

УДК 781.61+787.65/787.79

**ДОМРОВОЕ ТРЕМОЛО В АСПЕКТЕ РИТОРИЧЕСКОГО
СОДЕРЖАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ПРИЕМОВ ИГРЫ**

Олейник Александр

кандидат искусствоведения, доцент,
профессор кафедры народных инструментов
Одесская национальная музыкальная академия имени А.В. Неждановой,
г. Одесса, Украина,
oleksandr.l.oliinyk@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-8047-5107>

В статье представлена собственная концепция исполнительской риторики (на примере исполнительской практики игры на домре и на основе собственного исполнительского опыта), которая опирается на единство логических и спонтанно эмоциональных, научных и онтологически-религиозных, музыковедческих и исполнительских факторов. Отмечается, что в наше время вместо постоянной иерархии «художественно-самодостаточное прикладное творчество» выдвигаются переменные ориентиры, а то и открытая диффузия слоев и уровней артистического выражения, что обусловило академизацию целого ряда отраслей и звеньев музыкально-творческой практики популярной сферы, в том числе игры на народных инструментах, которые исторически формировались в фольклорном искусстве разных стран и лишь в последние десятилетия приобретают новый художественно-эстетический смысл и постепенно входят в сферу академического творчества и исполнительства. Среди них специфическое место занимает домра – инструмент, вызывающий споры как по вопросам его происхождения, так и роли в современном музыкально-художественном пространстве, в том числе, в отношении современных художественно-эстетических измерений его распространения и новейших исполнительских установок. Указывается, что тремоло – это базисное понятие музыкального «словаря выразительности» домровой игры, один из ключевых приемов, благодаря которому достигается широкая образно-ассоциативная палитра звучания инструмента. На основе собственного исполнительского и педагогического опыта определяются специфические инструментально-домровые особенности тремолирования в тесной связи с художественно-риторическими установками исполнения. Отмечается образно-художественное разнообразие выразительных установок в различных типах домрового тремоло. В аспекте риторических составляющих домровой выразительности выявляется специфическое домровое legato как достижение через домровое тремоло звукового идеала инструмента, абсолютной свободы «дыхания на инструменте», что ощущается как параллель к вокальной кантиленности.

Ключевые слова: исполнительские приемы игры, домра, домровое исполнительство, кантиленность, легато, музыкально-риторический смысл, тремоло, тремолирование.

ДОМРОВЕ ТРЕМОЛО В АСПЕКТИ РИТОРИЧНОГО ЗМІСТУ ВИКОНАВСЬКИХ ПРИЙОМІВ ГРИ

Олійник Олександр

кандидат мистецтвознавства, доцент, професор
кафедри народних інструментів

Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової,
м. Одеса, Україна

oleksandr.l.oliinyk@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8047-5107>

У статті представлено власну концепцію виконавської риторики (на прикладі виконавської практики гри на домрі та на основі власного виконавського досвіду), яка спирається на єдність логічних і спонтанно-емоційних, наукових і онтологічно-релігійних, музикознавчих і виконавських чинників. Наголошується, що у наш час замість сталої ієрархії «художньо самодостатня прикладна творчість» висувуються змінні орієнтири, а то і відверта дифузія верств і рівнів артистичного вираження, що зумовило академізацію цілого ряду галузей і ланок музично-творчої практики популярної сфери, у тому числі гри на народних інструментах, які історично формувались у фольклорному мистецтві різних країн і лише в останні десятиріччя набувають нового художньо-естетичного сенсу і поступово входять до сфери академічної творчості і виконавства. Серед них специфічне місце посідає домра – інструмент, про який точаться суперечки як щодо його походження, так і щодо ролі в сучасному музично-мистецькому просторі, у тому числі, стосовно сучасних художньо-естетичних вимірів її поширення та новітніх виконавських настанов. Зазначається, що тремоло – це базисне поняття музичного «словника виразності» домрової гри, один із ключових прийомів, завдяки якому досягається така широка образно-асоціативна палітра звучання інструменту. На основі власного виконавського та педагогічного досвіду визначаються специфічні інструментальні домрові особливості тремоловання у щільному зв'язку з художньо-риторичними настановами виконання. Наголошується на образно-художньому розмаїтті виразових установок у різних типах домрового тремоло. В аспекті риторичних складових домрової виразності виявляється специфічне домрове *legato* як досягнення через домрове *tremolo* звукового ідеалу інструменту, абсолютної свободи «дихання на інструменті», що відчувається як паралель до вокальної кантиленності.

