

**НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ АРТИКУЛЯЦИИ
НА БАЛАЛАЙКЕ**

методическая разработка

Автор: Сигута Евгений Вениаминович

преподаватель

бюджетного учреждения среднего профессионального образования

Ханты-Мансийского автономного округа – Югры

«Сургутский музыкальный колледж»

Вот уже более 100 лет пальму первенства среди русских народных инструментов прочно удерживает балалайка. По своей популярности с ней не может сравниться ни один русский народный шипковый инструмент. Её популярность стала поистине всемирной. Как сольный инструмент балалайка ярко выделяется среди других народных инструментов певучестью и гибкостью звучания, благородной красотой тембра, созвучного русскому национальному мелосу. Разнообразие приёмов звукоизвлечения, богатство штрихов и динамических оттенков от «pp» до «ff» дают широкий спектр выразительных возможностей, несмотря на ограниченный нижний диапазон инструмента.

Балалайка – инструмент сравнительно молодой. Первые упоминания о ней встречаются в документах, относящихся к концу XVII века. Вопрос о происхождении балалайки является в значительной степени спорным и до сих пор остаётся предметом дискуссий в научной литературе.

Известный русский музыкальный критик и теоретик профессор А.С. Фаминцын, опираясь на внешние признаки балалаек, сохранившихся в быту вплоть до конца XIX века, пришел к заключению, что балалайка произошла от домры, заимствованной от выходцев из Азии. Доказательства А.С. Фаминцына основываются на том, что в разных архивных источниках XVII века очень часто упоминается домра, как один из излюбленных народных инструментов, в то время как в них нет ни малейшего намёка на существование балалайки. Напротив, в материалах XVII века балалайка занимает прочное место, а упоминание о домре мы не находим, что дало повод считать балалайку, вытеснившую домру, всего лишь видоизмененной домрой. Этой версии придерживались практически все исследователи русского народного инструментария. Лишь в середине XX века была выдвинута новая гипотеза, что балалайка бытовала задолго до её упоминания в письменных источниках, т.е. существовала рядом с домрой.

С XVIII века балалайка становится одним из самых популярных инструментов русского народа и даже играет заметную роль в «музыкальных увеселениях» при дворе Екатерины II. В дальнейшем судьба балалайки складывается весьма не просто. Первый удар по её популярности был нанесён распространением семиструнной русской гитары. Но серьёзный и, пожалуй, даже непоправимый

ущерб популярности балалайки был нанесён «голосистой тальянкой», появившейся в России в 50-х годах XIX века.

Неизвестно, как бы в дальнейшем сложилась судьба этого инструмента, не оказись на его пути страстного любителя русской народной музыки В.В. Андреева, что и определило коренной перелом в судьбе балалайки.

Нет смысла пересказывать биографию В.В. Андреева, которая достаточно изучена и неоднократно публиковалась. Уместным будет лишь сказать, что заслуга В.В. Андреева заключалась в том, что он сумел увидеть перспективу развития балалайки, вывести этот народный инструмент на эстраду, привлечь к нему внимание музыкальных и общественных деятелей, а главное, создать из усовершенствованных балалаек и позже домр первый национальный оркестр. В.В. Андреев не создал новый инструмент, а лишь усовершенствовал старый, довёл его до уровня, отвечающего современным требованиям музыкальной культуры.

Вслед за Андреевым появилась целая плеяда представителей балалаечного искусства: А. Доброхотов, Б. Трояновский, Н. Осипов, А. Илюхин, Б. Феоктистов, Е. Авксентьев, П. Нечепоренко, А. Шалов, М. Рожков, Е. Блинов, А. Аверин, Ю. Алексик, В. Болдырев, В. Зажигин, А. Горбачев, Ш. Амиров, А. Данилов, Е. Быков и другие. Все они внесли и вносят большой вклад в развитие балалаечного искусства.

По мере развития мастерства игры на балалайке, накапливался балалаечный репертуар. Следует отметить, что он был в большей мере создан исполнителями - балалаечниками. В.В. Андреев заложил его фундамент своими вальсами, полонезами, мазурками, маршами и другими, до сих пор сохранившими свою популярность пьесами. Б. Трояновский сотворил подлинные шедевры в жанре обработки народной музыки. Н. Осипов переложениями образцов русской и зарубежной классики доказал пригодность балалайки к исполнению произведений самых различных стилей. С 30-х годов XX века к балалайке обращают свои взоры многие профессиональные композиторы: С. Василенко, Ю. Шишаков, Н. Будашкин, К. Мясков, В. Полевой и др.

Значительным событием в истории балалайки явился I Всероссийский конкурс исполнителей на народных инструментах в 1972 году в Москве и I Всеукраинский

конкурс, который проводился в Киеве в 1977 году. Сегодня такие конкурсы проводятся регулярно, открывая новые молодые имена. Благодаря этому, стоит надеяться, что балалаечное искусство сохранится не только как вид народно-инструментальной музыки, но и будет отвечать определённым потребностям современного человека.

У древнекитайского философа Сюнь-Цзы в его трактате «О музыке» есть примечательное высказывание: «Музыка - источник радости, а радость свойственна человеку; человек не может жить без радости, когда же он радуется - это находит своё выражение в его голосе и проявляется в его поступках. Сущность человека, его поведение - всё это проявляется в музыке. Поэтому человек не может обходиться без музыки, музыка же не может не иметь соответствующего выражения. Если не направлять это выражение музыки, возникнет беспорядок».

