

Рецензия  
на методическую разработку  
«Формирование исполнительских навыков и творческого развития на  
начальном этапе обучения домриста»  
преподавателя МБУДО ДМШ № 2 г-к Анапа  
Будяцкой Карины Рафаэлевны.

Методическая разработка, представленная автором, затрагивает важные аспекты формирования профессиональных исполнительских навыков и творческого потенциала обучающихся. Эти элементы играют ключевую роль в становлении будущего музыканта, поскольку именно от них зависят дальнейшая техника владения инструментом, качество звучания и художественная выразительность. Особое внимание уделяется первому учебному году, который является фундаментальным этапом знакомства ребёнка с миром музыки, инструментом и педагогом, формирующим основу будущих отношений сотрудничества и доверия.

Структура разработки представлена четырьмя основными частями: введением, двумя главами основной части, заключением и списком использованной литературы.

Во введении подчёркнута значимость начального этапа обучения игре на музыкальных инструментах, где наряду с техническими аспектами закладываются основы художественного восприятия, формируется любовь к народному искусству и уважение к культурным традициям народа.

Первая глава посвящена историческому развитию и эволюции русского народного инструмента, в частности домры. Автор знакомит читателя с важнейшими исследованиями и трудами известных российских музыкантов и учёных, таких как Н. Привалов, В. Андреев, А.С. Фомицин и другие, чьи труды оказали значительное влияние на формирование современной системы обучения игре на домре.

Вторая глава сосредотачивается на вопросах формирования первоначальных технических навыков и комплексного творческого развития начинающего исполнителя. Подробно рассматриваются вопросы постановки рук, координации движений, мышечного расслабления и оптимального положения тела во время игры. Важнейшей частью главы являются практические упражнения, разработанные специально для начинающих музыкантов, направленные на тренировку мышечной памяти, улучшение координации и устойчивости внимания. Упражнения построены по принципу постепенного усложнения («от простого к сложному»), что позволяет ученикам комфортно осваивать новый материал.

Автор также уделяет внимание вопросам развития творческих способностей. Среди эффективных методов выделяются коллективная игра в составе ансамбля, обучение подбору мелодий по слуху и освоению чтения нот с листа. Такие подходы способствуют активизации познавательной активности, расширяют музыкальный кругозор и развивают чувство ответственности за собственное исполнение.



Предложенные формы организации учебного процесса отличаются высоким уровнем компетентности и аргументированности. Они направлены на комплексное развитие ученика, включая физические, интеллектуальные и творческие способности, что делает их эффективными инструментами формирования профессиональных качеств музыканта.

Методическая разработка К.Р. Будяцкой отличается глубокой проработанностью содержания, актуальностью и обоснованностью подходов, отражающих многолетний педагогический опыт автора. Она соответствует современным требованиям к образовательным материалам и предназначена для преподавателей детских музыкальных школ и школ искусств, работающих с учащимися отделения народных инструментов.

Таким образом, данная методическая разработка представляет собой ценный ресурс, способствующий качественному и всестороннему воспитанию молодого поколения домристов и может быть рекомендована к широкому использованию в учебно-воспитательном процессе.

12.11.2025 г.

Заведующая секцией народных инструментов Анапского ЗМО,  
преподаватель высшей квалификационной категории МБУДО ДМШ № 1 г-к Анапа



Э.А. Умерова

Подпись Умеровой Э.А. заверяю.

Председатель рецензионной комиссии  
Анапского ЗМО, директор МБУДО ДМШ № 1



М.И. Сизова





Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного  
образования «Детская музыкальная школа № 1» муниципального  
образования город-курорт Анапа

наименование организации

Форма по ОКУД

по ОКПО

Код
0301005

## ПРИКАЗ

Номер документа	Дата составления
№ 9	29.08.2025 г.

### Об утверждении планов Анапского ЗМО

В целях административного управления, полной и качественной работы Анапского зонального методического объединения.

#### ПРИКАЗЫВАЮ:

1. Утвердить План работы Анапского зонального методического объединения на 2025-2026 учебный год.
2. Утвердить состав рецензионной комиссии Анапского зонального методического объединения муниципальных бюджетных учреждений дополнительного образования на 2025 – 2026 учебный год (Приложение № 1);
3. Утвердить План работы рецензионной комиссии Анапского зонального методического объединения муниципальных бюджетных учреждений дополнительного образования на 2025 – 2026 учебный год (Приложение № 2);
4. Ручкиной Н.Н. – заместителю директора МБУДО ДМШ № 1 разместить «План работы Анапского ЗМО на 2025-2026 учебный год» и «План работы рецензионной комиссии Анапского зонального методического объединения муниципальных бюджетных учреждений дополнительного образования на 2025 – 2026 учебный год» на официальном сайте МБУДО ДМШ № 1.
5. Контроль за исполнением приказа оставляю за собой.

Руководитель учреждения

директор  
должность



подпись

М.И. Сизова  
расшифровка подписи



Приложение № 2  
к приказу № 9 от 29.08.2025 г.

Приложение № 2  
к приказу № 9 от 29.08.2025 г.

План работы

### План работы

рецензионной комиссии Анапского зонального методического объединения муниципальных бюджетных учреждений  
дополнительного образования на 2025 – 2026 учебный год

№	ФИО разработчика	Наименование учреждения разработчика, должность	Вид методического материала	Тема	ФИО рецензента	Наименование учреждения рецензента, должность	Дата (месяц, год)
1.	Безбородова Елена Геннадьевна	МБУДО ДШИ № 4 г-к Анапа, преподаватель по классу скрипки	Методическая разработка	«Организация учебного процесса в классе скрипки»	Мелькина Светлана Евгеньевна	Заслуженный работник культуры Кубани, преподаватель высшей квалификационной категории МБУДО ДМШ № 1 г-к Анапа	Сентябрь 2025
2.	Сахно Ирина Григорьевна	МБУ ДО ДМШ № 2 г-к Анапа,	Методическая разработка	«Методика работы с детским хоровым коллективом»	Кривицкая Ирина Николаевна	Преподаватель высшей квалификационной категории МБУДО ДШИ № 3 им. Е.Ф. Гнесиной, член рецензионной комиссии	Сентябрь 2025
3.	Шавин Николай Алексеевич.	МБУДО ДШИ № 3 им. Е.Ф. Гнесиной г-к Анапа	Методическая разработка	«Организации основных направлений работы на начальном этапе обучения игре на тромбоне и медных духовых инструментах»	Чепелина Ольга Викторовна,	Преподаватель высшей квалификационной категории МБУДО ДШИ города Темрюка, член	Сентябрь 2025



