

Содержание

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ОРГАНИЗАЦИИ ИГРОВОГО АППАРАТА НАЧИНАЮЩИХ ДОМРИСТОВ.....	6
1.1 Игровой аппарат домриста: общая характеристика.....	6
1.2 Методика организации игрового аппарата учащихся класса домры.....	13
Выводы по первой главе.....	21
ГЛАВА 2. ПРАКТИКА РАБОТЫ ПО ОРГАНИЗАЦИИ ИГРОВОГО АППАРАТА УЧАЩИХСЯ КЛАССА ДОМРЫ.....	22
2.1. Педагогический опыт организации игрового аппарата учащихся класса домры ДМШ и ДШИ.....	22
2.2. Ход и результаты опытной работы по теме исследования.....	33
Выводы по второй главе.....	42
Заключение	43
Список литературы.....	45
Приложения	50

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность работы. В соответствии с законом «Об образовании в Российской Федерации» и введением в стране новых федеральных государственных требований детскими музыкальными школами и детскими школами искусств осуществлен переход на дополнительные предпрофессиональные общеобразовательные программы в области музыкального искусства. В связи с этим возникает необходимость в повышении качества исполнительской подготовки юных музыкантов, невозможной без правильной организации игрового аппарата ученика.

При обучении игре на домре решение данной задачи осложняется конструктивными особенностями самого инструмента: его корпус в форме полусферы затрудняет свободу движений исполнителя, расположение струн на грифе одновременно требует от ученика свободного удержания инструмента и достаточной силы для прижатия струны. Во время игры на домре, учащиеся не могут полностью зрительно контролировать процесс, вследствие чего возникает потребность в активизации слуховых навыков.

Справиться с этим должны помочь специальные приемы и методы обучения, однако в действительности большинство из них относится к методикам, созданным ещё в конце прошлого века. Желание педагогов разнообразить работу в классе не находит должного удовлетворения. В сложившейся ситуации обнаруживается явное **противоречие**: между необходимостью обновления методического арсенала современного педагога и недостаточностью новой специальной литературы, раскрывающей способы организации игрового аппарата начинающего домриста.

Исходя из этого противоречия возникает **проблема** – какие способы организации игрового аппарата целесообразно использовать на начальном этапе обучения в классе домры, какие из них являются наиболее эффективными? В соответствии с данной проблемой была выбрана **тема**

исследования: «Организация игрового аппарата учащихся класса домры в ДШИ».

Объект исследования – процесс организации игрового аппарата учащихся класса домры ДШИ.

Предмет исследования – педагогические способы организации игрового аппарата начинающих домристов.

Цель работы – выявить наиболее эффективные способы организации игрового аппарата учащихся класса домры на начальном этапе их обучения в ДШИ.

Задачи:

- 1) дать общую характеристику игровому аппарату домриста;
- 2) выявить имеющиеся в методической литературе способы организации игрового аппарата домриста;
- 3) проанализировать и обобщить опыт работы педагогов-домристов по исследуемой проблеме;
- 4) опытным путем проверить эффективность ряда предложенных способов организации игрового аппарата домристов на начальном этапе их обучения в ДШИ.

Методы исследования: изучение и обобщение научной, методической и учебной литературы по теме исследования, педагогическое наблюдение, анкетирование, интервьюирование, опытная работа.

Новизна работы заключается в попытке выявить наиболее эффективные способы организации игрового аппарата в классе домры и соотнести их с опытом работы педагогов-практиков; разработать наглядные пособия и упражнения, которые помогут учащимся правильно организовать игровой аппарат.

Практическая значимость: материалы исследования могут быть использованы преподавателями детских музыкальных школ и детских школ искусств при подготовке к урокам, а также студентами средних специальных

и высших учебных заведений при подготовке сообщений, рефератов, докладов и в ходе педагогической практики.

ГЛАВА 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ОРГАНИЗАЦИИ ИГРОВОГО АППАРАТА НАЧИНАЮЩЕГО ДОМРИСТА

1.1. Игровой аппарат домриста: общая характеристика

Организация игрового аппарата – первое условие воспитания инструменталиста. От успешности этого процесса зависит сохранение здоровья исполнителя, скорость его технического развития и, конечно, качество владения инструментом.

Прежде чем говорить об организации игрового аппарата, целесообразно раскрыть само понятие «**игровой аппарат**», имеющее как узкую, так и широкую трактовку. В первом случае – это часть опорно-двигательной системы человека, состоящей из пассивной части (костных звеньев) и активной (мускулатуры со всем ее оснащением). Данная система тесно взаимодействует с другими системами организма (системами кровообращения, дыхания и др.), но координирует, регулирует и управляет ею нервная система.

Употребляя понятие «игровой аппарат» во втором значении, специалисты имеют в виду весь корпус тела человека, так или иначе принимающий участие в исполнительской практике. Это и всевозможные движения корпуса (наклоны, покачивания, изменение позы во время игры), реализуемые при участии плечевого пояса, плеч, предплечья, и более мелкие движения кистей рук и пальцев. В игре на домре все имеет значение, даже постановка ног: они являются опорой и также должны находиться в определенном положении. В этом состоит одна из особенностей посадки исполнителя-домриста.

Сказанное уже позволяет предположить, что для организации игрового аппарата начинающих обучение игре на домре требуется большое количество времени, постепенность и систематичность работы. Однако

первоначально следует определить – что включает в себя понятие «**организация игрового аппарата**». Перечисляя составляющие такой «организации», обычно называют: посадку исполнителя, правильное положение инструмента, постановку правой и левой рук, осмысленные и контролируемые движения. Рассмотрим каждую из этих составляющих более подробно, одновременно сравнив методические подходы к их организации.

Посадка учащегося-домриста (*приложение 1; рис.2*) может быть описана таким образом: ребенок сидит на первой половине стула, немного наклонившись вперед; левая нога полной ступней опирается на пол под углом 90 градусов; правая нога устойчиво стоит на специальной подставке; плечи находятся на одном уровне. Характеризуя такое положение тела, методисты дают советы: в первую очередь важно подобрать стул необходимой высоты, при которой ноги учащегося устойчиво стоят на полу, опираясь на всю ступню. Также необходимо следить за тем, чтобы учащийся не поднимал вверх плечи, так как это вызовет напряжение и приведет к скованности рук. Следует обратить внимание и на то, что наклон вперед выполняется только туловищем ребенка, без участия головы.

Правильная посадка за инструментом оказывает значительное влияние на техническое и музыкально-исполнительское развитие ученика, поэтому педагогу следует с первых же уроков четко объяснить учащемуся всю важность этого вопроса. Так, Т.И. Вольская, например, рекомендует начинать обучение детей с *осознанного и контролируемого* тонусного состояния всех мышц, указывая на соответствие этого состояния типам нервной системы [18].

Поскольку вариантов верной посадки исполнителя-домриста может быть несколько, но при её выборе необходимо, прежде всего, ориентироваться на *устойчивое удержание инструмента*. Здесь автор считает важной высоту подъема инструмента, и рекомендует исполнителям с длинными ногами ставить обе ноги ровно на пол (не использовать подставку под правую ногу), а исполнителям с короткими ногами и длинным

туловищем – использовать подставку под правую ногу или специальное приспособление, прикрепляемое к нижней части корпуса для регулировки высоты инструмента [18].

Н.Ф. Олейников, говоря о посадке учащегося-домриста, предлагает два варианта действий: первый вариант – правую ногу кладут на левую, при этом достигается высокое положение инструмента; второй – левую ногу кладут на правую, при этом достигается низкое положение инструмента. Автор считает нецелесообразным ограничивать выбор учащихся и навязывать им только один вариант посадки (чаще первый) [37].

Немаловажную роль при организации игрового аппарата играет *положение инструмента (приложение 1; рис. 2)*. Его корпус располагается примерно под углом 45 градусов между грудной клеткой и бедром правой ноги, на которую опирается инструмент. М.М. Гелис, говоря о положении инструмента, рекомендует: «... держать инструмент следует так, чтобы головка инструмента была, возможно, выше, во всяком случае – не ниже плеча играющего» [20, с. 51]. Также автор советует держать инструмент совершенно отвесно (на гриф можно приклеить метки для лучшего ориентирования), а головку домры отвести немного вперед. Свободное свисание левого плеча, считает М.М. Гелис, приведет к освобождению игрового аппарата в целом.

А.Я. Александров советует держать инструмент в наклонном положении, а голову слегка наклонить вперед. Так, по его мнению, удобнее контролировать правильность посадки, положение рук, читать стоящие перед исполнителем ноты [2].

Переходя к **постановке рук** домриста, необходимо обратить внимание на главную проблему, вызванную разнонаправленностью движений рук: левая рука двигается горизонтально на грифе, а правая – вертикально на панцире корпуса инструмента (*приложение 2; рис.3 и рис.4*), что требует хорошей координации игровых движений и влечет за собой трудности на первоначальном этапе обучения.

При постановке правой руки, следует помнить, что внутренняя сторона её предплечья опирается на нижний край овала деки, чуть выше нижнего порожка инструмента. Звучание инструмента при таком положении руки становится более сочным и красочным, так как удары медиатора по струнам производятся примерно в том месте, где кончается гриф. После этого производится естественный сгиб руки в запястном суставе, при котором кисть находится над подставкой инструмента, на расстоянии примерно 2-3 сантиметра. При игре кистью предплечье остается неподвижным, находясь с ней на одном уровне. Во время игры ладонь правой руки не касается струн, а кисть опирается на слегка разогнутый в суставе второй и третьей фаланги мизинец. Создавая подвижную точку опоры для кисти правой руки, мизинец внешним краем ногтя скользит по щитку.