Ключові слова: виконавські прийоми гри, домра, домрове виконавство, кантиленність, легато, музично-риторичний зміст, тремоло, тремоловання.

DOMRA TREMOLO IN TERMS OF THE PERFORMANCE TECHNIQUES RHETORIC CONTEXT

Oliinyk Oleksand

Ph.D in Art, associate professor, Professor of the department of Folk Instruments,
Odessa National Academy of Music named after A.V. Nezhdanovoy,
Odessa, Ukraine,
oleksandr.l.oliinyk@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-8047-5107>

The article is devoted to an original concept of a performance technique which is based on the personal performance experience and on domra play experience in general.

It relies on the unity of the logical and spontaneously emotional, the scientific and ontologically religious, the theoretic and performative. It should be considered, that nowadays, instead of a steady hierarchy of artistically independent persistent influence the new changeable influences or even transparent diffusions of directions and levels of artistic expressiveness have been proposed. That determines the academic process of a whole bunch of popular music performance compartments such as playing folk instruments that were historically formed in the national art of various countries and it has been only achieved the new artistic context during the last decades, gradually becoming a member of the academic art and performance.

Among them domra plays a special part, being an instrument of argue regarding its heritage, as well as its role in the modern music art relative to the artistic dimensions of its expansion and the newest performance settings.

Tremolo is suggested to be the basic term in the music “expressiveness vocabulary” of domra play and one of the key techniques that allow to achieve such a wide range of the instrument’s sound palette. It has based on the personal performance and pedagogic experience, we distinguish the specific instrumental features of domra tremolo in connection with the artistically rhythmic settings in different types of tremolo. We highlight the imagery variety of the tremolo types. In the context of the rhetoric side of domra expressiveness the specific domra legato has been displayed through domra tremolo and that becomes an absolute freedom of instrumental “breathing” that resembles vocal cantilena.

Key words: performance techniques, domra, domra performance, cantilena, legato, musically rhetoric context, tremolo.

Вступление. Современная композиторская стилистика обнаруживает определенное тяготение к минимализму в его структурно-драматургическом выражении и с опорой на формы исполнительской репетитивности. В домровом искусстве фигура репетитивности составляет один из базовых приемов звукоизвлечения – тремоло. В свою очередь, воспитание домристов-профессионалов непременно предполагает овладение разнообразными риторическими приемами и принципами не только в чисто исполнительской сфере, но и в сфере

аранжировки, транскрипций, а нередко – и создание собственных композиций. Ведь «сжатый процесс академизации инструмента» (по сравнению с другими инструментальными культурами) предполагает активное пополнение репертуара. Важным здесь является осознание риторической составляющей искусства исполнителя-домриста, которая определяет результативность его артистической деятельности. Под риторической составляющей имеется в виду не только разнообразное использование соответствующего компендиума приемов и фигур, но и в высшем смысле образование специфической «риторики» данного инструмента, предполагает опору на высокий стиль выражения, на принципиальную авторскую монологичность выражения и переосмысления вечных идеалов искусства. В этом контексте невозможно обойти религиозно-мифологическую тематику и ее идеал художника-исполнителя, с которой всегда начиналась музыкально-профессиональная деятельность. Именно такая мировоззренческая установка призвана преодолеть бытово-низовые ассоциации относительно домры, обеспечить серьезное отношение, интерес слушательской аудитории к этому инструменту и его художественным возможностям. В этом контексте актуализируется специфическая для домры кантиленность – способность создать «бесконечную продолжительность дыхания» мелодической линии, что в целом составляет одну из основных целей как вокального, так и инструментального исполнительства. Итак, **целью** данной статьи выступают риторические основы такой домровой кантиленности, обнаруженные в специфике исполнительско-инструментального приема тремоло.

