

Ш. С. Амиров

Некоторые вопросы развития балалаечной техники

(из опыта работы в классе профессора Е. Г. Блинова)

Технические знания и умения это все.

О. Роден

Советская музыкальная педагогика рассматривает формирование исполнительского мастерства музыканта как комплексный творческий процесс, все элементы которого находятся в неразрывном органическом единстве. Чем оно совершенней, тем вернее и глубже раскрывает исполнитель идейно-художественный замысел произведения. Именно в раскрытии сущности исполняемых произведений, в их интерпретации проявляется творческий характер искусства музыканта, его художественное мастерство.

Однако воплощение музыкального воображения исполнителя окажется неосуществленным, если одновременно с воспитанием идейно-художественного начала не будет развиваться его техника. Ведь, в конечном счете, именно посредством технических навыков музыкально образные представления исполнителя воплощаются в реальное звучание.

К сожалению, в педагогической практике нередки случаи отказа от желаемой трактовки произведения из-за недостаточного овладения исполнителем средствами художественного мастерства: технические возможности отстают от музыкального развития.

Значит, воспитание художественного вкуса музыканта, развитие его творческой фантазии — хотя и очень важное, но не единственное условие успешного развития исполнительского мастерства. Необходимы еще совершенствование исполнительского аппарата, достижение высокой культуры игровых движений. Такая задача — одна из сложнейших проблем музыкальной педагогики. Педагогу приходится формировать у своего ученика тончайшую по своим внутренним импульсам систему двигательных приемов и навыков.

Существуют различные мнения, каким путем целесообразнее овладеть необходимыми приемами игры на инструменте, достичь пальцевой беглости и т.д. Некоторые музыканты считали, что можно обойтись без подсобного материала (упражнений, гамм, этюдов) и все технические трудности преодолевать в пьесах. В результате художественная музыкальная литература стала превращаться в технический материал, что не могло, конечно, не отразиться на исполнительской стороне. Другие музыканты, наоборот, чрезмерно увлекаясь упражнениями, сводили работу над ними к чисто механическому, бездумному проигрыванию, считая данный процесс чисто физиологическим. В какой-то мере к этому предрасполагала специфичность игры на музыкальных инструментах, требующая вначале известного абстрагирования от художественных задач и концентрации внимания ученика на овладении целым рядом специфических движений. Но ошибочность тех и

других была впоследствии раскрыта. Была определена роль сознания в работе над техникой.

История исполнительства на балалайке сравнительно молода, и потому методической литературы для этого инструмента еще очень мало. В вопросе о значении игры гамм и упражнений можно опереться на положения современной педагогики. Однако какими должны быть упражнения, на каком этапе обучения, в каком количестве их надо играть, — в этой области среди балалаечников единого мнения нет.

В педагогической практике на всех стадиях обучения балалаечника — от детской музыкальной школы до вуза — используются различные виды упражнений. Их цель — постепенное развитие моторики, работа над сменой позиций, над особо трудными местами в пьесах и т.д.

Как известно, для некоторых исполнителей упражнения кажутся скучным и неинтересным занятием. Разумеется, если работать над ними бездумно, заниматься бессмысленно зубрежкой, тогда это так. Однако картина резко меняется, если играющий ясно представляет себе цель упражнений, умеет максимально сосредоточиться на выполнении поставленной задачи, следит за качеством звука и т. д.

В классе Евгения Григорьевича Блинова, одного из наиболее ярких представителей современного исполнительства на балалайке, все эти аспекты работы над техникой как раз и составляют суть метода мастера. Отсюда и интерес студентов к данному разделу их музыкального становления, и достигаемые результаты.

Разработанная профессором система двигательного-моторного тренажа балалаечника по праву может быть определена как подлинная энциклопедия совершенствования художественно-технического мастерства исполнителя. Поэтому сделать некоторые аспекты данной системы достоянием как можно большего количества тех, кто причастен к искусству игры на балалайке (что, бесспорно, будет способствовать более успешному его дальнейшему развитию), автор настоящей статьи и поставил своей задачей.

