

Управление образования Чагодощенского муниципального района Вологодской области
Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования «Чагодская
детская школа искусств»

**Правильная постановка исполнительского аппарата
как необходимое условие формирования качественного
звукоизвлечения на домре**

Учебно - методическое пособие

Разработано преподавателем
ЧДШИ Климовой Еленой Васильевной

п. Чагода, 2021 г.

Рассмотрено на Методическом совете
от « 20 » января 2020 года
Протокол заседания № 3

В данном методическом пособии рассматривается вопрос о формировании качественного звукоизвлечения на домре при условии правильной постановки исполнительского аппарата. В нем дано описание истории формирования искусства игры на домре, дан теоретический анализ научных работ связанных с проблемой постановки рук и правильного звукоизвлечения. Основу работы составляет обобщение собственного педагогического опыта преподавателя: изучены условия формирования правильного звукоизвлечения, описаны методические рекомендации по данной теме. Пособие рекомендуется преподавателям ДМШ и ДШИ с целью помощи в формировании правильного звукоизвлечения на домре.

Методическое пособие разработано преподавателем высшей квалификационной категории МБУДО «Чагодская ДШИ» Климовой Еленой Васильевной, 2021 год

Содержание

Пояснительная записка.....	4
Глава 1. История формирования искусства игры на домре в России	
1.1. Создание и становление современной модели домры.....	7
1.2. История методики преподавания игры на домре в России.....	12
Глава 2. Теоретический анализ научных работ, связанных с проблемой формирования правильного звукоизвлечения на домре.....	15
Глава 3. Методические рекомендации на основе обобщения собственного педагогического опыта	
3.1 Условия формирования правильного звукоизвлечения домриста	
3.1.1 Строение домры.....	24
3.1.2 Посадка за инструментом.....	24
3.1.3 Постановка правой руки.....	25
3.1.4 Постановка левой руки.....	28
3.2 Основные приемы звукоизвлечения	
3.2.1. Удар вниз.....	30
3.2.2. Переменный удар.....	31
3.2.3. Тремоло.....	32
3.3 Методические рекомендации по формированию правильного звукоизвлечения на домре	
3.3.1. Методические рекомендации по развитию приема звукоизвлечения переменный удар.....	34
3.3.2. Методические рекомендации для развития и формирования приема звукоизвлечени тремоло.....	35
Заключение.....	37
Список литературы.....	38
Приложения.....	41

Пояснительная записка

Главная цель любого процесса обучения и воспитания – всестороннее развитие личности. О важности музыкального воспитания говорили и писали еще греческие философы Платон и Аристотель.[22]

Овладение человеком художественной культурой своего народа – это один из важнейших способов развития личности. Страны и народы, невольно включенные в процесс интеграции на основе материальных, политических и экономических интересов, могут утратить присущие им национально-этнические черты, свою самобытность и неповторимость. Приобщение к народной культуре, стремление к сохранению национальных традиций – одни из тех проблем, которые волнуют педагогическую общественность современности.

Решению этих проблем способствует обучение детей игре на народных инструментах, т.к. актуальность данного обучения заключается в сохранении и преумножении национальной русской культуры, привитии и достойной передаче ее подрастающим поколениям. Первоисточником формирования художественно-эстетического вкуса, патриотизма, нравственной культуры является русская национальная музыка, которая вдохновлена любовью к родине, стремлением к миру, рисует образы русской природы, исторического прошлого, побуждая нас к эмоциональному переживанию.

Современное общество, в условиях стремительно развивающегося мирового прогресса, предлагает ребенку обширное поле информации, источником которой являются средства массовой информации, компьютер с его большими возможностями. Приоритетами в музыке для современной молодежи являются рок, поп, металл, реп и прочие направления, которые не имеют ничего общего с национальной русской музыкой и зачастую не несут в себе никакого художественного, нравственного и эстетического смысла. А как быть ребенку в сложившейся ситуации? Как не потерять себя, реализовать свои способности, организовать свое мнение, основанное на

высоком нравственно-эстетическом уровне? Именно в этом и должна помочь начинающему музыканту школа искусств, в том числе и посредством обучения на музыкальном инструменте «домра». А результатом обучения на этом инструменте будет высокий уровень развития исполнительских навыков, что возможно лишь при условии формирования правильного звукоизвлечения и правильной постановки исполнительского аппарата домриста.

Домра – старинный русский, струнный, щипковый, музыкальный инструмент. Имела большое распространение на Руси и являлась неотъемлемой частью русской культуры в 16-17 веках. На домрах и других народных инструментах играли скоморохи при дворе. Существовала целая «Потешная палата»- некий музыкально-развлекательный коллектив, в котором скоморохи играли на домрах, гусях, гудках.[11]

Так же домра была популярна и в народе. Все торжества, празднества и гуляния проходили с песнями в сопровождении народных инструментов. На домрах, подобно гусям, аккомпанировали народному эпосу, былинам, сказаниям.

Сегодня домра – молодой перспективный инструмент, с огромным музыкально-выразительным потенциалом, имеющий истинно русские корни, и, тем не менее, поднявшийся до высот академического жанра.

Преподаватели ДШИ и ДМШ, обучающие детей игре на музыкальном инструменте «домра», с большим педагогическим опытом имеют собственные разработки, позволяющие более быстро и точно достигать педагогических целей. Актуальность данной методической работы заключается в необходимости обобщения и распространения собственного опыта преподавателей с большим педагогическим стажем. Методическое пособие предназначено преподавателям ДМШ и ДШИ, обучающим детей по специальности «Домра» с целью помощи в развитии и формировании звукоизвлечения на домре.

Новизна этой методической работы заключается в том, что здесь описаны существующие методики известных авторов по проблеме формирования правильного звукоизвлечения, сделан их теоретический анализ, выявлены отличия и особенности. И на основе этого построена своя методика, описаны методические рекомендации по развитию правильного звукоизвлечения.

Цель учебно – методического пособия: обобщение педагогического опыта по формированию правильного звукоизвлечения домристов в взаимосвязи с постановкой исполнительского аппарата.

Задачи:

1. Изучить литературу различных авторов по формированию постановки исполнительского аппарата и правильного звукоизвлечения.
2. Описать существующие методики и подходы по данной теме.
3. Обобщить собственный педагогический опыт по формированию постановки исполнительского аппарата и правильного звукоизвлечения на домре.
4. Дать методические рекомендации на основе собственного педагогического опыта.

Глава 1. История формирования искусства игры на домре в России

1.1. Создание и становление современной модели домры

Домра – русский народный щипковый инструмент. Первые документальные упоминания о ней относятся к XIII веку – так и далее пишется в школе игры на домре Вячеслава Круглова [20;33]. Семьсот лет существует этот инструмент, из них триста лет (XV – XVII в.в.) являясь годами необычайного расцвета (в особенности XVI век) увеселяла бояр в царских палатах и скрашивала жизнь крепостных крестьян. В это время из села в село, из города в город небольшими группами ходили скоморохи и устраивали самые различные представления. Среди этих групп, которые носили название "ватаги" или "артели", были гудошники, гусяры, певцы, акробаты, фокусники. Были среди них и играющие на домрах. В государственных архивохранилищах Москвы хранятся многочисленные рукописи XVI – XVII веков с изображением домр и домрачеев.

Спрос на домры был настолько велик, что на московских рынках существовали целые домерные ряды, где продавались самые различные по размеру домры: домришко, домра, домра басистая. В Москве была образована Потешная палата, где скоморохи могли найти применение своему таланту.

Но после указа царя Алексея Михайловича в 1648 году, фактически объявившего гонения на скоморохов, изготовление домр прекращается, искусство скоморохов утрачивает свою массовость, домра постепенно исчезает из быта народа, и о ней забывают. На смену домре приходит балалайка – инструмент с треугольным кузовом.

Трудно сказать, как бы сложилась судьба домры, но только спустя больше чем два столетия, в 1896 году она была найдена в Вятской губернии, и ею заинтересовался большой энтузиаст, музыкант, просветитель, организатор первого оркестра русских народных инструментов в Санкт – Петербурге Василий Васильевич Андреев (1861 – 1918). Совместно с талантливым мастером – самородком Семёном Ивановичем Налимовым

(1857 – 1916) он восстанавливает трехструнную домру малую, а позднее домру альт и домру бас.[13]

В 1908 году другой московский музыкант Григорий Павлович Любимов вместе с музыкальным мастером Сергеем Фёдоровичем Буровым создают вначале четырёхструнную домру – приму с квинтовым строем, а затем и её разновидности – альт, тенор, бас.

Однако в научной статье "История трёхструнной домры (конец XIX – начало XX веков), автором которой является Галина Васильевна Лесниченко [23] есть немного противоречивая информация по поводу истории домры:

"Интерес к древнему национальному инструментарию появился во второй половине XIX столетия, он характерен не только для России, но и для многих стран Европы. В западных странах выходят значительные научные и публицистические труды о русских народных инструментах. Начиная с шестидесятых годов XIX столетия, впервые в данной области исследования появляются работы наших соотечественников – профессиональных инструментоведов, подлинных энтузиастов изучения музыкального инструментария: М. Петухова, А. Маслова, А. Фаминцына, Н. Привалова, В. Андреева и других.

