

ИСКУССТВО ИГРЫ НА ДОМРЕ: К ВОПРОСУ О СУЩНОСТИ ШТРИХОВ, ИХ КЛАССИФИКАЦИИ И ОБУЧЕНИИ ШТРИХОВОМУ АРСЕНАЛУ

Е. Г. Скрыбина,

Тольяттинская консерватория,
Тольятти, Российская Федерация, 445010

Аннотация. В статье раскрывается важная методологическая проблема домрового исполнительского искусства: формирование и развитие культуры звука музыканта-домриста как специфической системы интонационно-выразительных средств. Рассмотрение данной проблематики в работе концентрируется вокруг задачи воспитания штрихового мастерства домриста. С этой целью обсуждаются вопросы уточнения терминологии штрихов – прежде всего в аспектах их звуковых (а не двигательно-инструментальных) характеристик, артикуляционных и темброво-динамических качеств. Кроме того, проводится разработка определений штриха, характеризуются его содержательные элементы, уточняется систематизация, а также затрагиваются вопросы последовательного овладения различными способами звукоизвлечения с точки зрения процесса освоения штриха. С этой позиции анализируются и оцениваются методические взгляды и практический опыт, освещённые в трудах известных российских исполнителей-домристов. Общие установки для анализа проблем искусства игры на домре и интерпретации музыкальных произведений почерпнуты из основополагающих работ в области теории, методики и практики музыкально-исполнительского искусства и педагогики музыкального образования.

147

Ключевые слова: народно-инструментальное исполнительство, домровое исполнительское искусство, штриховое мастерство домриста, овладение штриховым арсеналом.

Благодарность: Автор благодарит членов редакционной коллегии за ценные советы в процессе подготовки статьи к публикации, а также выражает особые слова благодарности и огромного уважения за отданные силы, время и талант доктору искусствоведения, профессору, Заслуженному деятелю искусств РФ, ведущему российскому учёному в области художественного образования, педагогики

© Скрыбина Е. Г., 2021



Контент доступен по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International License
The content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

музыкального образования, теории и практики обучения, научному консультанту Марку Моисеевичу Берлянчику (1926–2018), который внёс неоценимый вклад в развитие музыкальной науки и образования в России, воспитав целую плеяду учёных-музыковедов.

Для цитирования: *Скрябина Е. Г.* Искусство игры на домре: К вопросу о сущности штрихов, их классификации и обучении штриховому арсеналу // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2021. Т. 9. № 4. С. 147–162. DOI: 10.31862/2309-1428-2021-9-4-147-162.

DOI: 10.31862/2309-1428-2021-9-4-147-162

THE ART OF DOMRA PLAYING: TO THE QUESTION OF THE ESSENCE OF STROKES THEIR CLASSIFICATION AND TEACHING THE STROKE ARSENAL

Ekaterina G. Skryabina,

Togliatti Conservatory,
Togliatti, Russian Federation, 445010

148

Abstract. The article reveals an important methodological problem of choral performing arts: the formation and development of the sound culture of domrists as a special system of intonation and expressive means. Consideration of this problem is concentrated around the task of educating the stroke mastery of domrist. The issues of clarifying the terminology of strokes are discussed, primarily in the aspects of their sound (and not motor-instrumental) characteristics, articulatory and timbre-dynamic qualities. In addition, the definitions of the stroke are being developed, its content elements are characterized, systematization is being clarified, and the issues of sequential mastery of various methods of sound production from the point of view of the process of mastering the stroke are also touched upon. From this position, the methodological views and practical experience highlighted in the works of famous Russian performers-domrists are analyzed and evaluated. The general guidelines for analyzing the problems of the art of playing the domra and interpreting musical works are drawn from fundamental theoretical works, methodology and practice of musical and performing arts and pedagogy of music education.

Keywords: instrument performance, domra performing art, stroke mastery of a domra-player, music education pedagogy.

Acknowledgments: The author thanks the members of the editorial board for valuable advice in the process of preparing the article for publication, and also expresses special words of gratitude and great respect for the efforts, time and talent given to the doctor

of art history, professor, Honored Artist of the Russian Federation, a leading Russian scientist in the field of art education, musical pedagogy, theory and practice of teaching, scientific consultant Mark Moiseevich Berlyanchik (1926–2018), who made an invaluable contribution to the development of musical science and education in Russia, educating a whole galaxy of musicologists.

For citation: Skryabina E. G. The Art of Domra Playing: To the Question of the Essence of Strokes, Their Classification and Teaching the Stroke Arsenal. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie* = *Musical Art and Education*. 2021, vol. 9, no. 4, pp. 147–162 (in Russian). DOI: 10.31862/2309-1428-2021-9-4-147-162.

Введение

В конце XX века завершился процесс становления домрового исполнительского искусства как относительно самостоятельной ветви народно-инструментального исполнительства.

Появление новых форм бытования домрового искусства, в первую очередь развитие сольно-концертного и ансамблевого исполнительства, а также создание нового репертуара, включающего самые разнообразные жанры и формы сочинений, написанных специально для исполнения на домре и использующих современный музыкальный язык – всё это потребовало существенного обогащения исполнительских средств выражения и поставило перед исполнителями-домристами во многом новые задачи, по сравнению с установками предшествующего периода.

Внимание композиторов и самих домристов к расширению исполнительских средств домрового исполнительства способствовало разработке и практическому совершенствованию методов обучения, прежде всего технической стороне исполнительства, которая со временем стала опережать развитие художественных компонентов мастерства. Вместе с тем значительно усложнившийся музыкальный язык современных произведений для

домры (полиладовые и порой внетональные обороты, нередко суховатые созвучия, а иногда и отход от привычной лирической теплоты и пластичности домровой мелодики в пользу ударности, жёсткости или скачкообразности) выдвигает задачу дальнейшего развития технической оснащённости домриста.

