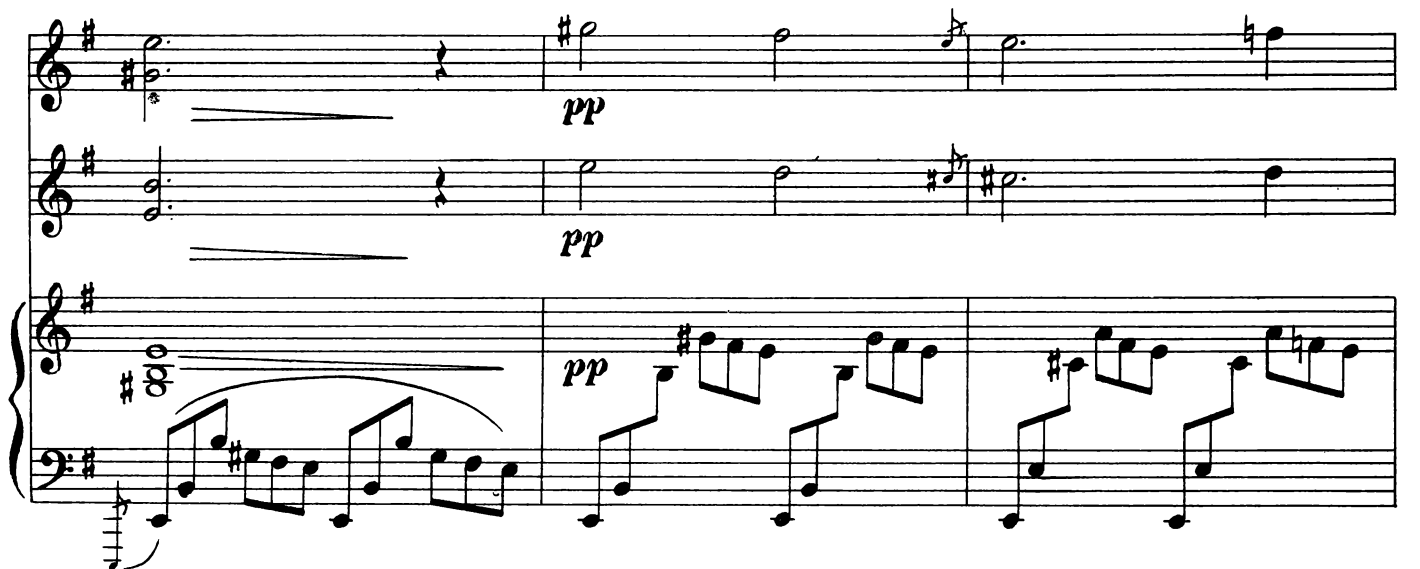
System 3: The vocal line features a long, sweeping melisma that spans across the system. The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes in the left hand, and chords in the right hand.



First system of the musical score. It consists of three staves: two treble staves and one grand staff (treble and bass). The key signature is one sharp (F#). The first two staves have a *cresc.* marking. The grand staff also has a *cresc.* marking. The first two staves end with a *f* (forte) dynamic. The grand staff ends with a *f* dynamic. The first two staves have fingerings: 1 3, 4 2, 3 1. The grand staff has fingerings: 1 3, 4 2, 3 1.



Second system of the musical score. It consists of three staves: two treble staves and one grand staff. The key signature is one sharp (F#). The first two staves have a *pp* (pianissimo) dynamic. The grand staff has a *pp* dynamic and the instruction *sempre legato*. The first two staves have a *pp* dynamic. The grand staff has a *pp* dynamic. The first two staves have a *pp* dynamic. The grand staff has a *pp* dynamic.



Third system of the musical score. It consists of three staves: two treble staves and one grand staff. The key signature is one sharp (F#). The first two staves have a *pp* dynamic. The grand staff has a *pp* dynamic. The first two staves have a *pp* dynamic. The grand staff has a *pp* dynamic. The first two staves have a *pp* dynamic. The grand staff has a *pp* dynamic.