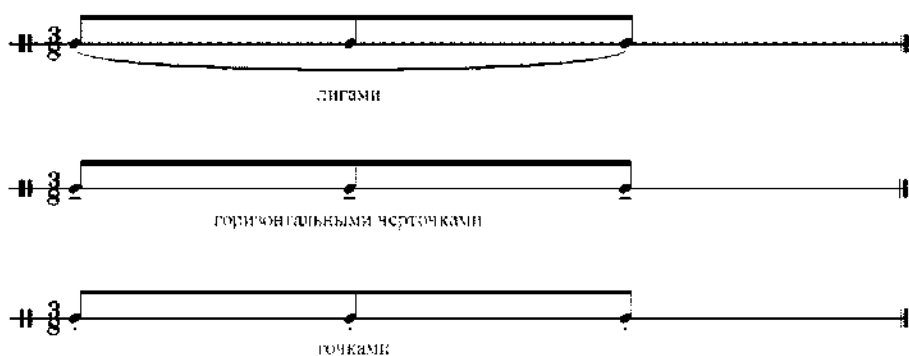
Воплощение музыки осуществляется через средства музыкальной выразительности. Композитор оперирует мелодией, гармонией, ритмом. Аппликатура, тембр, интенсивность тремоло - это прерогатива исполнителя. Следующая группа - темп, динамика, артикуляция, агогика представляет те средства, которые участвуют в создании композиторской интонации и в выявлении её исполнителем.

Средства музыкальной выразительности у исполнителя - балалаечника выявляются через способы звукоизвлечения и определённые приёмы игры.

Основным приёмом игры на балалайке является бряцание, поэтому «удар» в бряцании можно считать и основным способом звукоизвлечения. С выходом балалайки на эстраду и с расширением её технических возможностей связан второй способ звукоизвлечения – «щипок». При большом количестве приёмов игры и штрихов, думается, что других способов звукоизвлечения на балалайке не существует. Все они являются производными от первых двух. Как штрихи, так и приёмы игры являются средствами для выявления одного из средств музыкальной выразительности, а именно - артикуляции.

Артикуляция (лат. *articulato*) - расчленяю, отдельно произношу - способ исполнения на инструменте и голосом последовательности звуков, определяется слитностью и расчленённостью последних. Степень слитности и расчленённости

простирается от *legatissimo* (максимальной слитности звуков) до *staccatissimo* (максимальной краткости звуков). В нотной записи артикуляция обозначается словами: *legato*, *non legato*, *staccato*, *portato* и др. или графическими знаками: лигами, горизонтальными черточками, точками:



- а также различными комбинациями этих знаков. Например:



Данные обозначения артикуляции имеют не абсолютное, а относительное значение и выражаются различными исполнительскими вариантами.

Функции артикуляции весьма многообразны. Участвуя в выявлении смысла и характера интонации, артикуляция тесно связана с динамикой, агогикой, аппликатурой, ритмом, тембром и другими выразительными средствами, а также с общим характером музыкального произведения.

Проследить действие артикуляции во всех её проявлениях не предоставляется возможным в рамках данной работы. Поэтому ограничимся теми моментами, которые видятся первостепенными в исполнении на балалайке.

Прежде всего, необходимо выявить сущность таких значений, как приём игры, штрих, артикуляция. До сих пор встречаются случаи, когда приём игры путают со штрихом, а артикуляцию понимают и как штрих, и даже как игровой приём (движение губ у духовиков, игра от плеча у балалаечников).

«Штрих» - выразительный элемент инструментальной техники, способ исполнения, и зависящий от него характер звучания. Термин «штрих» произошел от немецкого «*strich*», что значит - черта, линия. Смысл его, как музыкального понятия

обусловлен также прямой связью с глаголом «strichen» - вести, гладить, который указывает на специфические действия руки при игре на инструменте.

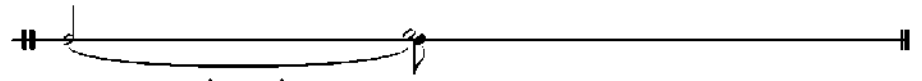
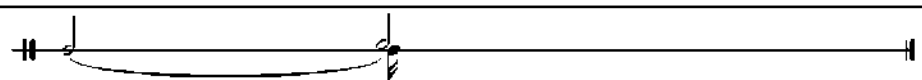
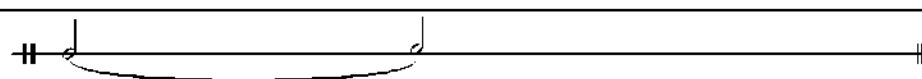
В определении штриха вычлняются два момента: способ исполнения и характер звучания. Способ исполнения и есть приём игры, определённые физические действия. Это первый момент в определении штриха. Второй момент - характер звучания, - определяет звуковой результат, при определённом приёме игры.

А как же соотносятся такие понятия, как «штрих» и «артикуляция»?

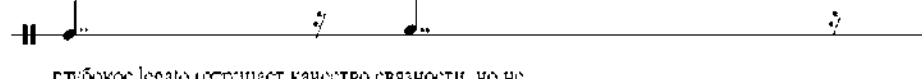
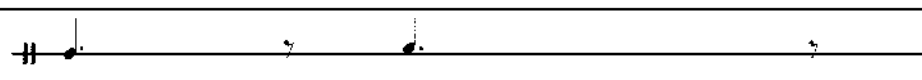
Артикуляция выступает как один из важных признаков штриха и характеризует ту сторону или стадию штриха, которая связана с окончанием предыдущего звучания и переходом в новое, т.е. выявляется круг явлений, связанных с переходом одной звучащей ноты к следующей, включая прекращение звука до исчерпания длительности ноты.

