

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ ТЫВА  
УПРАВЛЕНИЕ КУЛЬТУРЫ АДМИНИСТРАЦИИ  
МУНИЦИПАЛЬНОГО РАЙОНА «УЛУГ-ХЕМСКИЙ КОЖУУН РЕСПУБЛИКИ ТЫВА»

МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО  
ОБРАЗОВАНИЯ «ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ» г.ШАГОНАР МУНИЦИПАЛЬНОГО РАЙОНА  
«УЛУГ-ХЕМСКИЙ КОЖУУН РЕСПУБЛИКИ ТЫВА»

---

г. Шагонар ул. 30 лет Советской Тувы д.29 тел 2-13-75; факс 2-13-32

**ПРИНЯТ**

Методическим советом  
«Детской школы искусств» г.Шагонар  
Протокол № 8  
от «22» мая 2020г

**Методическое сообщение**

**«О технике рук домриста»**

Автор (составитель): Суктор А.К.  
преподаватель отделения ДОМРА  
МБОУ ДО «Детской школы искусств» г.Шагонар

г.Шагонар, 2020 г.

## Введение

В музыкальном обучении есть вопрос, известный всякому педагогу: нужно ли играть гаммы и этюды? Если нет, то почему? В чем вообще их смысл? Почему музыканту исполнителю, художнику нужно совершить много нехудожественных действий, часами играть гаммы, этюды?

Техническая беглость необходима в реальном «делании» музыки. При разборе этого вопроса нужно четко обозначить условия. В отношении своей техники музыканты неодинаковы. Иные обходятся без всякого инструктивного материала. Для накопления беглости и надежности аппарата им достаточно репетиционной работы над произведением художественного плана. Другие чувствуют себя беспокойно, нервно, если не поиграют часок гаммы и упражнения.

Нельзя пройти и мимо того, что людям со слабой нервной системой вообще свойственна некоторая перестраховка. Они заранее готовятся ко всяким ответственным или экстремальным событиям, стараются предусмотреть как можно больше из ожидаемых стрессовых напряжений. Людей такого типа, очевидно, большинство среди музыкантов, потому большинство, может быть, и играет гаммы! Их чувствительность и интуиция развиты лучше. Они как бы предусматривают заранее варианты будущих событий, проживают их сейчас и потому уже взволнованы.

Напротив, людям с сильной (но менее тонкой и менее расположенной к предчувствиям) душевной организацией свойственен другой способ подготовки. Они полнее и смелее овладевают стрессовой ситуацией. А сама неординарность повышает их тонус. На сцене они испытывают не волнение—панику, а волнение—подъем. Так или иначе выступление для них не только мобилизация сил, но и их увеличение, а стало быть, увеличение и техники как таковой..

Техника на информационном уровне - многостороннее соответствие музыканта всему богатству отношений музыкального языка: умение грамотно прочесть нотный текст, знать его, глядя в ноты, передать наследуемые признаки данного стиля, традиционные черты жанра, архетип формы и т. п.

Можно ведь недостаточно осмысленно и насыщенно играть свой концерт, не вызывая переживания, но при этом играть грамотно, технично, безошибочно гладко, то есть скучно.

Техника в таких случаях отрывается от душевного развития, «убегает» куда-то далеко по своим показателям. Эмоционально ученик отстает от собственной техники, ибо она только и развивается. Техника была целью — ошибка. Техника была оторвана от эмоциональной сферы — ошибка. Предполагалось, что, овладев техникой, можно будет получить ключ ко всему остальному, к «тонкости», «оттенкам» — ошибка. Нельзя приобрести умение высокого порядка за счет умения более низкого уровня. Здесь проявляется закон развития художественного сознания.

Когда говорят о технике, то имеют в виду ту сумму умений, навыков, приемов игры, при помощи которых музыкант добивается нужного художественного, звукового результата. Вне музыкальной задачи техника не может существовать. «Техника без музыкальной воли — это способность без цели, а становясь самоцелью, она никак не может служить искусству», — писал Иосиф Гофман, один из крупнейших пианистов прошлого в своей книге «Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре».

