

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

MUSIC EDUCATION

10.24411/2076-4766-2017-12012

А. Г. ОРЛОВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЕ НА ДОМРЕ: КОМПЛЕКС ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИХ ПРОБЛЕМ

Начиная с середины XX века домрой был пройден длинный путь развития – от оркестрового инструмента, чей репертуар (помимо оркестровых партий) включал в себя ограниченное количество скрипичных переложений и оригинальных сочинений – до инструмента солирующего, обладающего своим уникальным тембровым «лицом», своим местом в ряду академических инструментов, своим репертуаром.

Уровень исполнительства на любом инструменте определяется несколькими факторами, среди которых детальная разработанность методики обучения занимает лидирующую позицию. Для домры, инструмента, сравнительно недавно появившегося в системе академического образования, количество методической литературы на сегодняшний день является достаточным, поскольку сведения, относящиеся к сфере так называемой «общей методики», могут быть почерпнуты из обширной литературы, созданной скрипачами, пианистами и духовиками. Что же касается «специальной методики», занимающейся узкоспециальными вопросами преподавания и исполнительства на домре, то работы А. Александрова, Н. Лысенко, Б. Михеева, М. Гелиса, В. Чунина, Г. Осмоловской, Т. Вольской, М. Уляшкина, И. Гареевой, В. Круглова, С. Лукина являются актуальными и используются в практике обучения игре на домре как педагогами, так и студентами музыкальных колледжей и вузов. Несмотря на известную разность взглядов, изложенных упомянутыми авторами, хотелось бы затронуть тему, объединяющую все методические изыскания – это звукоизвлечение на домре. Отсутствие унификации в определениях понятий «приём игры», «штрих», «способ звукоизвлечения» до сих пор повсеместно можно наблюдать и в практике преподавания, и в

методической литературе для домры. Цель настоящей статьи – выявление существующих разночтений в трактовке этих понятий домристами и объединение их в систему.

Г. Осмоловская в статье «“Приём” в теории исполнительства на домре» справедливо указывает на устоявшуюся ошибочную практику использования домристами понятий «приём» и «штрих»: «Известно, что до настоящего времени в домровом исполнительстве отсутствует ясность в определении понятий “приём” и “штрих”. Путаница возникает потому, что слова “штрих” и “приём” домристы употребляют как синонимы» [11, с. 33].

Нечетко сформулированная понятийная база до известного момента не привлекала к себе внимания ни музыкантов-исполнителей, ни педагогов-методистов, поскольку в период активного развития домры как концертного инструмента, внедрения её в систему музыкального образования и в область художественной самодеятельности эта проблема не являлась первостепенной. «Школы игры на домре» вполне справлялись со своей задачей популяризации её как инструмента домашнего музицирования и оказания методической помощи педагогам музыкальных школ и даже училищ. Вопрос о важности определения и унификации интересующих нас понятий остро «на повестке дня» не стоял, однако проблемы звукоизвлечения на домре в той или иной степени затрагивались в учебно-методической литературе предшествующих десятилетий.

Так, например, Н. Лысенко в «Школе игры на четырёхструнной домре» (1967) пишет: «Педагогу-домристу следует отказаться от многозначного толкования термина “штрих”, подразумевая под этим словом лишь способ звукоизвлечения (здесь и далее курсив наш – А. О.)» [8, с. 16]. Далее

мы читаем: «Тремоло является наиболее специфическим домровым *штрихом* [8, с. 28]. Приём вибрато (в тексте – «вибрация», прим. А. О.) и пиццикато правой рукой автор также называет «штрихами» [8, с. 52], при этом не давая определения ни понятию «приём» (или «игровой приём»), ни упомянутому уже «способу звукоизвлечения». Возможно, это сделано из желания избежать ненужной путаницы, поскольку автор сетует на привнесение в домровую методику определений, относящихся к другим инструментам [8, с. 16].