И. Браудо в книге «Артикуляция» приводит таблицу, наглядно демонстрирующую разные степени слитности и расчленённости:

Связность:

1	 <p>акустическое legato и legatissimo</p>
2	 <p>legato</p>
3	 <p>сухое legato</p>

Расчленённость:

4	 <p>глубокое legato (отрицает качество связности, но не выявляет еще качество расчлененности)</p>
5	 <p>non legato</p>

6	<p style="text-align: center;">метрически определенное non legato</p>
---	---

Краткость:

7	<p style="text-align: center;">staccato</p>
8	<p style="text-align: center;">staccatissimo - самая большая краткость, зависящая от свойств инструмента</p>

Штрих же охватывает круг явлений, связанных с моментом атаки звука, его продолжением и характером прекращения звука.

Основные типы штрихов определились в практике игры на струнно-смычковых инструментах, а в дальнейшем некоторые их принципы, графические обозначения и названия были заимствованы другими инструменталистами.

Процесс изучения артикуляционных штриховых возможностей продолжается и на наших глазах, складываясь в определённую систему.

Переходя к изложению балалаечных штрихов необходимо отметить сравнительно небольшой возраст балалайки как профессионального инструмента и дефицит методических разработок для него. Большинство работ, посвящённых обучению игре на балалайке, вышли в свет в виде «Школ», «Самоучителей», где сообщаются самые первоначальные сведения о посадке, постановке рук, основных приёмах игры. Но в изданных трудах пока не определилась система (более или менее чёткая и единая) штрихов, тем более, что существуют разные стили, вернее сказать школы игры на балалайке.

Думается, более приемлемой оказалась так называемая «Киевская школа».

Огромную позитивную роль для привития штриховой культуры в исполнительстве на струнных народных инструментах сыграла «Методика обучения игре на домре» М.М. Гелиса, предложенная им более 90 лет назад и доказавшая свою жизнеспособность. Не лишенная определённых недостатков эта система до сих пор остаётся основой систематизации штрихов на струнных народных

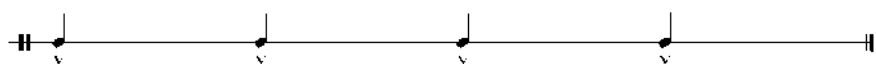
инструментах. Дополненная и постепенно совершенствующаяся на сегодняшний день она принимает вполне дифференцируемый вид. В виду того, что домра и балалайка имеют схожие приёмы игры, исполнители - балалаечники так же взяли её на вооружение.

Как ранее было сказано, штрих охватывает круг явлений, связанных с моментом начала звука (атаки), его продолжением и завершением. Атака звука разделяется на мягкую, твёрдую и акцентированную.

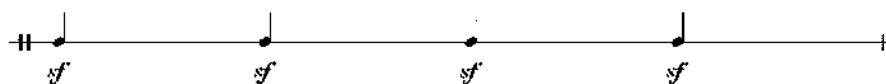
Мягкая атака присуща штриху «деташе» (По М. Гелису). Характеризуется максимальной частотой тремолирования, ровностью звучания, наличием обязательной кратковременной цезуры между звуками. Особенностью «деташе» является то, что, независимо от силы звучания, звук начинается с минимальной силы и мгновенного *crescendo* до заданной динамики. В момент цезуры палец не снимается со струн, а останавливается на них, но, не опускаясь глубже, чем это было при исполнении предыдущего звука, иначе начало нового звука будет резким. «Деташе» можно начинать как ударом вниз, так и вверх. Прекращение звука происходит внезапно, без *diminuendo*. Обозначается черточкой:



Твёрдая атака присуща штриху «маркато». В отличие от «деташе», звук длится совершенно ровно от начала до конца. Прекращается как и в «деташе» внезапно. Обозначается:



Акцентированная атака у штриха «сфорцандо». При «сфорцандо» начало звука должно быть несколько сильнее, чем его продолжение. Этот штрих разнообразен в зависимости от того, какая, большая или меньшая часть всего звука будет исполнена сильнее, чем продолжение и на сколько сильнее начало звука в сравнении с его продолжением. Обозначается:



Не следует смешивать штрих «сфорцандо» на балалайке с тем обозначением «sf» у классиков, где оно обозначает динамическое выделение звука на протяжении времени его звучания. Необходимо выработать умение исполнять «сфорцандо» снизу вверх, хотя это применяется редко, как и «сфорцандо» без замаха.

Для «деташе», «маркато» и «сфорцандо» характерно наличие минимальной по времени цезуры между соседними звуками. В отличие от них штрих «портато» даёт возможность исполнять соседние, даже одноимённые ноты, без цезуры, но с сохранением четкости появления каждой новой ноты, т.е. «портато» является соединением «деташе», «маркато» или «сфорцандо» с legato:



Выполняется оно таким образом: независимо от силы звучания, перед появлением новой ноты, вместо обычной цезуры продолжает исполняться прежняя нота, но при мгновенном снижении силы звука до еле слышного «pp». Момент появления нового звука характеризуется исполнением его уже на необходимой силе и в нужном характере. Сущность штриха «портато» заключается в своеобразном разделении звуков при непрерывном тремолировании.