Плечо левой руки свободно провисает вдоль туловища, а локоть, не прижимаясь к телу, слегка отводится от корпуса исполнителя. Рука сгибается в локте, предплечье направляется к шейке грифа. Гриф инструмента кладется на основание указательного пальца, большой палец прикасается ногтевой фалангой к грифу на уровне третьего лада при игре в первой позиции и находится примерно между вторым и третьим пальцами при игре в остальных позициях. Нельзя класть гриф во впадину между большим и указательным пальцами, а также складывать его на ладонь. Такое положение ведет к неправильной постановке пальцев, напряжению руки и является тормозом в техническом развитии учащегося. Пальцы ставятся на струну в полусогнутом состоянии, при этом подушечка ногтевой фаланги устанавливается так, чтобы ногти были направлены в сторону голосника.

Говоря о постановке рук, М.М. Гелис обращает внимание на то, что установка необходимого изгиба пальцев, прежде всего, *зависит от индивидуальных особенностей руки учащегося*, а значит, педагог должен очень внимательно отнестись к этой задаче. Постановку рук, по его мнению, следует начинать с первого лада, в этом случае третья фаланга указательного пальца опустится ниже обычного, ногтевая фаланга ляжет почти

горизонтально, а вторая и третья выйдут за пределы верхнего порожка и будут расположены ближе к головке инструмента [20, с. 13].

Н.Ф. Олейников придерживается иной точки зрения. Он считает, что постановку необходимо начинать со второго лада струны «ля», при этом пальцы должны располагаться следующим образом: указательный палец – на втором ладу (звук «си» первой октавы), средний палец – на четвертом ладу (звук «до диез» второй октавы), безымянный палец – на пятом ладу (звук «ре» второй октавы), и мизинец – на седьмом ладу (звук «ми» второй октавы) [35, с. 9].

В. Круглов же постановку рук и пальцев на струну советует начинать с самого короткого и слабого четвертого пальца [28, с 11.].

Как видим, в методической литературе имеются различные позиции по поводу того, с чего следует начинать организацию игрового аппарата начинающего домриста. Но в чем авторы едины, так это в том, что неверное положение инструмента, *отсутствие правильной посадки исполнителя и постановки пальцев* на струны *приводит к зажатию* мышц и невозможности выполнять игровые движения своевременно. Это, в свою очередь, ведет к возникновению серьезных проблем со здоровьем игрового аппарата.

В связи с этим, следует отметить, что в теории используются два схожих понятия – «зажатость» и «скованность». Каждое имеет свое значение, следовательно, и причины возникновения у каждого свои.

Явление **зажатости** возникает тогда, когда происходит сокращение мышц, не принимающих участия в звукообразовании. Их излишнее напряжение сковывает сокращение «рабочих» мышц.

Причины зажатости могут быть различны: в некоторых случаях свободе движений мешает страх, неуверенность ребенка в своих силах, что относят к *психологическим* причинам. Причины иного рода – неверная посадка, слабый контроль за постановкой рук и др. – можно назвать *методическими*, поскольку они связаны с определенными ошибками или недостатками в обучении.

Характеризуя физиологический механизм возникновения зажатости, Н.А. Берштейн пишет: «Движения тогда рациональны, когда в игровом аппарате достигнута фаза наивысшей – для данных условий – физиологической проводимости...» [9]. При достижении этой фазы сигналы центральной нервной системы беспрепятственно достигают рабочих органов, находящихся в состоянии готовности к их [сигналов] выполнению. Напряженность организма исполнителя создает препятствие для прохождения сигналов и достижения ими рабочих органов, вследствие чего образуется зажим мышц.

Т.И. Вольская объясняет часто встречающуюся зажатость у домристов особенностями самого инструмента: «Для каждого инструмента степень приложения усилий для извлечения звука своя», – пишет автор, далее поясняя, что для домры эта степень намного выше [18, с. 94].

Понятие «скованность» трактуется несколько иначе: под ним понимают отсутствие свободы, легкости в движениях. Причинами скованности на начальном этапе могут быть:

- *непривычка к инструменту.* Полукруглый корпус инструмента побуждает учащихся низко склоняться над домрой и прижимать ее к корпусу, как следствие, возникает неестественность движений (что, впрочем, может привести и к зажатости игрового аппарата);
- *неестественное положение рук.* Часто пальцы правой руки у неопытного исполнителя поджимаются к ладони, отсутствует опора на мизинец, учащийся слишком сильно давит большим пальцем на гриф. Кисть оказывается слишком высоко поднятой над подставкой, что мешает руке свободно двигаться, и приводит к быстрой утомляемости. Сильное отведение предплечья от туловища или поджатие кисти левой руки к грифу домры ведет к неправильной постановке пальцев на струну, вследствие чего нарушается качество звука, затормаживается переход при смене позиций и становится невозможным техническое развитие учащегося. Все это может происходить из-за неправильной постановки игрового аппарата;

- *отсутствие координации движений* (одновременного движения правой и левой руки при игре на музыкальном инструменте). Причину данного явления объясняют, как недостатками в постановке игрового аппарата (зажатостью аппарата), так и инертностью слуха. Иногда даже говорят о «неряшливости исполнения» (расслабленности падения пальцев левой руки на лады). Преодолению этих недостатков могут помочь следующие советы. Во-первых, необходимо обращать внимание ученика на то, чтобы момент удара медиатора точно совпадал с моментом нажатия пальцем левой руки на струну (об этом, например, пишет М.Уляшкин и Т. Вольская, А. Александров, В.Круглов). При проигрывании упражнений следует направлять слуховой контроль не на анализ качества звука, а на ощущение ритмического импульса при строгой синхронности. На стадии освоения движений необходимо запоминать элементы каждого движения и количество затрачиваемой энергии [18,5,28];

Основным правилом при работе над координацией движений становится: следить за правильной работой пальцев левой руки. Даже в тихой динамике они должны активно работать и добросовестно прижимать лады. Чем активнее левая рука, тем легче будет работать правой. Если в нотном тексте необходимо сделать акцент или выделить определенную ритмическую группировку, рекомендуется делать это одновременно двумя руками.

- *величина медиатора*. То, что от качества медиатора, его формы, размеров, зависит звук на домре, говорят многие. Но от этого зависит ещё и удобство постановки правой руки. Слишком большой медиатор будет шлепать по струнам и стучать по ладам, к тому же исполнителю с маленькой рукой его будет неудобно удерживать в пальцах, что приведет к дополнительному напряжению «нерабочих» мышц и зажатию правой руки (*приложение 2; рис.4*).

Как видим, при организации игрового аппарата начинающего домриста следует учитывать множество различных моментов. Это и правильная

посадка, и способ удержания инструмента, и положение рук, пальцев, и даже величина медиатора. От всего этого зависит успешность исполнительской деятельности, наиболее точная реализация слуховых представлений музыканта.

1.2. Методика организации игрового аппарата учащихся класса домры

В области методики обучения игре на домре существуют разные подходы к тому, как организовать игровой аппарат ученика, какие способы звукоизвлечения целесообразно применять на начальном этапе такого обучения, с чего начинать процесс формирования технических навыков и т.д. Многие авторы указывают на то, что выбор того или иного подхода зависит от возраста ребенка и его индивидуальных особенностей. Безусловной остается необходимость учитывать специфику инструмента, а также необходимость знания физиологических механизмов исполнительской техники.

В конечном итоге все должно способствовать раскрытию интонационно-тембровых возможностей инструмента и умелому их использованию в решении исполнительских – художественно-творческих задач. Поэтому в процессе работы над организацией игрового аппарата нельзя забывать о *творческой стороне обучения*, которая является «живым началом» исполнительства, а значит, должна присутствовать во всем – в том числе, и в постановке рук, и в работе над правильной посадкой, и в организации игровых движений ученика.

Не менее важна в ходе учебного процесса *осознанность действий* в их последовательности и систематичности, что должно привести к

контролируемости исполнительского процесса, достижению необходимого результата в обучении. Это требует от самого педагога постоянного и пристального внимания ко всем «тонкостям» постановки игрового аппарата ученика, настойчивости в требованиях правильного выполнении им всех заданий.

В качестве третьего важнейшего правила в обучении игре на инструменте следует назвать *индивидуальный подход к ученику*, что заставляет учитывать и конкретные особенности самого ученика, и возникающие в процессе обучения проблемы. Тем не менее, попробуем выделить общие подходы к обучению, сосредотачивая внимание на тех его сторонах, которые связаны с организацией игрового аппарата.

Многие авторы методических пособий по домре рекомендуют начинать обучение детей с *раскрепощающих упражнений*, сначала без инструмента, а затем, перенося найденные ощущения на инструмент. Другие же считают, что начинать обучение необходимо с песенок, отдельных попевок *на открытых струнах*. Таким образом, полагают они, у учащихся развиваются не только правильные игровые движения, но и формируются первичные слуховые представления, а также чувство ритма.