				теоретического цикла в ДШИ»			
8.	Кривонос Никита Александрович	МБУДО ДШИ № 1 г-к Анапа,	Методическая разработка	«Использование цифровых технологий при обучении в классе гитары и балалайки ДШИ»	Умерова Эльвира Абкеримовна	Преподаватель высшей квалификационной категории МБУДО ДМШ № 1 г-к Анапа	Ноябрь 2025
9.	Оганьян Анжела Акоповна	МБУДО ДШИ № 1 г-к Анапа,	Методическая разработка	«Работа над полифонией с учащимися младших классов отделений фортепиано ДМШ и ДШИ»	Воронина Наталья Евгеньевна	Заслуженный работник культуры Кубани, преподаватель высшей квалификационной категории МБУДО ДШИ № 2 им. И.Д. Кобзона г-к Анапа	Ноябрь 2025
10.	Сикоренко Надежда Андреевна	МБУДО ДШИ № 4 г-к Анапа,	Методическая разработка	«Работа над инструктивным материалом в классе духовых инструментов»	Коченков Виктор Евгеньевич	Преподаватель высшей квалификационной категории МБУДО ДМШ № 1 г-к Анапа	Ноябрь 2025
11.	Беличенко Ольга Николаевна	МБУДО ДШИ № 4 г-к Анапа,	Методическая разработка	«Развитие вокально-хоровых навыков при работе с младшей группой хора»	Маркова Наталья Вячеславовна	Преподаватель высшей квалификационной категории МБУДО ДМШ № 1 г-к Анапа, член рецензионной комиссии	Ноябрь 2025
12.	Будяцкая Карина	МБУДО ДМШ № 2	Методическая	«Формирование	Умерова Эльвира	Преподаватель	Ноябрь 2025



	Рафаэлевна	г-к Анапа	разработка	исполнительских навыков и творческого развития на начальном этапе обучения домриста»	Абкеримовна	высшей квалификационной категории МБУДО ДМШ № 1 г-к Анапа	
13.	Романова Ирина Рафаэлевна	МБУДО ДМШ № 2 г-к Анапа	Методическая разработка	«Работа над полифоническими произведениями»	Воронина Наталья Евгеньевна	Заслуженный работник культуры Кубани, преподаватель высшей квалификационной категории МБУДО ДШИ № 2 им. И.Д. Кобзона г-к Анапа	Ноябрь 2025
14.	Сафронова Галина Константиновна	МБУ ДО ДШИ № 3 им. Е.Ф. Гнесиной	Методическая разработка	«Стилевые особенности фортепианных сонат Л. Бетховена»	Кашуба Марина Павловна	Заслуженный работник культуры Кубани, преподаватель высшей квалификационной категории МБУДО ДШИ № 1 г-к Анапа, член рецензионной комиссии	Декабрь 2025
15.	Воронина Наталья Евгеньевна	МБУДО ДШИ № 2 им. И.Д. Кобзона г-к Анапа	Методическая разработка	«Фортепианные циклы в творчестве С. Борткевича»	Кашуба Марина Павловна	Заслуженный работник культуры Кубани, преподаватель высшей квалификационной категории МБУДО	Февраль 2026



Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования  
«Детская музыкальная школа № 2»  
муниципального образования г-к Анапа

**Методическая разработка**  
**«Формирование исполнительских навыков и творческого развития на**  
**начальном этапе обучения домриста»**

Работа выполнена  
преподавателем К.Р. Будяцкой

Рецензент:  
преподаватель высшей  
квалификационной категории  
МБУДО ДМШ № 1 г-к Анапа  
Э.А. Умерова

2025 год



## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Введение.....</b>	<b>3</b>
<b>Глава 1. История искусства игры на домре в России.</b>	
Создание и становление современной модели домры.....	4
<b>Глава 2. Формирование исполнительских навыков музыканта</b>	
Методические рекомендации на основе педагогического опыта.	
Сущность понятия «исполнительские навыки».....	6
2.1. Строение домры.....	8
2.2. Посадка за инструментом.....	9
2.3. Постановка рук.....	9
2.4. Основные приёмы звукоизвлечения.....	12
2.5. Творческое развитие домриста.....	17
<b>Заключение.....</b>	<b>20</b>
<b>Список литературы.....</b>	<b>21</b>

## Введение

Главная цель любого процесса обучения и воспитания – всестороннее развитие личности. Овладение человеком художественной культурой своего народа – это один из важнейших способов развития. Приобщение к народной, стремление к сохранению национальных традиций – одни из тех проблем, которые волнуют педагогическую общественность современности. Решению этих проблем способствует обучение детей игре на народных инструментах, т.к. актуальность данного обучения заключается в сохранении и преумножении национальной русской культуры, привитии и достойной передаче ее подрастающим поколениям.

Обучение детей музыкальной деятельности еще в дошкольных учреждениях способствует наиболее полному развитию, знакомству с различными явлениями окружающего мира посредством музыки. Дальнейшее обучение детей музыке, игре на музыкальных инструментах раскрывает перед ними новый мир звуковой палитры, помогает развивать музыкальные способности и стимулирует интерес к инструментальной музыке.