Основное содержание статьи. В домровом исполнении «бесконечная мелодия» кантиленности выстраивается из множественных «точек» в тремоло, создавая исключительно выразительную орнаментику и колористичность звучания. Термин «тремоло» происходит от итальянского слова *tremolo*, буквально «трепещущий»: «...очень быстрое многократное повторение одного звука, интервала или аккорда, а также чередование двух звуков, расположенных на расстоянии не менее малой терции, или частей разложенного аккорда» (Тремоло, 1981, с. 597). Тремоло, так же как и щипок, составляет основной прием игры на домре. Оно достигается равномерным и частым чередованием скольжения медиатора вниз и вверх по струне, благодаря чему создает непрерывную продолжительность звучания тона. Соответствующий прием выполняется следующим образом: движение предплечья дает импульс полусогнутой в запястье кисти, которая вследствие этого делает мелкие колебательные движения. Положение медиатора относительно струны должно быть наклонным под углом, в зависимости от необходимого тембрального и динамического результата. Обращаясь к историческим источникам, отметим, что исчезновение профессиональных традиций в музицировании на инструментах типа домры осуществилось в период вытеснения старых канонов церковно-певческого искусства идеалами партесного многоголосного пения, имеющего в плане звукоизвлечения видимую общность с мадригально-оперным искусством. Домровая кантилена в игре тремоло составляет, по нашим

наблюдениям, знак непрерывной связи с традициями инструментального сопровождения ритуалов и обрядов, сохраненными в Украине в области бандурно-кобзарского искусства. Исходя из художественных идеалов народно-профессионального исполнительства, отмечается сосуществование двух видов тремоло в риторической образной системе домрового исполнительства: «сочного» *cantabile* (педализирующего) и «сухого» *secco* (иногда даже не лишённого оттенка механистичности). В исторической перспективе можно выстроить содержательную парадигму обоих приемов: первый тип тремоло призван передать чувствительность, широкую палитру личностно-лирических настроений и чувств, присущих манере исполнительства на струнных инструментах и родственного со светскими вокальными жанрами; второй тип – ближе к ритуальной традиции, к духовно-обрядовому звуковому идеалу.

Высшая профессиональная цель домриста заключается в том, чтобы овладеть самыми разнообразными способами тремолирования и передать через этот прием богатую палитру эмоциональных оттенков. Естественно, что специфическая тембральность инструмента будет удерживать художественную меру подражания звуковой выразительности другого инструмента в неповторимом, присущем только домре колористически-звуковом поле. «Художественный предел окраски и качества звука радует ухо так же, как художественная градация красок радует глаз; речь идет о скрипаче или художнике, отсутствие окрашивания или разнообразия в звуке или на холсте свидетельствует об отсутствии настоящей артистичности» (Нейгауз, 1982, с. 13).

Домристу необходимо предусмотреть, какое по частотности (количеству движений) тремоло необходимо при интонировании тех или иных интервалов, где его следует ускорить, где замедлить, а где на мгновение вообще прекратить. При исполнении двух звуков «тремоло-легато» важно учесть, что движение медиатором вниз является более плотным вследствие дополняющей к приложенной силе тяжести руки, и наоборот, при движении вверх вес руки действует как противовес силе тяжести. Следует научиться контролировать слухом все элементы тремоло – и частоту движений, и силу ударов как всю совокупность выражения риторической, то есть «красноречивой» закономерности музыкального звучания. Важнейший элемент тремоло – его начальный компонент, ярче других воспринимаемый слухом, звук, который осуществляет риторический акцент на главном моменте высказывания. Поэтому столь важным оказывается начало тремоло с хорошо подготовленным медиатором, при тремолировании с различными частотами-переходами. При этом исключаются незначительные в выразительном смысле движения, например, беззвучный взмах рукой перед реальным контактом медиатора со струной. Зато необходимым условием художественного исполнения для домриста выступает барочный принцип «ускорения, постепенного увеличения скорости», когда исполнитель «разгоняет» движение в тремоло до необходимой частоты – в соответствии с законами движения, когда достижение максимальной скорости невозможно мгновенно просто физически. Руководствуясь законами физики,