Первые попытки сыграть на инструменте несколько звуков на закрытых струнах могут привести к потере интереса ребенка к инструменту (для него это окажется слишком сложным). Поэтому О.Г. Салихова считает, что начальное воспитание игровых движений необходимо начинать с *выработки осознанной постановки двигательного аппарата* домриста. При этом она замечает, что начинающие домристы ещё не способны самостоятельно контролировать свои движения на инструменте, поэтому предлагает дифференцировать задачи и начинать исключительно с посадки.

По мнению автора, во время освоения посадки за инструментом главное внимание нужно уделять *правильному положению корпуса и рук*. Играющий на домре садится на переднюю половину стула, не отклоняясь на его спинку, но слегка наклонив корпус вперед. Весьма распространенной

ошибкой среди начинающих домристов является наклон головы вместе с корпусом, педагогу необходимо вовремя её исправить (обратить на это внимание ученика) [41].

Е.Н. Кравцова в своей методической статье советует крепко опираться всей ступней на пол. В другом случае возможно использование специальной подставки под правую ногу: тогда опора распределяется равномерно между обеими ногами. Корпус домры должен опираться на бедро правой ноги и касаться грудной клетки исполнителя. Дека располагается с небольшим поворотом к лицу играющего, чтобы он мог спокойно видеть все лады на грифе. Головка грифа должна находиться чуть ниже уровня плеча исполнителя. Чтобы корпус инструмента не скользил по бедру играющего, достаточно положить поролоновую подкладку или наклеить овальный кусочек поролона на нижнюю часть корпуса в месте соприкосновения домры с бедром играющего.

При постановке рук особое внимание следует уделить сбалансированности веса правой и левой рук в точках приложения к домре. Основными опорами для этого являются: игровой палец на грифе с одной стороны, медиатор на струне – с другой. К дополнительным скользящим опорам-балансам относятся: основание указательного пальца и большой палец на грифе с одной стороны, мизинец на панцире и предплечье на обечайке – с другой. Воздействуя именно на эти точки опоры (по три с каждой стороны), исполнитель обеспечивает устойчивое удержание домры во время игры [27].

Т.П. Варламова, рассматривая вопросы методики организации игрового аппарата, говорит о *выработке наиболее рациональных и естественных форм движения*. Постановку левой руки автор рекомендует начинать с обхвата ладонью пятки грифа и свободного ее перемещения вдоль грифа к верхнему порожку. При этом Т.П. Варламова подчеркивает, что *постановку рук нельзя рассматривать как нечто неизменное и универсальное для всех*

исполнителей, идущее вразрез с индивидуальными особенностями строения тела исполнителя.

Постановку правой руки, по мнению автора, следует начинать с вспомогательных упражнений без инструмента:

- 1) поставить правую руку на локоть, опустить свободную кисть вниз и совершать ею маятниковые движения;
- 2) уложить предплечье и кисть на стол, собрать ногтевые фаланги вместе и поводить подушечками пальцев из стороны в сторону.

Эти упражнения следует делать до тех пор, пока не появится ощущение свободного плеча при относительно свободном предплечье и различной степени выгнутости кистевого сустава. Затем, при переносе этих движений на деку инструмента необходимо следить за свободой движения руки от подставки до грифа.

Говоря об удержании медиатора, наряду с основными моментами постановки, автор отмечает, что «большой палец может находиться в трех положениях: полусогнутым, согнутым или прямым. Это зависит от физиологии руки, степени погружения медиатора в струны и силы зажима медиатора в пальцах. Угол наклона медиатора зависит от его заточки, например, медиатор с широкой заточкой следует держать перпендикулярно струне, а медиатор с узкой заточкой, держать с некоторым наклоном» [12].

А.Я. Александров в своей «Школе игры на трехструнной домре» советует: «... важно, чтобы высота медиатора не превышала размера первой фаланги указательного пальца... Чем тоньше верхняя часть медиатора, тем легче управлять им» [5].

В работе Т.И. Вольской – «Особенности организации исполнительского процесса на домре» – говорится о таком методическом основании мышечной свободы исполнителя, как «дозирование активности»: «В активной мышечной свободе различаются степени дозирования активности от минимального легчайшего игрового тонуса до максимально

возможного для данного конкретного исполнителя и инструмента. Крайняя точка – «максимум напряжения»» [18, с.95].

Автор выделяет три фазы мышечного состояния:

- первая фаза – расслабленность (внеигровое состояние);
- вторая – легкий тонус (доигровое состояние);
- третья – игровой тонус – активное состояние мышц, дозирующееся в зависимости от специфики игры на инструменте.

По мнению Т.И. Вольской, обучение детей следует начинать с осознанного и контролируемого тонусного состояния всех мышц [18].

Известный педагог и методист М.М. Гелис обращает внимание на важность установки необходимого изгиба пальцев в зависимости от индивидуальных особенностей руки учащегося, замечая при этом, что, хотя у разных учеников руки и длина пальцев различны, но функции пальцев при этом одинаковы [20].

Основные *функции пальцев* описаны Н.Ф. Олейниковым в методической работе «О технике рук домристов»:

- большой палец – поддерживает гриф инструмента, противопоставляет свое давление при нажатии пальцами на струны; скользит при смене струн, обеспечивая легкое перемещение руки; участвует в исполнении аккордов;
- указательный палец – прижимает струны на ладах; изменяет положение на грифе (вертикальное – подушечкой ближе к ногтю; боковое); движение вдоль грифа;
- средний палец – прижимает струны на ладах; изменяет положение на грифе (вертикальное – подушечкой ближе к ногтю; боковое); движение вдоль грифа;
- безымянный палец – прижимает струны на ладах; изменяет положение на грифе (вертикальное – подушечкой ближе к ногтю; боковое); движение вдоль грифа;

- мизинец – прижимает струны на ладах; изменяет положение на грифе (вертикальное – подушечкой ближе к ногтю; боковое); движение вдоль грифа.

Перечисленные функции всегда находятся в определенной взаимосвязи с действиями кисти, предплечья и всей руки [37, с. 5 – 6].

В. Круглов в «Методике обучения игре на домре» указывает на нежелательное применение подставки под правую ногу на начальном этапе обучения, так как «ученик не способен «держать» позвоночник, чрезмерно наклоняется не только вперед, но и вправо» [28, с. 8]. Автором также подчеркивается, что положение корпуса может изменяться в зависимости от технических задач исполнения.

В технике игры правой руки В. Круглов выделяет четыре основных *способа движения*:

- 1) вращательное – кисть вращается вокруг своей продольной оси, медиатор при этом наклоняется к струне вправо (данное движение напоминает размешивание чая в чашке);

- 2) комбинированное маховое – сгибание и разгибание правой руки в локте, вместе с вращательным движением кисти, в этом случае предплечье приводит в движение кисть;

- 3) поступательное – кисть и предплечье совершают маховое движение параллельно струнам, медиатор при этом двигается перпендикулярно струне;

- 4) комбинированное поступательное – движение идет от плеча к кисти, при этом оно проходит по всей руке без сокращения мышц и передает вес руки в медиатор [28, с.13–14].

Автор обращает внимание и на то, что основой звукоизвлечения является щипок со струны, а не удар по ней. Поэтому не следует сразу в первоначальном обучении ставить руку ребёнка в первую позицию, где требуется большая растяжка пальцев, лучше располагать пальцы на седьмом, восьмом, девятом, десятом ладах в хроматическом тетрахорде, начиная

движение с четвертого пальца. Также следует избегать многократного механического проигрывания изучаемого материала. Работая над отдельными местами нужно ставить чёткие задачи: проработка приёмов и штрихов, ритм, качество звука, переходы из позиции в позицию и др. [29].

О А. Фламенбаум в своей работе «Некоторые вопросы рациональной постановки исполнительского аппарата домриста» говорит о трудностях, вызванных сочетанием разнообразных движений кисти, предплечья правой руки и пальцев левой руки. Несмотря на сложность такого сочетания, необходимо избегать обучения механической, абстрактной постановке. Важно помнить, что у каждого ученика (что зависит от анатомических особенностей) присутствуют индивидуальные ощущения игровых движений.

Для начинающих домристов автор предлагает комплекс упражнений, направленных на сознательное управление движениями рук и контроль за состоянием мышц:

1) «Полоскание». Ученик сгибается в поясе, ощущает свободно висящие руки. Имитируя полоскание, двигает руками. Здесь его внимание нужно направить на освобождение мышц плеча, шеи и рук;

2) «Листики». Ученик поднимает руки вверх и раскачивает ими в разные стороны, изображая, как колышутся листики на деревьях. При выполнении этого упражнения необходимо контролировать свободу запястья и кистей рук;

3) «Робот». Перед началом упражнения ученику дается установка: расслабить плечи, поднять их и напрячь весь корпус так, как будто ты – робот. Затем наступает момент полного расслабления. Ученик должен прочувствовать степень напряжения мышц и ощущение легкости после их расслабления.

Отдельные упражнения предлагаются авторами для расслабления рук в локтях.

1. «Плавание». Ученик разводит руки в стороны и на счет «раз, два» сгибает их в локтях. На счет «три, четыре» – разгибает. Педагог должен контролировать плавность движений предплечий и свободу кистей рук.

2. «Руки устали». Ученик на счет «раз, два» плавно сгибает руки в локтях. На счет «три, четыре» – опускает руки вниз, как будто руки очень устали. При этом внимание нужно направить на ощущение резкого, полного расслабления мышц.

