



**Г. АНДРЮШЕНКОВ**

**ШКОЛА-САМОУЧИТЕЛЬ**  
**ИГРЫ НА БАЛАЛАЙКЕ**

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ  
с хрестоматией

•  
**Часть 1**

**УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ**



Издательство "Композитор"  
(Санкт-Петербург)

*Рецензенты:* заслуженный деятель искусств Российской Федерации профессор А.Б. Шалов,  
заслуженный артист Российской Федерации М.А. Данилов

Методическое бюро струнных народных инструментов учебно-методического центра Комитета по культуре администрации Санкт-Петербурга рекомендует "Школу-самоучитель игры на балалайке" Г. Андрюшенкова в качестве учебного пособия для детских музыкальных школ, музыкальных училищ и самообучения.

## ОТ АВТОРА

Среди множества существующих музыкальных инструментов вы выбрали балалайку, самобытное создание русского народа. Наделенная богатством разнообразных приемов игры, яркостью и красочностью звучания, балалайка с равным успехом используется как сольный, ансамблевый и оркестровый инструмент. Постоянно раскрываются все новые и новые ее возможности, чему способствует распространение ее не только в профессиональном исполнительстве, но и в художественной самодеятельности, в домашнем любительском музицировании.

Еще одно, и немалое достоинство балалайки — относительная несложность ее освоения. При достаточном усердии вы довольно скоро достигнете значительных успехов, и автор надеется, что предлагаемый Самоучитель поможет вам в этом. Основное предназначение Самоучителя — служить руководством музыкантам-любителям, желающим самостоятельно освоить балалайку приму. Наряду с этим он может быть использован как методическое и учебное пособие в помощь руководителям и студентам-заочникам музыкальных, а также культурно-просветительных учебных заведений.

Особенность данного пособия, отличающая его от других самоучителей для балалайки, состоит в его большей методической направленности, облегчающей работу учащегося. Это выражается, во-первых, в значительной подробности пояснений и рекомендаций; во-вторых, в комплексности курса, в котором необходимые сведения по музыкальной грамоте и элементарной теории музыки усваиваются параллельно с музыкально-техническими навыками; и, в-третьих, в поурочной системе построения, которая содействует организации занятий при самостоятельном обучении.

Самоучитель подразделяется на Учебный курс и Хрестоматию.

**Учебный курс** состоит из Введения, 25 уроков и Дополнения. Во В в е д е н и и вы найдете сведения по истории балалайки и ее устройству, советы по обращению с инструментом и подготовке к занятиям. У р о к и 1—24 излагают основной раздел курса, охватывающий наиболее характерные приемы игры на балалайке — бряцанье, разновидности пиццикато, тремоло, дроби, а также вибрато и натуральные флажолеты. По прохождении этих уроков вам будет доступно большинство существующих произведений для балалайки. В у р о к е 25 (контрольном) вы проверите свои силы, разучив две пьесы, где ис-

пользованы разнообразные приемы игры. Д о п о л н е н и е адресовано учащимся, стремящимся достичь более высокого уровня владения инструментом; здесь преподаются некоторые виды вибрато, искусственные флажолеты, обратная дробь и гитарные приемы звукоизвлечения.

Самоучитель основан на прогрессивных методических принципах, повышающих эффективность обучения и обеспечивающих быстрое освоение инструмента. В нем учтены исполнительские достижения ведущих балалаечников, а также методический опыт известных педагогов — П. И. Нечепоренко, А. Б. Шалова, З. И. Ставицкого. Непосредственной основой пособия послужило содержание ранее вышедшей брошюры его автора «Начальное обучение игры на балалайке» (Л., 1983), существенно переработанное в соответствии с задачами данного издания.

Пояснения относительно исполнительской техники сопровождаются в Учебном курсе музыкальным материалом, подобранным таким образом, чтобы каждая пьеса или упражнение давали учащемуся что-то новое и вместе с тем закрепляли ранее приобретенные навыки. Объем этих образцов сознательно ограничен, чтобы не отвлекать ваше внимание разучиванием громоздкого нотного текста, а сосредоточиться на освоении техники игры. Большую часть пьес составляют обработки русских народных песен и плясок, что характерно для балалаечного исполнительства; использованы также некоторые произведения классиков и современных композиторов\*.

Вокальные мелодии, как правило, приводятся с поэтическим текстом, ибо единство музыки и слова полнее раскрывает характер сочинения и в то же время способствует правильной фразировке, осмысленности игры. Наличие текста дает также интересную возможность исполнения в манере народных музыкантов, которые обычно пели песни с собственным аккомпанементом, и, наконец, расширяет знакомство с музыкальной литературой, прежде всего с русским фольклором, без которого нельзя себе представить обучение на балалайке. Репертуарный минимум Учебного курса в принципе достаточен для первоначального освоения инструмента.

\* Упражнения, этюды, переложения и обработки, приведенные без указания авторства, принадлежат автору Самоучителя.

**Хрестоматия** позволяет обогатить репертуар и более углубленно овладеть инструментом. В ней три раздела. В первом из них вы найдете дополнительный музыкальный материал к Учебному курсу. Объем этого материала учащийся может определять по своему желанию, причем поурочная структура раздела, соответствующая строению Курса, облегчит выбор пьес. Таким образом, предлагаемая система при четкости построения обладает и достаточной гибкостью, «приспособляемостью».

Последующие два раздела Хрестоматии содержат более развернутые пьесы, к которым следует приступить уже после прохождения Учебного курса. Второй раздел включает произведения без аккомпанемента, третий — с аккомпанементом фортепиано и семиструнной гитары. Этот заключительный раздел способствует развитию ансамблевых навыков, очень важных для каждого музыканта, и, кроме того, закладывает основы концертного репертуара учащегося.

Уроки Самоучителя представляют собой этапы курса. Не обязательно, да практически и невозможно буквально приравнивать их к реальным занятиям: в зависимости от степени сложности изучаемых тем, от индивидуальных способностей, жизненных обстоятельств и т. п. одни уроки будут усвоены сравнительно быстро, подчас и за одно занятие, другие же потребуют большего времени. Имеет значение и то, насколько полно вы захотите овладеть материалом первого раздела Хрестоматии.

Продолжительность занятия должна быть меньше часа. Весьма желательно увеличить ее, скажем, до полутора часов, что позволит добиться больших успехов. Примерно четверть каждого занятия посвящайте повторению пройденного, остальное время — темам данного урока, количество которых колеблется, в зависимости от их трудоемкости, от двух до пяти.

Успешность самообучения зависит от многих факторов, в числе которых систематичность и целеустремленность работы занимают не последнее место. Заниматься рекомендуется ежедневно, лучше всего в одни и те же часы. В это время ничто не должно отвлекать вашего внимания. Желательно завести дневник (тетрадь, блокнот), где отмечались бы пройденные темы и задания. При всех обстоятельствах соблюдайте установленную в Самоучителе последовательность прохождения тем и не переходите к следующему уроку, пока не усвоен предыдущий. Если по каким-либо причинам вам пришлось сделать перерыв в занятиях на значительный срок, то при их возобновлении сперва вернитесь к последнему пройденному уроку (или даже нескольким урокам), а затем уже идите дальше.

При условии серьезных, вдумчивых занятий вполне реально за 6—8 месяцев овладеть основными приемами игры на балалайке и необходимым комплексом музыкально-теоретических знаний. Конечно, прохождение курса ускорится, если вы умеете играть на каком-нибудь другом музыкальном инструменте и знакомы с нотной грамотой.

В дальнейшем совершенствуйтесь в игре на балалайке, используя по своему выбору нотный материал Хрестоматии, а также издаваемых для этого инстру-

мента сборников. Не упускайте случая принять участие в любительском концерте, смотре или фестивале художественной самодеятельности.

Автор надеется, что вы со вниманием отнесетесь к таким прозаическим и, на первый взгляд, малоинтересным моментам, как посадка исполнителя, постановка рук, выработка правильного звукоизвлечения, изучение нотной грамоты. Все это звенья одной цепи, ступеньки лестницы, ведущей к овладению музыкально-исполнительским мастерством, и недооценка любого элемента отрицательно скажется на конечном результате.

Хотя курсом Самоучителя можно овладеть самостоятельно, вам будет очень полезно показаться квалифицированному балалаечнику и учесть его советы в дальнейшей работе. Неплохо также воспользоваться помощью знающего музыканта в развитии слуха.

Не следует ограничиваться сведениями, приведенными в Самоучителе. Расширяйте свой кругозор: читайте литературу о музыке и музыкантах, изучайте пособия по музыкальной грамоте и теории, а главное — больше слушайте хорошую музыку на концертах, в грамзаписи, по телевидению, радио и т. д.

Из дополнительной литературы вам можно в первую очередь порекомендовать следующие издания.

1. По истории исполнительства на балалайке, устройству и ремонту инструмента:

В. В. Андреев. Материалы и документы / Сост. Б. Грановский. М., 1986;

Васильев Ю., Широков А. Рассказы о русских народных инструментах. М., 1986;

Имханицкий М. У истоков русской народной оркестровой культуры. М., 1987;

Комаров Н., Федюкин С. Изготовление и ремонт щипковых музыкальных инструментов. М., 1988;

Пересада А. Справочник балалаечника. М., 1977;

Прокопенко Н. Устройство, хранение и ремонт народных музыкальных инструментов. М., 1977;

Соколов Ф. В. В. Андреев и его оркестр. Л., 1962;

Соколов Ф. Русская народная балалайка. М., 1962.

2. По музыкальной грамоте, элементарной теории музыки и музыкальной терминологии:

Вахромеев В. Элементарная теория музыки. М., 1983;

Крунтяева Т., Молокова Н. Словарь иностранных музыкальных терминов. Л., 1990;

Способин И. Элементарная теория музыки. М., 1985;

Фридкин Г. Практическое руководство по музыкальной грамоте. М., 1981.

Автор приносит искреннюю благодарность профессору Ленинградской консерватории заслуженному деятелю искусств РСФСР А. Б. Шалову за помощь, оказанную в подготовке Самоучителя, а также редактору настоящего издания А. В. Вульфсону за творческое сотрудничество. Автор будет признателен за все присланные в издательство отзывы и пожелания, направленные на совершенствование пособия.

## Введение

## ИЗ ИСТОРИИ БАЛАЛАЙКИ

...Так перед праздною толпой  
И с балалайкою народной  
Сидит в тени певец простой  
И бескорыстный и свободный!..

*М. Лермонтов. Русская мелодия*

Самые ранние письменные упоминания о балалайке относятся к концу XVII — началу XVIII века, а во второй половине XVIII — начале XIX века она стала, по свидетельству современников, распространеннейшим инструментом во всей русской земле, особенно же в крестьянской среде. Была она желанным гостем и в «именитых» домах и даже участвовала в музыкальном сопровождении придворных праздников. Интересно, что выдающийся русский скрипач XVIII века И. Хандошкин был известен также как виртуоз-балалаечник, покорявший слушателей исполнением народных песен в собственной обработке.

Бытовавшие в народе балалайки изготавливались обычно из нескольких еловых дощечек, имели от двух до четырех струн, на их гриф навязывали 4—7 передвижных жильных ладов. Форма корпуса тоже была различной — круглой или треугольной. В силу своей примитивности эти инструменты обладали довольно ограниченными выразительными возможностями.

К середине XIX века популярность балалайки начинает угасать: сначала семиструнная гитара, а затем гармоника постепенно вытесняют ее.

Новую главу в истории балалайки открыла в 80-е годы прошлого столетия деятельность страстного любителя народного творчества Василия Васильевича Андреева (1861—1918). С детства он проявил большие музыкальные способности, играл на многих инструментах. Случайно услышав звучание балалайки, он увлекается ею и на всю жизнь становится ее энтузиастом. Андреев знакомится с лучшими балалаечниками-любителями того времени, перенимает их искусство, но не ограничивается этим. Он сравнивает различные образцы балалаек, изучает их с точки зрения акустики, углубляется в исторические изыскания. В сотрудничестве с опытными музыкаль-

ными мастерами он постепенно вырабатывает тот тип инструмента, который с его легкой руки окончательно утвердился в дальнейшем.

Всю свою последующую жизнь «отец русской балалайки», как называли Андреева, посвятил ее пропаганде. Деятельность его была кипучей и разносторонней. Он постоянно выступает в качестве солиста-виртуоза, целеустремленно способствуя становлению балалайки как полноправного концертного инструмента. Другая сторона его деятельности — педагогика: он занимается с многочисленными учениками, организует всевозможные балалаечные кружки, курсы, классы, ставя своей целью возратить балалайку широким народным массам. Кроме того, он составляет и издает первые учебные пособия по игре на балалайке.

Совместное музицирование с учениками дает толчок еще одному важному начинанию: Андреев организует балалаечный ансамбль, а для этого разрабатывает совместно с музыкальным мастером Ф. Пасербским разновидности балалайки — целый набор инструментов разных размеров и высоты звучания. Выработанный ранее основной ее вид получил наименование «балалайка прима». Ансамбль (ставший позднее оркестром) под управлением его основателя с огромным успехом гастролировал как в России, так и за границей, в частности на Всемирной выставке в Париже в 1889 году. Его выступления восхищали известных французских композиторов — К. Сен-Санса, Ж. Массне, Б. Годара, а сам Андреев был избран почетным членом Французской Академии изящных искусств. В России замечательный музыкант встретил понимание и поддержку видных представителей отечественной культуры — Л. Толстого, А. Рубинштейна, Ф. Шаляпина. Известны восторженные слова П. Чайковского: «Какая прелесть эти балалайки! Какой поразительный эффект могут они дать в оркестре! По тембру — это незаменимый инструмент!» Широкая концертная и педагогическая деятельность Василия Васильевича продолжалась до последних дней его жизни.

Огромная заслуга Андреева состоит и в том, что он явился основоположником балалаечного репертуара: наряду с обработками русских народных песен им написано около 40 оригинальных произведений. Многие его вальсы, мазурки и полонезы по сей день популярны в профессиональной концертной практике и в любительском обиходе.

Одним из ближайших помощников «отца русской балалайки» был замечательный музыкальный мастер-самородок Семен Иванович Н а л и м о в (1868—1916), крестьянин Тверской губернии. В организованной Андреевым экспериментальной мастерской он изготовлял инструменты, остающиеся непревзойденными до наших дней.

Развитию искусства игры на балалайке и утверждению ее на концертной эстраде способствовала целая плеяда балалаечников-виртуозов, шедших по стопам Андреева. Первое место среди них принадлежит, бесспорно, Борису Сергеевичу Т р о я н о в с к о м у (1883—1951). Одно время он был солистом андреевского ансамбля, впоследствии же концертировал самостоятельно не только в России, но и в Западной Европе и в Америке. Значителен вклад Трояновского в концертный репертуар: его обработки русских народных песен отличаются глубоким проникновением в характер народного творчества, мастерским использованием возможностей инструмента; интересны также его переложения произведений русских и зарубежных композиторов-классиков.

Заметный след в истории балалайки оставил Александр-Дмитриевич Д о б р о х о т о в (1885—1935), исполнявший, а затем и издавший свои многочисленные обработки народных мелодий и переложения произведений Брамса, Шопена и других классиков.

Много сделал для развития балалаечного исполнительства Николай Петрович О с и п о в (1901—1945). Введение новых приемов игры, в частности элементов скрипичной техники, позволило ему выполнить огромное количество переложений скрипичных, фортепианных и оркестровых произведений, которые он блестяще играл в своих концертах (Вторая венгерская рапсодия Листа, «Полет шмеля» Римского-Корсакова и др.).

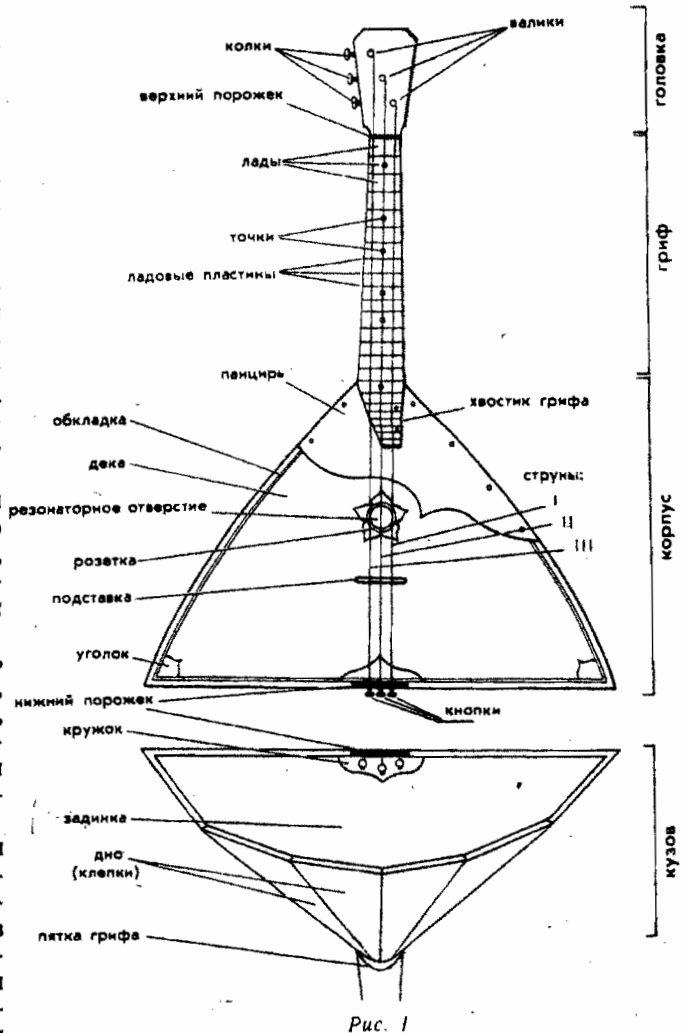
Высокого совершенства достиг в искусстве игры на балалайке Павел Иванович Н е ч е п о р е н к о (р. 1916). Достоинно продолжая традиции Андреева, он широко раскрыл возможности инструмента, пополнил арсенал его выразительных средств целым рядом новых приемов.

В послевоенный период приобрели известность такие музыканты, как Е. Блинов, Е. Авксентьев, Н. Вязьмин, Н. Некрасов, М. Рожков, А. Тихонов, Б. Феоктистов и целый ряд других. Известные балалаечники А. Шалов и О. Глухов способствовали расширению сольного репертуара своими многочисленными обработками и переложениями.

Но не только музыканты-исполнители создавали этот репертуар. Чем полнее раскрывались возможности балалайки, тем больший интерес она вызвала у композиторов. Еще Н. Римский-Корсаков предполагал использовать андреевский оркестр в одной из своих опер; позднее его талантливые ученики М. Ипполитов-Иванов и С. Василенко создали произведения специально для балалайки. Д. Шостакович применил ее в опере «Нос», обращались к этому инструменту и многие другие русские композиторы вплоть до наших современников Ю. Зарицкого, С. Слонимского и Р. Щедрина.

Всероссийские конкурсы исполнителей на народных инструментах в 1972, 1979, 1986 и 1990 годах показали возросшее мастерство солистов-профессионалов, выдвинули многих талантливых музыкантов. Заметен и рост самодеятельного исполнительства, способствующий успеху различных фестивалей и смотров народного творчества. Во многих уголках нашей страны найдется немало самобытных балалаечников-любителей, бескорыстно преданных своему инструменту, народной музыке. Все это служит убедительным свидетельством того, что современное искусство игры на балалайке находится на верном пути, начало которому было положено замечательным русским музыкантом Василием Васильевичем Андреевым.

## УСТРОЙСТВО БАЛАЛАЙКИ



Дека — верхняя часть корпуса инструмента; от ее качества зависит тембр, сила и продолжительность звучания балалайки.

Резонаторное отверстие (голосник) способствует формированию звука.

Розетка, уголки — декоративные инкрустации.

Панцирь — щиток, предохраняющий деку при игре (на инструментах массового производства обычно отсутствует).

Обкладка — деревянный кант, обрамляющий деку.

Подставка (кобылка) — нижняя опора струн, передающая их колебания деке. Удерживается на месте давлением натянутых струн, для которых на ее верхней кромке делаются прорезы — пазы.

Нижний порожек фиксирует положение струн.

Кнопки служат для закрепления нижних концов струн.

Кружок предназначен для размещения кнопок.

Кузов — выпуклая часть корпуса; состоит из задники и дна, которое собирается из планок — клепок.

Гриф — рукоятка, на которую наклеена накладка — планка для размещения ладовых пластин.

Хвостик грифа — продолжение накладки над панцирем (на инструментах массового производства обычно отсутствует).

Ладовые пластины — металлические порошки на грифе, предназначенные для изменения высоты звучания струн при игре.

Лады — участки грифа между ладовыми пластинами. Отсчет их ведется от верхнего порожка, количество на различных балалайках колеблется от 16 до 27.

Точки — метки для облегчения ориентировки на грифе, врезанные в определенные лады: 2, 5, 7, 10, 12-й и др.

Пятка — утолщение на нижнем конце грифа, предназначенное для скрепления грифа с кузовом.

Верхний порожек — верхняя опора струн, положение которых фиксируют имеющиеся в нем прорезы. Иногда перед порожком врезается так называемая установочная ладовая пластина, берущая на себя функцию опоры струн.

Головка служит для размещения механики, обеспечивающей натяжение струн.

Колки приводят в действие механику.

Валики — детали механики, служащие для закрепления верхних концов струн.

## ОБРАЩЕНИЕ С ИНСТРУМЕНТОМ И ПОДГОТОВКА К ЗАНЯТИЯМ

Подобно всякому музыкальному инструменту, балалайка требует заботливого обращения. Оберегайте ее как от излишней сухости, так и от сырости: в первом случае она будет рассыхаться, трескаться, во втором — расклевываться, а металлические части начнут ржаветь. Не держите ее на солнце и вблизи отопления, не подвергайте воздействию влаги.

Хранить и переносить балалайку лучше всего в специальном футляре, предохраняющем от воздействия атмосферы и механических повреждений. Поль-

зуются для этого и специально сшитым чехлом: наружная оболочка из непромокаемого материала, внутренняя — из мягкой ткани. На худой конец можно просто завернуть инструмент в мягкую ткань и обойтись полиэтиленовым мешком вместо чехла.

Берегите балалайку от повреждений, ударов, падений. Чтобы с ее корпуса при игре не стиралось лаковое покрытие, кладите на колени небольшой коврик из мягкой ткани. После каждого занятия гриф и струны протирайте чистой сухой тряпочкой. Колковую механику достаточно один раз в год слегка смазать машинным маслом.

При длительном хранении инструмента без употребления струны следует полностью ослабить, а подставку аккуратно положить на бок под струнами. Это предохранит деку и гриф от деформации.

Вероятнее всего, вы начнете занятия на балалайке массового производства — 16-ладовой, без панциря. Со временем, добившись достаточных успехов в обучении, постарайтесь обзавестись более совершенным заказным инструментом.

Не только балалайке, но и рукам исполнителя нужна забота: они должны быть чистыми и сухими, ногти следует подстричь (не слишком коротко) и подравнять специальной пилкой. Чтобы не перетрутить руки, очень важно соблюдать режим занятий. При систематической работе пальцы становятся не только более подвижными, но и приобретают способность выдерживать длительную нагрузку. Особенно значительна нагрузка на большие и указательные пальцы обеих рук, наибольшего же внимания требует указательный палец правой руки, который почти постоянно участвует в звукоизвлечении. Если его кожа чересчур суха, шелушится или трескается, смягчите ее кремом для рук или вазелином. Каждый новый технический прием нужно осваивать постепенно, так как в соприкосновение со струнами вводятся еще не «обыгранные» части пальцев. То же относится к режиму возобновления занятий после длительного перерыва. Помните: буквально несколько лишних минут увлеченной игры могут завершиться водяной мозолью.

Приступая к обучению, прежде всего необходимо научиться ставить на балалайку струны. Имеющиеся в продаже инструменты массового производства оснащаются комплектом из трех стальных струн: I — сечением 0,27—0,30 мм, одинаковые II и III — сечением 0,35—0,40 мм. Рекомендуется II и III струны заменить на синтетические (капрон, нейлон, стилон), более удобные для игры и лучше звучащие. В крайнем случае вместо специальных синтетических струн можно использовать рыболовную леску или струны для теннисных ракеток сечением 0,9—1,1 мм. Если это почему-либо не удастся, не стоит откладывать начало занятий — замену вы произведете по мере возможности.

Каждая струна надевается имеющейся на одном ее конце петлей под шляпку соответствующей кнопки, которая устанавливается в своем гнезде. При отсутствии на синтетической струне петли ее нужно сделать так, как показано на рис. 2. Противоположный конец струны закрепите на соответствующем валике механики способом, показанным на рис. 3.

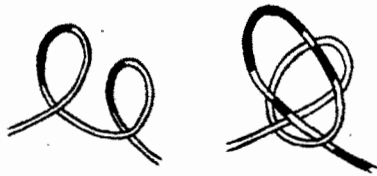


Рис. 2

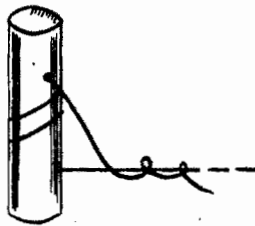


Рис. 3

Затем вращением колков несколько натяните струны, чтобы они слегка прижали подставку к деке. Проследите, чтобы валики вращались против часовой стрелки, а струны находились в соответствующих пазах подставки и обоих порожков.

Теперь нужно определить правильное местоположение подставки на деке (от точности ее установки зависит верность звучания инструмента). Для этого измерьте расстояние от верхнего порожка (или от установочной ладовой пластины, если она имеется) до 12-го лада, а затем на точно таком же расстоянии от 12-го лада в противоположную сторону установите на деке подставку.

Размер подставки имеет большое значение: слишком высокая затрудняет звукоизвлечение, низкая не позволяет добиться хорошего звучания, ибо струны при колебании соприкасаются с ладовыми пластинами, создавая призвуки. При нормальном ее размере расстояние от струн до грифа у 12-го лада должно быть равно 3,5—4,5 мм. Если подставка вашей балалайки лишь немного великовата, углубите пазы для струн; если очень высокая, аккуратно сострогайте излишек с ее верхней части. Если же подставка оказалась низкой, можно ее нарастить, приклеив сверху планочку необходимого размера, либо заменить на более подходящую.

Чтобы подставка не сдвигалась со своего места, ее основание натирают канифолью.

Обычно на фабричных инструментах струны расположены на равном расстоянии друг от друга. Чтобы удобнее было играть на I струне, отдалите от нее II, для которой нужно сделать на подставке дополнительный паз примерно вдвое ближе к III струне, чем к I.

В начале освоения ряда приемов игры необходимо свести до минимума сопротивление струн при ударах. С этой целью применяется особое приспособление — съемный дополнительный панцирь, по конфигурации упрощенно повторяющий основной панцирь балалайки. Изготавливается он из многослойной фанеры или дощечки, равной по толщине расстоянию от деки до натянутых струн. С его внутренней стороны по краю наклеивается бортик, наз-

начение которого — удерживать панцирь от сползания. Дополнительный панцирь подсовывается под струны сверху до упора бортика в кромку корпуса. Можно обойтись и более простым приспособлением — обычной папкой для бумаг, которую помещают под струны (рис. 4). Если толщина ее недостаточна, чтобы заполнить пространство между декой и струнами, положите внутрь папки бумагу (газеты и т. п.).

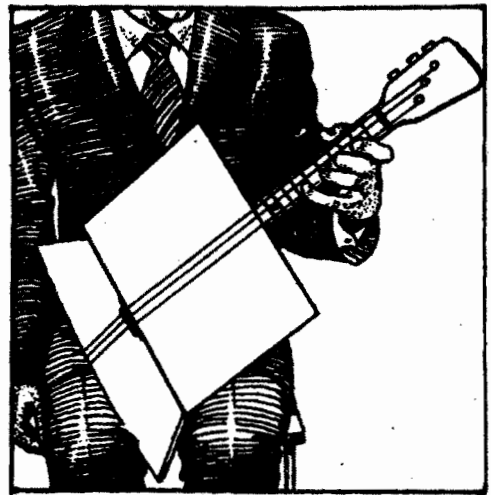


Рис. 4

## УСТРАНЕНИЕ ДЕФЕКТОВ ИНСТРУМЕНТА

От качества музыкального инструмента во многом зависит успешность его освоения. Балалайка должна хорошо звучать, иметь красивый внешний вид и быть удобной для исполнителя.

Некоторые возможные дефекты балалайки — внешнего свойства и заметны при осмотре: это трещины, повреждения лакового покрытия, ржавчина на механике и струнах; другие же обнаруживаются лишь при игре.

Царапины и потертости лака не оказывают заметного влияния на звучание. Другое дело трещины и вмятины от ударов. Мелкие трещинки на деке и кузове можно устранить собственными силами. Для этого тряпочным тампоном, смоченным в жидком столярном клее, мелкими круговыми движениями по поверхности трещины замазывают ее. После заполнения трещины клеем нужно чистой тряпкой удалить его излишек с поверхности. Высохнув, клей надежно цементирует трещину. В крупные трещины вклеивают специальные рейки; работа эта сложная и требует вмешательства мастера, как и заделка вмятин от ударов.

Если отошла или отломилась головка грифа, то при сохранности всех деталей (ладовых пластин,



накладки) и отсутствии расщеплений дерева можно произвести ремонт самостоятельно. Поверхности разлома смазываются столярным клеем, плотно прикладываются одна к другой. Выпавшие ладовые пластины также смазываются клеем и устанавливаются на свое место. Склеенные части сжимаются струбциной, причем следует тщательно проверить, нет ли смещения, перекоса. За неимением струбцины можно воспользоваться резиновым жгутом или плотной бечевкой, которыми в два-три ряда туго обматывают место разлома.

Для очистки механики от ржавчины необходимо вынуть ее из головки, зачистить мелким наждаком поврежденные места, протереть сухой тряпкой и смазать машинным маслом, после чего закрепить механику на своем месте.

Бывает, что открытые, т. е. не прижатые на ладах струны после настройки звучат верно, а прижатые не дают звуков нужной высоты (это может обнаружиться, например, при исполнении с аккомпанементом фортепиано). Тогда следует поставить другие, новые струны. Если же и после этого струны на ладах фальшивят, то причиной является неправильная установка ладовых пластин (неверная мензура). Такой дефект может устранить только специалист.

Если при правильном звукоизвлечении средней силы возникает лязгающее звучание, одной из причин может быть неровность ладовых пластин по высоте. Проверяют это, положив обыкновенную линейку поперек ладовых пластин, — выступающие из общего уровня пластины сразу будут видны. Для устранения дефекта нужно положить широкий напильник плоскостью на накладку поперек ладовых пластин и сделать им несколько движений вдоль грифа с небольшим нажимом. После этого проверьте

уровень линейкой и, если необходимо, повторите операцию.

Иногда причиной описанного недостатка звучания является дугообразное искривление грифа. В таком случае гриф придется заменить в музыкальной мастерской.

Причиной лязгающего звука могут быть и слишком глубокие или широкие пазы на верхнем порожке или подставке. При этом заменяют порожек или ремонтируют подставку — счищают ее верхний слой и наклеивают тонкую планку для новых пазов или просто делают новые, более мелкие пазы рядом со старыми.

Если перед верхним порожком имеется установочная ладовая пластина, а натянутые струны не касаются ее, следует углубить пазы в порожке так, чтобы струны легли на пластину (порожек лишь фиксирует их положение).

Нередко выходит из строя механика. При настройке инструмента колонок прокручивается с характерным пощелкиванием без поворота валика — это означает, что сточился один из зубьев шестеренки. Лучше всего сразу поставить новую механику. Если же таковой нет, перемотайте струну на валике в обратную сторону: при обратном движении шестеренка еще некоторое время поработает.

Причинами дефектов звучания могут быть также: неплотное соединение узлов механики, слабое закрепление ее крышки, неплотность прилегания подставки к деке, отклеивание внутренних частей балалайки, деформация панциря, изношенность ладовых пластин и др. Для ремонта отклеившихся внутренних частей и замены ладовых пластин требуется помощь квалифицированного музыкального мастера. Остальные перечисленные дефекты можно устранить самостоятельно.

## Урок 1

### ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ

Естественность движений — залог исполнительского мастерства. Поэтому с самого начала занятий избегайте лишнего напряжения. Очень важно разумно чередовать активность и расслабление, осознанно руководить своими движениями. Научиться этому вам помогут подготовительные упражнения без инструмента, разработанные известным ленинградским педагогом З. И. Ставицким. Для их выполнения сядьте на стул, заняв переднюю половину сиденья. Ноги должны свободно стоять на полу, туловище держите прямо, но без скованности.