Некоторые понимают под техникой только то, что касается скорости, силы, выносливости; необходимыми свойствами техники признаются обычно также чистота и отчетливость исполнения. Однако такой взгляд крайне ограничен. Техника — понятие неизмеримо более широкое. Оно включает в себя все, чем должен обладать музыкант, стремящийся к содержательному исполнению.

Многие великие деятели искусств размышляли о технике, о своем ремесле, о взаимовлиянии поэтических идей своего искусства и их технического воплощения. «Весь хлам пассажей имеет преходящее значение; техника обладает ценностью только там, где она служит высшим целям», пишет Роберт Шуман в своих «Жизненных правилах для музыкантов». Артур Онеггер, один из крупнейших композиторов современности, в книге «Я — композитор» говорит: «Не пальцы, блуждающие вслепую по клавишам, а разум, мысль должна творить музыку».

Не надо думать, однако, что повседневная техническая работа влияет на исполнительский замысел. Она со своей стороны помогает глубже понять изучаемое произведение, конкретизирует, улучшает, уточняет первоначальное представление о нем.

Таким образом, если техника — это сумма средств, позволяющих передать музыкальное содержание, то всякой технической работе должна предшествовать работа над пониманием этого содержания.

Педагогические проблемы, связанные с техникой как таковой, весьма сложны. Потому что техника, понимаемая как беглость, становится для многих участников педагогического процесса показателем самого движения ученика, показателем его развития.

Но, между тем, успешное техническое развитие учащегося зависит не только от правильного руководства и обучения, но и от многих других факторов.

Очень важным условием успешной работы с учащимися над развитием техники, является одновременная работа над разными ее видами. Это и экономит время и обеспечивает разносторонность в техническом развитии учащегося.

Словом, хорошая техническая подготовка учащегося достигается систематической, целенаправленной и упорной работой. Разумеется, для достижения этого необходимо также наличие хорошего аппарата, ясное представление цели, глубокое понимание содержания произведения, над которым ведется работа, искренняя увлеченность им. Поэтому мы рассмотрим основные вопросы решения технических задач в работе над произведением в классе по специальности.

## Функции пальцев левой руки домриста

Левая рука домриста выполняет очень большую и разнообразную работу, от которой зависит качество исполнения на домре. Один из ее видов – работа пальцев, развитию подвижности которых следует уделять постоянное внимание.

Известно, что у разных учеников руки различны: большие, маленькие; пальцы длинные, средние, короткие и т.д. Но при любом строении руки функции пальцев домристов остаются одинаковыми. Например, большой палец руки выполняет следующие функции:

- поддерживает гриф инструмента.
- противопоставляет свое давление снизу вверх при нажатии струн пальцами на гриф.
- при смене позиции скользит вдоль шейки инструмента, облегчая перемещение руки.
- участвует в исполнении аккордов и т.д.

С первых занятий нужно следить за тем, чтобы он не был сильно прижат к грифу, что сковывает работу остальных пальцев, затрудняет смену позиций всей руки и т.д. Иногда допускается более упругое положение большого пальца из-за слабого развития пальцев левой руки.

Указательный палец является определяющим и связующим со всеми остальными пальцами. Он более развит и подвижен, чем другие, хотя по своей силе немного уступает среднему. Самый слабый из всех пальцев – мизинец, с трудом поддается развитию.

Функции пальцев левой руки постоянно находятся в определенной взаимосвязи с действиями кисти, предплечья и всей руки. Бывают случаи, когда ограниченность технического развития являются следствием сильного напряжения, крепкого нажима пальцами на струну и сжимания шейки домры рукой. Нередко встречаемся и с положением, когда приемы, рекомендуемые с целью достижения необходимой свободы движений, в действительности к цели привести не могут.

Для достижения свободы движения рук, необходимо в процессе технической работы постоянное наблюдение над тем, чтобы ни в одной части аппарата домриста не позволялась скованность. Необходимо все время контролировать свои движения.