3. «Красим стенку». Ученик поднимает руки до уровня груди и как бы «красит стенку». Правая рука имитирует удержание медиатора. Здесь нужно обратить внимание на работу предплечья и ощущение свободы в запястье.

4. «Ветерок». Ученик обмахивает лицо, при этом локти согнуты, а кисти рук находятся на уровне лица.

5. «Заключительное». Ученик поднимает руки вверх и постепенно расслабляет кисть, затем запястье, локоть, плечо, освобождая их от напряжения. Рука при этом свободно падает вниз, ученик должен почувствовать её свободное качание [44].

Таким образом, существует немало способов, помогающих преодолеть зажатость игрового аппарата ученика и обеспечивающих ему нужную свободу движений. Их выбор остается за педагогом, который должен очень ответственно подойти к вопросам организации игрового аппарата ребенка на начальном этапе его обучения игре на домре.

Выводы по первой главе

Изучение теории вопроса, а также методик обучения игре на домре позволяет сделать следующие выводы.

1. Организация игрового аппарата является неотъемлемой частью обучения игре на музыкальном инструменте. Включая в себя целый ряд моментов – посадка исполнителя, удержание инструмента, постановка рук и пальцев, – она требует пристального внимания со стороны педагогов, осознанности и контролируемости действий – со стороны учащихся. Правильная организация игрового аппарата обеспечивает свободу и рациональность игровых движений начинающего домриста, постановочные ошибки, напротив, могут привести к зажатию и скованности, которые тормозят техническое развитие ученика и чреваты серьезными заболеваниями.

2. В методиках обучения игре на домре существуют различные подходы к тому, как организовать игровой аппарат ученика: эти различия проявляются в требованиях к положению инструмента, в выборе ладов, с которых следует начинать постановку руки, в определении первоначальных способов работы с игровым аппаратом. К числу таких способов относятся: раскрепощающие упражнения, вспомогательные упражнения без инструмента с последующим переносом движений на его деку, упражнения на сознательное управление движениями рук и контроль за состоянием мышц, игра на открытых струнах и др. Индивидуальный подход к ребенку (учет его физиологических особенностей), атмосфера психологического комфорта, нацеленность на решение художественно-творческих задач (раскрытие интонационно-тембровых возможностей инструмента) являются необходимыми условиями всей проводимой работы.

ГЛАВА 2

ПРАКТИКА РАБОТЫ ПО ОРГАНИЗАЦИИ ИГРОВОГО АППАРАТА УЧАЩИХСЯ КЛАССА ДОМРЫ

2.1. Педагогический опыт организации игрового аппарата учащихся класса домры в ДМШ и ДШИ

В ходе изучения методической литературы, знакомства с изложенными в ней подходами к организации игрового аппарата учащихся класса домры, возникли вопросы – как используются эти методики на практике, что нового предлагают внести в работу педагоги детских музыкальных школ и школ искусств?

Предпринятое в целях изучения этих вопросов исследование педагогического опыта проходило в форме педагогического наблюдения, анкетирования и интервьюирования. Рассмотрим результаты каждой из этих форм в отдельности.

Предложенная преподавателям анкета (*приложение 3*) содержала вопросы, направленные на *выявление проблем в организации игрового аппарата учащихся* класса домры и *способов их решения*. В анкетировании приняли участие 10 педагогов. Большинство из них – молодые специалисты, из чего следует, что проблемы у них возникают чаще, чем у педагогов со стажем (распределение опрошенных по возрастным категориям представлено на *рис. 1*).

Кроме того, в исследовании приняли участие преподаватели целого ряда образовательных учреждений, что дало возможность сопоставить мнения разных педагогов и, тем самым, расширить представление о способах работы по организации игрового аппарата в классе домры (учреждения, чьи педагоги приняли участие в анкетировании, представлены на *рис. 2*).



Рис. 1. Распределение опрошенных по возрастным категориям



Рис. 2. Учреждения, чьи педагоги приняли участие в анкетировании

Как видно из второй диаграммы, большая часть опрошенных педагогов работает в детских музыкальных школах и детских школах искусств. Следовательно, именно они чаще всего сталкиваются с проблемами в обучении начинающих домристов. Каковы это проблемы и с детьми какого возраста они возникают, удалось узнать, обобщив ответы на следующие вопросы анкеты. Так, возрастные границы «проблемной группы» детей составили интервал в четыре года (от 6 до 10 лет) (рис. 3).



Рис. 3. Возрастные границы «проблемной группы» детей

Как известно, именно в этом возрасте большинство детей начинают обучение игре на музыкальных инструментах. Они же и сталкиваются с определенными трудностями в постановке рук, освоении первоначальных игровых движений и т.д. Что мешает успешному прохождению начального этапа обучения, показано на *рисунке 4*.



Рис. 4. Результаты ответов на вопрос анкеты № 4

Исходя из результатов опроса, мы видим, что педагоги в равной степени сталкиваются с проблемами неправильной посадки, а также с проблемами постановки правой и левой рук.

Разрешить эти проблемы на начальном этапе обучения получается далеко не у всех (*рис. 5*). Из этого следует, что организация игрового

аппарата требует длительной и кропотливой работы педагога и отдачи со стороны учащихся.



Рис. 5. Успешность решения проблем с организацией игрового аппарата на начальном этапе обучения

Далее следовало узнать – как, какими способами (методами) ведется работа по организации игрового аппарата. Из предложенных педагогам вариантов ответов не один не собрал видимого большинства голосов. Это свидетельствует о том, что в практике обучения игре на домре используются разные методы (рис. 6).



Рис. 6. Методы, используемые при организации игрового аппарата

При этом самыми распространенными являются метод словесного объяснения и метод показа (учитель объясняет, как нужно выполнить то или иное задание, и своим примером показывает правильные способы овладения инструментом). Методы проблемного изложения и частично-поисковый

метод используются педагогами в меньшей степени, их предназначение видится в другом.

Где педагоги «черпают» советы по постановке рук или правильной посадке ученика, иллюстрирует *рисунок 7*.



Рис. 7. Частота использования методических пособий

По распределению оттенков цвета на диаграмме видно, что среди педагогов-домристов самым распространенным методическим пособием является «Школа мастерства домриста» Тамары Вольской и Михаила Уляшкина. Реже используются методические пособия «Домра с азов» А. Потаповой и «Школа игры на трехструнной домре» А. Александрова. Привлекательность названных работ, прежде всего, объясняется доступной формой изложения материала и удобством применения на практике.

Вместе с тем, нельзя не отметить: названные работы относятся к «классике» методического жанра, пополнение запаса методических знаний должна обеспечить практика повышения квалификации. Вместе с тем, желание педагогов повысить свой профессиональный уровень остается на уровне 10 % от общего числа опрошенных (*рис. 8*). Многие посещают мастер-классы в основном тогда, когда требуется получить документальное подтверждение о курсах повышения квалификации. Это говорит о низкой мотивации педагогов в овладении новыми знаниями. Также причины могут заключаться в недостатке временных и финансовых ресурсов.



Рис. 8. Регулярность повышения квалификации

Альтернативной формой повышения квалификации педагогов может стать практика обмена опытом между учреждениями. О распространенности такой практики свидетельствует диаграмма, представленная на *рисунке 9*.



Рис. 9. Показатели практики обмена опытом между образовательными учреждениями

Исходя из приведенных данных, можно с уверенностью сказать: педагоги готовы делиться своим опытом и самосовершенствоваться.

Вторым этапом исследования педагогического опыта стало проведение интервьюирования (вопросы интервью приведены в *приложении 4*).

Дать интервью согласилась **Овсянникова Валентина Сергеевна**, преподаватель «Детской музыкальной школы № 8» города Казани

(педагогический стаж – 2 года). Имея среднее специальное образование (В.С. Овсянникова окончила Краснотурьинский колледж искусств), Валентина Сергеевна продолжила обучение в Казанской Государственной консерватории имени Н. Жиганова на факультете народных инструментов (специальный инструмент – домра).

В классе педагога обучаются пять детей. По мнению Валентины Сергеевны, обучение игре на инструменте необходимо начинать со *знакомства с инструментом, его звучанием, историей* и только после этого – работать над посадкой и постановкой игрового аппарата. Работу над организацией игровых движений следует начинать с постановки рук – сначала левой, а затем правой, а уже далее соединять их.

Педагог считает, что *правильная организация игрового аппарата домриста полностью зависит от первоначального этапа*. На этом этапе Валентина Сергеевна использует *метод собственного показа*. Так как для ученика все ощущения являются новыми, педагог стремится на собственном примере показать ребенку, каким должно быть верное положение рук при игре. В своей работе с начинающими домристами преподаватель опирается на методические и учебные пособия М. Уляшкина и Т. Вольской «*Школа мастерства домриста*», Н. Олейникова «*О технике рук домриста*», которые, на её взгляд, являются самыми удачными.