Во время обучения игре на музыкальных инструментах улучшается эстетическое восприятие и проявляется эмоциональность ученика. Это способствует появлению и усовершенствованию таких качеств как воля, терпение, усидчивость. Дети становятся более чуткими к окружающим, наблюдают за действиями других детей. Также при игре на музыкальных инструментах развивается память, наибольшая целенаправленность в выполнении различных действий. Изучение названий инструментов, их тембров, специальных музыкальных терминов (струны, смычок, клавиатура, медиатор и др.) расширяет действующий словарь детей, улучшает их речь. В то время, когда ученик слушает и узнает, соотносит тембры разных музыкальных инструментов, совершенствуются его навыки к анализу услышанного, к соответствующим выводам и размышлениям. При игре на музыкальных инструментах тренируется мелкая мускулатура пальцев рук, а занятия, связанные с мелкой моторикой, способствуют правильному развитию детей. Преподаватель, при обучении детей игре на инструменте, помогает росту их регистрового, тембрового слуха, обучает их слушанию и дифференциации многоплановой и многоголосной фактуры сочинения, развивает чувство ритма. Игра на инструменте способствует развитию чистого интонирования (если есть проблема), отзывчивым движениям в характере музыки, умению чувствовать ее настроение.

Домра – старинный русский, струнный, щипковый, музыкальный инструмент. Имела большое распространение на Руси и являлась неотъемлемой частью русской культуры в 16-17 веках. На домрах и других народных инструментах играли скоморохи при дворе. Существовала целая «Потешная палата»- некий музыкально развлекательный коллектив, в котором скоморохи играли на домрах, гусях, гудка. Так же домра была популярна и в народе. Все торжества, празднества и гуляния проходили с



песнями в сопровождении народных инструментов. На домрах, подобно гуслиям, аккомпанировали народному эпосу, былинам, сказаниям.

В настоящее время домровое исполнительство вышло на достаточно высокий профессиональный уровень. Это связано с высокой технической оснащённостью исполнителей, которые в совершенстве владеют многими видами исполнительской техники.

Сегодня история домрового исполнительства насчитывает немало достойных имен, в числе которых лауреаты всероссийских и международных конкурсов: А. Александров, В. Никулин, В. Яковлев, М. Шейнкман, Р. Белов, А. Цыганков, Т. Вольская, В. Круглов, Н. Марецкий, В. и многие другие.

## **Глава 1. История искусства игры на домре в России. Создание и становление современной модели домры.**

Домра – русский народный щипковый инструмент. Первые документальные упоминания о ней относятся к XIII веку – так и далее пишется в школе игры на домре Вячеслава Круглова [2]. Семьсот лет существует этот инструмент, из них триста лет (XV – XVII в.в.) являясь годами необычайного расцвета (в особенности XVI век) увеселяла бояр в царских палатах и скрашивала жизнь крепостных крестьян. В это время из села в село, из города в город небольшими группами ходили скоморохи и устраивали самые различные представления. Среди этих групп, которые носили название "ватаги" или "артели", были гудошники, гуслиеры, певцы, акробаты, фокусники. Были среди них и играющие на домрах. В государственных архивохранилищах Москвы хранятся многочисленные рукописи XVI – XVII веков с изображением домр и домрачеев. Спрос на домры был настолько велик, что на московских рынках существовали целые домерные ряды, где продавались самые различные по размеру домры: домришко, домра, домра басистая. В Москве была образована Потешная палата, где скоморохи могли найти применение своему таланту. Но после указа царя Алексея Михайловича в 1648 году, фактически объявившего гонения на скоморохов, изготовление домр прекращается, искусство скоморохов утрачивает свою массовость, домра постепенно исчезает из быта народа, и о ней забывают. На смену домре приходит балалайка – инструмент с треугольным кузовом. Трудно сказать, как бы сложилась судьба домры, но только спустя больше чем два столетия, в 1896 году она была найдена в Вятской губернии, и ею заинтересовался большой энтузиаст, музыкант, просветитель, организатор первого оркестра русских народных инструментов в Санкт – Петербурге Василий Васильевич Андреев (1861 – 1918). Совместно с талантливым мастером – самородком Семёном Ивановичем Налимовым (1857 – 1916) он восстанавливает трехструнную домру малую, а позднее домру альт и домру бас.[13] В 1908 году другой московский музыкант Григорий Павлович Любимов вместе с музыкальным мастером Сергеем Фёдоровичем Буровым создают вначале

четырёхструнную домру – приму с квинтовым строем, а затем и её разновидности – альт, тенор, бас. Однако в научной статье "История трёхструнной домры (конец XIX – начало XX веков), автором которой является Галина Васильевна Лесниченко [3] есть немного противоречивая информация по поводу истории домры: "Интерес к древнему национальному инструментарию появился во второй половине XIX столетия, он характерен не только для России, но и для многих стран Европы. В западных странах выходят значительные научные и публицистические труды о русских народных инструментах. Начиная с шестидесятых годов XIX столетия, впервые в данной области исследования появляются работы наших соотечественников – профессиональных инструментоведов, подлинных энтузиастов изучения музыкального инструментария: М. Петухова, А. Маслова, А. Фаминцына, Н. Привалова, В. Андреева и других.

Александр Сергеевич Фаминцын – профессор Петербургской консерватории, выполнил бесценную работу по восстановлению истории древней домры. В числе его монографий по русским народным инструментам есть исторический очерк "Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа." [11], который был издан в Санкт – Петербурге в 1891 году. "Невероятную сложность представляло для автора отсутствие образов инструментов, о которых идёт речь в его работах – древних гуслей, домры, кобзы и др. Фаминцын обращается к различным свидетельствам о них и восстанавливает их облик, стремится найти объективные факты и дать им научные объяснения. Изучает русские летописи, жития, труды древних русских, византийских, арабских писателей, многочисленные работы русских и иностранных историков" - пишет Л. В. Марченко в статье "Русские народные музыкальные инструменты в отечественных исследованиях конца XIX века". Однако Фаминцын в своей работе выделяет исторически важную мысль, он сообщает, что "к числу русских музыкальных орудий, нередко упоминаемых в старинных исторических памятниках, принадлежит инструмент домра". Далее он пишет: "Несмотря на довольно частые упоминания о нём, до нас не дошло ни изображения, ни даже описания этого инструмента, вследствие чего представления о нём до последнего времени были самые шаткие, гадательные. Не знали даже в точности, к какому роду инструментов она должна быть отнесена".

В последующие годы изучением домры занимался Н. И. Привалов, который, в свою очередь, явился продолжателем всей исследовательской тематики Фаминцына по народным инструментам.