Важно объективно оценивать состояние теории, методики и практики профессиональной подготовки исполнителей-домристов, где наиболее разработанными оказываются именно вопросы формирования домрового исполнительского мастерства в его узком – инструментально-техническом – понимании, а также рационализации процесса освоения музыкального произведения, самостоятельной работы, построения репертуара и ряда других [1; 2; 3; 4; 5; 6 и др.]. Таким образом фундаментальные проблемы методологического порядка, и прежде всего гармоничность развития художественной и виртуозно-технической сторон мастерства домриста, оказались отодвинутыми на второй план.

Тенденция достижения, в первую очередь, технического совершенства и внешней виртуозности, разрыв между виртуозно-технической подготовкой исполнителей и их художественно-поэтической самобытностью особенно остро ставят проблемы *преодоления* чрезмерного

внимания к внешней атрибутике исполнения музыки в ущерб собственно музыкальности, преобладания ремесленнических установок над общехудожественными, изучения музыкальных произведений на грамматическом (аналитическом) уровне над художественно-интонационным (целостным) и т.п. [7; 8; 9; 10; 11; 12; 13 и др.]. Наблюдается определённый дефицит внимания к выразительности интонирования, качественной стороне звучания, колористике, отсутствие осознанного отношения к строению музыкальной речи, к фразировке и т. д. [14]. Тем самым художественно ценные критерии исполнения оказываются заметно сниженными, не говоря уже о воплощении оригинальной исполнительской концепции и самобытной интерпретации.

При этом необходимо отметить, что воспитание таких интегративных качеств исполнительского мастерства, как богатство красочной палитры, разнообразие штрихов, гибкость громкостной динамики – словом, всего, чем достигается выразительность звука как важнейшего средства интонирования художественно-образного содержания музыки, становится показателем высокой звуковой культуры музыканта-инструменталиста.

Теоретические представления о сущности понятия «штрих» и его современная трактовка

Отечественные исполнительские школы, говорится в одной из работ в области скрипичного искусства [15], рассматривают культуру звука как необходимое условие творческой интерпретации музыкальных произведений. «Ничто так не украшает игру музыканта, – писал А. И. Ямпольский, – как певучий, осмысленный и содержательный тон – одно из наиболее впечатляющих средств

передачи образов, чувств и настроений, выражения теплоты, глубины и содержательности исполнения» [16, с. 22].

Следовательно, развитие у домриста культуры звука как основополагающего компонента исполнительского мастерства – его напевности, владения громкостными градациями, палитрой тембровых красок, разнообразием акцентировки и арсеналом штрихов – является ныне едва ли не главной проблемой домрового исполнительства в современном музыкальном искусстве, где главное значение всё больше придаётся не технике игры, а раскрытию художественной содержательности музыкальных произведений. И, естественно, что для достижения этой цели необходимейшим фактором является взаимосвязь опережающего представления звуковой задачи и объективного слышания результатов её реализации.

Поэтому, наряду с овладением технологией звукоизвлечения и исполнения штрихов, возрастают требования к домристам в части развития слухового восприятия интонационности звука и звукового мышления, звукообразных представлений, воображения и фантазии.

Повышенные требования к владению специфическими технологиями звукообразования предъявляет исполнителям и современная музыка для домры. Во многих домровых сочинениях последнего времени значительно возрастает роль звукотворчества музыканта-исполнителя для раскрытия их художественных образов. «В отличие от классических, современные произведения, – писал С. С. Скребков ещё в середине прошлого века, – дают больше объективных предпосылок для вмешательства исполнителя в образный строй произведения, что может приводить к “принципиальным” и, вместе с тем, художественно убедительным различиям в истолковании его содержания» [17, с. 387].

Словом, достижение высокого профессионального мастерства представляет собой многоаспектную проблему, которая применительно к домровому исполнительству в настоящее время нуждается в глубокой теоретической разработке и практической реализации. При этом первостепенное значение приобретает овладение исполнителями самыми разнообразными и тонкими звуковыми нюансами, многообразием штрихового арсенала и тембровой палитры в комплексе с полноценной материальной основой звукоизвлечения и звуковедения.

Обратимся сначала к теоретической стороне проблемы штрихов и посмотрим, как трактуется это явление и соответствующее ему понятие в современной теории музыкального исполнительства.

Музыкальная энциклопедия определяет понятие «штрих» (от немецкого слова *strich* – черта, линия, штрих) как «выразительный элемент инструментальной техники, способ исполнения и зависящий от него характер звучания» [18, кол. 431]. Можно, по нашему мнению, согласиться лишь с первой частью данного определения – с тем, что штрихи относятся к явлениям музыкальной выразительности, тогда как вторая часть определения – отнесение штрихов к области техники – вызывает сомнения. Трудно согласиться и с тем, что характер звучания конкретного штриха поставлен в зависимость только от технического приёма («способа исполнения»), который в данном изложении воспринимается как первичное действие, а звукообразование становится лишь его результатом, то есть вторичным.

Иначе говоря, в данном определении игнорируется *первичная функция звукового представления, воображения и мышления*, о чём было сказано выше. О противоречивости такого подхода к пониманию сущности (и, следовательно, методологии

освоения) штрихов убедительно пишет А. Ю. Юрьев в своей книге, посвящённой скрипичным штрихам [19]. Автор справедливо указывает на то, что, хотя «выбор того или иного штриха всецело зависит от музыкального содержания *и его истолкования исполнителем* <...>, тем не менее, в большинстве скрипичных школ, пособий, методических работ разъяснение сущности, классификация скрипичных штрихов, анализ их особенностей проводятся, прежде всего, в зависимости *от способа исполнения*». При этом, несмотря на многочисленные расхождения в классификации штрихов, их терминологических обозначениях и способах изучения, «сам принцип подхода к проблеме штрихов только как к составной части скрипичной техники, к явлению моторно-двигательного порядка остаётся почти неизменным» [19, с. 5–6].