Работая над *постановкой левой руки*, педагог использует *упражнения*:

- «Колечки» – выполняется поочередно каждым пальцем. Здесь педагог указывает на необходимость активного «бросания» указательного пальца (его подушечки) на подушечку большого пальца, а также на необходимость повтора упражнения каждым пальцем по очереди;
- «Молоточки» – упражнение выполняется сначала на столе, а затем, на грифе инструмента. Для выполнения упражнения педагог советует положить руку на поверхность стола так, чтобы предплечье и кисть касались его поверхности. Пальцы при этом располагаются на небольшом расстоянии друг от друга, опираясь подушечками на стол. Затем ученик поднимает

каждый палец по очереди и выполняет активный бросок с последующим отскоком его от поверхности стола. После выработки правильных движений можно переходить к выполнению упражнения на грифе инструмента. Данные упражнения, говорит В.С. Овсянникова, прежде всего, направлены на развитие цепкости пальцев;

- «Лебедь» – упражнение формирует мягкие легкие движения кисти при перемещении левой руки вдоль грифа. При выполнении этого упражнения следует обратить внимание на тот момент движения, когда рука перемещается к корпусу (кисть и предплечье должны находиться в покое и создавать прямую линию). При движении руки к верхнему порожку кисть слегка выгибается в лучезапястном суставе. При этом необходимо контролировать положение локтя (он не должен отставляться в сторону).

Для *постановки правой руки* педагог рекомендует применять следующие *упражнения*:

- «Домик» – упражнение направлено на формирование правильного положения пальцев; при его выполнении необходимо представить, что мизинец правой руки – это «фундамент» дома, безымянный, средний и указательный палец – его стены (должны находиться на одном уровне и соединяться между собой), а большой палец – крыша;

- «Жадина». Цель данного упражнения – научить ребенка цепко держать медиатор при соблюдении правильного и свободного положения правой руки.

Мнение начинающего преподавателя было интересно сравнить с мнением опытного педагога, посвятившего всю свою жизнь работе с детьми. Таким педагогом стала **Шлохина Зинаида Павловна**, преподаватель Краснотурьинского колледжа искусств. Её педагогический стаж – 50 лет, образование – высшее (Зинаида Павловна окончила Уральскую государственную консерваторию имени М.П. Мусоргского в 1971 году). Она также является заслуженным работником культуры Российской Федерации.

В классе педагога обучаются четверо студентов. Преподаватель считает, что обучение игре на инструменте необходимо *начинать с определения способностей ребенка* и только после этого можно начинать работу над посадкой, постановкой игрового аппарата, звукоизвлечением и развитием способностей.

По мнению Зинаиды Павловны, *правильная организация игрового аппарата зависит от посадки, постановки рук и свободы всего организма*, поэтому на начальном этапе важно не допустить мышечных зажатий у учащихся. Для предупреждения ошибок у начинающих домристов следует использовать *упражнения без инструмента и с инструментом*.

Кроме общепринятых и широкоиспользуемых учебных изданий она опирается в своей работе на следующие методические пособия: «*Методика обучения игре на домре*» М.М. Гелиса, «*Красочные приемы игры на домре*» И.В. Гареева и считает их наиболее удачными.

Зинаида Павловна рекомендует начинать работу в классе с *упражнения*, направленного на развитие *ощущения свободы всего организма* в целом. Таким упражнением может стать «Деревце». Сначала ученику нужно представить, что пальчики рук – листики, предплечье и плечо – веточки. Выполняя данное упражнение, ребенок учится контролировать свои мышцы, напрягать и расслаблять их. Показывая, как растет деревце, ребенок медленно поднимает руки вверх, затем качается из стороны в сторону, изображая, как колышется дерево на ветру. Приходит осень, у дерева опадают листики (кисти опускаем вниз), веточки засыхают (предплечье опускаем вниз), дерево засыпает (наклоняемся вперед и легко покачиваемся, расслабляя все тело).

Для *выработки правильных движений правой руки* педагог рекомендует следующее:

- 1) *собрать пальцы правой руки* таким образом, чтобы подушечки указательного, среднего и безымянного пальцев находились на одном уровне, слегка прикасаясь друг к другу, мизинец сгибался и выдвигался

вперед на одну фалангу. Сохраняя такое положение, нужно поставить руку на щиток инструмента, опираясь на ноготь мизинца, и далее выполнять поочередные движения кистью вверх и вниз. Затем те же движения выполняются на струне «ля»;

2) рисовать в воздухе «овалы», цифры «три» и «восемь», сохраняя правильное положение правой руки;

3) выполнять упражнение «Мельницы» – наклоняясь вперед и делая махи руками в сторону.

При выполнении подобных упражнений, замечает Зинаида Павловна, важно внимательно *следить за свободой движений и их правильностью*.

В ходе разговора педагог посетовала на то, что учителя музыкальных школ часто не уделяют должного внимания проблемам начального обучения, поэтому преподавателям профессиональных учреждений, работающим со студентами, часто приходится переучивать неправильно сформированные навыки движений игрового аппарата и даже посадку детей. А ведь при обучении в среднем профессиональном учебном заведении должны решаться более сложные задачи – там готовится будущий педагог, который должен будет уметь применять полученные знания в своей профессиональной педагогической деятельности.

Сравнивая рекомендации и замечания З.П. Шлохиной с теми, что прозвучали от В.С. Овсянниковой, можно заметить, что у молодого специалиста ещё недостаточно выработана собственная линия работы с детьми. Приемы и методы работы часто подбираются интуитивно, без учета индивидуальных особенностей учащихся. У опытных педагогов за плечами огромный багаж знаний, но и они сталкиваются с проблемами. К тому же некоторые из них весьма настороженно относятся ко всему новому.

В каждого преподавателя есть свой определенный набор упражнений, которые могут представлять интерес для всего педагогического сообщества, а значит должны тиражироваться, становясь достоянием как можно большего количества профессионалов. Поэтому в ходе изучения педагогического

опыта мы постарались посетить мастер-классы известных педагогов-домристов – И.В. Гареевой, Т.В. Трошечкиной, С.В. Васильевой. Наиболее интересные для нас факты (связанные с проблемой исследования) изложены ниже.

И.В. Гареева считает, что основной причиной медленного технического развития ученика является *плохая координация*. Здесь педагог говорит о таких её причинах, как:

- отсутствие чувства ритма;
- зажатость мышц;
- вялость движений.

Для того чтобы справиться с данной проблемой, педагог советует начинать обучение со средней струны «ля», так как она имеет соседние струны, помогающие ощутить опору медиатора при игре. После успешного освоения движений на струне ля в первой позиции следует переходить к изучению смены позиций, а затем сменны струн. Для этого Инесса Викторовна советует использовать упражнение «Лебедь» – левая рука свободно удерживает гриф, пальцы при этом свисают над струнами в полусогнутом состоянии, большой палец лежит на грифе. Сохраняя верную постановку руки, перемещаем ее вдоль грифа (беззвучно), при выполнении следим за запястьем: когда рука движется к пятке грифа, кисть и предплечье сохраняют единую линию, а при движении к верхнему порожку запястье слегка выгибается.

Для выработки хорошей координации и ровности ударов Инесса Викторовна предлагает выполнять следующие упражнения:

- стаккатированное движение пальцев с чередованием открытой струны;
- «Трихорды» – упражнение на основе звукоряда из трех звуков, выполняется в первой позиции (например, на струне «ля» – си, до диез, ре), при этом возможны 43 различных комбинации из трех нот. Правой рукой выполняются легкие броски;

- «Тетрахорды» – упражнение на основе четырехступенного звукоряда в диапазоне терции или кварты. Выполняется в 6-ой позиции на максимальной скорости (например, на струне «ре» – до, ре, ми, фа второй октавы) в различных комбинациях.

Татьяна Владимировна Трошечкина на одном из мастер-классов порекомендовала *упражнение*, направленное на *уменьшение напряжения в мышцах* рук за счет работы мышц спины. Для этого упражнения педагогу необходимо соединить руки, прижав их ладонями друг к другу, а ученику – разжимать руки педагога с помощью мышц спины.

Учащиеся, которые принимали участие в мастер-классе, по рекомендации педагога пробовали играть гамму только пальцами левой руки, потом – обеими руками и после этого – пунктиром. Цель такого упражнения – добиться быстрого перехода при *смене позиции*, активизировать падение пальцев на струну и работу правой руки с опорой на мизинец.

В своей совокупности увиденные нами упражнения и приемы работы могут послужить хорошей базой для выстраивания собственной позиции относительно организации игрового аппарата начинающего домриста.

2.2. Ход и результаты опытной работы по теме исследования

Изучение методической литературы по теме исследования, обобщение опыта работы преподавателей детских школ искусств городов Свердловской и Тюменской области, позволили выдвинуть **гипотезу**: *процесс организации игрового аппарата начинающего домриста будет более успешным, если наряду с традиционными методами использовать:*

- особые средства наглядности, помогающие учащимся устанавливать верное расположение пальцев левой руки на грифе;
- применять упражнения на растяжку и укрепление пальцев левой руки;
- упражнения на выработку движений и постановку правой руки, координацию движений, правильную посадку и удержание инструмента.

Для проверки этой гипотезы нами была проведена опытная работа.

База опытной работы: МБУ ДО «Верхотурская детская школа искусств» города Верхотурья.

Участники опытной работы: учащиеся 1-2 классов; возраст детей – 7–9 лет.

Продолжительность опытной работы: вторая половина сентября – начало декабря 2017 года.

Опытная работа включала в себя 3 этапа: констатирующий, формирующий, контрольный.