Александр Сергеевич Фаминцын – профессор Петербургской консерватории, выполнил бесценную работу по восстановлению истории древней домры. В числе его монографий по русским народным инструментам есть исторический очерк "Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа." [44], который был издан в Санкт – Петербурге в 1891 году. "Невероятную сложность представляло для автора отсутствие образов инструментов, о которых идёт речь в его работах – древних гуслей, домры, кобзы и др. Фаминцын обращается к различным свидетельствам о них и восстанавливает их облик, стремится найти объективные факты и дать им научные объяснения. Изучает русские летописи, жития, труды древних русских, византийских, арабских писателей, многочисленные работы русских и иностранных историков" - пишет Л. В. Марченко в статье "Русские

народные музыкальные инструменты в отечественных исследованиях конца XIX века". Однако Фаминцын в своей работе выделяет исторически важную мысль, он сообщает, что "к числу русских музыкальных орудий, нередко упоминаемых в старинных исторических памятниках, принадлежит инструмент домра". Далее он пишет: "Несмотря на довольно частые упоминания о нём, до нас не дошло ни изображения, ни даже описания этого инструмента, вследствие чего представления о нём до последнего времени были самые шаткие, гадательные. Не знали даже в точности, к какому роду инструментов она должна быть отнесена".

В последующие годы изучением домры занимался Н. И. Привалов, который, в свою очередь, явился продолжателем всей исследовательской тематики Фаминцына по народным инструментам.

Николай Иванович Привалов (1868-1928) – крупный учёный этнограф, горный инженер, инструментовед, дирижёр, крупный общественный деятель, артист Великорусского оркестра.[17]

Среди его многочисленных трудов в 1906 году появляется исследование о струнных народных инструментах. В работе, полное название которой – "Тамбуровидные музыкальные инструменты русского народа. Очерк их происхождения, появления на Руси и существования. (Домра, балалайка, лютня, кобза, бандурка, бандура, торбан, мандолина, гитара)" Привалов подробно излагает историю этих инструментов, пополняя новыми данными труд профессора Фаминцына. В разделе о домре им представлен широкий круг источников, в которых упоминается старинный русский инструмент. Между тем, в вопросах родословной струнного инструментария Фаминцын и Привалов в научных трудах придерживались единой точки зрения, отмечая так же "восточное" происхождения данных народных инструментов, в том числе и домры. Оба автора были музыкантами – профессионалами в области истории этнографии. Однако же в целом работы Привалова отличились от работ его предшественника. Если в трудах Фаминцына можно проследить жизнь народных инструментов, их судьбы в

далёкие от нас эпохи [45], то Привалов, по свидетельству современного исследователя Л. Марченко, даёт яркую картину бытования русских инструментов вместе с портретами народных музыкантов на рубеже XIX и XX веков.

Появление четырехструнной домры было не случайным, дело в России 80 – 90-е годы XIX века стала активно культивироваться итальянская мандолина, распространяемая приезжими итальянскими и немецкими музыкантами. Наибольшей популярностью пользовался неаполитанский тип мандолины с 4-мя парными струнами, настроенными в квинту (g, d, a, e).

В 20-е годы XX века в России в системе вновь созданных организаций пролетарских музыкантов (РАПМ) на струнные щипковые инструменты, а также оркестры народных инструментов легла просветительская миссия приобщения широких масс трудящихся к искусству. Большими тиражами выходит "Дешёвая библиотека" для мандолины или 4-х струнной домры с произведениями мировой музыкальной классики. Возрастает потребность в струнных щипковых инструментах.

Постепенно неаполитанские оркестры заменяются оркестрами русских народных инструментов. Мандолина вытесняется домрой с четырьмя одинарными струнами, настроенными в квинту.[19]

Трудно сказать, какая версия домры наиболее соответствует подлиннику, так как на изображениях XVI века домры выглядят по – разному. При внимательном изучении внешнего вида этих инструментов, в одном случае можно обнаружить сходство с современной домрой, в других – с лютней, имеющей большой корпус, короткий гриф и отогнутую назад головку. Количество струн – на одних четыре, на других – три. Кроме того, каждый отдельный инструмент имел и свои индивидуальные отличия: не надо забывать, что инструменты изготавливались кустарным способом, и каждый инструментальный мастер мог внести свои изменения в изготавливаемый им инструмент.

Прошло сто лет, и теперь можно смело сказать, что национальный Андреевский оркестр стал явлением поистине интернациональным. В некоторых национальных оркестрах на Украине, в Белоруссии, республиках Средней Азии и Закавказья по типу Андреевского создавались и создаются семейства струнных щипковых. Многие национальные инструменты изменяются и совершенствуются: перестраивается диапазон, температура, улучшаются звуковые качества, обогащается техника игры... Думается, что это процесс остановить невозможно. И этих позитивных тенденций не надо бояться, так как исторически во все времена взаимообогащение культур способствовало становлению профессионального исполнительства, интернационализации музыкального языка.[13]

Следует напомнить, что все существующие сегодня профессиональные музыкальные инструменты были до определённого времени народными. История же тамбуровидных инструментов берёт своё начало от лютни, которая существовала ещё в I – III веках новой эры в Афросиабе – городище древнего Самарканда. Но, попав в другие страны, она трансформировалась в мандолину, лютню, домру и другие разновидности тамбуровидных инструментов. Где-то они остались народными, а где – то стали профессиональными и более усовершенствованными. К инструментам такого рода теперь можно отнести и домру. Сейчас на многих из них исполняется мировая классическая музыка, современными композиторами создаются оригинальные произведения, исполнители получают профессиональное музыкальное образование.

Своеобразные условия, сложившиеся в России во второй половине XIX века под воздействием разных факторов, послужили реальным толчком во многих творческих начинаниях. После отмены крепостного права среди прогрессивно настроенной части общества усилилось стремление к просвещению народа, повышению его культурного уровня, возрождению национальных традиций. Активная творческая деятельность В. В. Андреева в Санкт – Петербурге также приходилась на период глубоких преобразований

в сфере культуры и искусства, поэтому реконструкцию трёхструнной домры необходимо рассматривать в контексте этих процессов.[35]

Василий Васильевич Андреев – основатель первого в России профессионального национального оркестра. Он вошёл в историю русской музыкальной культуры благодаря яркому таланту и беззаветному отношению к любимому делу. В музыкальном искусстве Андреев утвердил себя как исполнитель, композитор, дирижёр, педагог, просветитель, а так же пропагандист, публицист и музыкально – общественный деятель.

Жизненный путь В. В. Андреева наполнен преданным служением народному инструментальному искусству. Особенно неocenим его вклад в возрождение и реставрацию русских национальных инструментов. В процессе реставрационной деятельности родилось творческое соавторство (В. В. Андреев, Н. П. Фаминцын, С. И. Налимов), представители которого участвовали в создании первой современной модели трёхструнной домры.

К концу XIX века Андреев уже был создателем современного института балалайки и первооткрывателем совершенно новых направлений в музыкальном искусстве, он основал народно–инструментальные жанры сольного и ансамблевого исполнительства на струнно-щипковых инструментах. Появление усовершенствованной домры означало новую ветвь в отечественно музыкальной культуре. Сам того не предполагая, он заложил основу для будущего расцвета домрового исполнительства.[35]

1.2 История методики преподавания игры на домре в России

В конце XIX – начале XX веков происходили серьёзные изменения в процессе обучения игре на струнных народных инструментах. Показательной в этом плане являлась деятельность В. В. Андреева и его талантливой группы единомышленников, которая во многом была нацелена на осуществление задач массового привлечения людей к народному музицированию. Андреев буквально удивил современников своими реформаторскими целями всеобщего просвещения. По его инициативе уже в конце XIX века в войсках и царских школах для солдатских детей были открыты музыкальные классы,

в которых, прежде всего, обучали игре на домре и балалайке. С появлением современной модели домры картина обучения изменилась, стремительно росло количество обучающихся, а в сентябре 1897 года группа преподавателей начала работу в войсках гвардии Петербургского гарнизона. Значительную роль в музыкальном обучении сыграли организованные Андреевым и Приваловым бесплатные классы.[13]

В 1908 году в Петербурге была открыта Народная консерватория. Одним из её учредителей также являлся Андреев. Обучение игре на трёхструнной домре, в числе других народных инструментов, в этой консерватории проводилось по академической программе.

В начале XX века среди крупных городов России трёхструнная домра становится не менее популярной в Москве. А первое упоминание о сольном выступлении домриста относится к 1909 году. В изданиях периодической печати Петербурга сохранилась публикация начала века о выступлении домриста. Рецензия - отзыв носила критический характер, и это вполне закономерно, так как первые солисты – исполнители не имели практических навыков, необходимых для концертирующих исполнителей. Трёхструнная домра, как виртуозный сольный инструмент, вошла в концертную жизнь значительно позже.[37]

Лишь только в 1945 году был написан первый и, наверное, самый знаменитый концерт для домры и оркестра русских народных инструментов автором которого является Николай Будашкин. А в 1948 году был открыт факультет народных инструментов, одним из первых выпускников которого стал Виталий Иванович Мироманов, известный музыкант - исполнитель, ставший впоследствии и преподавателем кафедры. Позже приходят в качестве педагогов известные музыканты – солисты и методисты: Виктор Чунин, Рудольф Белов, Вячеслав Круглов, Александр Цыганков. Они сделали очень многое для развития домры, становления её как сольного инструмента, слушая игру этих музыкантов домру стали ставить в один ряд со скрипкой,

фортепиано и другими академическими инструментами. На сегодняшний день они и их ученики продолжают традиции, начатые В. В. Андреевым.[24]

Глава 2. Теоретический анализ научных работ, связанных с проблемой правильной постановки исполнительского аппарата домриста и формирования качественного звукоизвлечения на домре

В настоящее время существует множество литературы, в которой описываются различные методики, подходы, системы обучения домристов. Большое значение в решении поставленной проблемы имеют работы пожилых опытных педагогов А. Александрова, В.Чунина и современных ведущих домристов - исполнителей В.Круглова, А.Потаповой, Н.Бурдыкиной, Т.Разумеевой.