В «Школе игры на четырёхструнной домре» Н. Лысенко и Б. Михеева (1989) сохраняется несколько размытое определение понятия «штрих»: «Штрих – приём выразительного звукоизвлечения» [9, с. 6]. Однако, в этой работе и тремоло, и вибрато, и пиццикато уже названы не «штрихами», а «приёмами игры», каковыми они, конечно, и являются.

В «Методике обучения игре на домре» М. Гелиса (1970), основателя киевской школы игры на струнных народных инструментах, понятия «приём» и «штрих», на наш взгляд, смешиваются. В тексте мы находим: «штрих стаккато» [5, с. 69], – с комментариями редактора – «движение медиатора вниз или вверх»; «штрих спиккато» [5, с. 73] (ред. – «переменное движение медиатора вниз и вверх»). То есть понятие «штрих» объясняется не через темброво-артикуляционные характеристики, а через **характерное движение**, что является определяющим признаком приёма игры, и, на наш взгляд, неверно.

В «Школе игры на трёхструнной домре» А. Александрова (1979) в главе «О способах игры на домре» читаем: «На домре звук извлекается либо медиатором <...>, либо пальцами правой руки <...>. Эти *способы игры* применяются в зависимости от музыкального содержания произведения и указаний композитора. Каждым приёмом игры можно извлекать звуки, различные по окраске и характеру» [1, с. 40]. Автор не дает четкого указания, что есть «приём игры» и вводит совсем уж непонятный термин «способ игры», причем оба эти понятия сосуществуют и являются взаимозаменяемыми. И далее: «Штрихи – это способ произношения в музыке» [1, с. 41]. В данном определении присутствует слово «произношение», то есть некая артикуляционная составляющая, необходимое условие характеристики **штриха**, но уже в следующем абзаце мы читаем: «До сих пор при игре медиатором практически изучались следующие *штрихи*: одинарные удары вниз, удары вверх <...>, их чередование <...>, тремоло каждого звука отдельно <...>, легато по два звука и более <...>, а также сочетания этих штрихов <...>» [1,

с. 41]. То есть понятия «приём игры» и «штрих» (в данном случае) рассматриваются автором как тождественные, а ведь речь здесь идет именно о приёмах, то есть о движениях (комплексах движений) правой руки, а не о темброво-артикуляционных характеристиках звука. Вместе с тем, далее автор дает вполне понятное и продуманное определение приёма игры: «Приёмы игры это целесообразные движения рук и пальцев для формирования характера звучания инструмента, обеспечивающие достижение максимального эффекта при минимальной затрате энергии» [1, с. 72]. Однако далее автор к приёмам игры относит: игру кистью, игру кистью с предплечьем, игру всей рукой, изменения глубины погружения медиатора, изменение тембра звучания, изменения динамики звучания, пиццикато пальцами левой руки, портаменто, глассандо, вибрато, скольжение медиатора по струнам, шумовое звукоподражание, дробь (большую и малую) [там же, с. 73–74]. Налицо смешение действительно приёмов игры (пиццикато, глассандо, вибрато, дробь), двигательных вариантов исполнения того или иного приёма (с большим или меньшим участием в движении предплечья, кисти или плеча) и темброво-динамических характеристик звучания, которые могут быть присущи любому приёму в зависимости от художественной задачи¹. В разделе «Штрихи» мы читаем: «Штрих (нем. Strich – линия, черта) – это способ ведения звука определённой окраски» [1, с. 73]. В этом определении присутствует упоминание о тембре («окраске») звука и его артикуляционной составляющей («ведении»), что, на наш взгляд, является правильным. Но далее мы встречаем такое понятие, как «штрих вниз» и «штрих вверх» [там же, с. 74, 76], что, конечно же, должно трактоваться как **приём игры** – удар вниз или вверх. Вновь автор не считает необходимым разграничивать эти понятия.