Констатирующий этап. Для констатации исходного состояния игрового аппарата учащихся, им было предложено выполнить следующие задания:

- 1) исполнить пьесу в среднем темпе (исходя из репертуара учащегося);
- 2) исполнить на инструменте звуки, которые педагог играет на фортепиано.

В процессе выполнения заданий оценивались: правильность посадки, способ удержания инструмента, свобода и координация игровых движений. На основании этих показателей начислялись баллы (за основу была принята пятибалльная шкала оценивания). Все данные первоначальной диагностики фиксировались, анализировались и в последующем были занесены в таблицу (*таблица 1*).

Данные первичной диагностики состояния игрового аппарата учащихся

Фамилия, Имя ученика	Данные в соответствии с выделенными показателями				Средний балл
	Посадка	Удержание инструмента	Свобода игровых движений	Координация движений	
<i>Ерлыкова Алина</i>	4	3	3	3	3,2
<i>Березкин Демьян</i>	3	3	3	3	3
<i>Джапаров Эрбол</i>	3	3	3	3	3
<i>Сунцова Вика</i>	4	3	3	3	3
Средний балл	3,5	3	3	3	3,1
<i>Боберская Полина</i>	4	4	3	4	3,7
<i>Перевозчикова Катя</i>	4	3	4	4	3,7
<i>Дерябина Вероника</i>	4	4	3	4	3,7
<i>Кауцман Лиза</i>	4	4	4	4	4
Средний балл	4	3,8	3,5	4	3,8

Из приведенной таблицы видно, что организация игрового аппарата учащихся на момент начальной диагностики в среднем равна оценке «удовлетворительно». Учащиеся старались качественно выполнять предложенные задания, но в большинстве случаев этому препятствовали чрезмерная зажатость мышц, отсутствие контроля ученика за посадкой при игре, слабый нажим на струну пальцами левой руки.

Для получения объективных результатов опытной работы перед началом **формирующего этапа** учащиеся были разделены на две группы. В одной группе обучение проходило по традиционной методике, в другой – с использованием новых средств и способов обучения. В экспериментальную группу вошли следующие учащиеся: Ерлыкова Алина, Джапаров Эрбол, Березкин Демьян, Сунцова Вика.

На каждом уроке часть времени уделялась работе с особыми средствами наглядности. Для этого нами были подготовлены карточки с изображением вариантов аппликатуры на каждой струне (*приложение 5*).

Согласно теории, наглядность помогает привести в состояние активности все анализаторы и связанные с ними психические процессы – процесс возникновения ощущений, восприятие, память. Применение наглядности способствует активизации мышления, помогая учащимся быстрее изучить и запомнить основы домрового исполнительства.

На некоторых уроках учащиеся объединялись в пары. Каждый ребенок по очереди исполнял пьесу по специальности. Второму ребенку нужно было внимательно прослушать произведение и выявить ошибки в положении рук, ног и корпуса. Таким образом, развивая внимание и мышление, дети не только учились анализировать ошибки друг друга, но и замечать недостатки в собственной посадке за инструментом. Одновременно у детей вырабатывалась привычка к выступлению перед другими, что помогало психологическому раскрепощению ребенка, появлению уверенности в себе и своих силах. При выполнении домашних заданий детям было рекомендовано садиться перед зеркалом.

Для устранения проблем с координацией детям предлагались следующие упражнения:

1) «Молоточки» – упражнение для лучшего ощущения опоры каждого пальца левой руки. Сначала упражнение выполнялось на столе (на плоскости), затем – на инструменте. «Правильные» движения – активное

падение пальцев левой руки на поверхность стола – переносились на инструмент. Упражнение выполнялось без участия правой руки.

2) «Алмазы» – учащимся предлагалось представить, что звуки, извлекаемые на инструменте – это алмазы. Для того чтобы их добыть, нужно по очереди активно бросить каждый пальчик-молоточек на струну и прижать его (должен получиться красивый, чистый (как алмаз) звук). Упражнение выполнялось при участии правой руки.

3) «Паучки» – упражнение на развитие независимости пальцев. На ранних этапах обучения его следует выполнять, поднимая каждый палец по очереди, контролируя при этом свободное состояние остальных пальцев, которые, в свою очередь, должны оставаться на месте. Когда учащиеся достигнут некоторых успехов, можно усложнить данное упражнение и поднимать поочередно пары пальцев (1-3, 2-4), подготавливая, таким образом, учащихся к исполнению интервалов и аккордов.

На некоторых уроках отводилось время на выполнение упражнений для раскрепощения игрового аппарата:

1) «Маляры» – данное упражнение выполнялось детьми стоя лицом к стене; руки выставлялись вперед, кисти располагались в расслабленном состоянии; детям предлагалось представить, что кисти рук – это кисти художника. Выполняя это упражнение, учащиеся медленно поднимали руки вверх, а затем так же медленно опускали их вниз, касаясь кончиками пальцев стены. Для осознанного выполнения данного упражнения, перед учащимися ставились различные задачи: следить за положением кисти при движении вверх, почувствовать, как кисть свободно свисает вниз или располагается пальцами вверх при движении рук вниз. Позже при выполнении этого упражнения использовались варианты движений в виде «восьмерок», «троек» и т.д.

2) «Старушка» – упражнение выполняется сидя на стуле, положение корпуса такое же, как при игре на инструменте. Ребенок расслабляет мышцы

спины, наклоняясь на спинку стула, и снова возвращается в исходное положение.

На каждом уроке до 10 минут отводилось на работу с упражнениями на растяжку пальцев левой руки. Для этого были выбраны упражнения Г. Шрадика из скрипичной методики. Но если у скрипачей они направлены на развитие технических навыков, то мы, адаптировав их под специфику домры, применяли для растяжки пальцев у детей с маленькой рукой. Таким образом, в процессе работы с данными упражнениями учащиеся постепенно учились внутреннему представлению игрового движения.

Периодически данные способы соединялись на уроках, позволяя учащимся легче освоить и правильную посадку, и нужные движения. Например, при исполнении упражнений Г. Шрадика мы пользовались наглядными пособиями – схемами расположения пальцев на струнах, что позволяло нам работать не только на струне «Ля», но и на всех остальных струнах инструмента (*приложение б*).

Таким образом, к последним урокам ребята приучились контролировать процессы игры на инструменте, а работа над произведениями стала происходить быстрее. В дальнейшем мы планируем активно пользоваться найденными способами, применяя их не только с целями правильной организации игрового аппарата, но и для достижения других целей при обучении учащихся-домристов.

На заключительном (**контрольном**) этапе была проведена повторная диагностика. Её результаты представлены в *таблице 2*. В верхней части таблицы зафиксированы данные итоговой диагностики экспериментальной группы, в нижней – контрольной группы.

Данные контрольной диагностики состояния игрового аппарата учащихся

Фамилия, Имя ученика	Данные в соответствии с выделенными показателями				Средний балл
	Посадка	Удержание инструмента	Свобода игровых движений	Координация движений	
<i>Ерлыкова Алина</i>	5	4	4	3	4
<i>Березкин Демьян</i>	4	3	4	3	3,5
<i>Джапаров Эрбол</i>	4	4	3	4	3,8
<i>Сунцова Вика</i>	4	4	4	4	4
Средний балл	4,3	3,8	3,8	3,5	3,9
<i>Боберская Полина</i>	4	4	4	4	4
<i>Перевозчикова Катя</i>	4	4	4	4	4
<i>Дерябина Вероника</i>	5	4	4	4	4,3
<i>Кауцман Лиза</i>	5	4	4	4	4,3
Средний балл	4,5	4	4	4	4,2

Следующая таблица (таблица 3) дает возможность сравнить результаты первичной и итоговой диагностики. По приведенным в ней данным видно, что в обеих группах произошли положительные изменения. В первой группе средний балл повысился на 0,8, во второй группе – на 0,4 балла.

Сравнительная таблица результатов экспериментальной и контрольной групп

Фамилия, Имя ученика	Данные в соответствии с выделенными показателями								Средний балл	
	Посадка		Удержание инструмента		Свобода игровых движений		Координация движений			
	Перв.	Итог.	Перв.	Итог.	Перв.	Итог.	Перв.	Итог.	Пер.	Ит.
<i>Ерлыкова Алина</i>	4	5	3	4	3	4	3	3	3,2	4
<i>Березкин Демьян</i>	3	4	3	3	3	4	3	3	3	3,5
<i>Джапаров Эрбол</i>	3	4	3	4	3	3	3	4	3	3,8
<i>Сунцова Вика</i>	4	4	3	4	3	4	3	4	3	4
Средний балл	3,5	4,3	3	3,8	3	3,8	3	3,5	3,1	3,9
<i>Боберская Полина</i>	4	4	4	4	3	4	4	4	3,7	4
<i>Перевозчикова Катя</i>	4	4	3	4	4	4	4	4	3,7	4
<i>Дерябина Вероника</i>	4	5	4	4	3	4	4	4	3,7	4,3
<i>Кауцман Лиза</i>	4	5	4	4	4	4	4	4	4	4,3
Средний балл	4	4,5	3,8	4	3,5	4	4	4	3,8	4,2

Кроме того, учащиеся первой группы стали чувствовать себя более уверенно при игре на инструменте, стали более осознанно контролировать свои движения, следить за посадкой, постановкой рук; напряжение мышц удалось снизить. Использование наглядных пособий и упражнений в их совокупности поспособствовало не только расширению исполнительских возможностей учащихся, но и их отношению к, казалось бы, скучным и

однообразным действиям. Они стали чувствовать себя более уверенно и сейчас стремятся чаще играть друг перед другом.

