

Подолька Татьяна Леонидовна

преподаватель по классу домры

Муниципальное бюджетное образовательное учреждение дополнительного образования городского округа Новокуйбышевск Самарской области Детская школа искусств «Вдохновение»

г. Новокуйбышевск Самарской области

РАБОТА НАД ТЕХНИЧЕСКИМ РАЗВИТИЕМ В КЛАССЕ ДОМРЫ

ВВЕДЕНИЕ

Проблема преодоления технически сложных эпизодов всегда находится в центре внимания педагогов-музыкантов. С давних пор техника вырабатывалась в основном на чисто механической моторике посредством всякого рода упражнений, лишенных музыкального смысла. Укреплялись мышцы рук, разрабатывались суставы, растягивались связки и сухожилия, приобреталась сила, подвижность пальцев и т. д. Смутное представление о местонахождении действительных источников двигательной активности вынуждало музыкантов преодолевать любые препятствия преимущественно при помощи кропотливых и нередко механических повторений. Это превращало исполнительство в один из самых трудоемких и мучительных видов человеческой деятельности. Открытия, совершенные в XX веке в области естественных наук, приводят к пересмотру многих положений теории музыкального исполнительства. Выработка навыка стала пониматься как проторение связующих путей в двигательных зонах коры больших полушарий. По существу впервые исследователи, вооружившись объективными научными данными, отважились заглянуть «по ту сторону» явлений, с внешней оболочкой которых они до сих пор имели дело. На смену старым представлениям постепенно приходит понимание упражнений как процесса постижения физиологически

целесообразных движений. Был сделан первый шаг к осмыслению действий. Заниматься по-старому, то есть совмещать игру, например, с чтением книги или беседой, оказывалось невозможным. Музыканты того времени пришли к выводу:

1. основу игрового действия и всей техники в целом составляет условно-рефлекторный акт.

2. звуковой образ возникает в сознании спонтанно, как фиксированная цель.

3. игровые приемы должны отличаться высокой стереотипностью.

4. повторения в упражнении направлены на закрепление наметившихся слуховых и двигательных связей.

5. двигательное действие не может выступать в качестве активного участника формирования художественного образа, а представляет собой всегда вторичную реакцию на этот образ. В виду этого, стремление заключить творческий процесс в рамки стереотипной деятельности приводило к искусственному ограничению продуктивных функций мышления ученика, его техники. Конечно, в описанной ситуации молодой интерпретатор мог работать «не вслепую», а прочно удерживая в сознании цель, указанную педагогом.

Сейчас уже трудно согласится с определением техники как бесконечной суммы моторных рефлексов, сохранение которых ложится тяжким бременем на центральную нервную систему и требует от музыканта ежедневных многочасовых и, по сути, рутинных занятий. «Техника - не набор условно-рефлекторных связей (хотя последнее на определенном уровне входят в нее в виде необходимого компонента), а сформировавшееся исполнительское умение, заключающееся в способности передавать средствами своего инструмента идейно-образное содержание воплощаемого произведения»[9]. Вся богатая практика выдающихся артистов свидетельствует о том, что при исполнении одного и того же произведения они фактически никогда не

повторяют себя буквально. Их интерпретация предстает всякий раз в несколько ином виде. Причина не только в том, что внешние и внутренние условия, в которых творит музыкант-художник, непрерывно меняются, в силу чего исполнитель всякий раз вынужден вносить специальные коррективы в свои двигательные действия. Сам художественный образ отличается ничуть не меньшей подвижностью, чем двигательные приемы игры.

1. ЭТАПЫ РАБОТЫ НАД ПРОИЗВЕДЕНИЕМ

Планируя концертное выступление учащегося, педагог подготавливает инструктивно-технический раздел индивидуального плана. Для этого он продумывает, какие технические приемы и исполнительские навыки потребуются при исполнении музыкального произведения, какие из них еще не знакомы учащемуся или недостаточно усвоены и закреплены им. Подготовка эта может непосредственно предшествовать изучению намечаемого произведения; частично она может быть и более заблаговременной. Иногда рациональным является некоторый избыток подобной подготовки, своего рода некий «технический запас» средств выражения.