Николай Иванович Привалов (1868-1928) – крупный учёный этнограф, горный инженер, инструментовед, дирижёр, крупный общественный деятель, артист Великорусского оркестра. [17] Среди его многочисленных трудов в 1906 году появляется исследование о струнных народных инструментах. В работе, полное название которой – "Тамбуровидные музыкальные инструменты русского народа. Очерк их происхождения, появления на Руси и существования. (Домра, балалайка,



лютня, кобза, бандурка, бандура, торбан, мандолина, гитара)" Привалов подробно излагает историю этих инструментов, пополняя новыми данными труд профессора Фаминцына. В разделе о домре им представлен широкий круг источников, в которых упоминается старинный русский инструмент. Между тем, в вопросах родословной струнного инструментария Фаминцын и Привалов в научных трудах придерживались единой точки зрения, отмечая так же "восточное" происхождения данных народных инструментов, в том числе и домры. Оба автора были музыкантами – профессионалами в области истории этнографии. Однако же в целом работы Привалова отличались от работ его предшественника. Если в трудах Фаминцына можно проследить жизнь народных инструментов, их судьбы в далёкие от нас эпохи [5], то Привалов по свидетельству современного исследователя Л. Марченко, даёт яркую картину бытования русских инструментов вместе с портретами народных музыкантов на рубеже XIX и XX

Трудно сказать, какая версия домры наиболее соответствует подлиннику, так как на изображениях XVI века домры выглядят по – разному. При внимательном изучении внешнего вида этих инструментов, в одном случае можно обнаружить сходство с современной домрой, в других – с лютней, имеющей больший корпус, короткий гриф и отогнутую назад головку. Количество струн – на одних четыре, на других – три. Кроме того, каждый отдельный инструмент имел и свои индивидуальные отличия: не надо забывать, что инструменты изготавливались кустарным способом, и каждый инструментальный мастер мог внести свои изменения в изготавливаемый им инструмент. Прошло сто лет, и теперь можно смело сказать, что национальный Андреевский оркестр стал явлением поистине интернациональным.

## **Глава 2. Формирование исполнительских навыков музыканта.**

### **Методические рекомендации на основе обобщения педагогического опыта. Сущность понятия «исполнительские навыки».**

Обучение исполнительскому искусству – сложный и многогранный процесс, предполагающий воспитание личности и передачу специальных знаний, умений и навыков. Целенаправленно организованный педагогический процесс позволяет не только достичь желаемых результатов по подготовке исполнителя, но и воспитать человека культуры, умеющего мыслить и анализировать. Вопросы, рассматриваемые в нашей разработке, требуют анализа психолого-педагогической деятельности, способствующей развитию и совершенствованию умений и навыков обучающихся.[4] Исполнительские навыки – один из самых важных компонентов развития музыканта, они представляют собой сложный, систематизированный, целенаправленный комплекс взаимосвязей физиологических, умственных, креативных возможностей человека.

Систематизация исполнительских навыков и объединение их в компоненты исполнительского комплекса позволит успешно решать задачи

подготовки домристов. Исполнительский комплекс представляет единство и взаимозависимость составляющих его компонентов. М.А.Самохина в своей работе «Формирование исполнительских навыков и умений учащихся ДШИ в классе гитары» [14] классифицирует исполнительский комплекс на следующие компоненты:

- звукодвигательный;
- нотно-ориентированный;
- инструментально-ориентированный;
- метро - ритмический;
- художественно-выразительный;
- эмоционально-волев

В своей работе М.А.Самохина дает характеристику компонентов, составляющих исполнительный комплекс. Поскольку гитара во многом близкий к домре инструмент (по своему строению и приемам звукоизвлечения), считаю данные характеристики применимыми и для исполнительского комплекса домристов.

**Звукодвигательный компонент составляют:**

- а) основные навыки звукоизвлечения (удары вниз, вверх, тремоло, специфические и другие приемы звукоизвлечения на домре)
- б) умение выдерживать и своевременно прекращать звучание голосов;
- в) умение менять характер, амплитуду и скорость движений пальцев рук (беглость пальцев левой руки)

Нотно-ориентированный компонент:

- а) умение точно читать нотный текст;
- б) умение бегло прочитывать незнакомый материал;
- в) умение сопоставлять своё слуховое представление с тем, что написано в музыкальном тексте.

**Инструментально-ориентированный компонент:**

- а) степень приспособления к инструменту;
- б) знание домрового грифа;
- в) умение учитывать выразительные ресурсы домры.

**Метро - ритмический компонент:**

- а) умение распознавать чередование тактов, сильных и слабых долей;
- б) умение чётко воспроизводить ритмический рисунок произведения;
- в) умение удерживать взятый темп.

**Художественно-выразительный компонент:**

- а) умение следовать музыкально-слуховому образу;
- б) умение строить музыкальные фразы;
- в) умение грамотно применять средства музыкальной выразительности (динамику, агогику, специфические приемы звукоизвлечения).

**Эмоционально-волевой компонент:**

- а) умение мобилизовать все свои исполнительские возможности;
- б) умение управлять эмоциями во время выступления;
- в) умение собраться и достойно завершить исполнение в случае допущенной ошибки.



Несомненно, что изучение каждого исполнительского навыка охватывает все компоненты исполнительского комплекса. Изучая, например, тремоло и беглость пальцев левой руки мы непременно должны ориентироваться на инструменте, в нотном тексте; любой музыкальный материал метро-ритмически организован, имеет художественный образ (даже упражнение или гамма), и для исполнения мы должны владеть эмоционально-волевым компонентом.

Эффективность процесса формирования исполнительских навыков обеспечивается при соблюдении следующих условий: - задача формирования исполнительских умений и навыков будет рассматриваться преподавателями детских музыкальных школ как важный элемент подготовки учащихся;

- формирование исполнительских умений и навыков будет осуществляться с учётом индивидуальных особенностей учащихся (возраста, темперамента, моторного профиля и др.);

- развитие исполнительских навыков будет осуществляться активными методами обучения на целесообразно и методически правильно подобранном репертуаре;

- развитие исполнительских навыков будет осуществляться в сочетании индивидуальных (сольное исполнение) и групповых (игра в ансамбле) форм работы.

