

УДК 787.6

Т. С. Петрова

МОТОРИКА В ТЕХНИКЕ ДОМРИСТА

Домра прошла в своем историческом развитии непростой путь: от широкого бытования в качестве народного, а впоследствии профессионального скоморошьяго инструмента — до полного физического уничтожения в XVII веке; от возрождения в 1898 и реконструирования в 1905–1909 годах — до превращения в лидера оркестра народных инструментов; от первых робких попыток начать сольную «карьеру» в середине XX столетия — до утверждения в качестве концертного инструмента, который благодаря своим выразительным возможностям, неповторимому тембральному богатству и огромному техническому потенциалу сегодня уверенно занимает достойное место на академической сцене.

© Т. С. Петрова, 2012

Значительную часть концертного репертуара домриста составляют произведения виртуозного плана. Они не только дают возможность исполнителю продемонстрировать свое мастерство, но и эффектно подчеркивают достоинства инструмента. Однако для начинающего исполнителя овладение виртуозным репертуаром нередко становится камнем преткновения, поэтому проблема изучения феномена моторики в технике домриста представляется весьма *актуальной*.

Методические вопросы, связанные с игрой на домре, уже достаточно давно дискутируются на страницах научных изданий. Авторы большинства работ (Т. Вольская, В. Круглов, Н. Лысенко, Л. Матвийчук, Н. Орлова) пристальное внимание уделяют двигательной технологии: правильной постановке рук, способам тренировки мышц, техническим упражнениям, направленным на развитие беглости пальцев. Приведем лишь одно из высказываний, демонстрирующих подобную позицию: «Технические навыки, облачаемые в форму своеобразных штампов, приобретенные путем автоматических повторений, тренируют силу, ловкость, выносливость движений» [7, с. 47].

Значительно меньшее место в методических работах, посвященных технике домриста, отводится музыкальному слуху. Как правило, исследователи указывают на необходимость формирования слуховых представлений для «достижения выразительности исполнения», «мастерского применения исполнительских средств», «раскрытия чувств и замысла композитора» [7, с. 32]. Иначе подходит к данной проблеме В. Ивко — выдающийся исполнитель и педагог, основоположник Донецкой домровой школы. Во главу угла он ставит понятие интонации по Б. Асафьеву, выстраивая на его основе собственную концепцию инструментального интонирования: «Доцільність започаткування дослідницького процесу з вивчення взаємодії двох послідовних тонів мелодії як осередку змісту, своєрідної “цеглини”, закладеної в основу всієї музичної «споруди», зведення техніки інтонування на елементарному рівні — при умові сприйняття інтервалу як змістовної системи і зосередження слуху на просторі між звуками — до механізму вимовлення двох звуків (перший — другий, другий — третій і т. д.)» [5, с. 45].

Нам представляется, что развитие «беглости» при исполнении на инструменте также требует в первую очередь работы над воспитанием тонких слуховых ощущений. Зачастую исполнителю чрезвычайно трудно отрешиться от мысли о двигательной природе ошибок, представить себе, что причина некачественного исполнения, в особенности моторных эпизодов, кроется в неясном слуховом представлении интонационных связей на микроуровне. Результатом заблуждения является бесконечная «зубрежка» неудобного места, не только не приводящая к успеху, но и уводящая от достижения результата, усугубляющая проблему, «стираю-

шая» в сознании изначально верное представление об интонационной структуре эпизода. Другими словами, ошибки, возникающие в процессе исполнения моторных фрагментов, следует искать прежде всего в слуховой сфере, имея в виду то обстоятельство, что слух формирует движение. «Воля слуховой сферы, направленная на звучащую клавишу как на цель, есть как бы верховный повелитель, чьи приказы подлежат неукоснительному выполнению его слугами — моторикой и связанными с ней частями тела», — пишет К. Мартинсен [8, с. 23].

Цель статьи — обосновать приоритет слуховых установок над двигательной технологией в процессе работы над виртуозными фактурными элементами.

Достижение поставленной цели требует предварительного уточнения понятий, которыми мы будем оперировать в ходе обоснования данного положения: моторика, техника, виртуозность, темп.

Моторика (от ит. *moto* — движение и лат. *motor* — приводящий в движение) — это «вся сфера двигательных функций организма человека, объединяющая их биохимические, физиологические и психологические системы» [3]. О моторике в исполнительском искусстве обычно пишут как о «тонких взаимодействующих, скоординированных вариантах исполнительских движений, направленных на продуктивный звуковой результат в целом и на изменение исходных игровых технических и смысловых установок в частности» [3].

