Муниципальное автономное учреждение дополнительного образования "Объединенная детская школа искусств № 3" г. Братска

(МАУ ДО ОДШИ № 3 г. Братска)

   
Белезова Марина Владимировна

(Фамилия, имя, отчество)

преподаватель

(должность)

Методическая разработка

«Формирование и развитие культуры звука домриста»

2025 год

Мастерское владение звуком при игре на струнно-щипковом инструменте домра - главное средство художественного воздействия на слушателя, основа выразительного исполнения музыки.

А. И. Ямпольский говорил: «Ничто так не украшает игру музыканта, как певучий, осмысленный и содержательный тон – одно из наиболее впечатляющих средств передачи образов, чувств и настроений, выражения теплоты, глубины и содержательности исполнения».

Натан Перельман так писал о звуке: «Для музыканта звук – творение, обладающее вкусом, цветом, объемом, красотой и уродством, силой, весом, длиной и всем, чем только способен наделить его, обладающий фантазией музыкант. Музыкант не усматривает в этом смешного, говорит о звуке, как о фрукте – сочный, мягкий, нежный; как о чем-то зримом – светлый, тусклый, солнечный, блеклый, белый; как о предмете, имеющем объем, вес, длину – круглый, плоский, глубокий, мелкий, тяжелый, легкий, длинный, короткий. Звуку приписывают даже нравственные категории: благородный».

Исходя из вышесказанного, намечен многогранный подход к воспитанию культуры звука в практике обучения домриста. Тем более, что работа над звуком не только важнейшая, но и одна из труднейших задач в воспитании исполнителей на домре.

Какие же факторы могут определить формирование и развитие культуры звука?

В самом общем плане выделяются две группы факторов. К одной из них относится все, что определяет развитие музыканта.

Становление художественно мышления, эстетических эмоций, развитие образно-ассоциативной сферы. К другой – формирование технического мастерства. Однако, подобное разделение условно, так как в подготовке домристов существенным образом является единство этих сторон, независимо от уровня воспитания исполнителей.

Вместе с тем, требуется комплексный подход к формированию культуры звука. В некоторых ситуациях, бывает необходимо сосредоточить внимание ученика на углубленном овладении отдельными элементами сложных игровых действий. Однако вычленение какого-либо элемента домровой игры сохраняет представление о целостности.

В современной методической литературе для домры, вопросам формирования и развития культуры звука посвящено немало страниц, представляющих интерес для педагогов и учащихся. Но стоит отметить, что в практике работы в школе, начинающие домристы в течение длительного времени играют плохим, невыразительным звуком. В связи с этим, напомним слова Л.Ауэра, который настаивал на том, что «приобретение красивого тона – это дело обучения». Таким образом, возникает несколько проблем. Слуховой контроль, постановка исполнительского аппарата, техника развития правой руки, которая несет главную функцию, выявляя звучание инструмента. Вместе с тем культура звука домриста определяется хорошо координированным взаимодействием двух сторон игрового аппарата – правой и левой руки.

Итак, формирование и развитие основ культуры звука домриста требует гармоничной работы над исполнительскими приемами на всех стадиях обучения – от начальных до высших. Освоение же сложных приемов становится возможным тогда, когда обучение с первых шагов связывается с воспитанием музыканта, приобщением его к богатствам культуры, путем целенаправленной организации учебной деятельности.

**Формирование навыков звукоизвлечения**

1. **Слуховой контроль**

Для формирования навыков звукоизвлечения стоит рассмотреть ряд проблем. Вот одна из них. Звук имеет ряд характеристик- продолжительность, интенсивность, тембральную окраску, следовательно, в формировании и развитии звуковых навыков участвует музыкальный слух. Звук не должен являться лишь результатом игровых движений, должен присутствовать слуховой контроль, в противном случае ученик не связывает мышечные ощущения, движения руки и ее частей, требование их координации с представлениями о красоте и выразительности, певучести звучания домры.

А.И.Ямпольский писал: «В основу правильного метода воспитания культуры звучания, должно положено систематическое развитие внутреннего слуха- ценнейшего качества музыканта».

Но прежде, чем говорить о внутреннем слухе, необходимо знать, что такое «музыкальный слух». Это важное понятие включает в себя: звуковысотный слух, мелодический, гармонический, полифонический, темброво- динамический, фактурный, внутренний. Если бы музыкальный слух характеризовался только чувствительностью к различию высоты, то по словам Б.М.Теплова- это не музыкальный слух, а всего только слух настройщика.