Во время первого знакомства с произведением педагог совместно с учащимся подбирает аппликатуру, структуру движений, участие тех или иных звеньев руки и их взаимосвязь. Происходят зрительные и двигательные «приспособления», проверка целесообразности движений. Если произведение хорошо знакомо, то приемы и движения формируются быстрее. Юному музыканту, не обладающему опытом и виртуозной оснащенностью, приходится затрачивать на освоении технических навыков значительно больше времени. Второй этап знаменует собой постепенное углубление в сущность изучаемого произведения. На этом этапе ученик под руководством педагога продолжает *отбор* и *овладение* средствами выражения, необходимыми для реализации его художественного содержания. Именно в этот период происходит основная

работа над преодолением технических трудностей, «доведения пассажира до автоматизма». И наконец, третий этап подводит итог всей художественной работе, приносит и качественно новое начало: художественное произведение получает законченное (для данного ученика на данном этапе) исполнительское воплощение, требующее от музыканта-интерпретатора единства чувства и мысли, мастерства и вдохновения.

Таким образом, работа над музыкальным произведением с обучающимся должна строиться последовательно. Этот процесс разбивается на три этапа и каждый включает в себе специфические задачи адекватные для конкретного блока дидактических требований. Целесообразным считается некоторый избыток подобных требований, своего рода некий запас технических средств.

2. ПРЕОДОЛЕНИЕ ТЕХНИЧЕСКИХ ТРУДНОСТЕЙ.

Работа по подбору и над овладением средствами выражения необходимо проводить в замедленном темпе, чтобы можно было внимательно вслушиваться и наблюдать за исполнением и движением рук. Подвижный темп может оказаться опасным. Обманчивое впечатление, будто навыки уже сформировались, вызывает стремление играть быстро, а поскольку автоматизация навыка еще не закреплена, движения могут разладиться, что неизбежно приводит к потере качества, а порой и к срывам. Поэтому очень важно до получения полной уверенности в закреплении автоматизации движений наблюдать за точностью выполнения аппликатуры, деталей движений и правильного формирования навыка, постепенно переходя от медленного к более быстрому темпу, и снова возвращаясь для проверки к медленному.

Большое значение в проработке технически сложных мест имеет *аппликатура*. Она должна продумываться с первых этапов работы. Прежде чем окончательно установить аппликатуру для данного ученика, можно

предварительно рассмотреть с ним различные ее варианты. Проверять правильность выбранной аппликатуры необходимо в требуемом, или в близком к требуемому темпе. Аппликатуру можно считать правильной, если она способствует реализации художественной задачи, удобна для данного ученика, основана на естественном чередовании пальцев и их нормальной растяжке. Но главное – аппликатура должна способствовать свободному исполнению.

Хорошо бы проанализировать и *выявить эпизоды*, требующие дополнительной тренировки. «Чтобы преодолеть техническую трудность, - говорит Ямпольский, - надо знать, в чем она заключается». Необходимо разбить пассажи на мини-упражнения, прорабатывать их, экономя свое внимание, силы и время на эпизодах и разделах, не представляющих особой трудности для ребенка. «Важно одно только помнить, что после временного дробления живой музыкальной материи на «молекулы и атомы», они, эти частицы, после соответствующей обработки должны снова стать живыми членами музыкального организма». (Г. Нейгауз. «Об искусстве фортепианной игры»).

Рассмотрим несколько примеров наиболее часто вызывающих затруднения у учащихся: это смена позиции; переходы со струны на струну; сложности, возникающие при игре различного рода пассажей; неудобства, связанные с игрой 4 пальца и т.д.

Движения правой руки домриста в медленном темпе часто очень широкие, пальцы левой руки поднимаются высоко, а в быстром – мелкие, и левая рука «работает» около струны. На это следует постоянно указывать подопечному, призывая играть аккуратнее, мельче. Добиваясь крепости пальцев левой руки, стоит помнить, что все пассажи левая рука играет легато, т.е. «пальчик в пальчик». Нельзя «увлекаться звуком» - играть *f*. Добиваться чистого звучания (прозвучивания) надо на *mp*. Тогда амплитуда ударов будет близка к работе правой руки в более быстром темпе. Удары должны быть

плавные мягкие, без нажима (если этого не требуется по замыслу произведения), и не резкие (без подергивания) медиатор «работает» в одной плоскости. Важно порой просто настроить ученика, сказав: «Пропой каждую нотку».

В ритмических группах две шестнадцатые и восьмая учащиеся часто не прозвучивают удар вверх и делают акцент на последнюю ноту в группе - слабую долю.

Шалов А. Шуточная на тему русской народной песни
« Заставил меня муж парну банюшку топить»



Предложите начинающему музыканту играть на первую нотку удар большой, а на две другие - маленький при этом чуть добавить предплечье. Можно на каком-то этапе попробовать «рисовать» круг концом медиатора. Эти же круговые движения помогут чередовать удары на разных струнах.