Исполнительская *техника* (от греч. *τεχνικός τέχνη* — искусство, мастерство, умение) — «совокупность сформировавшихся специальных навыков и умений, а также скоординированных слухомоторных действий и образов движений, активно участвующих в процессе звукоизвлечения и художественного интонирования» [3].

Под *виртуозностью* (от ит. *virtuoso* и лат. *virtus* — сила, доблесть, талант) принято понимать способность музыканта-исполнителя, в совершенстве владеющего техникой своей профессии, доблестно (т. е. смело, отважно) преодолевать технические трудности [6, с. 802].

Темп (от ит. *tempo* и лат. *tempus* — время) — «скорость развертывания музыкальной ткани произведения в процессе его исполнения или представления внутренним слухом» [10, с. 491] — является одним из наиболее мощных средств в арсенале музыканта-исполнителя. Быстрые темпы обладают особой силой воздействия на слушателя, приковывая его внимание уже с первых звуков.

Как видно из приведенных дефиниций, моторика, техника, виртуозность — понятия достаточно близкие, нередко определяемые через одни и те же признаки. В статье они будут трактоваться не как тождественные, но как взаимосвязанные: моторика — один из наиболее сложных и потому наиболее «престижных» элементов техники

музыканта-исполнителя; виртуозность — показатель высшей степени владения техникой в условиях максимальной скорости звучания произведения. При этом фактором, обуславливающим родство данных понятий, выступает феномен интонирования.

Мелодия, будучи одним из главных компонентов музыкальной ткани, представляет собой на технологическом уровне комплекс следующих друг за другом звуков, взаимодействующих между собой в условиях ритмической и метрической организованности. «Мелодический интервал в процессе развертывания музыкального движения — это всегда та или иная степень напряжения, возникающая при преодолении некоего звукорасстояния. Экспрессивное исполнительское “произнесение” интервала, ощущение его упругости, сопротивляемости, психологической “весомости” — необходимое условие эмоционально содержательного мелодического высказывания», — пишет Г. Цыпин [11, с. 53]. Именно интонационная насыщенность интервала не только в сдержанных, но и в моторных эпизодах позволяет вести речь о подлинном исполнительском мастерстве, которое немислимо без высокоразвитого организованного музыкального слуха. «Мелодический слух может и должен непосредственно сказываться в восприятии и воспроизведении мелодии не просто как ряда звуков, а как ряда интервалов, передающих известное настроение и являющихся выражением известного содержания в определенной форме», — утверждает Б. Теплов [9, с. 161]. Говоря об «упругости», «весомости», «известном содержании в определенной форме» интервала, музыкант-исполнитель должен ясно представлять себе технику насыщения интервала приведенными выше качествами. Соотношение двух звуков, образующих мелодический интервал, регулируется следующими параметрами: динамическим (второй тон в сравнении с первым может быть исполнен на том же динамическом уровне, громче или тише); агогическим (второй звук берется раньше, позже или точно в соответствии с нотным обозначением); артикуляционным (соединение звуков связное, раздельное или расчлененное) [5, с. 45–46].

Процессы, которые происходят между звуками в кантиленных эпизодах и предполагают на исполнительском уровне использование таких «мобильных» средств художественной выразительности (Н. Давыдов), как динамика, агогика и артикуляция, в равной степени должны быть «услышаны» и при исполнении быстрых последовательностей.

Суть проблемы исполнения быстрых последовательностей заключается в том, что каждый музыкальный звук, сколь бы краток он ни был, всегда следует рассматривать как явление, обладающее тремя параметрами: начало, продолжение и окончание. Без ясного слышания музыкантом-исполнителем всех трех элементов звуки в моторных эпизодах приобретают характер механически воспроизводимых, лишенных того качества,

которое принято называть интонационной выразительностью. Иными словами, работа над моторикой предполагает в первую очередь работу над развитием музыкального слуха исполнителя, способного в кратчайшие промежутки времени улавливать нюансы интонационных процессов, происходящих между звуками. При этом необходимо помнить, что под термином «исполнительский музыкальный слух» следует понимать не только способность музыканта-исполнителя ясно представлять себе звуковысотные соотношения, но и умение воспроизводить эти звуки в целом комплексе слуховых ощущений, а именно:

— слышание времени, на протяжении которого воспроизводится каждый отдельный звук в его соотношении с предыдущим и последующим;

— слышание времени звучания отдельных долей тактов и более обширных пространств, которое предполагает *живое* воспроизведение каждого отдельного звука;

— слышание эмоциональной насыщенности каждого отдельного интервала и более обширных пространств, представляющих собой не сумму проинтонированных интервалов, а принципиально иное качество;

— слышание эмоциональной сопряженности реально звучащих или подразумеваемых в мелодии гармонических последовательностей. Разумеется, приведенные параметры не исчерпывают само понятие «исполнительского слуха», однако без учета названных требований говорить о подлинно музыкальном исполнении не представляется возможным.