Внутренний слух связан с музыкально- слуховыми представлениями, а вместе они взаимодействуют со способностью слышать и переживать музыку про себя.

И.Гофман утверждал: «Учащийся окажет себе услугу, если он не устремится к клавиатуре до тех пор, пока не осознает каждой ноты и всех указаний, имеющихся в нотах. Ибо «игра»- это только выражение при помощи рук того, что исполнитель прекрасно знает».

Г. Коган говорил: «Слушай мысленно ту музыку, которую собираешься исполнить. Представляй себе то звучание, какое хочешь извлечь». Таким образом, игра на музыкальном инструменте представляет сложнейший вид деятельности.

Музыкантов всегда интересовал вопрос, как надо правильно играть. В настоящее время существует два основных метода освоения игровых движений: слуховой и двигательный. По мнению представителей психотехнической школы, «первый исходил из приоритета музыкально- слухового образа над конкретным движением». Слуховой образ сам обеспечивал нахождение наиболее правильных движений. Г.Коган пишет, что ученика надо научить «не делать ни одно движения, не брать ни одной ноты «мимо» слуха, вне требовательного слухового контроля- вот основное правило, от соблюдения которого зависит успех в технической работе исполнителя.

При выполнении сложных движений нужно полагаться не только на силы сознания, но и подсознательные силы, которые помогут найти правильные движения. По этому поводу Г.Коган утверждал: «Всякое чрезмерное устремление внимания человека на совершенные им движения, оказывает дезорганизирующее влияние на двигательный процесс».

Решая вопрос преимущества какого- либо метода в достижении нужных технических навыков, нужно остановиться на том, что слуховой контроль и двигательный метод едины. Вследствие чего, достигается необходимое звучание. В то же время, учащиеся недостаточно осознают свои двигательные ощущения и смутно представляют себе слуховой образ. Возникает вопрос- каким образом притворить это в начальном обучении.

Методы начального формирования и развития основ культуры звука, должны обеспечить сознательное и прочное освоение всех операций, составляющих сложный процесс звукообразования, на основе раскрепощенности этих действий. Должны даваться психологические установки начинающим- стремление к идеалу домрового звука, интонационно- речевой выразительности, фразировки.

1. **Постановка игрового аппарата**

Совершенство двигательно- игрового аппарата ученика имеет первостепенное значение для последовательного овладения культурой домрового звука.

Фундаментом же развития исполнительского аппарата служит приспособление рук и всего корпуса играющего к условиям и требованиям художественной выразительной игры. Овладение приемами звукоизвлечения на домре, звуковыразительными средствами находится в прямой зависимости от правильного и взаимосвязанного усвоения всех основных элементов, образующих домровую постановку:

1. Общая постановка, как комплекс исходных двигательно- игровых движений- посадка.
2. Система элементарных игровых движений правой руки.

В педагогической практике должно уделяться большое внимание стройности и элегантности посадки. Вариантов ее много, но главный вопрос – это устойчивое удержание домры. «Максимально использовать все положительное в конструкции инструмента и мудро приспособиться к ее особенностям, исходя из объективных закономерностей работы мышц», вот что должно учитываться при посадке.

Вопросы о работе правой руки домриста тесным образом связаны с достижением качественного звука, овладением всеми нюансами и способами звукоизвлечения. При искаженной постановке правой руки и плохом звукоизвлечении, игра домриста неинтересна. Музыкант, как правило, не растет ни в техническом, ни в звуковом отношении.

Серьезная проблема для домристов- зажатие рук, профессиональные заболевания, причины возникновения которых связаны с недооценкой знания физиологии движений и специфики игры. Для решения этой проблемы трудно недооценить значение координированной свободы. Применение знания тонусной активности к вопросам посадки и постановки рук домриста связано с тремя моментами: эстетикой посадки, устойчивым удержанием домры и экономичной работой мышц.

«Музыкальное произведение диктует исполнителю выбор средств воздействия на инструмент.

То ли это будет весовое давление, когда пальцы и медиатор как бы «впиваются» в гриф и на струну, то ли упругое отталкивание от грифа и струн при игре аккордов и стремительного бисера пассажей. Во всех случаях согласованная по тонусу работа рук, подчиненная слуховым представлениям, вызывает гармоничное воздействие на домру без дополнительных усилий для удержания инструмента и опоры на него».