Обсуждая эту проблематику, М. М. Берляничик отмечает, что наблюдения над искусством выдающихся исполнителей показывают: «для них именно *идеальные мысленные образы* потребного звучания служат первостепенной важности фактором – своего рода ариадниной нитью в поисках адекватных технологических решений» [20, с. 105–106].

Автор, обращаясь к современным научным взглядам о музыкальном звуке, приводит соображения Е. В. Назайкинского, содержащиеся в его работе «Звуковой мир музыки». Имеется в виду дифференциация учёным понятий звука и тона, которая разъясняется следующим образом: в отличие от звука, который ещё не наделён содержательной компонентой, «тон есть частица интонации ... Это значит, что интонирование развёртывается как сцепление тонов» [21, с. 24]. При этом Е. В. Назайкинский поясняет: «нельзя представлять дело так, будто интонация производна от тонов. Она первична.

Ибо лишь при включении в интонационное движение отдельные звуки и воспринимаются как тоны...» и далее: «Не тон делает музыку, а музыка – тон» [Там же].

Вернёмся к проблематике штрихового мастерства домриста. Но сначала всё же посмотрим, как понятие «штрих» определяется в современных трудах, учитывающих приведённые выше соображения.

М. М. Берляничик предлагает следующую дефиницию искомого понятия. «Штрих в инструментальном исполнительстве есть *артикуляционный* способ выразительного интонирования (произнесения) музыкальных тонов, продиктованный художественно содержательным толкованием (интерпретацией) исполняемой музыкальной фразы и достигаемый с помощью адекватных приёмов звукоизвлечения и звуковедения» [20, с. 111].

Автор подчёркивает, что в данном определении отражена необходимость «опоры при изучении отдельных штрихов на активное внутренне-слуховое (мысленное) представление и восприятие их типологических характеристик – меры *слитности* или *раздельности*, *протяжённости* либо *краткости*, поэтики тембра и его сложных форм, а также осознания соответствующих каждому штриху инвариантных (следовательно, способных к видоизменениям) звукообразующих моторных приёмов» [20, с. 111].

Нетрудно заметить, что автор приведённой дефиниции понятия «штрих» и комментариев к ней адресовал эти научные положения не только теории скрипичного искусства, а инструментальному исполнительству в целом.

Разделяя, в принципе, приведённые выше взгляды и положения современного отечественного музыковедения и теории исполнительства, оговорим, однако, что практика обучения музыканта-инструменталиста и необходимость

формирования устойчивых (именно – инвариантных!) навыков штрихового мастерства всё же нуждаются в освоении определённых типизированных форм основных штрихов. Последние способны модифицироваться в конкретные штриховые варианты, продиктованные задачей оптимального (идеального) звукового воплощения художественно-музыкального образа.

Оговорив эту позицию, перейдём к рассмотрению проблемы формирования и развития штрихового мастерства домриста.

Специфика домровых штрихов и особенности подходов исследователей к их характеристике

Важнейшим, одним из основополагающих компонентов исполнительского мастерства как системы является, как уже сказано, полноценное владение штриховым арсеналом. Остановимся на этом подробнее.

Домровые штрихи, как известно, заимствованы из практики смычковых инструментов, однако это обстоятельство отнюдь не привело к механическому копированию скрипичных штрихов ввиду коренных различий в характере звукоизвлечения (смычком либо щипком) и, соответственно, разной природы смычковых и щипковых штрихов.

Поэтому, хотя названия домровых штрихов соответствуют общей теории инструментального исполнительства, имеющей смычковое происхождение, их конкретизация в иных двигательных и акустических условиях (в исполнительстве на домре), естественно, во многом отличается. Впрочем, следует всё же отметить, что в понимании ряда существенных факторов становления штрихового мастерства имеются и общие точки соприкосновения. Так, и у скрипачей, и

у домристов штрихи связаны с движениями правой руки и дифференциацией действий её частей (плеча, предплечья, кисти, пальцев). Немало общего есть и в прикосновении пальцев левой руки к струнам, хотя и в этом случае существуют серьёзные различия, связанные с бóльшим натяжением струн на домре и, как следствие этого, с более сложными условиями дифференциации мышечных усилий и координации движений.

Что же касается терминологии штрихов, то нашу позицию по этому вопросу лучше всего выразить словами Б. В. Асафьева: «Каждый термин в искусстве <...> являет собою <...> скорее существование взаимопротивоположных тенденций, чем точно ограниченные размеры “вечных истин” <...> Определение важно постольку, поскольку оно экономит слова, помогая сразу одним понятием отметить и отличить от других <...> комплекс тех или иных явлений» [22, с. 196].

Необходимо также иметь в виду, что в ряде случаев домровая терминология (как и её условные обозначения) носит сугубо индивидуальный характер и не является общепризнанной, а порой даже противоречит тем значениям употребляемых терминов, которые устоялись в теории музыкального исполнительства. Притом, как уже было отмечено, штриховая терминология практически призвана увеличивать понятийную, познавательную ёмкость звукового образа – она напоминает о потенциальной множественности звуковых эффектов в рамках одного и того же звукопредставления и игрового приёма. Не исключено также, что удачный штриховой термин как слово-символ может психологически точнее нацеливать исполнителя на достижение звукового эффекта путём интуитивного применения наиболее целесообразного игрового действия.

