

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

МЕТОД КОНТРАСТОВ В ОБУЧЕНИИ ДОМРИСТА

DOI: 10.31618/ESU.2413-9335.2021.4.84.1291

Забавская Елена Ивановна

старший преподаватель

кафедра струнных народных инструментов

РАМ им. Гнесиных Москва, Россия

Домра – это музыкальный инструмент, который, на сегодняшний день активно и продуктивно развивается. В России народные инструменты представлены в каждом регионе в ведущих музыкальных ВУЗах страны, а также развиты настолько, что готовы конкурировать с ведущими академическими инструментами.

Вместе с тем, можно констатировать, что методика преподавания игре на домре на данный момент еще не достигла своей целостности. Для того чтобы выйти на новый уровень развития, требуется сформировать такую школу игры на инструменте, где будут максимально точно прописаны азы освоения инструмента. В пример можно привести немецкую школу игры на мандолине, где каждый взмах и наклон руки прописан до мелочей. И каждое движение правой руки важно, так как влияет на звук, где главное это эстетика звука, а не только владение виртуозной техникой. Рамки статьи не позволяют раскрыть все детали методики обучения домриста, поэтому ограничимся рассмотрением сферы образования звука, фразировки и динамики. На первый взгляд может показаться, что это обыденные вещи, которые описаны во множестве учебных и методических пособий. Однако, практика показывает, что даже в высшем звене профессиональной подготовки иногда приходится уделять этим вопросам довольно большое количество времени. Это в свою очередь говорит о том, что в среднем звене и на начальном этапе обучения этому уделяется недостаточно внимания. В практике преподавания в вузе нередко встречаются моменты, когда даже самые талантливые студенты в исполнении произведений ограничиваются минимальным набором «музыкальных красок». Расширить диапазон исполнительских средств, развить художественное мышление при воспитании домриста может помочь метод контрастов.

Рассмотрим некоторые из них.

контраст 1. Туше. Рассмотрим такие виды туше как *Бросок* и *Нажим*. Именно в начальном звене обучения важно закладывать эти навыки, как основу для дальнейшего художественного развития мышления ученика. Как правило, бросковой техникой правой руки владеют многие, но что происходит за пределами атаки звука, не все задумываются. Без броска в правой руке невозможно в дальнейшем развить беглость пальцев. Это обусловлено особенностью конструкции домры – сильное натяжение струн по сравнению с родственными инструментами:

балалайкой, гитарой и мандолиной. И эти жесткие струны необходимо активно преодолевать. Бросок – это активный замах с весом правой руки над струной, предваряющий атаку звука. Но бросковая техника не подходит для использования во всех произведениях без исключения. Однако многие домристы пытаются применять ее практически во всех пьесах, которые они исполняют. То есть подавляющее большинство звуков, которые исполняются приемом удар вверх или вниз играют с броском в правой руке. Звук, как известно, имеет три составляющих: атака, его продолжительность и затухание. Многие обучающиеся редко обращают внимание на продолжительность звука, уделяя внимание только атаке.

Что касается нажима, то он является противоположностью броска. Нажим помогает добиться певучести от инструмента. То есть, чтобы инструмент пел, соответственно по нему не следует ударять. Нажим начинается не с замаха руки, а с мягкого нажатия на струну без замаха, как бы чуть оттягивая ее вниз. Техника нажима немного сродни немецкой *Abschlag* технике (абшлаг), которая как раз применяется тогда, когда нужно сыграть певучим звуком, не прибегая к тремоло. Навыки, полученные на начальном этапе воспитания домриста, в музыкальной школе: бросок, как активное начало, и нажим, как полную его противоположность, определяют основу для дальнейшего развития выразительности исполнения, тем самым, расширяя его возможности в будущем. Кроме того, в области между этими контрастными антиподами броском и нажимом можно обнаружить множество переходных градаций прикосновения к струне.

