

Методическая разработка:

«Совершенствование техники левой руки домриста»

Автор: Г.П. Горбатова – преподаватель
муниципального бюджетного учреждения
дополнительного образования
«Детская школа искусств»

Рецензент: С.Н. Чувашова – ведущий методист
областного центра по развитию и
поддержке молодых дарований
«Новые имена», Заслуженный
работник культуры Российской Федерации.

Мир музыки огромен.

В музыкальной культуре каждой страны есть области, отмеченная неповторимостью и своеобразием. Дошедшие до нас исторические источники говорят о том, что музыка занимала значительное место в жизни славянских племён населявших нашу страну. С древних времён народ создавал музыкальные инструменты, значит, у людей была потребность в музыкальном общении. Искусство игры на музыкальных инструментах приобщало народные массы к сокровищам музыкального фольклора. Так, в средневековой Руси появилась домра. В исторических памятниках упоминание о домрах было частым (в различных формах фольклора – былинах, сказаниях, песнях, в жанрах церковной литературы – истопнях, житиях святых), хотя ни в одном из источников не было дано описания устройства домры и не сохранились инструменты того периода. По этой причине исследователи относили домру то к духовым, то к струнным, а то и к ударным инструментам. Например, составитель толкового словаря В.И. Даль утверждал, что домра была в старину дудкой, поскольку термин «домра» происходит от древнеславянского «дму», т.е. «дуть». А историк XIX столетия Н. Костомаров причислял домру к ударным инструментам. Он так описывал развлечения скоморохов: «Одни из них играли в гудки, другие в бубны, домры и накры». А.Фаминцин первым назвал домру струнным щипковым инструментом в книге «Домра и родные ей музыкальные инструменты русского народа». Учёные предполагали, что древним предком русской домры был египетский инструмент, получивший у греческих историков наименование «пандура». Исследователи истории русских народных инструментов – А.Фаминцин, а вслед за ним Н. Привалов и А. Новосельский – придерживались той точки зрения, что домра пришла в Московскую Русь от азиатских народов, где она являлась потомком древнего арабско-персидского гамбура. В малой Азии и Закавказье до сих пор бытуют инструменты близкие русской домре. А у народов, занимавших промежуточное географическое положение между славянскими и азиатскими, есть аналогичные инструменты с похожими названиями: у узбеков узтанбур, у таджиков утанбур, у

украинцев — бандура, у туркменов — дугар, у монголов — домбур, у киргизов — думбра, у казахов — домбра, у калмыков — домр, у балкир — думбыра.

Вся история возникновения и развития музыкальных инструментов доказывает, что наряду с арфообразными инструментами почти одновременно появлялись пищковые с длинной шейкой, по струнам которых ударяли пальцами. Так в сообщениях византийских историков VI в. арабских писателей IX-X в.в. говорится о наличии в обиходе славян, в том числе русских, кифары, лютни, танбуры. А все иностранцы, посещавшие Татарию и Русь в период между XII и XVI столетиями, называли виденные ими музыкальные инструменты на своей западно-европейский лад, довольствуясь лишь внешним сходством. Поэтому возможно, что инструменты домрового типа были известны у славянских племён «руссов» ещё до создания общерусского государства.

Развитие исполнительства на народных инструментах в период XVI — XVII вв. следует связывать с явлением скоморошества на Руси. По своему положению и характеру деятельности скоморохи делились на две категории. Уже в XI в. бытовали группы странствующих скоморохов, которых называли «ватагами» или «картелями». Эти группы гуляров, художников, певцов, плясунов и фокусников всегда были желанными гостями простого народа. Они несли в народные массы не только веселье, но и вольный дух. Основным содержанием их творчества являлась сатира на духовенство, поэтому странствующие скоморохи повсеместно притеснялись и подвергались гонениям. Существовала и другая часть скоморохов, так называемая «оседлых», свободно живших в посадах и слободах. Они селились как церковные ремесленники и служили при княжеских и боярских дворах. Эта категория скоморохов, бывшая на «государевой службе», пользовалась определёнными привилегиями. Нередко музыканты, бывшие на службе у господ, поощнялись за счёт вольных, «подвижных скоморохов». Для этой цели весёлых людей по всем городам и волостям собирали и приводили в Москву.

На рубеже XVI-XVII вв. самым популярным инструментом среди других «музыкальных орудий» в руках скоморохов была домра: лёгкость и малая величина инструмента, его звонкость особенно пришлись по душе вездесущим скоморохам. «Рад скомрах о своих домрах», гласит старая народная поговорка. Различались два вида древнерусской домры: она могла иметь форму, близкую к современной домре, или форму лютни с большим корпусом, коротким грифом и отогнутой назад головкой. Играл на ней плектром (деревянной или костяной пластинкой или пёрышком) и пальцами правой руки.

В начале XVI в. в Москве была создана государева Потешная палата, которая располагала не только талантливыми музыкантами, сочинителями, вышедшими из среды скоморохов, но и отличными музыкальными мастерами. Именно в государственной Потешной палате были сконструированы разновидности домры: домринка, домра, домра басистая. Эти инструменты применялись в различных ансамблях. В Москве существовал целый «домерный ряд», где продавались домры. Так, по свидетельству, историка И. Забелина, в 1634 году «в Домерном ряду куплено за 49 коп. шесть домер потешных, в хоромы царевны для потехи». Постепенно на искусство скоморохов накладывает свою тяжёлую руку церковь. Она требует запрета народных увеселений, театралыных зрелищ и других представлений. Под влиянием духовенства неоднократно издавались царские указы, призывавшие наказывать народных музыкантов и уничтожать их инструменты. Но несмотря на жестокую политику в отношении скоморохов, которую развернуло духовенство, деятельность народных музыкантов не прекращалась. На конец, Царский указ царя – святогосподина Алексея Михайловича, изданный в 1648г. и повторенный дважды (в 1652 и 1657гг.), полностью прекратил скоморошество на Руси. Вот как повелевала Белгородскому воеводе «Государева память», посланная ему в 1648г: «А где объявятся домры, и сурпы, и гудки, и гусли, и всякие гудебные бесовские игры, велеть жечь. А которые люди от того ото всего богомерзкого дела не отстанут, выб тех велели бить батогами: а которые люди от того не отстанут, а