Дитель В. р н п "По улице мостовой"



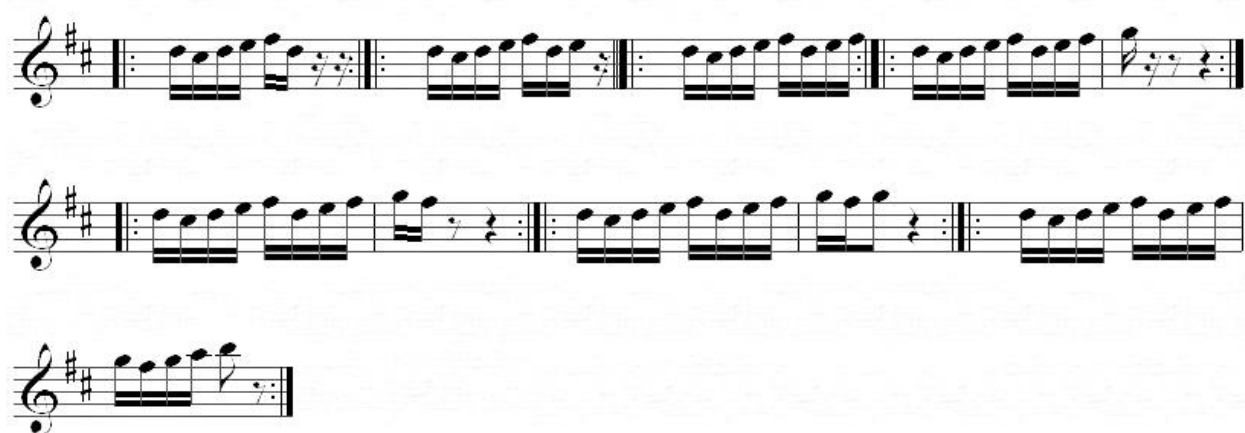
При работе на разных струнах следует следить за тем, чтобы медиатор скользил по струнам фасочкам и при движении вверх и при движении вниз.

Полезным будет *разделение самих пассажей* на мелкие фрагменты. Проучивать следует отдельно каждый такой момент, ускоряя раз от раза, а затем попытаться их соединить,

укр н п "Ой, под вишнею" обр. Б. Алексеева



но если это не удастся, то можно попросить ученика сыграть первый эпизод и остановиться на первой нотке второго, а затем на второй нотке. Как правило, после такой работы эпизоды соединяются сами.



Прорабатывать трудные эпизоды можно так же давно известными, общепринятыми *приемами*: игра пунктиром, игра с акцентом, игра группировкой, две нотки быстро две – медленно, постепенно увеличивая количество нот в каждой группе: 4 быстро, 4 медленно, 8 и 8 и т.д. Хорошие результаты дает «способ прибавления», способ перемещения акцента, проучивание пассажа от верхней точки до нижней. Но, учитывая особенности исполнения на инструменте, следует помнить, что чрезмерное увлечение сильным ударом вниз может привести к появлению неровных ударов. Хороший результат дает стремление к 4 ноте в шестнадцатых. Этот прием очень активизирует как правую руку, так и левую.

Красев М. "Ой, за гаем гаем"



Упр 1



Упр 2



Упр 3



Значительно более трудной технической задачей является переходы из одной позиции в другую, т.е. *смена позиций*. Смена позиций представляет собой перемещение левой руки вдоль грифа на определенное расстояние. Точная смена позиций зависит от слухового контроля и от мышечного ощущения расстояний на грифе. Во время смены позиций необходимо

концентрировать свое внимание на ощущении грифа и связи пальцев со струнами. Особенно трудно производить перенос руки в отдаленные позиции и скачки на большие интервалы. При этом очень важно правильно осуществить не только сам скачок, но и подготовку к нему всей руки. Для осуществления смены позиции необходимо сначала «прицелиться» - найти глазами требуемый лад, а затем произвести непосредственно смену позиции. (Пример 1)

При перемещении руки с 3 на 1 палец (из первой в пятую позицию) надо сначала подвести все пальцы к 3, при этом 1 палец должен уже стоять на струне, но не прижимать ее, а кисть слегка приподнимается над грифом. Играющий делает быстрое, но плавное движение локтем вниз и вправо, по направлению к туловищу, чуть опережая движение кисти и пальцев. Кисть, следуя за предплечьем, слегка прогибается. Первый палец скользит по струне и как бы выталкивает остальные. В момент достижения нужного звука, плечо и предплечье прекращают свое движение. Кисть фиксирует новое положение пальцев. Ладонь при нисходящих движениях приближается к грифу, а плечо к корпусу исполнителя. (Пример 2)

При переходах из верхних в нижние позиции ведущая роль также принадлежит плечу и предплечью. Кисть, как и в первом случае, следует за предплечьем, слегка выгибаясь своей тыльной стороной по направлению движения. Пальцы, готовясь к смене позиции, так же собираются. Выталкивает теперь 3 палец. Но он не встает заранее на струну, а занимает свое место в момент попадания в нужную позицию.