1. Протяните выпрямленные руки вперед, держа их горизонтально, ощутите нагруженность работающих мышц (но не напрягаясь специально). Затем полностью расслабьте мышцы — руки свободно упадут под собственной тяжестью и, подобно маятнику, некоторое время будут покачиваться, постепенно сокращая размах до полной остановки.

2. Руки свободно опущены, свисают вдоль туловища. Начинайте постепенно сгибать их в локтях, поднимая предплечья\* при полностью расслабленных кистях. Подняв кисти до уровня груди, мгновенно расслабьте участвующие в подъеме мышцы — руки свободно упадут и станут покачиваться до полной остановки.

3. Начинайте поднимать свободно опущенные руки, как в предыдущем упражнении, но затем, продолжая подъем, приблизьте предплечья к груди, а кисти разверните так, чтобы кончиками пальцев коснуться ключиц. При мгновенном расслаблении мышц руки упадут на колени. Ощутите вес рук в момент падения.

Каждое упражнение повторяйте по несколько раз, пока не выработаете ясные ощущения активного (рабочего) и пассивного (расслабленного) состояния мышц. И в дальнейшем при первых занятиях

\* Предплечьем называется часть руки от лучезапястного сустава до локтевого, плечом — часть руки от локтевого сустава до плечевого.

возвращайтесь к этим упражнениям перед тем, как взять в руки балалайку.

## ПОСАДКА ИСПОЛНИТЕЛЯ И ПОСТАНОВКА РУК

Многое в игре на балалайке зависит от того, как сидит исполнитель, как он держит инструмент. Правильная посадка обеспечивает свободу движений рук, она удобна и красива.



Рис. 5

Стул подбирается с жестким и плоским сиденьем, по высоте соответствующим вашему росту. Стандартный стул пригоден для роста 165—175 см; в случае необходимости высоту сиденья можно отрегулировать, положив какой-нибудь плоский предмет на стул или под ноги. Садиться нужно на переднюю половину сиденья так, чтобы ноги могли прочно, всей ступней опираться на пол. Левая нога находится несколько впереди правой, носки чуть развернуты.

Поставьте балалайку нижним углом между сдвинутыми без напряжения коленями с небольшим наклоном к себе. Туловище слегка наклоните вперед,

к инструменту, чтобы грудь прилегала к верхним клепкам кузова. Поза должна быть естественной, свободной, без сутулости, наклона туловища в стороны допускать не следует. Головка грифа немного выдвигается вперед и устанавливается примерно на высоте плечевого сустава. Если держать ее выше, туловище отклонится вправо и левая рука при постановке на гриф окажется скованной, если ниже — туловище отклонится влево, что также вызовет неудобство. При правильной посадке нижний угол панциря и нижний конец нижнего порожка оказываются на уровне верхней поверхности бедер. В случае необходимости регулируйте положение инструмента, изменяя наклон грифа и сдвигая или раздвигая колени. Имейте в виду, что балалайка должна сохранять устойчивость, даже если не придерживать ее руками.

Правая рука в исходном положении полусогнута и свободно опирается на деку возле верхнего угла корпуса балалайки; опора приходится на внутреннюю сторону плеча чуть выше локтя.

Теперь, избегая напряжения, поставьте кисть на гриф балалайки, как показано на рис. 5. Плечо должно свободно свисать — не прижимайте локоть к туловищу и не отставляйте его в сторону. Нижняя кромка грифа опирается на подушечку основания указательного пальца, полусогнутого над 2-м ладом. Большой палец ставится на противоположную сторону грифа, выступая над ним своей ногтевой частью. Обратите внимание на то, чтобы запястье не прогибалось внутрь, а гриф не проваливался между большим и указательным пальцами и не лежал в ладони. Не следует также упираться большим пальцем в гриф снизу, как это делается при игре на гитаре.

## ПИЦЦИКАТО БОЛЬШИМ ПАЛЬЦЕМ

Самый простой прием звукоизвлечения на балалайке — пиццикато большим пальцем, которое представляет собой щипок одной струны большим пальцем правой руки в движении сверху вниз (ит. *pizzicato* — щипком). В нотках этот прием обозначается знаком  $\downarrow$  \*.

При игре на I струне подушечка большого пальца кладется на струну сверху, остальные пальцы ставятся в ряд за краем панциря, лучезапястный сустав полусогнут (рис. 6). Если на вашей балалайке нет панциря, то ориентиром послужит край деки (соответственно, и в дальнейшем изложении все сказанное о панцире будет относиться к деке).

\* В настоящем Самоучителе используется система обозначений приемов игры, разработанная профессором Ленинградской консерватории А. Б. Шаловым. В изданиях нот для балалайки вы, вероятно, встретитесь и с другими системами, что может вызвать затруднения. В таких случаях обращайтесь к приводимой на с. 78 Самоучителя сводной таблице обозначений, охватывающей те приемы, в обозначении которых существуют разночтения.

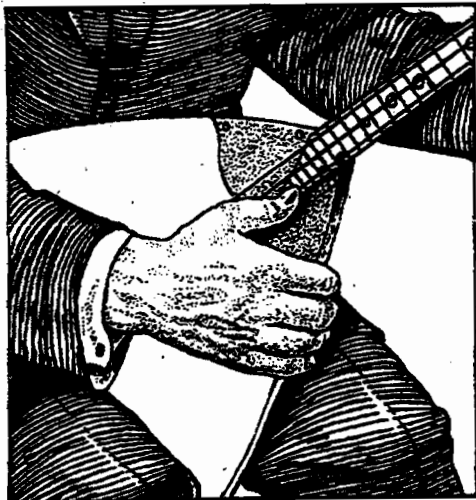


Рис. 6

Для извлечения звука запястье опускается, приближая большой палец к остальным, которые помогают движению кисти. Запястье идет вниз до тех пор, пока большой палец, упруго соскользнув со струны и заставив ее прозвучать, не коснется панциря (рис. 7). Для продолжения игры рука занимает исходное положение. Не выполняйте прием самостоятельным движением большого пальца при неподвижной кисти, так как это приведет к скованности руки и ухудшит качество звука.

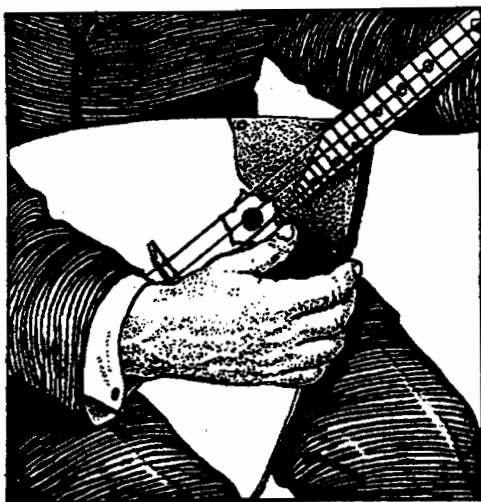


Рис. 7

Пиццикато на II и III струнах выполняется таким же образом, но после щипка большой палец упирается уже не в панцирь, а, соответственно, в I или II струну.

Позанимайтесь некоторое время этим приемом, играя равномерными щипками на открытых стру-

нах. Добивайтесь чистого, красивого звука, регулируя давление пальца на струну: чрезмерное усилие скажется на высоте звучания и вызовет лязгающий призыв от соприкосновения струны с ладовыми пластинами.

## ВЫСОТА ЗВУКА. НАЗВАНИЯ ЗВУКОВ

Музыкальные звуки отличаются от шума тем, что имеют определенную высоту. Подготавливая балалайку к занятиям, вы, возможно, заметили, что при увеличении натяжения струны ее звучание становится выше (тоньше), а при расслаблении, наоборот, ниже. При игре используется другой способ изменения высоты: прижимая натянутую струну на различных ладах, исполнитель изменяет длину ее колеблющейся части (чем она короче, тем звук выше).

Вся совокупность звуков различной высоты, используемых в музыке, составляет звуковую систему. Эта система, как и любая ее часть, может быть представлена в виде звукоряда, т. е. последовательности звуков, расположенных в порядке постепенного повышения или понижения. Звуки, входящие в звукоряд, считаются его ступенями.

Звукоряд звуковой системы условно подразделяется на участки, называемые октавами. В каждой полной октаве — семь основных ступеней, которые имеют следующие названия (в восходящем порядке): *до, ре, ми, фа, соль, ля, си*. Каждая октава, в свою очередь, имеет свое наименование.

На балалайке можно извлечь звуки, входящие в первую, вторую и третью октавы. Мы будем пользоваться сокращенной записью, при которой номер октавы указывается цифрой после названия звука сверху: *до<sup>1</sup>* означает *до* первой октавы, *соль<sup>2</sup>* — *соль* второй октавы и т. д.

## НАСТРОЙКА БАЛАЛАЙКИ

Настроить струнный инструмент — значит создать такое натяжение его струн, при котором достигается требуемая высота их звучания. Поскольку это совершенно необходимо для верного исполнения произведений, не забывайте тщательно настраивать вашу балалайку перед каждым занятием, а в будущем — и перед выступлениями.

Для настройки понадобится камертон — прибор, издающий звук (или несколько звуков) определенной высоты. Камертоны бывают разных типов. Для нас эти различия не существенны, важно лишь, чтобы прибор издавал звук *ля<sup>1</sup>* (440 герц). За неимением камертона «эталон» высоты может служить баян, аккордеон или хорошо настроенное фортепиано.

Поместите балалайку, как при игре.левой рукой возьмитесь за колок I струны — именно с нее начинается настройка. Правой рукой приведите в дей-

вие камертон и послушайте звук *ля*<sup>1</sup>. Затем начинайте периодически извлекать звук на I струне пиццикато большим пальцем. Усиливая или, если надо, ослабляя натяжение струны поворотом колка, добейтесь, чтобы ее звучание по высоте совпало с «эталонном». (При точном совпадении исчезают неприятные «биения» звука, совместное звучание становится спокойным, согласным.) По мере надобности освежайте в памяти высоту *ля*<sup>1</sup> с помощью камертона.

После I струны переходите ко II, которая настраивается на звук *ми*<sup>1</sup>. Если «эталонном» вам служит пианино, баян или аккордеон, то искомым звук извлеките на этом инструменте, а саму настройку производите, как прежде. Но если в вашем распоряжении имеется только камертон *ля*, то лучше настраивать II струну, ориентируясь на I: прижатая пальцем на 5-м ладу, II струна должна дать тот же звук *ля*<sup>1</sup>. Процесс настройки в этом случае усложняется, поскольку приходится левой рукой попеременно то

прижимать II струну на 5-м ладу, чтобы проверить высоту звучания, то крутить колок, правой же рукой зашипывать II струну, а временами для сравнения и I.

Последней настраивается III струна. Она должна иметь такой же строй, что и II — *ми*<sup>1</sup>, т. е. их звучание должно быть тождественным. Следовательно, уже настроенная II струна теперь послужит вам образцом.

Впервые натянутые струны, особенно синтетические, не сразу принимают устойчивое натяжение — они несколько растягиваются, расслабляются и снижают строй. Чтобы избежать этого, после первоначальной настройки каждой струны возьмите ее за середину большим и указательным пальцами и слегка оттяните от грифа; при этом звучание понизится. Затем восстановите верное звучание, подтянув струну поворотом колка. Так следует повторять до тех пор, пока струна не обретет устойчивый строй.

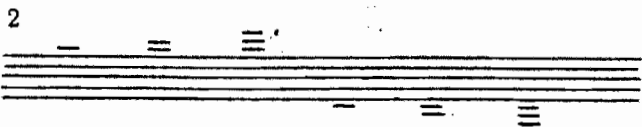
## Урок 2

### ЗАПИСЬ ВЫСОТЫ ЗВУКОВ. ЗВУКОРЯД БАЛАЛАЙКИ

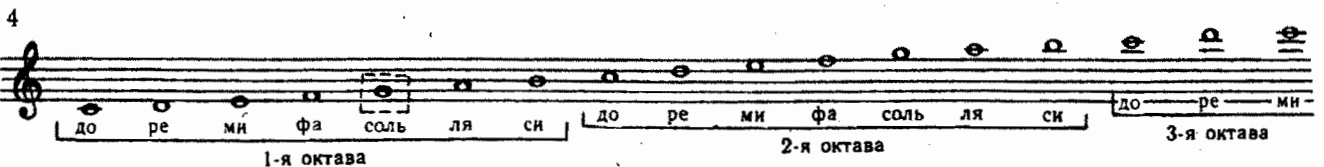
В нотном письме высота звуков передается положением соответствующих им нот — значков овальной формы — на нотном стане (нотном стане) из пяти параллельных линеек, которые образуют одну нотную строку. Счет линеек ведется снизу вверх:



Ноты выше и ниже нотного стана располагаются на коротких добавочных линеек:

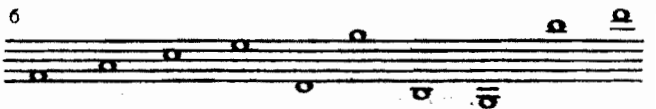


Ноты могут помещаться на линейках (при-



Приведенный звукоряд может быть продолжен как вверх, так и вниз, но вам достаточно выучить его в данном объеме.

мер 3а), между линейками, а также под и над ними (пример 3б).



Каждая нота в принципе может соответствовать различным звукам. Поэтому в начале нотного стана ставится ключ — знак, устанавливающий конкретное значение «ключевой» ноты, а тем самым и всех нот на данной строке. Произведения для балалайки нотруются в скрипичном ключе, или ключе соль. Он указывает, что нота на второй линейке соответствует звуку *соль*<sup>1</sup>, т. е. это нота *соль*<sup>1</sup>. Соответственно определяется значение и всех остальных нот:

Посмотрим, какие ноты можно сыграть на I струне и на каких ладах они берутся.

I струна

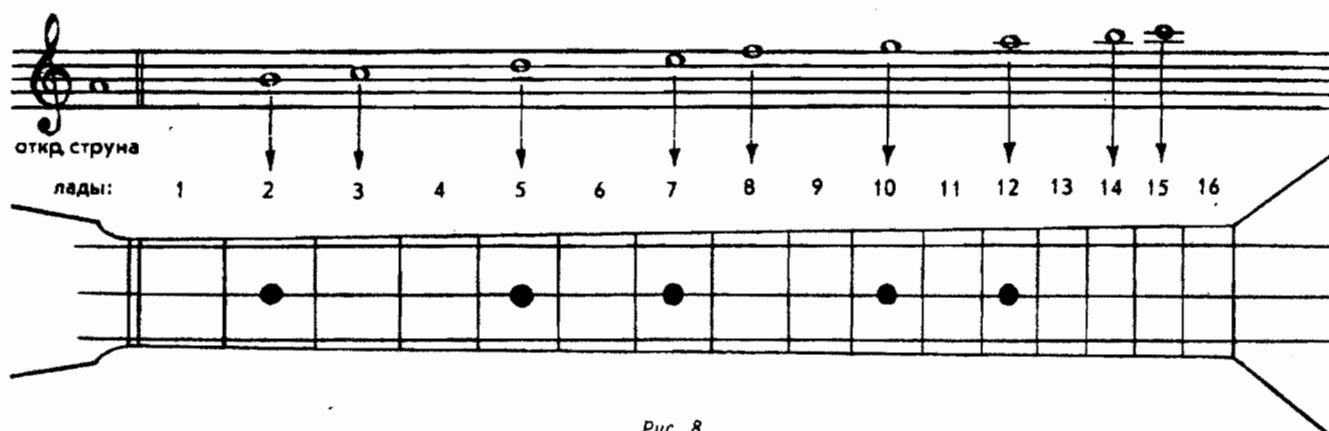


Рис. 8

На рисунке видно, что некоторые смежные ноты (ми и фа, си и до) берутся на смежных же ладах, тогда как остальные (до и ре, фа и соль и др.) отделены друг от друга «промежуточными» ладами. В чем тут дело? Высотное соотношение звуков, извлекаемых на соседних ладах, всегда одинаково — не одинаково соотношение соседних основных ступеней. Между ними возможно большее расстояние — целый тон (или просто тон) и меньшее — полтона (или полутон). Высотное соотношение смежных ладов равно полутону, а звуки, которые берутся через лад, отстоят друг от друга на тон.

Звуки, извлекаемые на «промежуточных» ладах, рассматриваются как видоизменения основных ступеней звуковой системы. Вообще любая основная ступень может быть повышена или понижена. Измененные ступени называются производными, а для их обозначения используются знаки альтерации (изменения). Знак диэз (♯) перед нотой указывает повышение звука на полтона (т. е. сдвиг на один лад вниз по грифу), знак бемоль (♭) указывает на такое же понижение (сдвиг на лад вверх). Иногда используются знаки дубль-диэз (×) и дубль-бемоль (♭♭), означающие, соответственно, повышение и понижение на целый тон (сдвиг

на два лада вверх и вниз). Если после производной ступени нужно взять основную ступень того же наименования, т. е. отменить повышение или понижение, используется знак беккар (♮). Название звука включает указание знака альтерации, если он есть (фа-диэз, си-бемоль, фа-беккар и т. п.):

Один и тот же звук, в зависимости от различных обстоятельств, может нотироваться и как повышение нижележащей ступени, и как понижение вышележащей. Например, на I струне на 4-м ладу берется звук, который можно записать и как до-диэз, и как ре-бемоль.



Теперь приведем звукоряды струн балалайки со всеми ступенями, основными и производными (кружками обведены номера ладов, на которых есть точки):

6 I струна



II и III струны

## ПОСТАНОВКА ПАЛЬЦЕВ ЛЕВОЙ РУКИ. I ПОЗИЦИЯ

Продолжим работу над постановкой левой руки, не забывая об уже сказанном по этому поводу. Здесь нам понадобятся понятия аппликатуры и позиции.

**Аппликатура** — порядок чередования пальцев левой руки при игре, а также его обозначение в нотах. В произведениях для балалайки применяются следующие аппликатурные обозначения: указательный палец — 1, средний — 2, безымянный — 3, мизинец — 4, большой палец — б (или б. п.), открытая струна — 0. Обозначения выставляются над нотами. Правильная аппликатура, т. е. выбор пальцев, облегчает исполнение и способствует его выразительности.

**Позиция** — местоположение левой руки на грифе, определяющееся тем, над каким ладом находится 1-й палец. Освоение грифа мы начнем с I позиции, в которой 1-й палец находится на 2-м ладу, а остальные пальцы занимают такое положение: 2-й — на 4-м ладу, 3-й — на 5-м, 4-й — на 7-м (рис. 9).

На I струне это соответствует нотам *си<sup>1</sup>*, *до-диез<sup>2</sup>*, *ре<sup>2</sup>*, *ми<sup>2</sup>*, на II и III — *фа-диез<sup>1</sup>*, *соль-диез<sup>1</sup>*, *ля<sup>1</sup>*, *си<sup>1</sup>* (ср. пример 6). В пределах позиции положение пальцев, кроме 1-го, может меняться: так, 2-й палец можно поставить на 3-й лад (соответствующий нотам *до<sup>2</sup>* и *соль<sup>1</sup>*), 3-й палец — на 6-й (*ре-диез<sup>2</sup>* и *ля-диез<sup>1</sup>*). Но вам сейчас следует освоить I позицию в указанном выше виде.

В исходном положении пальцы полусогнуты и приподняты над струнами (см. рис. 5). При игре они кончиками подушечек опускаются на струну и прижимают ее на нужных ладах к ладовым пластинкам. Ставить палец необходимо вплотную к нижней пластине лада — той, что ближе к подставке (но не на саму пластину). Это облегчает мышечное усилие и способствует хорошему звучанию. Усилие прижима должно быть достаточным, чтобы прижать струну к пластине (иначе звучание будет тусклым или дребезжащим, а то и неточным по высоте), но не чрезмерным. Учтите, что излишняя активность пальцев может вызвать зажатость кисти и всей руки; старайтесь расслаблять неработающие мышцы.

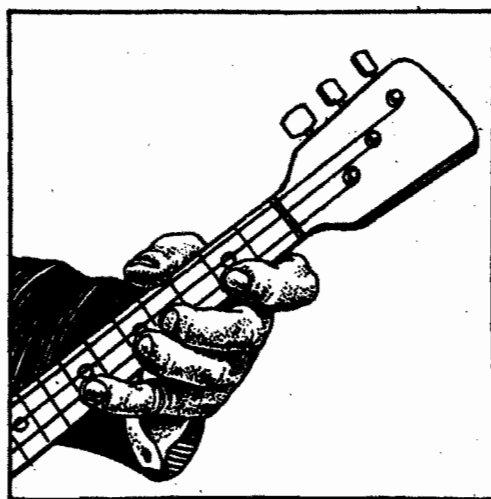
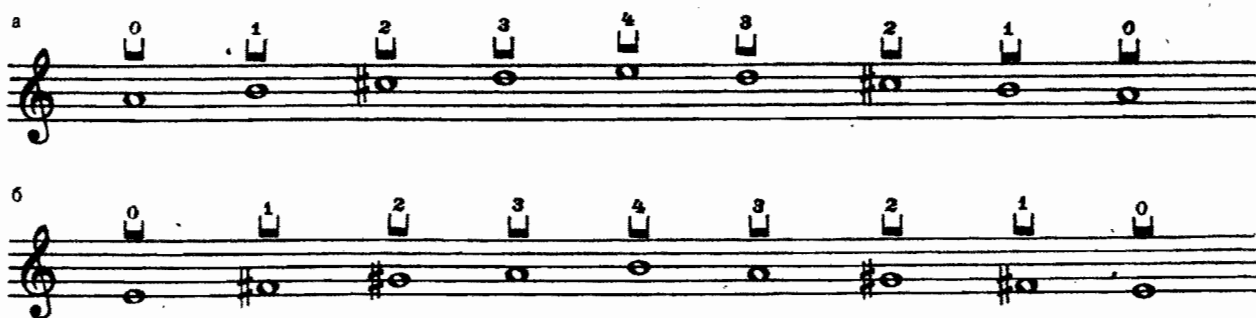


Рис. 9

Итак, поставьте пальцы на I струну поочередно (начиная с 1-го), как показано на рис. 9. Опустив все четыре пальца, начинайте поднимать их в обратном порядке. Следите, чтобы они не распрямлялись, но и не поджимались, а возвращались в исходное положение полукруглыми. Чтобы закрепить навык, несколько раз проделайте то же самое на I и II струнах. Затем вы сможете выучить следующее упражнение — вначале на I струне, а потом на II.

### 1. УПРАЖНЕНИЕ



Играйте упражнение пиццикато большим пальцем равномерными щипками, не спеша. Сперва опустите соответствующий палец левой руки на струну, а затем ушипните ее. Обратите особое внимание на правильность постановки пальцев — от этого во многом зависит качество звука. Слуховой контроль (как и мышечный) при игре совершенно необходим.

Для выработки ощущения позиции и достижения пальцевой растяжки левой руки оставляйте при игре восходящих последовательностей звуков уже постав-

ленные пальцы на ладах, причем основное усилие должно приходиться на последний, нижний на грифе палец. В обратном движении пальцы поочередно снимаются со струны. Таким образом, цифра аппликатурного обозначения будет указывать не только номер берущего данную ноту пальца, но и общее количество пальцев, стоящих на грифе. Впоследствии, с приобретением устойчивого навыка игры в позиции, необходимость в постоянном соблюдении этого правила отпадает.

## БРЯЦАНИЕ УДАРАМИ СВЕРХУ ВНИЗ (I)

Основной прием игры на балалайке — бряцание, т. е. удары указательным пальцем левой руки по всем струнам в движении сверху вниз и снизу вверх. Для его освоения придется поместить под струны балалайки дополнительный панцирь, о котором говорилось во Введении.

Сядьте так, чтобы, держа инструмент обычным образом, можно было поставить локоть правой руки на какую-то опору (например, на стол). Кисть свободно свешивается, средний и безымянный пальцы, а также мизинец полусогнуты и чуть приподняты, большой и указательный пальцы находятся в свободном, естественном положении (рис. 10).



Рис. 10

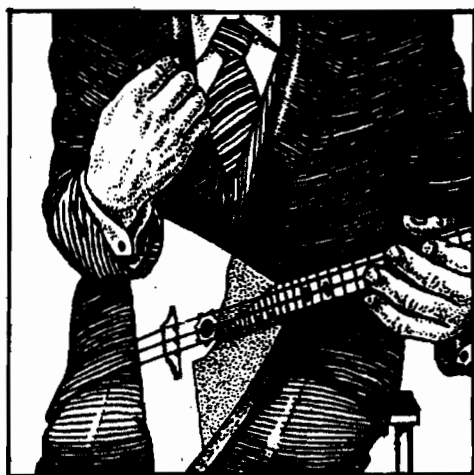


Рис. 11



Рис. 12

Начнем с ударов сверху вниз, основанных на свободном падении предплечья и кисти. Верхнее исходное положение: предплечье поднято, кисть занесена для удара, так что кончики пальцев почти касаются правой клавицы (рис. 11). Расслабьте мышцы, удерживающие руку, — она должна свободно упасть на правое бедро (рис. 12), попутно ударив по струнам ногтем указательного пальца. Плотность удара обеспечивается использованием веса руки, а четкость — точностью попадания по струнам ногтя указательного пальца. Для следующего удара необходимо поднять предплечье и кисть в исходное положение, не смещая локоть и не задевая струны.

Ноготь должен соприкасаться со струнами своей оконечной частью, не далее середины. Удары производятся над участком 19—22-го ладов. На балалайке массового производства можно обозначить эту точку с помощью небольшой бумажной метки, приклеив ее канцелярским (не синтетическим) клеем на деку на 3—5 см ниже 16-го лада. Направление движения кисти — не совсем параллельно деке, а под острым углом к ней (рис. 13), так чтобы основная сила удара приходилась на I струну — основную, мелодическую.

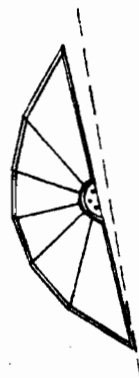


Рис. 13

В достаточной мере отработав движение, снимите дополнительный панцирь. Играйте по открытым струнам не спеша, равномерными ударами, сохраняя ощущение свободно падающей руки при правильной группировке пальцев. Добивайтесь четких, компактных ударов по струнам, звучание которых должно быть чистым и певучим.

Во время занятий у вас могут появиться болевые ощущения в указательном пальце по следующим причинам:

- кисть зажата;
- свободное падение руки подменяется резким усилием в момент удара;
- слишком высоко расположены струны над де-

кой (чересчур высокая подставка), из-за чего удар по струнам приходится не на ноготь, а на мякоть указательного пальца (см. раздел «Обращение с инструментом и подготовка его к занятиям», с. 7);

— указательный палец выпрямлен, напряжен, и удар по струнам приходится на его боковую часть, отчего между струной и краем ногтя попадает мякоть пальца;

— слишком коротко подстрижен ноготь.

Внимательно проанализируйте движения руки и установите причину болевых ощущений, чтобы устранить ее. При необходимости вернитесь к отработке ударов с дополнительным панцирем.

### Урок 3

## ЗАПИСЬ ДЛИТЕЛЬНОСТИ ЗВУКОВ. ТЕМП, РИТМ, МЕТР, РАЗМЕР, ТАКТ

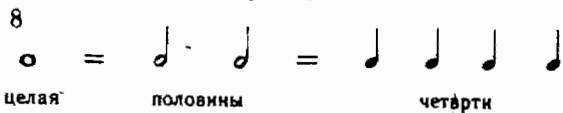
мощью хвостов или вязок (если нот несколько). Это восьмые (восьмушки) — с одним хвостом или вязкой, шестнадцатые — с двумя, тридцать вторые — с тремя:

В нотной записи длительность звука передают различные особенности ноты: вид нотной головки (пример 7а), а также дополнительные элементы — штиль, хвостик и вязка (пример 7б).



Нотная запись отражает лишь относительную длительность звуков, соотношение длительностей в данном произведении. Чтобы уточнить их конкретное значение, нужно определить темп произведения, т. е. скорость движения.

Самое типичное соотношение длительностей звуков базируется на принципе последовательного деления на два — это принцип основного деления и я. Наибольшая длительность, с которой нам придется иметь дело, — целая нота (именно такими знаками мы пользовались до сих пор):  $\circ$ . Вдвое меньшую длительность имеет половинная нота, или половина:  $\text{♩}$ . Следовательно, две половины в сумме равны по длительности одной целой. В свою очередь, четвертная нота, или четверть ( $\text{♪}$ ), вдвое короче половины, а две четверти равны половине:



Изредка встречаются еще более мелкие длительности — например, шестьдесятчетвертые с четырьмя хвостами или вязками.

Последовательность длительностей звуков в музыкальном произведении составляет его ритм — одно из важнейших выразительных средств музыки. Эта последовательность всегда определенным образом организована. Например, если вы споете припев знаменитой «Калинки», то наверняка почувствуете, что в нем подчеркиваются, отмечаются ударением определенные слоги-звуки:

Ка-лйн-ка, ка-лйн-ка, ка-лйн-ка мо-я...

Эти ударения ощущаются и в тексте, и в мелодии, где более «тяжелые», акцентированные звуки чередуются с более «легкими». Запишем ритм припева:

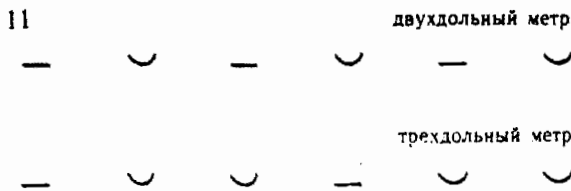
Более мелкие длительности обозначаются с по-





Вы видите, что здесь использованы четверти и идущие парами восьмые. Пара восьмых равна одной четверти; следовательно, в ритме песни прослеживается внутренняя равномерная пульсация четвертей (она показана в примере). Это можно ясно почувствовать, если спеть песню, сопровождая ее легкими равномерными ударами, причем некоторые из них, приходящие на акцентированные звуки, покажутся более тяжелыми, а остальные — более легкими (в примере тяжелые и легкие удары отмечены, соответственно, знаками — и  $\smile$ ). Спойте какую-нибудь другую песню, лучше всего плясовую, подвижную, и вы также обнаружите и внутреннюю пульсацию, и периодические акценты. Такое явление называется метром. В основе ритма, как правило, лежит равномерная пульсация метрических долей (ее можно уловить и простучать), причем доли подразделяются на сильные и слабые (более тяжелые и более легкие). Сильная доля образует метрический акцент.

Чередование сильных и слабых долей чаще всего бывает периодичным, регулярным; метрический акцент повторяется через одинаковое количество долей — через одну или через две. В первом случае образуется двухдольный метр, во втором — трехдольный:

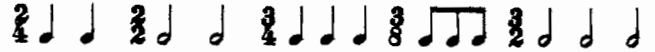


Двухдольный и трехдольный метры называются простыми. Позднее мы увидим, что на их основе могут образовываться другие, сложные метры.

В нотной записи метрическая доля может быть выражена различными длительностями. Чаще всего это четверти, как в примере 10. Но в зависимости от темпа и характера музыки это могут быть также восьмые, половины и т. д. Выражение метра конкретными длительностями называется размером. Размер указывается в начале произведения в виде дроби (без черты): в числителе — количество долей в такте, в знаменателе — длительность доли. В двухдольном метре наиболее употребительны раз-

меры  $\frac{2}{4}$  и  $\frac{3}{4}$ , в трехдольном —  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{3}{2}$ ;

12



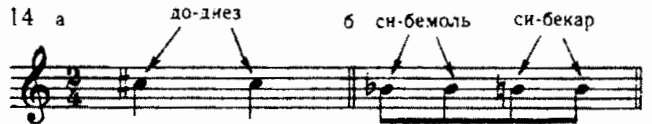
Чтобы яснее показать метрическую основу произведения, нотная запись разделяется вертикальными чертами на такты — отрезки, соответствующие метрическим ячейкам. Тактовые черты ставятся перед всеми сильными долями; в конце произведения ставится заключительная двойная черта (пример 13). В случае необходимости может использоваться и двойная тонкая черта — скажем, чтобы отграничить разделы произведения.

13



Важно знать, что знак альтерации, поставленный перед нотой, распространяет свое действие на все последующие ноты того же наименования в той же октаве, но только в пределах одного такта (пример 14а). Действие знака отменяется, если перед следующей аналогичной нотой поставлен другой знак альтерации (пример 14б).