объявляясь в такой вине в третье и четвертое и тех по нашему указу, велено ссылать в У крайные города за опалу». В других грамотах порицались «игрецы бесовские скоморохи с домрами», запрещалось призывать их к себе в дом и предписывалось не только отнимать домры и прочие музыкальные инструменты, но и ломать и жечь без всякого сожаления. По свидетельству очевидца А. Олгария, имел место случай, когда пять телес, наруженных различными инструментами, были отправлены за Москву-реку и там сожжены. В результате гонения всё меньше становилось мастеров, изготавливавших музыкальные инструменты для скоморохов, искусство их постепенно утрачивало массовость, вырождалось.

Лишь спустя два с половиной века домра обрела своё второе рождение. Это событие было связано с именем замечательного русского музыканта Василия Васильевича Андреева. Он разыскивал инструменты в самых глухих деревушках, реставрировал их и возрождал забытые голоса. По образцу струнного музыкального инструмента с овальным корпусом, найденного в 1896 г в Вятской губернии А.С. Мартыновым, Андреев создал домру. По его эскизам и чертежам трёхструнная домра была изготовлена С. Палимовым, а позднее - Ф. Пасербским и включена в состав баталаечного оркестра. Андреев не просто скопировал найденный инструмент, а внёс в него определённые усовершенствования, существенно повысившие качество звучания домры и её технические возможности. Усовершенствованный инструмент был изготовлен из лучших пород дерева, несколько изменилась форма кузова и длина шейки, увеличено количество ладов. Андреев писал: «Домра восстановлена мною по этому экземпляру, с точным соблюдением всех типических особенностей инструмента. Строй для домры я взял один из употребляемых в народе, так называемый «разлад», т.е. все три струны во взаимном соотношении в кварту». Продолжая работу, Андреев и его соратники (Фомин, Привалов, Палимов, Пасербский) в 1900 году завершают создание семейства домр различных размеров и звуков диапозона: пикколо, прима, альт, тенора, баса, контрабаса, с квартовым строем. В дальнейшем Г.И.

Любимов в содружестве с С.Ф. Буровым на основе андреевской домры сконструировали четырёхструнную домру квинтового строя. Вскоре был создан квартет, а затем и оркестр. Проникновению балалаечно-домрового оркестра в народный музыкальный быт способствовало, во-первых, его соответствие музыке, пользовавшейся в это время популярностью среди широких слоев любителей, во-вторых, простота обучения, лёгкость игры на усовершенствованных инструментах и их доступность для беднейших классов.

Существовавшая в то время методика обучения на домре в большей мере отвечала требованиям оркестровой игры и вытекала из практической педагогики. Педагоги основывались в основном на скрипичной методике, хотя характер игровых движений скрипача и домриста далеко не идентичен. Работа над инструктивным материалом (гаммами, этюдами, упражнениями) велась бессистемно. Исполнительский аппарат формировался в процессе оркестровой практики. С открытием специального класса в консерватории искусство игры на домре претерпело глубокие изменения: расширился кругозор специалистов, стали применяться передовые методы обучения. Это позволило рассматривать домру как сольный инструмент, дало возможность домристу более чётко, широко соприкоснуться с классической и современной музыкой, зазвучавшей на народном инструменте с неповторимой свежестью и колоритностью. Тем самым были созданы предпосылки для переосмысления методов совершенствования исполнительской техники, применявшихся в предшествующие годы.

С выдвижением инструмента на большую концертную эстраду возникает самообытный репертуар, кристаллизуются новые творческие идеи в области сольного исполнительства. На современном этапе развития инструмента выработано немало новых, более совершенных методов развития техники игры на домре, овладение которыми необходимо каждому специалисту. Отмечу, однако, что в широкой педагогической практике эти методы применяются недостаточно.

Известно, что каждый музыкальный инструмент, будь то фортепиано, скрипка, баян или домра, требует особой

«прииспособляемости» к условиям игры на каждом из них. И это естественно, ибо каждый инструмент имеет свои конструктивные особенности.

Опыт более развитых исполнительских школ убеждает в том, что работа над техникой проходит тем эффективнее, чем более соотносится со спецификой инструмента.

Важной предпосылкой для успешного развития учащегося является выработка у него свободной и естественной посадки за инструментом, правильное исходное положение рук и всего корпуса, освоение им целесообразных движений, обусловленных техническими и художественными задачами. Качество исполнения во многом зависит от собранности, подтянутости учащегося. Посадка должна быть свободной, непринуждённой и обеспечивающей наименьшую утомляемость при исполнении.

Термин «свобода» следует понимать как готовность к действию, а не мёртвый покой (ноль напряжения). Для каждого музыкального инструмента степень усилий при извлечении звука своя. По словам А.А. Александрова, «струнные пародные инструменты, особенно домра, требуют при игре значительных мышечных усилий. При отсутствии умения экономно распределять их, неполадки в руках могут возникнуть быстрее, чем на любом другом инструменте. Однообразные приёмы работы правой руки приводят к длительной нагрузке на одни и те же мышцы, что способствует быстрому их утомлению».

По системе упражнений профессора Т.И. Вольской, изложенных в её труде «Особенности организации исполнительского процесса на домре» существуют три фазы мышечного состояния:

1. расслабленность – внеигровое состояние.
2. лёгкий тонус – готовность к игре.
3. игровой тонус – состояние мышц во время игры

В доигровой период обучения основное внимание уделяется знакомству с устройством инструмента и с азбукой мышечной работы, с первыми игровыми ощущениями. Цель упражнений доигрового периода заключается в том, чтобы учащийся при игре на домре мог сознательно **руководить**

своими движениями и контролировать состояние мышц (игрового аппарата).

Упражнение №1.