Ниже предлагается рассмотрение методов работы над развитием беглости домриста на примере нескольких наиболее сложных моторных фрагментов из музыкальных произведений, входящих в репертуар домриста.

Рассмотрим пример 1. При его исполнении любой музыкант, так или иначе, может столкнуться с целым рядом исполнительских сложностей. В первом такте трудность может заключаться в изначально неверном представлении второй доли как начала повтора предыдущего мотивного комплекса. Корень решения названной проблемы таится в необходимости услышать интервал, соединяющий повторяющиеся фигурационные элементы. Например, взятие звука as^3 тише предыдущего des и чуть позже предназначенного ему времени заставит исполнителя проконтролировать слухом восходящую квинту. Звуки следующего такта часто воспринимаются как перенос мелодической фигуры в другую октаву, однако, это не совсем так. Важно в данном случае точно уловить слухом интонацию нисходящей чистой кварты в момент смены позиции (перехода из одной октавы в другую), осознать местоположение as^2 в легком времени (тяжелое время приходится на начало предыдущего такта).

Еще большую проблему представляет собой переход от трезвучия *Des-dur* к трезвучию *C-dur* (пр. 2). Нельзя воспринимать его просто как двигательную сложность, предполагающую смену позиции. Важно

услышать трудно интонируемый интервал (малая нона) между des^2 и c^1 , а также ощутить эмоциональную окраску смены гармонии в этот момент. Необходимо также учесть, что, поскольку предыдущий такт находится в легком времени, из чего следует его некоторое временное сокращение в первой половине, то исполнитель обязан компенсировать спрессованное время, несколько замедлив темп во второй половине такта с тем, чтобы звук «с» наступил не раньше, а в точно предназначенное ему время. Тем самым будет сохранено общее время звучания, ликвидировано ощущение ритмической неровности, постоянного ускорения, что характерно для начинающих (да и не только начинающих) музыкантов. Агогические нюансы, без которых любое подвижное произведение типа «вечного движения» превращается в механическое, «этюдное» (в худшем смысле этого слова) проигрывание, исчисляются сотыми долями секунды, благодаря чему в слушательском восприятии возникает впечатление ритмичного, но «живого» исполнения. Музыкант должен знать, где, в каких ситуациях следует «сжимать» темп, а где компенсировать время замедлением. Действие компенсаторного механизма, обусловленного течением независимого музыкального времени, обязывает исполнителя на домре, преодолевая инерционное движение правой руки, осуществлять едва заметное торможение в преддверии тяжелого времени. Так, в приведенном фрагменте «Вечного движения Н. Паганини» (пр. 3) учитывая то обстоятельство, что первый из приведенных тактов находится в «тяжелом» времени, а второй — в «легком», важно суметь в последних четырех шестнадцатых второго такта компенсировать расширением происходившее в предыдущем материале ускорение; более того, не исключена возможность небольшой ферматы над первым звуком третьего такта в том случае, если ощущения исполнителя подсказывают ему, что полная компенсация не состоялась. Разумеется, все эти ускорения, замедления, ферматы осуществляются в микроскопических дозах с тем, чтобы у слушателя возникло ощущение идеальной ровности при «живом» интонировании. Кстати, основная причина ансамблевых погрешностей заключается в отсутствии одинакового мышления солиста и концертмейстера при ощущении «тяжелых» и «легких» тактов, ибо на подсознательном уровне едва заметное замедление (компенсация времени) происходит в конце легкого такта.

Отточенность подобных эпизодов на основе микроинтонирования в соединении с эмоциональной насыщенностью оказывает буквально завораживающее впечатление на слушательскую аудиторию, создавая ощущение блеска, полета, искрометности.