Следует согласиться с тем, что в большинстве теоретических работ домристов и учебных пособиях классификация штрихов и анализ их конкретных отличительных черт рассматриваются, прежде всего, с точки зрения моторно-двигательных характеристик – в качестве, как уже упоминалось, одного из компонентов домровой техники (Т. Вольская [1], В. Круглов [3] и др.). Авторы этих трудов по-разному анализируют и группируют штрихи, меняют терминологические обозначения одного и того же штриха, ограничиваясь, как правило, описанием двигательной стороны каждого из них. Вопрос о художественном потенциале различных способов извлечения звука не ставится.

Поэтому представляется насущным предпринять здесь краткий анализ артикуляционной и выразительной сторон звучания домровых штрихов на основе той классификации и терминологических обозначений, которые были в своё время разработаны уральской домровой школой, возглавляемой профессором Т. И. Вольской.

Классификация домровых штрихов как основа для создания методики их освоения

В методических трудах уральской школы щипкового народно-инструментального искусства дана довольно подробная характеристика домровых штрихов, намечена определённая система их классификации и изучения. Домровые штрихи, доселе группировавшиеся чисто эмпирическим путём, получили в этих трудах достаточно обоснованную и разностороннюю технологическую разработку, предназначенную для их рационального усвоения. Можно сказать, что работы Т. И. Вольской и её школы

заложили фундамент создания определённой системы овладения штрихами в учебной практике домристов.

Однако эта система всё же организована по принципу постепенного усложнения штрихов в зависимости от способа их двигательного выполнения. К примеру, из группы тремолирующих штрихов *non legato* по данной системе следует раньше всего изучать *détaché*, затем *marcato* и, наконец, приём *sforzando*. Штрихи группы *legato portato* изучаются лишь после овладения вышеперечисленными штрихами. То есть домровые штрихи, судя по положениям этой школы, надо осваивать, согласно дидактическому требованию продвижения «от простого к сложному», от элементарной звуковой формы до самой сложной. При такой последовательности изучения штрихов, разумеется, возникает потребность соответственно выстраивать и учебный художественный материал ученика, чтобы можно было овладеть конкретным штрихом согласно содержательной цепочке: художественный образ – образ звука – звукоизвлекающий приём – звуковой контроль.

Впрочем, подобное согласование процесса освоения штриха и соответствующего репертуара далеко не всегда возможно. Здесь нужно, справедливости ради, отметить положительные качества уральской практики работы над штрихами: доступность их усвоения, конкретность пояснения исполнительских приёмов и неперегруженность терминологией. Тем самым она оставляет пространство для проявления творческой инициативы исполнителя, когда на основе ранее освоенного создаётся свой вариант артикулированного произнесения интонации, обусловленный образным строем музыкального произведения, стилем композитора, характерными чертами художественной эпохи.

Обозначив указанные аспекты, рассмотрим более подробно домровые штрихи, разработанные уральской школой, с точки зрения возможности звукового выражения художественного содержания исполняемой музыки.

Как известно, извлечение звука на домре связано с защипыванием струны медиатором, выполняемым его движениями вниз или вверх и соответствующими действиями правой руки домриста.

В домровой литературе мы обычно встречаемся со следующим объяснением трёх способов звукоизвлечения, употребляемых в игре на домре:

- 1) единичное движение медиатора вниз или вверх;
- 2) переменное движение медиатора (вниз, вверх);
- 3) тремолирование – вибрационные движения правой руки.

Как видим, во всех трёх формулировках речь идёт о движениях медиатора и руки, а само явление извлечения звука и звукообразования только предполагается. Если подобные формулировки использовать в учебной практике, то домрист будет, прежде всего, обращать внимание именно на свои движения. В этом случае представление потребного звука, вытекающее из художественного образа, может отсутствовать, а слуховая оценка звукового результата движений руки и медиатора – запаздывать. Чтобы этого не случилось, необходимо более точно охарактеризовать вышеуказанные способы извлечения звука на домре и с этой целью создать адекватную классификацию штрихов, исполняемых на домре.

По нашему мнению, существующие три способа звукоизвлечения на домре можно объяснить так:

- 1) *единичное извлечение звука при движении медиатора и правой руки вниз или вверх;*

2) *извлечение звуков путём переменных (парных) движений медиатора и руки вниз-вверх;*

3) быстрое и непрерывное *извлечение звуков* путём защипывания струны медиатором в результате вибрационных движений руки.

Исходя из наличия в домровом искусстве этих трёх способов звукоизвлечения, постараемся классифицировать штрихи на домре. Для того чтобы избрать наиболее адекватный классификационный принцип, небесполезно сначала посмотреть, как это осуществлено в теории других видов инструментального исполнительства.

Так, К. Флеш, выдающийся педагог и методолог скрипичного искусства, выделял четыре группы штрихов: протяжные, короткие, бросковые и прыгающие [23, с. 185–198]. Такая классификация штрихов, как справедливо отмечает А. Ю. Юрьев [19, с. 8–9], не может считаться удовлетворительной. Другой известный отечественный педагог И. А. Лесман делил все скрипичные штрихи следующим образом:

- 1) протяжные связные, употребляемые для достижения певучести;
- 2) протяжные раздельные;
- 3) кратковзвучные [24].

Данная классификация, по нашему мнению, в большей мере отвечает задаче поиска единого классификационного признака для отнесения штрихов к той или иной группе, поскольку в каждой из них речь идёт об артикулировании звучания. Иными словами, об особенностях произнесения музыкальных звуков – их связывании друг с другом или, напротив, расчленении, что определяет продолжительность либо краткость звуков.

Интересно, что автор этой классификации оговаривает её условность, поскольку звуковое своеобразие штриха,

отнесённого к той или иной группе, в конечном счёте, зависит от индивидуального понимания исполнителем характера художественного образа, то есть *от интерпретации*. И. А. Лесман пишет: «Бывают случаи, когда нельзя с достаточной определённостью назвать штрих протяжным или коротким, певучим или острым, связным или раздельным, акцентированным или ровным по динамике, так как эти признаки могут быть едва ощутимыми, весьма относительными и в той или иной мере сочетаться в одном и том же штрихе» [24, с. 112].