Воспитание трёх тонусных состояний во всём теле.

А) Расслабленное состояние мышц. Попыжкный тонус

Ходим «как старушка»: тяжело ступая, осутулив плечи, опустив голову, руки как плети, тяжело раскачиваясь.

Б) Состояние лёгкого тонуса. Активная мышечная свобода.

Ходим «как пушилка»: легко, неслышно, пружинисто ступая. Плечи слегка развёрнуты, голова приподнята, руки разведены в стороны.

В) Состояние игрового тонуса. Дозирование активности мышц.

Сидим на стуле «как пушилка», руки разведены в стороны, пальцы легко сжаты. На счёт «раз» сжимаем кулаки с определённой силой, «два-три» - возвращаемся в исходное положение.

Дозируем усилие сжатия кулаков от небольшого до максимального. Следим за тем, чтобы с увеличением усилия напрягались мышцы всей руки вплоть до спины. Затем снимаем усилие до исходного.

Когда ребёнок научится сознательно владеть своим телом, будет уметь по команде мгновенно активизироваться, либо расслабляться, то можно переходить к выработке более частых ощущений мышц рук.

Упражнение №2.

Воспитание активности в различных частях тела и рук.

А) Сидим на стуле расслабленно, плечи осутулены, руки *тяжелая и плоскостопность впритык к колен.*

Б) Приведём спину из состояния расслабленности в состояние лёгкого тонуса: выпрямимся, слегка ощутив мышцы бёдер, голова приподнята. Руки по-прежнему расслаблены.

В) Сохраняя лёгкий тонус в спине, чуть разведём локти в стороны, приводя плечо и предплечье в активность. Затем приподнимаем запястье и кисть, легко упираясь подушечками округлённых пальцев в ноги.

Дозировка усилий, тонусная активизация.

А) Лёгкий тонус – плечи развёрнуты, локти чуть разведены, запястье приподнято, расставленные пальцы подушечками упираются в поверхность стола, суставы округлены.

Б) Слегка опотрёмся на поверхность стола только подушечками пальцев, почувствовав упругость суставов запястья, локтя и плеча. Возвращаемся в исходное положение.

В) Активизируем воздействие на поверхность стола, чувствуя упругость запястья, локтя и, особенно плеча. Возвращаясь в исходное состояние, оттолкнёмся от стола, чувствуя цельность и упругость всей руки от подушечек пальцев до плеча.

Упражнение №3.

Это упражнение включает в себя отработку броска и пажима, как основы рациональной работы пальцев левой руки.

Работа над броском.

А) Предплечье и кисть касаются стола, а пальцы в виде шатра отираются на стол подушечками, не касаясь, друг друга.

Б) Легко приподнять и медленно опустить указательный палец, затем средний, безымянный и мизинец. Затем, приподнимая палец попеременно, дать им возможность расслабленно упасть.

В) Легко поднять указательный палец и бросить его, придав броску стремительное ускорение, чтобы услышать стук и почувствовать отскок подушечкой пальца. Повторить упражнение каждым пальцем.

Работа над нажимом.

А) Положив руку на стол, пальцы обопрём на подушечки, расставим их, чтобы они не соприкасались.

Б) Не поднимая пальцев, последовательно производим нажим подушечкой каждого пальца. После нажима необходимо почувствовать, как подушечка оттолкнулась от поверхности стола, вернулась в лёгкое исходное состояние. При нажиме любого из пальцев остальные должны сохранять лёгкость.

В основе игровых движений правой руки лежат те же принципы работы. Бросок медиатора отрабатывается также, как и бросок пальца: с активным ускорением после небольшого замаха, в броске участвуют кисть и предплечье. Нажим в работе медиатора происходит за счёт кратковременной, импульсивной активизации мышц пальцев, сжимающих медиатор. При игре «mf» активизируются кисть и предплечье, при «f» вместе с тем ещё плечо и спина.

Правильная форма, величина медиатора и свободное владение им, столь же важно для играющего на любом инструменте из семейства домр, как владение смычком для скрипача. Начальные постановочные ощущения должны связываться с понятием удобства, ловкости, устойчивости. Поэтому, прежде чем извлечь звук на струне, необходимо овладеть навыком чёткого держания медиатора.

Для этого существуют следующие упражнения.

А) Взять медиатор указательным и большим пальцами правой руки, остальные пальцы свободны. Проворачивать острую часть медиатора вокруг основания, чтобы наиболее активными были мыщцы указательного и большого пальцев.

Б) На счёт «раз-два» принять медиатор в ладонь, «три-четыре» возвращать в исходное положение.

В) На счёт «раз-два» прятать медиатор между ногтевыми фалангами среднего и указательного пальцев, «три-четыре» возвращаясь в исходное положение.

Для правильного положения кисти предлагается упражнение на столе. Сидя близко к столу, уложить предплечье правой руки на него, ладонь расслаблена.

А) Собрать пальцы в «шпатель» так, чтобы ногтевые фаланги примыкали одна к другой боковыми сторонами, подушечки упирались в стол кончиками ногтей, все суставы выгнуты, а не провислены. Запястье и большой палец касаются стола.

-Постучать кончиками ногтей округлённых пальцев по столу.

-Чётко, ритмично производить движение, кистью выравнивая скользя на ноготках округлённых пальцев.

-Приподнять запястье так, чтобы тыльная сторона предплечья и кисти образовывали прямую линию. В таком положении повторить два предыдущих упражнения.

Б) Пальцами, собранными в «шпатель» взять медиатор. Он должен выступать из них на столько, на, сколько выдвинута ногтевая фаланга мизинца у ногтя безымянного пальца. Большой палец направляет его вправо, в сторону мизинца. При игре на баре правая рука опирается на щиток, скользя по нему не подушечкой, а ногтем выдвинутой ногтевой фаланги мизинца. Основная опора, перенесение тяжести веса правой руки приходится через медиатор на струну. Сам медиатор должен удерживаться эластично и цепко. На первом этапе следует следить за собранностью кисти

правой руки, а затем, чтобы ногти её пальцев находились на одном уровне.