Правильное развитие и формирование исполнительских навыков – непременное условие успешного обучения и развития детей, обучающихся в Д МШ.

Так же условиями правильного развития и формирования исполнительских навыков музыканта являются знания строения инструмента, правильная и удобная посадка за ним, владение основными приемами звукоизвлечения.

## **2.1.Строение домры.**

Развитие и формирование исполнительских навыков домристов невозможно без знания строения инструмента, его частей. Поэтому на первых же уроках обучающиеся подробно изучают строение домры (приложение №1). Домра состоит из 3х основных частей: головка, гриф, корпус. Головка имеет фигурную форму, на ней располагается колковый механизм, который состоит из колковых валиков и колков. С помощью их мы настраиваем домру. Вверху грифа находится верхний порожек, по всей длине грифа расположены металлические порожки или ладовые пластинки. Расстояние от одного порожка до другого называется ладом. На грифе мы будем ставить пальчики к металлическим порожкам. Выпуклая задняя часть корпуса называется кузов. На переднем плане находится дэка, которую в части, где скользит мизинец, защищает панцирь. Так же здесь находится голосник, через который звук попадает внутрь корпуса и приобретает объем, подставка для струн, нижний порожек и кнопки, к которым крепятся

струны. Через весь инструмент натянуты 3 струны: две тонкие и одна толстая, потому что обмотана тонкой канителью.

## **2.2. Посадка за инструментом.**

Важную роль в развитии исполнительских навыков играет правильная посадка за инструментом. Посадка играющего на музыкальном инструменте является организующим исполнительским началом. Качество игры в большой мере зависит от собранности, подтянутости, органической слитности исполнителя с инструментом. Посадка должна быть удобной, обеспечивающей наименьшую утомляемость музыканта. Исполнители на домрах (как, впрочем, и на других музыкальных инструментах) сидят на передней половине стула. Левая нога ставится на пол отвесно или чуть вперед, но обязательно на полную ступню, правая нога может лежать на левой или стоять на специальной подставке.

Домра имеет две основные точки удержания. Корпус ее слегка зажат между грудью и ногой, на которую опирается. Это обеспечивает устойчивость инструмента. Третья, дополнительная точка удержания – правая рука, положенная плоской стороной предплечья на край деки, немного выше нижнего порожка и представляющая собой противовес грифу. Противовес не дает грифу опускаться и обеспечивает положение его головки на уровне левого плеча. При правильно удерживаемом инструменте в двух точках, третья обычно существует теоретически. Правильная посадка требует, чтобы музыкант сидел, слегка подав корпус вперед (в положении «к инструменту»). С подачей туловища вперед весовой упор его в значительной мере переносится на правую ногу, на котором лежит корпус домры. Если обучающийся сидит правильно, значит, он может встать на обе ноги без помощи рук, что можно легко проверить. На протяжении всего курса обучения нужно корректировать посадку за инструментом, так как дети растут, меняются размеры рук, ног, туловища.

## **2.3 Постановка рук**

### **Постановка правой руки.**

Постановку правой руки следует начинать с изучения приема звукоизвлечения пальчиком, т.е. пиццикато. Рука свободно ложится на домру и пальцы, кроме большого, как бы обнимают инструмент. Большой палец осторожно ложится на струну «ля» и мягко соскальзывает на струну «ре». Так же изучаем игру пиццикато на других струнах. Для того чтобы снять мышечное напряжение руки необходимо выполнять упражнение «Волна», которое описано в методических рекомендациях.

Прежде чем ученик возьмет медиатор, нужно попросить его опустить правую руку вдоль туловища, почувствовать свободу плеча, предплечья, кисти. Можно слегка покачать рукой. Затем согнуть руку в локте и собрать кисть, она уже примет нужное положение, так как состояние полусогнутых пальцев и противовес большого пальца являются естественными. Кисть правой руки должна быть компактной, четыре пальца ее (от указательного



до мизинца) согнутыми (но так, чтобы концы их не касались ладони), и обязательно сомкнутыми по всей их длине, чтобы создать массив, равносильный большому пальцу и противоположный ему по действию (при сжатии медиатора). Указательный и большой пальцы должны описывать овал. Медиатор удерживается между первой фалангой указательного пальца и подушечкой большого; большой палец, прижимающий медиатор к указательному, должен быть немного согнут в суставе первой и второй фаланги. Если большой палец будет прямым или вогнутым, то он неизбежно развернет медиатор и поставит его или плашмя к струне, или ребром, противоположным заточке. Кроме того, при согнутом пальце, увеличивается сила давления на медиатор. Не следует, однако, впадать в крайность и ставить первую фалангу большого пальца торцом к медиатору; в этом случае медиатор будет «намертво» зажат с двух сторон, и звук станет жестким.

Для освобождения мышц во время игры медиатором необходимо делать упражнение «балалайка», как описано. В некоторых «Школах» имеются указания на то, что кисть правой руки не должна касаться инструмента. Это совершенно не верно. Кисть должна иметь опору и не находиться во время игры на весу. Для этого мизинец слегка разгибается в суставе первой и второй фаланги и краем ногтя ставятся на панцирь домры, по которому скользят во время игры и служат подвижной опорой для кисти руки. Ноготь, скользящий по панцирю домры, не должны отрываться от него. Рассмотрение двигательного процесса связано с вопросом о свободе движения, основой которой является не расслабленность мышц, а правильная организация движения руки, рациональное использование ее конструктивных возможностей и двигательных устройств. Важно, чтобы в движении не принимали участия ненужные части руки и управляющие ими мышцы.