В настоящее время струнные народные инструменты (балалайка, домра в частности) проживают такой период развития, когда виртуозная техника часто превалирует, то есть ставится во главу угла. И преподаватели сталкиваются с тем, что студент училища, приходя в ВУЗ, с удивлением обнаруживает певучие возможности своего инструмента. И тут стоит отметить, что важно научить ребенка еще в школе играть не только виртуозно, но и овладеть певучей техникой нажима, который существенно продлевает звук нашего инструмента, имеющего и без того не самую длинную «педаль» от природы. Бросковая техника – активное начало. Она очень важна, особенно на начальном этапе, так как она впоследствии формирует беглость домриста и его мелкую виртуозную технику. Но и нажим также

важен, как основная составляющая лирических эмоций кантленного характера.

Итак, умея играть и активно броском, и мягко нажимом можно переходить ко второму этапу звукообразования – длине звука.

Контраст 2.

Штрихи, приемы игры и их обозначения.

Школьники, студенты училищ и реже студенты ВУЗов не умеют применять на практике штрихи и приемы игры, или применяют их хаотично и необдуманно. Автор считает очень важным привить ученику умение играть определенным приемом на протяжении одного музыкального эпизода, заданного определенным характером. Умение применять разные приемы и штрихи в той или иной музыке также важно для верного отображения художественной мысли. Так как если меняется художественный образ, то меняется и прием игры или штрих. Верное применение палитры приемов и штрихов ведет к осмыслению процесса звукообразования, к пониманию того, что мы хотим и как мы хотим исполнить данный отрезок музыки.

Приемы и штрихи хорошо отрабатываются в гаммах, этюдах, либо в отдельных разделах пьес, где используется только один вид приема. Смена приема игры чаще всего применяется при смене характера произведения и очень важно, чтобы на протяжении данного тематического материала ученик точно исполнял заданные приемы игры и штрихи, то есть находился как бы в «образе». Начинать изучение приемов, штрихов следует с отработки одного вида на протяжении отдельной взятой фразы или раздела. А только уже потом следует переходить к смешанным: когда соседствуют, например, тенуто и стаккато. Разные сочетания приемов тоже требуют определенного умения их использовать и исполнять, так как при их исполнении задействованы разные группы мышц.

Следует заметить, что на настоящий момент нет однозначного понимания в профессиональной среде относительно того, как отображать тот или иной прием. Тем не менее, рассмотрим несколько основных видов, которых достаточно для начального звена обучения. Приемы и штрихи упорядочены по длине звука, которая зависит не только от движений правой руки. Левая рука также принимает активное участие в продолжительности звучания.

Важно, что при исполнении или отработке того или иного штриха, следует добиваться максимальной точности исполнения, то есть звуки должны быть абсолютно идентичны друг другу по атаке и продолжительности.

В методической литературе установлено 3 штриха – легато, нон легато, стаккато. В данной же классификации автора штрихи соседствуют с приемами и различаются по длине звучания для удобства понимания учащихся.

Нетремолируемые:

1. **Стаккатиссимо** или **стаккато secco** (максимально короткое сухое стаккато с броском в

правой руке, заглушая струны правой или левой



рукой) Практика показывает, что исполнители-домристы высшего звена часто неосознанно укорачивают исполняемые звуки, и по привычке исполняют стаккатным звуком все произведение, которое исполняют вне зависимости от его образной сферы.

2. **Стаккато коротко**

(выполняется с броском в правой руке, одновременно снимая звук в правой и левой руках) Это стаккато ближе к стаккато духовых или струнных инструментов. Важно в левой руке следить, чтобы пальцы приостанавливали нажим пальца на струну, а не подпрыгивали при исполнении этого приема.



3. **Тенуто с точкой** нажим в правой руке, немного отделяя длительности друг от друга, с паузой между звуками.



4. **Тенуто**

Используя нажим в правой руке, полностью выдерживая длительность, но отделяя звуки друг от друга.