Все это позволяет сделать вывод о том, что использование на уроках особых средств наглядности и дополнительных (нетрадиционных) способов работы облегчает учащимся процесс овладения игрой на инструменте, в частности, способствует организации их игрового аппарата.

Выводы по второй главе

Изучив опыт педагогов-практиков, мы пришли к следующим выводам.

1. Проблема организации игрового аппарата на начальном этапе обучения игре на домре встречается у большинства преподавателей детских музыкальных школ и школ искусств. Каждый преподаватель справляется с этой проблемой по-своему, выбирая удобную для этого методику. Наиболее распространенными являются методики и учебные пособия М.М. Гелиса, И.В. Гареевой, М.И. Уляшкина, Т.И. Вольской, Н.Ф. Олейникова, раскрывающие различные способы работы над постановкой рук ученика, над организацией его игровых движений.

Педагоги-практики, в свою очередь, варьируют известные способы работы с игровым аппаратом учащихся, «подстраивая» их под индивидуальные особенности и возможности ребенка. Кроме того, у каждого преподавателя есть свой определенный набор упражнений (на расслабление мышц, на выработку хорошей координации движений и ровности ударов, смену позиций и др.) которые могут представлять интерес для всего педагогического сообщества.

2. Опытная работа, проведённая на базе МБУ ДО «Верхотурская детская школа искусств» с учащимися 1-2 классов домры показала, что, используя, наряду с традиционными, особые средства наглядности, помогающие учащимся устанавливать верное расположение пальцев на грифе инструмента; применяя оригинальные способы работы, упражнения, взятые из других методик (методик обучения игре на других струнных инструментах), можно добиться значительно лучших результатов. Дети начинают свободней себя чувствовать, тратят меньше энергии на «лишние» действия при игре на инструменте. Это облегчает работу над репертуаром и способствует общему техническому развитию учащихся.

Заключение

Проведя исследование по теме «Организация игрового аппарата учащихся класса домры ДШИ», мы сделали следующие выводы.

1. Обучение игре на музыкальном инструменте начинается с организации игрового аппарата ученика, в процесс которой входят: правильная посадка, устойчивое удержание инструмента, постановка рук, налаживание координации движений. У каждого ребенка имеются свои физиологические особенности (длина пальцев, степень их подвижности, пропорциональность корпуса и ног относительно друг друга и др.), что необходимо учитывать в ходе работы над игровым аппаратом, при выборе средств и методов обучения.

2. Трудности, возникающие у учащихся-домристов при постановке игрового аппарата, связаны с особенностями строения самого инструмента: корпус инструмента в форме полусферы затрудняет его удержание, положение инструмента при игре ведет к потере зрительного контроля, сильное натяжение струн вызывает необходимость плотного нажатия, что может привести к лишнему напряжению мышц и общей зажатости. Преодолеть эти проблемы помогают специальные упражнения, а также рекомендации, содержащиеся в методиках обучения игре на домре М.М. Гелиса, И.В. Гареевой, М.И. Уляшкина, Т.И. Вольской, Н.Ф. Олейникова и др.

3. Педагоги-практики, ориентируясь на эти методики, в свою очередь, находят способы и приёмы работы, облегчающие учащимся процесс овладения инструментом. При этом большинство педагогов пользуются методом показа и объяснительно-иллюстративным методом.

4. Опытная работа позволила определиться с рядом дополнительных средств и способов организации игрового аппарата у учащихся класса домры. Применение наглядных пособий, интерпретация ранее известных способов, адаптация упражнений из методик других

инструментов – всё это позволило оптимизировать процесс обучения, что сказалось на качестве обучения, расширении исполнительских возможностей учащихся и повышения у них интереса к урокам, инструменту и разного рода выступлениям.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Александров, А.А. Психологические факторы, определяющие состояние игрового аппарата / А.А. Александров // Народное образование. Педагогика. – Свердловск: метод. кабинет обл. упр. культуры, 1989. – 14 с.
2. Александров, А.Я. Азбука домриста / А.Я. Александров. – Москва: Музгиз, 1963. – 56 с.
3. Александров, А.Я. Гаммы и арпеджио [Ноты]: для трехструнной домры // А.Я. Александров. – Москва: Музгиз, 1962. – 43 с.
4. Александров, А.Я. Хрестоматия домриста. 1 – 2 курс музыкальных училищ / Составитель А. Я. Александров. – М., Музгиз, 1974. – 75 с.
5. Александров, А.Я. Школа игры на трехструнной домре / А.Я. Александров. – Москва: Музыка, 1990. – 175 с.
6. Ананьева, М.В. Теория музыкально – исполнительского искусства: учебно-методическое пособие / М.В. Ананьева; Уральская гос. консерватория им. М.П. Мусоргского. - Екатеринбург: УГК, 2010. - 81 с.
7. Басенко, З., Басенко П. Проблемы интонирования на начальном этапе обучения домриста в ДМШ и ДШИ / Басенко З., Басенко П. – Ростов-на-Дону, Эксмо, 2002. – С. 121-128
8. Бендерский, Л.Г. Киевская школа воспитания исполнителя на народных инструментах / Л.Г. Бендерский. – Свердловск: Уральский Университет, 1992. – 192 с.
9. Берштейн, Н.А. Очерки по физиологии движений и физиологии активности / Н.А. Берштейн. – Москва: Медицина, 1966. – 217 с.
10. Бурдыкина, Н.М. Хрестоматия для трехструнной домры. I часть. Для средних и старших классов ДМШ, начальных курсов музыкальных училищ / Составитель Н.М. Бурдыкина. – Москва: Музыка, 2003. – 80 с.
11. Бурдыкина, Н.М. Хрестоматия домриста. Трехструнная домра. Часть II. Старшие классы ДМШ, младшие курсы муз. училищ / Составитель Н.М. Бурдыкина. – Москва: Музыка, 2003. – 80 с.

12. Варламова, Т.П. Вопросы методики обучения игре на домре: учеб. пособие / Т.П. Варламова. – Челябинск: Челябинская гос. акад. Культуры и искусств. 2010. – 110 с.
13. Вольская, Т.И. Мир щипковых инструментов, домра и мандолина: о месте струнных народных инструментов в современном мире / Т.И. Вольская // Информационный бюллетень «Народник» № 1. – М.; Музыка, 2006. – С. 14-16.
14. Вольская, Т.И. Специфика артикуляции на домре: вопросы методики и теории исполнительства на народных инструментах / Т.И. Вольская. – Свердловск, 1986. – С.67-78.
15. Вольская, Т.И. Технология исполнения красочных приемов игры на домре / И.В. Гареева, Т.И. Вольская. – Екатеринбург, УГК, 1995. – 51 с.
16. Вольская, Т. Школа мастерства домриста / Т. Вольская, М. Уляшкин. – Екатеринбург: Диамант, 1995. – 161 с.
17. Вольская, Т.И. Специфика артикуляции на домре / Т.И. Вольская // Материалы к курсу «Методика обучения игре на домре». – Петрозаводск: ПетрГУ, 2001. – С. 35 - 45.
18. Вольская, Т.И. Особенности организации исполнительского процесса на домре // Вопросы методики и теории исполнительства на народных инструментах / ред. Л.Г. Бендерского / сборник статей: Свердловск. – 1990. – С. 88 - 109.
19. Гареева, И.В. Ступени мастерства домриста / И.В. Гареева // Методическое пособие. – Екатеринбург: УГК, 1996. – 57с.
20. Гелис, М.М. Методика обучения игре на домре: метод. рекомендации / под ред. Т.И. Вольской. – Свердловск: типография Управления издательств полиграфии и книжной торговли, 1988. – 87 с.
21. Гипенрейтер, Ю.Б. Продолжаем общаться с ребенком. Так? / Ю.Б. Гипенрейтер; худож. М.Е. Федоровская. – Иллюстрированное цветное издание – Москва: Астрель, 2016. – 304 с.

22. Горбачев, А.А. Становление системы профессионального обучения на струнных темперированных инструментах. Вопросы музыкознания и музыкального образования / Сб. научных трудов: Вып. 3 / А.А. Горбачев. – Вологда: Русь, 2007. – С. 210-214.
23. Дорожкин, А. Первоначальная школа – самоучитель игры на трехструнной малой домре / А. Дорожкин, А. Кудрявцев. – М.: государственное музыкальное издательство, 1957. – 46 с.
24. Дружинин, А. Ваш ребенок от 0 до 7 лет. Как развить интеллект вашего малыша. / А. Дружинин, О. Дружинина. – М.: ЗАО Центрполиграф, 2008. – 191 с.
25. Дьяконова, И.Г. Азбука домриста / И.Г. Дьяконова. – М.: Классика-XXI, 2004. – С. 54-98.
26. Игнатьева, Н.Л. Вопросы комплексного развития детей в начальный период обучения на домре / Методическая разработка/ Н.Л. Игнатьева. – Санкт-Петербург. – 2010. – 24 с.
27. Кравцова, Е.Н. Позиционная игра на трехструнной домре / Е.Н. Кравцова. – Тверь. – 2013. – 27 с.
28. Круглов, В. Искусство игры на трехструнной домре / В. Круглов. – М.: Композитор, 2001. – 188 с.
29. Лукин, С.Ф. Школа игры на трёхструнной домре (начальные классы), ч.1 / С.Ф. Лукин. – Иваново: ООО «Выбор», 2008. – 400 с.
30. Лукин, С.Ф. Школа игры на трёхструнной домре (начальные классы), ч.2/ С. Ф. Лукин. – Иваново: ООО «Выбор», 2008. – 400 с.
31. Маркелова, М. Е. Развитие технического аппарата у учащихся в классе домры / М.Е. Маркелова. – Ростов на Дону. – 2014. – 21 с.
32. Маховская О. Американские дети играют с удовольствием, французские по правилам, русские – до победы: лучшее из систем воспитания разных стран / О. Маховская. – Москва: Эксмо, 2015. – 200 с.