Прежде всего, о беглости пальцев, о способах достижения кратчайшим путем их активности. С этой целью широко используются, в частности, простейшие упражнения из трех нот, на основе которых создана целая система тренажа, полезная не только для приобретения важнейших двигательных навыков, но и для развития моторики в целом. Эта система включает в себя и приведенный ниже перечень упражнений, основанных на том, что три последовательных ноты (например, ми, фа, соль) располагаются в различном интервальном соотношении:

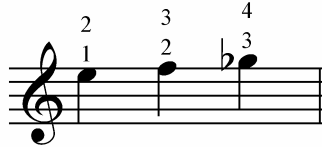
Пример 1, полтона + тон



Пример 2, тон + полтона



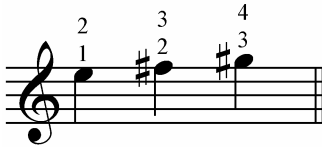
Пример 3, полтона + полтона



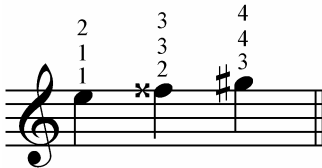
Пример 4, полтона + полтора тона



Пример 5, тон + тон



Пример 6, полтора тона + полтона



Рассмотрим на примере 1 различные варианты предлагаемой работы. Ее ведут следующим образом.

1. Предложенную в примере 1 последовательность звуков играют вверх и вниз, причем различными ритмическими фигурациями (пример 7).



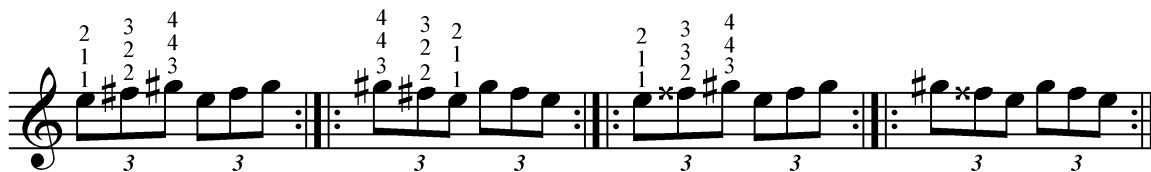
2. Используют различные аппикатурные варианты (пример 8).



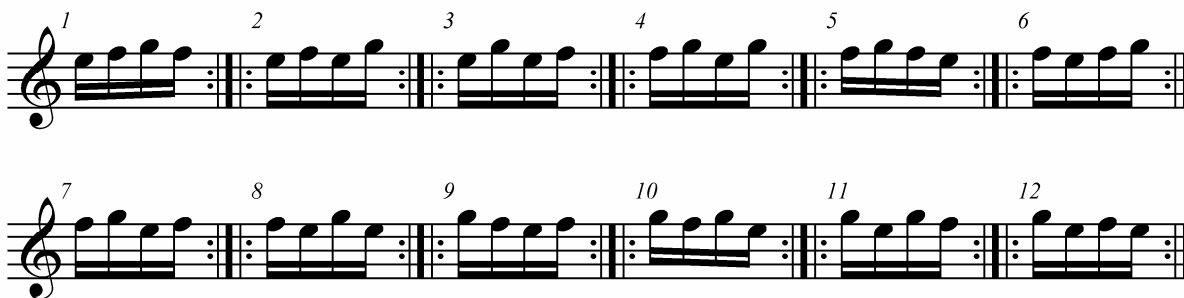
3. Применяют многочисленные динамические варианты (пример 9).



4. Исполняют в различных темпах (от медленного до предельно быстрого). Каждое упражнение рекомендуется играть от шести до восьми раз. Примеры 5 и 6 особенно полезны для развития и укрепления третьего и четвертого пальцев, как правило, самых слабых (пример 10).



Последовательность используемых в приведенных упражнениях трех нот обязательно следует варьировать, сочетая каждый из вариантов с разнообразной динамикой и аппликатурой, а также проигрывая все это в самых различных комбинациях (пример 11).