домрист начинает тремоло со стремительного разгона скорости до необходимой частоты, где максимальная скорость достигается тремя движениями в отличие от двух (как в дубль-штрихе). Однако профессионализм и техничность исполнения определяются объемом количества движений домриста, с помощью которых он выходит на заданную частоту тремо-лирования. Указанная напряженность звука в тремоло познается не только слухом, но и мышечным ощущением, которое призвано также контролировать степень напряженности в месте удержания медиатора, указывать моменты сменяемости положения и нагрузки медиатора в процессе тремолирования как такового. Эффект непрерывно «люющегося» звука в игре на домре возникает не на логически расположенном соотношении фиксированных тонов, принципиально отличном от процесса тремолирования, а в контексте квази-спонтанного интонирования графического мелодического рисунка, находящегося в непрерывном изменении.

Культура тремолирования на домре особенно заметна на уровне музыкального синтаксиса. Специфичность выразительных средств домры (особенно если исполняются произведения, написанные для других инструментов) способна как усилить музыкальную выразительность, так и помешать ей, согласно отведенной ей звуковой материальности обнаружения. Из вышеприведенного можно сделать вывод, что тремоло – это не только колористически и артикуляционно богатый прием, но и один из важнейших интерпретационных знаков в определении специфики домры, что играет двойную роль: проявление идеальности (продолжение звука) и колористического звукоподражания (звуковые ассоциации).

Существует такое понятие, как «непрерывное тремолирование». Ноты, соединенные общей лигой, должны исполняться непрерывным тремолированием, которое создает впечатление плавности, напевности звука. Когда нужно подчеркнуть, выделить какие-либо отдельные звуки мелодии или когда подряд следуют звуки одинаковой высоты, которые необходимо исполнить протяженно, применяется раздельное тремолирование. То есть оно на мгновение прерывается за счет выделения звуковой точки при движении медиатора вниз перед переходом к исполнению следующего звука или, в зависимости от желаемого художественного результата, повторяющиеся подряд звуки можно разделить, не прерывая тремоло, с помощью смены пальца левой руки. Техника исполнения такого приема строится на выталкивании предыдущего пальца следующим, при этом ему предшествует необходимое по амплитуде движение кисти. Как правило, такого рода звукоизвлечение характерно для достижения эффекта лирической чувствительности, нежности или для чуть заметного эффекта вдоха, придыхания. Раздельное тремолирование наделяет мелодию энергичным, мужественным характером и исполняется четным или нечетным количеством движений на единицу времени в зависимости от характера окончания звука. Если окончание должно быть волевым и активным, последнее движение руки при тремолировании должно быть вниз, если мягким и нежным –

вверх. М. Имханицкий (1987) в исследовании новых тенденций в современной музыке для народного оркестра отмечает не просто повышение интереса композиторов к оркестровому тремолированию в современном оркестре, но и внедрение различных образных эффектов, которые достигаются с помощью этого приема. Такое экспериментальное использование возможностей тремоло указывает на инновационные неогетерофонные принципы композиторской техники на современном этапе и становится импульсом к поиску соответствующих исполнительских приемов в воплощении авторского замысла.

Кантилена на домре имеет особую выразительную окраску, но процесс овладения этой техникой сложен и требует от исполнителя длительной и сосредоточенной работы. Посредством качества звука передается стиль произведения, индивидуальная композиторская манера, палитра эмоций, характер. Звук является той основой, на которой строится художественная концепция, создается определенная звуковая константа произведения. Характер соприкосновения медиатора со струной, сила удержания его в руке и интенсивность нажима на струну, амплитуда движений, их равномерность меняются. Частота движений медиатора по струне, место звукоизвлечения, нажатие медиатором условной плоскости струны и т. д. – факторы, обеспечивающие весь спектр и богатство звуковых возможностей домры при тремоло, свидетельствующие об уровне профессионализма исполнителя. Перед началом исполнения обязательным является соответствующее художественное осмысление воплощаемого художественного образа, ясности представления, что и как должно звучать, тяготение к идеальной гармоничности логики и экспрессии интерпретации именно в *осознании риторической символики Идеального* в домровом звучании. Важным этапом видится содержательно-риторическое осмысление переходов от одного исполнительского приема к другому, с выделением нужных тембральных эффектов: с помощью расположения медиатора относительно струны на грифе (*sul tasto*), у подставки (*sul ponticello*), изменяя угол поворота, и т. п.