The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a series of chords and a triplet of eighth notes marked with '1 3' and '2 4'. The middle staff is a single treble clef with a key signature of two sharps, containing a few notes and rests. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two sharps, featuring a continuous eighth-note melody in the bass and chords in the treble.



The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single treble clef with a key signature of two sharps, containing a few notes and rests. The middle staff is a single treble clef with a key signature of two sharps, containing a series of chords and a triplet of eighth notes. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two sharps, featuring a continuous eighth-note melody in the bass and chords in the treble.



The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single treble clef with a key signature of two sharps, containing a few notes and rests. The middle staff is a single treble clef with a key signature of two sharps, containing a series of chords and a triplet of eighth notes. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two sharps, featuring a continuous eighth-note melody in the bass and chords in the treble.

КИЇВСЬКИЙ ВАЛЬС

П. Майборода

КИЕВСКИЙ ВАЛЬС

П. Майборода

Moderato cantabile

p dolce

Moderato cantabile

p

mf

p

p

p

Tempo di Valse

mp

mp

Tempo di Valse

This musical score is for a piano and voice piece, page 139. It features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The vocal line is in the soprano range. The score is divided into three systems. The first system has two staves for the piano and one for the voice. The second system has two staves for the piano and one for the voice. The third system has two staves for the piano and one for the voice. The piano part includes various chords, arpeggios, and melodic lines. The vocal line includes a triplet in the first system and a melodic line in the second system. The score is marked with a piano (*p*) dynamic.

The musical score is written for piano and voice. It consists of three systems of music. The piano part is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The vocal line is in the soprano range. The score is marked with a piano (*p*) dynamic.

System 1: The piano part features a series of chords in the right hand and a melodic line in the left hand. The vocal line has a triplet of eighth notes in the first measure.

System 2: The piano part continues with chords and a melodic line. The vocal line has a melodic line with a slur.

System 3: The piano part features a series of chords in the right hand and a melodic line in the left hand. The vocal line has a melodic line with a slur.

This musical score is for the song "The Rose Tree" in G major, 3/4 time. It is arranged for voice and piano. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-6) features a vocal melody with a triplet of eighth notes in measure 1 and a slur over measures 2-4. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The second system (measures 7-12) includes a mezzo-piano (*mp*) dynamic marking. The vocal melody has a slur over measures 7-10. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. The third system (measures 13-18) shows the vocal melody ending with a final note in measure 13, followed by rests. The piano accompaniment features a more complex texture with sixteenth-note runs in the right hand and sustained chords in the left hand.

This musical score is for page 141, featuring a piano accompaniment and a vocal line. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is organized into three systems, each with a vocal staff and a piano grand staff.

System 1: The vocal line begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment features a complex texture with many beamed sixteenth notes in both hands, creating a dense harmonic background.

System 2: The vocal line continues with a half note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. The piano accompaniment maintains its intricate pattern of beamed sixteenth notes, with some chords and rests interspersed.

System 3: The vocal line starts with a half note F#5, followed by a quarter note G5, a quarter note A5, and a quarter note B5. The piano accompaniment continues with its characteristic dense texture of beamed sixteenth notes.

The score concludes with a final measure in the piano part, featuring a sustained chord in the right hand and a single note in the left hand.



First system of musical notation. It consists of three staves: two single staves at the top and a grand staff (treble and bass clef) at the bottom. The key signature has one sharp (F#). The top two staves contain melodic lines with various note values and rests. The grand staff contains a harmonic accompaniment with chords and single notes.



Second system of musical notation. It continues the piece with three staves. The top two staves show more melodic development, including a triplet of eighth notes in the second staff. The grand staff continues the harmonic accompaniment. A dynamic marking *p* (piano) is present in the grand staff.



Third system of musical notation. It continues the piece with three staves. The top two staves feature a pizzicato (pizz.) section with a triplet of eighth notes. The grand staff continues the harmonic accompaniment. A dynamic marking *p* (piano) is present in the grand staff.