Специальной, хорошо систематизированной работе над развитием моторики исполнителя-инструменталиста придавал большое значение профессор Киевской консерватории М. М. Гелис, учеником которого является; Е. Г. Блинов. В классе М. М. Гелиса, например, широко применялась работа над гаммаобразными последовательностями из четырех нот (тетрахордами). Такие тетрахорды можно строить следующим образом:

Пример 12, тон + тон + полтона (первый тетрахорд)



Пример 13, тон + полтона + тон (второй)



Пример 14, полтона + тон + тон (третий)



Пример 15, тон + тон + тон (четвертый)



Пример 16, полтона + полтона + полтона (пятый)



Пример 17, полтона + полтора тона + полтона (шестой)



При работе над тетра хордами в первую очередь нужно обращать внимание на следующее.

1. Начинать игру можно от любого звука, с той позиции, в которой пальцы свободно и непринужденно располагаются на ладах.

2. Необходимо научиться исполнять их быстро и непринужденно как в восходящем, так и в нисходящем порядке (пример 18).



3. При игре четвертого и шестого тетра хордов (примеры 15 и 17) снизу вверх пальцы с грифа не снимать.

4. Научиться соединять одноименные тетра хорды в разных позициях. Исполнив в одной позиции, спокойно перенести руку и сыграть этот же тетра хорд в другой. Играть сначала медленно, потом быстро.

5. Научиться соединять разноименные тетра хорды (сначала в одной, затем в разных позициях (пример 19)).



6. Переход из позиции в позицию постепенно ускорять.

7. Следить за тем, чтобы в местах соединения полутонов пальцы становились плотнее друг к другу.

8. Научиться соединять тетра хорды на разных струнах (пример 20).



9. Разнообразить динамику тетра хордов. За счет этого исполнитель может выработать единое ощущение нажима на струну и чувство объема

возможностей всего инструмента, при контрастной динамике (пример 21) и филировке (пример 22).



Гелисовская система тетрахордовых упражнений подверглась в классе Е. Г. Блинова целому ряду различных усложнений. В частности, усложнение тетрахорда 1 (как, впрочем, и любого из шести приведенных выше тетрахордов) показано в примере 23.



Такие упражнения исключительно полезны для развития и координации взаимодействия пальцев, ощущения грифа. Исполнитель должен научиться играть все тетрахорды легко и непринужденно, в быстром темпе.

Помимо тетрахордов и трихордов Блинов широко использует в своих занятиях еще и довольно распространенные упражнения Г. Шрадика.

Огромное значение в совершенствовании исполнительского мастерства балалаечника придается в классе Блинова смене позиций. Нередко, в частности, напоминает он студентам слова знаменитого Л. С. Ауэра по этому поводу: «Игра только в одной позиции — вещь настолько элементарная, что с трудом может оправдать употребление термина «техника» в наиболее распространенном смысле этого слова. Я начинаю рассмотрение техники левой руки лишь с перемены позиции...»¹.

Частая смена позиций особенно характерна для балалайки. Двухоктавная гамма, например, изложена в четырех позициях. Следовательно, при ее исполнении приходится три раза менять позиции. Нечеткая их смена влечет за

¹ Ауэр Л. С. Моя школа игры на скрипке. — М.: Музыка, 1965. — С. 59.

собой всевозможные погрешности: несвязные соединения, ненужные акценты, неточные переходы и т.д.

Существуют три разновидности смены позиций.

1. Смена позиции пальца (пример 24).



В данном примере переход от ми к фа осуществляется за счет скольжения первого пальца. Кисть и предплечье неподвижны.

2. Смена позиций за счет движения кисти (пример 25).



Предплечье неподвижно, большой палец остается на месте.

3. Смена позиций за счет движения предплечья (пример 26).



Смену позиций исполняют следующим образом.