**Медиатор** – это посредник между рукой исполнителя и инструментом. Форма медиатора соответствует первой фаланге большого пальца правой руки. Для малой домры толщина 1,3 мм до 1,5 мм, высота может быть от 0,7 см до 2,5 см, ширина то 1,2 см до 1,5 см. Размеры зависят от размера руки исполнителя. Лучшие медиаторы – «черепаховые». «Черепаха» – испытанный материал для медиатора, не имеющий себе равного. Только в том случае, если невозможно изготовить медиатор «черепаховый», материалом для него может служить целлулоид или капролон (лучше прозрачный) соответствующей толщины. При игре умеренной силой медиатором из целлулоида можно извлечь звук даже лучший, чем «черепаховым», так как структура целлулоида более вязка, а поэтому медиатор меньше стучит о металлические струны. Однако целлулоидные медиаторы имеют существенный недостаток, заключающийся в том, что при игре сильным звуком они быстро стачиваются от трения о струны, поверхность рабочих граней становится шершавой, а звук «шипящим». Особенно часто это происходит на струнах, обвитых металлической нитью (канителью). Черепаховые медиаторы более устойчивы, прочны. Предварительная

полировка рабочих граней как бы цементирует их поверхность. Если от износа грани потеряли свой профиль, их следует подправить. Изготовлением и подправкой износившихся медиаторов домристы обычно занимаются сами.

Медиаторы изготавливаются с помощью шаблона, по которому на пластинку наносится ручкой или карандашом контур будущей формы. По очерченной форме пластинку обрезают ножницами. Затем о наждачную бумагу обрабатывают края медиатора, по которым скользит струна во время игры. Сначала фаски медиатора обтачивают о крупную наждачную бумагу, затем о мелкую, а в конце его обрабатывают о сукно или плотную ткань. Обработанные края условимся называть «рабочими гранями». Существуют два их профиля: фаски сняты или края «завалены». Второй профиль лучше: при надобности изменить характер звука он дает возможность менять угол постановки медиатора по отношению к струне; при любом его положении точка касания струны всегда будет находиться на вершине закругленности. При снятой фаске медиатор должен ставиться под неизменно определенным углом к струне, чтобы она скользила по всей поверхности фаски, иначе пропадает смысл такой заточки. Чтобы медиатор не выскальзывал из рук во время игры можно нарисовать на его верхней части решетку или приклеить пластырь.

### **Постановка левой руки.**

Плечо левой руки должно свободно и естественно свисать вдоль туловища, а локоть не прижиматься к нему и не отводиться в сторону. Рука сгибается в локте, а предплечье направляется в сторону шейки грифа. Гриф инструмента лежит на суставном утолщении, являющемся основанием указательного пальца. При нажатии пальцев на лады суставное утолщение служит подпоркой для грифа. Большой палец, приложенный с небольшим усилием своей мякотью к противоположной стороне грифа, фиксирует положение грифа и не позволяет ему при нажиме пальцев на лады соскользнуть с суставного утолщения во впадину между большим и указательным пальцем. При положении грифа во впадине становится неизбежным кольцеобразный захват его большим и указательным пальцами, что влечет за собой неправильное положение играющих пальцев, торможение при переносах руки, и вообще нарушает работу кисти в целом. Гриф не должен ложиться на ладонь. Чтобы этого не происходило, большой палец независимо от позиции надо держать приложенным к грифу против второго пальца, нажимающего на струну, не возвышая при этом кончик его над грифом. Такое положение большого пальца обеспечивает правильное положение всей кисти руки на грифе. Следует обратить внимание педагогов на встречающееся в практике явление, когда учащиеся из боязни поднять большой палец над грифом стараются его убрать совсем, для чего сгибают в первом суставе и кончиком упираются в гриф. Такого положения большого пальца нельзя допускать. В работе левой руки основная нагрузка ложится на пальцы. Их функцией является прижатие струны к ладам, требующее порой почти мгновенного сокращения мышц.



Правильная постановка левой руки обеспечивает чистоту звука, достигаемую «цепкостью» пальцев, их беглость, и наименьшую утомляемость всей кисти руки. Для этого необходимо делать упражнения «Мельница» и «Паровозик». Работа пальцев (прижатие струны к ладам) основывается на естественных и привычных хватательных движениях, но, так как нажим на струну является целевым, требующим качественного нажатия (силы и точности постановки пальцев на лады), кончики пальцев надо ставить на струну отвесно, «молоточками», буквой «П» и к самому ладу. При этом ногти стоящих на ладах пальцев своей плоскостью должны быть обращены в сторону корпуса домры, а не поперек грифа. Для выработки правильной постановки пальцев вначале надо давать упражнения или пьесы, начинающиеся восходящим движением, при этом необходимо оставлять пальцы на ладах. Оставлять пальцы на ладах в восходящем движении мелодии надо для того, чтобы при обратном движении положение их было бы уже определено. Если учащийся не может охватить I позиции при одновременном положении всех четырех пальцев на грифе, то при взятии верхней ноты, предыдущие пальцы можно по мере надобности сместить в сторону мизинца, но не снимать их с грифа. Так же при обучении маленьких детей можно применять игру в сжатой позиции, эта методика хороша тем, что исключены тоны и пальчики ставятся в хроматическом порядке. В обучении детей младшего школьного возраста можно использовать оркестровые разновидности домр (пикколо, малую, а затем альтовую). При игре на пикколо (если это не специальная подготовка пикколиста) запись нот должна быть в строе малой и альтовой домр. Так, постепенно переводя ученика с меньшего инструмента на больший (исходя из физического роста), можно добиться правильной постановки рук.

#### **2.4. Основные приемы звукоизвлечения.**

Основные приемы звукоизвлечения на домре это удар вниз, переменные удары и тремоло.

##### **Удар вниз.**

Удар по струне при игре в одну сторону (вниз) осуществляется следующим образом: кисть руки заносится вверх (к себе), затем естественным падением в сочетании с активным движением производится удар по струне. Для каждого удара вниз нужно сделать самостоятельный замах. При этом необходимо ощущать свободу руки, ощущать как вся тяжесть руки упала на струну. В этом процессе задействованы все части руки: кисть, предплечье, плечо и даже мышцы спины, которые идут к руке. Все должно быть свободно. Удары вниз лучше отрабатывать на открытой 2-й струне, чтобы движение кисти заканчивалось упором медиатора в 1-ю. Осваивая удары на 1-й струне, учащийся может излишне проносить кисть вперед (по ходу удара), так как в этом случае не будет ограничения движения струной, а это нежелательно. Привыкнув к искусственной остановке кисти, учащийся впоследствии будет останавливать ее своевременно. Надо следить также за тем, чтобы удар по струне не

производился поворотом кисти в горизонтальной плоскости. Первоначально удары вниз играют с большими замахами, потом амплитуду движений нужно постепенно уменьшать.