Б) Теперь вместе с медиатором.

-Вне стола, в воздухе производить круговые движения сначала кистью, затем кистью с предплечьем, затем с участием плечевой части руки, следя за собранностью пальцев.

-На столе. Следить за тем, чтобы медиатор и мизинец скользили по столу при движении, поскольку именно на них опирается кисть с предплечьем.

-Перенести упражнение с медиатором на палочку домры. Постепенно передвигать кисть с медиатором всё ближе к струне «Е» так, чтобы в конечном итоге медиатор мог слегка без усилий задевать струну «Е».

Итак, наш ученик уже умеет устойчиво держать домру и медиатор. Мы приступаем к важному моменту – извлечению звука! Сначала только на открытых струнах, без помощи левой руки, а затем мы будем прививать навыки простейшей координации.

От того, как наш ученик отнесётся к этому «чуду»-извлечению первого звука и зависит его отношение к музыке, как к искусству. Ибо в данный момент он творец. Он может сделать звук: тихим или громким, длинным или коротким, глубоким – полным или сухим, нежным, певучим или резким, жёстким и т.д. С этой минуты над обучением начинает властвовать «Великий Господин» - слух играющего музыканта. Ученик обязан придирчиво вслушиваться в извлекаемый звук, реализуя в первую очередь на его качество и стремясь добиваться наиболее совершенного звучания. Верным помощником, арбитром здесь должно быть критическое ухо играющего, его строгий слуховой контроль.

Вся прелесть домрового звучания в чистом, серебристом (без скрежета, хрипа, плёкапья) звуке. Однако как трудно его добиться! Не трудно, если это станет заботой слуха ученика, а не реакцией на указания педагога: «Не стучи, не плёпай, подбери пальцы и т.д.» Недовольство должно исходить в

первую очередь от самого учащегося, а его стремление улучшить звук повлечёт за собой поиск наиболее удобного именно для него приспособления к медиатору, звукоизвлечению. Задача педагога направить внимание ребёнка на различие таких компонентов звучания как:

- чистота;
- продолжительность;
- полнота;
- громкость.

«(Правится ли тебе звук?)»

«Какой он у тебя, а каким он должен быть?»

Эти вопросы вызывают к активности слухового контроля играющего и более целесообразны, чем пассивная констатация факта плохого звучания педагогом. На первых порах не следует требовать яркого звука. Громкий звук оглушает, притупляет слуховую активность.

«Музыка должна жить в душе ребёнка до того, как он прикоснется к инструменту»

Г.Г. Нейгауз

Это требование – главное условие плодотворной работы. Развитие музыкальных способностей и внутреннего слуха музыканта представляет собой неразрывное единство, и если воспитание ученика в классе по специальности имеет устойчивую «слуховую окраску», то это уже залог максимального развития всех его музыкальных способностей. Очень важна в начальный период обучения на домре координация слуховых и постановочных проблем. Такие распространенные дефекты звучания, как призвуки от нечаянного прикосновения медиатора или кончиков пальцев правой руки к вибрирующей струне, касание соседних открытых струн, неровное тремоло с «выкриками» и «толчками» отдельных ударов, происходит от неестественных неточных движений правой руки. Занимаясь отбором целенаправленных игровых движений ученика, педагог должен отталкиваться от слуховых представлений о красивом, в смысле выразительном, содержательном, приятном на слух, звуке. Причём эти представления в то время

исполнения всегда должны связываться с мышечными ощущениями. Если в движениях правой и левой руки пианиста, арфиста есть много общего (направление движения, характер прикосновения к деталям инструмента...), то у домбриста подобно скрипачу, движения правой и левой рук совершенно различны и по направлению, и по цели, и по затратам энергии и по ощущениям.

Левая рука домбриста выполняет ответственнойную работу: её пальцы прижимают струны и обеспечивают звучание в любом регистре, в любых последовательностях и темпах. Само по себе это не просто, так как натяжение струны на домре велико (в среднем около 12 кг) и плотное прижатие её к грифу требует значительных усилий. Если пальцы слабые и струна прижата неплотно, то звук получается тусклый, потрескивающий, технические эпизоды «не проговариваются». Один из её видов – работа пальцев, развитию подвижности которых следует уделять постоянное внимание. Прежде всего, нужно помнить об анатомическом строении руки и ясно представлять сущность работы каждой её части (пальцы, кисть, предплечье). У разных учеников руки различны: большие и маленькие, пальцы длинные и короткие. Но при любом строении руки, функции пальцев домбриста остаются одинаковыми.

Большой палец:

- поддерживает гриф инструмента;
- противопоставляет своё давление снизу вверх при нажатии струн пальцами на гриф;
- при смене позиции скользит вдоль шейки инструмента, облегчая перемещение руки;
- участвует при исполнении аккордов.

Указательный палец:

- является связующим между всеми остальными;
- прижимает струны на ладах;
- участвует в движении вдоль грифа.

Все остальные пальцы выполняют в основном такие же функции, что и указательный палец.

Современный уровень исполнительства на домре требует использования всех пяти пальцев. Под постановкой левой руки домбриста нельзя понимать только положение рук

на грифе, хват грифа, расположение пальцев на нём. В современной методической литературе найдена более точная формулировка, отражающая сущность постановки рук, как процесса приспособления организма человека к инструменту. Нужно постоянно уделять должное внимание постановке, иначе у учащегося появляется не только искажённость и зажатость рук, но и затормаживается рост в звуковом и в техническом отношении. В связи с этим начинающему домристу для выработки наиболее удобных и целесообразных движений лучше всего предложить упражнения, в котором второй, третий и четвёртый пальцы следует держать низко над струной «ля». Особо важен тщательный контроль за тем, чтобы учащиеся, не поднимали высоко пальцы над грифом, или не убрали их под него. Для этого нужно, конечно, подбирать специальные упражнения на удержание пальцев и постоянно сосредоточивать на этом внимание.