Упомянутая ранее статья Г. Осмоловской «“Приём” в теории исполнительства на домре» рассматривает такие понятия как «приём» или «игровой приём», довольно точно описывая его как «движение, действие» [11, с. 33], «туше», хотя это слово не упоминается, но говорится о «контакте медиатора со струной». Выделяются три вида такого контакта: «краткий, жесткий (бросок), продолжительный, тяжелый (толчок), длительный, мягкий (нажим)» [11, с. 35]. Автор выделяет три приёма игры – удар, щипок и тремоло, однако не поясняет, чем отличается «щипок» от упоминавшегося уже «нажима». С нашей точки зрения, нелогично говорить о щипке как о приёме игры, поскольку он «отличается от удара лишь отсутствием замаха, атаки» [там же, с. 34]. Очевидно, речь идет

о приёме игры «удар» (вниз, или чередовании ударов вниз-вверх), только с использованием определённого туше (нажима).

В «Школе игры на трехструнной домре» В. Чунина (1986) мы находим упоминание о «туше»: «В игре на домре используются три приёма касания струны (туше): нажим, толчок и бросок, которые дают разный результат начала звучания (атаки звука)» [12, с. 14]. Г. Осмоловская также пишет о «нажиме», «толчке» и «броске», однако трактует эти явления именно как туше (контакт медиатора со струной), в то время как у В. Чунина понятие «туше» сливается с понятием «приём игры», поскольку, к примеру, при реализации «нажима» «в движении принимает участие вся рука» [12, с. 14]. Движение всей руки или её частей, на наш взгляд, это признак **приёма игры**, а не **туше**, то есть характера прикосновения к струне. Более того, далее в тексте мы находим понятие «простая атака звука» [12, с. 14] и последующую рекомендацию: «Первые звуки упражнения исполняйте любым приёмом (нажим, толчок или бросок), остальные звуки играйте простым равномерным движением руки» [12, с. 14]. Вероятно, «простая атака звука» это и есть «простое равномерное движение руки», однако, смешение понятий «атака звука» и «движение руки» (*то есть приём игры?* – А. О.) вносят путаницу. Кроме того, автор противоречит сам себе, объявляя «нажим, толчок и бросок» – «приёмами», поскольку в начале этого раздела своей «Школы игры» он пишет о них как о «приёмах касания струны (туше)».

В работе В. Мироманова «К вершинам мастерства» в Части I, озаглавленной «Основные приёмы игры на трёхструнной домре», автор пишет: «Тремоло (*tremolo*) – важнейший способ звукоизвлечения на домре. Он представляет собой быстрое чередование ударов медиатора по струне вниз и вверх» [10, с. 7]. Данная работа выпущена в 2003 году, однако вновь мы можем видеть некорректное отношение к понятиям «приём игры» и «способ звукоизвлечения».

В разделе «Смешанные приёмы» (курсов мой – А. О.) мы читаем: «При исполнении различных музыкальных произведений очень часто применяются различные смешанные *штрихи*, которые представляют собой *тремоло* и *стаккато*» [10, с. 13]. В данной цитате автор причисляет приём тремоло к штрихам. Вместе с тем, в разделе «Приёмы игры, используемые эпизодически» речь действительно идет о приёмах игры – различных видах пиццикато, флажолетах (по видам), вибрации, глассандо и т. д. [10, с. 31].

На наш взгляд, наиболее точен в формулировках профессор РАМ им. Гнесиных В. Кру-

глов. В своей «Школе игры на домре» (2003) он пишет: «Штрих – это художественный звуковой результат, полученный определенным игровым приёмом и артикуляцией» [7, с. 75]. Автор скромно добавляет, что «данная формулировка не является абсолютной» [там же], однако мы отметим, что она является наиболее корректной и точной из всех, рассмотренных выше. Кроме того, тремоло, а также удары вниз и вверх (у автора – «щипок вниз и вверх», *прим. А. О.*) рассматриваются как основные приёмы игры [7, с. 17]. Выверенная позиция автора не дает возможности уличить его в каких-либо неточностях, что неоднократно можно было сделать в работах иных авторов более раннего времени.