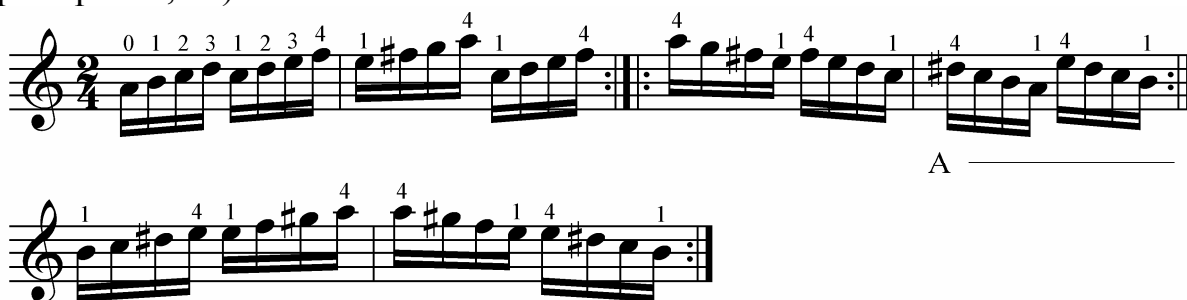
1. Рука мгновенно скользит вдоль грифа в направлении скачка (вверх или вниз).

2. Во время скольжения нажим на струну минимальный.

3. Большой палец без лишних усилий скользит вдоль грифа.

4. Рука скользит, имея в качестве опоры тот палец, который брал ноту до тех пор, пока следующий палец не окажется над нужным ладом.

Для вдумчивой, систематической работы над скачками полезно играть соединения тетрахордов в разных позициях. В этой работе можно применять любые из тетрахордов, например, приведенные уже выше второй и шестой (примеры 27, 28).



Значительных успехов в овладении скачками позволяет достичь очень большое разнообразие вариантов, которые возможны в этой работе:

а) упражнения, основанные на третьем тетрахорде (пример 29);



Именно такая смена происходит при игре гамм и арпеджио.

б) соединение различных тетраордов (пример 30);



в) скачок от тетраорда на заданную ноту (пример 31).



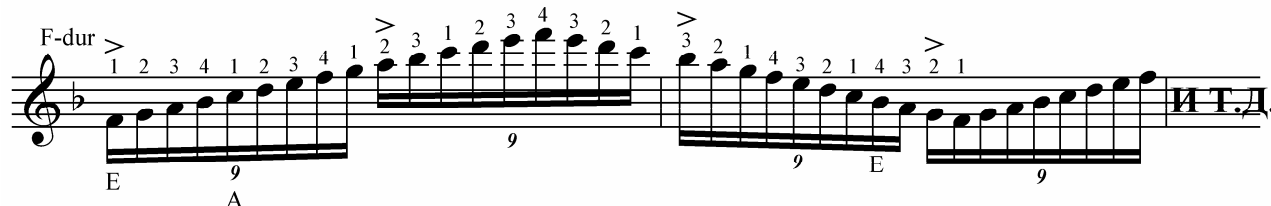
Игра гамм и арпеджий не требует от музыканта решения высокохудожественных задач, в связи, с чем позволяет сосредоточить его внимание на более узких, но не менее важных проблемах. При работе над гаммами отрабатываются двигательные-игровые навыки, взаимодействие всех частей рук, координация движений, развивается физическая выносливость.

Нельзя сказать, что, занимаясь гаммами, все станут виртуозами,— это во многом зависит от индивидуальных способностей балалаечника. Но играть их необходимо, причем осмысленно, формальная работа бесполезна и даже может принести вред. Внимание исполнителя должно быть направлено на мышечную свободу, ловкость, легкость, упругость, экономичность движений, на умение сочетать в работе различные динамику, штрихи, ритмику.

Изучение гамм и арпеджий следует начинать с однооктавных. На балалайке их можно исполнить как на одной струне, так и на двух. Двухоктавные гаммы исполняются, как правило, на двух струнах.

Одним из важных элементов работы над гаммами является применение сочетаний различных метроритмических группировок. Учащийся развивает при этом чувство ритма, пространственные представления скорости движения групп, преодолевает ряд сопутствующих сложностей. В методической литературе для балалайки элементарные группировки в виде дуолей, триолей, квартолей встречаются, а более сложные сочетания не практикуются. В педагогической деятельности Блинова они представлены очень широко, им он отводит особое место.