Преднамеренно останавливаясь на тремолируемых штрихах, надо отметить, что именно они представляют обычно наибольшую исполнительскую трудность. Штрих же «легато» вызывает значительное количество споров, поэтому речь о нём пойдёт в другой части работы.

Разумеется, терминология, предложенная М. Гелисом, может вызвать известные возражения, поскольку в применении к народным инструментам противоречит принятым в общей музыкальной среде значениям. Выше шла речь о штрихе «сфорцандо». «Деташе» же, скажем на скрипке, не предполагает мягкого

начала звучания. Такого рода терминологическая путаница отчасти препятствует наметившемуся сближению народных инструментов с академическими.

Как известно, народное музыкальное творчество - первооснова всей музыкальной культуры. Со времён глубокой древности народная песня отражала мировоззрение, жизненные интересы людей. Песенный напев, исполняемый на инструменте, никогда не отделяется в сознании слушателей от песенного текста, текст как бы мысленно пропеваётся. Тем выше оценивается исполнение, чем внятнее, вокальнее звучит мелодия. Недаром И. Браудо в своей работе наряду с термином «артикуляция» употребляет равноценный с ним термин «произношение». Внятнее произнесение мелодии на балалайке требует от исполнителя умения прежде всего слышать и дышать. А. Гольденвейзер говорил, что «живое дыхание» есть основной нерв человеческой речи, а, следовательно, и музыкального искусства, родившегося из звука человеческого голоса. Смены дыхания при игре могут быть вообще сравнимы со знаками препинания в разговорной речи. Дыхание всегда берётся за счёт последней ноты. От неё отнимают немного ритмической длительности, тогда как следующая за ней нота исполняется строго в ритме.

Справедлива часто высказываемая мысль об обязательном воспитании у инструменталистов потребности учиться исполнительскому искусству, слушая великих певцов. Игнорирование установок вокальной педагогики в инструментальной музыке непременно приводит к омертвлению музыкального текста, неизбежно вызывает у слушателя ощущение какой-то искусственности, нарочитости.

В то же время в современном балалаечном исполнительстве всё ещё широко распространена идея относительно необходимости исполнения кантилены непрерывным легато, что приводит к безцезурной, бездыханной игре.

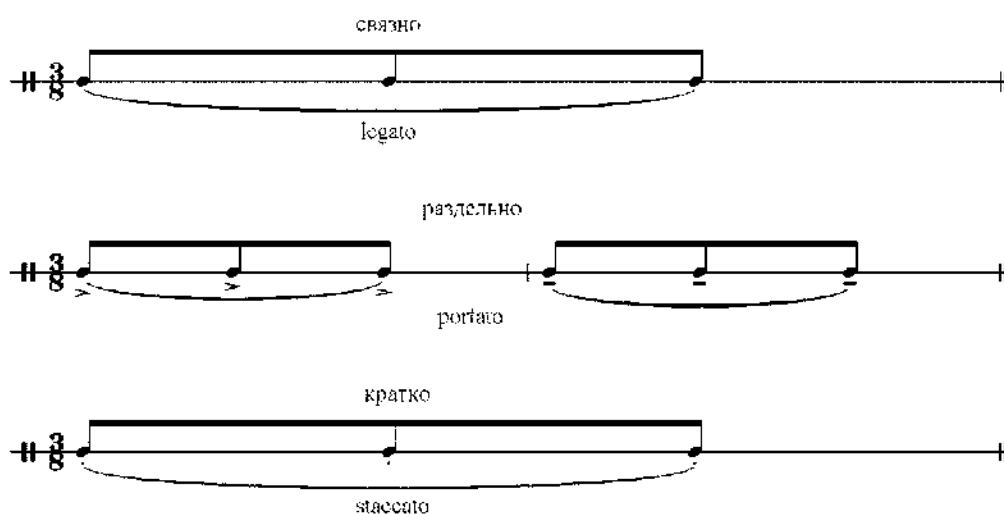
Нельзя также не обратить внимания на лиги, выставленные авторами (а может быть редакторами) в опубликованном балалаечном репертуаре. Большинство таких лиг, объединяющих объёмные построения, безусловно, не могут быть приняты как руководство к артикуляционному действию, поскольку противоречат естественному вокальному произнесению мелодии. Одновременно, такого рода лиги, указывающие

границы разделов (так называемые «шопеновские»), могут послужить балалаечнику ориентиром при работе над фразировкой.

Как было сказано ранее, лига является одним из графических обозначений артикуляции. Лига (от староитальянского *liga* - связь, от латинского *ligo* – связываю) - знак нотного письма, выгнутая вверх или вниз дугообразная черта.

Так называемые технологические лиги, связанные с движением смычка в скрипичном исполнительстве, по сути дела представляют собой основной элемент артикулирования на скрипке. Так как значительное место в балалаечном репертуаре занимают переложения скрипичной литературы, то будет не безинтересно разобраться в сущности исполнения скрипичных штрихов.

Технологические (скрипичные) лиги показывают сколько звуков объединяются одним движением смычка. Причём, одним движением смычка ноты могут исполняться: связно (*legato*), отдельно (*portato*), кратко (*staccato*)



Эти распределения смычка чаще всего согласуются с моментами расчленённости, с выявлением мелких структурных единиц: мотивов, субмотивов. В этом случае ограниченная протяженность смычка является благом. Вместе с тем, фразировка в скрипичных произведениях нередко обусловлена именно ограниченными размерами смычка, что позволяет балалаечнику, перекладывающему скрипичные произведения, ориентироваться помимо скрипичных лиг на общемузыкальные закономерности артикулирования мелодии.