В гаммаобразном движении (особенно в его окончании) пальцы желательно оставлять на ладах. Таким приёмом оставления пальцев на ладах, прежде всего, достигается экономность движений пальцев, строгая и чёткая организация их работы. Умение играть, не снимая пальцы со струны очень помогает в работе над достижением пальцевого легато.

Упражнения не должны быть трудными. С самого начала нужно приучать ребёнка точному исполнению аппликатуры в изучаемом материале.

Большое значение для технического развития домристов придаётся исполнению тетрахордов. Благодаря им пальцы привыкают к различным положениям и последовательностям, развивается белость.

ТЕТРАХОРДЫ.





Упражнения в тетракордах целесообразно играть разными штрихами (*staccato*, *spiccato*, *legato*, *marcato*) в разной динамике, следуя принципу от медленного темпа к быстрому. В медленном темпе слух выделяет каждую ноту, внимание концентрируется на координации бросковой работы: ускоренного падения пальца на струну и лад. В стремлении к более быстрому темпу меняется слуховая установка: она направлена на охват смыслового комплекса, — мелодического и ритмического. Если в медленном темпе мы следим за ровностью ударов вниз и вверх, точностью координации, то в более быстром темпе амплитуда движений медиатора уменьшается, приближаясь к струне, а пальцы левой руки к ладам. Исполнение тетракордов ученику принесёт огромную пользу, кроме беглости, хорошо развивается слух. Усвоив тетракорды в одной позиции, целесообразно соединить их с другой позицией на той же струне, а затем и на разных струнах.

Виднейший педагог русской скрипичной школы Л. Ауэр рассматривает технику левой руки скрипача, прежде всего как свободную смену позиций. Это в равной мере относится и к домристам. Позицией называется определённое положение левой руки на грифе инструмента. По объёму позиция занимает интервал между первым и четвёртым пальцами. Порядковый номер позиции определяется по положению первого пальца относительно верхнего порожка. На домре **основных или как говорят рабочих позиций семь**. Ученик

может иметь хорошие руки, хорошую бесловность пальцев, но при плохом владении смелой позицией, его техника всегда будет ущербной.

ПОЗИЦИИ.

	1	E	A	D
1				
2				
3				
4				
5				
6				
7				

Г-Т-И-и

Позиционная игра значительно облегчает владение инструментом, даёт возможность избегать лишних скачков и других движений левой руки. Освоение навыков позиционной игры желательно начинать на материале, охватывающем только две струны, а затем расширять диапазон. Благодаря упражнениям на разных струнах и в разных позициях ученик изучает гриф «вдоль и поперёк». Ему интересно выяснить, что одну и ту же ноту можно сыграть на разных струнах, в разных точках грифа, на разных ладах. Он осваивает гриф почти во всём диапазоне уже на первоначальном этапе. Под сменой позиций понимают движение левой руки вдоль грифа на то или иное расстояние, совершаемое при помощи легато и быстрого скольжения пальца по струне (глиссандо). При соединении позиций преимущественно перемещается предплечье, кисть и пальцы – ведомые. Важную роль в изучении переходов играет слуховой контроль. В процессе овладения техникой переходов вырабатываются условные рефлексy – т.е. связи между восприятием звучания и движением руки. Важно предельшание. Поэтому рекомендуется при изучении перехода воспроизвести, по возможности, оба звука в 1 позиции. Затем отрабатывать переход, не поправляя палец в позиции, а направляя всё движение. Чистое имитирование в позиции обеспечивает естественное положение пальцев. Переход всей руки, а не только одного пальца.

Лучше всего менять позицию:

- через сильные пальцы (скольжением одним и тем же пальцем);
- через открытую струну;
- во время пауз;
- с подменой пальцев на одноимённых звуках.

Подготовка к смене позиций. Упражнение с открытой струной.

Осваиваем лёгкое движение вдоль грифа во время игры открытой струны. Важно отвлечь ученика от хватки грифа указательным и большим пальцами, приучать его к лёгкому поддерживанию грифа и такому же лёгкому **скольжению**

вдоль него. Настройка слуха – на предельшание интервала. Полезно тренироваться, не глядя на гриф.

Смена позиций через открытую струну.

Форма игрового пальца не меняется, он не вытягивается, подушечка его находится низко над струной. Рука легко скользит вдоль грифа.

Существует ряд правил смены позиций.

- последний звук перед сменой позиции нужно выдержать несколько возможно долго;
- начало скольжения следует производить на пальце, исполнявшем последнюю ноту перед сменой;
- не менять форму пальца во время скольжения (не вытягивать);
- не пережимать гриф во время скольжения, но и не допускать поверхностного ощущения грифа;
- готовящийся к игре палец, не вытягивается до нужного лада, а подводится скольжением предыдущего пальца до своего лада. Возможна подмена одного пальца другим.

Таким образом, мы убеждаемся, что правильная смена позиций – это работа не пальца, а руки, смело, точно и в то же время пластично скользящий вдоль грифа.

Позицию можно считать усвоенной, когда чтение нот не вызывает затруднений и при этом не страдает звукоизвлечение.

Очень важно заниматься упражнениями на развитие скачковой техники. Эти скачки целесообразно производить в разных темпах и ритмических вариантах. При работе над скачками необходимо следить за тем, чтобы рука не теряла связи с грифом, а скользящий палец не отрывался от струны, большой палец не удалялся от других пальцев и находился примерно между указательным и безымянным пальцем. Очень полезно работать над скачками, не глядя на гриф, вырабатывая точное мысленное ощущение расстояния. Ученики обычно боятся оторваться от грифа. И очень часто там, где необходима активная работа слуха, активно работают глаза. Заставляя себя играть, не глядя на гриф, ребёнок

вынужден контролировать поладание только слухом, развивать его активность. Очень полезной представляется игра различных интервалов двумя, тремя пальцами только на одной струне. Особенно полезно играть гаммы или отрезки на одной струне любым пальцем, не глядя на гриф. Это может быть отрезок хроматической гаммы. Сначала медленно, делая остановки, затем быстрее, но обязательно образуя ровную мелодическую линию. Упражнения необходимо доводить до предельного темпа, не забывая о точной синхронности движения обеих рук. Цель может считаться достигнутой только тогда, когда от любого заданного звука в пределах диапазона домры можно довольно быстро и легко сыграть той или иной интервал, не глядя на гриф. Очень важным условием успешной работы над развитием техники является одновременная работа над разными её видами. Это экономит время и обеспечивает разносторонность в техническом развитии учащегося. Часто в этюдах и пьесах мы сталкиваемся с трудными местами, которые из-за слабой технической подготовки учащегося явно не выходят у него. В таких-то случаях как раз и необходимо предложить упражнения, которые бы соответствовали конкретной трудности и помогли преодолеть её.