33. Маховская, О. Думай как ребенок, поступай как взрослый: Как научиться понимать своего ребенка / О. Маховская, Ю. Василькина. 2016. – М.: Эксмо, – 250 с.
34. Мюллер С. Развитие суперпамяти и супермышления у детей. Быть отличником просто / С. Мюллер. – Санкт-Петербург: Питер, 2010. – 220 с.
35. Олейников, Н.Ф. Вопросы совершенствования техники левой руки домриста: вопросы методики и теории исполнительства на народных инструментах, вып.1 / Н.Ф. Олейников. – Свердловск: УГК, 1986. – 90с.
36. Олейников, Н.Ф. О работе правой руки домриста: вопросы методики и теории исполнительства на народных инструментах, вып. 2/ Н.Ф. Олейников. – Свердловск: УГК, 1990. – С.132-146.
37. Олейников, Н.Ф. О технике рук домристов: метод. рекомендации / Н.Ф. Олейников. – Екатеринбург: Банк культурной информации. – 2004. – 40 с.
38. Петрашов, С. Основные функции аппликатуры, смена позиций на домре как один из аспектов её узкотехнической функции / С. Петрашов, Н. Петрашова. – Ростов-на-Дону: Феникс. – 2002. – С .248-265.
39. Петрушин, В.И. Музыкальная психология / В.И. Петрушин. – М.: Владос. – 1997. – 184 с.
40. Попонов, В.Б. Школа игры на четырёхструнной домре / В.Б. Попонов. – М.: Музыка. – 1972. – 184 с.
41. Салихова, О.Г. Вопросы совершенствования техники левой руки домриста / О. Г. Салихова // Вопросы совершенствования техники домриста. - Нефтеюганск. – 2014. – 30 с.
42. Ставицкий, З. Начальное обучение игре на домре // Ред. И. Шитенков. – Ленинград: Музыка, 1984. — 64 с.
43. Тарасов, В.М. Специальный класс четырехструнной домры / программа для детских и вечерних музыкальных школ / Составители: В.М. Евдокимов, В.М. Тарасов – Москва. Московская типография при гос. Комитете Совета Министров СССР, 1977. – 64 с.

44. Фламенбаум, О. А. Некоторые вопросы рациональной постановки исполнительского аппарата домриста / О.А. Фламенбаум. – с.п. Нижнесортымский – 2012. – 18 с.
45. Чунин, В.С. Русская домра – проводник в мир музыки. Избранные труды / В.С. Чунин. – М.: Музыка, 2011. – 368 с.

Рис. 1. Домра. Внешний вид, строение инструмента

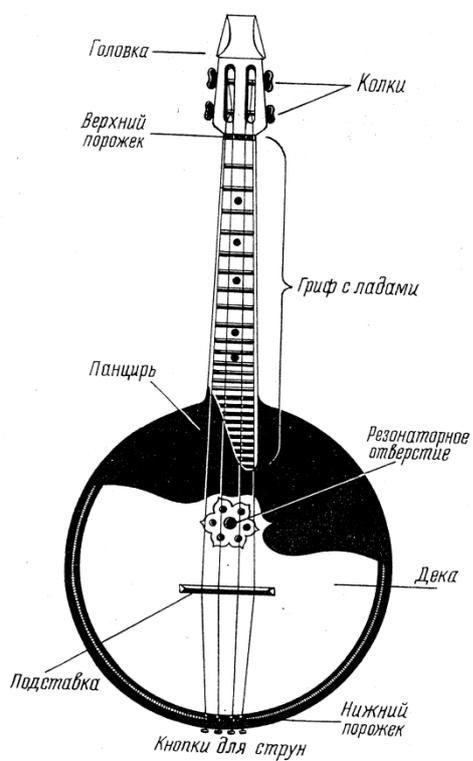


Рис. 2. Посадка играющего на домре



Рис. 3. Положение правой руки на инструменте

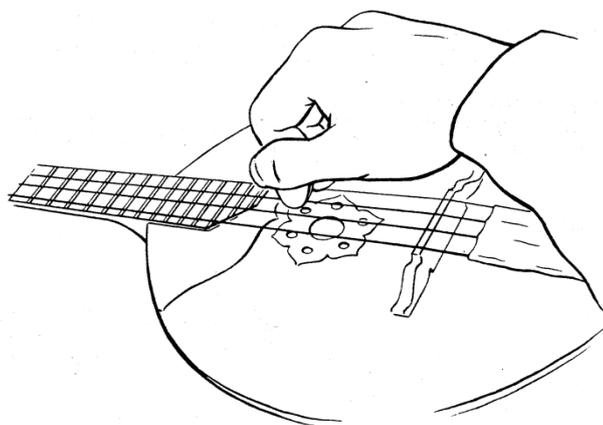
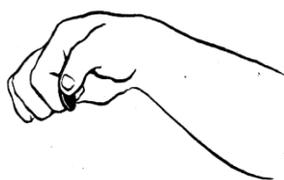


Рис. 4. Положение медиатора в пальцах



1. Ваш педагогический стаж: ____ лет.

2. В каком учреждении вы работаете? (Пожалуйста, назовите.)

3. У учащихся какого возраста, чаще всего возникают проблемы в организации игрового аппарата?

1) 6–10 лет

2) 10-15лет

3) 15-18 лет

4) Свой вариант ответа _____

4. С какими проблемами Вы чаще всего сталкиваетесь?

1) неправильная посадка

2) отсутствие опоры на мизинец правой руки

3) давление большим пальцем левой руки на гриф инструмента

4) слишком высокое положение грифа инструмента

5) расположение корпуса инструмента под прямым углом.

6) Свой вариант ответа _____

5. Всегда ли на первом этапе обучения удаётся решить отмеченные выше проблемы?

1) да, всегда

2) некоторые проблемы остаются, и в последующем над ними приходится работать

3) проблемы дают о себе знать достаточно продолжительное время, а иногда остаются нерешенными

6. Какими методами Вы пользуетесь, работая над организацией игрового аппарата ученика?

1) метод словесного объяснения

2) метод собственного показа

3) метод сравнения ощущений

4) метод упражнений и повторений

5) объяснительно-иллюстративный

6) репродуктивный метод

7) метод проблемного изложения

8) частично –поисковый.

7. Какие методические пособия Вы используете в своей педагогической практике?

1) «Школа мастерства домриста» Т.И. Вольской, М.И. Уляшкина

2) «К вершинам мастерства» В.И. Мироманова

3) «Ступени мастерства домриста» И. Гареевой

4) «Школа игры на четырехструнной домре» В.И. Чунина

5) «Искусство игры на домре» В. Круглова

6) (свой вариант) _____

8. Как часто вы посещаете мастер-классы опытных педагогов-домристов?

1) несколько раз в году

2) ежегодно

3) когда требуется пройти повышение квалификации

4) (свой вариант) _____

9. Существует ли в Вашем учреждении практика обмена опытом с другими музыкальными учреждениями города, района, области?

1) да

2) нет

Вопросы интервью

1. Ваш педагогический стаж?
2. В каком учреждении Вы работаете?
3. Какое у Вас образование?
4. Сколько учеников в вашем классе?
5. С чего, по вашему мнению, необходимо начинать обучение игре на домре?
6. Какие трудности чаще всего возникают на начальном этапе обучения?
7. От чего, на Ваш взгляд, зависит правильная организация игрового аппарата домриста?
8. Как (какими методами) Вы работаете над организацией игрового аппарата ученика?
9. Какие из методических пособий Вы считаете наиболее удачными?
10. Какими упражнениями Вы пользуетесь, работая над постановкой рук?

Рис.1. Расположение пальцев на струнах домры при работе с упражнениями Г. Шрадика



Рис. 2. Вариант расположения пальцев на струнах у учащихся с «маленькой» рукой



Рис. 3. Вариант расположения пальцев на струнах у учащихся с «маленькой» рукой



Рис. 1. Упражнения Г. Шрадика

ШКОЛА СКРИПИЧНОЙ ТЕХНИКИ SCHOOL OF VIOLIN TECHNICS
 ЧАСТЬ I VOLUME I
 УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ ПАЛЬЦЕВ FINGER EXERCISES
 В СЕМИ ПОЗИЦИЯХ IN SEVEN POSITIONS

Г. ШРАДИК
 H. SCHRADIECK
 (1846-1918)

ПОЗИЦИЯ I POSITION
 На одной струне On One String

1

* Каждое упражнение следует повторить по крайней мере 4 раза.
 Each exercise should be mastered 4 times at least.

с 2566 к