Поэтому приведём пример правильного прочтения скрипичных лиг применительно к балалайке:

Поктюрн "Разлука"

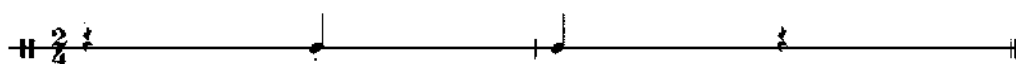
М. Г. Тинка



Но всё-таки самым главным критерием правильности фразировки будет естественность произношения данной фразы при пении. Инструменталист никогда не должен забывать, что пение является первоосновой любой инструментальной музыки. Он должен стремиться к достижению выразительности, присущей пению, а также естественности в членении музыкального материала подобно членению, происходящему в вокальной музыке, в связи с наличием цезур для взятия дыхания.

Техника балалаечного исполнительства располагает достаточным количеством приёмов, помогающих выделить мельчайшие структурные обороты при произнесении мотивов. Из работы И. Браудо «Артикуляция» известно, что произнесение мотивов укладывается чаще всего в три формулы:

1. Двучленного мотива – ямба



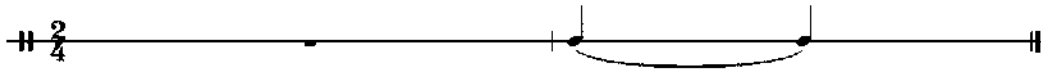
Основным произношением ямба будет считаться стаккатирование затакта (предикта). Например:

Концертная фантазия

В. Погевой



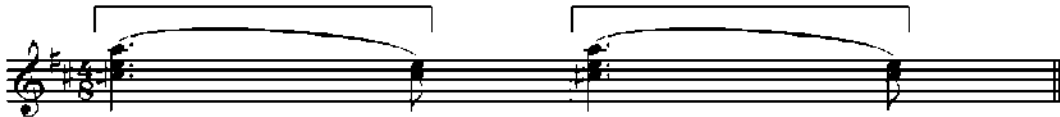
2. Двучленного мотива – хорей



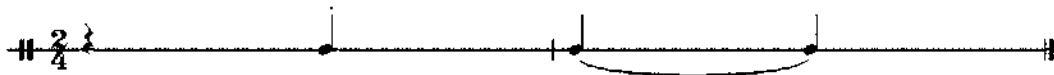
Основное произношение хоря - связывание опорного тона (икта) с хорейческим окончанием. Например:

Концертная фантазия

В.Полевой



3. Трёхчленного мотива



Этот мотив представляет собой объединение ямба и хоря вокруг общего опорного тона. Например:

Концертная фантазия

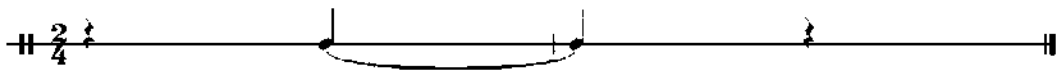
В.Полевой



При прямом произношении ямба предикт не только укорачивается и отделяется от икта, но и играется всегда тише. При прямом же произношении хоря первая нота всегда ярче, а вторая тише и всегда короче первой, причем лига между ними обязательна. Существуют ещё такие выражения как хорейческое окончание (мягкое, женское) и ямбическое (решительное, мужское).

Известно, что каждому различающему артикуляционному приёму может быть противопоставлен приём, производящий различие тех же моментов прямо противоположным способом. Поэтому кроме прямых приёмов произношения существуют и обращенные.

1. Обращенный ямб



применяется когда считается ненужным отчленять затакт. Например:

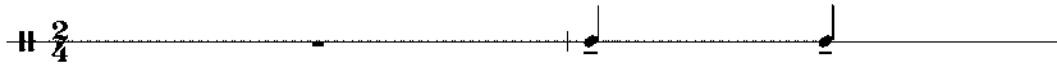
Концертная фантазия

В. Полевой



при этом произношении обращенный ямба выступает в роли хорей.

2. Обращенный хорей



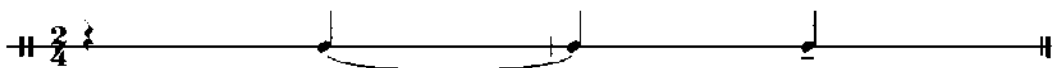
вроде бы противоречит женскому характеру этого мотива, однако, наряду с лигованным хореем встречается расчленённый, маркированный хорей. И. Браудо называет его «мужественным» хореем. Например:

Романтическая соната №6, I ч.

В. Моцарт



3. Обращенное произношение трёхчленного мотива



представляет собой объединение обращенного ямба и обращенного хорей. Например:

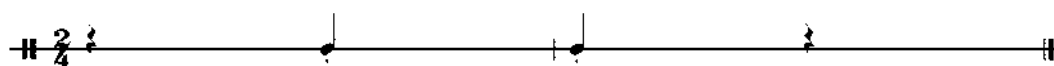
Концертная фантазия

В. Полевой



Прямой и обращенный приёмы не являются двумя единственно возможными способами произношения мотива, это лишь два крайних предела противопоставленности артикуляционных приёмов. Между этими формулами могут располагаться частичные (неполные) обращения.