Группировки играют от одной до двенадцати нот, это однозначные последовательности. Конечно, возможно исполнение группировок и более двенадцати, но они состояются из более мелких групп, да и в произведениях для балалайки почти не встречаются. В качестве одного из образцов приводим ниже группировку гаммы по девять нот (пример 32).



Гамму необходимо безостановочно играть до тех пор, пока акцентированное начало группы совпадает с началом гаммы, с основным звуком. Сложность заключается в том, что во время неоднократного повтора

акценты перемещаются, создавая для исполнителя неудобства, которые необходимо преодолевать.

По мере усвоения однозначных последовательностей начинается работа над сочетаниями различных групп, сначала двойными. Скажем, две плюс четыре ноты (пример 33).

The musical notation for Example 33 consists of four staves. The first staff shows a sequence of notes with fingerings 0, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4. The second staff continues with fingerings 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 0, 1, 2, 1, 3, 2, 1. The third staff continues with fingerings 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 0, 1, 2, 1, 3, 2, 1. The fourth staff ends with the text "И т.д." (and so on).

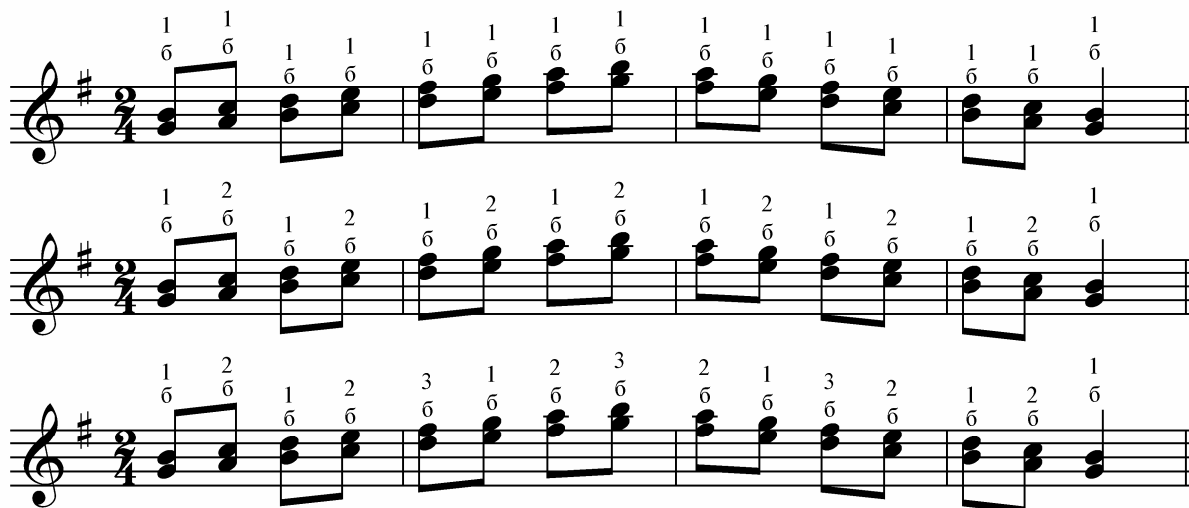
Как только этот материал усвоен достаточно хорошо, можно переходить на более сложную ступень работы — тройные сочетания групп, например, одна плюс две плюс одиннадцать нот (пример 34).

The musical notation for Example 34 consists of two staves. The first staff shows a sequence of notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4. The second staff continues with fingerings 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4. The chord symbols E, A, and II are indicated below the staff.