14 а



Темп произведения определяется скоростью последования метрических долей. В музыке применяются обозначения темпов на русском, итальянском, иногда и на других языках. Словесные определения приблизительны, поэтому порой темповое обозначение уточняется указанием скорости по метроному: например, указание =100 означает, что следует отсчитывать четверти со скоростью 100 ударов в минуту.

## ИГРА ПО НОТАМ

### 2. ПРИБАУТКА

Не спеша



Счет: раз, два; раз, два; раз, два; раз, два (и т. д.)



Теперь у вас достаточно знаний по музыкальной грамоте, чтобы сыграть эту Прибаутку. Разучивание ее, как и всех пьес и упражнений, начнем с внимательного разбора нотного текста. Вся мелодия ограничивается нотами *ми*<sup>1</sup> и *ля*<sup>1</sup>, которые берутся на открытых I и II струнах. Над нотами в начальных тактах стоит обозначение приема пиццикато большим пальцем, относящееся и к последующим тактам. Прибаутка написана в размере  $\frac{2}{4}$ . Чтобы сыграть ее ритмично, следует при разучивании равномерно от-

считывать вслух метрические доли каждого такта: раз, два; раз, два и т. д. Это поможет вам выдерживать длительность половин и добиться ровности четвертей. Рекомендуемый темп — медленнее, чем четверть в секунду, причем он должен быть неизменным от начала до конца пьесы. Следите за правильностью выполнения пиццикато, чистотой звучания, точностью ритма. Выучив пьесу, можно играть ее без счета, но столь же ритмично, контролируя себя на слух.

Умеренно 3. ХОДИТ ЗАЙКА Детская песенка

Счет: раз-и, два-и; раз-и, два-и (и т. д.)  
Хо-дит зай-ка по са-ду, по са-ду, щип-лет трав-ку ле-бе-ду, ле-бе-ду.

Исполнение этой пьесы потребует участия левой руки. Мелодия здесь очень проста, она играется двумя пальцами, 1-м и 2-м. Для начала простучите ритм пьесы (скажем, карандашом по столу), одновременно отсчитывая вслух метрические доли. Этот полезный прием поможет вам и в дальнейшем. Для верного воспроизведения ритма восьмых рекомендуется при счете добавлять между долями слог «и»: раз-и, два-и, причем счет, конечно, должен быть строго равномерным. Освоив ритм, начинайте играть пьесу — также со счетом, в удобном для вас темпе. Учите песню аналогично предыдущей, доби-

ваясь красивого, приятного звучания. Успевайте вовремя, не нарушая ритма, ставить на струну и поднимать пальцы. Выучив песню, исполните ее в настоящем, более подвижном темпе. Можно сыграть ее и одновременно спеть со словами, как это делали народные музыканты. Для развития слуха и освоения музыкальной грамоты полезно также сольфеджировать, т. е. петь мелодию с названиями звуков, (при этом знаки альтерации не называются): *ля, ля, ля, си, до, си, ля* и т. д. Старайтесь петь ритмично и чисто, точно воспроизводя высоту и длительность всех звуков.

## ДВУХГОЛОСИЕ. БРЯЦАНИЕ УДАРАМИ СВЕРХУ ВНИЗ (II).

### 4. УПРАЖНЕНИЕ

Не спеша

В данном упражнении, как и в Прибаутке, используются ноты *ми*<sup>1</sup> и *ля*<sup>1</sup>, но они помещаются одна над другой, на общих штилях. Это значит, что обе ноты играют одновременно, на два голоса. В двухголосной записи верхняя нота берется на I струне, нижняя — сразу на двух струнах, II и III, настроен-

ных одинаково. Над нотами стоят знаки, указывающие удары приемом бряцание сверху вниз. Играйте упражнение не спеша, ритмически точно и, как обычно, считайте вслух.

Интересно сыграть бряцанием выученную ранее песенку:

Умеренно 5. ХОДИТ ЗАЙКА Детская песенка

РАЗМЕР  $\frac{3}{4}$

Поскольку мелодия вам уже знакома, займитесь приемом звукоизвлечения, следя за координацией движений правой руки с пальцами левой. Постарайтесь, чтобы этот балалаечный наигрыш прозвучал чисто и звонко.

Трехдольному метру, в сравнении с двухдольным, свойственна большая плавность, мягкость, так как в нем на каждую сильную долю приходится не одна, а две слабые. Это свойство заметно и в песенке «Котик», которую вам предстоит разучить.

6. КОТИК

Детская песенка

Подвижно

Счет: раз, два, три (и т. д.)  
 Ко - тик у - са - тый по са - ди - ку бро - дит, а  
 коз - лик ро - га - тый за ко - ти - ком хо - дит.

Песенка играется в I позиции пиццикато большим пальцем и в этом отношении не представляет трудностей. Следовательно, можно сосредоточить внимание на ее ритмической стороне, на трехдольном размере. Как и обычно на данном этапе, отсчитывайте метрические доли каждого такта — вслух или про себя, как вам удобнее, однако строго следя

за равномерностью счета. Постарайтесь постепенно добиться подвижного темпа, соответствующего характеру пьесы. Не забывайте о точности ритма и качестве звука. Чтобы песенка прозвучала напевно и грациозно, желательно еле заметно подчеркнуть, усилить первую ноту каждого четного такта.

Урок 4

ПАУЗЫ

Перерывы в звучании называются п а у з а м и; измеряются они такими же длительностями, что и звуки:

15	целая		восьмая	
	половина		шестнадцатая	
	четверть		тридцатьвторая	

Как вы видите, восьмые и более краткие паузы имеют столько же хвостиков слева, сколько соответствующие им длительности нот — справа. По такому же принципу образуются паузы, более крат-

кие, чем тридцатьвторые. Пауза длительностью в целый такт, вне зависимости от размера, всегда изображается как целая и ставится в центре такта.

7. КОЗЛИК

Скоро, весело

Детская песенка



В пьесе «Козлик» встречаются четвертные паузы на третьей доле. Чтобы звучность прерывалась в соответствующие моменты, нужно, выдержав длительность предшествующей четвертной ноты (на второй доле), мягко снять перед паузой пальцы левой руки с грифа. При этом звучание должно прекратиться. Во время паузы можно подготовиться к исполнению следующей ноты, поставив нужные пальцы на лады.

## СЛОЖНЫЕ МЕТРЫ. РАЗМЕР $\frac{4}{4}$

Сложные метры образуются в результате слияния двух или нескольких одинаковых простых метров. На основе двухдольного метра образуется четырехдольный (2+2), на основе трехдольного —

шестидольный (3+3), девятидольный (3+3+3) и двенадцатидольный (3+3+3+3). Соответственно, такт сложного размера включает два или несколько простых, причем сильная доля первого из них наиболее весома и является с и л ь н о й долей всего сложного такта, сильные доли последующих простых тактов менее весомы и называются о т н о с и т е л ь н о с и л ь н ы м и, остальные доли — с л а б ы е. Тактовые черты ставятся только перед сильной долей сложного такта.

В четырехдольном метре наиболее употребителен размер  $\frac{4}{4}$  (в нотной записи он иногда обозначается не цифрами, а знаком **C**). Первая доля в нем сильная, третья — относительно сильная, вторая и четвертая — слабые. Различие «веса» долей должно ощущаться при игре.

Медленно

### 8. ЭЙ, УХНЕМ

Русская народная песня



Счет: раз, два, три, четыре (и т. д.)

Эй, ух — нем, эй, ух — нем, е — ще ра — зик, е — ще раз.

При разучивании песни «Эй, ухнем» точно выдерживайте все длительности, отсчитывая каждую долю такта. Левая рука начинает игру со 2-го пальца, который заранее ставится на струну вместе с 1-м. По своему звуковому составу эта пьеса отличается от предыдущих, так как в ней используется звук *до*, а не *до-диез*. Следовательно, 2-й палец на II струне (как и на III при исполнении звука *соль*) будет опускаться не на 4-й лад, а на 3-й. Не забывайте всегда перед разучиванием пьесы или упражнения выяснять, на каких ладах берутся ее звуки. Следите за точностью постановки пальцев, помните, что каждый из них должен оставаться на своем ладу до тех пор, пока длится нота.

Может возникнуть вопрос, почему в этой пьесе нота *ля* берется то на II струне (3-й палец, 5-й лад), то на открытой I? Дело в том, что струны *ля* и *ми* различаются по тембру, окраске звука, а это надо учитывать при выборе аппликатуры, чтобы не нарушить естественность звучания мелодии. В тактах 1—2 цельный мелодический оборот желательнее объединить тембром II струны (тот же оборот повторяется в тактах 3—4 и 7—8). В такте 6 нота *ля* берется на I струне, чтобы сохранить тембровое единство нисходящего мелодического движения *до—си—ля*. Вообще же даже там, где переходы со струны на струну необходимы, старайтесь сделать их как можно менее заметными на слух: избегайте остановок, нарушений ритма, стремитесь выравнивать громкость звуков, принимая во внимание, что металлическая I струна сама по себе звучит ярче, нежели синтетическая II.

рется на I струне, чтобы сохранить тембровое единство нисходящего мелодического движения *до—си—ля*. Вообще же даже там, где переходы со струны на струну необходимы, старайтесь сделать их как можно менее заметными на слух: избегайте остановок, нарушений ритма, стремитесь выравнивать громкость звуков, принимая во внимание, что металлическая I струна сама по себе звучит ярче, нежели синтетическая II.

## БРЯЦАНИЕ ДВОЙНЫМИ УДАРАМИ (I)

Бряцание двойными ударами — чередование ударов указательным пальцем правой руки по струнам сверху вниз и снизу вверх в комплексном движении предплечья и кисти. «Бряцание — это маховые движения кисти, направленные предплечьем» (П. И. Нечепоренко).

После удара по струнам сверху вниз, который вы уже освоили, производится обратный удар с возвращением руки в верхнее положение. Сначала он выполняется движением предплечья; затем к этому движению добавляется небольшой разворот кисти в лучезапястном суставе, при этом указательный палец своей подушечкой ударяет по струнам. Далее предплечье и кисть продолжают движение, пока рука не достигнет верхней точки, из которой начинается очередной удар сверху вниз. В нотах удар вниз обозначается знаком  $\nabla$  удар вверх — знаком  $\Delta$ .

Работу над двойными ударами начните с дополнительным панцирем. Удары чередуйте равномер-

но, с фиксацией руки в верхнем и нижнем крайних положениях. Следите, чтобы удары приходились на участок 19—22-го ладов.

Продолжая отработку приема уже без дополнительного панциря, вы сразу ощутите сопротивление свободных струн. Важно, чтобы при этом остались прежними группировка пальцев, последовательность движений и состояние мышц. Помните, что указательный палец должен соприкасаться со струнами ногтем. Избегайте лишнего напряжения: чем жестче рука, тем скорее она утомляется и тем резче звучание.

После игры на открытых струнах переходите к упражнению.

## 9. УПРАЖНЕНИЕ

Не спеша



Играя упражнение, следите за тем, чтобы движения руки были свободными, контролируйте ка-

чество звука. Для ритмичности исполнения считайте со слогом «и».

## Урок 5

### БРЯЦАНИЕ. ДВОЙНЫМИ УДАРАМИ (II)

Следующий этап работы над бряцанием — отработка движений без фиксации крайних положений руки, но с сохранением полной амплитуды. Начинать играть на открытых струнах, не торопясь.

Следите за правильностью положения пальцев и свободой предплечья и кисти. Не забывайте, что удары производятся под небольшим углом к деке.

Пока что удар вниз будет получаться более сильным, чем обратный, поскольку он производится с участием веса руки. Пусть это вас не беспокоит, выравнивать силу ударов вверх и вниз еще рано.

Освоив прием на открытых струнах, приступайте к упражнению.

## 10. УПРАЖНЕНИЕ

Не спеша

The musical notation for exercise 10 consists of three staves in 4/4 time. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of  $mf$ . The notes are quarter notes on the strings: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8. The notation includes double stroke markings ( $\nabla\Delta$ ) above groups of notes. There are four numbered accents: '1' above C6, '2' above D6, '3' above E6, and '4' above F#6. The exercise ends with a double bar line and a final  $\nabla$  marking above the last note.

В этом упражнении каждый двойной удар передается восьмой с перечеркнутым штилем. Короткая черточка поперек штиля означает, что реально вмес-

то восьмой играют две шестнадцатые (одиночными ударами вниз и вверх). Следовательно, в действительности это будет звучать так:

16



Играйте приведенное выше упражнение ритмично, считая по восьмым. Обратите внимание на пятый такт: когда 4-й палец стоит на 7-м ладу, осталь-

ные три пальца остаются на своих ладах. Навык бряцания найдет свое применение в следующей пьесе.

### 11. ПРИПЕВКА (Колядка)

Подвижно



В Припевке, как обычно при двухголосном изложении, на I струне играет верхний голос, на II и III — нижний (в данном случае это повторяющаяся нота *ми*<sup>1</sup>, исполняемая на открытых струнах). Запись двойных ударов перечеркнутыми восьмыми вам уже знакома. Играйте равномерными ударами с широкой амплитудой движений руки. Помните, что основное усилие удара должно приходиться на I струну — мелодический голос не должен заглушаться аккомпанирующим подголоском. Мелодия здесь очень проста, она ограничивается тремя звуками. Однако восьмые длительности при живом характере Припевки требуют подвижности I-го и 2-го пальцев левой руки. Контролируйте их работу на слух, так же как и правильность звукоизвлечения. Припевка выдержана в духе колядок, с которыми ряженые ходили по дворам в рождественские вечера. Постарайтесь, выучив песенку, передать в своем исполнении ее задорный характер.



Рис. 14

### АРПЕДЖИАТО (I). ЗАТАКТ

Арпеджиато (*ит.* подобно арфе) — звукоизвлечение скольльзящим движением большого пальца правой руки по всем трем струнам от III к I. Обозначается знаком  $\}$

Большой палец подушечкой ногтевой фаланги кладется на III струну, остальные пальцы — на клепку за краем панциря, несколько ближе к грифу, чем при пиццикато большим пальцем; запястье полусогнуто (рис. 14).

Запястье равномерно опускается вниз, и большой

палец своей подушечкой начинает скользить поперек струн. По мере движения нужно увеличить его упругость, отчего давление на струны несколько увеличивается и звучание усиливается от III струны к I. Движение руки заканчивается, когда большой палец, скользя по I струне, упрется подушечкой в панцирь, при этом остальные пальцы остаются на месте. Для последующего звукоизвлечения рука вновь занимает верхнее положение. Как видим, по положению руки и способу звукоизвлечения арпеджиато сходно с пиццикато большим пальцем. Начинайте освоение приема на открытых струнах, а затем переходите к следующей пьесе.

Подвижно, весело

Русская народная песня



Счет: два-и, раз-и, два-и (и т. д.)

На зе - ле - ном лу - гу, их - вох, раз на - шел я ду - ду, их - вох...

Первый такт этой песни содержит только две восьмые, т. е. одну четверть. Пьеса начинается со слабой доли (второй), и лишь затем следует метрический акцент. Такой неполный такт в начале пьесы или ее части называется затактом. Его надо учесть и при отсчете размера (в данном случае он начнется со счета «два»), и при исполнении: затакт играется легче, он как бы устремляется к сильной доле (не нарушая равномерности счета). Последний такт пьесы тоже неполный, по правилам он сокращается на величину затакта.

Следите, чтобы мелодия не заглушалась звучанием открытых струн *ми*. Учтите что при арпеджиато на начало каждой доли должна приходиться

нота, исполняемая на I струне. Прежде чем играть пьесу, поработайте отдельно над скачками мелодии во втором и пятом тактах, где сразу после 1-го пальца идет 4-й. Правильному исполнению песни поможет ее пение со словами.

### ДИНАМИКА



Динамика, т. е. степень громкости, — важное выразительное средство музыки. Для обозначения динамических оттенков (нюансов) приняты следующие итальянские термины:

Термин	Обозначение	Произношение	Значение
forte	<i>f</i>	фóртэ	громко
piano	<i>p</i>	пьяно	тихо
mezzo forte	<i>mf</i>	мэццо фóртэ	средне громко
mezzo piano	<i>mp</i>	мэццо пьяно	средне тихо (тише, чем <i>mf</i> )
fortissimo	<i>ff</i>	фóртиссимо	очень громко
pianissimo	<i>pp</i>	пьяниссимо	очень тихо

Изменение громкости определяются следующими терминами, также итальянскими:

Термин	Обозначение	Произношение	Значение
crescendo	<i>cresc.</i>	крешэндо	усиливая
diminuendo	<i>dim.</i>	диминуэндо	ослабляя
poco crescendo	<i>poco cresc.</i>	пóкэ крешэндо	немного усиливая
poco diminuendo	<i>poco dim.</i>	пóкэ диминуэндо	немного ослабляя
poco a poco crescendo	<i>poco a poco cresc.</i>	пóкэ а пóкэ крешэндо	постепенно усиливая
poco a poco diminuendo	<i>poco a poco dim.</i>	пóкэ а пóкэ диминуэндо	постепенно ослабляя

Примечание: Традиционное русское написание некоторых терминов расходится с их правильным произношением («пьяно» вместо «пьяно», «крещендо» вместо «крешэндо» и т. д.).

Для достижения особенно громкого или особенно тихого звучания иногда применяются обозначения *fff* и *ppp*. Постепенное усиление звучности часто указывается знаком , а ослабление — знаком  (так называемыми динамическими вилками).

Спокойно

### 13. СО ВЬЮНОМ Я ХОЖУ

Русская народная песня



зна - ю, ку - да вьюн по - ло - жить, *p* я не зна - ю, ку - да вьюн по - ло - жить.

В этой пьесе повторение мелодических фраз, характерное для хороводных песен, расцвечивается динамическими контрастами: первая трехтактная фраза («Со вьюном я хожу») играет в нюансе *mf*, т. е. более громко (хотя и не слишком), а ее повторение — в нюансе *p*, т. е. тише, как эхо. Аналогично динамическое соотношение второй фразы («я не знаю, куда вьюн положить») и ее повторения.

Ритм пьесы довольно разнообразен, в ней используется три вида длительностей — половины, четверти и восьмые. Чтобы верно воспроизвести все

соотношения, не забудьте при разучивании считать со слогом «и» (по восьмым).

Определенную трудность для левой руки составит первая фраза, которую надо начать прямо с 4-го пальца, а также ее повторение. Причем, если в первом такте можно все четыре пальца заранее поставить на струну, то в четвертом придется это делать мгновенно, не прерывая звучания и не нарушая ритма. В обоих случаях 2-й палец должен сразу стать на 3-й лад, заранее приготовившись к чоте *до*. Играйте пьесу плавно, напевно, выразительно.

## РАЗВИТИЕ БЕГЛОСТИ ПАЛЬЦЕВ. РЕПРИЗА

### 14. УПРАЖНЕНИЕ

**а** Подвижно

**б** Подвижно

Этим упражнением мы продолжим освоение I позиции на I и II струнах. Вначале учите его медленно, а по мере освоения доведите темп до подвижного, постоянно следя за чистотой звучания и точностью ритма.

В упражнении встретятся знаки репризы,

т. е. повторения:  $\text{||:}$   $\text{||}$  Заключенный между ними нотный текст играет дважды. Знаки ставятся таким образом, чтобы их точки были обращены к повторяемой части. Первый из них нередко пропускается, если начало репризы совпадает с началом произведения.

## Урок 6

### БРЯЦАНИЕ ДВОЙНЫМИ УДАРАМИ (III). ВОЛЬТЫ. ПЛАН РАЗБОРА ПЬЕСЫ

Займемся окончательной выработкой бряцания, этого важнейшего приема звукоизвлечения на балалайке. Не изменяя положение пальцев и ампли-

туду движения, дополните прием более активным броском кисти, направляемой предплечьем, — это касается и удара вниз, который ранее выполнялся вами свободным падением руки. (Однако, как и прежде, избегайте зажатости мышц.) Активизация кисти позволит выравнять силу противоположных по направлению ударов: если удары вниз звучат громче, усильте кистевой бросок вверх и одновременно несколько ослабьте удар вниз. Достигнув выравненности ударов по открытым струнам, переходите к пьесе.

### 15. ЗА РЕЧЕНЬКОЙ ДИВО

Не спеша

*mf* За ре чень кой диво — чер нец ва рил пи во,

Русская народная песня





Работу над любой пьесой или упражнением рекомендуется начинать с разбора по следующему плану:

- 1) определить прием звукоизвлечения (по обозначению);
- 2) простучать ритм со счетом (в указанном темпе);
- 3) учитывая знак альтерации, установить лады, на которых берутся звуки;
- 4) учесть нюансы и другие имеющиеся указания (например, знаки репризы);
- 5) определить границы музыкальных фраз, их соотношение — повторность (точная, неточная) или различие.

При разучивании необходимо:

- добиваться строгой ритмичности (на данном этапе — с помощью счета);
- начинать работу в медленном темпе, дающем возможность удовлетворительного исполнения без нарушения ритма;
- соблюдать обозначенную аппликацию;
- следить за правильностью звукоизвлечения, контролируя его на слух;
- ясно выделять мелодический голос;
- учить отдельно места, вызывающие затруднения;

— если разучивается песня, спеть ее вместе с игрой;

— выучив пьесу, играть ее в настоящем темпе, точно выполняя все указания, выразительно, артистично передавая характер музыки.

Учитывая приведенные советы, разберите песню «За реченькой диво» и начинайте ее учить. В ней вы снова увидите репризу, но с некоторыми особенностями. Во-первых, отсутствует знак, открывающий репризу, и следовательно, начало повторяемой части совпадает с началом пьесы. Во-вторых, здесь имеются вольты — такты, отмеченные сверху скобками с цифрами 1 и 2. Это означает, что реприза не буквальная, а с изменением: при повторении 1-я вольта пропускается, и вместо нее идет 2-я. В данном случае вольты различаются только последней четвертью — первый раз она играется двумя двойными ударами, а при окончании — одним заключительным ударом вниз. Во всей пьесе на каждую восьмую приходится один двойной удар. В первом такте вам встретится уже знакомая трудность — необходимость поставить сразу четыре пальца, но теперь уже в более быстром движении восьмыми (скачок ля<sup>1</sup> — ми<sup>2</sup>).

## ПРИМЕНЕНИЕ БОЛЬШОГО ПАЛЬЦА ЛЕВОЙ РУКИ (I)

Исполнение двухголосия на балалайке, как правило, требует участия большого пальца левой руки, который ставится на II и III струны.

### 16. ВО САДУ ЛИ, В ОГОРОДЕ

Умеренно

Русская народная песня

В первых четырех тактах пьесы мелодия играется на I струне. С пятого такта она повторяется в нижнем голосе, который, соответственно, нужно выделить. Здесь же, в пятом такте, впервые включается в работу большой палец левой руки, который следует ставить одновременно на II и III струны, с необходимым усилием прижимая их его подушечкой вплотную к пластинам соответствующих ладов. Для этого надо несколько прогнуть запястье, однако ладонь не должна прижиматься к грифу, чтобы избежать скованности руки. Поскольку положение кисти несколько смещается в сторону большого пальца, 1-й палец уже не ставится на гриф «молоточком», а ложится боковой стороной конечной фаланги (рис. 15). В этом положении руки опорой грифа снизу служит не только подушечка основания указательного пальца, но и его нижняя фаланга, прилегающая к шейке грифа.

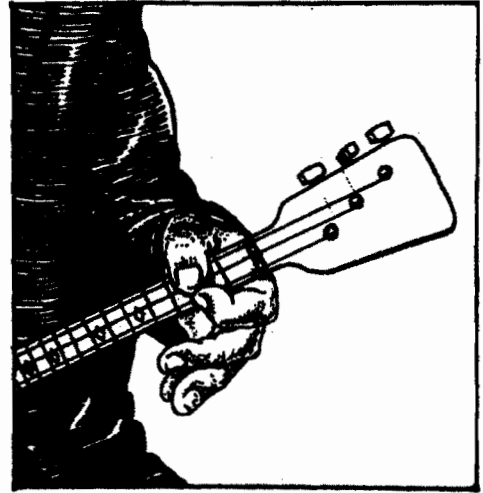


Рис. 15

На вторую долю пятого такта большой и 1-й пальцы сходятся на одном ладу. Разместите их так, чтобы они, не мешая друг другу, обеспечивали необходимое прижатие струн. При перемещении большого пальца по грифу следите, чтобы, прижимая обе струны, он не выходил за границу нужного лада. Во время игры внимательно вслушивайтесь в звуча-

ние каждой струны. Если звук некрасивый (сиплый, дребезжащий, приглушенный), это означает, что соответствующий палец прижимает струну с недостаточным усилием либо неточно его местоположение.

## ПОДВИЖНАЯ ИГРА В I ПОЗИЦИИ С ПЕРЕХОДАМИ СО СТРУНЫ НА СТРУНУ

### 17. ВДОЛЬ ПО УЛИЦЕ В КОНЕЦ

Подвижно

Русская народная песня

Вдоль по у — ли — це в ко — нец шел у — да — лый мо — ло — дец,  
шел у — да — лый мо — ло — дец, раз — ве — се — лый у — да — лец.

Эта пьеса требует достаточной свободы владения I позицией. Работая над ней, проследите особенно за четкостью переходов со струны на струну в тактах 5—8, избегайте задержек из-за несогласо-

ванности в работе рук. Цель будет достигнута, когда вы сможете непринужденно сыграть пьесу в настоящем, подвижном темпе, бойко и весело, не жертвуя при этом качеством исполнения.

## Урок 7

# ЛАД. ТОНАЛЬНОСТЬ. МАЖОРНЫЙ ЛАД. КЛЮЧЕВЫЕ И СЛУЧАЙНЫЕ ЗНАКИ АЛЬТЕРАЦИИ. ТОНИЧЕСКОЕ ТРЕЗВУЧИЕ

Вам уже известно, что такое лады на балалайке. Но есть и другое, общемузыкальное значение слова «лад», которое близко его житейскому смыслу — согласие, мир, порядок. В музыке этот термин применяется для обозначения определенной высоты согласованности звуков.

Вспомним еще раз припев «Калинки»:

17



Ка \_ ли \_ ка, ка\_лин\_ка, ка\_лин\_ка мо \_ я.

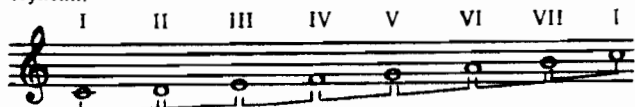
Здесь использованы пять различных звуков: *ля, си, до, ре, ми*. Вслушиваясь в напев, обнаруживаем: весь он стремится к звуку *ля*, который воспринимается как опорный, устойчивый. Только на нем можно логично завершить мелодию — попробуйте ее окончить на любом другом звуке (например, *си*), и это покажется неожиданным и неубедительным. Все другие звуки воспринимаются как неустойчивые, стремящиеся к заключительному устою, тяготеющие к нему. Такой устойчивый звук называется *тони́кой*.

Подобного рода отношения и образуют *лад* — систему взаимоотношений звуков, основанную на подчинении неустоев тонике. Для классической музыки наиболее характерна *мажоро-минорная ладовая система* с ее двумя ладами — *мажором* и *минором*; она встречается в том или ином виде и в народной музыке, а также в современной. Мажор обычно служит для передачи светлых настроений, минору более свойственны настроения грусти, печали.

Звукоряды мажора и минора — семиступенные; ступени нумеруются в восходящем порядке, начиная с тоник, которая считается I ступенью. После VII ступени идет повторение того же звукоряда в следующей октаве. Различаются мажор и минор структурой звукоряда — расположением в нем тонов и полутонов. В *мажоре* высотное соотношение между ступенями такое же, как между основными ступенями звуковой системы, начиная от звука *до*. Значит, это и есть звукоряд мажорного лада при тонике *до*:

18

до мажор ступени:

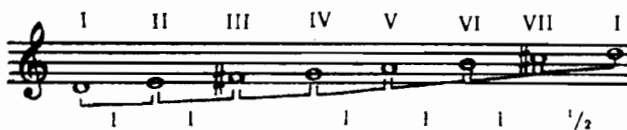


расстояние (в тонах): 1 1 1/2 1 1 1 1/2

Мажорный звукоряд можно построить и от любого другого звука как тоник, но тогда для сохранения той же структуры придется воспользоваться знаками альтерации, повысить или понизить какие-то ступени звуковой системы. Вот два примера:

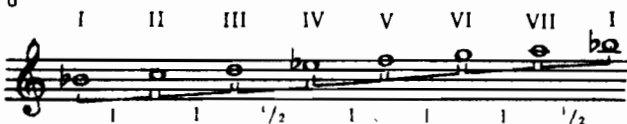
19а

ре мажор



б

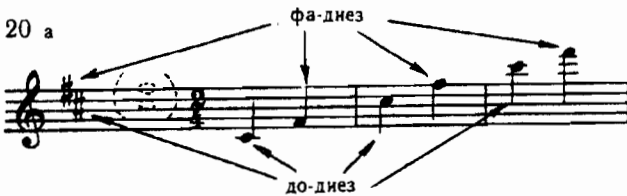
си-бемоль мажор



Конкретным высотным положением тоник определяется *тональность* — высотное положение лада. Название тональности образуется из обозначения тоник и лада. Мажорная тональность при тонике *до* называется *до мажор*, при тонике *си-бемоль* — *си-бемоль мажор* и т. д. Любой тональности присущ свой звукоряд с характерными для него знаками альтерации (если только он не совпадает со звукорядом звуковой системы, как *домажорный*).

Музыкальное произведение (или его крупный раздел) обычно имеет какую-то главную тональность. Свойственные ей знаки альтерации ставятся в начале всех нотных систем после ключа («*в ключе*», как говорят музыканты) и называются *ключевыми знаками*. Каждый такой знак, поставленный на высоте определенной ноты, относится ко всем нотам того же наименования на данной строке, вне зависимости от октавы:

20 а



б



Главная тональность может измениться внутри произведения, например при переходе к новому разделу. В таком случае на границе между разделами ставятся знаки новой тональности, причем, если нужно, знаки предшествующей тональности полностью или частично отменяются бекарами:

21



Знаки альтерации, поставленные непосредственно перед нотами, называются случайными. Как вы знаете, они действуют только в той октаве, в которой поставлены, и только в пределах одного такта. Если случайный знак противоречит ключевому, то отменяет его действие в данном такте (пример 22а). Иногда применяются случайные знаки в скобках, чтобы напомнить о действии знака или исключить возможные сомнения (пример 22б).



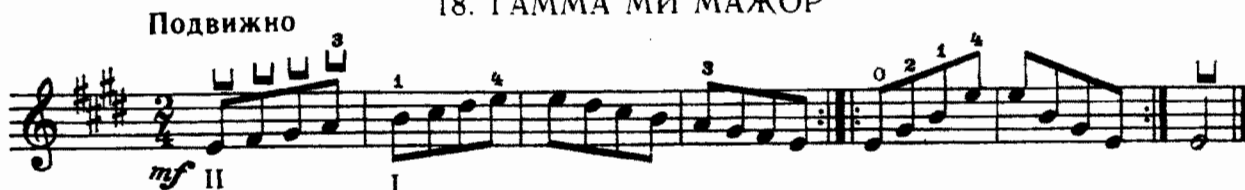
Сочетание I, III и V ступеней образует тоническое трезвучие, которое звучит устойчиво и утверждает тонку. Вот некоторые примеры:



### ГАММА МИ МАЖОР. АРПЕДЖИО

Г а м м а — поступенное восходящее и нисходящее мелодическое движение по звукоряду какого-либо лада. Разучивание гамм помогает овладеть инструментом, так же как разучивание арпеджированных трезвучий, или арпеджио — т. е. трезвучий, звуки которых берутся не одновременно, а поочередно: Мы начнем с однооктавной гаммы ми мажор, которая целиком укладывается в пределы I позиции.

### 18. ГАММА МИ МАЖОР



Обратите внимание на ключевые знаки тональности ми мажор. Учтите, что 3-й палец на II струне ставится на 5-й лад (звук ля), а на I струне — на 6-й (ре-диез). Проследите за точностью его поста-

новки. Добивайтесь четкости переходов с одной струны на другую без нарушения ритма. После гаммы выучите арпеджио.

### ЧЕРЕДОВАНИЕ БРЯЦАНИЯ И ПИЦЦИКАТО БОЛЬШИМ ПАЛЬЦЕМ

### 19. ВО ЛУЗЯХ

Живо, весело

Русская народная песня



... зях, лу\_зях зе \_ ле\_ны\_их лу \_ зях, во лу \_ зях, лу\_зях зе \_ ле\_ны\_их лу \_ зях.