А. Ю. Юрьев, развивая в дальнейшем подход к классификации штрихов со стороны особенностей их звучания, предложил классифицировать все скрипичные штрихи, исходя из их *артикуляционных характеристик*, то есть выявления меры связности или, напротив, раздельности (расчленённости) при произнесении смежных звуков.

В разработанной им классификации дифференцированы:

- 1) *связные* (или соединительные) штрихи;
- 2) штрихи *non legato* (по разъяснению И. А. Браудо, это такое соединение звуков, которое уже потеряло качество связности, но не обрело ещё качества расчленённости);
- 3) *разделительные* штрихи.

Исходя из сказанного, по нашему мнению, штрихи на домре можно классифицировать следующим образом.

Все домровые штрихи целесообразно разделить на **три типовые группы**:

- 1) краткие или кратковзвучные;
- 2) разделительные;
- 3) связные.

Выбор такой нетрадиционной последовательности при классификации групп домровых штрихов обусловлен несколькими причинами.

Первая из них состоит в том, что обучение игровым навыкам правой руки на домре обычно начинается с освоения единичного движения медиатора вниз или вверх как исходного способа звукоизвлечения. Овладение этим приёмом способствует правильному выполнению двух других способов звукоизвлечения – переменного движения медиатора (вниз–вверх) и тремолирования, которое, в сущности, состоит в быстрых переменных движениях медиатора без регулирования количества вибраций.

Вторая причина вытекает из первой. Последовательное овладение различными способами звукоизвлечения позволяет изучать штрихи преемственно – в зависимости от связи способов звукоизвлечения. То есть освоение домровых штрихов должно происходить, как уже говорилось, в соответствии с принципом – от простого к сложному.

Таким образом, штрихи первой группы – кратковзвучные по способу звукоизвлечения – включают в себя единичные или переменные движения медиатора вниз и вверх. Во второй группе разделительных штрихов совмещены все три способа звукоизвлечения на домре – единичное или переменное движение медиатора, тремолирование. Третья группа домровых штрихов (связные) базируется преимущественно на использовании тремолирующих звуков, но не исключает и двух других способов звукоизвлечения.

Рассмотрим каждую группу домровых штрихов соответственно намеченной очередности, обусловленной спецификой домры как инструмента семейства щипковых.

Первая группа домровых штрихов – краткие, характеризующиеся определённым соотношением звучащей и незвучающей частей ноты, причём, скорее, в пользу последней. В эту группу входят штрихи

staccato и *staccatissimo*, различающиеся по степени краткости.

При сохранении чёткости и определённости звучания внимание домриста должно быть, прежде всего, направлено на *выслушивание паузы*. Особое значение имеют действия пальцев левой руки, то есть умение пользоваться педалью звучащей струны за счёт фиксации и быстрого снятия их с ладов.

При игре *staccatissimo* осуществляется короткий бросок медиатора на струну со стремительной отдачей вверх, то есть в противоположную от направления удара сторону. Это действие оптимизирует различие между звучащей и незвучающей частями звука и таким образом обостряет временную краткость звучания.

Особое положение в ряду домровых штрихов занимает *marcato* (при единичном или переменном движении медиатора). Особенность этого штриха на домре можно охарактеризовать так: отчётливое начало (атака) звука с достаточно выдержанным звучанием на протяжении его длительности и малоощутимой паузой в конце. Иными словами, компактность и насыщенность звучащей части ноты доминирует в этом штрихе над непродолжительной паузой.

Штрих *marcato* является пограничным между краткими и разделительными штрихами, ибо занимает срединное положение между ними. Так, при увеличении паузы в конце звучащей ноты *marcato* переходит в краткий артикуляционный штрих *staccato*, а при незначительном увеличении звучащей части ноты в разделительный артикуляционный штрих – декламационное *détaché*.

Вторая группа домровых штрихов – разделительные. Характерной чертой данной группы штрихов является чёткая расчленённость звуков, достигаемая с помощью реальной паузы между

ними. Причём соотношение между звучащей и незвучающей частями ноты может быть различным – как достаточно ощутимым, так и минимальным.

Ко второй группе штрихов относится *non legato* и его разновидности, выбор которых зависит от характера музыки и интонационных представлений исполнителя. Во вторую группу, как указывалось выше, входят разновидности штриха *détaché*, в частности, декламационное *détaché*, при котором способ звукоизвлечения состоит в единичном или переменном движении медиатора. Характер звучания декламационного *détaché* требует активного начала звука с последующим его заполнением (с помощью продолжительной фиксации пальцев левой руки на ладах) и очень краткой, еле ощутимой паузы. Декламационный характер звучания выявляется с помощью особой активности пальцев левой руки.

Существенное место в данной группе отводится штрихам *non legato*, исполняемым приёмом тремоло, дифференцируемым по характеру туше.

Non legato détaché (при мягкой атаке звука) отличается максимальной частотой тремолирования, ровным звучанием, не зависящим от его силы, наличием кратковременной цезуры. Иначе говоря, при очень мягком начале штриха и отсутствии акцентов каждый звук отделяется от последующего с помощью краткой, но вполне реальной паузы. Характерная особенность *non legato détaché* – мягкая речитативность. Так, при игре штрихом *non legato détaché* требуются очень краткое усиление начала звука (как обязательное составляющее данного штриха), а затем ровность звучания его основной части, что способствует ощущению речитативности произнесения.