Г. Михайлов (1956) определяет этот фундаментальный прием игры на домре как «ритмичное тремоло»: движения по струне в нем распределены пропорционально продолжительности нот, и кисть правой руки в течение всей мелодии не выводится из однообразного ритма движения. Но с художественной стороны это выглядит механистически-искусственно. Тремолирование – средство ведения звука и артикуляции, связанное с выразительностью исполнения, поэтому частота его даже в одном звуке, не говоря о фразе, не может быть всегда постоянной. Тремоло способно «петь», максимально приближаясь к звучанию человеческого голоса, становится мощным средством воплощения художественного образа во всем богатстве его эмоциональных оттенков. Овладение этим приемом дает возможность получать хороший, богатый тембровыми и динамическими красками художественно выразительный звук. По глубине и эмоциональности исполнения на домре тремолирующий звук является основой процесса интонирования в музыке,

а по сравнению с человеческим языком, превращает его (звук) в особую, полную чувств, мыслей, красок эмоционально-художественную речь актера. Неумение пользоваться различной частотой тремоло рождает плоское, невыразительное звучание. Овладение этим приемом требует не только решения чисто технических задач, но и развития качеств, связанных с воспитанием интонационного, гармоничного, полифонического, тембрового слуха, процесса предслышания звучания, слухового контроля. Слишком интенсивное тремолирование усиливает напряжение или волнение мелодии в зависимости от динамики, толщины и длины струны.

Выбирая ту или иную частоту тремолирования, нужно иметь в виду и некоторые объективные особенности восприятия пульсирующего звучания, что зависит от нескольких факторов. Так, для достижения того же эффекта в высоком регистре на домре нужно использовать тремоло большей частоты, в низком – меньшей. Тремолируя по двум струнам, исполнитель одним движением кисти (вверх или вниз) извлекает два звука, но не одновременно, а по очереди, что соответствует двум звуковым импульсам. Таким образом, при интенсивности тремолирования 12 щипков в секунду получается звук, который составляет 24 импульса в секунду. А эта частота уже раздражает слух. При тремолировании на 3-4 струнах число импульсов соответственно возрастет втрое и вчетверо. Поэтому тремоло на двух струнах исполняется с меньшей частотой, а тремолирование 4-звучных аккордов на домре мало используется. Некоторые домристы, исходя из убеждения «чем чаще, тем лучше», играют очень насыщенным тремоло, но это не обеспечивает напевности, а создает агрессивный и иногда даже грубый эффект, а при исполнении плавных, спокойных по характеру пьес вносит элемент нервозности и беспокойства. Критерием для выбора той или иной частоты тремоло должна быть художественная необходимость, умение исполнителя контролировать звучание обертонов и колебания струны. В тремоло важно поддерживать колебательное состояние струны, не давая слушателю возможности потерять ощущение непрерывного звука льющейся. Достигается это не столько частотой тремолирования, сколько силовой равноценностью движений и слуховым контролем звучание обертонов. Слишком частое тремоло особенно пагубно отражается на качестве звука на низких струнах, так как частота колебания самой струны меньше. Если сравнить интенсивность тремолирования на 1-й и 4-й струнах, то ее частота будет отличаться почти в два раза.

Большое значение в достижении необходимой интенсивности тремоло имеет динамика: чем громче, тем менее интенсивно; чем тише, тем более интенсивно. Предельно быстрая частота тремоло нужна в произведениях нежного, прозрачного характера. Интересно, что эти выношенные домровой практикой градации частотности и динамики образуют «параллель наоборот» к так называемой «барочной пирамиде» (Круглова, 2016, с. 4), когда рекомендовалось быстрые пассажи подавать громко, а при тихой звучности замедлять движение.