Словом, хорошая белость пальцев достигается систематической, целенаправленной и упорной работой. Разумеется, для достижения такой белости необходимо также наличие хорошего аппарата, ясное представление цели, глубокое понимание содержания произведения. Одной из первоначальных задач правильного выполнения всех проблем, связанных с выработкой необходимых навыков работы левой руки домриста является разумная организация домашних заданий учащегося. Педагог должен правильно определить возможности воспитанника на данном этапе обучения и давать ему посильное задание к каждому уроку. Оно должно быть всегда для ученика доступным и **выполнимым.**

ПОЛНОЕ ПРЕДЛОЖЕНИЕ

Утешительная литературная стирка
Добавляю: в 1935 году в журнале "Бросок" вышла статья на тему
"Особенности медитации на море"



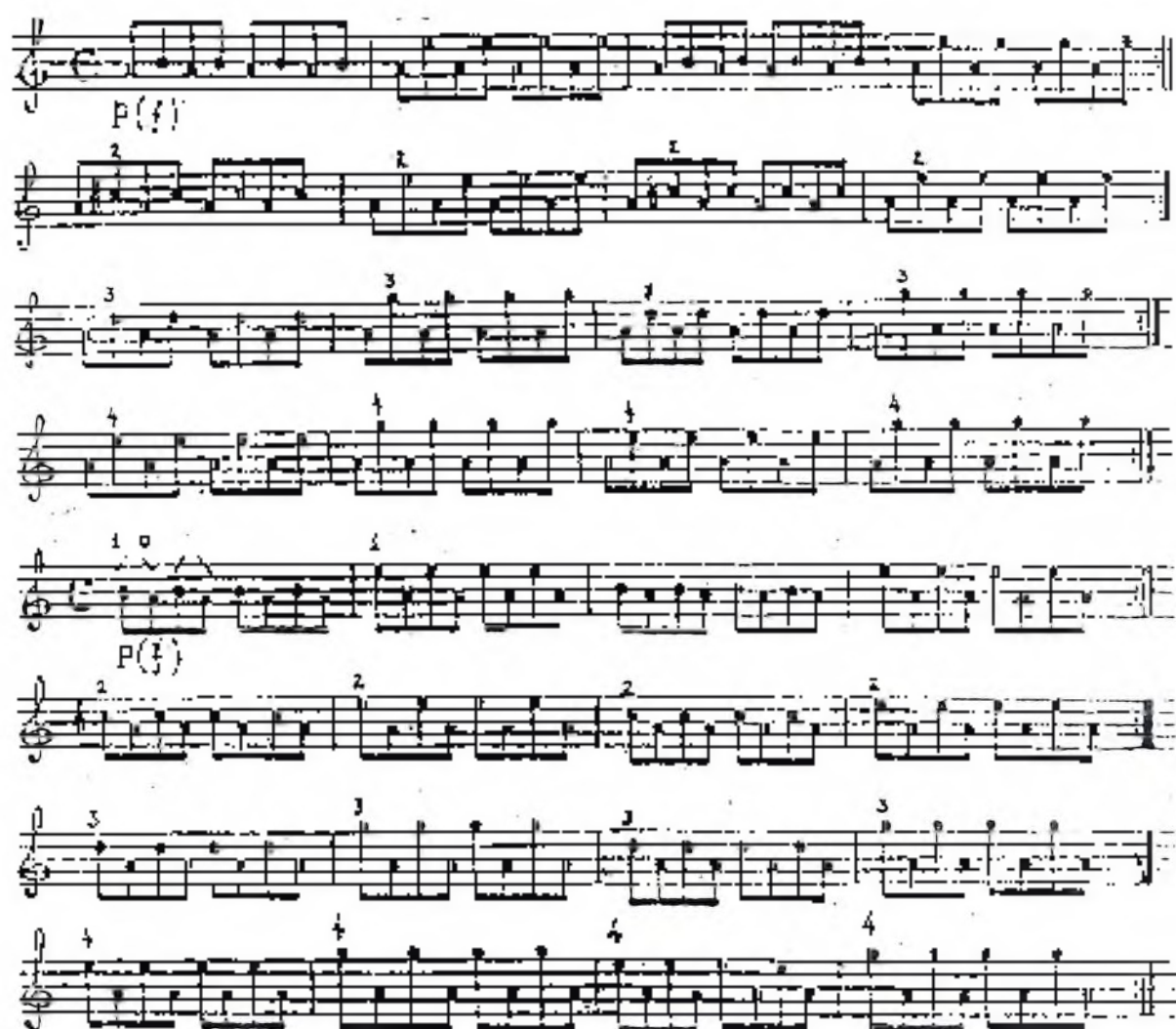
Смена позиций в работе ; новую структуру работы ;
 30.05.2014 г. 14.00 ч. 14.00 ч. 14.00 ч.

Форма угрозыго мотыга из металла, он не выгнута, рукоятка его находится низко над рукояткой. Рука легко скользит по рукоятке, позволяя фактору легко и быстро активно толкать на нужный лад.



П. Давыдович к сцене позиряй.

Осветившем лёгкое оживление зритель грифа во время игры
инструмента. Ритмическая основа ритмизации. Ритмическая основа
указательным и большим пальцами, приучить его к лёгкому
пронесению грифа и такому же лёгкому скольжению вдоль
палки. Который ритм не соответствует ритмизации. Ритм
Ползано тренироваться, не глядя на гриф.