мед.

rit.

a tempo

ff

rit.

ff

rit.

f a tempo

mf

f

This musical score page, numbered 144, contains three systems of staves. The first system consists of two single staves and a grand staff (treble and bass clef). The second system also consists of two single staves and a grand staff. The third system consists of two single staves and a grand staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. Specific performance instructions are marked: "pizz." (pizzicato) appears above the first two staves of the first system, and "vibr." (vibrato) appears above the first two staves of the second system. The grand staff in the first system features a complex melodic line in the treble clef and a more rhythmic, chordal line in the bass clef. The second system continues this pattern with similar melodic and harmonic development. The third system concludes the page with a final melodic flourish in the treble clef of the grand staff and sustained chords in the bass clef.

мед. $\frac{4}{4}$

Meno mosso

10. 3ам. 33.

БАРКАРОЛА

М. Лисенко

БАРКАРОЛА

Н. Лысенко

Andante moderato

p leggiero

un poco rall. e dim.

un poco rall. e dim.

p

p

Detailed description of the musical score: The score is written for two staves, I and II, in D major (two sharps) and 3/4 time. The tempo is marked 'Andante moderato'. The key signature has two sharps (F# and C#). The score consists of five systems of music. The first system starts with a treble clef on staff I and a bass clef on staff II. The music is in a 3/4 time signature. The first system has a tempo marking 'Andante moderato' and a dynamic marking 'p leggiero'. The second system has a performance instruction 'un poco rall. e dim.' (a little slower and diminishing). The third system also has a performance instruction 'un poco rall. e dim.'. The fourth system has a dynamic marking 'p'. The fifth system has a dynamic marking 'p'. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and melodic lines. Fingerings and breath marks are indicated throughout. The score includes dynamic markings like p (piano) and crescendos/decrescendos. There are also performance instructions like 'un poco rall. e dim.' (a little slower and diminishing).

Musical score for guitar, page 147. The score consists of six systems of two staves each. The key signature is two sharps (F# and C#). The music features complex arpeggiated patterns, often with multiple voices on each staff.

Dynamics and markings include:

- cresc.* (crescendo) in the first system.
- mp* (mezzo-piano) in the second system.
- cresc.* (crescendo) in the third system.
- f* (forte) and *p* (piano) in the fourth system.
- dim.* (diminuendo) in the fifth system.
- III* and *IV* (fingerings) in the fourth system.
- sul D* (sul D) in the third system.

The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 0, 1, 2, 3, 4).

3 1 2 4 1 3

un poco cresc.

1 3 2 3 1 2 3 3 1

un poco cresc. II *III dim.*

II

f

f

II

pp
pizz.
pp

2 1 1 2 1

This musical score is for guitar, spanning page 149. It consists of eight systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The notation includes a variety of complex figures, including sixteenth-note runs, triplets, and chords. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. Dynamics range from *pp* (pianissimo) to *f* (forte). Articulations include *dim.* (diminuendo), *vibr.* (vibrato), *pizz.* (pizzicato), and *poco riten.* (poco ritenuto). Specific techniques like *con plectrum* are noted. Rehearsal marks II and I are present. The score concludes with a final chord marked *f* and *pizz.*

Key features of the score include:

- System 1:** Starts with a rapid sixteenth-note run in the upper staff, marked *f*. The lower staff has a similar but slower pattern, also marked *f*.
- System 2:** The upper staff begins with a *dim.* marking. The lower staff has a *pp* marking and the instruction *con plectrum*.
- System 3:** Both staves feature *vibr.* markings over sustained notes.
- System 4:** The upper staff has a *vibr.* marking. The lower staff has a *pp* marking.
- System 5:** The upper staff has a *pp* marking. The lower staff has a *pp* marking.
- System 6:** The upper staff has a *pp* marking. The lower staff has a *pp* marking.
- System 7:** The upper staff has a *pp* marking. The lower staff has a *pp* marking.
- System 8:** The upper staff has a *pp* marking. The lower staff has a *pp* marking.