Важно понимать, что обозначение этого приема связано прежде всего с длиной звука, в данном случае, следует точно выдерживать длительность, не снимая пальцы левой руки с грифа пока полностью не выдержится звук.

5. **Легато** наслоение нот друг на друга (чаще несколько нот под лигой). Легче всего осваивать этот штрих, используя динамику в поступенном движении делая небольшое крещендо или диминуэндо к последнему звуку в пассаже.

Здесь следует отметить методическую находку профессора РАМ им. Гнесиных Натальи Иосифовны Липс, которая рекомендует играть легато с «обязательным легато» в левой руке (пальцы как бы «наплывают» друг на друга). Профессор считает, что в восходящем движении легато многим дается легче, нежели легато при нисходящем движении звуков.

Тремолируемые:



1. **Тенуто с точкой** ровное тремоло с небольшими паузами между звуками.



2. **Тенуто** ровное тремоло с твердой атакой без акцента

3. **Легато** как бы наслаивая звуки друг на друга.

Штрихи должны отличаться друг от друга на слух, то есть должны быть контрастными друг к

другу. Поэтому при профессиональной подготовке в качестве технического минимума обязательным условием является исполнение гамм разными штрихами. Грамотное усвоение штрихов также ведет к правильному употреблению артикуляции (с лат. - разделяю).

Что касается знака «-» tenuto над нотой, то в советской литературе для домры так зачастую обозначалось тремоло. Этот стереотип в некоторых случаях до сих пор имеет место. Что вызывает некоторые сложности в работе современных композиторов с исполнителями домристами над оригинальным репертуаром. У других инструментов этот знак означает протяженность звука. Для обозначения же тремоло в нотах следует использовать указание «trém.» под лигой, либо обозначать тремя чертами на штиле, или указывать «simile», чтобы избежать обилия черточек в нотах. Такое обозначение будет более точным, так как ноту со знаком «-» tenuto можно исполнять и приемом удар. Овладение каждого штриха следует доводить до состояния сформированного навыка, путем повторения, закрепления и доведения его до автоматизма.

Контраст 3.

Фразировочная динамика

Формирование фразы – это также важное умение, которое следует вырабатывать на ранних этапах освоения инструмента. Правильная фразировка – одно из важнейших умений музыканта. Обозначается в нотах при помощи цезур и фразировочных лиг, а также оттенков музыкальной динамики. Неотъемлемой частью искусства правильной фразировки является верное употребление музыкальных штрихов — легато, стаккато и др. О чем шла речь выше. Поэтому штрихи и фразировка неразрывно связаны. Очень важно научить ребенка не только точно проигрывать ноты, которые указаны в тексте, а почувствовать их связь. Нужно очень тщательно отслеживать фразировку исполнения, так как многие обучающиеся попросту ленятся это делать. Для этого также нужны умение и привычка. Очень важно обращать внимание ученика на поиск кульминационных нот во фразе и динамически приходить именно к ним. А затем, как обязательное следствие – это расслабление после кульминации во фразе.

Прообразом музыкальной фразировки всегда выступала человеческая речь. Мы не говорим монотонно, не разговариваем, отчеканивая каждое слово. Даже в отдельно взятом слове всегда присутствует ударение, точка напряжения и расслабления. Например: «ЗдрАвствуйте, проходите». В этом предложении кульминация приходится на начало фразы, а затем следует ее угасание. И очень важно умение найти эту точку (кульминацию), которая притягивает к себе. Найти смысловое ударение во фразе. И подход к этой точке будет осуществляться путем динамического нарастания до пика, а затем интонационного угасания фразы. Таким образом можно сделать вывод, что фразировка и динамика также связаны.

На начальном этапе обучения, детям, проще всего понять фразировку через слова и их ударения, поэтому можно использовать небольшие словосочетания, где ударение в слове совпадает с кульминацией фразы, и освоение фразировки музыкальной ткани в таких условиях проходит проще и быстрее.