Это упражнение играть от любого лада на любой струне



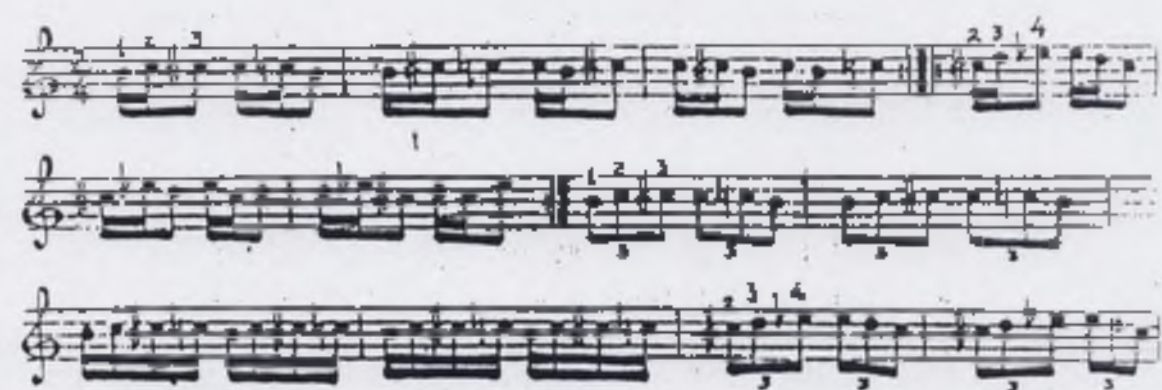
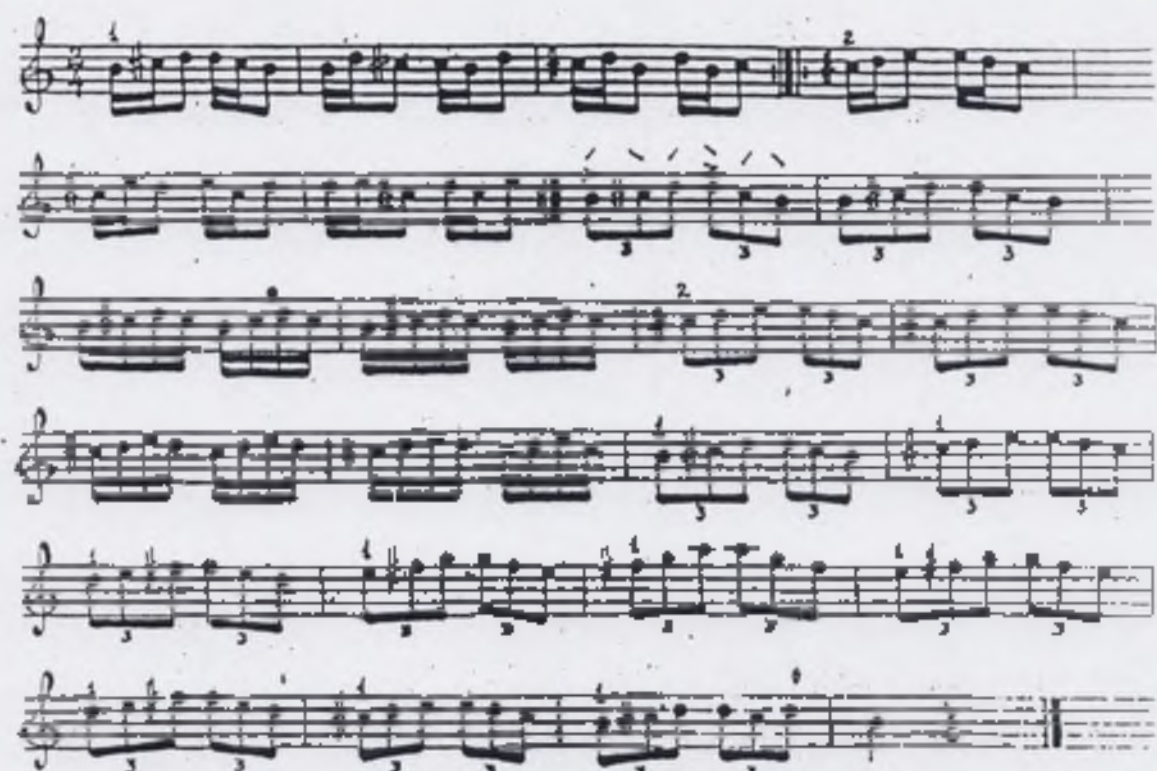


«При правильной постановке палец в первой позе при слабом нажатии этого, позаботиться о том, чтобы было удобно работать на первом и втором пальцах — четвертым пальцем. Палец поставлен на седьмой лад, на первой струне, подушечка, которая опирается на первый лад. Точно так же поставлен безымянный палец на пятый лад, средний на четвертый. Преполов всего, криво, и т.д. и т.д. об удобной постановке палец и т.д. Указательный палец нужно ставить на второй лад, резко отбросив третий палец, который должен быть ниже обычного, и в этом случае третий палец почти полностью лежит под руку инструмента. Поставив палец на третий лад, почти горизонтально».

М. Гелмс «Методика обучения на балете»

«Правильная этого раздвиги очень важна. Правильная постановка палец и раздвиги багетности на первом и втором ладах. В восходящем движении палец должен быть впереди струны следует оставаться в этом ладе».







Тетракорды с ударом в такт.

В работе над упражнениями этого раздела следовать примеру — от медленного темпа к быстрому. В медленном темпе удар выполняется каждой ногой, удары — попеременно на левую и правую ногу быстрой работы: ускорения темпа — от медленного темпа к более быстрому темпу — меняется установка: она направлена на выполнение комплекса, — маломышечного, — двигательного. Если в медленном темпе следить за ровностью ударов ноги, то в быстром темпе следить за координацией, что в быстром темпе амплитуда движений медленнее уменьшается, приближаясь к стрелке, и пальцы ног не отрываются от пола.