### **Переменный удар.**

Когда обучающийся хорошо овладеет приемом звукоизвлечения удар вниз, можно приступать к изучению удара вверх. По своей сути удар вверх это отражение удара вниз, рука так же идет после удара на замах и как бы по пути задевает струну, и получается удар вверх. На первоначальном этапе обучения переменными ударами нужно играть их с большой амплитудой движений, т.е. по сути, сохраняя замахи. Обязателен слуховой контроль ровности ударов вниз и вверх: удары должны быть одинаковыми по силе звучания, по скорости чередования. В дальнейшем амплитуду постепенно уменьшаем, так как в идеале она должна быть очень маленькой (движения медиатора возле струны), но при этом постоянно должен осуществляться контроль ровности ударов. Переменный удар нужно начать играть с упражнения «Гусеница»: движение по хроматизмам 4мы пальцами, по 2 дара каждый. Как обязательный минимум каждодневной тренировки пальцев и совершенствования игры ударами рекомендуются 24 упражнения для скрипки Г. Шрадика. Особое внимание нужно обратить на мизинец, так как «молоточком» его не поставить, а нажим на струну вытянутым пальцем требует немалых усилий. Упражнения надо играть в темпе, посильном для учащегося, проигрывая каждое из них по несколько раз, вслушиваясь в качество звука и четкость исполнения. При малейших признаках утомления руки следует прекратить игру, дать ей необходимый отдых и только после этого продолжать следующие упражнения.

### **Тремоло.**

Тремолирование – основной способ исполнения легато и педализации нот крупных длительностей. Связность, обозначаемая лигой и исполняемая приемом тремоло, зависит от умения домриста создать впечатление певучести. Тремоло – это частое чередование ударов вниз и вверх. Прежде чем начинать играть приемом тремоло необходимо в совершенстве овладеть игрой переменными ударами, научиться контролировать ровность ударов. Изучение тремоло лучше начинать с «ритмического тремоло». Ритмическим тремоло играть проще: удары по струне в нем распределены пропорционально длительностям нот и кисть правой руки на протяжении всей мелодии не выводится из однообразного ритма движения. Взмахи ее идут, как бы „в такт мелодии" и служат своеобразным подсчетом для играющего. Но с художественной стороны оно себя не оправдывает.

Тремолирование - средство ведения звука и связано с выразительностью исполнения; поэтому частота его даже в одном и том же предложении или периоде не постоянна. Динамическое развитие, появление более мелких длительностей и т. п. подчас заставляют играть, то учащая тремолирование, то уменьшая число ударов по струне, как бы вырисовывая мелодию. Все зависит от конкретной исполнительской задачи. Конечно,

правил „построения" тремоло нет, но главное, не рекомендуется, чтобы основой его была дуольная ритмизация. Качество тремоло значительно улучшается после того, как учащиеся хорошо овладевают исполнением триолей. Во-первых, потому что, добиваясь акцентирования первых нот триолей (то вверх, то вниз), они отрабатывают одинаковую силу ударов медиатором по струне; во-вторых, потому, что триоль состоит из нечетного количества нот, а следовательно и ударов по струне, и если нечетность их в какой-то мере будет перенесена в тремоло, то нежелательная дуольная ритмизация исключена. Поэтому для любого домриста весьма полезна периодическая тренировка в игре триолями. Какова же должна быть частота тремоло в его качественном завершении? Некоторые домристы, исходя из предпосылки „чем чаще, тем лучше", играют очень „насыщенным" тремоло, но это не обеспечивает певучести, а действует на слух угнетающе, производит впечатление назойливого стрекотания; кроме того, звучание инструмента ухудшается. При частом чередовании ударов это происходит от того, что после удара вниз, когда струна еще не успела использовать сообщенной ей для колебания энергии, эти колебания прекращаются прикосновением медиатора к струне при обратном ударе, а самым ударом сообщаются новые колебания, которые опять же глушатся очередным ударом вниз. Расстояния между ними не успевают заполняться колебаниями струны (звуком). Тремоло становится „сухим", непевучим, напоминая тремоло на ксилофоне. Слишком частое тремоло особенно пагубно отражается на качестве звука в низких регистрах, так как частота колебания самой струны меньшая. Поэтому надо учитывать разницу между тремоло на тонких и толстых струнах, на малых и альтовых домрах. Кроме того, при игре плавных, спокойных по характеру пьес, исполнитель, обладающий частым тремоло, сам же вносит в них элемент нервозности и беспокойства. Тремоло в какой-то степени можно рассматривать как своеобразную динамическую вибрацию звука и в выборе той или иной частоты ее надо (как и при интонационной вибрации на смычковых инструментах) исходить из содержания исполняемого произведения, учитывая напряженность, взволнованность мелодии или наоборот спокойный характер ее, нюансы, а также регистр, в котором проходит мелодия. В тремоло важно поддерживать колебательное состояние струны, не давая слушателю возможности потерять ощущение непрерывно льющегося звука. Достигается это не частотой тремолирования, а силовой равноценностью ударов и их бесперебойностью. При такой монотонности слух адаптируется и воспринимает тремоло как единую, монолитную звуковую линию.