В своей педагогической практике мы используем методики обучения игре на домре А.Я.Александрова «Школа игры на трехструнной домре» и В.Чунина «Школа игры на трехструнной домре». Они содержат описания инструмента, посадку, постановку рук на инструменте, упражнения и нотный материал, расположенный в порядке усложнения. Большое внимание в данных работах уделяется правильной посадке домриста. На самом деле посадка имеет большое физиологическое (посадка должна быть удобной и свободной, чтобы не мешать творческому процессу) и эстетическое значение. Учащийся должен постоянно следить за осанкой: не сутулиться, корпус слегка наклонить вперед, голову не опускать. Дышать нужно ровно и глубоко, это способствует правильному кровообращению и освобождению исполнительского аппарата.

Анатолий Яковлевич Александров – музыкант, педагог, методист, один из первых исполнителей на трёхструнной домре, среди его учеников известно имя Виктора Ивановича Калинина – Заслуженного артиста России, дипломанта первого Всероссийского конкурса исполнителей на народных инструментах, ныне концертмейстера оркестра народных инструментов Всероссийской Государственной теле – радио компании.[18]

Школа игры на домре Анатолия Александрова [2] – предназначена для учащихся и педагогов музыкальных школ и училищ, участников и руководителей самодеятельных музыкальных коллективов.

"Школа" состоит из трёх частей и репертуарного приложения.

Теоретические сведения и практический материал излагаются в тесной связи и расположены в порядке постепенно возрастающей сложности.

Часть первая включает общие сведения об устройстве домры, правила посадки, положение рук и инструмента, первоначальные навыки игры и краткие сведения по музыкальной грамоте (длительность звуков и счёт, метр и ритм, темп). Большое внимание уделяется звукоизвлечению и знакомству со средствами музыкальной выразительности: касание медиатора о струну, извлечение звуков на двух и трёх открытых струнах, перенос медиатора с одной открытой струны на другую.

Как пишет А.Я. Александров, способы звукоизвлечения на домре следует начинать с одинарных, двойных, чередующихся ударов и тремоло. Поскольку тремоло основано на естественном, эластичном движении кисти правой руки и не связано с определённым количеством ударов вверх и вниз, его освоение вводится одновременно с игрой ударами. Одинарные, двойные, чередующиеся удары и тремоло на каждом звуке схожи по характеру звучания со штрихом деще. В зависимости от темпа и указаний автора этим штрихом извлекаются звуки: короткие – ударами, а длинные – тремоло. При этом длительность каждого звука должна быть полностью выдержана пальцами левой руки. Кроме звукоизвлечения на каждой открытой струне, с самого начала вводится игра на трёх, а затем и на двух открытых струнах. Это нужно для того, чтобы кисть правой руки приобрела необходимый наименьший наклон по отношению к панцирю. Такое же назначение (для нахождения минимального среднего подъёма при игре "над панцирем") имеет предлагаемая игра "на грифе" с вытянутой кистью правой руки и "у подставки", где кисть не делает большой подъём.

Освоение различных простейших видов расстановки пальцев левой руки следует сочетать с укреплением навыка самостоятельной ориентации пальцев на грифе. Необходимо следить за точным и правильным их положением на соответствующих ладах. Во всех случаях пальцы

рекомендуется ставить так, как это делается при извлечении двойных нот или аккордов, что будет способствовать более правильной постановке пальцев левой руки на ладах. По мнению автора для развития музыкального слуха, памяти и укрепления навыков игры на домре следует тренироваться в подборе по слуху мелодии песен и танцев.

Вторая часть содержит материал по закреплению и развитию навыков игры в первой позиции и изучению тональностей, в неё так же входит знакомство с полупозицией. В этой части освоение материала должно быть связано не только с тем, что бы точнее воспроизводить нотный текст, аппликатуру, приёмы и штрихи, динамику и темп. Большое внимание уделяется здесь умению исполнять мелодию полным и певучим звуком, умению правильно фразировать, понять характер и осмысленно передать содержание написанной композитором музыки, развитию эмоционального восприятия и художественного вкуса.

Часть третья направлена на совершенствование звукоизвлечения на домре и овладение новыми приёмами: глиссандо, пиццикато пальцами левой руки, вибрато, флажолетами, игрой за подставкой и дробью. Так же в данной "школе" изложены принципы игры двойными нотами, даны практические рекомендации, касающиеся приёмов извлечения качественного звука. В этом разделе так же рассказывается о фразировке, исполнении штриха при переходах на соседние струны и через струну. Важно научиться умело и выразительно исполнять все штрихи при трёх видах звукоизвлечения – ударе, нажиме, толчке – и оправданно применять их с художественной точки зрения.

В зависимости от музыкально – художественного содержания произведения исполнитель-домрист должен уметь переключиться от игры маленькой амплитудой: кончиками пальцев, движением кистью, кисть вместе с предплечьем – до большого размаха: движением всей правой руки. С изучением позиций и пяти видов смены позиций осваивается игра мелизмов.

Все это является частью правильного звукоизвлечения на домре. В конце имеется нотное приложение.

Виктор Семёнович Чунин – Заслуженный деятель искусств России, профессор, дирижёр, педагог, методист. Родился в 1933 году, в 1958 году закончил ГМПИ имени Гнесиных (класс домры П.И. Алексеева, дирижирования - О.М. Агаркова). С 1958 года преподаватель, с 1988 года – профессор кафедры народных инструментов ГМПИ имени Гнесиных. Его деятельность как учёного, педагога, методиста и общественного деятеля оказала заметное влияние на развитие народно – инструментального жанра в разных направлениях. Его работы признаны во всех звеньях системы музыкального образования, он известен как автор учебных программ, методических пособий и репертуарных сборников, которые уже много лет используются в качестве хрестоматийного материала в ДМШ, музыкальных училищах и вузах. Им создана прогрессивная современная школа игры на русской домре. На протяжении многих лет ведёт большую общественную работу, проводит мастер – классы, лекции и семинары в различных регионах России.[16]

В "Школе игры на трехструнной домре" Виктора Чунина [41]доступно изложены сведения об инструменте, посадке, исполнительской технике, начальных навыках звукоизвлечения, их способы, о компонентах музыкального языка и работе над произведением.

"Школа" помимо основных азов обучения домриста включает в себя пьесы – ключи, которые служат основным учебным материалом для усвоения и закрепления игровых навыков домриста в тесной связи с художественными задачами. В. Чунин предлагает следующий план работы над каждым из номеров раздела, чтобы извлечь из них максимальную пользу: разобрать текст и выучить на память, освоить указанные штрихи, динамические оттенки, транспонировать в разные тональности, исполнить в разных темпах, применить приёмы отклонения от темпа, найти свой вариант применения динамических оттенков, подобрать возможные варианты тембрового

сопоставления мотивов, исполнить в различных характерах (с разным настроением), подобрать аккомпанемент к данной мелодии, сыграть все пройденные номера.

Домра не имеет специального устройства для закрепления и В. Чунин предлагает использовать специальный ремень, который обхватывает корпус исполнителя и с двух сторон прикрепляется к инструменту. Данную рекомендацию мы используем при обучении детей маленького роста.

"Школа" содержит также комплекс специальных гимнастических упражнений для рук, помогающих расслабить и развить мышцы рук и пальцев, что очень важно для достижения свободы рук при игре.

Самый современный методический материал содержится в работе В.Круглова «Школа игры на трехструнной домре». Она содержит усовершенствованный взгляд на посадку за инструментом, постановку рук, упражнения на разные виды техники, современный нотный материал.

Школа игры на домре Вячеслава Круглова была создана в 2003 году.

Вячеслав Павлович Круглов – Народный артист России, профессор РАМ им. Гнесиных, в 1971 году закончил Санкт–Петербургскую консерваторию имени Римского–Корсакова, за годы работы внёс большой вклад в развитие домры и исполнительства на ней, стаж его работы более 40 лет. Круглов - востребованный музыкант как у нас в стране, так и за рубежом, дал множество концертов по всей России и во многих странах мира. Президент академии народной музыки, организатор фестивалей исполнителей на народных инструментах, член жюри различных конкурсов, методист и педагог. Среди его учеников Народные Артисты России С. Лукин и М.Горобцов, лауреаты престижных всероссийских и международных конкурсов Г. Кокорин, А. Семёнова и другие.[16]

Вячеслав Круглов является одним из ведущих исполнителей и педагогов в области народного инструментального искусства.