Особое место в технике домриста занимает работа правой руки при переходе со струны на струну. Использование на домре специфического штриха скольжения, предполагающего *glissando* по струнам и отно-

сящегося к легатным штрихам, сопряжено с определенными трудностями. Так, для работы над отрывком из сочинения П. Сарасате (пр. 4) можно предложить такую последовательность операций: выбор отрезка, включающего момент смены направленности ударов скольжения, где необходимо «послушать» *e*, на которое приходится последний удар медиатора вниз, т. е. выдержать данный звук положенное ему время¹; работа над следующим моментом смены направления скольжения — с акцентированием внимания на произношении двух последних нот такта как преддыкта к следующей сильной доле, т. е. с ощущением *ritenuto* и, одновременного, едва уловимого *crescendo*; соединение двух отрезков; аналогичная работа над всем построением. Такая последовательная кропотливая работа позволит в быстром темпе достичь ощущения легкости, и в то же время насыщенности стремительного яркого танца.

При исполнении иного фрагмента (пр. 5) трудность исполнения заключена в смене позиций при триольном ритмическом изложении. Проблемной оказывается способность услышать интервал, его заполненность (нисходящая большая секунда) в момент перехода из одной позиции в другую. Метод работы над подобными трудностями — последовательное соединение минимальных монтировочных отрезков. Возможно также использование ретроспективного метода, при котором в качестве первого монтировочного отрезка выбирается не начальное, а завершающее построение, к нему присоединяется предыдущее и т. д. Важным моментом является чередование в процессе работы замедленного темпа (вплоть до исполнения тремоло и/или двойным штрихом) и настоящего. Медленный темп позволит выработать четкие слуховые представления об интервалах, заключенных между двумя соседними звуками. При последующей работе в настоящем темпе эти звуковые представления сохранятся и создадут основу для четких, верных игровых движений при смене позиций.

В последних тактах «Интродукции» (пр. 6) накапливается внутренняя энергия, которая выплеснется ярким стремительным движением в основном разделе произведения — Тарантелле. Разложенные арпеджио, исполняемые штрихом «скольжение», порой неверно воспринимаются исполнителем как простое *glissando* по струнам. Однако при детальном анализе интервалов между соседними звуками оказывается, что не так просто услышать нисходящую уменьшенную октаву (*g-gis*), сменяющуюся затем восходящей чистой октавой (*a-a*). Монтировочный отрезок 1 позволяет вычленивть в слуховом восприятии хроматический ход осно-

¹ Довольно часто на практике исполнитель не обращает должного внимания на этот последний удар, концентрируя свое внимание на следующем звуке, что приводит к ощущению неровности и постоянного ускорения.

вной темы вступления (пр. 7), усложненный ходом на уменьшенную октаву (пр. 8). Некоторая агогическая оттяжка звука *a*, обусловленная необходимостью цезуры при произнесении ямбического мотива, вынудит домриста преодолеть стремление к немедленной смене направления движения правой руки, порождающей сумятицу, суетливость, и, в конечном счете, обычную неритмичность. Аналогичная работа проводится в отрезке 2. Отрезок 3 позволит услышать момент смены направления движения на открытой струне *e* как ямбический мотив, нуждающийся в осмысленном произнесении, что устранил затруднения, возникающие при смене инерционного движения вниз возвратным. Аналогичная задача, усложненная сменой скольжения разнонаправленными ударами медиатора, решается в отрезке 4.

Нередко восходящая октава *e-e* воспринимается как технологический прием смены позиции по тем же звукам разложенного аккорда, более того, открытая струна *e* не воспринимается как отдельный звук, а понимается лишь как последний удар в скользящем штрихе, уделить внимание которому недостает времени. В этом случае можно воспользоваться микродинамикой, сыграв *e*³ *subito piano* после условного *forte e*², что поможет проинтонировать столь широкий интервал, услышать его наполненность и, вместе с тем, воспринять предыдущий пассаж в хореическом соотношении с последующей нотой *e*³. Наиболее активизирующим слух домриста представляются монтажные эпизоды 7, 8 и 9, в которых исполнитель в результате резкого разрушения устоявшихся двигательных стереотипов — порой, неожиданно для себя — обнаруживает, что отдельные интонационные обороты звучат для него совершенно по-новому. Комплексное решение всех поставленных задач осуществляется в отрезке 5.