1. **Основные приемы звукоизвлечения**

После того, как освоены постановочные моменты, необходимо приступить к изучению приемов звукоизвлечения на домре. Если проследить эволюцию звукоизвлечения на домре, то это будет выглядеть так: щипание струн, подергивание их пальцами, палочкой, перышком, далее удар по струнам кусочком коры, пластиной от рога- пиорком, а в наше время медиатором.

Перечислим основные приемы звукоизвлеечения- это удар, подразумевает способ извлечения и качественную характеристику получаемого при помощи защипывания струны звука. Звук извлекается медиатором, направление движения одностороннее (вверх или вниз). Динамическая природа звука затухающая. Возможно использование трех приемов касания струны- «туше»: нажим, толчок, бросок, которые дают различный результат начала звучания. Вышеперечисленные приемы характерны для начальных звуков, остальные же играются простым равномерным движением руки. Чередующиеся удары вниз и вверх называются переменными ударами. Следующий прием игры- тремоло. Звуковой результат тремоло отличается от ударов и приближается к скрипичному приему- ведению смычка по струне. Осваивается тремоло поэтапно: от отдельных звуков, затем мотивов их двух, трех звуков и связному исполнению целых фраз. Еще один прием игры, воспроизводящий новый звуковой состав, игра без медиатора- пиццикато. Техника исполнения близка к удару, однако звуковая природа имеет отличия: динамика относительно тихая, тембр приглушенный.

Рассмотренные приемы игры относятся к группе основных приемовзвукоизвлечения на домре. Следующая группа – приемы управления домровым звуком. «Поскольку музыкальный звук характеризуется четырьмя основными качествами: высотой, тембром, громкостью, длительностью, целесообразна следующая классификация приемов:

- приемы управления высотой

- приемы управления тембром

- динамические приемы

- приемы управления длительностью звука

Приемы управления высотой звука включают:

1. Изменение высоты при помощи колкового механизма.
2. Аппликатурные приемы левой руки (укорачивание или удлинение звучащего участка струны).
3. Некоторые разновидности vibrato.
4. Извлечение шумовых звуков: игра за подставкой, игра на приглушенных струнах, игра за верхним порожком и т.д.

Приемы управления тембром:

1. Игра у голосника (наиболее благоприятный для тембрового состава звука).
2. Игра у подставки.
3. Игра на грифе.

Динамические приемы игры:

1. Изменение силы сжатия медиатора (сильное, умеренное, слабое).
2. Изменение глубины погружения медиатора в струну: глубокое,среднее, мелкое.
3. Изменение контакта медиатора со струной: нажим, толчок, бросок.
4. Использование естественных динамических условий звукообразования: медиатором (относительно громкая динамика), пальцем (относительно тихая динамика).

Управление длительностью звука:

1. Прием левой руки (пальцевое staccato, пальцевая педаль).
2. Приемы правой руки (изменение времени контакта со струной, использование естественных приемов удлинения звука – tremolo, vibrato,pizzicato.

Все перечисленные приемы игры медиатором и без него употребляются в различных сочетаниях и комбинациях, направленных на достижение звука необходимого характера и качества.

**4.Основы выразительного исполнения мелодии**

Переходя к вопросам художественно-направленной работы над звуком с начинающим домристом, прежде всего, вспомним, что ее базой должно быть последовательное накопление музыкальных впечатлений и их определенное осмысление до начала детального изучения технических приемов. Созданию такой базы служат разные формы первоначальных занятий: слушание игры педагога (показ образцов исполнения должен отвечать высоким требованиям и включать весь комплекс средств выразительности) и старших учащихся, прослушивание записей, пение и сольфеджирование песен, музыкально-ритмические упражнения, сопровождаемы простейшим анализом этого материала. Формирование элементарных двигательных навыков и основ игры медиатором на открытых струнах можно связывать с воспроизведением несложных ритмоформул, считалок, мелодических попевок, имеющих речевую природу.

Таким образом, приемы звукоизвлечения органически связываются с музыкально-речевыми представлениями, с музыкально-ритмическим чувством и в перспективе с музыкально-образным мышлением юного домриста.