Для частичного обращения ямба



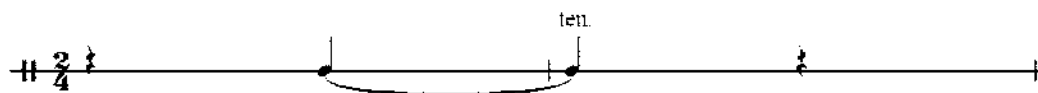
характерно стаккатирование предикта и икта. Например:

Жига

Ф.Обер



или



связывание предикта с иктом без укорочения последнего. Например:

Ноктюрн "Разлука"

М.Глинка



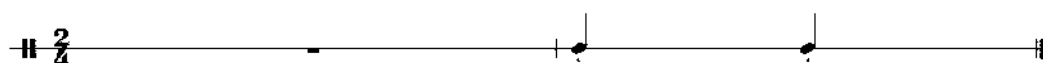
В случае, если при произношении хоря окончание не будет артикуляционно укорочено, мы получим одну из формул частичного обращения хоря. Например:

Ария

И.С.Бах



Если при обращенном произношении хоря в равной степени стаккатировать опорный тон и хорейческое окончание, то мы получим другую формулу частичного обращения хоря



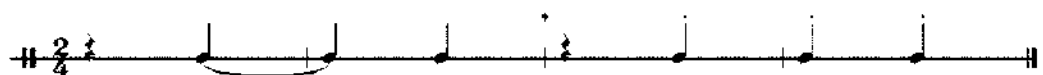
Например:

Концертная фантазия

Е.Полевый



Частичное обращение трехчленного мотива объединяет частичные обращения ямба и хоря



Все эти знания необходимы для того, чтобы по лигам определить в каких случаях лига носит артикуляционный характер, а в каких технологический (при переложении скрипичной литературы).

В примере 1ч. Г.П. Концерта В. Моцарта № 4 лиги показывают, что на одно движение смычка приходится две ноты, причем вторая исполняется после остановки смычка, после паузы



При редакции вид этого отрывка должен быть следующим:



В этом примере ясно видна ямбическая структура субмотива.

Особое внимание в исполнении следует уделять обращенным мотивам.

Рассмотрим отрывок из Концертной фантазии В. Полевого:



Мелодические обороты имеют ясно выраженную обращенную форму произношения, однако в сочетании с аккомпанементом, усиливающим опорность первой доли, этот мотив приобретает характер частичного обращения, поэтому возможны два варианта исполнения. Первый подчеркивает именно начало лиги, второй, напротив, несколько смягчает начало лиги и более определённо показывает движение к сильной доле.

Подобных примеров в нотных текстах можно найти очень много. Поэтому, сталкиваясь с ними, исполнитель должен учитывать вариантность исполнительской интерпретации.

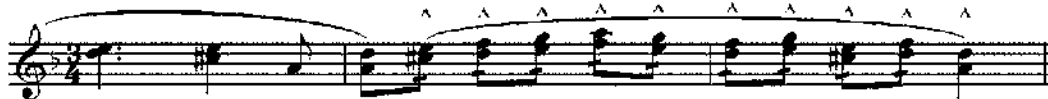
В предыдущих разделах о штрихах не было уделено внимание штриху «легато» на балалайке. По М. Гелису штрих «легато» на домре исполняется только приёмом игры тремоло. Думается, что полный перенос этого понятия применительно к балалайке не совсем правомерен. Да, конечно, надо учитывать то, что на струнных народных инструментах источник звука - колебания струны, приводимой в движение основным способом звукоизвлечения - ударом. Но колебания довольно быстро гаснут из-за сравнительно небольшой длины струн, в отличие от фортепиано (где также основной принцип звукоизвлечения - удар молоточка по струнам). Если у вокалистов и духовиков протяженность звука зависит от дыхания, у скрипачей - от длины смычка, у баянистов - меха, то у народных струнных инструментов, конечно, от продолжительности тремоло.

Поэтому на домре и балалайке широкие кантиленные построения исполняются, как правило, тремоло. Но надо учитывать специфический балалаечный приём - вибрато правой рукой. При несколько меньшем напряжении и несколько большей длины струны у балалайки этот приём позволяет добиться значительно большей протяженности колебания струны. Поэтому эти же легатные кантиленные построения (особенно одноголосные) на балалайке можно играть вибрато.

Балалаечное бряцание тоже является очень специфическим приёмом и нередко фразы legato исполняются именно этим приёмом игры. Например:

Кордова

И.Альбенис



Вместе с тем, основой для исполнения кантиленных мелодий на балалайке всё-таки является тремоло. Одновременно следует предостеречь балалаечника от идентификации понятий тремоло и легато. Тремоло следует рассматривать как способ звукоизвлечения, приём игры, легато же представляет собой штрих, который может быть исполнен различными приёмами.

Говоря о тремолировании на балалайке, следует отметить отличие от домры, где контакт со струной совершает медиатор (и то лишь малой рабочей частью), балалаечники извлекают звук более массивным пальцем. Кроме того, у домры меньше расстояние между струнами и чаще всего исполняется одноголосие. Эти плюсы позволяют домристу использовать почти предельную частоту тремолирования на инструменте, используя очень маленькую амплитуду движения медиатора. На балалайке амплитуда тремолирования превышает домровую иногда в десятки раз и добиться частого (домрового) тремоло очень трудно, причём существует опасность зажатия плечевого сустава. Поэтому балалаечники часто пользуются редким (балалаечным) тремоло, пытаясь как бы раскачивать струны,

одновременно контролируя звук тембром, глубиной погружения пальца, а также частотой тремолирования.