Из анализа рассмотренных материалов можно сделать вывод, что вплоть до начала 2000-х годов проблема, касающаяся понятий «приём», «штрих», «способ», применительно к домровой методике, оставалась недостаточно разработанной.

Необходимо отметить, что важное место в практике исполнительства на домре, между тем, получили скрипичные штрихи. В силу особенностей концертного и педагогического репертуара домристов, где количество переложений скрипичных произведений довольно велико (особенно это касается четырёхструнной домры – по очевидной причине идентичности строя), – важно понять, насколько точно домристы разбираются в скрипичной терминологии.

В книге А. Ширинского «Штриховая техника скрипача» изложено следующее определение штриха: «Штрих (применяемый при игре на скрипке и других смычковых инструментах) можно определить как конкретную форму движения смычка, дающую нужный звуковой результат для воплощения данного художественного намерения» [13, с. 5]. В каждодневной практике мы сталкиваемся с некорректной, но уже устоявшейся традицией употребления понятий «приём» и «штрих», ошибки, берущей свое начало в желании домристов во всём, в том числе и в описании штрихов, подражать скрипичной методике. Палитра приёмов игры, то есть характерных движений, дающих определенный звуковой результат, у скрипки значительно шире. Такова природа инструмента, что тембровые и артикуляционные характеристики звучания сильно разнятся вследствие применения того или иного движения (комплекса движений), т. е. приёма игры. Поэтому понятия «приём» (*игры* – А. О.) и «штрих» в методической литературе для скрипки сближаются и смешиваются².

Самых вариантов движений, дающих различный звуковой результат, на скрипке гораз-

до больше, чем на домре. В домровой практике иная ситуация: арсенал приёмов игры ограничен, основных всего три. Акустические особенности домры не дают такого богатства звукового результата, какой мы можем видеть у скрипки, поэтому далеко не все скрипичные штрихи (имея в виду, конечно же, только названия этих штрихов, поскольку иная природа инструмента и иное звукоизвлечение не могут позволить говорить о полном соответствии этих явлений на скрипке и домре) могут и должны быть использованы домристами. Кроме этого, представители различных «школ» игры на домре подчас имеют свои представления о трактовке скрипичных штрихов. Вот как, к примеру, штрих *détaché* описывает А. Ширинский: «Штрих *détaché* подразумевает исполнение каждой ноты отдельным движением смычка по струне, поочередно вниз и вверх» [13, с. 19]. Далее автор пишет о «яркой атаке звука» [13, с. 21], присущей этому штриху.

Несколько упрощённое понимание реализации данного штриха демонстрирует Н. Лысенко в «Школе игры на четырёхструнной домре»: «Так, нередко скрипичный термин *détaché* применяют к домре, баяну, балалайке и т. п., ничуть не смущаясь тем, что он обозначает лишь раздельное исполнение звуков на скрипке (на каждый звук – отдельный смычок), и вкладывают в это понятие нечто совершенно другое» [8, с. 16].

В работе М. Гелиса «Методика обучения игре на домре» о штрихе *détaché* мы читаем следующее: «Характерной особенностью “деташе” является то, что, независимо от заданной силы звучания (от *pp* до *ff*), звук, исполняемый “деташе” всегда начинается с минимальной силы *pp* и лишь после того, как звук появился, исполнитель его доводит до заданной, нужной силы» [5, с. 81]. Данный пример (несколько курьёзный) выявляет различия во мнениях двух домристов, о том, что есть скрипичный штрих «деташе». При этом они оба несколько противоречат описанию штриха, приведённому скрипачом. С подобными «трудностями перевода» домрист сталкивается постоянно, пытаясь приблизить звучание произведения, исполняемого на домре, к скрипичному эталону.

Ниже в логической последовательности (от меньшего к большему) даны определения компонентов процесса звукоизвлечения.