ЕТЮД

ЭТЮД

О. Скрибин

А. Скрибин

Vivace

I

II

Vivace

mf

mf

mf

p

p

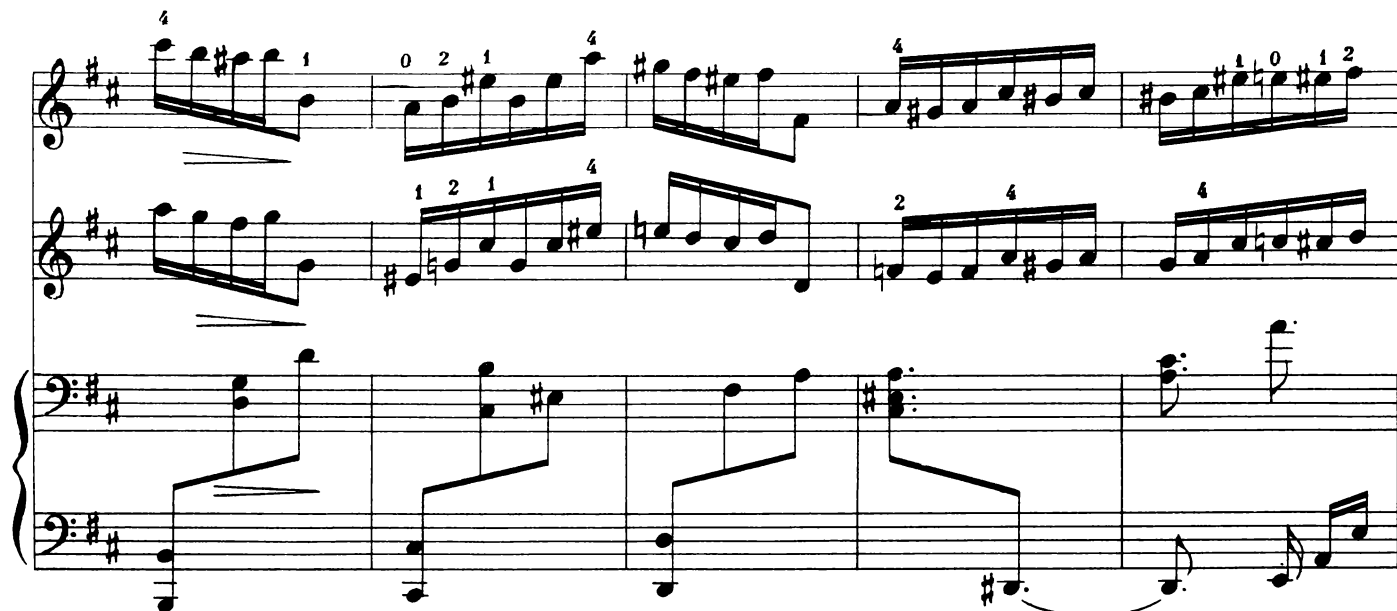
p

The musical score is written for two piano parts, labeled I and II, and a grand piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/8. The tempo is marked 'Vivace'. The first system shows the beginning of the piece with fingerings and dynamics. The second system continues the melodic lines with various articulations and dynamics. The grand piano part provides harmonic support with chords and single notes.