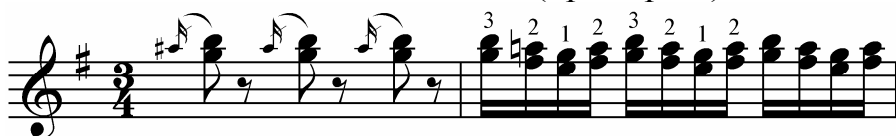
Сколь полезна и необходима такого рода работа над гаммами, доказано на практике многими исполнителями-балалаечниками — учениками Блинова. В работе с ними над техникой он большое место отводит игре гамм двойными нотами (в терцию и сексту). Основная работа здесь ложится на правую руку, отрабатываются разнообразные штрихи, приемы. В терцовых гаммах применяются различные виды аппликатур. Так, при исполнении основной тон неизменно играется большим пальцем, верхний звук — только первым, затем чередуя первый и второй, наконец, первым, вторым, первым, вторым, третьим, первым, вторым, третьим.

Как основной вид аппликатуры следует считать последний, так как в нем применяется третий палец, он попадает на большую терцию и делает ее исполнение удобным. Эта аппликатура позволяет играть гаммы в более

быстром темпе, например, соль мажор¹ (пример 35).

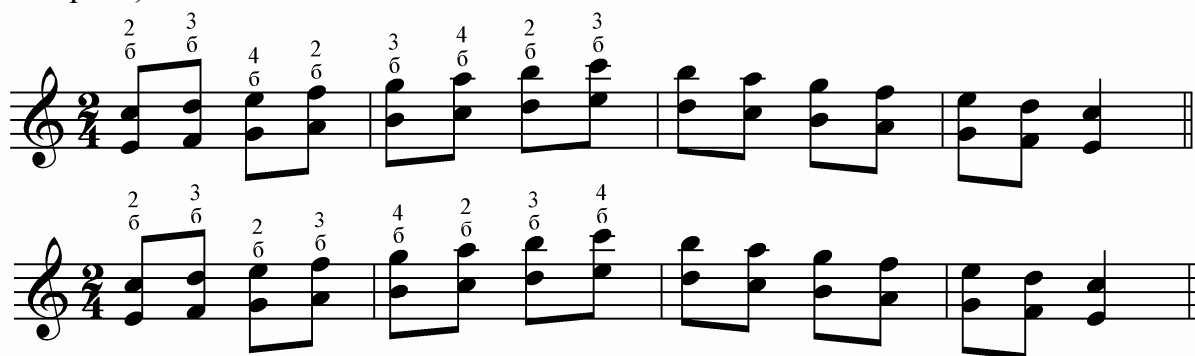


В начале четвертой части фантазии П. Сарасате на темы оперы «Кармен» Ж. Бизе известную сложность в приведенном ниже эпизоде, возможно преодолеть с применением в терцовых ходах третьего пальца. Это намного облегчит их исполнение в подвижном темпе (пример 36).



Гаммы в сексту исполняются следующей аппликатурой: большой палец играет нижний голос на струнах ми, а основной тон на струне ля играется так:

1. Второй, третий, второй, третий, четвертый, второй, третий, четвертый.
2. Второй, третий, четвертый, второй, третий, четвертый, второй, третий (пример 37).



Терцовые гаммы — мажорные и минорные — играют от ми, фа, фа диез, соль, ля бемоль, си бемоль, си. Гаммы в сексту играют от до, ре бемоль, ре, ми бемоль, ми, фа.

При игре гамм большое значение придается различным штриховым

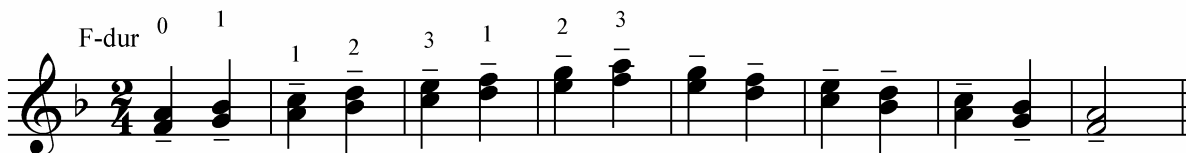
¹ Обозначения штрихов см. в сб. «Вопросы методики и теории исполнительства на народных инструментах». — Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1986. — С. 21.

вариантам. Например, в тремоло штрихи разнообразятся так:

1. Легато (пример 38).