1. Способ звукоизвлечения является первой ступенью процесса звукоизвлечения на домре. Понятие «способ звукоизвлечения» определяется характером непосредственного контакта пальца (медиатора) со струной. Этот контакт может быть многообразным, однако,

при известной схематичности, виды этого контакта можно свести к трём вариантам: «нажим», «толчок» и «удар» (или «бросок», но в данном случае разночтения, встречающиеся у авторов, несущественны). Технологические подробности реализации данных способов звукоизвлечения рассмотрены в работах Т. Вольской и М. Уляшкина, Г. Осмоловской, В. Чунина, Е. Блинова. Термин «туше», пришедший из фортепианной методики и употребляемый домристами все чаще, здесь будет очень уместен. Понятие «атака звука» некоторыми авторами смешивается с понятием «туше» [2, с. 6], тем более что принято выделять три типа атаки звука – мягкую, твердую и подчёркнутую. Таким образом, понятия «способ звукоизвлечения», «атака звука» и «туше» логично считать тождественными, однако, термин «способ звукоизвлечения» является исторически устоявшимся в домровой (да и балалаечной) методической литературе.

2. Приём игры – следующая ступень процесса звукоизвлечения, может быть определён как характерное движение (комплекс движений) пальца, кисти, предплечья правой руки, рождающее определённый звуковой результат. Ключевые моменты в этой формулировке – «характерное движение», то есть движение, присущее именно этому игровому приёму; и «определённый звуковой результат» – то есть то звучание, которое невозможно принять за другое, например, тремоло невозможно перепутать с пиццикато правой рукой – принципиальное различие в реализации приёма рождает различия в звуковом результате. Приёмы игры на домре делятся на основные и колористические³. К основным относят:

- 1) удар вниз (одиночный);
- 2) переменные удары (вниз и вверх);
- 3) тремоло.

3. Штрих – это следующая ступень процесса звукоизвлечения, некая конструкция, поскольку включает в себя уже несколько компонентов. Штрих можно определить как звуковую форму, полученную путём применения:

- 1) нужного туше;
- 2) оправданного художественными задачами приёма игры;
- 3) соответствующей артикуляции.

Обратимся к распространённой ситуации в домровом исполнительстве, где путаница в терминах достигает высшей точки. Вопрос студента: какими *штрихами* играть? – нужно понимать, как – какими *приёмами* играть ту или иную ноту или целый эпизод произведения, поскольку в подавляющем большинстве случаев речь идет о выборе приёма игры – удара или тремоло.

Иногда нужно давать разъяснения, в чем же заключаются различия между «штрихом» и «приёмом». На примере «тремоло» и «легато» это сделать проще всего. Легато можно исполнить несколькими вариантами – тремоло, ударами (в т. ч. переменными), пиццикато, тогда как «тремоло» имеет только один вариант исполнения – это тремоло. Поэтому легато – это штрих (который можно реализовать разными приёмами), а тремоло – приём игры. Понимание того, что отдельный штрих является частным проявлением артикуляции, тоже должно проговариваться на уроках по специальности и лекциях по методике, во избежание искажения смысла обоих терминов.

4. Артикуляция – высшая ступень в иерархии процесса звукотворчества на домре (как и на любом другом музыкальном инструменте). Понятие артикуляции может быть сформулировано как творческий процесс, связанный с произношением элемента музыкальной ткани с определённой степенью связности-раздельности, ударности-безударности сопряжённых тонов; а также комплекс коор-

динированных слухо-двигательных связей для достижения желаемого звукового результата.

Представленный в статье взгляд на проблему является попыткой систематизации процессов, связанных со звукоизвлечением на домре. Исторически сложившаяся практика свободного обращения с терминологией, неточность определений, использование названий скрипичных штрихов (что в большинстве случаев неправомерно, ибо домровый звуковой результат отличен от «оригинала») должны себя изжить. У домры свой путь, и подражание «академическим» инструментам, когда-то необходимое домре для развития в короткие сроки, в настоящее время стало ненужным. Использование в домровом репертуаре большого количества переложений скрипичных произведений провоцировало и продолжает провоцировать музыкантов на использование «чужеродной» для домры терминологии. Однако следует помнить, что скрипичная терминология может быть использована только выборочно, и, при необходимости, с комментариями редактора.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Аналогичное смещение мы можем видеть у В. Чунина в «Школе игры на трёхструнной домре» [12, с. 16].