«Школа игры на домре» [20] (Москва, 2003 год) является результатом многолетней концертно–исполнительской и педагогической деятельности

автора. В ней даётся в обобщённом виде методика обучения на основе последних достижений исполнительства на домре.

В данной работе предлагается не только методика обучения, но, главное, предоставляется возможность педагогу и ученику самим выбрать из различных вариантов и способов то, что им кажется убедительным и целесообразным.

"Школа" адресована педагогам и учащимся музыкальных школ, училищ и вузов. Для автора важно было объединить и логически осмыслить состояние теории и практики домрового исполнительства.

Данная школа наиболее близка автору данной работы как исполнителю и как педагогу, поскольку в ней присутствуют все необходимые аспекты обучения – начиная с исторического обзора инструмента и заканчивая пьесами высокого профессионального уровня. В ней полностью описано как нужно хранить инструмент, его устройство, посадка и так далее. Уделено внимание каждой стороне обучения на инструменте. Примечательно ещё и то, что эта школа включает методику обучения не только на трёхструнной, но и четырёхструнной домре с соответствующим ниже нотным приложением для обоих инструментов.

В методике обучения игре на домре В. Круглова есть свои особенности, автор описывает свою, отличную от других, точку зрения на некоторые вещи:

- нежелательно применение подставки под правую ногу на начальном этапе обучения, так как ученик не способен "держат" позвоночник, чрезмерно наклоняется не только вперёд, но и вправо;
- положение корпуса может изменяться в зависимости от технических задач исполняемого материала;
- большое внимание уделяется исполнению мелизматики, ей посвящена отдельная глава;

- в технике игры правой руки выделяются четыре основных способа: вращательное, комбинированное маховое, поступательное и комбинированное поступательное;
- основой звукоизвлечения является щипок со струны, а не удар по ней;
- при первоначальном обучении не следует ставить руку ребёнка в первую позицию, где требуется большая растяжка пальцев, располагать пальцы следует на 7, 8, 9, 10 ладах в хроматическом тетрахорде, начиная движение с 4-ого пальца.

Вячеслав Павлович обращает большое внимание на то, что следует избегать многократного механического проигрывания изучаемого материала. Работая над отдельными местами нужно ставить чёткие задачи: проработка приёмов и штрихов, ритм, стилистика, качество звука, переходы из позиции в позицию и т. д.

В. Круглов предлагает использовать для обучения начинающих домристов уменьшенные инструменты: 1/32, 1/16, 1/8, 2/4.

Очень хорошие рекомендации даёт по работе с медиатором, что имеет важное значение при формировании правильного звукоизвлечения на домре. Звук на домре извлекается в основном медиатором. Он может быть изготовлен из различных материалов: панциря морской черепахи, целлулоида, кожи, пластмассы, капролона. Качество медиатора зависит не только от материала, но и от формы, размера, а главное от заточки и полировки. Толщина медиатора должна быть 1-1,5 мм, материал для сольного исполнительства не должен быть слишком мягким или жестким, чтобы во время игры не появились лишние призвуки, шлепки или стук. Обработку медиатора следует производить сначала наждачной бумагой, а затем материалом из плотного сукна, на который нанесена специальная полировочная паста. 1/3 часть медиатора цепко удерживается мякотью ногтевых фаланг большого и указательных пальцев правой руки, 2/3 медиатора во время игры как бы вибрируют при соприкосновении со струной. Остальные пальцы должны быть согнуты, но не зажаты в кулак.

Так же в работе В.Круглова предлагается для исполнения большое количество этюдов автора на развитие различных исполнительских навыков домриста.

А.Потапова в своем методическом пособии «Домра с азов» [32] описывает подход к обучению детей младших классов в игровой форме, сравнивая части домры с животными или частями тела человека, каждый пальчик на ручке имеет свое сказочное название (король, королева, слуга, принц) упражнения и пьесы имеют свои забавные образные названия. В нотном приложении у каждой пьесы есть свой рисунок с оттенком юмора.

Так же А.Потапова предлагает использовать сжатую аппликатуру во время обучения в первом классе, это способствует правильной постановке левой руки и позволяет избежать зажатий, что важно для правильного звукоизвлечения.

Н.Бурдыкина в своей работе «Юный домрист» [5] предлагает новые попевки и песенки для начинающих домристов в ансамбле с преподавателем. К каждой песенке сочинены слова, иллюстрирующие содержание произведения.

В «Азбуке домриста» **Т.Разумеевой** [33] описана краткая история инструмента, далее дано подробное описание строения инструмента и методические рекомендации по посадке, постановке рук и развитию исполнительских навыков. Так же в данной работе представлены новые произведения для начинающих домристов под аккомпанемент, в ансамбле с преподавателем со словами.

Каждый музыкальный инструмент сохраняет жизнеспособность благодаря своим неповторимым выразительным способностям. Трёхструнная домра, как и другие современные народные инструменты (баян, балалайка, гитара) предоставляет возможность исполнять не только народные мелодии, но и произведения отечественного и мирового классического наследия.

Рассматривая данные школы игры на домре, можно прийти к выводу, что в общем и целом суть описанных методик одна – обучение игре, и в

каждой описываются начальные этапы, то есть постановка обеих рук, посадка за инструментом, упражнения для закрепления. Но в каждой школе есть свои нюансы и аспекты, на которые составители "школ" обращают внимание каждый в отдельности.

По нашему мнению, каждая школа игры на домре представляет собой ценнейший методический материал для обучения музыканта, как и для начинающего, так и уже вполне зрелого домриста. Рассматривая данные школы, мы приходим к выводу, что в принципе азы исполнительского мастерства сходны – отличие в том, что в какой – то школе уделено большее внимание, например, мелизматике, а в другой упражнениям для расслабления мышц рук. Но все школы говорят о том, что правильная постановка исполнительского аппарата необходима для формирования правильного звукоизвлечения на домре.

Глава 3. Методические рекомендации на основе обобщения собственного педагогического опыта

3.1 Условия формирования правильного звукоизвлечения на домре

Непременным условием правильного развития и формирования приемов звукоизвлечения домриста является правильная постановка исполнительского аппарата, к которой относятся посадка за инструментом и постановка рук. Но прежде чем сесть за инструмент, необходимо изучить его строение.

3.1.1. Строение домры:

Развитие и формирование приемов звукоизвлечения домристов невозможно без знания строения инструмента, его частей. Поэтому на первых же уроках обучающиеся подробно изучают строение домры (приложение №1).

Домра состоит из 3х основных частей: головка, гриф, корпус.

Головка имеет фигурную форму, на ней располагается колковый механизм, который состоит из колковых валиков и колков. С помощью их мы настраиваем домру.

Вверху грифа находится верхний порожек, по всей длине грифа расположены металлические порожки или ладовые пластинки. Расстояние от одного порожка до другого называется ладом. На грифе мы будем ставить пальчики к металлическим порожкам.

Выпуклая задняя часть корпуса называется кузов. На переднем плане находится дэка, которую в части, где скользит мизинец, защищает панцирь. Так же здесь находится голосник, через который звук попадает внутрь корпуса и приобретает объем, подставка для струн, нижний порожек и кнопки, к которым крепятся струны.

Через весь инструмент натянуты 3 струны: две тонкие и одна толстая, потому что обмотана тонкой канителью.

3.1.2. Посадка за инструментом: (приложение № 2)

Важную роль в развитии исполнительских навыков и приемов звукоизвлечения играет правильная посадка за инструментом. Посадка

играющего на музыкальном инструменте является организующим исполнительским началом. Качество игры в большой мере зависит от собранности, подтянутости, органической слитности исполнителя с инструментом. Посадка должна быть удобной, обеспечивающей наименьшую утомляемость музыканта. Исполнители на домрах (как, впрочем, и на других музыкальных инструментах) сидят на передней половине стула. Левая нога ставится на пол отвесно или чуть вперед, но обязательно на полную ступню, правая нога может лежать на левой или стоять на специальной подставке.

Домра имеет две основные точки удержания. Корпус ее слегка зажат между грудью и ногой, на которую опирается. Это обеспечивает устойчивость инструмента. Третья, дополнительная точка удержания – правая рука, положенная плоской стороной предплечья на край деки, немного выше нижнего порожка и представляющая собой противовес грифу. Противовес не дает грифу опускаться и обеспечивает положение его головки на уровне левого плеча. При правильно удерживаемом инструменте в двух точках, третья обычно существует теоретически.

Правильная посадка требует, чтобы музыкант сидел, слегка подав корпус вперед (в положении «к инструменту»). С подачей туловища вперед весовой упор его в значительной мере переносится на правую ногу, на котором лежит корпус домры.

Если обучающийся сидит правильно, значит, он может встать на обе ноги без помощи рук, что можно легко проверить.

На протяжении всего курса обучения нужно корректировать посадку за инструментом, так как дети растут, меняются размеры рук, ног, туловища.

3.1.3. Постановка правой руки

Постановку правой руки следует начинать с изучения приема звукоизвлечения пальчиком, т.е. пиццикато. Рука свободно ложится на домру и пальцы, кроме большого, как бы обнимают инструмент. Большой палец осторожно ложится на струну «ля» и мягко соскальзывает на струну «ре».