Выводы. То или иное звучание домрового тремоло зависит от многих причин, связанных с синхронностью исполнения рук, частотой тремоло, местом звукоизвлечения, качеством инструмента и медиатора, регистровым и динамическим показателями, но главное – в выборе той или иной частоты тремоло необходимо (как и при интонационной вибрации на смычковых инструментах) исходить из содержания конкретного художественного произведения, учитывая необходимость передать или напряженность, волнение мелодии, или наоборот ее спокойный характер, лирические нюансы образа. Приближение интенсивности тремолирования к нижней (допустимой в рамках данного приема звукоизвлечения) границе придает звуку спокойный, величественный характер в нижнем и среднем регистрах; несколько вялый, отстраненный – в верхнем. Тремолирование с максимальной интенсивностью создает напряженный (в *forte*) или взволнованный (на *piano*) характер. При сочетании тремоло с другими приемами звукоизвлечения следует помнить, что тремоло по сравнению со звуками, которые извлекаются другими приемами, воспринимается как более громкое. Для сохранения динамической сбалансированности тремолируемые звуки следует исполнять с меньшей силой. Исполнение тремоло возможно не только с помощью соответствующих движений предплечья, но и за счет контакта медиатора со струной в ее различных точках и с разной интенсивностью. Полнота звучания домрового тремоло, как и любой другой инструментальной кантилены, осознается в противопоставлении приемов тремоло, щипок, удар, *pizzicato* и др.

Подытоживая сказанное в аспекте риторических составляющих домровой выразительности, можно выявить следующие позиции: специфическое домровое *legato* выступает как достижение через домровое *tremolo* звукового идеала инструмента, абсолютной свободы «дыхания на инструменте», что ощущается как параллель к вокальной кантиленности в ее дооперных формах; единство основных приемов *legato-pizzicato* в домровом исполнительстве складывается как воплощение первичной инструментальной природы щипкового звукоизвлечения; заимствование приемов других сфер музыкального исполнительства, в частности, подражание оперной манере (*vibrato*), связь домрового исполнительства с разнообразными формами гетерофонного многоголосия позволяют обнаружить в нем риторические приемы, характерные для скрытой полифонии, слышимой в звучании тремолированной струны, меняющейся по тембральной окраске в продолжающемся процессе звучания; гетерофонный принцип образования риторических приемов в исполнительской практике домриста определяется также кантиленным многоголосием особого рода на этом инструменте, когда тремолирование осуществляется как на одной струне, так и на комбинации струн, обеспечивая связность звучания при тремолировании с изменением задействованного количества струн.

Список послань

1. Имханицкий М., Чунин В. Проблемы педагогики и исполнительства на русских народных инструментах. Москва : Музыка. 1987. 140 с.
2. Круглова Е. Некоторые проблемы интерпретации вокальной музыки эпохи барокко. URL: <http://www.studzona.com/referats/view/38824> (дата звернення: 05.07.2016)
3. Михайлов Г. Г. Самоучитель игры на мандолине и четырехструнной домре: С начальными сведениями по музыкальной грамоте. Москва : Музгиз, 1956. 67 с.
4. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. Москва : Музыка, 1982. 300 с.
5. Тремоло. Музыкальная энциклопедия : в 6-ти тт. Москва : Советская Энциклопедия, 1981. Т. 5. С. 597.

References

1. Imkhanitskii, M., Chunin V. (1987). *Problemy pedagogiki i ispolnitelstva na russkikh narodnykh instrumentakh*. [Problems of pedagogy and performance on Russian folk instruments.] Moscow : Muzyka [In Russian].
2. Kruglova, E. (1956). *Nekotorye problemy interpretatsii vokal'noi muzyki epokhi barokko*. [Some problems of interpretation of vocal music of the Baroque era] URL: <http://www.studzona.com/referats/view/38824> posiv 05.07.2016 [In Russian].
3. Mikhailov, G.G. (1956). *Samouchitel igry na mandoline i chetyrehstrunnoi domre: S nachal'nymi svedeniami po muzykalnoi gramote* [Self-instruction game on the mandolin and four-string domra: With initial information on the music. Literacy]. Moskau : Muzgiz. [In Russian].
4. Neigauz, G. (1982). *Ob iskusstve fortepiannoi igry: zapiski pedagoga* [About the art of piano playing: notes of a teacher]. Moskau : Muzyka [In Russian].
5. Tremolo. (1981). *Muzykalnaia entsiklopediia : v 6-ti tt.* [The musical encyclopedia: in 6 volumes]. Vol. 5. p. 597. Moskau: Sovetskaia Encyclopedia.

© Олійник О., 2018