² В книге А. Ширинского мы неоднократно встречаем понятие «штриховое движение».

³ Колористические приёмы многочисленны и подробно описаны (в частности, в работе Т. Вольской, И. Гареевой «Технология исполнения красочных приёмов игры на домре» [3]).

ЛИТЕРАТУРА

1. Александров А. Школа игры на трёхструнной домре. Изд. 3-е. М.: Музыка, 1979. 173 с.
2. Блинов Е. Методические рекомендации к курсу обучения игре на балалайке. Екатеринбург: УГК им. М. П. Мусоргского, 2006. 25 с.
3. Вольская Т., Гареева И. Технология исполнения красочных приёмов игры на домре. Екатеринбург: Ассоциация струнников, баянистов, аккордеонистов Урала, 1995. 50 с.
4. Вольская Т., Уляшкин М. Школа мастерства домриста. Екатеринбург: Диамант, 1995. 161 с.
5. Гелис М. Методика обучения игре на домре: учеб. пособие / под ред. Т. И. Вольской. Тольятти: Тольяттинская консерватория, 2014. 98 с.
6. Имханицкий М. Новое об артикуляции и штрихах на баяне. М.: РАМ им. Гнесиных, 1997. 44 с.

7. Круглов В. Школа игры на домре. М.: РАМ им. Гнесиных, 2003. 196 с.
8. Лысенко Н. Школа игры на четырёхструнной домре. Киев: Музична Україна, 1967. 160 с.
9. Лысенко Н., Михеев Б. Школа игры на четырёхструнной домре. Киев: Музична Україна, 1989. 152 с.
10. Мироманов В. К вершинам мастерства. М.: Кифара, 2003. 136 с.
11. Осмоловская Г. «Приём» в теории исполнительства на домре // Осмоловская Г. В. Обучение игре на домре. Вопросы теории и методики: учеб.-метод. пособие. Минск: БГАМ, 2001. С. 33–37.
12. Чунин В. Школа игры на трёхструнной домре. М.: Советский композитор, 1988. 153 с.
13. Ширинский А. Штриховая техника скрипки. М.: Музыка, 1983. 85 с.