Кордова

И.А.Цибелис



В этом примере будет вызывать трудность переход с тремоло по всем струнам на тремоло по двум. Чтобы добиться связности перехода надо лишь увеличить частоту тремоло при переходе на струну «ми», одновременно уменьшив амплитуду.

Иногда частота тремолирования настолько мала, что тремоло можно спутать с бряцанием. А в чём же отличие тремоло от бряцания?

Бряцание было долгое время единственным приёмом игры на балалайке. Как ранее говорилось, непродолжительность колебания струны требовала звукового заполнения, и этим заполнением явилось бряцание (определённое количество ударов в разные стороны на одном аккорде). Так как на балалайке раньше исполнялись чаще всего плясовые наигрыши и другая танцевальная музыка, то количество ударов было четным и с частым применением «танцевальных» акцентов (притопов, присвистов). Поэтому запись такого отрывка:

"Распрягайте хлопцы коней"

Е.Выков



Следует читать:



как заполнение бряцанием именно темы, слегка акцентируя каждую смену аккорда. Как мы видим, тремоло и бряцание сходятся в том, что являются звуковым заполнением относительно продолжительной ноты.

В быстрых темпах бряцание может перерасти в ритмизованное тремоло (если кантиленная фраза ритмически подвижна). Например:

Музыкальный момент



Но всё же основа исполнения кантилены при непрерывном тремолировании – не ритмизованное тремоло. Чётные группировки при ритмизованном тремоло отвлекают слушателя, лишают исполнителя возможности варьировать частотой тремоло, что очень обедняет мелодию, лишая её агогических и тембровых красок. Из этого следует, что различие «балалаечного» тремоло от бряцания в ритмической организации ударов.

Бытующее и до сих пор мнение, что способность балалаечника непрерывно тремолировать, позволяет ему играть практически безграничные построения сплошным legato, не учитывая того обстоятельства, что любая мелодия не может звучать правдиво и выразительно без определённых членений, цезур, ощутимого дыхания. Непрерывное legato всегда приводит к искажению смысла мелодии.

К сожалению, идея непрерывного legato нашла своё выражение практически во всей опубликованной балалаечной литературе. Критический подход балалаечника к выставленным редактором, а, порой, вероятно, и авторским лигам, думается, необходим.

"Винят меня в народе"

А Шалов



В этом примере залигованный с основной долей затакт немедленно приведёт к обращению ямбического мотива, динамическому выделению затакта, в результате

чего возникает если не ощущение переноса тактовой черты на долю назад, то впечатление неестественности в исполнении этой простой вокальной мелодии. Вместе с тем, явно различимая цезура между затактом и основной долей вызовет ощущение разорванности кантиленной темы. В этом случае необходимо при непрерывном тремолировании с помощью соответствующего штриха «портато» (речь о нём шла в разделе о штрихах) несколько выделить первую долю, что создаст эффект членения в неразрывной мелодической линии.

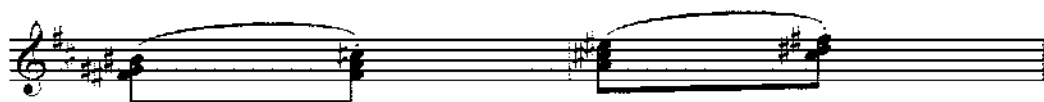
При исполнении мелодии *non legato* надо умело использовать тремолируемые *non legato* штрихи («маркато», «сфорцандо», «деташе») по терминологии М. Гелиса. Окончание звука, как правило, исполняется ударом вверх. При тремолировании *non legato* исполнитель обычно не задумывается о количестве ударов на каждый звук.

Совсем другая ситуация происходит при связи тремолируемых с нетремолируемыми штрихами. В этом случае от исполнителя требуется ритмическое осознание предшествующей ноты.

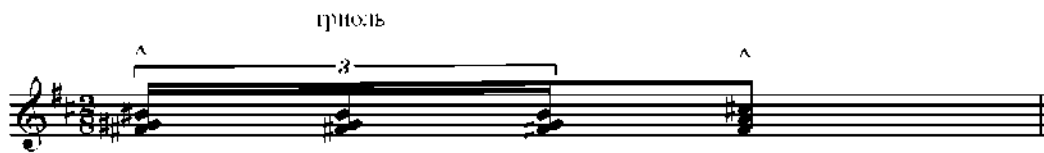
Например:

Концертная фантазия

В. Полевой



При исполнении этого хореического мотива ясно, что темп и ритмическая протяженность первой ноты позволяют его сыграть коротким тремоло. Как раньше уже было сказано, что при произношении хорей первая нота всегда ярче, а вторая короче. Удар вверх обычно считается более мягким, поэтому в данном примере вторую ноту надо снять вверх. Но тогда первая нота, если её начинать вниз (а это происходит почти всегда) должна иметь нечетную группировку ударов: 3, 5, 7 и т. д. Выходит, что исполнять этот мотив (в зависимости от темпа и частоты тремолирования) можно:



или:



и т. д. Эти способы исполнения помогают чёткости и ясности произнесения мелодии, выполнению всех артикуляционных лиг.

Выше уже было сказано о специфических приёмах игры бряцании и вибрато. На балалайке также существует тремоло вибрато, очень специфическое по тембру (напоминает засурдиненную скрипку в высоком регистре).