Звучание разделительного домрового штриха *non legato marcato* (при твёрдой

атаке звука) связано с полным заполнением – от начала до конца – длительности ноты. Этот штрих характеризует активное бросковое начало с ясным и ровным звучанием его основной части, вполне чёткое окончание с последующей, ясно ощутимой паузой. Специфичность исполнения данного штриха (без специального акцента в начале звука) связана с мгновенным более глубоким погружением медиатора в струну.

Природа звучания штриха *non legato sforzando*, где требуется подчеркнуто резкая атака звука, диктует применение акцентного начала каждого звука, чёткого окончания с ясно выраженной паузой между нотами. Подчеркнутое начало штриха *non legato sforzando* осуществляется путём движения медиатора сверху вниз. Таким образом, расчленённость звуков подчеркнута и техническим приёмом выполнения штриха.

Третья группа домровых штрихов – связанные. Незаметное соединение ряда звуков на домре и является задачей штрихов, входящих в эту группу. Характерным свойством их звучания является полностью выдержанная длительность ноты при отсутствии каких-либо пауз. В эту группу входят различные виды *legato*.

Исполнение *legato* на домре обычно ассоциируется с тремолированием. Однако, играя единичным или переменным движением медиатора, можно добиться определённого эффекта связности при помощи ощущения *legatissimo* в смене пальцев левой руки. Стремясь достичь эффекта *legato* при единичном движении медиатора вниз, необходимо пользоваться мягким его нажимом на струну, то есть *tenuto*. Мягкое начало звука, увеличенная протяжённость звучности (длительность звуков выдержана полностью), сопряжённая с действиями левой руки, когда палец снимается с лада в самый последний момент перед сменой

звука, обеспечивает предельную акустическую слитность звучания.

Аналогичный характер звучания достигается и в *legato* при переменном движении медиатора (вниз–вверх). Но в данном случае *legato* отличается от *tenuto* более быстрым темпом. *Legato* переменным движением связано с исполнением залигованных последовательностей, где важно сохранять слитность нот за счёт педализации звучащей струны.

В силу понятных физиологических особенностей удар медиатором вверх на домре несколько слабее удара вниз; поэтому *legato* переменным движением медиатора требует максимально выровненного звучания длительности ноты.

Отличительная черта *legato* тремоло – непрерывное тремолирование правой рукой и предельно слитное соединение нот в левой руке (независимо от исполнения их на одной или на разных струнах).

Звучание штриха *legato* тремоло наиболее выразительные свойства приобретает в комбинации с различными видами атаки звука. Такое комбинирование создаёт штрих *portato* (от итальянского «портаре» – скользя). Применять этот штрих рекомендуется в том случае, когда необходимо усилить артикуляцию (чёткое произнесение) слигованных звуков. «Желая выделить в мелодии одну ноту акцентом (*marcato*, *sforzando*) или подчеркнуть значимость какой-либо последовательности звуков, пользуются не только соответствующим приёмом игры правой рукой, но и подчеркнута активным падением одного или группы пальцев левой руки на лады. Порой этого бывает достаточно для достижения эффекта *portato* (выделения ряда нот под лигой)» [25, с. 72]. Таким образом, подчёркивается, что тот или иной характер звука, в соответствии с названием какого-либо штриха – в данном случае штриха *portato* – достигается

всегда совместными воздействиями на струну медиатора и пальцев левой руки.

При игре *portato* свойственные *legato* плавность и непрерывность звучания, с одной стороны, с другой – ясность и чёткость произнесения, выявляются путём сопоставления между характером начала (атакой) звука и окончанием его основной (звучащей) части.

Поясним: *portato-détaché* (при мягкой атаке звука) характеризуется некоторым подчёркиванием начала каждого звука (как уже говорилось, краткое усиление начала звука есть неперемное составляющее данного штриха), затем – выдержанным звучанием каждой ноты звуковой последовательности и, наконец, непрерывным движением правой руки, осуществляющей тремолирование.

Характерное звучание *portato-marcato* (при твёрдой атаке звука) определяется чётко артикулированным началом каждого звука, полностью выдержанными длительностями всех нот залигованной звуковой последовательности и непрерывным тремоло медиатора правой руки.

Portato-sforzando, в свою очередь (при подчеркнутой атаке звука), выполняется аналогично, но требует более яркого (в сравнении с *portato-marcato*) акцентированного и динамического выделения каждого звука в залигованной звуковой последовательности.

Подчеркнём ещё раз, что при игре *portato*, независимо от характера атаки звука, должно быть достигнуто предельно ровное по силе, ритмически выдержанное звучание, которое обеспечивается непрерывным тремолированием. Отличие *portato* во всех видах атаки звука – декламационное артикулированное произнесение при максимальной слитности (слигованности) нот.

Предложенная классификация домровых штрихов не является единственно

возможной. Её педагогическая значимость видится в том, что она нацелена на выявление их выразительных возможностей. Думается, стремление проанализировать домровые штрихи с точки зрения артикуляционно-смыслового значения открывает широкие возможности для разработки методики их освоения исполнителями.

Заключение

В результате предпринятой попытки рассмотреть и классифицировать домровые штрихи, охарактеризовав их основные группы, даётся толчок исполнителям-домристам к творческому поиску более тонкой дифференциации звучания отдельных штрихов, к созданию своего варианта исполнения артикуляционных особенностей интонации, обусловленного образным строем музыкального произведения, стилем композитора, характерными чертами данной художественной эпохи. Вместе с тем анализ исполнительских средств показал неограниченность творческих поисков выразительности звука как важнейшего средства передачи содержания.

Таким образом, целостное представление звуковыразительных возможностей и приёма выполнения каждого домрового штриха служит основой достижения желаемого художественно-звукового эффекта, который способствует более глубокому раскрытию образных смыслов исполняемого произведения, живому претворению авторского замысла.