Так же изучаем игру пиццикато на других струнах. Для того чтобы снять мышечное напряжение руки необходимо выполнять упражнение «Волна», которое описано в главе 3.2 в методических рекомендациях.

Первое полугодие домристы играют только пиццикато, со второго полугодия следует начинать осваивать игру медиатором.

Прежде чем ученик возьмет медиатор, нужно попросить его опустить правую руку вдоль туловища, почувствовать свободу плеча, предплечья, кисти. Можно слегка покачать рукой. Затем согнуть руку в локте и собрать кисть, она уже примет нужное положение, так как состояние полусогнутых пальцев и противовес большого пальца являются естественными. Кисть правой руки должна быть компактной, четыре пальца ее (от указательного до мизинца) согнутыми (но так, чтобы концы их не касались ладони), и обязательно сомкнутыми по всей их длине, чтобы создать массив, равносильный большому пальцу и противоположный ему по действию (при сжатии медиатора). Указательный и большой пальцы должны описывать овал. Медиатор удерживается между первой фалангой указательного пальца и подушечкой большого; большой палец, прижимающий медиатор к указательному, должен быть немного согнут в суставе первой и второй фаланги. Если большой палец будет прямым или вогнутым, то он неизбежно развернет медиатор и поставит его или плашмя к струне, или ребром, противоположным заточке. Кроме того, при согнутом пальце, увеличивается сила давления на медиатор. Не следует, однако, впадать в крайность и ставить первую фалангу большого пальца торцом к медиатору; в этом случае медиатор будет «намертво» зажат с двух сторон, и звук станет жестким.

Для освобождения мышц во время игры медиатором необходимо делать упражнение «балалайка» как описано в главе 3.2. в методических рекомендациях.

В некоторых «Школах» имеются указания на то, что кисть правой руки не должна касаться инструмента. Это совершенно не верно. Кисть должна иметь опору и не находиться во время игры на весу. Для этого мизинец

слегка разгибается в суставе первой и второй фаланги и краем ногтя ставятся на панцирь домры, по которому скользят во время игры и служат подвижной опорой для кисти руки. Ноготь, скользящий по панцирю домры, не должны отрываться от него.

Рассмотрение двигательного процесса связано с вопросом о свободе движения, основой которой является не расслабленность мышц, а правильная организация движения руки, рациональное использование ее конструктивных возможностей и двигательных устройств. Важно, чтобы в движении не принимали участия ненужные части руки и управляющие ими мышцы.

Медиатор – это посредник между рукой исполнителя и инструментом. Он имеет важное значение для правильного звукоизвлечения на домре. Форма медиатора соответствует первой фаланге большого пальца правой руки. Для малой домры толщина 1,3 мм до 1,5 мм, высота может быть от 0,7 см до 2,5 см, ширина то 1,2 см до 1,5 см. Размеры зависят от размера руки исполнителя.

Лучшие медиаторы – «черепаховые». «Черепаха» - испытанный материал для медиатора, не имеющий себе равного. Только в том случае, если невозможно изготовить медиатор «черепаховый», материалом для него может служить целлулоид или капролон (лучше прозрачный) соответствующей толщины.

При игре умеренной силой медиатором из целлулоида можно извлечь звук даже лучший, чем «черепаховым», так как структура целлулоида более вязка, а поэтому медиатор меньше стучит о металлические струны. Однако целлулоидные медиаторы имеют существенный недостаток, заключающийся в том, что при игре сильным звуком они быстро стачиваются от трения о струны, поверхность рабочих граней становится шершавой, а звук «шипящим». Особенно часто это происходит на струнах, обвитых металлической нитью (канителью).

Черепаховые медиаторы более устойчивы, прочны. Предварительная полировка рабочих граней как бы цементирует их поверхность. Если от

износа грани потеряли свой профиль, их следует подправить. Изготовлением и подправкой износившихся медиаторов домристы обычно занимаются сами. Медиаторы изготавливаются с помощью шаблона, по которому на пластинку наносится ручкой или карандашом контур будущей формы. По очерченной форме пластинку обрезают ножницами. Затем о наждачную бумагу обрабатывают края медиатора, по которым скользит струна во время игры. Сначала фаски медиатора обтачивают о крупную наждачную бумагу, затем о мелкую, а в конце его обрабатывают о сукно или плотную ткань.

Обработанные края условимся называть «рабочими гранями». Существуют два их профиля: фаски сняты или края «завалены». Второй профиль лучше: при надобности изменить характер звука он дает возможность менять угол постановки медиатора по отношению к струне; при любом его положении точка касания струны всегда будет находиться на вершине закругленности. При снятой фаске медиатор должен ставиться под неизменно определенным углом к струне, чтобы она скользила по всей поверхности фаски, иначе пропадает смысл такой заточки.

Чтобы медиатор не выскальзывал из рук во время игры можно нарисовать на его верхней части решетку или приклеить пластырь.

3.1.4. Постановка левой руки.

Плечо левой руки должно свободно и естественно свисать вдоль туловища, а локоть не прижиматься к нему и не отводиться в сторону. Рука сгибается в локте, а предплечье направляется в сторону шейки грифа. Гриф инструмента лежит на суставном утолщении, являющемся основанием указательного пальца (приложение № 3). При нажатии пальцев на лады суставное утолщение служит подпоркой для грифа. Большой палец, приложенный с небольшим усилием своей мякотью к противоположной стороне грифа, фиксирует положение грифа и не позволяет ему при нажиме пальцев на лады соскользнуть с суставного утолщения во впадину между большим и указательным пальцем. При положении грифа во впадине становится неизбежным кольцеобразный захват его большим и указательным

пальцами, что влечет за собой неправильное положение играющих пальцев, торможение при переносах руки, и вообще нарушает работу кисти в целом. Гриф не должен ложиться на ладонь. Чтобы этого не происходило, большой палец независимо от позиции надо держать приложенным к грифу против второго пальца, нажимающего на струну, не возвышая при этом кончик его над грифом. Такое положение большого пальца обеспечивает правильное положение всей кисти руки на грифе. Следует обратить внимание педагогов на встречающееся в практике явление, когда учащиеся из боязни поднять большой палец над грифом стараются его убрать совсем, для чего сгибают в первом суставе и кончиком упираются в гриф. Такого положения большого пальца нельзя допускать.

В работе левой руки основная нагрузка ложится на пальцы. Их функцией является прижатие струны к ладам, требующее порой почти мгновенного сокращения мышц. Правильная постановка левой руки обеспечивает чистоту звука, достигаемую «цепкостью» пальцев, их беглость, и наименьшую утомляемость всей кисти руки. Для этого необходимо делать упражнения «Мельница» и «Паровозик», которые будут описаны в главе 3.2 в методических рекомендациях.

Работа пальцев (прижатие струны к ладам) основывается на естественных и привычных хватательных движениях, но, так как нажим на струну является целевым, требующим качественного нажатия (силы и точности постановки пальцев на лады), кончики пальцев надо ставить на струну отвесно, «молоточками», буквой «П» и к самому ладу. При этом ногти стоящих на ладах пальцев своей плоскостью должны быть обращены в сторону корпуса домры, а не поперек грифа. Для выработки правильной постановки пальцев вначале надо давать упражнения или пьесы, начинающиеся восходящим движением, при этом необходимо оставлять пальцы на ладах. Оставлять пальцы на ладах в восходящем движении мелодии надо для того, чтобы при обратном движении положение их было бы уже определено.

Если учащийся не может охватить I позицию при одновременном положении всех четырех пальцев на грифе, то при взятии верхней ноты, предыдущие пальцы можно по мере надобности сместить в сторону мизинца, но не снимать их с грифа. Так же при обучении маленьких детей можно применять игру в сжатой позиции, эта методика хороша тем что исключены тоны и пальчики ставятся в хроматическом порядке.

В обучении детей младшего школьного возраста можно использовать оркестровые разновидности домр (пикколо, малую, а затем альтовую). При игре на пикколо (если это не специальная подготовка пикколиста) запись нот должна быть в строе малой и альтовой домр. Так, постепенно переводя ученика с меньшего инструмента на больший (исходя из физического роста), можно добиться правильной постановки рук.

3.2. Основные приемы звукоизвлечения на домре.

Изучив строения домры, правильную посадку за инструментом, постановку правой и левой рук, можно начинать освоение приемов звукоизвлечения на домре. Основные приемы звукоизвлечения на домре это удар вниз, переменные удары и тремоло.

3.2.1. Удар вниз.

Удар по струне при игре в одну сторону (вниз) осуществляется следующим образом: кисть руки заносится вверх (к себе), затем естественным падением в сочетании с активным движением производится удар по струне. Для каждого удара вниз нужно сделать самостоятельный замах. При этом необходимо ощущать свободу руки, ощущать как вся тяжесть руки упала на струну. В этом процессе задействованы все части руки: кисть, предплечье, плечо и даже мышцы спины, которые идут к руке. Все должно быть свободно.

Удары вниз лучше отрабатывать на открытой 2-й струне, чтобы движение кисти заканчивалось упором медиатора в 1-ю. Осваивая удары на 1-й струне, учащийся может излишне проносить кисть вперед (по ходу удара), так как в этом случае не будет ограничения движения струной, а

это нежелательно. Привыкнув к искусственной остановке кисти, учащийся впоследствии будет останавливать ее своевременно. Надо следить также за тем, чтобы удар по струне не производился поворотом кисти в горизонтальной плоскости.