Шесть тетракордов — это свод наиболее употребительных в практике комплексов движений пальцевых движений.



Исполнение тетракордов и их варианты следует доводить до быстрого темпа, меняя установку установки.

В восходящем комплексе не сгибать пальцы с ладью, после подъема пальца оставлять их на месте, после опускания пальца. Это необходимо для экономии движений и подготовки пальцев на нужных ладах при быстром движении.





Средь нас же тень...

В моменты перемены в новом театре необходимо срочно
принимать решения, связанные с будущим театра.



Handwritten musical score on ten staves. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music consists of a continuous melody with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is divided into measures by vertical bar lines. The final staff includes the lyrics "f i t r m m h w e r f i t t A a" written below the notes.

f i t r m m h w e r f i t t A a

Стихи поэмы «Лесинкой».

Профессор с педагогическим достоинством преподавал поэму Л. С. Лесинкой
поэмы.



Упрощены. с исполн. ученик макс. быстро
уплотненной и тактиры.

Пять слов упрощений — 1. упрощенно: упрощенно: упрощенно
Друг к ор. Вплотнее уплотненной и тактирой: упрощенно: упрощенно
Смер, познания: 1. сколько: упрощенно.

The musical score consists of ten staves of music. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. There are several annotations above the staves, including 'A', 'E', 'A', 'E', and 'D'. The score is written in a cursive, handwritten style.



Гаммообразные последовательности в одной позиции.

В чаше экономии движений при исполнении различных последовательностей (например, гамм) перенос палца на новую струну следует производить, используя их без лишнего напряжения. Боковым движением палец движется поперек грифа. Суставы первого пальца должны быть максимально расслаблены и при этом остаются неподвижными.

I. БАР. 1 2 3 4

II. БАР. 1 2 3 4

III. БАР. 1 2 3 4

I BAP. 1 2 3 4 A 1 2 3 4 2 3 4
 II BAP. 1 2 3 4 A 1 2 3 4 2 3 4
 III BAP. 1 2 3 4 A 1 2 3 4 2 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1

E 1 2 3 4 A 1 2 3 4 D 1 2 3 4 4 4 4

Работа правой руки при игре на струнах

Переход со шестой на пятую — одна из наиболее сложных
кривых техники правой руки. Основная трудность — это
органная игра этого перехода, называемого «органом» — этого
сложного развития мелодии

Шраб: Ураки

The musical score consists of ten staves of music, each containing a sequence of eighth-note patterns. The first staff is marked with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 4/4. Above the first staff, the letters 'A' and the numbers '1 2 3 4' are written. The subsequent staves continue the sequence of eighth-note patterns, with some staves featuring a '4' above them, indicating a measure of four eighth notes. The patterns are complex, involving multiple beamed eighth notes and rests, creating a rhythmic challenge. The score is written in a clear, legible font, with standard musical notation including clefs, key signatures, and time signatures.



Зачиная, оставляю для 3-й струны, доми, нулевого лада, особое внимание уделяется акценту на акценту на большой руке. Сложность заключается в том, что в начале игры необходимо играть в ритме 4/4, а затем перейти к исполнению десятичных нот и аккордов.



Хроматическая гамма на одной струне.

This handwritten musical score is for a chromatic scale exercise on a single string, likely for a violin or viola. It consists of 12 staves of music, organized into six pairs. Each pair represents an octave of the scale, with the first staff of the pair being the ascending scale and the second staff being the descending scale. The notation includes various fingerings (indicated by numbers 1-4) and bowing techniques (indicated by 'f' for forte and 'p' for piano). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The exercise is written for a single string, as indicated by the title.

The score is written in a single system, with 12 staves of music. The notation includes various fingerings (indicated by numbers 1-4) and bowing techniques (indicated by 'f' for forte and 'p' for piano). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The exercise is written for a single string, as indicated by the title.

Ритмическая группа.

Нарвать с широкими простыми ритмами от 1 до 6, на
повторяющихся в ритмических группах, а начиная с 7-го,
группах ритмических.



2,2,4,4,4-PENTACHLORO-3,3-DIPHENYL-3-ETHYLBUTANE

Handwritten musical score for guitar, featuring 12 staves of music. The score is divided into sections by key signatures: E-dur (E major), e-moll (E minor), F-dur (F major), f-moll (F minor), Fis-dur (F# major), and fis-moll (F# minor). Each section contains two staves of music. The notation includes various chords, scales, and fingerings, with some staves marked with '1', '2', '3', '4' indicating fingerings. The music is written in a style typical of early 20th-century guitar notation.

G-dur I, II Cap.



fes-dur



Технические упражнения

Не жалея «позингов» и «позингов» артезианских кончиков
пальцев с помощью скачка в одну позицию. Добиться
точности в работе, особенно в кисти.



Работа о ритме, рисунке, выражении. Работа должна
быть очень интересной и легкой. Музыка не должна быть
интересна, как материал, а как материал, как материал.

Работа о ритме, рисунке, выражении. Работа должна
быть очень интересной и легкой. Музыка не должна быть
интересна, как материал, а как материал, как материал.

В.И. Сифонов.

ЛИТЕРАТУРА.

1. А. Александров.
«Психологические факторы, определяющие состояние двигательного аппарата»
2. Т. Вольская.
«Основы организации исполнительского процесса на домре»
3. Т. Вольская
М. Уляшкин
«Школа мастерства»
4. М. Гелис
«Методика обучения игре на домре»
5. Н. Олейников
«О работе правой руки домриста»
6. Т. Вольская
А. Трофимов
«Методические рекомендации по классу домрь»
7. С. П и О. А Чувапцовы
Программа для ДМШ и ДШИ.
8. В. Чунин
«Аппликатура начального этапа обучения домриста»
9. В. Круглов
«Совершенствование техники игры на трёхструнной домре»
10. К. Вертков
«Русские народные музыкальные инструменты»