Передовые взгляды о главенствующей роли культуры звучания, звукового мышления и воображения в работе над интонационным воплощением музыкального произведения, овладение инструментальным звуком в статусе *тона* как строительного материала интонирования, способны направлять творческий процесс формирования и накопления мастерства домристов, его реализации в художественно-творческой деятельности интерпретации музыкальных произведений и их исполнения для слушателей.

Важной проблемой в исполнительстве домристов остаётся овладение культурой исполнения штрихов как особых средств артикулирования звукового потока и выразительного произнесения музыкальной мысли.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Вольская Т. И.* Современная домра: систематизация терминологии и нотной графики приёмов и штрихов. Екатеринбург: УГК, 2020. 64 с.
2. *Гелис М. М.* Методика обучения игре на домре: Учебное пособие. Тольятти: РИО Тольяттинская консерватория, 2014. 98 с.
3. *Круглов В. П.* Школа игры на домре. М.: Композитор, 2019. 216 с.
4. *Чунин В. С.* Русская домра – проводник в мир музыки. Избранные труды. М.: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2011. 368 с. нот.
5. *Шитенков И. И.* Специфика звукоизвлечения на домре // Методика обучения игре на народных инструментах: сб. трудов / сост. П. Говорушко. Л.: Музыка, 1975. С. 34–47.
6. *Янковская Е. П.* 50 исполнительских трудностей домристов. Новосибирск: Изд-во НГК, 1986. 64 с.
7. *Баренбойм Л. А.* Путь к музицированию. Изд. 2-е, доп. Л.: Сов. композитор, 1979. 352 с.
8. *Берлянич М. М.* Искусство и личность: статьи и выступления [в 2 кн.] / Кн. 1. Проблемы художественного образования и музыкального исполнительства: М.: ЦМШ при МГК

- им. П. И. Чайковского, 2009. 368 с.; Кн. 2. Проблемы скрипичного исполнительства и педагогики [предисл. Э. Д. Грача]. М.: ЦМШ при МГК им. П. И. Чайковского, 2009. 256 с.
9. Браудо И. А. Артикуляция (о произношении мелодии). Изд. 2-е. Л.: Музыка, 1977. 198 с.
 10. Григорьев В. С. Методика обучения игре на скрипке. М.: Классика–XXI, 2006. 256 с.
 11. Кирнарская Д. К. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика. М.: Academia, 2003. 368 с.
 12. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки: исследование. М.: Композитор, 1993. 268 с.
 13. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. Изд. 4-е. М.: Музыка, 1982. 300 с.
 14. Имханицкий М. И. Новое об артикуляции и штрихах в музыкальном интонировании. Изд. второе, исправленное и дополненное. М.: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2018. 232с., нот.
 15. Либерман М. Б., Берляничик, М. М. Культура звука скрипача. Пути формирования и развития. М.: Музыка, 1985. 284 с.
 16. Ямпольский А. И. К вопросу о воспитании культуры звука у скрипачей // Вопросы скрипичного исполнительского мастерства. М.: Музыка, 1968. С. 22–33.
 17. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973. 447 с.
 18. Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1991. С. 482.
 19. Юрь'ев О. Вирожальні можливості скрипкових штрихів. Київ: Музична Україна, 1974. 116 с.
 20. Берляничик М. М. Основы воспитания начинающего скрипача: Мышление. Технология. Творчество. СПб.: Лань, 2000. 256 с.
 21. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988. 254 с.
 22. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2. Интонация. Изд. 2-е. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
 23. Флеш К. Искусство скрипичной игры. Т. 1. М.: Музыка, 1964. 270 с.
 24. Лесман И. А. Очерки по методике обучения игре на скрипке: [учеб.-метод. пособие для заоч., очных и вечерних отд-ний высш. муз. учеб. заведений] / вступ. статья, сост., общая ред.; доп. и примеч. М. Блока. М.: Музгиз, 1964. 272 с.
 25. Вольская Т. И. Специфика артикуляции на домре // Вопросы методики и теории исполнительства на народных инструментах: сб. статей / ред.-сост. Л. Г. Бендерский. Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1986. Вып. 1. С. 67–78.

Поступила 12.12.2021; принята к публикации 28.12.2021.

Об авторе:

Скрябина Екатерина Германовна, профессор кафедры народных инструментов Муниципального бюджетного образовательного учреждения высшего образования городского округа Тольятти «Тольяттинская консерватория» (улица Мира, 72, Тольятти, Российская Федерация, 445010), кандидат искусствоведения, лауреат международного конкурса, skryabina.katerina@mail.ru

Автором прочитан и одобрен окончательный вариант рукописи.