Приём вибрато исполняется не только правой, но и левой рукой, как при ударах, так и при тремолировании. При вибрато левой рукой палец может двигаться как параллельно грифу, так и вдоль него.

В последнее время очень распространены всевозможные гитарные приёмы. Они также помогают в артикулировании на балалайке. Например:

Жига

Ф. Обер



В данном примере многое зависит от последовательности комбинации пальцев правой руки. Необходимо учитывать, что указательный и особенно большой палец издают более плотный звук, так как они постоянно участвуют в игре. Поэтому ноты, которые следует выделить, лучше отдать при расстановке аппликатуры для левой руки именно им. Гитарные приёмы появились не так давно и поэтому их потенциальные возможности ещё не раскрыты полностью.

Конечно, не следует забывать о таком специфическом приёме как флажолеты. В отличие от домры балалаечные натуральные флажолеты возможно

провибрировать. Очень хорошо звучат флажолеты в ансамбле с фортепиано, так как практически совпадает атака звука. Например:

Кордова

И. Албенис



В данном примере возможно использование тремоло вибрато, но для достижения тембрового слияния этого хорального отрывка флажолеты будут звучать лучше.

В произношении хореических мотивов часто применяют *pizz.* левой рукой или как его ещё называют «срыв». Например:

"Винят меня в народе"

А. Шалов




В этом примере необходимо следить за тем, чтобы вторая нота не была громче и не выделялась тембром.

Этот приём может быть ещё и чисто игровым (эффектным) когда правая рука не участвует в игре абсолютно. Например:

"Из под дуба, из под вяза"

Б. Трояновский



Нередко в балалаечной практике используются гитарные приёмы левой рукой. В отличие от *pizz.* л.р. звуки соединяются как бы *portamento*, с небольшим *glissando*. Наиболее характерны эти приёмы при исполнении хореических мотивов. По М. Гелису это «глиссандо л. р.». Например:



Говоря о специфических приёмах нельзя не упомянуть о балалаечной дроби. В балалаечной методике речь идёт лишь о трёх основных дробях: малой, большой и обратной. Хотя на самом деле все они имеют множество различных нюансов как взятые в отдельности, так и в сочетании с другими приёмами. В артикуляционном плане самой гибкой из них является большая дробь, так как главную роль в ней играет большой палец.

Необходимо также упомянуть подражательные приёмы. К ним можно отнести скрипичное *pizz.* или так называемый приём *tamburo*. В современной практике исполнительства на балалайке используется очень много различных приёмов от постукиваний по деке, игрой за подставкой, до «шума моря» (когда дуют в резонатор). Названные приёмы далеко не исчерпывают все существующие на данном этапе способы игры и звукоизвлечения на балалайке. Возможности этого инструмента ещё не раскрыты полностью и, хочется верить, что этот удивительный инструмент ещё долго будет существовать, развиваться и приносить радость людям.

В заключении, подводя итог всему сказанному в этой работе, хотелось бы уточнить, что называя музыканта-исполнителя творцом, надо помнить - в чём состоит его творческое участие в создании музыкального произведения. Ведь исполнение, по теории Б. Асафьева, находится лишь посередине между созданием и слушанием - восприятием.

Сравнив нотный текст, с которого начинается творчество исполнителя, не трудно заметить, что две материальные формы бытия музыкального произведения принципиально различаются между собой именно с точки зрения формы существования. Нотный текст сам по себе ещё не музыка, он лишь абстрактная модель произведения. С. Раппорт называет нотный текст «нехудожественным знаковым предметом». Только звуковой текст – результат и обнаружение живого процесса интонирования - обладает эстетической выразительностью, значимостью, силой художественного воздействия на слушателя.

Исполнительская интерпретация переводит произведение из формы «сделанной вещи» в форму актуальной деятельности. Тем самым интерпретатор возвращает произведению композиторскую интонацию. Но ведь чем больше исполнителей, тем больше вариантов интерпретации, зависящих кроме этого от стиля, жанра, индивидуальных особенностей произведения, артистической индивидуальности исполнителя, от характера понимания им целей и задач исполнительского искусства. Один артист стремится в первую очередь к ясности голосоведения, рельефности тематизма. Для другого важнее правдивость и экспрессия интонационного высказывания, драматургия целого.

Различное использование обще музыкальных средств выразительности и, в частности, богатейших возможностей артикулирования открывает перед исполнителем широкие возможности в творчестве. Главное, чтобы музыкант был сам уверен в правоте своей интерпретации, лишь после этого, используя свою артистическую индивидуальность, он сумеет убедить слушателя в своей правоте.

Список литературы

1. Андрюшенков Г. Начальное обучение игре на балалайке/ Г. Андрюшенков// Л., - 1983.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс/ Б. Асафьев// кн.2.- М.-Л., - 1947.
3. Браудо И. Артикуляция/ И. Браудо// М., Музыка, - 1973.
4. Вольская Т. Специфика артикуляции на домре. Вопросы методики и теории исполнительства на народных инструментах/ Т. Вольская// Свердловск, - 1986.
5. Гелис М. Методика обучения на домре/ М. Гелис// Свердловск, - 2014.
6. Музыкальная энциклопедия.- М. - 1982.
7. Пересада А. Балалайка/ А. Пересада// - М., Музыка, - 1990.
8. Пересада А. Справочник балалаечника/ А. Пересада// - М., Музыка, - 1977.
9. Полихрониди Е. Из истории исполнительства на русских народных музыкальных инструментах/ Е. Полихрониди// Донецк, - 1989.