Также маленькие музыканты часто делают незначительные кульминации во фразах. Автор статьи таким ученикам всегда приводит пример с расстоянием в пять сантиметров между пальцами, это примерно отражает то, насколько они динамически развили кульминацию. И расстояние распахнутых рук, то есть куда следует стремиться. Поэтому навык фразировки нужно развивать постепенно. Используя метод контрастов следует как можно более ярко производить динамическое нарастание к кульминации фразы. И, чем контрастнее будет точка кульминации относительно начала фразы, тем больше времени потребуется на ее угасание. Таким образом необходимо более выпукло и смело выражать то, что предусмотрено художественным содержанием музыкального произведения.

Важно, что фразировка выполняется посредством динамики. То есть восходящую, к примеру, фразу нужно начинать тише, если вы планируете сделать крещендо. Домра – это не тот инструмент, который может похвастаться мощностью рояля. Тем не менее, она может казаться мощной при грамотном распределении динамики, приберегая самый мощный звук для главной кульминации. Учитывая специфику домры, если при движении к кульминации необходимо «забраться» еще выше в динамике, а сила инструмента не позволяет этого сделать, следует чуть ослабить напряжение, чтобы подняться на следующую динамическую ступень.

Динамика зависит полностью только от правой руки. Левая рука должна быть всегда легка в управлении, какие бы сильные динамические нагрузки не приходились на правую руку. Это поможет избежать зажатий в мышцах. Работа над фразировкой тоже очень важна в раскрытии художественного образа произведения и напрямую зависит от владения динамическими контрастами.

Контраст 4.

От пианиссимо до фортиссимо.

Овладение динамикой – важная составляющая мастерства домриста. Необходимо учиться вырабатывать широкий динамический диапазон и градации динамики между контрастными точками. Дети и студенты училищ зачастую играют одинаковым в отношении динамики звуком. Это приводит к бедности музыкального выражения художественного образа, к "серости", усреднению звучания. Передко пиано и пианиссимо исполняются слишком тихо и глухо. Чтобы добиться красивого звучания этих нюансов следует контрастное пиано, после форте, всегда играть чуть напряженно и чуть более звонко, чтобы захотелось его услышать. Залогом же красивого форте помимо владения динамическими градациями, следует

считать и наличие качественного инструмента, который может позволить продемонстрировать данное умение. В силу специфики конструкции домры, инструмент может не выдерживать применяемой силы исполнителя и издавать дополнительные трещащие призывки. В этом случае следует играть в зоне его приятного звучания или, по возможности, заменить инструмент.

Для исполнения в динамическом оттенке форте достаточно продолжительное время (попросту говоря громко и долго) требуется особый навык. Корректность исполнения в этом случае обусловлена слаженной работой крупных мышц рук. К ним можно отнести: предплечье, плечо и мышцы спины. Эти мышцы необходимо чувствовать, развивать и укреплять. Форте и фортиссимо, как правило, употребляются в кульминациях произведений. Частой ошибкой многих студентов и школьников является то, что при работе над произведением в «домашних условиях» подобные места отрабатываются в динамическом оттенке не более mezzo-форте. Данные ситуации могут быть обусловлены различными жизненными обстоятельствами: кто-то боится побеспокоить соседей и др. Необходимо выделять время, чтобы проигрывать эти места на максимальных эмоциях и мощности. Форте само по себе не появляется, его нужно нарабатывать. И чем шире градация исполнителя от пианиссимо до фортиссимо, тем более он интересен слушателю, и тем больше образов он может представить. Не стоит бояться играть громко, это нужно, необходимо и требует особого внимания, иначе неподготовленные (не натренированные) мышцы руки могут не сработать в нужный момент и зажаться. Как только будет освоена контрастная динамика, всю остальную воспроизвести не составит особого труда, так как большинство обучающихся ею как раз владеют изначально, играя в средней динамике, где-то между mezzo-форте и mezzo-пиано.