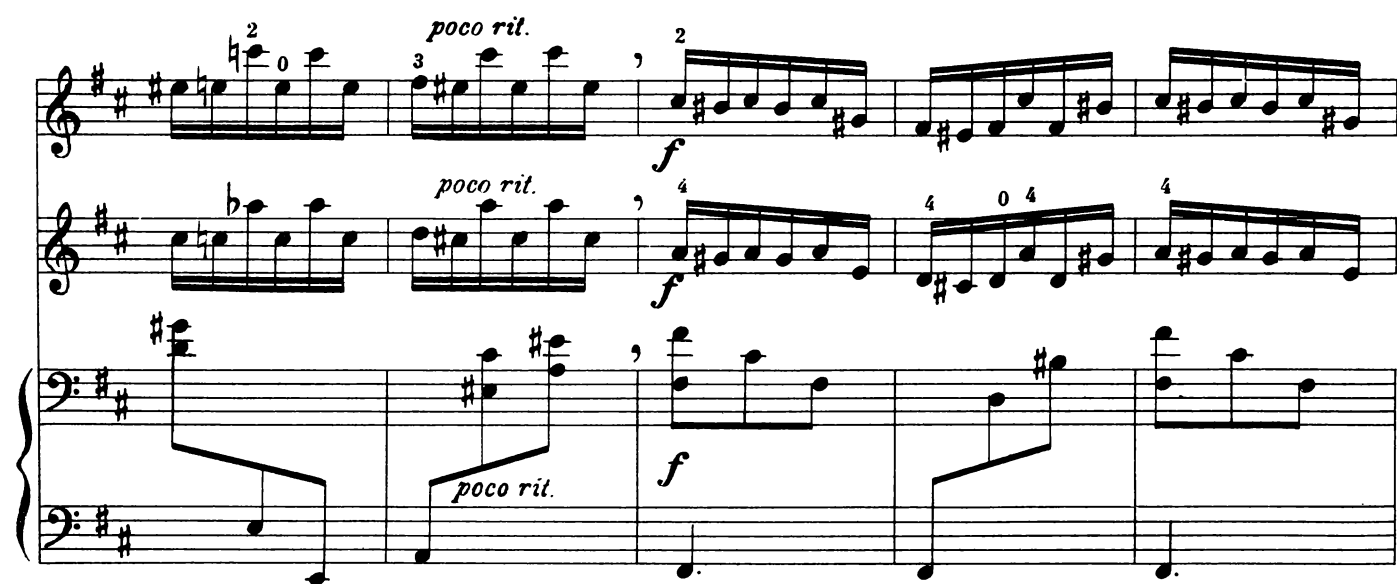
First system of musical notation, measures 1-5. The system consists of three staves: two treble staves and one bass staff. The key signature is one sharp (F#). Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes. Dynamics include *p* (piano) and *cresc.* (crescendo). Measure 5 contains a repeat sign.

Second system of musical notation, measures 6-10. The system consists of three staves. Dynamics include *rit.* (ritardando), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). Measure 10 contains a repeat sign.

Third system of musical notation, measures 11-15. The system consists of three staves. Dynamics include *p* (piano). Measure 15 contains a repeat sign.



First system of musical notation, featuring two treble staves and a grand staff (bass and tenor). The key signature is one sharp (F#). The first treble staff contains four measures of music, each with a four-measure rest indicated by a '4' above the staff. The second treble staff contains four measures of music, each with a four-measure rest indicated by a '4' above the staff. The grand staff contains four measures of music, each with a four-measure rest indicated by a '4' above the staff.



Second system of musical notation, featuring two treble staves and a grand staff (bass and tenor). The key signature is one sharp (F#). The first treble staff contains four measures of music, each with a four-measure rest indicated by a '4' above the staff. The second treble staff contains four measures of music, each with a four-measure rest indicated by a '4' above the staff. The grand staff contains four measures of music, each with a four-measure rest indicated by a '4' above the staff. The tempo marking *poco rit.* is present above the first measure of the first treble staff and below the first measure of the second treble staff. The dynamic marking *f* is present below the first measure of the first treble staff and below the first measure of the second treble staff.



Third system of musical notation, featuring two treble staves and a grand staff (bass and tenor). The key signature is one sharp (F#). The first treble staff contains four measures of music, each with a four-measure rest indicated by a '4' above the staff. The second treble staff contains four measures of music, each with a four-measure rest indicated by a '4' above the staff. The grand staff contains four measures of music, each with a four-measure rest indicated by a '4' above the staff. The dynamic marking *p* is present below the first measure of the first treble staff and below the first measure of the second treble staff. The dynamic marking *f* is present below the first measure of the first treble staff and below the first measure of the second treble staff.

dim. p dolce

dim. p dolce

dim. p dolce

p cresc.

p cresc.

p cresc.

dim. e poco rit.

dim. e poco rit. *p dolce*

p dolce

dim. e poco rit. *p dolce*

p

p

p

p

The musical score is written for piano and consists of several systems of staves. The first system includes two single staves and a grand staff (treble and bass clef). The second system also has two single staves and a grand staff. The third system features a single staff with a treble clef, a single staff with a bass clef, and a grand staff. The fourth system consists of a single staff with a treble clef, a single staff with a bass clef, and a grand staff. The fifth system is a grand staff. The sixth system is a grand staff. The seventh system is a grand staff. The eighth system is a grand staff. The music is in the key of D major (one sharp) and includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. Dynamic markings include *dim. e poco rit.*, *p dolce*, and *p*.