По мере освоения двигательно-технических навыков, возможности художественного развития ученика расширяются. Когда учащийся переходит к объединению отдельно изучаемых приемов техники правой и левой рук, можно использовать попевки достаточно разнообразные в музыкальном смысле, основанные на соотношении восьмых и четвертных, ассоциируемых с шагом и бегом. Отсюда и появляется скорость исполнения этих длительностей разными руками. Необходимо с первых шагов прививать игру legato. Позже ученик переходит к изучению коротких мелодических пьес и этюдов, эта работа продолжается на более высоком уровне. Происходит не только «образно-эмоциональное постижение музыки, но и осмысление ее строения, комплекса средств выразительности в тесной связи с осознанием технических приемов и их воплощения на инструменте».

Стоит напомнить, что исполнительские средства: градации силы звука, тембр, агогические нюансы, характер штрихов – нужно рассматривать в структуре целого.

Иными словами, как только ученик начинает играть музыкальный материал, отталкиваясь от осмысления и переживания художественного образа пьесы, прибегая к аналогиям с разговорной речью, следует объяснить ему строение музыкальной речи: звуковысотный рисунок мелодии, ее метроритмическое строение архитектонику – повторность,

Контрастность мотивов и фраз, распределение смысловых акцентов, кульминаций- словом, все то, что относится к музыкальной выразительности.

Формирование навыков звукоизвлечения и формирование штрихов может заложить фундамент развития звукового мастерства домриста, однако становление это происходит в живом процессе изучения интерпретации разнообразных музыкальных произведений.

В ходе работы над звуковым воплощением широкой гаммы чувств и настроений, контрастных музыкальных образов развиваются и совершенствуются инструментальные средства выразительности. Необходимо подчеркнуть значение разносторонне обоснованного учебного репертуара, который должен отбираться по критериям. Помимо художественной значимости должна быть доступность понимания характера звучания, непосредственно связанного с художественным содержанием.

Важно строить учебный материал домриста так, чтобы одновременно изучались произведения, контрастирующие в звуковом отношении. Отбирать произведения для репертуарного плана целесообразно по принципу сочетания музыки, относящейся к различным стилистическим направлениям.

Музыка мастеров 17- 18 веков И.С.Баха, Г.Генделя, А.Вивальди способствует овладению речевой выразительности звучания. Необходимо знакомить учащихся с музыкой романтизма: Р.Шумана, Ф.Шопена, Ф.Шуберта, Н.Паганини. особое место занимает музыка русских композиторов, исконно связанная с интонациями народного творчества. Культура звука, необходимая при исполнении произведений М.Глинки, М.Балакирева, М.Мусоргского, П.Чайковского, должна быть заблаговременно подготовлена исполнением русских народных песен и танцев. Так мы обращаемся и к народной музыке, которая является основой для домристов. Следует включать в репертуар и образцы фольклора других народов. Наконец, последняя линия учебного репертуара домристов- сочинения композиторов 20 века: Д.Шостаковича, С.Прокофьева, Ю.Шишакова и др. Исполнение этой музыки, в значительной степени написанной новым языком, изобилующей непривычным сочетанием средств выразительности, ставит задачу использования новых звуковых красок, т.е. специфических приемов игры: игра за подставкой, на грифе, флажолеты и т.д. Для развития штрихового мастерства существенное значение имеет изучение вариационных циклов (Ш.Данкла, В.Дитель). Особая роль принадлежит этюдному материалу. Этюды представляют собой промежуточную ступень технического овладения того или иного штриха к его художественному воплощению в пьесах. Поэтому целесообразный выбор этюдов и систематизированное их изучение играет первостепенную роль.

В заключении этой работы хотелось бы сказать, что формирование и развитие основ культуры звука в процессе обучения домристов становятся эффективными в условиях профессионально направленной работы над репертуаром- основой музыкального и личностного становления ученика. Задача формирования звукового мастерства сочетается с требованиями комплексного подхода к воспитанию музыканта, обладающего развитой эстетической культурой и всеми средствами художественного воздействия на слушателя.

Список используемой литературы

1. Музыкальная энциклопедия. М., 1990

2. Н. Перельман – Беседы у рояля. Воспоминания. Арт-Транзит., 2013

3. В. В. Крюкова – Музыкальная педагогика. Феникс., Ростов-на-Дону., 2002

4. Ю. Ногарева – Некоторые аспекты звукоизвлечения на домре

5. Е. Климов – Совершенствование игры на 3х струнной домре., М., Музыка., 1972

6. С. Лукин – Уроки мастерства домриста, тетрадь 2., М., 2006