Первоначально удары вниз играют с большими замахами, потом амплитуду движений нужно постепенно уменьшать.

3.2.2. Переменные удары

Когда обучающийся хорошо овладеет приемом звукоизвлечения удар вниз, можно приступать к изучению удара вверх. По своей сути удар вверх это отражение удара вниз, рука так же идет после удара на замах и как бы по пути задевает струну, и получается удар вверх.

На первоначальном этапе обучения переменными ударами нужно играть их с большой амплитудой движений, т.е. по сути, сохраняя замахи. Обязателен слуховой контроль ровности ударов вниз и вверх: удары должны быть одинаковыми по силе звучания, по скорости чередования. В дальнейшем амплитуду постепенно уменьшаем, так как в идеале она должна быть очень маленькой (движения медиатора возле струны), но при этом постоянно должен осуществляться контроль ровности ударов.

Переменный удар нужно начать играть с упражнения «Гусеница»: движение по хроматизмам 4мы пальцами, по 2 дара каждый (подробное описание в главе 3.2 в методических рекомендациях).

Как обязательный минимум каждодневной тренировки пальцев и совершенствования игры ударами рекомендуются 24 упражнения для скрипки Г. Шрадика (приложение № 4). Особое внимание нужно обратить на мизинец, так как «молоточком» его не поставить, а нажим на струну вытянутым пальцем требует немалых усилий.

Упражнения надо играть в темпе, посильном для учащегося, проигрывая каждое из них по несколько раз, вслушиваясь в качество звука и четкость исполнения. При малейших признаках утомления руки следует

прекратить игру, дать ей необходимый отдых и только после этого продолжать следующие упражнения.

Наиболее трудными являются упражнения 9, 16, 18 и 19. Давать их ученику надо с учетом выносливости его пальцев или же только для игры в медленном темпе ударом вниз.

3.2..3. Тремоло

Тремолирование – основной способ исполнения легато и педализации нот крупных длительностей. Связность, обозначаемая лигой и исполняемая приемом тремоло, зависит от умения домриста создать впечатление певучести.

Тремоло – это частое чередование ударов вниз и вверх. Прежде чем начинать играть приемом тремоло необходимо в совершенстве овладеть игрой переменными ударами, научиться контролировать ровность ударов.

Изучение тремоло лучше начинать с «ритмического тремоло». Ритмическим тремоло играть проще: удары по струне в нем распределены пропорционально длительностям нот и кисть правой руки на протяжении всей мелодии не выводится из однообразного ритма движения. Взмахи ее идут, как бы „в такт мелодии" и служат своеобразным подсчетом для играющего.

Но с художественной стороны оно себя не оправдывает. Тремолирование - средство ведения звука и связано с выразительностью исполнения; поэтому частота его даже в одном и том же предложении или периоде не постоянна.

Динамическое развитие, появление более мелких длительностей и т. п. подчас заставляют играть, то учащая тремолирование, то уменьшая число ударов по струне, как бы вырисовывая мелодию. Все зависит от конкретной исполнительской задачи.

Конечно, правил „построения" тремоло нет, но главное, не рекомендуется, чтобы основой его была дуольная ритмизация. Качество

тремоло значительно улучшается после того, как учащиеся хорошо овладевают исполнением триолей. Во-первых, потому что, добиваясь акцентирования первых нот триолей (то вверх, то вниз), они отрабатывают одинаковую силу ударов медиатором по струне; во-вторых, потому, что триоль состоит из нечетного количества нот, а следовательно и ударов по струне, и если нечетность их в какой-то мере будет перенесена в тремоло, то нежелательная дуольная ритмизация исключена. Поэтому для любого домриста весьма полезна периодическая тренировка в игре триолями.

Какова же должна быть частота тремоло в его качественном завершении? Некоторые домристы, исходя из предпосылки „чем чаще, тем лучше“, играют очень „насыщенным“ тремоло, но это не обеспечивает певучести, а действует на слух угнетающе, производит впечатление назойливого стрекотания; кроме того, звучание инструмента ухудшается. При частом чередовании ударов это происходит от того, что после удара вниз, когда струна еще не успела использовать сообщенной ей для колебания энергии, эти колебания прекращаются прикосновением медиатора к струне при обратном ударе, а самим ударом сообщаются новые колебания, которые опять же глушатся очередным ударом вниз. Расстояния между ними не успевают заполняться колебаниями струны (звуком). Тремоло становится „сухим“, не певучим, напоминающим тремоло на ксилофоне. Слишком частое тремоло особенно пагубно отражается на качестве звука в низких регистрах, так как частота колебания самой струны меньшая. Поэтому надо учитывать разницу между тремоло на тонких и толстых струнах, на малых и альтовых домрах. Кроме того, при игре плавных, спокойных по характеру пьес, исполнитель, обладающий частым тремоло, сам же вносит в них элемент нервозности и беспокойства.

Тремоло в какой-то степени можно рассматривать как своеобразную динамическую вибрацию звука и в выборе той или иной частоты ее

надо (как и при интонационной вибрации на смычковых инструментах) исходить из содержания исполняемого произведения, учитывая напряженность, взволнованность мелодии или наоборот спокойный характер ее, нюансы, а также регистр, в котором проходит мелодия.

В тремоло важно поддерживать колебательное состояние струны, не давая слушателю возможности потерять ощущение непрерывно льющегося звука. Достигается это не частотой тремолирования, а силовой равноценностью ударов и их бесперебойностью. При такой монотонности слух адаптируется и воспринимает тремоло как единую, монолитную звуковую линию.

3.3 Методические рекомендации по развитию правильного звукоизвлечения на домре

3.3.1. Методические рекомендации по развитию приема звукоизвлечения переменный удар

Прием звукоизвлечения – переменный удар это чередование ударов вниз и вверх. Для начинающих домристов мы рекомендуем использовать **упражнения «Дождики»**. Существует большое разнообразие «дождиков», их простота заключается в том, что не нужно знать расположение нот на грифе и ноты вообще, что очень удобно для первоклассников.

Вариант 1. Ставим пальчики с первого лада по порядку - 1,2,3,4 на струне «ля» (используем 1,2,3,4 лады) и через открытую струну исполняем эти четыре ноты. Затем снова исполняем открытую струну и четыре лада по порядку от 2-го лада (2,3,4,5 лады) используя ту же аппликатуру - 1,2,3,4 пальцы по порядку. И таким образом до конца грифа и на всех струнах.

Вариант 2. Так же от каждого лада по порядку, но без открытой струны, следующей аппликатурой - 1,2,3,4 и обратно 4,3,2,1.

Вариант 3. От каждого лада по порядку с открытой струной после каждой ноты - 1,0,2,0,3,0,4,0 и обратно 4,0,3,0,2,0,1,0.

Вариант 4. Используется для старших классов. От каждого лада по порядку по всему грифу и на всех струнах, следующей аппликатурой - 1,4,3,4, 2,4,1,4 или 1,4,3,4,3,4,2,4 или 1,4,2,4,3,4,2,4.

«Дождики» педагог может придумывать сам, их варианты должны зависеть от задач, поставленных перед конкретным учеником. Общие задачи, которые выполняют данные упражнения: формирование правильной постановки левой руки на грифе, укрепление пальцев левой руки, развитие координации рук, мелкой техники. Очень важно слушать и контролировать ровность ударов вниз и вверх.

3.3.2. Методические рекомендации для развития и формирования приема звукоизвлечения тремоло.

Знакомство с приемом звукоизвлечения **тремоло**, лучше начать с упражнения «Балалаечка».

Упражнение «Балалаечка»:

Домру откладываем в сторону, берем вместо нее тетрадь или учебник, ставим его на колени, как домру и изображаем на нем «бряцание» - прием извлечения звука на балалайке. При бряцании правая рука свободно двигается по учебнику вверх и вниз, нужно изобразить его кистью и всей рукой. При этом необходимо обратить внимание ученика на свободу движения правой руки и сохранить ее, когда вместо учебника мы вновь возьмем домру. Если рука ребенка зажалась, необходимо снова взять учебник и изобразить на нем бряцание.

Для правильного и быстрого освоения **тремоло** необходимо начать работу с упражнений на ритмическое тремоло (приложение № 5).

Тремоло – быстрое чередование ударов вниз и вверх. При исполнении тремоло мы не контролируем количество ударов на каждую длительность, а при игре ритмическим тремоло мы играем определенное количество ударов на каждую ноту.

В данных упражнениях мы играем на половинную длительность сначала 8, потом 16 ударов. Это необходимо, для того чтобы контролировать

ровность, силу и скорость ударов. При исполнении тремоло все удары, и вниз и вверх должны быть равными, одинаковой силы и скорости. Поэтому, играя ритмическое тремоло, обращаем внимание ученика на необходимость слухового контроля: играем и слушаем. Контролируем сначала ровность и силу ударов, когда получится выровнять удары на слух, прибавляем скорость ударов, при этом, не ослабляя слухового контроля. Залог хорошего тремоло в ровности ударов.