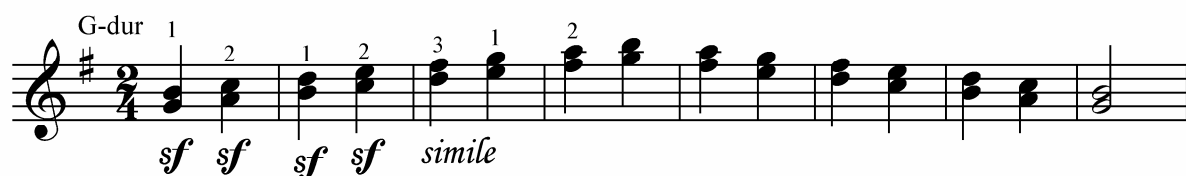
2. Деташе (пример 39).



3. Маркато (пример 40).



4. Сфорцандо (пример 41).



5. Портато (пример 42).

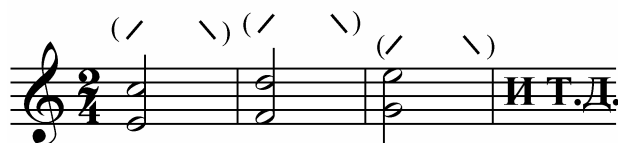


В одной гамме можно сочетать в общей динамике различные штрихи (пример 43).



Для того чтобы было одинаково удобно играть тремоло как сверху, так и снизу и заканчивать его как вниз, так и вверх, очень полезно поиграть гаммы двойными нотами, начиная их:

1. Сверху и заканчивая вверх (пример 44).



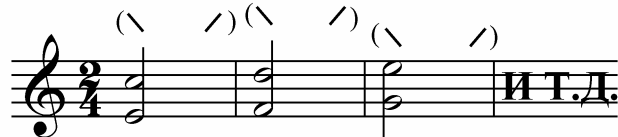
2. Сверху и заканчивая вниз (пример 45).



3. Снизу, заканчивая вверх (пример 46).



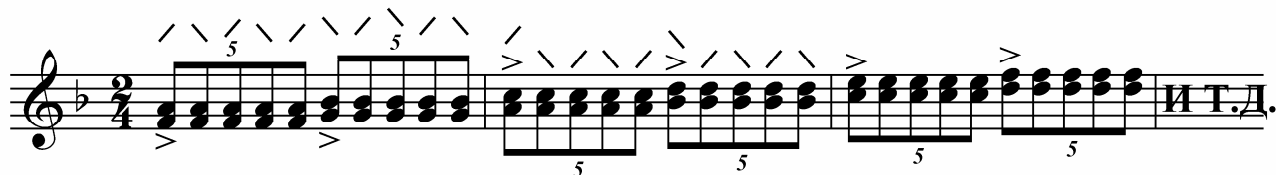
4. Снизу, заканчивая вниз (пример 47).



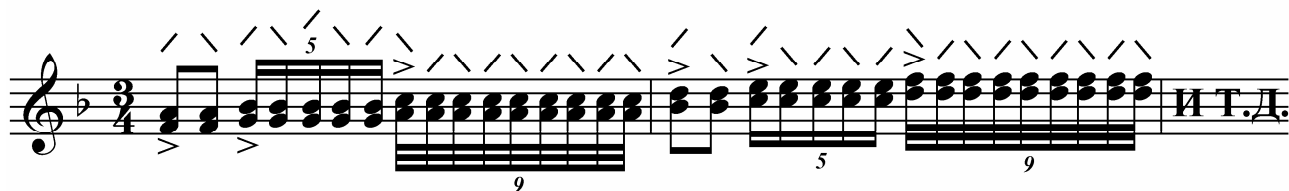
При игре гамм приемом «бряцание» используются различные направления ударов (пример 48).