Хороводная песня «Во лугах» изложена в тональности ми мажор. Как указано в нотах, созвучия в ней играют бряцанием ударами вниз, одноголосие — пиццикато большим пальцем. При переходах от одного приема к другому нужно быстро

и правильно перегруппировать пальцы правой руки и своевременно, без задержки извлечь звук. В форте удары должны быть достаточно сильными, в пиано — мягкими, соразмерными требуемой звучности.

## ПРИМЕНЕНИЕ БОЛЬШОГО ПАЛЬЦА ЛЕВОЙ РУКИ (I)

### 20. КАК ПОД ГОРКОЙ

Русская народная песня

Подвижно, весело

Пьеса «Как под горкой» изложена в ля мажоре. Здесь большой палец левой руки включается в работу дважды: во втором и в шестом тактах при исполнении созвучия *фа-диез—ре* (как обычно в таких случаях, запястье несколько прогибается, однако кисть не прижимается к грифу). Этот момент может представить определенную трудность, особенно для тех, у кого маленькие руки. Прижимающий II и III струны большой палец ставится на 2-й лад несколько боком, так, чтобы дать возможность 3-му пальцу дотянуться до 5-го лада и с необходимым усилием прижать к нему I струну (рис. 16). При этом чистота звучания будет свидетельствовать о правильности положения пальцев на грифе.

Учтите, что при постановке пальцев одновременно на две или три струны уже не может действовать правило, по которому в восходящем движении пальцы остаются на ладах; оно сохраняется только для одноголосия.

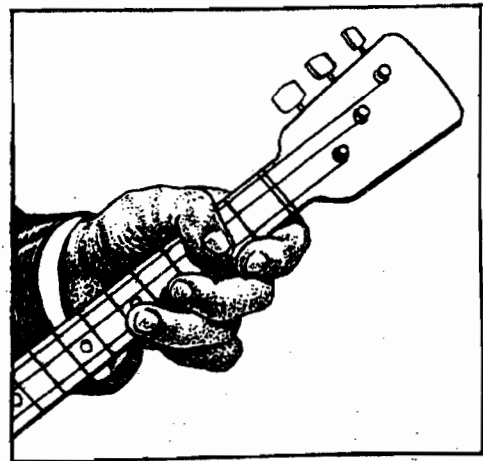


Рис. 16

## Урок 8

### ИНТЕРВАЛЫ

Сочетание звуков, взятых последовательно или одновременно, а также высотное расстояние между ними называется и н т е р в а л о м. Каждый интервал характеризуют два показателя: ступеневая и тоновая величина.

Ступеневая величина интервала — количество ступеней, которые он охватывает. В зависимости от этого показателя различаются следующие интервалы:

24

прима (1 ступень)	секунда (2 ступени)	терция (3 ступени)	кварта (4 ступени)	квинта (5 ступеней)	секста (6 ступеней)	септима (7 ступеней)	октава (8 ступеней)
----------------------	------------------------	-----------------------	-----------------------	------------------------	------------------------	-------------------------	------------------------

Обратите внимание: знакомый вам термин «октава» здесь применяется в другом смысле. Он может обозначать не только участок звуковой системы (первая, вторая октава и т. д.), но и интервал между звуками, отстоящими на восемь ступеней, т. е. между одноименными звуками в соседних октавах звуковой системы ( $до^1$  и  $до^2$ ,  $ми^2$  и  $ми^3$  и т. д.).

Указанные выше интервалы называются простыми, превышающие же октаву — составными, они рассматриваются как сложение простого интервала с одной или несколькими октавами (например, секунда через октаву или терция через две октавы).

Как вы знаете, высотное расстояние между соседними ступенями неодинаково, оно может составлять тон или полтона. Соответственно, каждый интервал может иметь разную тоновую величину, которая и определяет его конкретную разновидность. В примере 25 приведены интервалы, которые образуются на ступенях натурального (основного) звукоряда мажоро-минора. Для удобства сравнения они построены от одного звука — *ми*. Над нотной строкой указывается название интервала и его сокращенное обозначение (в скобках), под строкой — его тоновая величина.

25

чистая прима (ч. 1)	малая секунда (м. 2)	большая секунда (б. 2)	малая терция (м. 3)	большая терция (б. 3)	чистая кварта (ч. 4)	увеличенная кварта (ув. 4)
---------------------------	----------------------------	------------------------------	---------------------------	-----------------------------	----------------------------	----------------------------------

тоновая величина: 0      1/2      1      1 1/2      2      2 1/2      3

уменьшенная квинта (ум. 5)	чистая квинта (ч. 5)	малая секста (м. 6)	большая секста (б. 6)	малая септима (м. 7)	большая септима (б. 7)	чистая октава (ч. 8)
----------------------------------	----------------------------	---------------------------	-----------------------------	----------------------------	------------------------------	----------------------------

3      3 1/2      4      4 1/2      5      5 1/2      6

Сыграйте эти интервалы пиццикато большим пальцем (от нижнего звука к верхнему), первые пять — на III и II струнах, остальные — на II и I. Чтобы лучше вслушаться в них и научиться различать, спойте интервалы в удобной для вашего голоса октаве с названиями звуков. Заметьте, что в большой секунде диэз поставлен на высоте ноты *фа* и, следовательно, относится именно к этой ноте, а не к *ми*.

Вообще в секундах нужно особенно внимательно следить за положением знаков альтерации.

Теперь вы можете определить, что I и II струны балалайки настраиваются в чистую кварту, а II и III — в чистую приму. Последний интервал при одновременном сочетании его звуков называется также унисоном (*ит.* однозвучие).

## 21. КУМАНЕЧЕК, ПОБЫВАЙ У МЕНЯ

Умеренно

Русская народная песня

*tr*

Ку\_ма\_не\_чек, по\_бы\_вай у ме\_ня, свет мой, радость, по\_бы\_вай у ме\_ня.

## ПРИМЕНЕНИЕ БОЛЬШОГО ПАЛЬЦА ЛЕВОЙ РУКИ (III)

При разучивании пьесы обратите внимание на за- такт и нюанс *tr*. Позаботьтесь о чистом звучании всех звуков в двухголосии, что зависит от точности постановки пальцев у ладовых пластин, а также от степени прижатия струны (особого «надзора» требует большой палец, ввиду его малой подвижности). Для преодоления трудности в исполнении сексты *соль-диез — ми* (второй полный такт) надо сразу после постановки 1-го пальца на 2-й лад на первой доле максимально вытянуть 4-й палец и точно на второй доле поставить его на 7-й лад. 1-й палец

при этом освобождается, но большой палец не смещается с занимаемого им 4-го лада. Уделяя внимание технической стороне исполнения, не забывайте о музыкальной выразительности: пьеса должна звучать весело, немного лукаво и в то же время напевно.

Данную пьесу, как и другие, можно использовать для тренировки в определении интервалов. При этом, чтобы ощутить своеобразие звучания каждого интервала, рекомендуется не только определить его теоретически, но и сыграть, а потом спеть.

### 22. КАК ПОШЛИ НАШИ ПОДРУЖКИ

Русская народная песня

Подвижно

Музыкальный фрагмент в соль мажоре, 2/4 такт. Начиная со второго такта, в первом полушаге (доля) ставится 1-й палец на 2-й лад, а во втором полушаге (доля) — 4-й палец на 7-й лад. В последующих тактах пальцы перемещаются по ладам в соответствии с мелодией. Динамика *mf*. Текст песни: Как по \_ шли на \_ ши по \_ дру\_жки в лес по я \_ го \_ ды гу \_ лять, се \_ ю, се \_ ю, ве \_ ю, вью, в лес по я \_ го \_ ды гу \_ лять. Как по \_ // \_ лять.

Эта песня написана в соль мажоре. В ней интервалы применяются в более быстром темпе и играют бряцанием. Исполнение обоих голосов здесь требует подвижности пальцев; особенно значительную нагрузку несет большой палец левой руки (он один берет все звуки нижнего голоса).

Среди интервалов вам встретится терция *ля<sup>1</sup> — до<sup>2</sup>*, которая потребует значительной растяжки между большим и 2-м пальцами.

Основная сложность при исполнении чередующихся созвучий заключается в том, чтобы одновременно прижимать все три струны к моменту удара по ним правой руки. Контролируйте на слух звучание

обоих голосов, на первых порах пользуйтесь для этого приемом арпеджиато.

### ВАРИАЦИИ. ШЕСТНАДЦАТЫЕ В МЕЛОДИЧЕСКОМ ДВИЖЕНИИ

Часто композиторы обрабатывают народные мелодии в форме вариаций, т. е. ряда повторений темы с различными изменениями. В следующем фрагменте из пьесы А. Илюхина основой разработки послужила песня, которую вы выучили ранее, — контуры знакомой мелодии узнаются здесь без труда.

### 23. ВО САДУ ЛИ, В ОГОРОДЕ

Русская народная песня

Обработка А. Илюхина (отрывок)

Умеренно

Музыкальный фрагмент в соль мажоре, 2/4 такт. Динамика *mf*. Текст песни: счет: раз- та- и- та, два- та- и- та. Музыкальный фрагмент состоит из трех строк нот. В первой строке пальцы 2, 1, 0, 2, 1. Во второй строке пальцы 2, 1, 0. В третьей строке пальцы 3, 1, 4.

Вся вариация исполняется в I позиции на I и II струнах. Сложность ее в том, что шестнадцатые в мелодическом движении потребуют значительно большей подвижности пальцев левой руки. Усложнится и выполнение пиццикато, а также координация рук. Естественно, для облегчения работы начинайте ее в удобном для вас медленном темпе. Если освоение шестнадцатых вызывает затруднения с ритмом, можно счет по четвертям дополнить дроблением не только по восьмым, но и по шестнадцатым, а именно:

26

счет: раз- та- и- та, два- та- и- та

Обратите внимание на случайный знак *соль-диез* в первом и третьем тактах; во второй половине вариации нота *соль* появляется уже без диеза.

## Урок 9

### ЗВУКОРЯДЫ I — VI ПОЗИЦИЙ

Приобретя определенные навыки игры в I позиции, можно выйти за ее пределы и тем самым расширить свои исполнительские возможности. Очевидно, вы помните, что позиция левой руки определяется положением 1-го пальца против того или иного лада и, следовательно, соотношением этого пальца с той или иной нотой. Для ориентировки на грифе вам послужит пример 27, где в условных тактах, соответствующих ладам балалайки, приведены берущиеся на этих ладах ноты. Горизонтальные скобки показывают диапазон каждой позиции от ее нижнего звука, исполняемого 1-м пальцем, до верхнего, ис-

полняемого 4-м. К этой схеме необходимы некоторые дополнительные пояснения:

1. Позиции подразделяются на основные (или просто позиции) и полупозиции.
2. В основных позициях 1-й палец находится против ладов, на которых на I струне берутся основные ступени звуковой системы: в I позиции — *си*, во II — *до*, в III — *ре* и т. д.
3. В полупозициях 1-й палец на I струне берет производные ступени звуковой системы: в I полупозиции (I<sup>1/2</sup>) — *ля-диез* или *си-бемоль*, во II полупозиции (II<sup>1/2</sup>) — *до-диез* или *ре-бемоль* и т. д.

27

позиции: I, II, III, III<sup>1/2</sup>, IV, V, V<sup>1/2</sup>, VI

лады: 1-я, 2-я, 3-я, 4-я, 5-я, 6-я, 7-я, 8-я, 9-я, 10-я, 11-я, 12-я, 13-я, 14-я, 15-я

### ГАММА ЛЯ МАЖОР. ПЕРЕХОД В IV ПОЗИЦИЮ

#### 24. ГАММА ЛЯ МАЖОР

Подвижно

*mf*



Для исполнения этой гаммы левая рука переходит из I позиции непосредственно в IV и обратно. До перехода все поставленные на струну пальцы остаются на месте. Как только прозвучит нота *ре*, последняя в I позиции, быстрым скользящим движением предплечья и кисти переместите руку в IV позицию так, чтобы 1-й палец своевременно и точно встал на 7-й лад. Во время перехода усилие прижатия 1-го пальца к грифу уменьшается, но он не отрывается от струны. Напротив, 2-й и 3-й пальцы в этот момент поднимаются. Скользящей опорой грифа при перемещении остаются основание 1-го пальца и подушечка большого. Следите, чтобы большой палец постоянно находился против 2-го или между 1-м и 2-м. Избегайте посторонних призвуков во время перехода.

Обратное перемещение руки при возвращении в I позицию усложняется тем, что, во-первых, преодолевается вес руки, а во-вторых, необходимо с 1-го пальца (7-й лад) совершить быстрый скользящий скачок на сравнительно слабый 3-й палец (5-й лад). Затем уже на 4-й лад ставится следующий, 2-й палец, чтобы взять ноту *до-диез*.

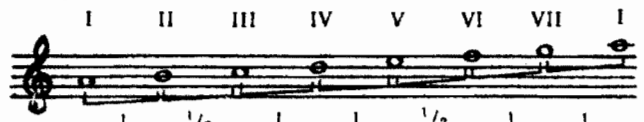
При исполнении трезвучий переходы осуществляются так же, как при игре гамм.

## МИНОРНЫЙ ЛАД. ПАРАЛЛЕЛЬНЫЕ ТОНАЛЬНОСТИ. ГАММА ЛЯ МИНОР

Минорный лад, или ми н о р, существует в трех разновидностях: натуральный, гармонический и мелодический. Звукоряд натурального минора укладывается в звукоряд основных ступеней звуковой системы от ноты *ля*:

28

ступени:



расстояние (в тонах):

Однако минорный звукоряд, подобно мажорному, можно построить от любой тоники, пользуясь необходимыми ключевыми знаками для сохранения его структуры. При этом минорная тональность будет иметь такой же звуковой состав, как мажорная, отстоящая на малую терцию вверх. Тональности, находящиеся в таком соотношении, называются *параллельными*, они имеют одинаковые ключевые знаки — например, «чистый ключ» (без диезов и бемолей) в *до* мажоре и *ля* миноре (ср. примеры 19 и 30) или три диеза в *ля* мажоре и *фа-диез* в миноре.

Гармонический минор отличается от натурального тем, что в нем на полтона повышена VII ступень (в *ля* миноре — *соль-диез* вместо *соль*). Тем самым она приближается к следующей за ней тонике, зато между VI и VII ступенями возникает увеличенное расстояние в полтора тона, производящее впечатление скачка. В мелодическом миноре повышаются сразу две ступени — наряду с VII еще и VI (в *ля* миноре — *фа-диез*), что сглаживает скачок и делает мелодическое движение более плавным. В ключе всегда ставятся знаки натурального минора, а повышение VI и VII ступеней, если оно необходимо, указывается случайными знаками.

### 25. ГАММА ЛЯ МИНОР НАТУРАЛЬНЫЙ

Подвижно



### 26. ГАММА ЛЯ МИНОР ГАРМОНИЧЕСКИЙ

Подвижно



### 27. ГАММА ЛЯ МИНОР МЕЛОДИЧЕСКИЙ

Подвижно



Гамма ля-мажорной, нужно только учесть различие звукоряда — три диеза в мажоре и «чистый ключ» в миноре. Некоторую трудность может представить в гармоническом миноре интервал в полтора тона (фа — соль-диез), требующий значительной растяжки между 2-м и 3-м пальцами. Обратите внимание на то, что в мелодической гамме обратное, нисходящее движение идет по звукоряду натурального минора.

## АККОРДЫ

Аккордом называется одновременное сочетание трех и более различных звуков, играющее в музыкальном изложении самостоятельную роль. С одним из видов аккорда вы уже встречались, это трезвучие — аккорд из трех звуков, которые расположены или могут быть расположены по терциям.

### 28. УПРАЖНЕНИЕ

Не спеша



Это упражнение — в двух вариантах, мажорном и минорном — помогает овладеть техникой переходов в позиции и усвоить аппликутуру, которой играют различные виды аккордов. Прием арпеджиато даст возможность легко контролировать правильность прижатия струн. Указанная в упражнении аппликутура типична для исполнения аккордов. За исключением первого трезвучия, в котором используется открытая I струна (рис. 17), во всех остальных аккордах нижний звук берется большим пальцем на III струне. Два верхних звука, если они образуют терцию (большую или малую), берутся 2-м и 3-м пальцами, соответственно на I и II струнах (рис. 18). Если же они образуют чистую кварту, то берутся в одном ладу обычно 3-м и 4-м пальцами (рис. 19). В дальнейшем можно использовать и способ, сходный с гитарным приемом баррэ, когда 3-й палец прижимает одновременно обе струны к одному ладу (рис. 20).

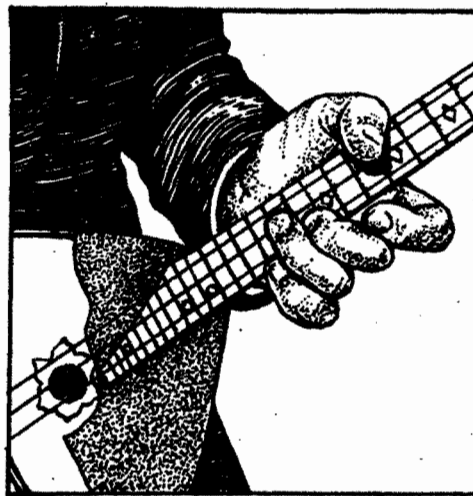


Рис. 18

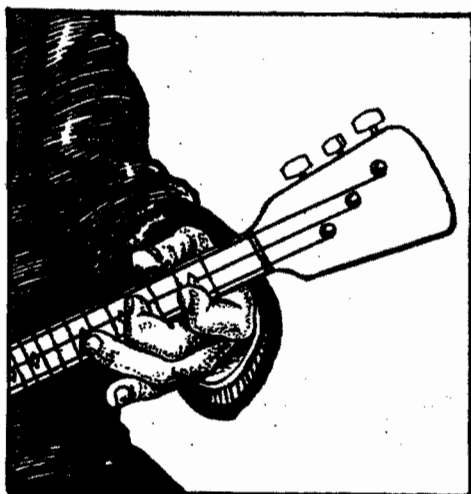


Рис. 17

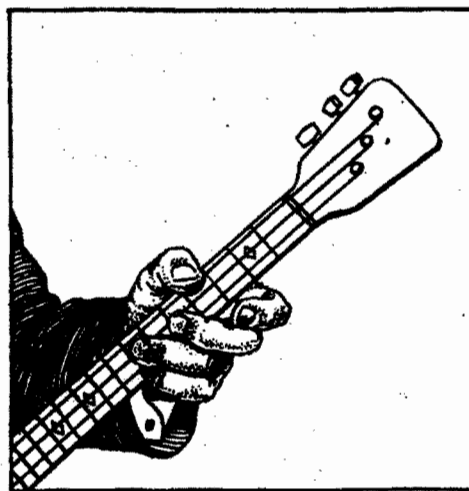


Рис. 19

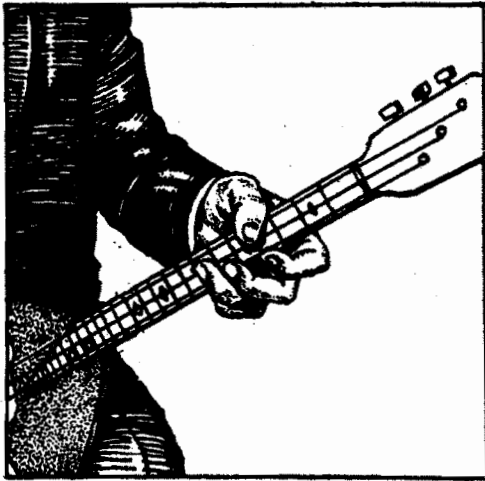


Рис. 20

Следующая пьеса изложена преимущественно двухголосно, но временами в ней встречаются трезвучия с использованием открытой III струны.

Исполняйте пьесу размеренными двойными ударами с широкой амплитудой свободного движения правой руки. Левая рука начинает игру в I позиции, причем 4-й палец должен устойчиво занять свое место на грифе, прижав I струну к 7-му ладу. Остальные три пальца размещаются на своих ладах в соответствии с ключевыми знаками.

Трезвучия с использованием открытой III струны не требуют перемены положения кисти. Однако на следующих за аккордом квартрах (последние восьмые пятого и седьмого тактов) запястье должно быстро прогнуться, чтобы большой палец мог устойчиво прижать обе струны на 2-м ладу. Такая аппликатурная последовательность характерна для исполнения народных песен, поэтому рекомендуется над ней поработать особо.

Проверяйте положение пальцев в трезвучиях на слух с помощью арпеджиато. Часто оказывается, что верхняя нота не прослушивается, поскольку 2-й палец касается I струны и приглушает ее. Разместите 1-й и 2-й пальцы так, чтобы они не касались соседних струн и аккорд звучал полно и чисто.

Во второй половине песни мелодическая линия переходит местами в средний и нижний голоса; следите, чтобы она не терялась и звучала достаточно явно.

## 29. ПОЙДУ ЛЬ Я, ВЫЙДУ ЛЬ Я

Не спеша

Русская народная песня

му Пой \_ ду ль я, вый\_ду ль я да, пой \_ ду ль я, вый\_ду ль я да

во . дол, во до \_ ли \_ нуш \_ ку, да во . дол, во ши \_ ро \_ ку \_ ю.

## Урок 10

### ГАММА ЛЯ МАЖОР ДВОЙНЫМИ НОТАМИ. ПЕРЕХОДЫ В ПОЗИЦИИ ПРИ ИСПОЛНЕНИИ ТЕРЦИЙ

использования большого пальца при игре созвучий. В нижеследующей гамме верхний голос, исполняемый на I струне, представляет собой гамму ля мажор, а нижний образует преимущественно терцовое удвоение верхнего и играется на II и III струнах.

Игра гамм двойными нотами развивает навык

При игре этой гаммы требуются переходы в III позицию и V полупозицию. Учтите, что движение обоих голосов должно быть синхронным, поэтому большой палец следует перемещать одновре-

менно с движениями чередующихся 1-го и 2-го пальцев на I струне. Помните, что включение большого пальца изменяет положение кисти.

### 30. ГАММА ЛЯ МАЖОР ДВОЙНЫМИ НОТАМИ

Умеренно

### ШЕСТНАДЦАТЫЕ В БРЯЦАНИИ

#### 31. КАК У НАШИХ У ВОРОТ

Русская народная песня  
Обработка А. Илюхина (отрывок)

Не спеша

Эта пьеса, подобно выученной ранее песне «Пойду ль я, выйду ль я», изложена двухголосно с эпизодическим включением трезвучий. С новой трудностью вы встретитесь в тактах 3, 5 и 7, где движение шестнадцатыми в левой руке сочетается с бряцанием. Здесь нужно позаботиться о строгой синхронности действий обеих рук: каждый удар вверх или вниз должен точно совпадать с постановкой

соответствующего пальца на гриф. Возможно, потребуется поучить эти места отдельно. Для соблюдения ритмической точности считайте по шестнадцатым — раз-та-и-та; на счет «раз» и «и» будут приходиться удары вниз, на счет «та» — удары вверх. Добивайтесь свободы, непринужденности исполнения, чистоты звучания.

## ТОНАЛЬНОСТЬ И ГАММА ФА МАЖОР. I ПОЛУПОЗИЦИЯ

Выучите однооктавную гамму фа мажор, которая играется в I полупозиции, на верхней части грифа, где размещены самые широкие лады. Это требует

максимальной растяжки пальцев, что особенно трудно при маленьких руках.

### 32. ГАММА ФА МАЖОР

Подвижно



Первые четыре звука играют на II струне, следующие — на I. Обозначенная здесь аппликатура типична для однооктавных гамм, как мажорных, так и минорных. К переходу со струны на струну

нужно готовить руки заранее, чтобы не нарушить ритм.

После гаммы фа мажор не представит особой сложности «Лявониха», исполняемая в той же тональности.

### 33. ЛЯВОНИХА

Не очень скоро

Белорусский народный танец



Обратите внимание на ноту ля, которая берется то на I струне, то на II. Использование открытой струны облегчает переход пальцев левой руки с одной струны на другую, а в восьмом такте позволяет перенести руку из II позиции в I полупозицию.

Играя по нотам, старайтесь направлять зрительное внимание на нотный текст, на гриф же привыкайте поглядывать лишь изредка для проверки положения пальцев при переходах из одной позиции в другую. Постепенно зрительный контроль за работой пальцев полностью заменится слуховым.

### ДВОЙНОЕ ПИЦЦИКАТО (I)

Двойное пиццикато — один из основных приемов игры на балалайке, заключающийся в чередовании противоположных по направлению ударов: большим пальцем — вниз (обозначение  $\sqcup$ ), указательным — вверх (обозначение  $\blacktriangle$ ). По общему характеру движений руки он схож с бряцанием, но отличается меньшей амплитудой прежде всего из-за ограничения движения предплечья. Для выполнения этого приема совершенно необходимо, чтобы II струна была вдвое ближе к III, чем к I (см. раздел «Обращение с инструментом и подготовка его к занятиям»).

Начнем с подготовительных упражнений без инструмента, имеющих целью

выработку свободных кистевых движений.

1. Сидя на стуле, обоприте предплечье правой руки на стол так, чтобы кисть находилась в свободном, свешенном состоянии (рис. 21). Подбрасывайте ударами пальцев левой руки расслабленную кисть правой, которая будет вновь возвращаться в прежнее положение, пружинисто раскачиваясь. Одновременно с этим предплечье совершает полувращательное движение.

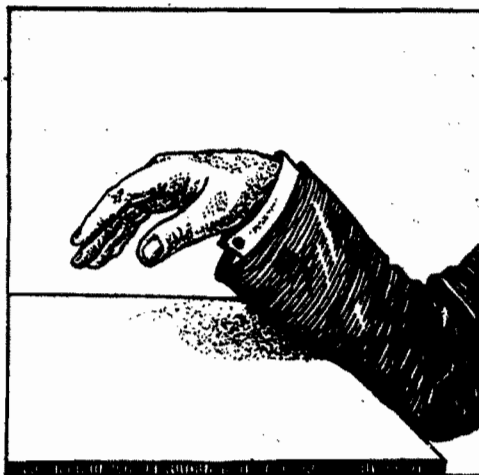


Рис. 21

2. Исходное положение, как в упражнении 1, но кисть теперь поднимается усилием мышц самой правой руки. При мгновенном расслаблении мышц кисть падает вниз и с легким пружинистым отскоком останавливается.

3. Возьмите левой рукой папку для бумаг и приклоните ее к груди. Правую руку согните примерно под прямым углом в локте, который свободно свисает; запястье полусогнуто, кончики пальцев касаются папки (рис. 22). Не отрывая от нее пальцы, поднимите кисть поворотом предплечья вокруг собственной оси (мышцы включены). В какой-то момент расслабьте мышцы — кисть упадет, скользя подушечками пальцев по папке. Прodelайте упражнение несколько раз, ощущая включение и отключение мышц.

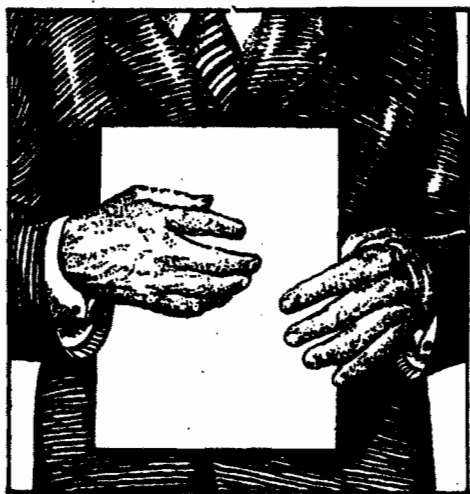


Рис. 22

Первый этап освоения двойного пиццикато — удары большим пальцем по открытой I струне.

Прежде всего необходимо приготовить руку к выполнению приема. Поскольку он, как и бряцание, осуществляется колебательными движениями кисти, запястье должно быть полусогнуто. Пальцы приведены в следующее положение: большой слегка напряжен и выпрямлен; указательный согнут так, что его кончик почти касается подушечки большого, но не прижимается к ней; средний полусогнут и несколько приподнят над указательным; безымянный и мизинец свободны. Исходное положение руки показано на рис. 23.



Рис. 23

В падающем движении кисти большой палец ударяет своей подушечкой по I струне над участком 22—23-го ладов (на 3—4 см выше резонаторного отверстия). После удара кисть по инерции продолжает движение вниз и большой палец скользит подушечкой по панцирю, пока кисть не остановится в нижнем положении (рис. 24).



Рис. 24

Для следующего удара предплечье разворачивается и кисть вновь заносится над струной, заняв верхнее исходное положение. В момент удара стремитесь использовать вес кисти и энергию ее ускорения при падении, которая должна быть сконцентрирована в большом пальце. Последовательность ударов отрабатывается до тех пор, пока не будет достигнуто постоянное точное попадание большим пальцем по I струне при хорошем звучании инструмента.

## Урок 11

## ДВОЙНОЕ ПИЦЦИКАТО (II)

Если освоен первый этап отработки двойного пицциката — точные удары большим пальцем, можно приступить ко второму этапу — двойным ударам по открытой I струне. После удара большим пальцем вниз (см. выше рис. 24) следует удар снизу вверх указательным пальцем: при подъеме и развороте кисти он уже не отрывается от панциря, как это было на предыдущем этапе, а, скользя своим кончиком по панцирю, упруго ударяет по струне. Когда кисть занимает верхнее исходное

положение (см. рис. 23), цикл движений повторяется.

Упражняясь на открытой I струне, избегайте характерной ошибки, заключающейся в том, что звук извлекается поочередными щипками большим и указательным пальцами, а кисть стоит на месте. Еще раз напомним, что при игре двойным пиццикато все пальцы правой руки фиксируются в нужном положении и никаких дополнительных движений ими делать не нужно. Предплечье должно двигаться в вертикальной плоскости с очень ограниченной амплитудой, лишь обеспечивающей кисти свободные маховые движения с разворотом в запястье.

## 34. УПРАЖНЕНИЕ

Не спеша



В этом упражнении двойное пиццикато сочетается с работой пальцев левой руки в I позиции. При прижатии струны к различным ладам изменяется расстояние между нею и панцирем, что, конечно, усложняет звукоизвлечение. По мере перемещения

пальцев вниз по грифу трудность возрастает, так как струна опускается все ближе к панцирю.

Теперь вы можете сыграть задорную мелодию «Камаринской», словно созданную для двойного пицциката.

## 35. КАМАРИНСКАЯ

Подвижно

Русская народная песня



## БОЛЬШАЯ ДРОБЬ

Дробь — характерный для балалайки прием игры, серия быстрых арпеджированных ударов по трем струнам последовательно чередующихся пальцев правой руки. В зависимости от направления движения руки дробь может быть прямой (сверху вниз) и обратной (снизу вверх). В основном курсе мы ограничимся прямой дробью, подразделяющейся на большую и малую (относительно обратной дроби см. Дополнение). Малая дробь исполняется четырьмя пальцами (без большого), боль-

шая — всеми пятью пальцами. В этом уроке пойдет речь о большой дроби, которая применяется преимущественно в обработках народных песен плясового характера, в различных наигрышах для акцентирования начала мелодии или ее частей. Обозначается она знаком

Исходное положение правой руки для большой дроби: запястье согнуто, кисть занесена над струнами, большой палец несколько отведен в сторону, остальные пальцы полусогнуты и слегка напряжены (рис. 25).

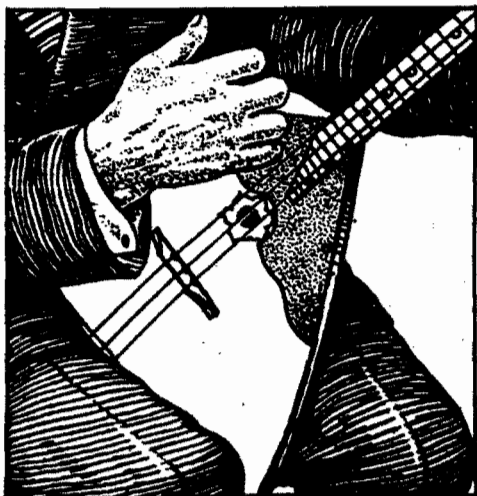


Рис. 25

Для звукоизвлечения рука опускается, причем пальцы поочередно, начиная с мизинца, пружинисто распрямляются, упруго и стремительно прокатываясь ногтями последовательно по всем струнам (рис. 26). Завершается прием активным движением руки вниз с одновременным арпеджированным ударом по стру-

нам большого пальца. Этот основной, акцентированный удар следует за предыдущим без малейшей задержки, не нарушая равномерности дроби.