Контраст 5.

Контрасты в художественно-образной сфере.

Разобрав произведение на фразы и мотивы, нужно попытаться теперь склеить их воедино и поработать над замыслом произведения, над общей кульминацией всего произведения. С самого начала разбора следует установить местонахождение в пьесе самого громкого места и самого большого эмоционального напряжения, которое будет притягивать к себе все внимание. При игре целиком всегда нужно о нем помнить и оставлять для него запас сил.

Также следует выяснить контекст создания произведения: в каком веке написана была пьеса, к какой эпохе принадлежит композитор, от этого будут зависеть интонации и туше. Музыканту следует всегда задавать себе вопрос, о чем эта музыка? С самого начала разучивания пьесы следует четко определить, о чем вы будете играть, что хотите изобразить, какой образ воплотить. При

работе с детьми очень важно акцентировать на этом внимание. Если в начале уделять внимание только разучиванию нот, вне зависимости от их характера, а только потом работать над образами, то через какое-то время придется второй раз работать практически с нуля, нарабатывать новые ощущения в руках.

При работе с кантиленой, следует добиваться певучести, а не только ровного тремоло. При работе с народными виртуозными произведениями азартного исполнения. При работе с классической и музыкой эпохи барокко заниматься отточенностью штрихов и длиной фразы. Необходимо в какой-то степени гипертрофировать образы, чтобы намерения исполнителя смогли «долететь» до самого дальнего слушателя в последнем ряду. Контрастные образы легче воспринимаются слушателями, и становятся более понятными. Например, при активном начале в пьесе, нужно постараться выложить весь задор, который имеется в запасе, а контрастную кантиленную середину произведения, наоборот сыграть максимально легатно и мягко.

Контраст 6.

Медиаторы – ваш голос.

Хороший медиатор – это как хороший голос для певца. Потому успешное исполнение по большей части зависит от заточки и формы вашего медиатора. Иногда, добиваясь красивого звука на инструменте, создается ощущение, что обучающийся не может понять мысль, которую хочет донести преподаватель. Однако, нередко это может быть обусловлено некачественной заточкой медиатора. Звучание незаточенного медиатора можно сравнить разве что с охрипшим голосом певца, с голосом с ненужными призывками. Поэтому нужно своему посреднику (именно так переводится слово медиатор) уделять должное внимание.

Обращаясь для примера к школе игры на мандолине в Германии, хотелось бы отметить, что там профессионалы играют медиаторами одной формы, сделанные на одной фирме Wolle, различаются они лишь плотностью материала. Они также и красиво звучат на домре в некоторых пьесах без тремоло.

В России на данном этапе самые популярные медиаторы изготавливаются из капролона белого цвета. Они неплохо звучат, но очень быстро стираются и покрываются зазубринами, особенно если играть громко. Поэтому подобные медиаторы требуют практически ежедневной заточки. Это обстоятельство, отнимающее много времени, можно решить наличием в запасе достаточно большого количества (у автора статьи их обычно около 25) наточенных и совершенно разных по звуку медиаторов.

В России же нет единого стандарта изготовления плектров, это может являться как плюсом, так и минусом. С одной стороны, можно подобрать уникальный по звуку медиатор, но если этот медиатор утерять, то найти такой же будет очень проблематично, так как все медиаторы

делаются вручную, и за качеством материала как правило никто не следит. Несмотря на то, что все они делаются из материала капролон, толщина и качество материала может различаться. Носик медиатора может быть чуть более острым или более округлым. Более острые и более тонкие до 1,6 миллиметра в толщине дают больше верхних обертонов и звучат более звонко. Более толстыми считаются плектры от 1,6 до 2 миллиметров и звучат они более матово и бархатисто. Яркие динамические места в произведениях и места изобилующие аккордами целесообразнее играть медиаторами с большей площадью, мелкую технику – с более короткими и острыми кончиками. Умение использовать разные медиаторы обогащает тембральные возможности инструмента и дает

возможность более рельефно отразить образное содержание музыкального произведения.