REFERENCES

1. Volskaya T. I. *Sovremennaya domra: sistematizatsiya terminologii i notnoi grafiki priemov i shtrikhov* [Modern Domra: Systematization of Terminology and Musical Notation of Techniques and Strokes]. Ekaterinburg: Urals Mussorgsky State Conservatoire Publ., 2020. 64 p. (in Russian).
2. Gelis M. M. *Metodika obucheniya igre na domre* [The Method of Teaching to Play Domra]. Textbook. Togliatti: Togliatti Conservatory Publ., 2014. 98 p. (in Russian).
3. Kruglov V. P. *Shkola igry na domre* [Domra School]. Moscow: Kompozitor Publ., 2019. 216 p. (in Russian).
4. Chunin V. S. *Russkaya domra – provodnik v mir muzyki* [Russian Domra Is a Guide to the World of Music]. Selected Works. Moscow: The Gnesin Russian Academy of Music Publ., 2011. 368 p. Notes (in Russian).
5. Shitenkov I. I. *Spetsifika zvukoizvlecheniya na domre* [Specificity of Sound Production on Domra]. *Metodika obucheniya igre na narodnykh instrumentakh: sb. trudov = Methods of teaching to play folk instruments*. Collection of articles. Leningrad: Muzyka Publ., 1975. pp. 34–47 (in Russian).
6. Yankovskaya E. P. *50 ispolnitel'skikh trudnostei domristov* [50 Performing Difficulties for Domristas]. Novosibirsk: Novosibirsk State Conservatory named after M. I. Glinka Publ., 1986. 64 p. (in Russian).
7. Barenboim L. A. *Put' k muzitsirovaniyu* [The Path to Making Music]. 2nd ed., add. Leningrad: Sovetsky Kompozitor Publ., 1979. 352 p. (in Russian).
8. Berlianchik M. M. *Iskusstvo i lichnost'. Problemy khudozhestvennogo obrazovaniya i muzykal'nogo ispolnitel'stva* [Art and Personality. Problems of Art Education and Musical Performance] Articles and performances in 2 books. Moscow: Central Music School at the Moscow State Tchaikovsky Conservatory Publ., Book 1. 2009. 368 p.; Book 2. 2009. 256 p. (in Russian).
9. Braudo I. A. *Artikulyatsiya (o proiznoshenii melodii)* [Articulation (About the Pronunciation of the Melody)]. 2nd ed. Leningrad: Muzyka Publ., 1977, 198 p. (in Russian).
10. Grigoriev V. S. *Metodika obucheniya igre na skripke* [Violin Teaching Method]. Moscow: Klassika–XXI Publ., 2006. 256 p. (in Russian).
11. Kirnarskaya D. K. *Psikhologiya muzykal'noi deyatel'nosti: Teoriya i praktika* [Psychology of Musical Activity: Theory and Practice]. Moscow: Academia Publ., 2003. 368 p. (in Russian).
12. Medushevsky V. V. *Intonatsionnaya forma muzyki* [The Intonational Form of Music]. Study. Moscow: Kompozitor Publ., 1993. 268 p. (in Russian).
13. Neuhaus G. G. *Ob iskusstve fortepiannoi igry: zapiski pedagoga* [On the Art of Piano Playing: Teacher's Notes]. 4th ed. Moscow: Muzyka Publ., 1982. 300 p. (in Russian).
14. Imkhanitskiy M. I. *Novoe ob artikulyatsii i shtrikhakh v muzykal'nom intonirovanii* [New about Articulation and Strokes in Musical Intonation]. 2nd ed., corrected and supplemented. Moscow: The Gnessin Russian Academy of Music Publ., 2018. 232 p. (in Russian).
15. Liebermann M. B., Berlianchik M. M. *Kul'tura zvuka skripacha. Puti formirovaniya i razvitiya* [The Culture of the Violinist's Sound. Ways of Formation and Development]. Moscow: Muzyka Publ., 1985. 284 p. (in Russian).
16. Yampolsky A. I. *K voprosu o vospitanii kul'tury zvuka u skripachej* [On the Question of Educating the Culture of Sound Among Violinists]. *Voprosy skripichnogo ispolnitel'skogo masterstva* [Questions of Violin Performance]. Moscow: Muzyka Publ., 1968. pp. 22–33 (in Russian).
17. Skrebkov S. S. *Khudozhestvennye printsipy muzykal'nykh stilej* [Artistic Principles of Musical Styles]. Moscow: Muzyka Publ., 1973. 447 p. (in Russian).

18. *Muzykal'nyi entsiklopedicheskii slovar'* [Musical Encyclopedic Dictionary]. Moscow: Soviet Encyclopedia Publ., 1991, p. 482 (in Russian).
19. Yur'ev O. *Вирожальні можливості скрипкових штрихів* [Expressive Possibilities of Violin Strokes]. Kiev: Musical Ukraine Publ., 1974. 116 p. (in Ukrainian).
20. Berlianchik M. M. *Osnovy vospitaniya nachinayushchego skripacha: Myshlenie. Tekhnologiya. Tvorchestvo* [Fundamentals of Upbringing a Novice Violinist: Thinking. Technology. Creation]. Saint-Petersburg: Lan' Publ., 2000. 256 p. (in Russian).
21. Nazaikinsky E. V. *Zvukovoi mir muzyki* [The Sound World of Music]. Moscow: Muzyka Publ., 1988. 254 p. (in Russian).
22. Asafiev B. V. *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. Book 2. Intonation. 2nd ed. Leningrad: Muzyka Publ., 1971. 376 p. (in Russian).
23. Flesh K. *Iskusstvo skripichnoj igry* [The Art of Violin Playing]. Vol. 1. Moscow: Muzyka Publ., 1964. 270 p. (in Russian).
24. Lesman I. A. *Ocherki po metodike obucheniya igre na skripke* [Essays on the Methodology of Teaching Violin Playing]: Textbook for Distance, Full-Time and Evening Departments of Higher Musical Educational Institutions. Introduction. article, comp., general ed.; supplement and note by M. Blok. Moscow: Muzgiz Publ., 1964. 272 p. (in Russian).
25. Volskaya T. I. *Spetsifika artikulyatsii na domre* [Specificity of Articulation on Domra]. *Voprosy metodiki i teorii ispolnitel'stva na narodnykh instrumentakh = Questions of methodology and theory of performance on folk instruments*. Collection of articles. Sverdlovsk: MiddleUral Book Publishing House. 1986, issue 1, pp. 67–78 (in Russian).

Submitted 12.12.2021; revised 28.12.2021.

About the author:

Ekaterina G. Skryabina, Professor Department of Folk Instruments of Togliatti Conservatory (Mira Street, 72, Togliatti, Russian Federation, 445010), PhD in Art; Laureate of an International Competition, skryabina.katerina@mail.ru

The author has read and approved the final manuscript.