Рис. 26

Позанимавшись большой дробью на открытых струнах, переходите к пьесе, где этот прием чередуется с бряцанием.

### 36. КАК ПОД ЯБЛОНЬКОЙ

Русская народная песня  
Обработка П. Каркина (отрывок)

Умеренно

Музыкальный фрагмент с нотами и текстом:

Как под яб\_лонь\_кой зе\_ле\_ной, под куд\_ря\_вой, зе\_ле\_ной,  
под куд\_ря\_вой, зе\_ле\_ной си\_дел мо\_ло\_дец та\_кой.

Это старинная хороводная песня. Первые ее четыре такта представляют собой запев, в пятом такте вступает хор (припев), что подчеркнито использованием большой дроби (она повторяется в седьмом такте). Поскольку штиль первой восьмушки в тактах 5 и 7 перечеркнут, она играется двойным ударом, как две шестнадцатые: вниз — дробью, а в возвратном движении — бряцанием. При исполнении дроби на сильную долю приходится удар большим пальцем.

Левая рука при игре перемещается в пределах

I и II позиций. Уже освоенное вами сочетание минорного трезвучия и кварты *фа-диез* — *си* здесь потребует большей подвижности пальцев, так как образуется в движении шестнадцатыми (такты 6, 8 и 9). Определенную сложность могут представлять сексты, исполнение которых требует значительной растяжки пальцев. Не следует забывать о музыкальной выразительности, которой способствует, в частности, тщательное соблюдение динамических указаний.



## Урок 12

### ПЕРЕХОДЫ В ПРЕДЕЛАХ I—IV ПОЗИЦИЙ В БЫСТРОМ ДВИЖЕНИИ

#### 37. АХ ТЫ, ЗИМУШКА-ЗИМА

Русская народная песня

**Оживленно**

*mp* Ах ты, зи — му — шка- зи — ма, ты хо — ло — дна я бы — ла.

*mf* Эй, ай да лю\_ли, ты хо — ло — дна я бы — ла. я бы\_ла

Эта удалая плясовая песня, записанная в ля миноре, сложна постоянными переходами из позиции в позицию, и ее разучивание потребует немало времени. Начинается она во II позиции. Переход в III позицию (такт 2) после удара по открытой струне не представляет трудности, как и последующие два перехода из III позиции в I и обратно, где мелодия движется гаммообразно. Зато переходы из III позиции в IV и обратно (такты 6 и 7) усложняются значительными скачками в мелодии (на квинту). Здесь следует быстро переместить руку по грифу так, чтобы большой и 4-й пальцы одновременно и точно встали на свои лады, прижав к ним струны.

Почти постоянное участие большого пальца в работе на грифе требует значительных мышечных усилий в левой руке, что может привести к скованности остальных четырех пальцев. В таком случае рекомендуется прервать игру и сделать несколько расслабляющих движений — например, встряхиваний

кистью наподобие бряцания. Со временем зажатость будет появляться все реже, а позднее, при условии регулярных занятий, совсем исчезнет.

Дополнительную сложность в этой пьесе представляют мелодическое движение шестнадцатыми и отдельные скачки, требующие точной согласованности рук. Как преодолевать такие трудности, вы уже знаете.

Решив технические проблемы, постарайтесь сыграть пьесу со всей удалью, свойственной русским плясовым песням.

### ТОНАЛЬНОСТЬ И ГАММА СИ-БЕМОЛЬ МАЖОР

Гамма си-бемоль мажор, подобно фа-мажорной, сравнительно трудна, поскольку играется на самых широких ладах.

#### 38. ГАММА СИ-БЕМОЛЬ МАЖОР

**Не спеша**

*mf*

Играя гамму, следите за точностью ударов по струне, особенно при переходе из одной позиции в другую, когда значительно меняется расстояние между струной и панцирем и возможны «пустые» удары

большим пальцем мимо I струны или задевание им II.

Самостоятельно разучите следующую песню, записанную в той же тональности.

### 39. ПОСЕЯЛИ ДЕВКИ ЛЕН

Русская народная песня

Подвижно

Музыкальный фрагмент в нотной записи на двух системах. Первая система содержит мелодию с акцентами и ритмическими пометками (1, 2, 3, VΛ, VΛ). Под ней приведены русские слова: По\_се\_я\_ли дев\_ки лен, по\_се\_я\_ли дев\_ки лен. Вторая система продолжает мелодию с акцентами (1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4) и словами: Ла\_до, ла\_до, дев\_ки лен, ла\_до, ла\_до, дев\_ки лен.

### СЕНЬО И «ФОНАРЬ». АКЦЕНТ

#### 40. ВАЛЬС ИЗ ОПЕРЫ «ВОЛШЕБНЫЙ СТРЕЛОК»

К. М. ВЕБЕР

Подвижно

Музыкальный фрагмент в нотной записи на четырёх системах. Первая система начинается с динамической пометки *f* и содержит ритмические пометки (0, 2, 1, 3, 1, 0, 2, 1, 3, 2, 1, 2, 1, 3, 2, 1, 0, 2, 1). Вторая система содержит пометки *f*, *II I*, *II I*, *II I*, *II I I I* и динамические пометки *Конеч Р* и *f*. Третья система содержит пометки *II I*, *II I* и динамические пометки *Р* и *f*. Четвёртая система содержит пометки *1.*, *2.* и динамические пометки *Р* и *f*.

В Вальсе Вебера встречаются знаки сеньо (♠), которые предписывают следующее: сыграв пьесу до второго из них, нужно повторить ее от первого сеньо до слова «конец». Применение этого знака

позволяет более сжато изложить нотный текст, не выписывая повторение начального раздела. Иногда сеньо сопровождается словесными пояснениями по-русски или по-итальянски (например, «повторить

от знака  $\text{♩}$  до слова „конец“), но это не обязательно\*.

Вальс изложен восьмыми в довольно подвижном темпе, так что его исполнение требует значительной подвижности обеих рук. Большой палец правой руки следует «набрасывать» на струну быстрым движением кисти с малой амплитудой. Последовательность восьмых должна быть очень ровной ритмически.

Обратите внимание на знак акцента ( $\text{>}$ ), которым отмечена первая восьмая каждого такта.

Он указывает на необходимость дополнительного усиления отмеченной им ноты. Такой исполнительский акцент может усиливать акцент метрический, но может быть и независимым от него, подчеркивая звук на слабой доле. В данном случае нужно подчеркнуть сильную долю, выявляя танцевальную природу пьесы (вальс выдержан в духе энергичного и веселого немецкого народного танца). Чтобы сделать акцент, следует на первой восьмой такта дополнить движение кисти усилием большого пальца.

## Урок 13

### БРЯЦАНИЕ ПЕРЕМЕННЫМИ УДАРАМИ

При бряцании переменными ударами чередуются в различной последовательности удары вниз и вверх.

#### 41. Я С КОМАРИКОМ ПЛЯСАЛА

Русская народная песня  
Обработка А. Дорожкина (отрывок)

Подвижно, весело

The musical score is written on a single staff in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two lines of music. The first line contains the first two measures of the melody, with lyrics 'Я ско\_ма\_ри\_ком, я ско\_ма\_ри\_ком, ах,'. The second line contains the next two measures, with lyrics 'ско\_ма\_ри\_ком пля\_са\_ла, ско\_ма\_ри\_ком пля\_са\_ла.' The melody is characterized by eighth notes and rests, with various accents and dynamic markings. Above the notes, there are symbols for downbeats (v) and upbeats (v with a triangle), along with numbers 1, 2, 3, 4 indicating specific rhythmic patterns. A fermata is placed over the first note of the first measure. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Обозначения указывают, что все восьмые в этой пьесе исполняются ударами вниз, и, таким образом, рука при обратном движении не задевает струны. Шестнадцатые играют двойными ударами: нечетные — вниз, четные — вверх. Обратите внимание на правильность исполнения большой дроби, которая

трижды встречается в пьесе. Поскольку ритм ударов здесь неравномерный, особенно проследите за ритмичностью исполнения. При разучивании считайте по восьмым, а шестнадцатые — с дополнительным дроблением (слог «та»).

\* В дополнение к сенью нередко применяются знаки сокращения  $\text{♩}$ , в музыкантском обиходе называемые «фонарями». Они указывают, что при повторении от первого сенью нужно пропустить часть нотного текста, заключенную между двумя «фонарями».

## ГАММЫ ДО МАЖОР И ДО МИНОР. II—VI ПОЗИЦИИ, ДВОЙНОЕ ПИЦЦИКАТО ПРИ СМЕНЕ НОТ

Если ранее вы играли двойное пиццикато на повторяющихся нотах, то в данном случае на каждый удар правой руки ноты меняются. Значит, здесь требуется вдвое бóльшая подвижность пальцев левой руки. Наряду с этим при перемещении в VI пози-

цию усложняется звукоизвлечение вследствие заметного сокращения расстояния между струной и панцирем. Чистота звучания гамм будет в значительной степени зависеть от согласованности движений рук.

### 42. ГАММА ДО МАЖОР

Подвижно

*mf*

### 43. ГАММА ДО МИНОР НАТУРАЛЬНЫЙ

Подвижно

*mf*

### 44. ГАММА ДО МИНОР ГАРМОНИЧЕСКИЙ

Подвижно

*mf*

### 45. ГАММА ДО МИНОР МЕЛОДИЧЕСКИЙ

Подвижно

*mf*

## ГАММА ДО МАЖОР ДВОЙНЫМИ НОТАМИ

В этой гамме, как обычно в таких случаях, верхний голос играет на I струне чередуясь с большим пальцем. 1-м и 2-м пальцами, нижний — на II и III струнах

### 46. ГАММА ДО МАЖОР ДВОЙНЫМИ НОТАМИ

Подвижно

*mf*

После освоения гаммы приступайте к разучиванию пьесы, в которой вы встретитесь с теми же техническими задачами.

#### 47. ТЫ ВОСПОЙ В САДУ, СОЛОВЕЙКО

Русская народная песня

Умеренно

*tr* Ты во\_спой, ты во\_спой в са\_ду, со\_ло\_вей\_ко, вей\_ко.

*mf* Ох, я бы рад те\_бе во\_сле\_вать, \_вать.

В этой пьесе, изложенной в ля миноре натуральном, аппликатура верхнего голоса имеет некоторые особенности. Во втором такте две ноты подряд, *до* и *си*, берутся 1-м пальцем. Дело в том, что здесь образуется поступенная последовательность трех терций, в которой самая верхняя нота (*ми*) берется 2-м пальцем, ибо применение 1-го вызвало бы излишнее перемещение руки, затрудняющее быстрые переходы. В нижней терции этой последовательности (*ля* — *до*) нота *до* берется, естественно, 1-м пальцем, в промежуточной же терции (*си* — *ре*) ноту *ре* целесообразнее брать также 1-м, наиболее устойчивым пальцем, а не 2-м. Сходное скольжение 1-го пальца обнаруживается в третьем такте. В предпоследнем такте пьесы использован другой характерный прием — подмена пальцев при повторении созвучия для удобства дальнейшего движения.

При относительно нешироком мелодическом диапазоне эта песня очень выразительна, распевна, задушевна. Добивайтесь красивого звучания, тщательно соблюдайте указания динамики. В предпоследнем такте половина с дважды перечеркнутым штилем играет четырежды двойными ударами, в пятом такте — сходный случай, но здесь начало второй четверти надо несколько выделить (недаром в словесном тексте на вторую четверть приходится новый слог).

При относительно нешироком мелодическом диапазоне эта песня очень выразительна, распевна, задушевна. Добивайтесь красивого звучания, тщательно соблюдайте указания динамики. В предпоследнем такте половина с дважды перечеркнутым штилем играет четырежды двойными ударами, в пятом такте — сходный случай, но здесь начало второй четверти надо несколько выделить (недаром в словесном тексте на вторую четверть приходится новый слог).


### СИНКОПА

#### 48. ТАНЕЦ СКОМОРОХОВ (отрывок)

И. ЦВЕТКОВ

Умеренно

*mf*

Весь отрывок изложен аккордами, исполнение которых обозначенной аппикатурой не представляет собой трудности. Сложнее ритм этого фрагмента, особенно повторяющаяся в каждом такте фигура , которая содержит синкопу — ноту, начинающуюся на более слабом времени такта и продолжающуюся на более сильном. В данном случае это четверть, начинающаяся на второй восьмой.

Вы знаете, что в такте есть сильные (метрически акцентированные) и слабые доли. Но и внутри долей есть относительно сильное и слабое время: первая восьмая каждой доли более сильная, чем вторая. Это особенно заметно в равномерном ритмическом движении (например, в песне «Как пошли наши подружки», № 22). Простучав ритм отрывка из «Танца скоморохов», вы обнаружите, что синко-

пированная четверть сглаживает следующее за ней сильное время и принимает акцент на себя. В результате возникает противоречие между ритмическим и метрическим акцентами, создающее ощущение перебора. В этом и заключается эффект синкопы.

Учите отрывок, считая по восьмым. Подчеркивайте синкопированные четверти более энергичными ударами, чем предшествующие восьмые; тем самым эффект синкопы станет ярче. Вообще удары по стру-

нам в этой пьесе должны быть размашистыми, звонкими, чтобы передать характер гусельно-балалаечного наигрыша. Темп — умеренный, как бы с ленцой. Незамысловатость мелодии и аккордов сопровождения сочетается с ритмической прихотливостью, что придает музыке оттенок лукавства, скрытого юмора. Постарайтесь воспроизвести его в своем исполнении.

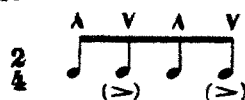
## Урок 14

### БРЯЦАНИЕ ПЕРЕМЕННО-СИНКОПИРОВАННЫМИ УДАРАМИ. ГЛИССАНДО НА I СТРУНЕ. СФОРЦАНДО

Бряцание переменнo-синкопированными ударами — разновидность бряцания переменными ударами. Суть этого приема в том, что на более сильное время приходится удар вверх, а на более слабое — вниз. Поскольку удару вниз свойственна большая активность, это позволяет подчеркнуть слабое время акцентом, а сильное, напротив, смягчить. Иногда в таких случаях ноты на слабом времени помечаются знаком акцента, но это не

обязательно: само обозначение переменнo-синкопированных ударов подсказывает балалаечнику соответствующую манеру исполнения.

29



Настоящей синкопы в примере 29 нет, но присутствует ее характерный признак — перенос акцента с сильного времени на слабое. Отсюда название этого приема, столь характерного для плясовых народных песен и озорных наигрышей, в которых сильное и слабое время как бы меняются местами.

### 49. АЙ, ВСЕ КУМУШКИ, ДОМОЙ

Русская народная песня  
Обработка М. Красева (отрывок)

Живо

The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a lively tempo. The melody is written on a single staff with a treble clef. The lyrics are: "Ай, все кумушки, домой, ай, голубушки, домой, ай, до мой, до мой, ай, до мой, до мой." The score includes various rhythmic markings such as accents (^ and v), slurs, and dynamic markings like sf. There are also some numerical markings (1, 2, 3, 4) above the notes, possibly indicating fingerings or bowing techniques.

В этой пьесе синкопированные удары используются в одинаковых тактах 2 и 4. В тактах 1 и 5 применяется большая дробь, которая в пятом такте переходит в двойные удары. Здесь есть и новый для вас прием: обратите внимание на наклонную волнистую линию между нотами *си* и *ми* — это обозначение глissандо (ит. скользая), т. е. быстрого скольжения пальца (или пальцев) левой руки по звучащей струне. Глissандо возможно как в восходящем, так и в нисходящем движении, как на одной струне, так и на двух или трех одновременно. По существу, оно представляет собой движение по полутонам. Однако в нотной записи вся реальная

последовательность звуков не фиксируется, обозначаются лишь начальный и конечный звуки, между которыми ставится волнистая (реже прямая) черта — как правило, со словесным обозначением приема по-русски или по-итальянски, полностью или сокращенно (глiss., gliss.).

В песне «Ай, все кумушки домой» при переходе от пятого такта к шестому и от седьмого к восьмому используется глissандо на I струне в восходящем мелодическом движении. Четвертая длительность, от которой оно начинается (кварта *фа-диез-си*), исполняется бряцанием двойными ударами. Сра-

зу после заключительного удара снизу вверх правая рука остается в верхнем положении, а 1-й палец левой руки, прижимающий струну, быстро скользит по ней так, чтобы, не нарушая темпа и ритма, на счет «раз» остановиться на 7-м ладу, где берется завершающая глissандо нота  $ми^2$ . Этот завершающий звук играет как бы по инерции, без участия правой руки: следующий удар по струне приходится на вторую восьмую такта (октава  $ми^1 — ми^2$ ).

В глissандо нужно добиваться ясности звучания струны при скольжении по ней 1-го пальца и особенно звучания конечного звука, приходящегося на сильную долю. Это зависит, во-первых, от плотности прижатия струны (ослаблять его при движении не следует, иначе звук пропадет) и, во-вторых, от силы последнего удара по струне перед глissандо (чем сильнее удар, тем продолжительнее может быть звучание струны, а следовательно, и глissандо).

Прежде чем разучивать пьесу, отработайте отдельно глissандо на том же интервале  $си^1 — ми^2$ , но приемом пиццикато большим пальцем. Поставьте 1-й палец на 2-й лад и после щипка струны переместите кисть вниз по грифу четким скользящим движением так, чтобы этот палец остановился точно на 7-м ладу. Повторяйте это упражнение, пока не получится явственно слышимый эффект глissандо.

В такте 6 имеются два акцента. Эту ритмическую фигуру нужно сыграть очень энергично двумя ударами вниз. В последнем такте — сходная фигура, но последняя нота здесь отмечена знаком — сфорцандо (*ит.* усиливая). Он требует сыграть отмеченную им ноту особенно сильно, но, конечно, без грубости.

Работая над песней, необходимо довести темп до быстрого, без чего невозможно передать ее задорный плясовой характер.

## ТРЕМОЛО (I)

Тремоло (*ит.* дрожащий) — многократное быстрое повторение звука или созвучия. На балалайке этот прием имеет несколько разновидностей. В данном уроке и нескольких последующих речь пойдет об основном виде — тремоло по трем струнам, т. е. звукоизвлечении быстрым чередованием ударов указательным пальцем сверху и снизу по всем струнам. Технически это довольно сложный прием, так что здесь нам снова понадобятся подготовительные упражнения без инструмента.

1. Обоприте на край стола предплечье правой руки возле локтя при свободно свешенной кисти (см. выше рис. 21). Начинайте поднимать кисть разворотом предплечья вокруг собственной оси. Достигнув верхнего положения кисти, резко бросьте ее вниз и мгновенно расслабьте мышцы — получится короткая встряска кисти с отскоком.

2. Возьмите левой рукой папку для бумаг и прикоснитесь к ней пальцами правой руки (см. выше рис. 22). Как и в предыдущем упражнении, поднимите кисть разворотом предплечья, бросьте ее вниз и мгновенно отключите мышцы. Кисть как бы отскакивает от нижней точки; этот отскок нужно поддер-

жать усилием мышц, чтобы кисть вернулась в первоначальное положение. Затем весь цикл повторяется. Добивайтесь равномерного чередования движений вверх и вниз, что контролируется на слух по шуршанию пальцев о папку. Используйте естественную пружинистость кисти, позволяющую разгружать мышцы.

После подготовительных упражнений можно перейти к упражнениям на балалайке по открытым струнам, вначале с дополнительным панцирем. Тремоло — прием, производный от бряцания, так что здесь вам пригодятся ранее приобретенные навыки. Положение пальцев одинаково для обоих приемов. Отличие тремоло в том, что предплечье совершает не прямолинейные движения, а вращательные, вследствие чего амплитуда их значительно сокращается.

1. Начинайте играть бряцанием двойными ударами, движения руки — свободные, с широкой амплитудой. Затем переходите на усиление, акцентирование каждого нечетного двойного удара (в направлении сверху вниз). При этом амплитуда движений изменится, поскольку для акцентированного удара необходим больший замах. Схематично это можно изобразить так:  $V \wedge \wedge$  (размер знака условно соответствует размаху движения). В нотной записи второй этап упражнения выглядит следующим образом:



Теперь, сохраняя акцентирование, постепенно ускоряйте темп, наподобие ускорения движения поезда. По мере ускорения частота ударов будет увеличиваться, а амплитуда движений сокращаться. Доведя темп до такого предела, когда в руке появится ощущение тяжести, начните постепенное «торможение» — замедление с сохранением акцентированных нечетных ударов. Амплитуда движений станет вновь увеличиваться, а частота ударов сокращаться. Некоторое время поиграйте в медленном темпе, чтобы вернуть ощущение свободных мышц, а затем вновь начните ускорение и повторите весь цикл. Таким образом осуществляется постепенный переход от бряцания к тремоло и обратно.

2. Следующее упражнение предназначено для быстрого включения правой руки в тремолоирование. Если занести для удара кисть вверх, а затем свободно бросить ее вниз, то она сделает два-три затухающих колебания (наподобие отскоков брошенного на пол мяча); запястье при этом играет роль амортизатора, пружины. Научитесь использовать естественный пружинистый отскок кисти при ее свободном броске по струнам сверху вниз и вращательным движением предплечья поддерживать максимальную частоту колебаний после броска, избегая зажатости. Продолжительность тремолоирования должна соответствовать четвертным длительностям в умеренном темпе, затем — половинам (количество движений произвольное).

# РИТМИЧЕСКИЕ ТОЧКИ И СВЯЗУЮЩИЕ ЛИГИ. РАЗМЕР 6/8. ЧЕРЕДОВАНИЕ АРПЕДЖИАТО И ПИЦЦИКАТО БОЛЬШИМ ПАЛЬЦЕМ

Нередко в музыке встречаются звуки, продолжи-

31

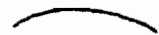
$\circ = \circ + \text{д} = \frac{3}{2}$	$\circ.. = \circ + \text{д} + \text{д} = \frac{7}{4}$
$\text{д} = \text{д} + \text{д} = \frac{3}{4}$	$\text{д}.. = \text{д} + \text{д} + \text{д} = \frac{7}{8}$
$\text{д} = \text{д} + \text{д} = \frac{3}{8}$	$\text{д}.. = \text{д} + \text{д} + \text{д} = \frac{7}{16}$
$\text{д} = \text{д} + \text{д} = \frac{3}{16}$	$\text{д}.. = \text{д} + \text{д} + \text{д} = \frac{7}{32}$

Связующая лига, т. е. дуга, соединяющая соседние ноты одинаковой высоты, объединяет их

тельность которых не может быть выражена одной из существующих основных длительностей (например, звук длиннее восьмой, но короче четверти; длиннее четверти, но короче половины). В таких случаях применяются знаки увеличения длительностей — ритмические точки и связующие лиги.

Точка, поставленная справа от нотной головки или паузы, увеличивает длительность наполовину, две точки — на 3/4:

длительность в одну общую:



32 а

б

В группе слиганных нот одной высоты знак альтерации, действительный для первой ноты, остается действительным для всех последующих, даже если они находятся в разных тактах. Поэтому в

примере 32б все ноты исполняются как ми-бемоль.

В песне «Среди долины ровныя» встречаются и лиги, и ноты с точкой.

## 50. СРЕДИ ДОЛИНЫ РОВНЫЯ

Русская народная песня

Медленно

Сре \_ ди до \_ ли \_ ны ров \_ ны \_ я, на гля \_ кой вы \_ со \_ те сто \_

\_ ит, рас \_ тет вы \_ со \_ кий дуб в мо \_ гу \_ чей кра \_ со \_ те, сто \_ // \_ те.

Пьеса написана в размере  $\frac{6}{8}$ , принадлежащем к числу сложных размеров: его такт образуется в результате слияния двух простых тактов по  $\frac{3}{8}$ . Из шести долей возникающего сложного такта первая — сильная, четвертая — относительно сильная, остальные — слабые. При разучивании пьесы можно прибегнуть к счету вслух по восьмым.

Эта задушевная песня исполняется неспешно, с широким дыханием. В пиццикато добивайтесь не сухого, а продолжительного, певучего звучания струны. Для этого щипок должен быть не резким, а мягким, как бы поглаживающим, но с достаточным усилием. При арпеджиато не забывайте выделять мелодические звуки на I струне; особенно важно за этим проследить, играя созвучия с открытыми струнами.



В четвертом такте аккорд, исполняемый арпеджиато, длится четыре восьмые (четверть с точкой, слигванная с восьмой, т. е.  $\frac{3}{8} + \frac{1}{8}$ ). Казалось бы, его можно записать половинными нотами. Однако запись, которую вы видите в песне, правильнее, так как выявляет структуру сложного такта, состоящего из двух простых: четверть с точкой — первая его половина, а вторая начинается слигванной с четвертью восьмой. Чтобы выдержать полную длительность аккорда, не ослабляйте прижатие струны на протяжении четырех восьмых, а после счета «четыре» мягко снимите пальцы с грифа — на счет «пять» звучание прекратится (восьмая пауза). Аналогично исполняется последний такт песни.

Песня изложена в гармоническом ля миноре, однако в тактах 3—4 обнаруживается переход в тональность до мажор, в которой и завершается первая половина пьесы (первое предложение). Вторая половина (предложение) как бы отвечает первой: она начинается в до мажоре, а затем возвращает развитие в главную тональность. Вслушайтесь в эти перемены, постарайтесь передать просветленность, некоторую торжественность поворота в мажор, а затем, после выразительного подъема мелодии на *соль*<sup>2</sup>, постепенное успокоение, возвращение к задумчивому настроению. Соответственно, и в нюансах отражаются все происходящие в пьесе «события».

## Урок 15

### ТРЕМОЛО (II). ФРАЗИРОВОЧНЫЕ ЛИГИ. КУЛЬМИНАЦИЯ

Когда говорят: «В руках музыканта инструмент буквально пел», это звучит как высшая похвала. Играя приемом тремоло, вы сможете достичь наибольшей «вокальности» голоса вашей балалайки. Тремоло используется преимущественно для исполнения кантилены — напевных мелодий (*ит. canto* — голос, пение), так что в этом приеме очень важно добиться ровности, плавной текучести звучания. Чередующиеся с равномерной частотой удары вверх и вниз должны быть уравновешенными по силе. Обозначается тремоло словесным указанием по-русски

или по-итальянски, часто сокращенно (трем., trem.), либо знаком  $\equiv$ , т. е. тремя косыми черточками поперек штиля или (над целой нотой) без штиля.

После освоения упражнений предыдущего урока переходите к более продолжительному тремолированию по открытым струнам, играя в размере  $\frac{4}{4}$  в умеренном темпе сначала четырехтактами, а затем шести- и восьмитактами. Не стремитесь при этом к максимальной частоте ударов во избежание зажатости руки, достаточна средняя частота при равномерности ударов.

Приобретая навык тремолирования по открытым струнам, переходите к пьесе, где используется этот прием.

### 51. ВЕЧЕРНИЙ ЗВОН

Русская народная песня

Медленно  
трем.

Ве\_чер\_ний звон, ве\_чер\_ний звон, как мно\_го дум  
днях в кра\_ю род\_ном, где я лю\_бил,

на\_во\_ он о ю\_ных где от\_чий дом.

В песне «Вечерний звон» встречаются связующие лиги, соединяющие ноты одинаковой высоты, что, как вам известно, объединяет их длительности (все целые ноты здесь соединяются со следующими за ними четвертями). Наряду с этим в пьесе есть лиги, охватывающие группу нот различной высоты. Они называются фразировочными, их назначение — указывать границы музыкальных фраз, в пределах которых все звуки исполняются связно, без перерыва. Такое исполнение обозначается тер-

мином л е г а т о. Легато прерывается там, где кончается лига; в этот момент, называемый цезурой, балалаечник на мгновение прекращает тремолирование, отделяя одну фразу от другой, — подобно тому, как певец останавливается, чтобы взять дыхание. Цезуры придают исполнению осмысленность, играя роль своего рода знаков препинания. Кроме того, они позволяют руке периодически сбрасывать напряжение, накапливающееся при тремоло.

Пьеса играется неторопливо, задумчиво, очень певуче. Тремоло должно быть не форсированным, но достаточно насыщенным. Постарайтесь выразительно передать развитие мелодии, соотношение ее фраз. Во второй фразе мелодия идет вверх, что предполагает некоторое усиление звучности к сексте *си-бемоль* — *соль*. Третья фраза приводит к самой высокой точке мелодии — *кульминации*, после которого следует естественный заключительный спад напряжения.

## ПЕРЕМЕННЫЙ МЕТР (РАЗМЕР) ЧЕРЕДОВАНИЕ БРЯЦАНИЯ И ТРЕМОЛО

В некоторых произведениях неоднократно меняется метр, а следовательно, и размер. Такое явление называется *переменным метром* (размером). Оно характерно, в частности, для русской народной песни, особенно протяжной.

### 52. В ТЕМНОМ ЛЕСЕ

Русская народная песня

Подвижно

трем.

*mf* *p*

В темном ле \_ се, в темном ле \_ се, в темном ле \_ се, в темном ле \_ се, за ле \_ сью, за ле \_ сью. Рас \_ па \_ шу ль я, рас \_ па \_ шу ль я, рас \_ па \_ шу ль я, рас \_ па \_ шу ль я па \_ шен \_ ку, па \_ шен \_ ку.

трем.

В этой песне чередуются размеры  $\frac{3}{4}$  и  $\frac{2}{4}$ . Разучивая ее, помните, что смена размера не нарушает равномерности отсчета долей, а связана с нарушением регулярности метрических акцентов: они следуют то через две доли ( $\frac{3}{4}$ ), то через одну ( $\frac{2}{4}$ ). В данном случае чередование размеров отражается на характере музыкальных фраз. Такты на  $\frac{3}{4}$  должны звучать энергично (но не грубо), на  $\frac{2}{4}$  — более распевно. Соответственно выбираются приемы звукоизвлечения: в первом случае — бряцание, во втором — тремоло. Такты 1—4 имеют одинаковую ритмическую структуру и играют аналогичными ударами. То же относится к тактам 9—12. Постарайтесь в своем исполнении выразительно передать контрастность мелодических фраз, уделяя должное внимание, в частности, динамическим оттенкам. Вы, вероятно, заметите, что контраст проявляется и в тональном развитии: фразы, исполняемые бряца-

нием, звучат в натуральном ля миноре, исполняемые тремоло — в до мажоре.

## РАЗВИТИЕ БЕГЛОСТИ ПАЛЬЦЕВ (II)

Приводимые ниже упражнения Г. Шрадика на пальцевую беглость написаны для скрипачей, но с наименьшей пользой служат и балалаечникам. Рекомендуется играть их систематически, по 5—10 минут в начале каждого занятия для разминки пальцев — в доступном для вас темпе, следя за качеством звучания и точностью ритма, избегая перенапряжения мышц.

Если не хватает времени или ощущается утомление левой руки, сократите число упражнений. По мере усвоения упражнений они играют во все более быстром темпе, но при сохранении должного качества исполнения.

## 53. УПРАЖНЕНИЯ

Г. ШРАДИК

Подвижно

1 ШАШАША

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

## Урок 16

### ТРЕМОЛО В РАЗВИТОМ МЕЛОДИЧЕСКОМ ДВИЖЕНИИ

#### 54. ПОДМОСКОВНЫЕ ВЕЧЕРА

Не спеша

В. СОЛОВЬЕВ-СЕДОЙ

трем.

*p*

Не слы\_шны в са\_ду да\_же шо\_ро\_хи, всё здесь за\_мер\_

Эта широко известная песня Соловьева-Седого наверняка знакома и вам, что, естественно, облегчит ее разучивание. Главной вашей задачей будет достижение чистоты и певучести звучания. Спокойный повествовательный характер мелодии предполагает ровное, не форсированное тремолирование с соблюдением обозначенной лигами фразировки.

В пятом такте (отклонение из ля минора в до мажор) вы видите повторяющееся созвучие — квинту до — соль. Оба интервала находятся под фразировочной лигой, но не соединены связующей. Чтобы они не слились в одну длительность, вторую квинту следует несколько отделить — для этого достаточно сделать перед ней небольшой замах кистью. В отличие от этого ноты, соединенные связующими лигами, играют без малейшего перерыва (см. такты 9—10, 11—12). Некоторую трудность, особенно для обучающихся с маленькими руками, могут представить сексты, а также большая септима до — си в де-

вятом такте. Поработайте над ними отдельно: поставьте пальцы на соответствующие лады и проверьте чистоту звучания приемом арпеджиато.