Еще важно, чтобы учитель проконтролировал отсутствие зажатия в кисти во время исполнения этих упражнений, если кисть зажмет, тремоло будет жестким и неприятным.

Когда ритмическое тремоло будет получаться, можно перейти на обычное тремоло, ускорив удары. При этом лучше убавить громкость звука, ослабив зажим медиатора между пальцами, для устранения возможных зажатий в кисти. Когда тремоло получится, нужно замедлить скорость чередования ударов, перейти снова на ритмическое тремоло, потом снова ускорить удары, перейти на тремоло, снова замедлить и т.д.

Рекомендую играть эти упражнения с 1го класса, как только начали держать медиатор и не играть тремоло в пьесах, а играть ритмическим тремоло целые пьесы (приложение № 6). Понятно, что ускорив темп в произведении, мы и получим настоящее тремоло. К концу 1го класса, если будут получаться упражнения, можно кое-где в произведениях сыграть тремоло, при необходимости перевести его на ритмическое тремоло.

В начале 3го класса можно взять произведение полностью на тремоло. Оно должно быть очень маленьким, буквально 2-4 фразы. Но уже нужно знать, что при исполнении медленных произведений на тремоло рекомендуется начинать тремоло со струны, без замаха и заканчивать фразу, снимая тремоло ударом вверх.

Заключение

В данной работе описана история формирования искусства игры на домре в России, в которой повествуется о создании и становлении современной модели домры, описана история методики преподавания игры на домре в России.

Так же нами проделан теоретический анализ существующих школ и методик преподавания искусства игры на домре. Проанализированы работы В.Круглова, А.Александрова, В. Чунина, Т.Разумеевой, А.Потаповой, Н.Бурдыкиной. Опираясь на эти базовые методики и дополнив их собственным педагогическим опытом, мы сделали вывод, что необходимое условие формирования качественного звукоизвлечения на домре, это правильная постановка исполнительского аппарата. Мы составили методические рекомендации по развитию приемов звукоизвлечения на домре.

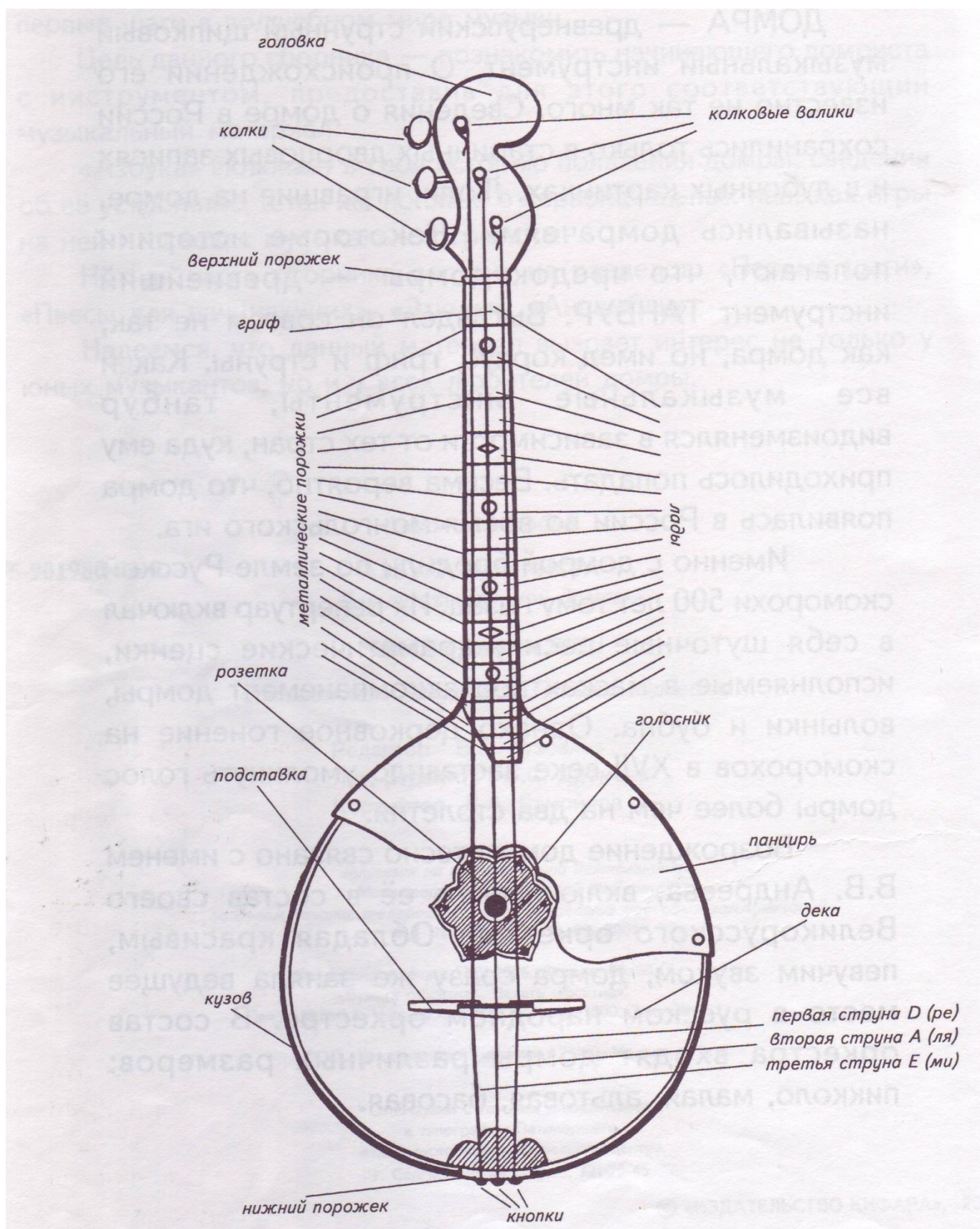
В результате проделанной работы мы убедились, что наши методические рекомендации являются эффективными для формирования правильного звукоизвлечения на домре, и данное учебно – методическое пособие может применяться преподавателями ДМШ и ДШИ для обучения учащихся по специальности «домра».