First system of musical notation, measures 1-5. The system consists of three staves: two treble staves and one grand staff (bass and tenor). The key signature is two sharps (F# and C#). The first two staves begin with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. They feature rapid sixteenth-note passages with fingerings (2, 4, 2, 3) and accents. The third staff begins with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking, followed by a forte (*f*) dynamic. It includes a melodic line with a slur and a fermata, and a bass line with a slur and a fermata.

Second system of musical notation, measures 6-10. The system consists of three staves. The first two staves continue with rapid sixteenth-note passages, marked with a piano (*p*) dynamic. The third staff features a melodic line with a slur and a fermata, and a bass line with a slur and a fermata. The key signature remains two sharps.

Third system of musical notation, measures 11-15. The system consists of three staves. The first two staves continue with rapid sixteenth-note passages, marked with a crescendo (*cresc.*) and a piano (*p*) dynamic. The third staff features a melodic line with a slur and a fermata, and a bass line with a slur and a fermata. The key signature remains two sharps.

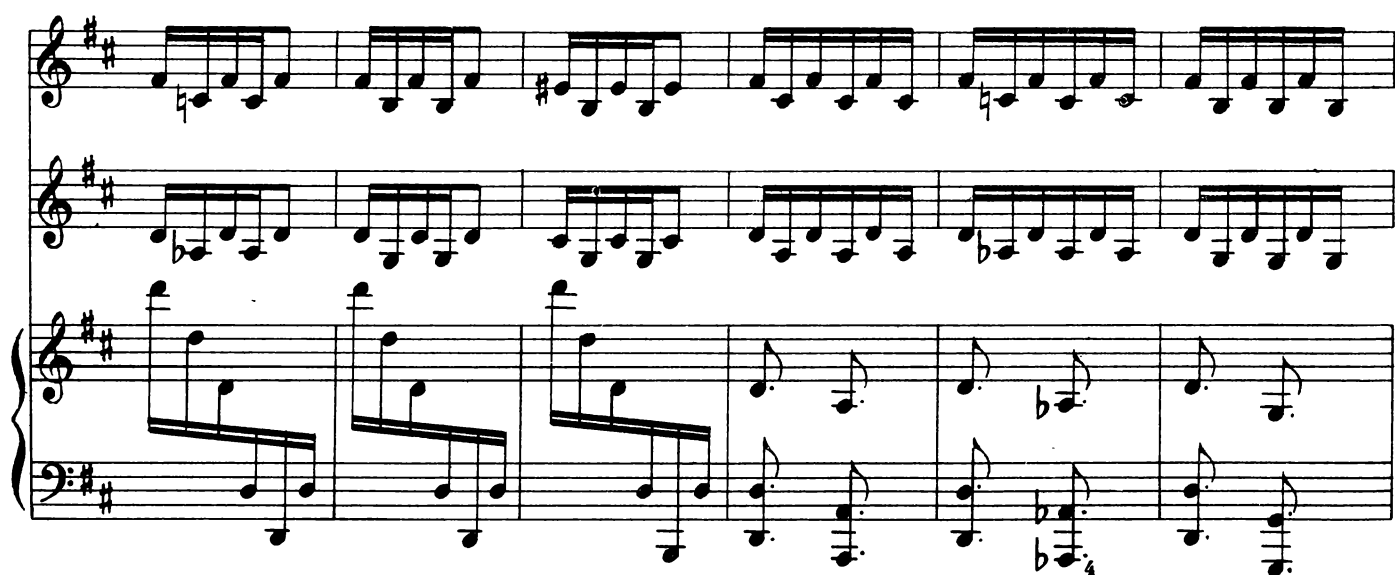
This musical score is for the piece "The Rose Tree" in D major, featuring a piano introduction and a guitar solo section. The score is written for piano (left hand) and guitar (right hand).

Introduction: The introduction begins with a piano (p) dynamic marking. It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, both in D major. The tempo is marked "Allegretto".