## ПИЦЦИКАТО ЛЕВОЙ РУКОЙ

Этот прием используется преимущественно в пьесах, написанных в духе народных наигрышей. Из-за слабого звучания он очень редко используется отдельно и применяется обычно в сочетании с другими приемами. Различаются три вида пиццикато левой рукой: в нисходящем, восходящем мелодическом движении и большим пальцем. Все они обозначаются одинаково — знаком + над нотой.

Пиццикато в нисходящем мелодическом движении (или нисходящее) наиболее распространено.

## 55. УПРАЖНЕНИЕ

### Не спеша

Перед началом игры левая рука ставится в I позицию и все четыре пальца одновременно прижимают I струну к соответствующим ладам. Первая нота (ми) исполняется пиццикато большим пальцем правой руки, а для исполнения четырех последующих нот пальцы левой руки ритмично сдергиваются со струны в порядке очередности (начиная с 4-го) — так, чтобы подушечка каждого пальца цепляла струну, заставляя ее звучать. При сдергивании 4-го пальца слышится нота ре, 3-го — до-диез, 2-го — си, 1-го — ля (открытая струна). Для ясности звучания пальцы должны прижимать струну плотно, с достаточным усилием. Работая над упражнением, добивайтесь чистого (без лягания), ровного по динамике и ритму звучания всех нот.

Второй вид пиццикато левой рукой — в восходящем мелодическом движении (или восходящее) — несколько сложнее: резким ударом пальца левой руки плотно прижимают уже звучащую струну к соответствующему ладу, изменяя таким образом высоту звука. Вследствие быстрого угасания звучания струны этим способом можно сыграть не более двух нот.

Третий вид — пиццикато большим пальцем левой руки — сходен с первым: палец кладется на III струну и, чтобы заставить ее звучать, в нужный момент сдергивается с грифа.

Не спеша



В этом упражнении пиццикато левой рукой (ноты, обозначенные знаком +) сочетаются с пиццикато большим пальцем правой (все остальные ноты). Сыграв начальное ля, нужно резким и точным ударом 1-го пальца левой руки прижать струну ко 2-му ладу, в результате чего прозвучит си (восходящее пиццикато). Сыграв третью ноту, ударом 2-го пальца прижмите струну к 4-му ладу — зазвучит до-диез,

и т. д. Третий такт исполняется нисходящим пиццикато путем поочередного сдергивания пальцев, начиная с 4-го, ля в четвертом такте — сдергиванием 1-го пальца со 2-го лада, а ми — пиццикато большим пальцем левой руки. Играя упражнение, обратите особое внимание на ритмичность и качество звучания.

**ДВОЙНОЕ ПИЦЦИКАТО С ЧЕРЕДОВАНИЕМ УДАРОВ ПО I И II СТРУНАМ (I)**

57. ВОЛЖСКИЕ НАПЕВЫ (отрывок)

Подвижно

Н. ЛУКАВИХИН



В этой пьесе четверти, которыми записана основная мелодия, исполняются на II струне большим пальцем правой руки в двойном пиццикато (ударами сверху вниз). Сопровождающий мелодию подголосок (повторяющиеся шестнадцатые) играется на I струне чередуясь по направлению ударами, начиная с удара указательным пальцем снизу вверх. Положение пальцев правой руки и общая последовательность ее движений по сравнению с основным видом двойного пиццикато не меняются. Единственное отличие — ограничение амплитуды движения

кисти после удара по II струне, когда большой палец упирается в I струну и движение руки вниз прекращается.

Обратите внимание на то, что все четвертные длительности отмечены знаком акцента; старайтесь выделять мелодию, акцентируя четверти ударами большого пальца. Особенностью аппликатуры здесь является то, что каждая четверть берется большим пальцем на II струне, а следующие за ней три шестнадцатые — на I.

**БРЯЦАНИЕ ПЕРЕМЕННЫМИ УДАРАМИ В БЫСТРОМ ТЕМПЕ (I)**

58. СВЕТИТ МЕСЯЦ

Русская народная песня

Обработка Б. Трояновского (отрывок)

Быстро



бе — ла — я за — ря, эх, о — све — ти — ла  
путь — до — ро — жку вдоль до Са — ши — на дво — ра

Пьеса исполняется смешанными ударами — двойными и переменными, в том числе синкопированными. В соответствии с обозначением, четверти с точкой играют двойными ударами, но при этом заключительный удар снизу вверх пропускается, что характерно для исполнения быстрых плясовых мелодий. Это позволяет более четко, подчерк-

нуто сыграть созвучие на последней восьмой. Все четверти играют двойными ударами. В тактах 3, 7 и 14 применяются удары синкопированные. Выученную пьесу играйте в быстром темпе с широкой амплитудой переменных ударов, используя вес руки, с четкими синкопированными акцентами, свойственными задорной русской плясовой песне.

## Урок 17

### ТРЕМОЛО В НАСЫЩЕННОЙ ЗВУЧНОСТИ

#### 59. РОДИНА МОЯ

Торжественно, широко

А. НОВИКОВ

Ро — ди — на мо — я, мир — на — я, лю — би — ма — я.  
Не — ру — ши — ма, не — при — сту — пна Ро — ди — на мо — я.

Исполнение этой песни требует насыщенного и распевающего звучания в тремоло, достигаемого в значительной степени за счет большей собранности руки. Для этого надо укрепить указательный палец, плотнее пригнув к нему большой и средний пальцы, чтобы он приобрел некоторую жесткость. Подготовленная таким образом рука, ударяя со значительной частотой по струнам (но не нарушая кистевого принципа движений), сможет обеспечить необходимую для форте звучность. В то же время следует избегать излишнего форсирования тремоло, помня, что чрезмерное напряжение в правой руке может

привести к зажатости, которая препятствует распевающей, связанной игре. Не забывайте эффективно использовать цезуры между музыкальными фразами для моментального сбрасывания напряжения мышц.

Пьеса написана в ре миноре с различными тональными отклонениями по ходу развития. Аппликатура для всех трезвучий, как мажорных, так и минорных, одинакова: верхняя нота берется на I струне 2-м пальцем, средняя — на II струне 3-м пальцем, нижняя — на III струне большим пальцем.

## ПИЦЦИКАТО ЛЕВОЙ РУКОЙ (II)

### 60. НАИГРЫШ

Подвижно

В этой пьесе восходящее пиццикато применяется в затакте (*до-диез*) и в третьем такте (*си, до-диез*), нисходящее — в первом и четвертом тактах. Помните, что в восходящем движении очень важна стремительность и точность удара пальцем по струне. *Ми<sup>1</sup>* и *ля<sup>1</sup>* в последних тактах пьесы исполняются на открытых II и I струнах сдергиванием 2-го пальца после исполнения предшествующей ноты *соль-диез*.

Подушечка этого пальца цепляет сначала II струну, затем, продолжая двигаться поперек грифа, — I.

Этот народный наигрыш — вариант знаменитой «Камаринской». Передайте плясовой характер пьесы, сыграйте ее бойко, четко, особенно следя за ритмической и звуковой ровностью шестнадцатых, выявляя синкопированные акценты.

## РАЗВИТИЕ БЕГЛОСТИ ПАЛЬЦЕВ (III)

### 61. ИВУШКА

Русская народная песня  
Обработка Н. Успенского (отрывок)

Оживленно

Разучивая этот типичный образец вариации на тему русской народной песни, добивайтесь четкой согласованности в движениях рук и естественной нюансировки: подъем к кульминации подсказывает

некоторое усиление звучности, последующий спуск — ослабление. Сравните вариацию с мелодией этой песни, приведенной в I разделе Хрестоматии (приложение к уроку 13).



## БРЯЦАНИЕ ПЕРЕМЕННЫМИ УДАРАМИ В БЫСТРОМ ТЕМПЕ (II)

### 62. ВЫЙДУ ЛЬ Я НА РЕЧЕНЬКУ

Русская народная песня

Подвижно

Вый ду ль я на ре чень ку, по смо  
 \_ трю на бы стру ю, не у ви жу ль  
 я ми ло го, сер деч но го дру жень ка?

Песня отличается широким диапазоном, разнообразием созвучий, задорным характером. Первое, ре-мажорное предложение (такты 1—8) — более энергичное, бесшабашное; ему контрастирует вто-

рое, в параллельном *си миноре* (такты 9—16) — более лиричное. Учтите, что повторяющиеся ноты в тактах 1—2, 7—8, 15—16 нужно играть четко, несколько подчеркивая начало каждой четверти.

## Урок 18

### ТРЕМОЛО НА II И III СТРУНАХ

Если верхний голос в тремоло опускается ниже ля<sup>1</sup>, то тремоло играется на II и III струнах при исключении из звучания I струны.

### 63. РЕВЕ ТА СТОГНЕ ДНІПР ШИРОКИЙ

Украинская народная песня

Медленно

трем.

Ре ве та сто гне Дніпр ши ро кий, сер ди тый  
 ві тер за ви ва, до до му вер би гне ви

В приведенной пьесе этот особый вид тремоло применяется там, где мелодия излагается в унисон. Для его выполнения запястье правой руки следует расположить несколько выше, чем при обычном тремоло,— так, чтобы удары указательного пальца приходились преимущественно на II и III струны и по возможности не задевали I. Амплитуда движения кисти, соответственно, ограничивается.

Одновременно для полного исключения звучания I струны она приглушается 4-м пальцем левой руки, который должен только касаться ее своей

подушечкой, но не прижимать к грифу. При переходах в позиции палец перемещается по I струне скользящим движением, продолжая выполнять роль ее глушителя до тех пор, пока мелодия играется в унисон. В связи с этим в 1-м такте пьесы применяется особая аппликатура: большой палец прижимает III струну, а чередующиеся 1-й и 2-й пальцы — II. В подобных случаях такой способ предпочтительнее, чем использование большого пальца одновременно на II и III струнах.

## ГАММЫ РЕ МАЖОР И РЕ МИНОР

### 64. ГАММА РЕ МАЖОР

Подвижно

### 65. ГАММА РЕ МИНОР НАТУРАЛЬНЫЙ

Подвижно

### 66. ГАММА РЕ МИНОР ГАРМОНИЧЕСКИЙ

Подвижно

### 67. ГАММА РЕ МИНОР МЕЛОДИЧЕСКИЙ

Подвижно

Эти гаммы сложны тем, что играют в верхнем регистре. Соответственно, необходимо большое усилие прижатия струны, затрудняется и выполнение двойного пиццикато. Кроме того, звук *ре<sup>3</sup>* берется на 17-м ладу, которого может не быть на балалайке

массового производства. В таком случае придется в нужный момент особенно сильно прижать струну 4-м пальцем уже за ладами, непосредственно к деке, определяя положение отсутствующего 17-го лада на слух.

### ГАММА РЕ МАЖОР СЕКСТАМИ

#### 68. ГАММА РЕ МАЖОР СЕКСТАМИ

Умеренно

Верхний голос здесь представляет собой гамму и арпеджио ре мажор, нижний ведется в сексту к верхнему. Для исполнения верхнего голоса на I струне используется чередование 3-го и 4-го паль-


цев, нижние звуки берутся большим пальцем одновременно на II и III струнах. Такая аппликатура типична при игре секстами.

### ПУНКТИРНЫЙ РИТМ. БРЯЦАНИЕ ПЕРЕМЕННЫМИ УДАРАМИ В СТАККАТО. ЧЕРЕДОВАНИЕ ЛЕГАТО И СТАККАТО

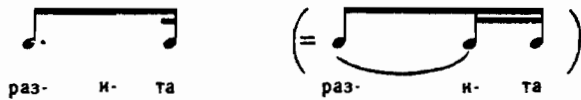
#### 69. МАРШ ДЕРЕВЯННЫХ СОЛДАТИКОВ (отрывок)


П. ЧАЙКОВСКИЙ

Не спеша

Эта пьеса относительно сложна ритмически. Прежде чем играть, обязательно освоите ее ритм, простукивая его со счетом. Особого внимания требует фигура , которая называется пунктирным ритмом (лат. punctum — точка). Считайте его так:

33



Сходно играется фигура , отличающаяся от предыдущей лишь краткой паузой (шестнадцатая) на счет «и».

В «Марше деревянных солдатиков» вы видите точки, поставленные не справа, а над и под нотами. Они обозначают прием стаккато, т. е. отрывистое, короткое исполнение звуков, четко отделяемых друг от друга. В выполнении этого приема активно участвует левая рука.

В первом такте интервалы стаккато играют следующим образом. Большой и 3-й пальцы левой руки ставятся на соответствующие нотам лады, но без сильного прижатия. Удар по струнам производится четким и в то же время легким броском кисти с последующим отскоком руки в исходное положение (разумеется, не касаясь струны). В момент удара большой и 3-й пальцы левой руки с силой прижимают струны к ладам и мгновенно (но не отрываясь от струн) расслабляются. Расслабленные

пальцы заглушают звучание, в результате чего оно оказывается коротким, отрывистым (стаккатным). Таким же образом исполняются и все последующие интервалы стаккато.



Во втором такте характер звучания меняется. Акцент на первой доле достигается активным ударом после более высокого замаха, позволяющего использовать вес падающей руки. После удара правая рука остается в нижнем положении, так как следующий удар идет снизу вверх. При этом пальцы левой руки продолжают плотно прижимать струны, обеспечивая продолжительность звучания восьмой с точкой (результат, противоположный стаккато). Следующие две терции соединены лигой; на первой из них для связности перехода пальцы левой руки плотно прижимают струны до момента удара стаккато на вторую терцию (*соль — си*). Последующие ритмические фигуры марша подобны рассмотренным и исполняются аналогично. Исключение — последний такт, где стаккато выполняется на унисоне *ля*, включающем звучание открытой I струны. Здесь нужно, ослабив сразу после удара прижатие большим пальцем II и III струн, одновременно заглушить I струну прикосновением других пальцев левой руки.

Играйте пьесу ритмически четко, изящно и с юмором — ведь это игрушечный марш. Внимательно изучите все обозначения. Учтите, что акцентированное созвучие *соль — си* (такты 2, 4, 10, 12) должно быть исполнено с учетом общего нюанса пианиссимо.

## Урок 19

### ТРЕМОЛО НА II И III СТРУНАХ (II)

Разучивая песню, добивайтесь льющегося, певучего звука в тремоло, хорошего легато. Однако повторяющиеся созвучия — например, последнюю восьмую в первом такте и первую четверть во втором, — как вы уже знаете, следует отделять друг от друга кратковременной остановкой тремоло с по-

мощью небольшого замаха кисти. Для усиления звучности () движение правой руки в тремоло активизируется, и наоборот, для ослабления () активность снижается. Унисоны *ми* и *соль-диез* в тактах 3 и 11 играют с приглушенной 4-м пальцем I струной, как это делалось в предыдущем уроке.

## 70. ПРЯХА

Русская народная песня

Умеренно

В ми\_зенькой све\_тел\_ке о\_го\_нек го\_рит, мо\_ло\_да\_я  
пр\_я\_ха у ок\_на си\_дит, мо\_ло\_да\_я пр\_я\_ха



## ДВОЙНОЕ ПИЦЦИКАТО НА II СТРУНЕ

Эта разновидность двойного пиццикато существенно отличается от основного вида характером движения правой руки и положением ее пальцев. Изменение движения руки вызвано необходимостью ее остановки у преграды — I струны, ограничивающей амплитуду движения в направлении сверху вниз. Прежде всего, меняется положение большого и указательного пальцев: если в основном виде приема большой палец находится над указательным, то при

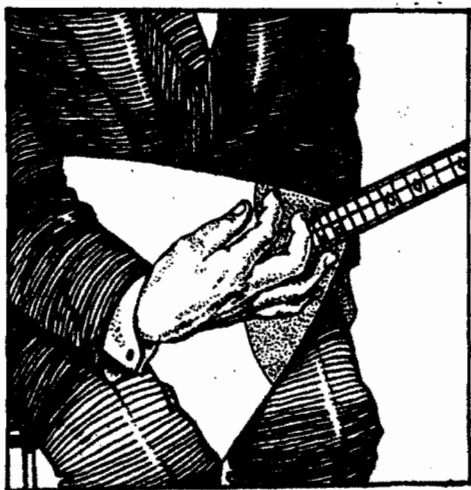


Рис. 27

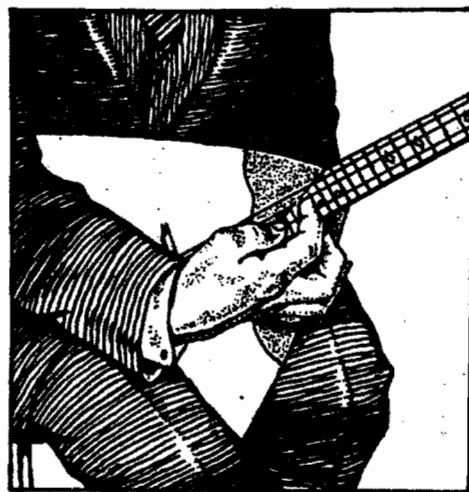


Рис. 28

игре на II струне оба они должны быть на одном уровне (рис. 27). После удара вниз указательный палец, находящийся между II и I струнами, щипком подцепляет II струну снизу (рис. 28). Следовательно, и большой и особенно указательный пальцы осуществляют самостоятельные щипковые движения, в то время как подвижность предплечья и особенно кисти значительно ограничивается.

После приобретения навыка игры двойным пиццикато по открытой II струне переходите к упражнению.

### 71. УПРАЖНЕНИЕ



### ВИБРАТО (I)

Вибрато, вибрация (ит. дрожание, колебание) — прием исполнения, заключающийся в небольшом колебании высоты звука. Исполнитель, нажимая с некоторым усилием на подставку, ослабляет натяжение колеблющейся струны, и ее звучание понижается. Перенеся же нажим с подставки на часть струны между подставкой и нижним порожком, он тем самым увеличивает натяжение струны и соответственно повышает звук. Таким образом и создается колебание высоты. Вибрато — наиболее выразительный и красочный прием игры на балалайке,

продлевающий звучание, делающий его более теплым, задушевым, певучим, приближающимся к тембру человеческого голоса.

При вибрации подушечка основания мизинца правой руки должна опираться на нижний край подставки, у I струны (на рис. 29 точка касания отмечена крестиком); ребро ладони прилегает к струнам за подставкой, а мизинец — к панцирю\*, при этом запястье не сгибается (рис. 30).

\* При отсутствии панциря не рекомендуется опираться мизинцем на деку, чтобы не приглушать звучание инструмента.

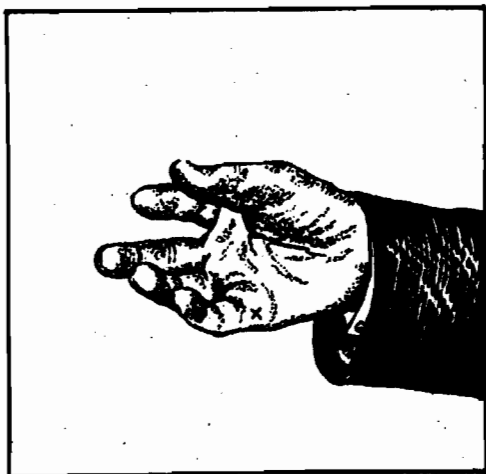


Рис. 29



Рис. 30

Наклон ладони к струнам увеличивает давление на подставку, возвращение в первоначальное положение переносит усилие на струну за подставкой. При равномерном вращательном движении предплечья и кисти давление на указанных точках будет периодически изменяться, изменяя и натяжение струны. Помните, что ладонь не должна смещаться с опоры (подобно тому, как дверь, открываясь и закрываясь, вращается на петлях). Не следует также делать никаких самостоятельных движений пальцами — движение производится всей кистью.

Отработав колебания кисти, можно перейти к звукоизвлечению. При вибрато оно производится указательным пальцем, к средней фаланге которого сбоку для упора прижата подушечка большого. Указательный палец должен быть выпрямлен, но сог-

нут в основании так, чтобы он мог соединиться с большим. Остальные три пальца выпрямлены, иначе после щипка струна может быть приглушена каким-либо из них.

Не сдвигая кисть с опоры, наклоните ее к струнам, чтобы подушечка ногтевой фаланги указательного пальца легла на I струну сверху (рис. 31).

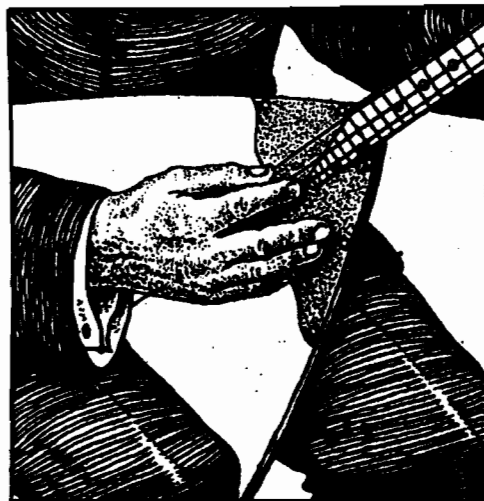


Рис. 31

Затем постепенно отведите ладонь от струн, возвращая ее в исходное положение; одновременно указательный палец, двигаясь по направлению к резонаторному отверстию, будет с определенным усилием скользить своей подушечкой по струне. Продвигаясь, он вместе с опорным большим пальцем сгибается, готовя щипок, который и производится соскальзыванием пальца со струны возле резонаторного отверстия. Особо обратите внимание на то, чтобы щипковое движение было направлено в сторону деки — в это случае звучание инструмента будет более ярким и глубоким. Продолжительность вибрации зависит от темпа и от продолжительности звуков.

Длительности больше восьмой играют с полной вибрацией: после щипка указательный и большой пальцы размыкаются и наряду с остальными пальцами правой руки находятся в свободном положении, пока осуществляется вибрация. Частота вибрации устанавливается исполнителем в зависимости от характера музыкального эпизода. Она будет меньшей в спокойных моментах и большей — в драматических; амплитуда ее также должна соответствовать эмоциональному тону произведения.

При игре восьмыми или шестнадцатыми у исполнителя нет времени для полной вибрации, поэтому вибрация производится по одному колебанию на ноту, вместе со звукоизвлечением. Когда ладонь отводится от струн (момент повышения звука), сомкнутые большой и указательный пальцы сгибаются

и струна зашипывает указательным. При наклоне ладони к струнам (момент понижения звука) оба пальца, готовясь к очередному шипку, выпрямляются.

После освоения вибрато на открытой I струне различными длительностями переходите к разучиванию пьесы.

## 72. ВСПОМНИ, ВСПОМНИ

Русская народная песня  
Обработка Б. Трояновского (отрывок)

Медленно, певуче

вibr.

*p*

Вспо — мни, вспо — мни, мо — я хо — ро — ша —

— я. Вспо — мни, вспо — мни, мо — я хо — ро — ша — я, мо — ю,

мо — ю пре — жню — ю лю — бовь. Как мы с то — бой, мо — я хо —

— ро — ша — я, по ле — су по — гу — ли — ва — ли! Ах!

Ре — чи лю — бе — зны — е го — ва — ри — ва — ли.

Исполнение этой замечательной протяжной песни требует большой выразительности, глубокой задушевности. Постарайтесь передать свободно-импровизационный характер этой мелодии, в которой нет повторности фраз, характерной для плясовых песен.

Первые два такта должны звучать, как глубокий задумчивый вздох (нота ля — значительно тише, чем ми). Половины и четверти исполняйте с полной вибрацией. Играйте мелодию связно, легато, добиваясь певучести и чистоты вибрации.

## ЧЕРЕДОВАНИЕ БОЛЬШОЙ ДРОБИ, БРЯЦАНИЯ ПЕРЕМЕННЫМИ УДАРАМИ И ПИЦЦИКАТО ЛЕВОЙ РУКОЙ

### 73. ПО ВСЕЙ ДЕРЕВНЕ КАТЕНЬКА

Русская народная песня

Обработка Б. Трояновского (отрывок)

Не очень скоро

The musical score consists of three staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff begins with a forte (**ff**) dynamic and includes various articulation marks such as accents (^), slurs, and dynamic markings like **p** and **f**. The lyrics are: "По всей де-ре-вне Ка-тень-ка кра-са-ви-цей слы-ла." The second staff continues with lyrics: "И в са-мом де-ле де-вуш-ка как ро-зан-чик цве-ла," and the third staff repeats the same lyrics. The score is heavily annotated with fingerings (1-3) and dynamic markings.

Эта песня-наигрыш исполняется разнообразными приемами звукоизвлечения. Левая рука перемещается в широком диапазоне — от I до V позиции. Темп умеренный, соответствующий началу танца, как бы первому выходу танцора в круг. Обратите внимание на динамическое сопоставление (**ff** — **p**). Удары бряцанием в фортиссимо должны быть раз-

машистыми, активными, с полным использованием веса руки, и наоборот, в пиано — легкими, с малой амплитудой. Позаботьтесь о правильном исполнении дроби в зависимости от нюанса. Ноты, обозначенные знаком +, играют пиццикато большим пальцем левой руки.

## Урок 20

### СМЕШАННЫЕ МЕТРЫ. РАЗМЕР $\frac{5}{4}$

Если обычные сложные метры образуются соединением однородных простых метров, то смешанные — соединением разнородных, т. е. различными комбинациями двухдольности и трехдольности. В результате возникают размеры пятидольные,

семидольные и др. При этом, как и в обычном сложном такте, сильная доля первого простого такта является сильной долей сложного, а сильные доли остальных простых — его относительно сильными долями.

### 74. СВАДЕБНЫЙ ХОР ИЗ ОПЕРЫ «ИВАН СУСАНИН»

М. ГЛИНКА

Сопрано [Подвижно]

The musical score is for a soprano part in 5/4 time, marked 'trém. б' (trémolo) and 'Подвижно' (Allegretto). It features a melodic line with a **p** dynamic. The lyrics are: "Раз-гу-ля-ли-ся, раз-ли-ва-ли-ся". The score includes fingerings (1-6) and a slur over the first six notes.



В этой пьесе пятидольный метр используется преимущественно в варианте 2+3, с относительно сильной третьей долей, что видно и из текста («Разгулялися, разливалися...»); исключение — четвертый такт (3+2). Акцентировать при исполнении нужно в соответствии с метром, но мягко, не нарушая напевного лирического характера музыки. Темп — подвижный, но не слишком быстрый. Тремоло в первой части пьесы должно быть достаточно слитным, с большой частотой ударов. Там, где мелодия

опускается ниже *ля*<sup>1</sup>, применяется тремоло на II и III струнах с заглушением I. Так играют терции *ми*<sup>1</sup> — *соль*<sup>1</sup> в начале первых трех тактов (*ми* — на открытой II струне, *соль* — большим пальцем на III струне) и унисон *ми*<sup>1</sup> в четвертом такте (на открытых струнах).

Во второй части пьесы исполняйте мелодию очень связано, добиваясь певучести звучания. Восьмые в предпоследнем такте играйте без спешки, распевно, приходя к завершению с некоторым успокоением.

## ДВОЙНОЕ ПИЦЦИКАТО С ЧЕРЕДОВАНИЕМ УДАРОВ ПО I И II СТРУНАМ (II)

### 75. АХ, НАСТАСЬЯ

Русская народная песня  
Обработка А. Доброхотова (отрывок)

Оживленно

С первого взгляда на вариацию Н. Успенского видно, что она может быть исполнена на I струне. Однако при этом возникает неудобство, связанное с необходимостью в каждом такте перемещать левую руку по грифу скачками, что существенно усложняет исполнение и отражается на качестве звучания. Если же играть третью и седьмую ноты в каждом такте на II струне, то скачки исключаются,

поскольку почти всю вариацию можно исполнить в IV позиции. Исключение составляет вторая половина 1-й вольты, исполнение которой несложно благодаря переходу в I позицию во время звучания открытой струны. Мелодия песни, послужившей основой этой вариации, приведена в I разделе Хрестоматии (приложение к уроку 20).

## ВИБРАТО (II)

Вибрато в исполнении разнообразных ритмических рисунков, последовательностей нот различной

длительности требует определенной гибкости в работе правой руки — как, например, в следующей песне.

### 76. ЧАС ДА ПО ЧАСУ

Русская народная песня  
Обработка П. Нечепоренко (отрывок)

Медленно

вibr.

Час да по ча - су день про\_хо - дит, солн\_це зай\_дет

в э - тот час. Ку\_да скрылся мой хо\_ро - ший, с кем рас\_сталась я вче\_ра?

Это еще один образец русской протяжной песни, глубоко выразительной, непосредственной, но сдержанной в проявлении чувств. Играя пьесу, постоянно следите за качеством звука, добиваясь его чистоты и певучести. Учтите, что фальшивое звучание создается при неуравновешенном давлении руки (на подставку и на струну): чрезмерное давление на подставку занижает высоту, а на струну за подставкой — завышает. Поэтому при игре вибрато необходим постоянный слуховой самоконтроль. Напомним, что полная вибрация осуществляется только на продолжительных звуках (больше восьмой).

## МАЛАЯ ДРОБЬ

От ранее освоенной вами большой дроби м а л а я д р о б ь отличается тем, что в ней не участвует большой палец. Остальные четыре пальца правой руки извлекают звук так же и в том же порядке, начиная с мизинца, причем основной, акцентированный удар приходится на указательный палец. Обозначается малая дробь знаком  $\Upsilon$

### 77. ТРЕПАК (отрывок)

А. ДОБРОХОТОВ

Подвижно

Подобно многим русским плясовым мелодиям, этот танец изобилует синкопами, которые эффектно подчеркиваются малой дробью. В том же характере выдержаны переменнo-синкопированные удары в

тактах 4 и 12. Первая восьмая в такте 1 исполняется бряцанием сверху вниз, последующая синкопированная четверть — малой дробью, после которой большой палец следует задержать у верхнего

края панциря (см. выше рис. 26). Последняя восьмая в такте играет большим пальцем коротким ударом сверху вниз; при этом большой палец должен оставаться прямым и напряженным, а удар производится за счет резкого, активного движения вниз предплечья и кисти. Таким образом, малая дробь со следующим за ней отдельным ударом большим пальцем представляет собой как бы расчлененную на две фазы большую дробь.

Такты 2—3 и 5—7 отличаются от первого только тем, что начальная восьмая в них исполняется бряцанием снизу вверх. В тактах 9—16 предыдущее изложение повторяется, но уже не в ре мажоре, а в ля мажоре (с *соль-диезом*). Здесь аккорды должны звучать еще ярче благодаря использованию открытых струн.

## Урок 21

### РАЗМЕР $\frac{7}{4}$ . ТЕНУТО

Размер  $\frac{7}{4}$  принадлежит к числу смешанных. В следующей пьесе он используется в варианте 3+2+2; в соответствии с этой схемой и следует отсчитывать доли при разучивании.

#### 78. ОЙ, ДА ТЫ, КАЛИНУШКА

Русская народная песня  
Обработка А. Шалова (отрывок)

Медленно, напевно

трем.

Ой, да ты, ка\_ли\_нуш\_ка, ты ма\_ли\_нуш\_ка! Ой, да ты не

стой, не стой на го\_ре кру\_той.

Чередование двухдольности и трехдольности внутри сложного такта придает этой замечательной протяжной песне особую свободу, непринужденность мелодического дыхания. В соответствии с характером музыки звучание балалайки должно быть кантиленным, максимально приближенным к вокальному, для чего необходимо добиваться ровного, певучего тремоло. Поскольку основная мелодия исполняется на I струне, позаботьтесь, чтобы ее звучание было более ярким, чем II и III струн, на которых играют аккомпанирующие голоса. Постарайтесь показать в своем исполнении динамическое и мелодическое развитие песни, проявите эмоциональность и исполнительскую фантазию.

Обратите внимание на короткие черточки под нотами в последнем такте. Это обозначение *тенуто* (ит. выдержанно), т. е. особенно протяжного, несколько подчеркнутого исполнения звуков, хотя и не обязательно связанного с замедлением темпа. В дан-

ном случае нужно, не нарушая распевную связность мелодической фразы, выделить две четверти перед заключительной тоникой, сыграть их как бы с расстановкой. При этом постепенное диминуэндо естественно сочетается с успокоением, еле заметным замедлением.

### ДВОЙНОЕ ПИЦЦИКАТО С ЧЕРЕДОВАНИЕМ УДАРОВ ПО ТРЕМ СТРУНАМ

Этот вид двойного пиццикато существенно не отличается от ранее освоенных; нужно только учитывать, что после удара большим пальцем по II струне его подушечка упирается в I струну, а после удара по III струне — во II.