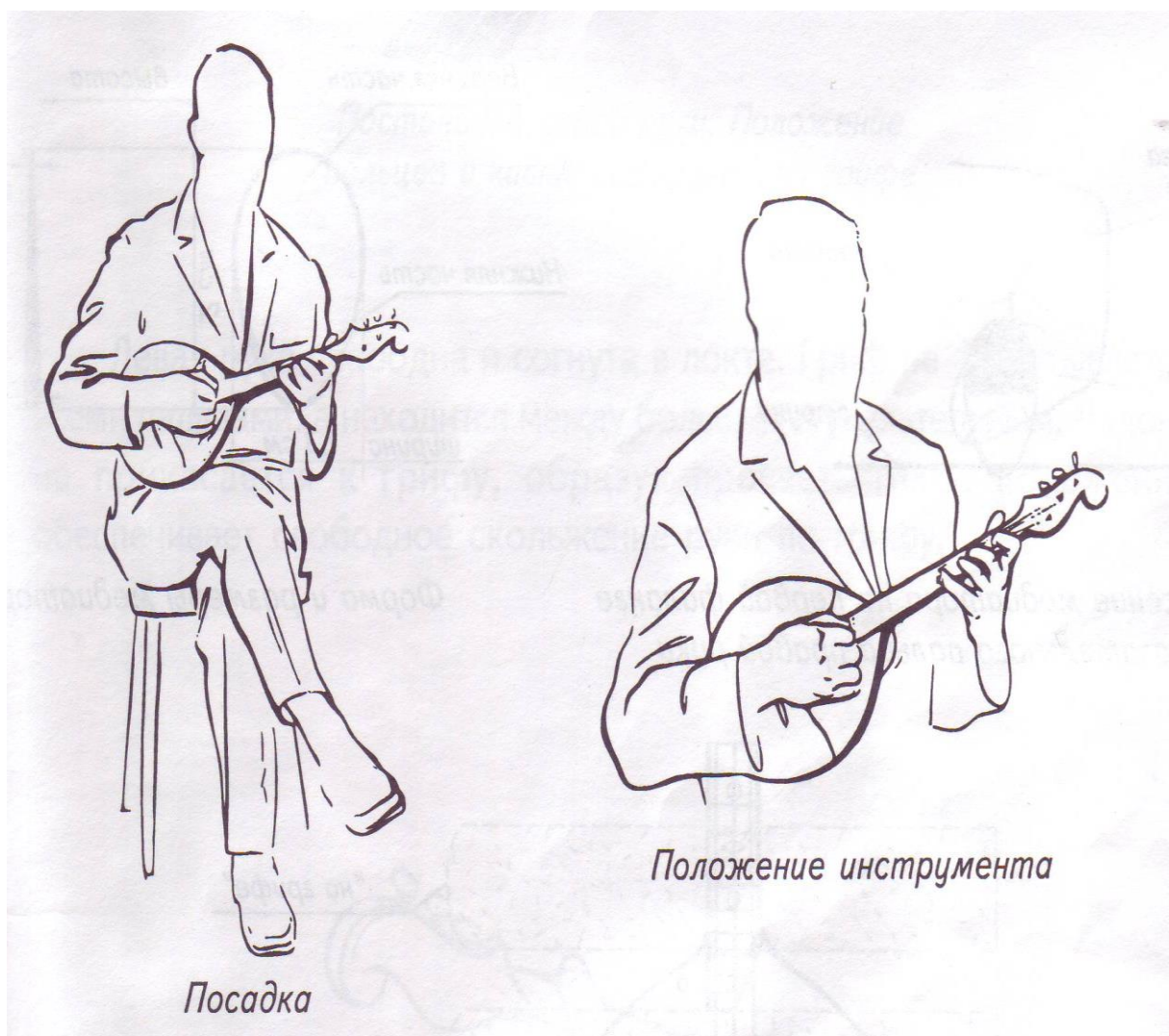
Список литературы

1. Анисимов В.П.; Диагностика музыкальных способностей детей; М.; ВЛАДОС, 2004.
2. Александров А.; Школа игры на трехструнной домре; М.; Музыка, 1983.
3. Апраксин О.А.; Введение в историю художественной культуры; М.; Просвещение; 1990.
4. Безбородова Л.А., Алиев Ю.Б.; Методика преподавания музыки в общеобразовательных учреждениях; М.; Академия, 2002.
5. Бурдыкина Н.; Юный домрист; М.: Музыка; 1999.
6. Бурдыкина Н.; Хрестоматия домриста ч.1; М.; Музыка, 2005.
7. Бурдыкина Н.; Хрестоматия домриста ч.2; М.; Музыка, 2005.
8. Бурдыкина Н.; Хрестоматия домриста ч.3; М.; Музыка, 2005.
9. Вертков К.; Русские народные музыкальные инструменты; Л.; 1975.
10. Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая; Атлас музыкальных инструментов народов СССР; М.; 1975.
11. Вольская Т.И.; Особенности организации исполнительского процесса на домре. Вопросы методики и теории исполнительства на народных инструментах; вып. 2; Свердловск; Среднеуральское книжное издательство; 1990.
12. Горбачев А.Г.; Теоретические основы развития техники; Машинопись; 1995.
13. Грановский Б.В.; Андреев и его оркестр; № 7; 1959.
14. Имханицкий М.; У истоков Русской народной оркестровой культуры; М.; Музыка, 1987.
15. Калугина И.Ю.; Возрастная психология; М.; УРАО, 1997.
16. Климов С.; Совершенствование игры на 3-струнной домре; М; 1997.
17. Колчева М.; Просветительская деятельность В.В.Андреева и его великорусского оркестра; М.; 1976.
18. Колчева М.; Вопросы музыкального исполнительства и педагогики; вып. 24; ГМПИ им. Гнесиных; М.; 1976.

19. Колчин Б.А.; Гусли древнего Новгорода. Древняя Русь и славяне; М.; 1978.
20. Круглов В.П.; Школа игры на домре; М.; РАМ, 2003.
21. Лесниченко Г.; История трехструнной домры; Рязань; 2000.
22. Лосев А.Ф.; Аристотель и поздняя классика; Фолио; 2000.
23. Лысенко Н.Ф.; Методика обучения игре на домре; К.; Музыка Украины, 1990.
24. Оболенский П.; Из воспоминаний о В. Андрееве; С.М.; 1959, №7.
25. Пересада А.; Справочник балалаечника; М.; 1977.
26. Польшина А.; Оркестр русских народных инструментов в творчестве композиторов XX века; М.; 1978.
27. Польшина А.; Формирование оркестра русских народных инструментов на рубеже XIX – XX; М.; 1977.
28. Полянский Г.; С.Н.Василенко. Жизнь и творчество; М.; 1964.
29. Попонов В.; Оркестр хора имени Пятницкого; М.; 1979.
30. Петровский А.В., Ярошевский М.Г.; Психология; М.: Академия, 2002.
31. Пидкасистый П.И.; Педагогика; М.; 2004.
32. Потапова А.; Домра с азов; Спб.; Композитор, 2003.
33. Разумеева Т.Ю.; Азбука домриста; М.; Кифара, 2006.
34. Самохина М.А.; Формирование исполнительских умений и навыков учащихся ДШИ в классе гитары; М.; 2005.
35. Соколов Ф.; В.В.Андреев и его оркестр; М.; 1962.
36. Соколов Ф.; Гусли звончатые; М.; 1959.
37. Соколов Ф.; Русская народная балалайка; М.; 1962.
38. Теплов Б.М.; Психология музыкальных способностей; М.; Наука, 2003
39. Харламов И.Ф.; Педагогика; М.; Гардарики, 2004.
40. Цыпин Г.М.; Музыкальная психология и психология музыкального образования; М.; Академия, 2010
41. Чунин В.; Школа игры на трехструнной домре; М.: Советский композитор, 1986.

42. Чунин В.С.; Воспитание исполнителя на народных инструментах.
43. Шишаков Ю.; Народным инструментам – национальный репертуар; Советская музыка; 1968, №7.
44. Фаминцын А.С.; Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа; исторический очерк; СПб; тип. Э.Арнольда; 1891.
45. Фаминцын А.С.; Скоморохи на Руси; СПб; тип. Э.Арнольда; 1889.
46. Финдейзен Н. Ф.; Очерки по истории музыки в России; т.1; М.; 1956.
47. Харламов И.Ф.; Педагогика; М.; Гардарики 2004г



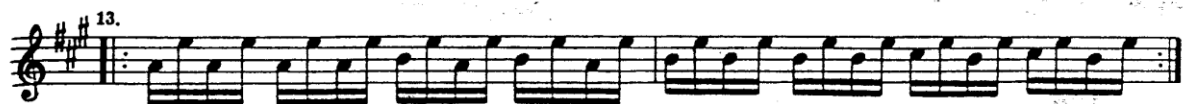




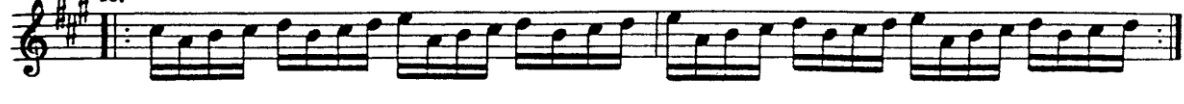
Г. ШРАДИК, Школа скрипичной игры. 1 раздел. 24 упражнения

The image displays a musical score for 11 exercises, numbered 1 through 11. Each exercise is written on a single staff in G major (one sharp, F#) and 2/4 time. The exercises consist of eighth-note patterns, often with slurs and accents, designed for technical development on the violin. Exercises 1 through 10 are in the treble clef, while exercise 11 is in the bass clef. The patterns vary in starting notes and intervals, providing a comprehensive set of technical drills.

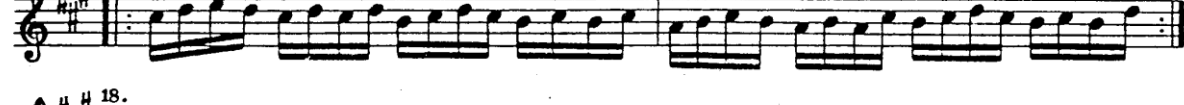
12. 

13. 

14. 

15. 

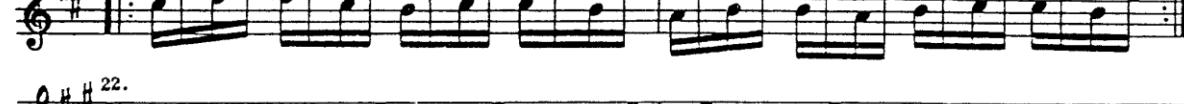
16. 

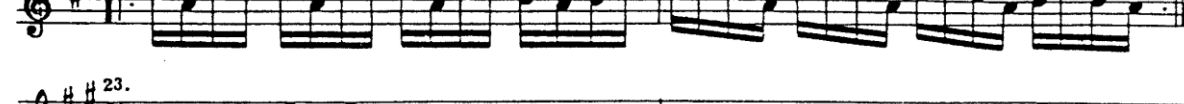
17. 

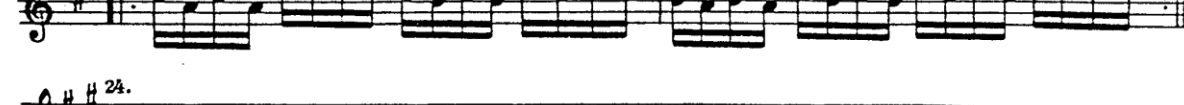
18. 

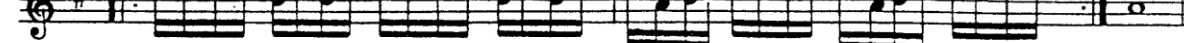
19. 

20. 

21. 

22. 

23. 

24. 

Приложение № 5

The musical score consists of eight systems, each with two staves labeled 'a)' and 'b)'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system includes the following text:

- 4 удара на каждую четверть (4 beats per quarter note)
- 8 ударов на каждую четверть (8 beats per quarter note)

The exercises progress from simple quarter notes to eighth notes, then to sixteenth notes, and finally to a complex pattern of eighth and sixteenth notes. The final system concludes with a double bar line and a key signature change to one sharp (F#).

НАШ КРАЙ

Д. Кабалевский

С движением, певуче

mf

f

mf

НА ГОРЕ-ТО ЛЁН

Украинская народная песня

Скоро, весело



РОДИНА

Русская народная песня

Широко, напевно