REFERENCES

1. *Aleksandrov A.* Shkola igry na trekhstrunnoi domre. Izd. 3-e [Three-string Domra Playing School. Ed. 3.]. Moscow: Muzyka Press, 1979. 173 p.
2. *Blinov E.* Metodicheskie rekomendatsii k kursu obucheniia igre na balalaika [Guidelines for the Training Course of Playing the Balalaika]. Ekaterinburg: Ural State Conservatory Press, 2006. 25 p.
3. *Vol'skaia T., Gareeva I.* Tekhnologiia ispolneniia krasochnykh priemov igry na domre [Performing Technology of Colorful Techniques of Playing Domra]. Ekaterinburg: Assotsiatsiia strunnikov, baianistov, akkordeonistov Urala [Association of String Players, Bayan Players and Accordionists of Ural], 1995. 50 p.
4. *Vol'skaia T., Uliashkin M.* Shkola masterstva domrista [The School of Domra Performing Mastery]. Ekaterinburg: Diamant Press, 1995. 161 p.
5. *Gelis M.* Metodika obucheniia igre na domre: ucheb. posobie / pod red. T. I. Vol'skoi [Methods of Teaching to Play Domra: Training Manual / under the editorship by T. I. Volskaya]. Tolyatti: Tol'iattinskaya konservatorii [Tolyatti Conservatory], 2014. 98 p.
6. *Imkhanitskii M.* Novoe ob artikuliatsii i shtrikhakh na baiane [New Issues on Articulation and Touch in Accordion Playing]. Moscow: RAM im. Gnesinykh [Gnesins Russian Academy of Music Press], 1997. 44 p.
7. *Kruglov V.* Shkola igry na domre [School of Domra Playing]. Moscow: RAM im. Gnesinykh [Gnesins Russian Academy of Music], 2003. 196 p.
8. *Lysenko N.* Shkola igry na chetyrekhstrunnoi domre [School of Four-stringed Domra Playing]. Kiev: Muzichna Ukraina Press, 1967. 160 p.
9. *Lysenko N., Mikheev B.* Shkola igry na chetyrekhstrunnoi domre [School of Four-stringed Domra Playing]. Kiev: Muzychna Ukraina Press, 1989. 152 p.
10. *Miromanov V.* K vershinam masterstva [To the Heights of Mastery]. Moscow: Kifara Press, 2003. 136 p.
11. *Osmolovskaia G.* «Priem» v teorii ispolnitel'stva na domre» [‘Performing Technique’ in the Theory of Domra Performing] // Osmolovskaia G. V. Obuchenie igre na domre. Voprosy teorii i metodiki: ucheb.-metod. posobie [Teaching to Play Domra. Theory and Methodology: Training Manual]. Minsk: The Belarusian State Academy of Music Press, 2001. P. 33–37.
12. *Chunin V.* Shkola igry na trekhstrunnoi domre. [School of Three-string Domra Performing]. Moscow: Sovetskii kompozitor Press, 1988. 153 p.
13. *Shirinskii A.* Shtrikhovaia tekhnika skripacha [Stroke Technique of a Violinist]. Moscow: Muzyka Press, 1983. 85 p.

ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЕ НА ДОМРЕ: КОМПЛЕКС ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИХ ПРОБЛЕМ

В статье рассматривается актуальная для домровой методики проблема идентификации понятий «приём игры», «штрих», «способ звукоизвлечения». Проанализирована практика употребления данных терминов в методических работах второй половины XX века, посвященных обучению игре на домре. Результатом анализа явилось выявление разночтений в трактовке домристами вышеназванных понятий. В статье приведены примеры некорректного обращения со специальной терминологией, и обоснована необходимость изменения поверхностного от-

ношения к точности формулировок. Автором обозначены некоторые проблемы переноса скрипичной терминологии в методику обучения игре на домре и высказаны сомнения в необходимости подобной практики. Для преодоления сложившихся противоречий в толковании понятий «приём игры», «штрих», «способ звукоизвлечения» автором предложена пошаговая структура процесса звукоизвлечения на домре и даны определения его компонентов.

Ключевые слова: домра, методика, приём игры, способ звукоизвлечения, штрих.

PLAYING THE DOMRA: COMPLEX OF TERMINOLOGICAL PROBLEMS

The article considers the problem of identification of such concepts as ‘playing technique’, ‘articulation’, ‘the quality of tone’, which is urgent for domra teaching. The author analyzes the practice of using these terms in

the methodical works of the second half of the XX century, devoted to teaching domra playing. The result of the analysis is the identification of discrepancies in the interpretation of the above concepts by domra perform-

ers. The article gives examples of incorrect treatment of special terminology, and the necessity of changing the cursory attitude to the accuracy of the formulations. The author outlines some of the problems associated with the expansion of violin terminology into the methods of domra performance teaching, and expresses doubts about the necessity of such practices. To overcome the

existing contradictions in the interpretation of the concepts of 'playing technique', 'articulation', 'the quality of tone' the author proposes a step-by-step structure of the process of domra playing and gives definitions of its components.

Keywords: domra, methodology, playing technique, articulation, the quality of tone

Орлова Анастасия Геннадьевна

старший преподаватель кафедры струнных народных инструментов
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Россия, 3344002, Ростов-на-Дону

e-mail: cafelephant@gmail.com

Anastasia G. Orlova

Senior Lecturer at the Department of String Folk Instruments
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire

Russia, 344002, Rostov-on-Don

e-mail: cafelephant@gmail.com