Нельзя постановку левой руки сводить к догматическому требованию: держать руку или инструмент надо так и только так. Данный вопрос должен каждый раз разрешаться с учетом индивидуальных особенностей ученика, строения его рук. Вопросы, связанные с постановкой рук домристов, имеют важное значение, и потому необходим систематический контроль со стороны педагога и повседневный контроль со стороны ученика.

Кроме того, в моменты переходов руки вдоль грифа обязательно возникают ненужные толчки, теряется легато, т.о., пение в мелодической линии нарушается даже при самом красивом тремоло.

При исполнении двойных нот и аккордов пальцы ставятся на грифе не одинаково по отношению к друг другу: кисть при этом развернута чуть влево.

Заметим также и о таких важных моментах в работе левой руки, как собранные и разнятые пальцы. Первое положение, как ясно всякому, значительно удобнее второго, так как разнятые пальцы более напряжены, они быстро устают, их подвижность ограничена. Между тем и обойтись без такой формы работы руки невозможно. Поэтому необходимо с одной стороны выработать этот навык, а с другой – разумно дозировать и сочетать его с работой собранными пальцами.

В дальнейшей работе над развитием пальцевой техники следует прививать ученику уже навык одновременной установки на струну 2-3-х пальцев. Однако в последующем, в быстрых темпах, это правило одновременного прижимания струн сразу двумя или тремя пальцами не будет обязательным. К подвижным темпам нужно подходить постепенно, подготавливая для этого соответствующую базу.

Виднейший педагог русской скрипичной школы Л. Ауэр рассматривает технику левой руки скрипача прежде всего как свободную смену позиций. Это в равной степени относится и к домристам.

Учащийся может иметь хорошие руки, хорошую беглость пальцев, но при плохом владении сменой позиций его техника всегда будет ущербной. Во время передвижения руки необходимо следить за тем, чтобы палец, «скользящий» по струне, не отрывался от нее. Причем, в момент передвижения пальца его нажим на струну должен быть минимальным.

Независимо от применяемых при работе над скачками комбинаций (ритмических, темповых, динамических), необходимо следить за тем, чтобы рука не теряла связи с грифом, чтобы скользящий палец не отрывался от струны, а большой палец не удалялся от других пальцев и находился примерно между указательным и безымянными пальцами.

Как известно, значительно облегчает владение инструментом так называемая позиционная игра, дающая возможность оставаться в одной позиции, избегая тем самым много лишних скачков и других движений левой руки. Но в то же время усложняется работа правой руки, т.к. игра на всех струнах при длительном пребывании в одной позиции – явление довольно неудобное. Нередки по этой причине зацепы медиатором соседних струн. Может нарушаться тембровое мелодии кантиленного характера.

Переход со струны на струну в пределах одной позиции происходит за счет смены позиции пальцев. Кисть при этом также не остается неподвижной, а незаметно наклоняется поперек грифа как в одну так и в другую сторону. При смене позиции большой палец в данном случае остается на месте в качестве ориентира.

Физически удобнее всего менять позиции после 1 и 2 пальцев. Лучше всего менять позицию:

- через сильные пальцы;
- во время пауз;
- с подменой пальцев на одноименных звуках.

От способа перехода из позиции в позицию , от тембра, фразировки, лиги, ритма, динамики, индивидуальных особенностей руки исполнителя зависит и выбор аппликатуры.

Словом, это серьезная творческая работа, связанная с музыкальным мышлением исполнителя, с раскрытием идейно – художественного содержания произведения, его трактовкой.

## Список используемой литературы

1. Александров, А. А. Школа игры на 3-х струнной домре / Москва : Музыка , 1990 – Текст непосредственный.
2. Чунин, В.Ш. Школа игры на 3-х струнной домре / Москва : Музыка , 1990 – Текст непосредственный.
3. Асафьев, Б.В. О музыкальном исполнительстве / А. Кунанбаева ; И. Земцовский : Л. Музыка, 1987 — 248 с. - Текст непосредственный.
4. Круглов, В.П. Искусство игры на домре / А. Цыганков : - М. : Композитор, 2001 - 187 с. - Текст непосредственный.