Предложенные в статье методы работы над сложными элементами моторного плана, опирающиеся на приоритет слуховых установок над двигательной технологией, позволят домристу добиться не только технической безукоризненности исполнения, но и художественной убедительности интерпретации конкретного произведения. Ведь музыка есть «искусство интонируемого смысла» (Б. Асафьев) и одним из условий ее функционирования в этом качестве является понимание моторики как интонируемой виртуозности.

Нотные примеры

1

№1 П.Сарасате. Интродукция и тарантелла

The musical notation shows a sequence of notes on a treble clef staff. The notes are: E4 (quarter note, finger 4), G4 (quarter note, finger 3), F4 (quarter note, finger 1), E4 (quarter note, finger 1), D4 (quarter note), C4 (quarter note), B3 (quarter note, finger 1), A3 (quarter note, finger 3), G3 (quarter note, finger 1), F3 (quarter note, finger 4), E3 (quarter note, finger 3), D3 (quarter note, finger 1). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 8/8.

2

№2. П.Сарасате Интродукция и тарантелла



3

№ 3 Н.Паганини. Вечное движение



4

№ 4 П.Сарасате. Интродукция и тарантелла
sim.

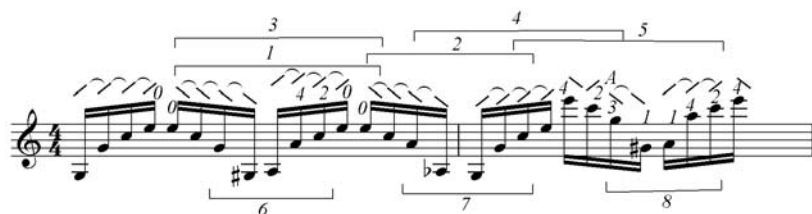
5

№5 П.Сарасате. Интродукция и тарантелла



6

№ 6 П.Сарасате .Интродукция и тарантелла





Список использованных источников

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс : исследование / Б. В. Асафьев. — Л. : Музыка, 1971. — 376 с.
2. Давыдов Н. Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста / Н. А. Давыдов. — К. : Музична Україна, 2004. — 290 с.
3. Иванов В. Д. Словарь музыканта-духовика [Электронный ресурс] / В. Д. Иванов. — М. : Музыка, 2007. — 128 с. — Режим доступа : <http://slovari.yandex.ru>
4. Ивко В. Н. О роли слуховых установок в формировании интонационного мышления домриста : рукопись / В. Н. Ивко. — Донецк, Библиотека ДГМА имени С. С. Прокофьева, 1972. — 18 с.
5. Ивко В. М. Техніка інструментального інтонування / В. М. Ивко // Матеріали другої Всеукраїнської науково-практичної конференції «Актуальні напрямки розвитку академічного народно-інструментального мистецтва». — К. : Музична Україна, 1998. — С. 45–46.
6. Коган Г. М. Виртуоз / Г. М. Коган // Музыкальная энциклопедия : [в 6 т.] / [гл. ред. Ю. В. Келдыш]. — Т. 1. — М. : Сов. энциклопедия, 1973. — С. 802–803.
7. Лысенко Н. Методика обучения игре на домре / Н. Лысенко. — К. : Музична Україна, 1990. — 91 с.
8. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника / К. А. Мартинсен. — М. : Музыка, 1966. — 220 с.
9. Теплов Б. Психология музыкальных способностей / Б. Теплов. — М. : АПН, 1947. — 335 с.
10. Харлап М. Г. Темп / М. Г. Харлап // Музыкальная энциклопедия : [в 6 т.] / [гл. ред. Ю. В. Келдыш]. — Т. 5. — М. : Сов. энциклопедия, 1981. — С. 491–493.
11. Цыпин Г. Обучение игре на фортепиано : учеб. пособие для студ. пед. ин-тов / Г. Цыпин. — М. : Просвещение, 1984. — 176 с.

Петрова Т. С. Моторика в техніці домриста. У статті обґрунтовується доцільність роботи домриста над моторикою з позицій інструментального інтонування.

Ключові слова: домрове мистецтво, моторика, виконавська техніка, віртуозність, темп, інтонування.

Петрова Т. С. Моторика в технике домриста. В статье обосновывается целесообразность работы домриста над моторикой с позиций инструментального интонирования.

Ключевые слова: домровое искусство, моторика, исполнительская техника, виртуозность, темп, интонирование.

Petrova T. A Movement is in the technique of domra-player. In the article expediency of work of domra-player is grounded above a movement from positions of instrumental intonation.

Key words: domra art, movement, carrying out technique, virtuosity, rate, intonation.