(Пример 3)

Некоторые упражнения на смену позиции.

пр 1



пр 2



пр 3 А



При исполнении технически трудных мест, где желательно в каждой группе нот подчеркнуть их начало, целесообразно менять пальцы на сильной доле такта, еще лучше применять аппликатуру типичную для всех групп.

Осипов Д. "Шуточная"



Очень полезно при отработке «волнообразных» пассажей рекомендовать проучить его с остановкой на верхней нотке, а затем - на нижней. При этом добиваться беспрепятственного взлета и такого же плавного спуска. На технических зачетах в классе домры очень часто все гаммы играют одной типовой аппликатурой. А в пассажах именно эта аппликатура может не подойти. Думаю, целесообразнее учить одну гамму разными аппликатурами, тогда хоть одна аппликатурная формула точно подойдет.

Шаинский В. "Антошка"



Работая над освоением переходов из позиции в позицию, учащийся должен в перспективе иметь в виду, так называемые, непозиционные формы движений. Сущность их заключается в объединении позиций при исполнении протяженного пассажа как бы общим движением руки. Такое сквозное прохождение позиций требует от исполнителя особого внимания и несколько иной организации движения левой руки. В этих условиях, останавливаясь на время в той или иной позиции в ходе исполнения пассажа, рука должна быть подготовленной к следующему переходу; ее действия будут определяться общей формой движения, а не движением в отдельных позициях.

А. Шалов "Играй, моя травушка"



Большие проблемы вызывают эпизоды с участием 4 пальца. Многие педагоги предпочитают расставлять аппликатуру так, чтобы 4 палец принимал как можно меньше участия. Но не всегда это удастся и не всегда это оправдано. Для того чтобы 4 палец не отставал необходимо с первых уроков научиться держать его над грифом. Для достижения помогают упражнения «Паровозик», «Гусеница», упражнения на движение от 4 пальца к первому. Так же есть хорошие упражнения, например у Ю. Блинова. При работе над 4 пальцем необходимо добиться его самостоятельности, научиться «доставать» нотку, не только растягивая руку, но и разворачивая кисть, тем самым помогая поставить палец на необходимый лад.

Упражнения на укрепление 4 пальца



Часто, упражнения рождаются на уроке, в конкретном случае для данного ученика и участие в их сочинении с удовольствием принимают сами дети. Педагог только должен приучить ребенка не просто контролировать свое исполнение, но и задавать себе вопрос: «почему не получается? Почему не звучит? что я делаю не так?» Процесс оттачивания двигательной техники предполагает повышения требований к качеству самих приемов, нахождение таких ощущений и форм, которые бы обеспечили максимальную звуковую отдачу при строгой экономии затрачиваемых усилий.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В заключении необходимо отметить, что обозначенные в данной работе приобретенные технические навыки при дальнейшем обыгрывании придадут

им окончательную «координационную устойчивость» обуславливая их стабильное и надежное воспроизведение в контексте исполняемого произведения. Ибо «техника – материальная часть ... художественного имущества (исполнителя), его капитал» (Гофман. И. «Фортепианная игра»).

Применение гамм, упражнений, этюдов и т. д. необходимо в учебной практике на пути систематизации техники, направленной на глубокое и всестороннее раскрытие идейно-образного содержания сочинения. «Техника решает все». Нет не «все», но очень многое. От того, сколько времени и как глубоко ведется работа над техникой на начальном этапе обучения в музыкальной школе, зависит и стабильность выступления на сцене, и глубина выражения музыкальной мысли, и целостность исполняемого произведения.

«Я твердо убежден, - говорил И. Гофман, - что техника должна с самого начала идти рука об руку с подлинным музыкальным развитием».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бимарк А. О художественной технике пианиста – М.: Музыка, 1973
2. Блинов Ю. Упражнения – Л.: Музыка, 1993
3. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением – М.: Государственное музыкальное издательство, 1960
4. Нечепоренко П., Мельников В. Школа игры на балалайке – М.: Музыка, 1988
5. Свиридов Н. Основы методики игры на домре – Л.: музыка, 1968
6. Ставицкий З. Начальное обучение игры на домре – Л.: Музыка, 1984
7. Фоченко И. Об организации двигательного аппарата домриста – Л.: Музыка, 1985
8. Шульпяков О. Музыкально – исполнительская техника и художественный образ – Л.: Музыка, 1986
9. Мироманов В. К вершинам мастерства – М.: Кифара, 2003