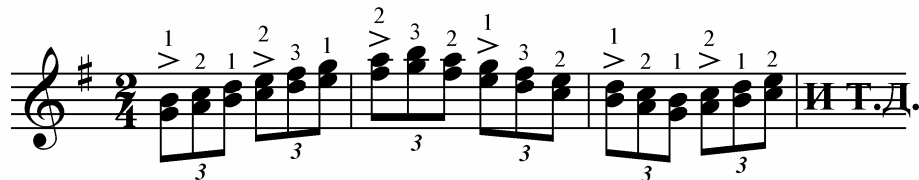
Практикуется игра гамм приемом «бряцание» различными ритмическими группировками на месте (пример 49).



В гаммах двойными нотами (аналогично одноголосным) применяются сочетания различных группировок, например, две плюс пять плюс девять (пример 50).



Возможно исполнение небольших группировок не на месте, а последовательно, как в одноголосной гамме (пример 51).



Используется также сочетание всевозможных приемов. Скажем, тремоло (с задачей снятия его вверх и вниз) и бряцания с различными ритмическими

группировками (пример 52):

Example 52 consists of five staves of musical notation in 2/4 time. The first two staves are in G major (one sharp) and the last three are in F major (one flat). Each staff shows a sequence of chords with various articulations: slurs, accents, and slanted lines. The first staff has a slur over the first two chords and an accent on the second. The second staff has a slur over the first two chords and an accent on the second. The third staff has a slur over the first two chords and an accent on the second. The fourth staff has a slur over the first two chords and an accent on the second. The fifth staff has a slur over the first two chords and an accent on the second. Each staff ends with the text "И Т. Д." (I T. D.).

Пунктирный ритм (пример 53):

Example 53 shows a single staff of musical notation in 2/4 time, G major. It features a dotted rhythm pattern: a dotted quarter note followed by an eighth note, then a quarter note, then a dotted quarter note followed by an eighth note, then a quarter note. Each note has an accent. The staff ends with the text "И Т. Д." (I T. D.).

Сочетание легато и стаккато (пример 54):

Example 54 shows a single staff of musical notation in 2/4 time, G major. It features a combination of legato and staccato articulations. The first two chords are connected by a slur (legato), while the following chords are marked with slanted lines (staccato). The staff ends with the text "И Т. Д." (I T. D.).

Играются гаммы ломаными интервалами. Здесь очень важен момент перехода со струны на струну, который необходимо отрабатывать (пример 55).

The image shows four musical staves, each representing a different variation of a broken interval scale. The music is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). Above each staff are rhythmic markings: slanted lines for eighth notes and a colon with a dot for a dotted quarter note. The first staff includes the notes 'E' and 'A' below it, and 'A' and 'E' below it. The second staff has a colon and a dot below it. The third and fourth staves also have a colon and a dot below them. Each staff ends with the text 'И т.д.' (and so on).

Все разновидности данного варианта особенно полезны для правой руки, так как сложности такого рода встречаются в исполнительской практике довольно часто.

Современная методика совершенствования балалаечной техники сформировалась в результате длительного развития и приобретения опыта работы, как в данной области исполнительства, так и на основе лучших достижений скрипачей и пианистов. Подход к технике и приемы игры существенно менялись в зависимости от тех задач, которые ставились перед балалаечниками развивающейся оригинальной литературой.

Творческая деятельность известных исполнителей в содружестве с композиторами, пишущими для балалайки, вызвала к жизни ранее скрытые ее возможности. Весьма плодотворным в этом отношении оказался, в частности, союз Блинова с известными уральскими композиторами Н. М. Пузеем и Е. П. Кичановым, с современными композиторами К. А. Мясковым, Н. Б. Шульманом и др. Новые манеры письма для балалайки и выразительные средства требовали и совершенно иного подхода к технике исполнения. Направление работы над техническими задачами, выбранное Блиновым, показало свою жизненность и состоятельность не только в творчестве самого музыканта, но и в исполнительском мастерстве его многочисленных учеников, целый ряд которых являются лауреатами различных конкурсов.

В заключение отметим, что в статье не ставилась задача показать весь комплекс технического минимума, применяемого в классе профессора Блинова. Это только попытка осветить те вопросы, которые еще не затрагивались в балалаечной методической литературе, хотя они, бесспорно, должны быть достоянием всех совершенствующихся в этой области музыкального исполнительства.