Особое внимание следует уделять медиаторам для кантилены, они должны иметь самый красивый звук на слух, без малейшего стука. Те плектры, которые красиво звучат в ударной технике, не всегда подходят для исполнения тремоло.

Изучение любого инструмента – это увлекательный процесс. Автор статьи полагает, что, применение метода контрастов и преувеличений в практике обучения домристу, не забывая о чувстве меры, позволит обогатить художественно-образное мышление обучающихся и раскрыть их профессионально-технические и артистические возможности.

УДК
78.03(045)(574)

ЭСТРАДНОЕ ИСКУССТВО ИЛИ КУЛЬТУРА БОЛЬШИНСТВА СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА.

DOI: [10.31618/ESU.2413-9335.2021.4.84.1290](https://doi.org/10.31618/ESU.2413-9335.2021.4.84.1290)

Интыкбаев Еркен Алтынбекович
/ *Intykbayev Yerken*

*Заслуженный деятель Республики Казахстан, действительный член
Международной академии информатизации; старший преподаватель кафедры
«Инструменты эстрадного оркестра», факультета «Музыкальное искусство»
Казахской Национальной Академии Искусств имени Т.К. Жургенова,
г. Алматы, Республика Казахстан.*

АННОТАЦИЯ

В статье проведен анализ положения эстрадного искусства Казахстана, проведен краткий экскурс в историю становления эстрадного искусства, подняты проблемы, связанные с позиционированием эстрады или современной массовой музыкальной культуры в связи с тенденцией к грубой и несколько не эстетичной коммерциализации. Подняты вопросы бытования эстрадной музыки и ее роли в формировании пассивного, некритического восприятия такой культуры у широких масс, что ведет к возможности манипулирования массами. Хронологически-описательный метод в обрисовке основных вех становления эстрады отсылает к вопросу ракурса вопроса об общем положении эстрады в казахстанском обществе. Один из ракурсов статьи связан с методами взаимодействия средств массовой информации с различными жанрами музыкальной массовой культуры, а также работой большинства продюсеров, не владеющих навыками эстетического восприятия музыки.

Ключевые слова: эстрада, культура, музыка, коммерция, эстетика, ансамбль, солист, консерватория, устно-профессиональные традиции.

Эстрадное музыкальное искусство относится к так называемой «массовой культуре», которая, как известно, существует испокон веков. В казахском традиционном обществе к носителям массовой культуры причисляется весь пласт фольклорной и устно-профессиональной музыки: кюйши, салсерэ, жырау, творчество которых напрямую апеллировалось в массы, благодаря чему и сохранялась индивидуальность, жанрово-стилевое направление, суть и легенда происхождения музыкального образца. До определенного исторического времени между массовой и академической музыкой в казахском обществе не проводилось никаких границ, потому что любая музыка, передающаяся устно считалась образцом классики и высокого профессионализма. При всей импровизационности, массовая музыка была строго регламентирована и только с

идеологическими установками советского времени традиционно сложившаяся «массовая» культура стала считаться второсортной, а ее носители не профессионалами, а просто «носителями» народной музыки. Каждая социально-общественная формация меняет направление, смысл культуры и сегодня под массовым музыкальным искусством мы подразумеваем джаз, вокал, эстраду, музыкальные театры (оперетта, рок опера и т.д.), все направления новых течений (рок-опера, киномузыка, перфомансы и т.д.).

В нашем случае, мы делаем акцент на становлении эстрадной музыкальной культуры в Казахстане, стремящейся привлечь массовую аудиторию к искусству, создать высоко-профессиональные образцы эстрады, способных составить конкуренцию всем известным и популярным образцам современной массовой