## 79. КОНЦЕРТНЫЕ ВАРИАЦИИ (отрывок)

Н. БУДАШКИН

С движением

Концертные вариации Н. Будашкина основаны на теме русской народной песни «Вот мчится тройка почтовая». В каждом такте приведенного отрывка после аккорда, исполняемого арпеджиато, мелодия песни играется повторяющимися тридцатьвторыми (штили вверх), аккомпанемент, т. е. чередующиеся аккордовые звуки — восьмыми (штили вниз). При этом пальцы должны оставаться на своих ладах, пока не сменится созвучие. Первый аккорд можно играть двумя аппликатурными вариантами: а) 2-й палец кладется поперек I и II струн, прижимая их к 4-му ладу (подобно гитарному приему баррэ); б) до-диез берется 3-м пальцем на I струне, соль-диез — 2-м на II струне; в обоих вариантах *ми* играется на открытой III струне. Первый вариант труднее в освоении, но удобнее для связного перехода от одного созвучия к другому. Попробуйте оба варианта, чтобы самостоятельно сделать выбор.

Мелодия должна звучать очень ровно в отношении динамики и ритма: нужно, чтобы повторяющиеся

тридцатьвторые, наподобие тремоло, как бы сливались в один тянущийся певучий звук. В этой вариации звучание балалайки имитирует ритмичное позвякивание колокольчика и бубенцов тройки, на фоне которого льется песня ямщика.

Вариация написана в тональности до-диез минор. В нотном тексте вы здесь увидите случайные знаки — *си-диез* и *фа-дубль-диез*. Поскольку соответствующие звуки берутся на тех же ладах, что и звуки *до* и *соль*, у вас может возникнуть недоумение: почему же они не записаны таким более простым способом? Это вопрос музыкальной орфографии, который решается в зависимости от звукового состава тональности и мелодической роли звуков. В данном случае *си-диез* — повышенная VII ступень гармонического до-диез минора, в котором звука *до* не может быть. Звук *фа-дубль-диез* — повышение IV ступени (*фа-диез*), приближающее ее к V и тем самым усиливающее мелодическую связь этих ступеней.

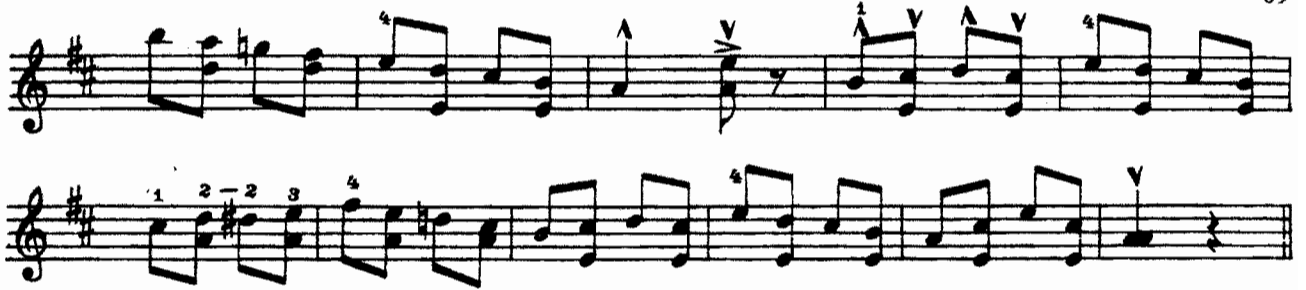
## ЧЕРЕДОВАНИЕ БРЯЦАНИЯ И ПОДЦЕПОВ

## 80. СВЕТИТ МЕСЯЦ

Русская народная песня

Обработка В. Андреева — Б. Трояновского (отрывок)

Живо, легко



В этой вариации на тему известной народной песни нечетные восьмые играют на I струне подцепом, т. е. ударом снизу согнутым указательным пальцем. Данный прием напоминает удар снизу при двойном пиццикато, однако выполняется не чисто кистевым движением, а общим возвратным движением руки, как при бряцании снизу вверх. На четные восьмые приходятся удары вниз бряцанием по всем струнам. Таким образом, каждый удар требует соответствующей перегруппировки пальцев правой руки.

К началу игры рука находится в нижнем исходном положении, причем кисть свешивается к нижнему углу панциря, а указательный палец согнут, как для двойного пиццикато. Затем начинают подниматься предплечье и кисть, которая разворачивается в лучезапястном суставе, а указательный палец концом подцепляет I струну; при этом запястье расположено выше, чем при ударе снизу в двойном пиццикато (рис. 32).



Рис. 32

После подцепа рука продолжает двигаться вверх и кисть заносится для следующего удара бряцанием вниз, причем указательный палец принимает необходимое для этого приема положение. Затем резким движением предплечья вниз кисть как бы сбрасы-

вается на струны, обеспечивая плотный, акцентированный удар. Поскольку подцеп приходится на более сильное время, а бряцание — на более слабое, то акцентировка мелодии приобретает синкопированный оттенок.

## Урок 22

### ПИЦЦИКАТО УКАЗАТЕЛЬНЫМ ПАЛЬЦЕМ

Пиццикато указательным пальцем в чередовании ударов вверх и вниз по одной струне используется для исполнения различного рода пассажей\* и вариаций в быстром темпе. Обозначается оно так же, как бряцание (поскольку в обоих случаях звук извлекается указательным пальцем), но отличается тем, что используется только в одноголосии. При игре этим приемом запястье должно быть полусогнуто, чтобы обеспечить свободные колебательные движения кисти. Все пальцы закруглены и сомкнуты, а указательный, закрепленный между большим и средним, немного выступает из общего ряда и как бы выполняет роль медиатора\*\* (рис. 33).

Для ограничения глубины удара мизинец должен все время опираться на панцирь, скользя по нему вверх и вниз при движении кисти. Звук извлекается



Рис. 33

\* Пассаж (фр. переход) — музыкальная фраза быстрого движения, чаще всего устремленного вверх и вниз.

\*\* Медиатор (лат. посредник) — небольшая пластинка, которой зацепляют за струны при игре на домре, разновидностях балалайки (кроме балалайки прима) и некоторых других струнных инструментах.

ударами ногтевой фаланги, вниз — ногтем, вверх — подушечкой; предплечье при этом выполняет полу-вращательное движение.

Начнем с упражнений на открытой струне.

1. Удары сверху вниз. Занесите подготовленную для игры кисть так, чтобы не отрывающийся от пащиря мизинец коснулся I струны снизу. Затем, как в основном виде тремоло, коротким и свободным броском опустив кисть, нанесите указательным пальцем точный и четкий удар по I струне под таким углом, чтобы не задеть II струну.

2. Двойные удары сериями по два удара после каждого акцентированного броска, аналогично упражнению на тремоло в уроке 10, но с меньшей амплитудой. Первый удар — активный, с зама-

хом, последующие — «затухающие», использующие естественный пружинистый отскок кисти (при свободном запястье, играющем роль амортизатора). По мере освоения движений темп ускорится.

3. Отработка равномерных и равных по силе ударов в обе стороны в умеренном темпе (аналогично выравниванию ударов в бряцании — см. урок 6).

Далее выучите следующую вариацию.

## 81. УРАЛЬСКАЯ ПЛЯСОВАЯ

Живо

Обработка Б. Трояновского (отрывок)

## ХРОМАТИЧЕСКАЯ ГАММА

Хроматическая гамма — восходящее или нисходящее движение по полутонам, образующееся посредством заполнения целых тонов мажор-

ной или минорной гаммы промежуточными производными ступенями. В пьесах для балалайки нередко встречаются пассажи в мелодическом хроматическом движении. Для усвоения аппликатуры таких последовательностей рекомендуется следующее упражнение:

## 82. ХРОМАТИЧЕСКАЯ ГАММА ДО МАЖОР

Подвижно

Обозначенные здесь варианты аппликатуры (без скобок и в скобках) наиболее типичны, хотя и не являются единственно возможными.

Далее выучите вариацию А. Доброхотова, в которой используется хроматическая гамма ля минор.

## 83. АХ, НАСТАСЬЯ

Оживленно

Русская народная песня  
Обработка А. Доброхотова (отрывок)



## ТРЕМОЛО В ЧЕРЕДОВАНИИ С ДРУГИМИ ПРИЕМАМИ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ. ФЕРМАТА

84. РУМЫНСКАЯ ПЕСНЯ (отрывок)

В. АНДРЕЕВ

Обработка П. Куликова (отрывок)

В темпе вальса

В отрывке из пьесы В. Андреева используются тремоло, двойное пиццикато, бряцание и вибрато. Разберите нотный текст, уясните себе обозначения приемов игры и другие указания. Обратите внимание на темповое обозначение: оно определяет не только темп, но и характер музыки. При смене приемов игры нужно мгновенно перестроить правую руку — перегруппировать пальцы, изменить направление движений кисти и предплечья, амплитуду и частоту ударов.

Встречающийся в пьесе знак  $\circ$  называется

фермой и указывает произвольное увеличение длительности, над которой он поставлен, — как бы остановку движения. Продолжительность задержки определяется по желанию исполнителя, подсказывается его вкусом. В данном случае две первые ферматы должны быть очень краткими, лишь подчеркивающими непринужденность вальсового движения; постарайтесь передать танцевальную природу этих отклонений. Фермата в последнем такте может быть более продолжительной — это окончание отрывка.

## Урок 23

### ТРЕМОЛО НА ОДНОЙ СТРУНЕ

По положению руки и принципу звукоизвлечения этот прием игры не отличается от пиццикато указательным пальцем, однако удары по струне здесь осуществляются с большей частотой и меньшей амплитудой.

Начнем с упражнения на открытой I струне. Подготовленная к игре кисть заносится над струной и пружинистым броском опускается с последующим активным тремолированием (аналогично упражнению 2 на пиццикато указательным пальцем

в предыдущем уроке). Продолжительность серии движений после каждого броска — четвертная длительность среднего темпа; серии следуют одна за другой, разделяемые кистевым замахом. Затем переходите к тремоло половинными и целыми длительностями. Сразу начинать с продолжительного тремоло не рекомендуется, так как это может привести к зажатости руки. Напротив, использование кистевых бросков в сочетании с кратковременным активным тремолированием позволяет избежать такой опасности и постепенно освоить прием. В дальнейшем можно перейти к разучиванию пьесы.

## 85. САМА САДИК Я САДИЛА

Русская народная песня

Не спеша, певуче

трём.

Са\_ма са\_дик я са\_ди\_ла, са\_ма бу\_ду по\_ли\_вать. Са\_ма  
ми\_ло\_го лю\_би\_ла, са\_ма бу\_ду за\_бы\_вать. Са\_ма //\_вать.

### ОСОБЫЕ ВИДЫ РИТМИЧЕСКОГО ДЕЛЕНИЯ. ТРИОЛЬ. ГЛИССАНДО ПО ТРЕМ СТРУНАМ

Ритмические фигуры, с которыми вы встречались до сих пор, соответствовали принципу основного ритмического деления, изложенному в уроке 3. Одна-

34

Очень важно иметь в виду, что при особом делении меняется не общая продолжительность подразделяемой длительности, а продолжительность отдельных нот внутри группы: если их больше «нормы» (например, три восьмые вместо обычных двух), то каждая из них будет короче, чем обычно; если же их меньше (например, две восьмых вместо трех) — то длиннее.

ко в музыке нередко встречаются фигуры, которые не укладываются в сетку основного деления. Любая длительность может делиться на любое количество более мелких длительностей. Для обозначения фигур особого деления применяются ноты обычного начертания, но с добавлением курсивной, т. е. наклонной цифры, указывающей вид деления возле вязки или скобки, которая охватывает данную группу нот. Вот некоторые возможные случаи:

Группа особого деления из двух нот называется дуолю, из трех — триолью, из четырех — квартолю, из пяти — квинтолю, из шести — секстолю, из семи — септолю (ср. названия интервалов). Наиболее распространены триоли, встречающиеся и в следующем отрывке.

## 86. МАЗУРКА № 3 (отрывок)


В. АНДРЕЕВ

Быстро

Са\_ма са\_дик я са\_ди\_ла, са\_ма бу\_ду по\_ли\_вать. Са\_ма  
ми\_ло\_го лю\_би\_ла, са\_ма бу\_ду за\_бы\_вать. Са\_ма //\_вать.





При разучивании этой пьесы добивайтесь четкости ритмического рисунка мазурки, для которого характерно дробление сильной доли (т. е. первой четверти) на мелкие длительности. Во втором и четвертом тактах на первой доле вы видите триоли. Позаботьтесь о том, чтобы деление четверти на три восьмые было строго равномерным. В третьем такте, напротив, важно не сбиться на триольное деление по аналогии с предыдущим и последующим тактами. Играйте и считайте фигуру , как вы это делали, работая над «Маршем деревянных солдатиков» П. Чайковского. Почувствуйте прелесть сопоставления различных ритмов — более мягкого (триоль) и более решительного, задорного (фигура с шестнадцатой).

Энергичный танцевальный характер пьесы требует ударов с широкой амплитудой замаха. Актив-

ным броском правой руки обеспечивается акцент на начале каждой триоли. В третьем такте подчеркнута острое звучание шестнадцатой достигается резким пружицистым отскоком кисти после удара. Четверти стаккато играют способом, освоенным в уроке 18.

В конце 1-й вольты применяется восходящее глissандо по трем струнам. Этот вид существенно отличается от ранее освоенного глissандо по одной струне тем, что играется приемом тремоло. На II и III струнах глissандо выполняется большим пальцем левой руки, а на I струне — 2-м, так как именно им берется завершающая скольжение нота ля<sup>2</sup>. Во время скольжения оба пальца должны плотно прижимать струны к грифу, при этом правая рука активно тремолирует на крешендо. По времени глissандо должно уложиться в четвертную длительность.

## ЧЕРЕДОВАНИЕ БРЯЦАНИЯ И ТРЕМОЛО

### 87. ОТ СЕЛА ДО СЕЛА (отрывок)

Быстро

П. НЕЧЕПОРЕНКО

В этом отрывке использована мелодия романса А. Варламова «Что мне жить и тужить», для которой характерен широкий диапазон с большими скачками, представляющими определенную трудность для

исполнения в подвижном темпе. Играя четверти и половины, используйте замах и кистевой бросок с последующим активным тремоло.

## КОРОТКИЙ ФОРШЛАГ. МЕЛИЗМЫ

### 88. МУЗЫКАЛЬНЫЙ МОМЕНТ (отрывок)

Allegro moderato [Умеренно скоро]

Ф. ШУБЕРТ



В отрывке из пьесы Шуберта вы встретитесь с новым для себя явлением — короткими форшлагами в виде маленьких нот, соединенных лигами со следующими за ними нотами крупного, нормального размера. Это один из видов мелизмов, или мелодических украшений, т. е. характерных мелодических оборотов, которые обозначаются мелкими нотами или особыми знаками (о некоторых других мелизмах говорится ниже, в Дополнении). Короткий форшлаг (нем. *Vorschlag* — предшествующий удар) может состоять из одной ноты (в пьесе Шуберта — маленькая восьмая с перечеркнутыми штилями в тактах 1, 3, 4 и 5) или нескольких (маленькие шестнадцатые во втором такте). В нотной записи он не учитывается в общей длительности такта, а реально исполняется за счет длительности предшествующей ноты или паузы, причем очень быстро\*. Следующая за форшлагом крупная нота (основная) играет так, как она игралась бы без форшлага.

«Музыкальный момент», отрывок из которого приведен выше, — одно из популярнейших фортепианных произведений Шуберта. Оно может хорошо прозвучать и на балалайке, причем главную трудность составит частое чередование различных приемов звукоизвлечения, требующее постоянной перегруппировки пальцев. В тактах 1 и 3 одиночные форшлаг играют пиццикато большим пальцем, а основные ноты на сильной доле — пиццикато левой рукой, срывом 1-го пальца. Двойные форшлаг (т. е. форшлаг из двух нот) во втором такте играют бряцанием — двойным ударом малой амплитуды, пере-

ходящим в тремоло на основных нотах. В тактах 4 и 5 форшлаг играют подцепами, а в предпоследнем такте используется двойное пиццикато.

Чтобы добиться ритмичности, сыграйте сперва отрывок без форшлагов, т. е. только крупные ноты (при этом восьмые в начале первого и третьего тактов можно исполнить пиццикато большим пальцем). Затем уже прибавьте выписанные мелкими нотами мелодические украшения, но так, чтобы основной ритм не исказился.

Уделите внимание лигам, точкам и акцентам — прихотливое их чередование придает особую прелесть этой музыке; задушевной и в то же время танцевально-грациозной. Очень характерны акценты, которыми отмечены четверти в тактах 2 и 4 (эти акценты, между прочим, помогут выполнению тремоло). Чтобы показать затейливую мелодическую фразировку пьесы, важно выявить различие между легато и стаккато. Как вы помните, в стаккато сразу после удара прижатие струны ослабляется, а в легато, напротив, палец остается на грифе до начала следующей ноты. На границе между двумя лигами прижатие струны ослабляется на короткий момент, чтобы разделить мелодические обороты. Очень изящно надо сыграть шестой такт, где после квинты, исполняемой бряцанием, берется подцепом кульминационная нота *си* — легко, как бы на выдохе. Этот звук должен прозвучать певуче, но коротко (не забудьте о шестнадцатой паузе) — мелодия словно взлетает в воздух, а затем мягко «приземляется» на певучем тремоло.

## Урок 24

### НАТУРАЛЬНЫЕ ФЛАЖОЛЕТЫ

Поставьте правую руку в положение для игры вибрато. Одновременно с щипком I струны указательным пальцем правой руки коснитесь ее подушечкой 4-го пальца левой руки точно над 12-й ладовой пластиной и тут же отнимите палец от струны, создав правой рукой вибрацию. В результате вы должны услышать звук *ля*<sup>2</sup>, но необычного, прозрачно-холодного, серебристого тембра. Такой эффект называется флажолетом. Если сразу прием не получится, повторите попытку еще и еще, и вы наверняка достигнете желаемого результата\*.

Игра флажолетами основана на том, что звучащая струна колеблется не только всей своей длиной, но и частями — половинами, третями, четвертями и т. д. (рис. 34).

\* В западно-европейской музыке XVII—XVIII вв. часто встречается долгий форшлаг, который записывается в виде маленькой ноты с перечеркнутым штилем и исполняется за счет длительности последующей, основной ноты.

\* Прежде чем осваивать флажолеты, рекомендуется проверить правильность положения подставки (см. раздел «Обращение с инструментом и подготовка к занятиям», с. 0).

Эти самостоятельные колебания частей добавляют к основному тону струны, определяющему высоту ее звучания, призвуки, называемые обертонами. Громкость их невелика, и в общем комплексе на слух они не различаются, однако обуславливают окраску, тембр сложного звука. Три наиболее ярких обертона отстоят от основного тона на октаву (колебания половин струны), квинту через октаву (колебания третей) и две октавы (колебания четвертей).

Флажолет — это обертон, выделенный из общего комплекса сложного звука. Чтобы его получить, нужно слегка прикоснуться к струне в определенной ее точке — на границе между частями, образующими данный призвук (например,  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{1}{3}$ ,  $\frac{1}{4}$  ее длины). Струна при этом не укорачивается, как при полном прижатии, однако заглушаются ее основной тон и все обертоны, кроме нужного, звучание которого, таким образом, становится явным. Если же струну укоротить прижатием, то изменится основной тон звука, а следовательно, и весь ряд обертонов, на основе которого можно будет получить новые флажолеты.

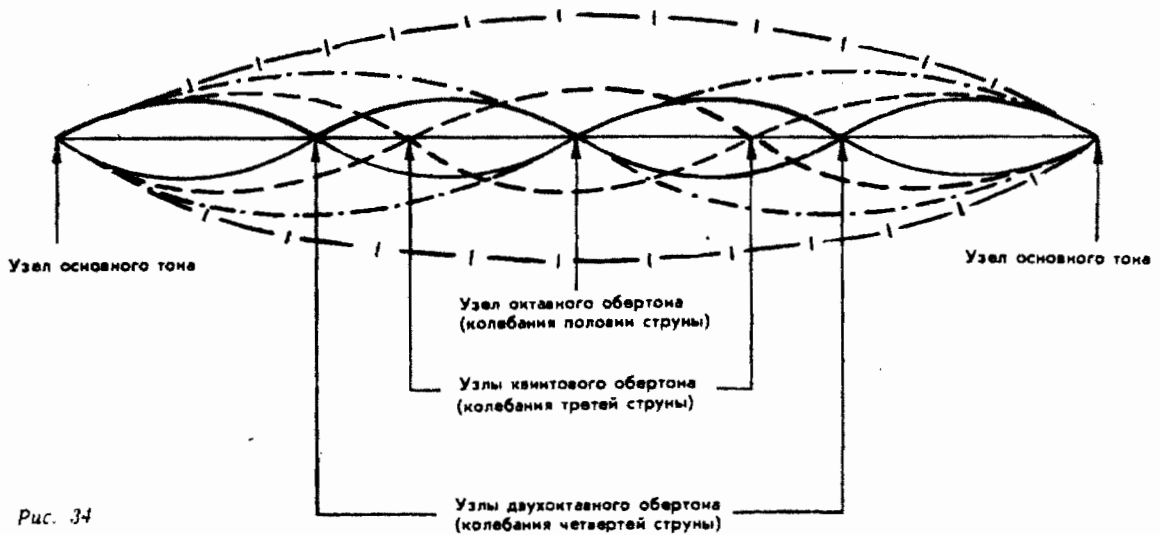


Рис. 34

Флажолеты, полученные на открытой струне, называются *н а т у р а л ь н ы м и*, на укороченной (прижатой) — *и с к у с с т в е н н ы м и*. Об искусственных флажолетах говорится в Дополнении, а в основной части курса мы ограничимся натуральными, которые легче технически и шире используются. Обозначаются они небольшим кружком над нотой.

Практически на балалайке используются пять натуральных флажолетов — три на I струне и два на II (пример 35). Третий, двухоктавный флажолет на II струне, звучащий как  $mi^3$ , не используется, так как совпадает с квинтовым на I струне, звучащим гораздо лучше.

Начинать освоение флажолетов следует с самого яркого — октавного, точка образования которого расположена над пластиной 12-го лада (именно с

35

I струна		○	○	○
Лады:		12-й	19-й (7-й)	24-й (5-й)
II струна		○	○	○

него мы и начали). Поупражняйтесь в его извлечении на I и II струнах, не забывая о вибрато, позволяющем продлить звучание флажолета и сделать его более выразительным.

С помощью октавного флажолета можно проверить положение подставки на балалайке: при правильном ее положении звучание струны, прижатой на 12-м ладу, должно точно совпадать по высоте со звучанием октавного флажолета. Если звучание прижатой струны оказывается ниже флажолета, то нужно подвинуть подставку в сторону резонаторного отверстия, если выше — то в противоположную сторону. Этот способ более точен, чем указанный в начале курса, поэтому впредь вам лучше пользоваться именно им.

Другие натуральные флажолеты — квинтовый и двухоктавный — извлекаются аналогично, но в других точках. В принципе, каждый из них можно получить на двух разных ладах, однако на практике они извлекаются в основном на ладах, расположенных над декой, — 19-м (квинтовый) и 24-м (двухоктавный), что дает более яркий, продолжительный и красивый звук. Если на вашем инструменте этих ладов нет, исходите из того что они должны располагаться, соответственно, на расстоянии трети и четверти длины струны от подставки (см. рис. 32). Точность попадания определяйте на слух: флажолет прозвучит лишь в том случае, если вы верно найдете нужное место.

Основн извлечение всех пяти флажолетов по отдельности, выучите следующее упражнение.

## 89. УПРАЖНЕНИЕ

Не спеша

Играйте упражнение в средней динамике: при слабом щипке флажолет плохо слышен, а при чересчур сильном вообще может не получиться. Своевременно

готовьтесь к каждому флажолету, следите, чтобы сложность выполнения приема не нарушала точность ритма.

## ЧЕРЕДОВАНИЕ ДВОЙНОГО ПИЦЦИКАТО, ПИЦЦИКАТО ЛЕВОЙ РУКОЙ И ФЛАЖОЛЕТОВ

## 90. ИВУШКА

Русская народная песня  
Обработка Н. Успенского —  
З. Ставицкого (отрывок)

Оживленно

Это еще одна вариация на известную вам тему. Здесь натуральный флажолет ля в начале каждого такта играется ударом большого пальца правой руки сверху вниз в двойном пиццикато, первая нота каждой трюли — поочередными ударами двойным пиццикато, а две остальные — сдергиванием 3-го и 1-го пальцев левой руки (естественно, они должны

быть заранее поставлены на струну). При разучивании добивайтесь четкости ритма, для чего нужна полная согласованность в движениях рук. Каждая группа трюлей по общей длительности равна восьмой, все шестнадцатые в трюлях должны быть совершенно равными по длительности.

## САМОСТОЯТЕЛЬНЫЙ ВЫБОР ПРИЕМОВ ИГРЫ И АППЛИКАТУРЫ

После завершения настоящего курса, обратившись к издаваемым сборникам для балалайки, вы наверняка встретитесь с пьесами без обозначения приемов игры и аппликатуры, что потребует умения принимать самостоятельные решения. Чтобы облегчить вам выбор, вкратце подытожим сказанное по этим вопросам.

**Прием звукоизвлечения** зависит в первую очередь от фактуры (т. е. вида изложения музыки) — одnogолосной или двух-трехголосной, — а также от темпа, динамики и общего характера произведения.

Одноголосная фактура в умеренном и медленном движении четвертями или восьмыми может исполняться пиццикато большим пальцем (см. выше пьесы № 6, 8, 13). Однако певучие мелодии легато следует играть ви б р а т о (№ 72, 76) либо тремоло на одной струне (№ 85). Быстрое одnogолосное движение предполагает двойное пиццикато (№ 61, 75), а шестнадцатые в очень быстром темпе — пиццикато указательным пальцем (№ 81). Пиццикато левой рукой обозначается в нотах, но при желании вы и сами можете использовать этот прием в мелодиях, напоминающих народные наигрыши (№ 60). Ар п е д ж и а т о используется в гуслеобразных аккордах-перезвонах, аккомпанирующих распевной мелодии эпического склада (№ 50).

Двухголосие или трехголосие в медленном темпе естественнее всего играть тр е м о л о, особенно когда композитором указано легато. Если темп умеренный, а лиги отсутствуют, то допустимы как тр е м о л о, так и б р я ц а н и е — в зависимости от характера музыки, более лирического, распевного или же, напротив, энергичного, танцевального. В более быстрых темпах применяется б р я ц а н и е: в подвижном темпе — двойными или переменными ударами, соответственно ритмическому рисунку и характеру музыки (№ 52, 62, 73), в быстром движении — только переменными (№ 49, 58, 86). Чтобы научиться самостоятельно определять направление ударов в бряцании переменными ударами, проанализируйте пьесы № 54, 65, 69, 73, 86.

Переменно-скопированные удары уместны в музыке плясового характера (№ 49, 58, 62). Большая д р о б ь применяется для акцентирования начала музыкальной фразы или целого эпизода (№ 36, 41, 49, 73). В использовании этого приема необходимо чувство меры, так как злоупотребление им выглядит назойливо и ослабляет его эффективность. М а л а я д р о б ь обычно используется в эпизодах плясового характера для подчеркивания синкоп, часто в сочетании с ударом большим пальцем (№ 77).

Аппликатуру нужно определить еще при разборе пьесы. Лучше всего пометить ее карандашом, чтобы можно было легко сделать исправления. Полезно

сперва пробежать глазами несколько тактов, наметить общий план аппликатуры, ее опорные точки, а затем уже ставить обозначения.

Пока музыкальное изложение ограничивается диапазоном одной позиции, выбор пальцев обычно не представляет труда. Вопросы возникают при переходах.

Старайтесь избегать резких скачков, излишних перемещений. В гаммообразных построениях легче достичь плавности, если выполнять переходы не редкими большими перемещениями, а более частыми, но мелкими (при движении вверх переходить на 1-й палец не после 4-го, а после 3-го или даже 2-го). В терцовых последовательностях это правило становится обязательным ввиду участия в игре большого пальца левой руки.

Определяйте моменты переходов, учитывая, что верхняя нота пассажа или мелодической фразы, как правило, берется 4-м пальцем. Не упускайте случая сделать переход во время звучания открытой струны. Пользуйтесь подменой пальца на повторяющейся ноте, чтобы сделать переход менее заметным, особенно при игре терций (см. № 11).

Для примера разберем знакомую вам вариацию Н. Успенского на тему русской народной песни «Ивушка» (№ 90). Ее естественно начать в III позиции, чтобы в первом такте избежать переходов. Во втором такте самая высокая нота — ля<sup>2</sup>, до которой неудобно дотягиваться из III позиции из-за чрезмерной растяжки. Самый подходящий момент для перехода в IV позицию — после ноты фа<sup>2</sup>, когда 1-й палец успевает подтянуться к 3-му, заранее встав на 7-й лад. 1-й палец остается на месте и во время исполнения ноты ля<sup>2</sup>, поскольку за ней следует ми<sup>2</sup>; затем логично вернуться в I позицию для нисходящего гаммообразного движения. В следующей двухтактной фразе высшая точка — фа<sup>2</sup>. Здесь можно еще в конце второго такта перейти во II позицию, используя открытую струну, как и при последующем возвращении в I позицию перед четвертым тактом. В тактах 5—6 самая высокая нота — соль<sup>2</sup>, поэтому в поступенном движении рука заранее смещается в III позицию.

Выбирая аппликатуру в одnogлосии, нужно продумать и переходы со струны на струну, в частности принять во внимание тембровое различие между I и II струнами, по возможности сохраняя единство звучания мелодических фраз. При игре двойным пиццикато желательно, чтобы подцеп приходился на ту же струну, что и предшествующий удар большим пальцем, иначе звукоизвлечение затрудняется и становится ненадежным (правда, это условие не всегда выполнимо).

Когда встречается движение по разложенным аккордам, особенно быстрое, то удобнее строить аппликатуру на аккордовом принципе, с одновременной постановкой пальцев на все струны (см. № 79).

Как правило, аппликатура основывается на позиционном принципе, однако хроматические последовательности играют внепозиционной суженной аппликатурой. Она может быть, в зависимости от характера мелодии, четырехпальцевой (чаще всего), трехпальцевой (реже) или двухпальцевой (обычно в

нисходящем движении). С подобными случаями вы встречались в хроматической гамме (№ 81, 82).

Разумеется, здесь изложены лишь самые основные правила — предусмотреть все возможные случаи немислимо. Выбор аппликатуры требует вдумчивости, умения творчески применять общие принципы. Многие зависит от опыта. Чтобы скорее приобрести необходимые навыки, анализируйте аппликатурные обозначения в тех пьесах, которые вы учите, пробуйте находить свои варианты и сравнивайте их с указанными в издании. Помните, что наилучшая аппликатура — та, которая обеспечивает максимальное удобство игры и вместе с тем естественность, выразительность звучания. Первое требование особенно важно в технически трудных местах, второе выдвигается на первый план в кантилене.

## РАСХОЖДЕНИЯ В ОБОЗНАЧЕНИИ ПРИЕМОВ ИГРЫ

В начале нашего курса уже говорилось о существующем в балалаечной литературе разное в обозначении приемов игры. В настоящем Самоучителе использована система обозначений, разработанная профессором Ленинградской консерватории А. Б. Шаловым. В других изданиях вы, вероятно,

встретитесь с иными, непривычными системами. Ориентироваться в подобных случаях вам поможет приводимая ниже сравнительная таблица, охватывающая те приемы, в обозначении которых имеются значительные расхождения.

Бряцание:	V		
удар сверху вниз		V	
удар снизу вверх		^	
пиццикато большим пальцем			U
пиццикато пальцами левой руки			+
двойное пиццикато:	U	^	
удар сверху вниз			U
удар снизу вверх			^
тремоло (трем.)			■
вibrато (вibr., vibr., vibr.)			~
арпеджиато			U
дробь: большая		U	
малая		U	
обратная			U
гитарное пиццикато: Г <sup>3</sup> , Г <sup>4</sup> , Г <sup>5</sup>			
гитарное тремоло трем. (Г)			

## Урок 25 (контрольный)

Этот урок завершает основную часть нашего курса. Его содержание составляет разучивание двух более развернутых пьес, в которых используется большинство освоенных вами приемов игры. Обе пьесы представляют собой вариационные обработки различных по характеру русских народных песен и в оригинале написаны для балалайки с сопровождением фортепиано. Однако ввиду чисто учебных задач

здесь приводится только партия балалайки, исполнение с аккомпанементом не предполагается.