Guitar Solo: The guitar solo section begins with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The solo is marked with a "f" (forte) dynamic. The tempo is marked "Allegretto". The solo is written in D major and features a series of ascending and descending runs, including a double bar line and a repeat sign. The solo is marked with a "f" (forte) dynamic. The solo is written in D major and features a series of ascending and descending runs, including a double bar line and a repeat sign.



First system of musical notation. It consists of three staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). They contain rapid sixteenth-note passages, with the first staff starting with a first-finger fingering (1) and both staves marked *pp legg.* The bottom staff is in bass clef with a key signature of two sharps, containing a slower-moving accompaniment of eighth notes, also marked *pp legg.*



Second system of musical notation. It consists of three staves. The top two staves continue the rapid sixteenth-note passages from the first system. The bottom staff continues the accompaniment, featuring some chromatic movement and a change in rhythm to include dotted notes.



Third system of musical notation. It consists of three staves. The top two staves feature more complex sixteenth-note patterns with various fingering indications (1, 2, 3, 4) and include a *pizz.* (pizzicato) marking. The bottom staff continues the accompaniment, with some chords and a final measure ending with a double bar line.

ЗМІСТ

Від автора

ЧАСТИНА I

ВСТУП

Вимоги до інструмента	4
Постановка корпусу й рук під час гри	6
Учбово-виховна робота в класі домри	13

ЧАСТИНА II

ТЕХНІКА ГРИ

Умовні терміни й графічні позначення	16
Розділ перший	20
Розділ другий	27
Розділ третій	33
Розділ четвертий	41
Розділ п'ятий	54

ЧАСТИНА III

ПЕДАГОГІЧНА РЕДАКЦІЯ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ	65
--------------------------------------	----

ДОДАТОК

РЕПЕРТУАР ДОМРИСТА

П'єси для домри в супроводі фортепіано

Азербайджанська народна мелодія. Обробка О. Мартінсена	83
М. Лисенко. Елегія	86
Д. Кабалевський. Прелюдія	89
С. Рахманінов. Елегія	92
М. Лисенко. Гавот	99
В. Косенко. Куранта	104

П'єси для дуета домр у супроводі фортепіано

М. Лисенко. «Сонце низенько» (пісня Петра з опери «Наталка Полтавка»)	116
М. Лисенко. «Дощик»	118
О. Глазунов. Піщикато з балету «Раймонда»	122
О. Глазунов. Антракт з балету «Раймонда»	125
Ф. Шопен. Ноктюрн	131
П. Майборода. Київський вальс	138
М. Лисенко. Баркарола	146
О. Скрябін. Етюд	150

СОДЕРЖАНИЕ

От автора

ЧАСТЬ I

ВВЕДЕНИЕ

Требования к инструменту	4
Постановка корпуса и рук при игре	6
Учебно-воспитательная работа в классе домры	13

ЧАСТЬ II

ТЕХНИКА ИГРЫ

Условные термины и графические обозначения	16
Раздел первый	20
Раздел второй	27
Раздел третий	33
Раздел четвертый	41
Раздел пятый	54

ЧАСТЬ III

ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ РЕДАКЦИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ	65
---	----

ПРИЛОЖЕНИЕ

РЕПЕРТУАР ДОМРИСТА

Пьесы для домры в сопровождении фортепиано

Азербайджанская народная мелодия. Обработка А. Мартинсена	83
Н. Лысенко. Элегия	86
Д. Кабалевский. Прелюдия	89
С. Рахманинов. Элегия	92
Н. Лысенко. Гавот	99
В. Косенко. Куранта	104

Пьесы для дуэта домр в сопровождении фортепиано

Н. Лысенко. «Сонце низенько» (песня Петра из оперы «Наталка Полтавка»)	116
Н. Лысенко. «Дощик»	118
А. Глазунов. Пиццикато из балета «Раймонда»	122
А. Глазунов. Антракт из балета «Раймонда»	125
Ф. Шопен. Ноктюрн	131
П. Майборода. Киевский вальс	138
Н. Лысенко. Баркарола	146
А. Скрябин. Этюд	150

2 крб. 17 коп.