Чтобы как следует освоить материал этого урока, вам, вероятно, потребуется несколько занятий. Поскольку в отношении характера музыки и приемов игры обе пьесы дополняют друг друга, лучше всего работать над ними параллельно, уделяя время обеим при каждом занятии.

### 91. ВОЛГА-РЕЧЕНЬКА ГЛУБОКА

Русская народная песня

Обработка А. Шалова

(Сокращенное изложение)

Не спеша, с душой

The musical score is written on two staves in 4/4 time. The first staff begins with a tremolo marking 'трем.' and a dynamic marking 'p'. It features a sequence of chords and eighth notes, with a first ending bracketed and marked '1' and '4'. The second staff continues the melody with triplets and eighth notes, marked with '1', '3', and '1' above the notes.

The musical score consists of six staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *mf*. The second staff ends with a dynamic marking of *mp*. The third staff contains a boxed number '2' at the beginning. The fourth staff has a circled 'O' above a note. The fifth staff has a circled 'O' above a note, a circled '3' above a note, and the word 'трем.' above a circled '3'. The sixth staff has the instruction 'немного замедляя' above it.

В обработке А. Шалова звучит распевная, задушевная лирическая народная песня. В изложении темы (первые 12 тактов) тремолируйте с равномерной частотой, добивайтесь слитности, певучести тремоло. От цифры 2 (знак **2**) начинается вариация, в которой мелодия играет на I струне, а сопровождающие ее подголоски — на II. Во время исполнения сопровождающего голоса пальцы, держащие длинные ноты, должны оставаться на своих ладах. Натуральные флажолеты извлекайте очень

аккуратно, чтобы они прозвучали чисто и ярко. При этом можно слегка оттянуть темп, но в меру, сохраняя единство основной мелодии. Учтите, что качество флажолета зависит от согласованности действий обеих рук. Заключение пьесы (от цифры 3) исполняется несколько взволнованно, более насыщенным звуком, а к концу наступает успокоение. Постарайтесь в последнем такте добиться постепенно исчезающего тремоло.

# 92. ПОЛНОТЕ, РЕБЯТА

Русская народная песня  
Обработка Б. Трояновского

Умеренно

The musical score consists of five systems of staves, each with a numbered box (1-5) indicating a section. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

**System 1:** Starts with a box labeled '1'. The first staff has a dynamic marking of *f*. The second staff has a dynamic marking of *p*.

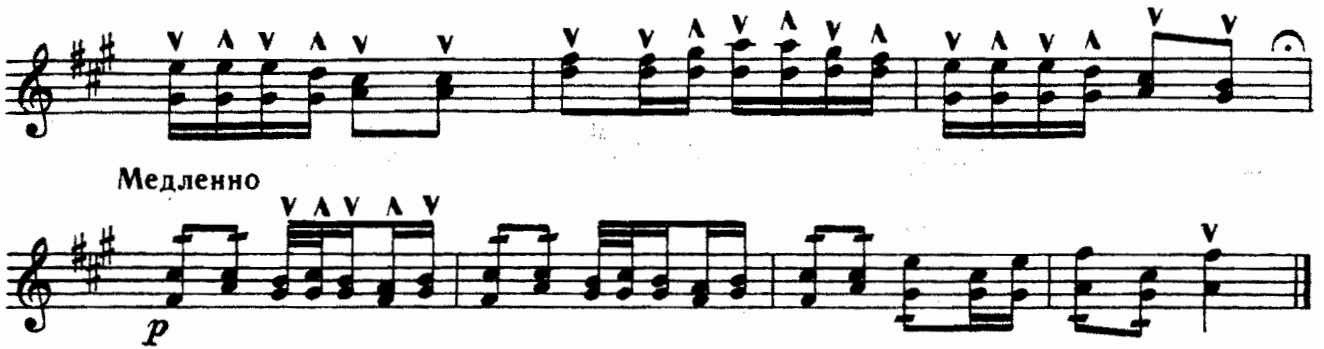
**System 2:** Starts with a box labeled '2' and the word 'вибр.' (vibrato). The first staff has a dynamic marking of *p (pp)*.


**System 3:** Starts with a box labeled '3'. The first staff has a dynamic marking of *f*. The second staff has a dynamic marking of *p*.

**System 4:** Starts with a box labeled '4'. The first staff has a dynamic marking of *p*. The instruction 'постепенно ускоряя' (risc. a poco a poco cresc.) is written above the staff.

**System 5:** Starts with a box labeled '5' and the word 'Быстро' (Allegro). The first staff has a dynamic marking of *ff*.





Тема вариаций Б. Трояновского начинается в ля мажоре на форте, с молодецкой удалью. Амплитуда движений руки широкая, удары четкие и плотные. Особую активность придают дробь в самом начале пьесы и ритмическая фигура  во втором и третьем тактах, которую нужно сыграть ритмически точно, энергично и вместе с тем непринужденно. В обоих случаях начало этой фигуры акцентируется, даже если она оказывается на слабой доле. Второй четырехтакт темы контрастирует первому: он изложен в параллельном фа-диез миноре, на пиано, играть его нужно более лирично, более мягкими ударами меньшей амплитуды.

В I вариации полная вибрация применяется на восьмых с точкой и четвертях. Пиццикато левой рукой в тактах 5 и 6 исполняется так: первая тридцать-вторая (си) — шипком указательного пальца правой руки на вибрато, до-диез — резким ударом по струне 2-го пальца левой руки, следующее си — сдерживанием этого пальца с грифа. Играя данную фигуру, особенно проследите за точностью ритма. При по-

вторении вся вариация играется пианиссимо.

Первые четыре такта II вариации представляют собой повторение темы терцией ниже, поэтому направление ударов аналогично. Вторая половина исполняется чередованием подцепов и бряцания. Обратите внимание на динамический контраст (*ff-p*).

В III вариации происходит постепенное динамическое нарастание от пиано до форте, а при повторении — и до фортиссимо. Одновременно делается постепенное ускорение движения, приводящее к быстрому темпу в начале IV вариации. Эта финальная вариация повторяет тему, однако внутри нее имеется не только динамическое, но и темповое противопоставление. Фермата на тактовой черте означает остановку движения на краткой паузе — цезуре. После удара рука здесь остается в нижнем положении. Выдержав паузу на фермате, следует медленно, мягкими ударами на пиано исполнить последние четыре такта, еще замедлив темп в самом конце.

## Д о п о л н е н и е

### ДВОЙНОЕ И ТРОЙНОЕ ВИБРАТО. КОРОТКИЙ ФОРШЛАГ. МЕЛИЗМЫ

Д в о й н о м называется вибрато при звукоизвлечении двумя пальцами, одновременном или попеременном. В следующей пьесе применяется, главным

образом, двойное вибрато с одновременным звукоизвлечением.

#### 93. КОЛОКОЛЬЧИК

А. ГУРИЛЕВ

Подвижно  
вibr.

Од\_но\_звуч\_но гре\_мит ко\_ло\_коль\_чик, и до\_ро\_га пы\_лит\_ся слег\_ка, и у\_ны\_ло по ров\_но\_му по\_лю раз\_ли\_ва\_ет\_ся пeснь ям\_щи\_

ка, раз\_ли\_ва\_ет\_ся\_песнь\_ям\_щи\_ка.

Все интервалы здесь играют двумя пальцами правой руки: на II струне — указательным, на I — средним. Положение руки и общий характер ее движения остаются обычными, как при простом вибрато, которым исполняются одноголосные моменты и в данной пьесе. Играя ее, постарайтесь почувствовать плавную вальсовость шестидольного движения (3+3), передайте вокальную выразительность пластичной мелодии, естественно поднимающейся к кульминации в восьмом такте. Вам помогут в этом обозначения динамики и акцентировки.

Обратите внимание на тенуто в тактах 5, 8 и 9: нужно выразительно, декламационно выделить восьмые на вершине мелодических фраз в тактах 5 и 8, а в такте 9 — шестнадцатые перед заключительной тоникой.

В начале восьмого такта, на кульминации, вы видите форшлаг, как бы подчеркивающий широкий диапазон мелодии. Поскольку здесь две ноты быстро следуют одна за другой, они играют разными пальцами: форшлаг — указательным, последующая основная нота — средним.

После кульминации начинается успокоение, спад напряжения. В таком характере играет и ритмическая фигура во второй половине предпоследнего такта. Здесь нужно постепенно замедлить темп, однако позаботиться при этом о точном исполнении ритма.

Другая разновидность двойного вибрато — с переменным звукоизвлечением указательным и средним пальцами, эпизодически использованная в романсе А. Гурилева при исполнении форшлага, становится ведущей в следующем фрагменте.

#### 94. РОМАНС (отрывок)

С. ВАСИЛЕНКО

##### С движением

вибр. 2

rall. [замедляя]

В этом отрывке мелодическая линия поднимается до ноты *ре-диез* (18-й лад), исполнимой лишь на заказном инструменте. Вы здесь столкнетесь со значительными интонационными трудностями — обилием случайных знаков, хроматическими оборотами в быстром темпе и большими скачками. На таких скачках возможно и даже желательно глассандо, делающее мелодическое движение более выразительным. При игре шестнадцатых требуется значитель-

ная подвижность правой руки, совершающей движения ладони на каждую ноту, как и в основном виде вибрато, но с меньшей амплитудой. Более сильное звукоизвлечение приходится на первую из каждой пары шестнадцатых, связанную лигой с предыдущей нотой, которая извлекается средним пальцем.

В следующей пьесе используется тройное вибрато при попеременном звукоизвлечении тремя пальцами.

## 95. ВЕЧОР КО МНЕ, ДЕВИЦЕ

Русская народная песня  
Обработка А. Шалова (отрывок)

## Не спеша

В этом отрывке верхними вязками (восьмые) объединены ноты основной мелодической линии, исполняемой на I струне. Нижние вязки группируют аккомпанемент — триоли шестнадцатыми; по существу, это разложенные аккорды. Соответственно, и аппликатура в данном случае основывается на аккордовом принципе: пальцы следует ставить на все три струны одновременно. Руководствуясь этим правилом, самостоятельно определите аппликатуру в тактах 3—4. Звукоизвлечение в каждой триоли выполняется средним, большим и указательным пальцами в постоянной последовательности, обозначенной в самом начале. Большой палец, как и другие,

при щипке сгибается внутрь ладони. Мелодия, естественно, должна быть на первом плане, звучать напевно и выразительно. Аккомпанирующие шестнадцатые тоже должны быть певучими, но все же менее яркими, играть их следует ровно в отношении ритма и динамики.

Тройное вибрато возможно также при чередовании звукоизвлечения каким-либо пальцем на одной струне со звукоизвлечением одновременно двумя другими пальцами на остальных струнах. В отрывке из пьесы А. Шалова этот прием используется в трех вариантах.

## 96. ИГРУШЕЧНЫЕ ЧАСЫ (отрывок)

## Умеренно

А. ШАЛОВ

В первых двух тактах применяется одновременное звукоизвлечение средним и указательным пальцами на I и II струнах в чередовании со щипком большим пальцем III струны. В третьем и четвертом тактах одновременный щипок I и III струн средним и большим пальцами чередуется со щипком II струны указательным. В пятом и шестом тактах вибрато на I струне чередуется с одновременным щипком II и III струн указательным и большим пальцами. Главная трудность здесь в своевременном переключении с одного варианта на другой, когда меняется принцип координации пальцев правой руки. В исполнении отрывка нужно достичь бесстрастно-механического звучания, подражающего тиканию часов, — ровности динамики, подчеркнутой ритмической четкости, металлической звонкости.

## ИСКУССТВЕННЫЕ ФЛАЖОЛЕТЫ

Количество натуральных флажолетов на балалайке невелико, оно ограничивается обертоновым рядом двух струн. Этот звукоряд можно расширить с помощью искусственных флажолетов, способ извлечения которых существенно иной, более сложный. Прижимая струну к грифу, мы можем получить различные основные тоны и от каждого построить свои флажолеты. Левая рука при этом занята укорачиванием струны, так что правой приходится не только извлекать звук щипком, но и получать флажолет, прикасаясь к струне в нужных точках.

Попробуйте сыграть октавный искусственный флажолет  $re^3$ . Для этого пальцем левой руки (скажем, 3-м) нужно прижать I струну на 5-м ладу, получая основной тон  $re^2$ . Затем полусогнутый указательный палец правой руки боковой стороной ногтевой фаланги касается струны над пластиной 17-го лада (рис. 35). Подушечка большого пальца, несколько отведенного от указательного, прикасается к струне с противоположной стороны. Щипок струны производится большим пальцем, после чего указательный моментально отводится от нее и осуществляется вибрация.



Рис. 35

Если натуральные флажолеты обычно извлекаются на верхних ладах, над декой, то искусственные, напротив, лучше звучат, когда извлекаются над грифом. Поэтому при основном тоне  $re^2$  квинтовый флажолет следует получать у 12-го лада, а двухоктавный — у 10-го. Поупражняйтесь в их исполнении.

Обозначаются искусственные флажолеты следующим образом: основной тон, т. е. место прижатия струны, указывается обычной нотой, а точка извлечения флажолета — ромбиком на том же штиле. В октавном флажолете положение ромбика соответствует высоте флажолетного звука, квинтовый флажолет звучит на октаву выше ромбика, двухоктавный — на две октавы выше основного тона.

В следующем отрывке используются как натуральные, так и искусственные флажолеты, что требует быстрой смены положения рук.

### 97. ЮМОРЕСКА (отрывок)

Б. ГОЛЬЦ

Подвижно

III II I

$p$

В первом такте этого отрывка вы видите два натуральных флажолета на I струне, октавный и двухоктавный. Во втором такте первые две четверти — искусственные квинтовые флажолеты. Третий флажолет (половина) выглядит как искусственный, но его основным тоном является открытая струна ля, т. е. фактически это квинтовый натуральный флажолет, звучащий как ми<sup>3</sup>. Его необычная запись вызвана следующей причиной: чтобы избежать резкого скачка на 19-й лад, флажолет извлекается прикосновением в указанной ромбиком другой, ближайшей точке его образования (ср. рис. 34) — над пластиной 7-го лада. Причем выполняется это по принципу искусственного флажолета, прикосновением указательного пальца правой руки, что способствует тембровому единству мелодии. Дальнейшие флажолеты не нуждаются в пояснениях.

## ОБРАТНАЯ ДРОБЬ

Обратная дробь играется ударами четырех пальцев правой руки (без большого) по струнам снизу вверх в двух вариантах, различающихся последовательностью пальцев: 1) от указательного к мизинцу,

2) в обратном направлении. В обоих случаях прием обозначается знаком  $\uparrow$ .

При первом варианте запястье должно быть согнуто, кисть свешена, пальцы выпрямлены, разведены примерно на равное расстояние друг от друга и жестко зафиксированы в напряженном состоянии. Для извлечения звука следует вращательным движением предплечья быстро поднять кисть так, чтобы пальцы, начиная с указательного, поочередно прокатились по всем струнам подушечками ногтевых фаланг (не двигаясь относительно кисти). После этого мышцы расслабляются.

При втором варианте локоть несколько отводится от инструмента, кисть свешена. Пальцы должны быть несколько разомкнуты, активны, но не столь напряжены, как в первом варианте. Поджимаясь внутрь ладони, они упруго ударяют по струнам своими подушечками в последовательности от мизинца к указательному. При этом кисть приподнимается, помогая равномерному скольжению пальцев по струнам, а запястье сгибается. Затем мышцы расслабляются.

Исполнитель выбирает один из двух вариантов в зависимости от стиля и характера музыки.

### 98. СЕРЕНАДА (отрывок)

И. АЛЬБЕНИС

*Allegretto* [Не очень скоро]

Серенада испанского композитора Альбениса написана для гитары, отсюда характерное аккордовое изложение и использование дроби, которая в приведенном фрагменте имитирует национальный ударный инструмент кастаньеты. Характер этого отрывка, исполняемого чередованием бряцания, обратной дроби и пиццикато большим пальцем левой руки, требует особой ритмичности исполнения. Если учесть, что обратная дробь состоит из четырех отдельных пальцевых ударов, то в реальном звучании ритмический рисунок каждого такта будет выглядеть следующим образом:

36

Таким образом, дробь в данном случае играет в виде триоли на второй восьмой, причем ее заключительный, четвертый удар приходится на начало второй доли. В примере под нотами указаны два варианта последовательности пальцев правой руки (над и под чертой), причем нумерация пальцев аналогична аппликатурным обозначениям для левой руки. Поиграйте отрывок обоими вариантами, не забывая о расслаблении мышц после выполнения приема. По всей вероятности, вы обнаружите, что для данного фрагмента больше подходит второй вариант, поскольку управляемыми движениями пальцев легче добиться четкости испанского танцевального ритма, нежели движением кисти с зафиксированными пальцами.


## ГИТАРНЫЕ ПРИЕМЫ ИГРЫ. МОРДЕНТ, ГРУППЕТТО, ТРЕЛЬ

Приемы, заимствованные из технического арсенала гитарного исполнительства, позволят вам играть некоторые мелодические обороты с большей естественностью и легкостью, нежели традиционные балалаечные. Гитарные приемы подразделяются на два вида: пиццикато и тремоло.


Следующее упражнение посвящено отработке разных вариантов гитарного пиццикато.

### 99. УПРАЖНЕНИЕ

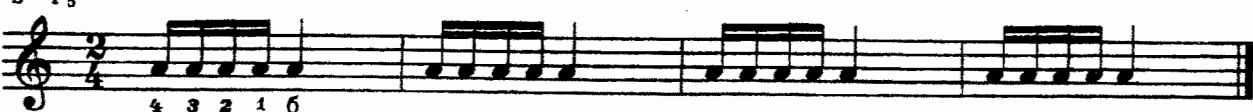
а Г<sub>3</sub> Подвижно



б Г<sub>4</sub> Подвижно



в Г<sub>5</sub> Подвижно



Буква Г в начале каждой нотной строки обозначает прием (гитарное пиццикато), а цифра при ней — количество пальцев, участвующих в звукоизвлечении. Последовательность пальцев указана снизу под соответствующими нотами. Упражнение Г<sub>3</sub> играет в двух вариантах (см. обозначения над и под чертой): средний, указательный, большой пальцы или безымянный, средний, указательный; упражнения Г<sub>4</sub> и Г<sub>5</sub> — в одном варианте каждое.

При игре гитарным приемом пальцы разомкнуты, держатся свободно (рис. 36). Локоть несколько отводится от корпуса балалайки, предплечье приподнимается, запястье сгибается, кисть свободно висит (рис. 37).



Рис. 36



Рис. 37

Для извлечения звука пальцы поочередно, в соответствии с обозначенной последовательностью, сгибаются, ударяя подушечками по струне. Направление удара большого пальца — снизу вверх, т. е. движения всех пальцев направлены внутрь ладони. Работая над упражнением, следите за четкостью ритма, особенно за равномерностью чередования ударов при одинаковых длительностях, а также за качеством звука.

Гитарное пиццикато облегчает исполнение мелизмов, к которым, кроме форшлага, относятся простой и перечеркнутый морденты, группетто и трель (здесь рассматриваются лишь наиболее распространенные виды украшений).



## 100. МАРШ-ГРОТЕСК (отрывок)

В. БЕЛЕЦКАЯ. Н. РОЗАНОВ

В темпе марша



В этом отрывке, используемом как упражнение, первая четверть играет акцентированным ударом обычным пиццикато большим пальцем, а ноты, составляющие тройной форшлаг, — гитарным пиццикато тремя пальцами, начиная с безымянного. Следующая за форшлагом основная нота ля-бекар исполняется сдергиванием 1-го пальца левой руки. Крещендо на форшлаге достигается последовательным усилением ударов. Форшлаг играют стремительно, четко, ровно в ритмическом отношении.

Мордент — мелодический оборот, обозначаемый поставленным над нотой знаком  (простой мордент) или  (перечеркнутый мордент). Чаще всего он представляет собой быстрое последование трех звуков: основного (над которым поставлен знак), вспомогательного (отстоящего на ступень выше или ниже) и вновь основного, который далее тянется до конца обозначенной длительности. Простой мордент исполняется с верхним вспомогательным звуком, перечеркнутый — с нижним:

37 запись:



Вспомогательные звуки должны соответствовать ключевым знакам. Однако если над или под знаком мордента стоит случайный знак альтерации, он относится, соответственно, к верхнему или нижнему вспомогательному звуку:

38

запись:



Если знак мордента поставлен над нотой маленькой длительности — восьмой или шестнадцатой, то оборот исполняется в виде триоли, как в следующем образце:

## 101. МАЗУРКА (отрывок)

Ф. ШОПЕН

## Moderato animato [Умеренно оживленно]

Играть мордент здесь следует в соответствии с характером мелодии — певучим, грациозным, он должен звучать непринужденно и легко. Мелодия плавно скользит вниз, а к концу отрывка становится энергичной, чеканной. При исполнении мордента гитарным пиццикато правая рука снимается с подставки на одну восьмую, а затем возвращается на преж-

нее место для продолжения вибрато. Мордент можно сыграть и пиццикато левой рукой, но тогда вряд ли удастся добиться динамической ровности всех трех нот.

В отрывке из пьесы Баха перечеркнутый мордент исполняется, как обычно в старинной музыке, стремительно и с акцентом на первом звуке:

## 102. БУРРЕ (отрывок)

И. С. БАХ

## Allegro [Быстро]

Бурре — старинный танец, живой, изящный, галантный. Обратите внимание на обозначение размера  $\frac{3}{4}$  (áлля брэве). Оно равнозначно обозначению  $\frac{2}{2}$ , т. е. счет идет половинами ввиду быстрого темпа.

Группетто (ит. маленькая группа) обозначается знаком  $\infty$  над нотой или справа от нее. Исполнение этого мелизма допускает различные варианты в зависимости от стиля, характера музыки

и особенностей мелодического рисунка. Наиболее типичны следующие случаи. Если знак стоит над нотой, то с самого начала ее длительности в относительно быстром последовании играют четыре звука: верхний вспомогательный, основной, нижний вспомогательный и снова основной (пример 43а). Знаки альтерации над и под знаком группетто относятся к соответствующим вспомогательным (пример 43б).

39



Если знак группетто поставлен справа от ноты, длительности играет оборот, аналогичный приведенному выше первому варианту:

40

запись:

исполнение:



В следующем отрывке встречаются двойной форшлаг и группетто.

### 103. КУКУШКА (отрывок)

Л. ДАКЕН

**Allegro [Быстро]**

Этот фрагмент особенно труден мелодическими скачками в быстром движении. Чтобы добиться ритмичности и легкости звучания, переходите к более быстрому темпу, лишь добившись вполне удовлетворительного исполнения в более медленном.

Тре́ль (*ит. trillare* — дребезжать, колебаться) — быстрое многократное чередование основного и верхнего вспомогательного звуков на всем протяжении длительности основной ноты. Обозначается знаком  нередко с волнистой чертой, дополнительно указывающей протяженность трели:  Здесь также возможен знак альтерации, относящийся к вспомогательному звуку.

41

запись:

исполнение:

В гитарном пиццикато исполнимы только короткие трели — до пяти звуков (последовательность пяти пальцев); более длинные играют приемом тремоло. При обоих способах необходимо добиваться ритмической и звуковой ровности всех нот, для

чего нужна полная синхронность работы пальцев обеих рук.

В отрывке из Рондо Моцарта короткая трель дважды исполняется гитарным пиццикато.

## 104. РОНДО (отрывок)

Allegro [Быстро]

В. А. МОЦАРТ

The musical score for 'Rondo' by Mozart is presented in two systems. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It starts with a forte (*f*) dynamic and features a series of eighth-note patterns with fingerings (1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4) and accents. A trill is marked with 'tr' and a '3' above it. The second system begins with a piano (*p*) dynamic and continues the melodic line. A trill is again marked with 'tr' and a '3' above it. Below the main staff, two guitar-specific diagrams are shown, each labeled 'Г5' and 'tr'. The first diagram shows a sequence of notes on the fifth string with fingerings 4, 3, 2, 1, 6. The second diagram shows a similar sequence with fingerings 4, 3, 2, 1, 6.

Гитарное тремоло — довольно сложный прием, который представляет собой непрерывное звукоизвлечение равномерными поочередными ударами четырех пальцев (без участия мизинца). Движения пальцев такие же, как в гитарном пиццикато. Обозначение: трем.(Г). Основная задача при освое-

нии этого приема — достижение равномерности чередования ударов пальцами по струнам.

Приобретя навык гитарного тремоло на открытой I струне, переходите к разучиванию следующего отрывка в качестве упражнения.

## 105. ПО НЕБУ, ПО СИНЕМУ

Русская народная песня  
Обработка А. Шалова (отрывок)

The musical score for 'По небу, по синему' is a tremolo exercise. It is marked 'Подвижно' (Allegretto) and 'трем(Г)'. The score consists of four systems of music, each with a treble clef and a 4/4 time signature. The first system includes fingerings (3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1) and a 'tr' marking. Below the first system, four guitar-specific diagrams are shown, each labeled '6' and 'tr', representing the fretting hand positions for the exercise.

Большой палец извлекает звук размеренными ударами поочередно по III и II струнам (восьмые штилями вниз), остальные три пальца тремолируют

по I струне (верхний голос тридцатьвторыми). При надлежащем выполнении приема должно создаться впечатление непрерывно тянущегося звука.

## СОДЕРЖАНИЕ

<p><i>От автора</i> ..... 3</p> <p><b>УЧЕБНЫЙ КУРС</b></p> <p><b>Введение</b></p> <p>Из истории балалайки ..... 5</p> <p>Устройство балалайки ..... 6</p> <p>Обращение с инструментом и подготовка к занятиям ..... 7</p> <p>Устранение дефектов инструмента ..... 8</p> <p><b>Урок 1</b></p> <p>Подготовительные упражнения ..... 9</p> <p>Посадка исполнителя и постановка рук ..... 10</p> <p>Пиццикато большим пальцем ..... 10</p> <p>Высота звука. Названия звуков ..... 11</p> <p>Настройка балалайки ..... 11</p> <p><b>Урок 2</b></p> <p>Запись высоты звуков. Звукоряд балалайки ..... 12</p> <p>Постановка пальцев левой руки. I позиция ..... 14</p> <p>Бряцание ударами сверху вниз (I) ..... 15</p> <p><b>Урок 3</b></p> <p>Запись длительности звуков. Темп, ритм, метр, размер, такт ..... 16</p> <p>Игра по нотам ..... 17</p> <p>Двухголосие. Бряцание ударами сверху вниз (II) ..... 18</p> <p>Размер <math>\frac{3}{4}</math> ..... 19</p> <p><b>Урок 4</b></p> <p>Паузы ..... 19</p> <p>Сложные метры. Размер <math>\frac{4}{4}</math> ..... 20</p> <p>Бряцание двойными ударами (I) ..... 20</p> <p><b>Урок 5</b></p> <p>Бряцание двойными ударами (II) ..... 21</p> <p>Арпеджиато (I). Затакт ..... 22</p> <p>Динамика ..... 23</p> <p>Развитие беглости пальцев. Реприза ..... 24</p> <p><b>Урок 6</b></p> <p>Бряцание двойными ударами (III). Вольты. План разбора пьесы ..... 24</p> <p>Применение большого пальца левой руки (I) ..... 25</p> <p>Подвижная игра в I позиции с переходами со струны на струну ..... 26</p> <p><b>Урок 7</b></p> <p>Лад. Тональность. Мажорный лад. Ключевые и случайные знаки альтерации. Тоническое трезвучие ..... 27</p>	<p>Гамма ми мажор. Арпеджио ..... 28</p> <p>Чередование бряцания и пиццикато большим пальцем ..... 28</p> <p>Применение большого пальца левой руки (I) ..... 29</p> <p><b>Урок 8</b></p> <p>Интервалы ..... 29</p> <p>Применение большого пальца левой руки (III) ..... 31</p> <p>Вариации. Шестнадцатые в мелодическом движении ..... 31</p> <p><b>Урок 9</b></p> <p>Звукоряды I—VI позиций ..... 32</p> <p>Гамма ля мажор. Переход в IV позицию ..... 32</p> <p>Минорный лад. Параллельные тональности</p> <p>Гамма ля минор ..... 33</p> <p>Аккорды ..... 34</p> <p><b>Урок 10</b></p> <p>Гамма ля мажор двойными нотами. Переходы в позиции при исполнении терций ..... 35</p> <p>Шестнадцатые в бряцании ..... 36</p> <p>Тональность и гамма фа мажор. I полупозиция ..... 37</p> <p>Двойное пиццикато (I) ..... 37</p> <p><b>Урок 11</b></p> <p>Двойное пиццикато (II) ..... 39</p> <p>Большая дробь ..... 39</p> <p><b>Урок 12</b></p> <p>Переходы в пределах I—IV позиций в быстром движении ..... 41</p> <p>Тональность и гамма си-бемоль мажор ..... 41</p> <p>Сеньо и "фонарь". Акцент ..... 42</p> <p><b>Урок 13</b></p> <p>Бряцание переменными ударами ..... 43</p> <p>Гаммы до мажор и до минор. II—VI позиции.</p> <p>Двойное пиццикато при смене нот ..... 44</p> <p>Гамма до мажор двойными нотами ..... 44</p> <p>Синкопа ..... 45</p> <p><b>Урок 14</b></p> <p>Бряцание переменного-синкопированными ударами. Глиссандо на I струне. Сфорцандо ..... 46</p> <p>Тремоло (I) ..... 47</p> <p>Ритмические точки и связующие лиги. Размер <math>\frac{6}{8}</math> ..... 8.</p> <p>Чередование арпеджиато и пиццикато большим пальцем ..... 48</p> <p><b>Урок 15</b></p> <p>Тремоло (II). Фразировочные лиги.</p> <p>Кульминация ..... 49</p>
---	---

Переменный размер. Чередование бряцания и тремоло .....	50	Малая дробь .....	66
Развитие беглости пальцев (II) .....	50	<b>Урок 21</b>	
<b>Урок 16</b>		Размер $\frac{7}{4}$ . Тенуто .....	67
Тремоло в развитом мелодическом движении ..	52	Двойное пиццикато с чередованием ударов по трем струнам .....	67
Пиццикато левой рукой .....	53	Чередование бряцания и подцепов .....	68
Двойное пиццикато с чередованием ударов по I и II струнам (I) .....	54	<b>Урок 22</b>	
Бряцание переменными ударами в быстром темпе (I) .....	54	Пиццикато указательным пальцем .....	69
<b>Урок 17</b>		Хроматическая гамма .....	70
Тремоло в насыщенной звучности .....	55	Тремоло в чередовании с другими приемами звукоизвлечения. Фермата .....	71
Бряцание переменными ударами в быстром темпе (II) .....	56	<b>Урок 23</b>	
<b>Урок 18</b>		Тремоло на одной струне .....	71
Тремоло на II и III струнах .....	56	Особые виды ритмического деления. Триоль. Глиссандо по трем струнам .....	72
Пиццикато левой рукой (II) .....	57	Чередование бряцания и тремоло .....	73
Развитие беглости пальцев (III) .....	57	Короткий форшлаг. Мелизмы .....	73
Гаммы ре мажор и ре минор .....	58	<b>Урок 24</b>	
Гамма ре мажор секстами .....	59	Натуральные флажолеты .....	74
Пунктирный ритм. Бряцание переменными ударами в стаккато. Чередование легато и стаккато .....	59	Чередование двойного пиццикато, пиццикато левой рукой и флажолетов .....	76
<b>Урок 19</b>		Самостоятельный выбор приемов игры и аппликатуры .....	77
Тремоло на II и III струнах (II) .....	60	Расхождения в обозначении приемов игры .....	78
Двойное пиццикато на II струне .....	61	<b>Урок 25</b>	
Вибрато (I) .....	61	(контрольный) .....	78
Чередование большой дроби, бряцания переменными ударами и пиццикато левой рукой .....	64	<b>Дополнение</b>	
<b>Урок 20</b>		Двойное и тройное вибрато. Короткий форшлаг. Мелизмы .....	81
Смешанные метры. Размер $\frac{5}{4}$ .....	64	Искусственные флажолеты .....	84
Двойное пиццикато с чередованием ударов по I и II струнам (II) .....	65	Обратная дорбь .....	85
Вибрато (II) .....	66	Гитарные приемы игры. Мордент, группетто, трель .....	86