Развитие исполнительских навыков домриста, в том числе и изучаемых в нашей работе, начинается с первых уроков обучения. Несомненно, что очень большое значение имеет первый год обучения, так как кроме первоначального изучения инструмента и исполнительских навыков, происходит первое знакомство ребенка с музыкой, складываются отношения с педагогом и другими обучающимися, возникает мотивация к



обучению. Для правильного развития исполнительских навыков очень важна правильная посадка за инструментом и постановка игрового аппарата. Большие трудности может вызывать изучение нотной грамоты. Посадка, постановка рук, развитие первоначальных исполнительских навыков, нотная грамота - все это скучный и сложный материал для 6-7летнего ребенка, поэтому мы предлагаем методические рекомендации по работе с первоклассниками в игровой форме. От успешности первого года обучения зависит возможность и результат качественного формирования изучаемых нами исполнительских навыков в последующие годы обучения. Если следовать приведенным дальше рекомендациям по организации учебного процесса в первый год обучения, ребенок непременно заинтересуется в дальнейшем обучении, научится свободно владеть своими мышцами, правильно сидеть за инструментом, научится первым исполнительским навыкам, познакомится с множеством интересных песенок. Занятия с первоклассниками значительно отличаются от уроков со старшими детьми, потому что происходит первое знакомство с инструментом, изучается его строение, посадка за домрой, постановка рук на инструменте, нотная грамота, приобретаются первые навыки игры. Большое внимание педагог должен уделять игровой деятельности. Процесс обучения в первом классе можно разделить на следующие периоды:

1. Изучение истории русских народных инструментов, истории Великолукского оркестра, истории инструмента на котором им предстоит обучаться - домры. Усвоив этот материал, дети подробно изучают строение домры. Изучая строение домры ее части нужно сравнивать с частями тела человека (головка как у человека) или с животными (гриф как птица гриф, панцирь как у черепахи).

2. Задача второго периода - научить учащегося чувствовать свои мышцы, отличать состояние напряжения от состояния расслабленности и активного тонуса. Для этого мы изучаем упражнение «дерево»: стоим прямо, руки подняты вверх и напряжены (запоминаем ощущение напряжения)- деревце тянется к солнышку. Затем расслабляем кисти рук, предплечье, плечо, при этом руки постепенно падают вниз - листики опали, веточки сломались. Наклоняемся вперед и произвольно болтаем ими (запоминаем ощущение расслабления), это ощущение нужно сохранить при посадке за инструмент.

3. Посадка за инструментом. Учитель показывает и рассказывает, как нужно правильно сидеть за домрой, и ощущать свободу мышц во время игры на инструменте, выполняя следующие упражнения:

«Волна» - волнообразное движение правой рукой (плечо, локоть, предплечье, кисть) предшествует удару по струне, после удара (мягкого скольжения) по струне большой палец ложится на нижележащую струну. Делаем упражнение и представляем мягкую и красивую волну.

«Мельница» - пальцы левой руки стоят на грифе, а мы совершаем круговые движения сначала запястьем, потом локтем. Ощущаем свободу всей руки и представляем мельницу.

«Паровозик» - левая рука свободно скользит по грифу, при движении вверх кисть прижимается к грифу, обратно - прогибается в другую сторону. Руку расслабляем и представляем, что пальчики это вагончики паровоза, и они дружно едут по грифу сначала вверх потом вниз.

4. Отрабатываем данные упражнения каждый урок и приступаем к разучиванию первых пьес: «Елочка», «Андрей - воробей», «Козочка», «Коровка», «Пастушок». Эти пьесы исполняются следующим образом: концертмейстер играет мелодию и аккомпанемент, а домрист на открытых струнах исполняет отдельные ноты, входящие в гармонию. Данный способ исполнения очень прост для ребенка, в то же время вызывает ощущение самостоятельно исполненного произведения, что побуждает интерес к дальнейшему обучению. При этом нужно обсудить образное содержание пьесы. К песенкам можно нарисовать рисунки и при их исполнении ставить перед обучающимся. Исполнение произведений с концертмейстером с первых же занятий является подготовкой обучающегося к ансамблевой игре: преподаватель обращает внимание ребенка на необходимость слушать концертмейстера, для того что бы играть вместе в одном темпе, метре и характере.

5. Постановка левой руки на грифе начинается с постановки 2-го пальца на струне «ля». Кисть левой руки ставим на бугорок у основания указательного пальца, большой палец по другую сторону грифа, находится напротив 2го пальчика.. 2й пальчик ставим буквой «П» точно к ладовым пластинкам.

Упражнение «лягушка»:

«Лягушка» прыгает с открытой струны на каждую нотку по очереди: си, до, ре, ми. Одновременно с этим изучаем ноты на струне «ля». Сначала «лягушка» прыгает 2-м пальчиком, затем 1-м и 3-м (в нотном тексте обозначаются: 0-открытая струна, 1-указательный палец, 2- средний, 3- безымянный, 4- мизинец)

Ноты на струне «ля» изучены, приступаем к разучиванию самых простых песенок из этих нот: Магиденко «Петушок», р.н.п. «Как под горкой», Филиппенко «Цыплятки», р.н.п. «Березонька» и др. Все пьесы исполняются с а аккомпанементом, т.е. отрабатываем навык ансамблевой игры. К некоторым из них педагог должен попросить нарисовать рисунок: как ребенок представляет содержание пьесы. Содержание пьесы учитель и ученик должны обсудить вместе: о чем рассказывает исполняемое произведение, какое действие в нем заложено, каковы главные герои, и, исходя из этого, каков должен быть характер исполнения.

6. Аналогичным способом изучаем ноты на других струнах: «ре» и «ми».

7. К концу 1-го полугодия можно начинать постановку правой руки с медиатором. Медиатор - это посредник между рукой исполнителя и струной инструмента, правильное владение им играет важную роль в качестве звукоизвлечения. Работа над постановкой начинается с упражнения «Балалайка»

Упражнение «Балалайка» заключается в следующем: ученик кладет правую руку на стол, с 1-го по 4-й пальцы полусогнутыми собирает в один ряд, большой согнутый палец ставит в противовес им и между ними зажимает медиатор. Таким образом, организованную руку, свободно переносим на тетрадку, которая стоит на коленях так же, как домра. И начинаем движения этого упражнения - ощутить свободу движений кисти правой руки. Прodelав несколько раз данное упражнение, ученик берет домру и переносит движение на струну «ля». Очень важно заострить внимание ребенка на свободе движения, которая переносится с тетрадки на инструмент. Ударяя медиатором сначала по струне «ля», а затем и по всем остальным, делаем упражнение «волна» и исполняем пьесы на открытых струнах. При возникновении зажатия в правой руке снова возвращаемся к упражнению «Балалайка». После успешного освоения учащимся данных упражнений, можно начинать исполнять простые песенки медиатором. В течение второго полугодия дети, как правило, хорошо овладевают навыком игры медиатором.

8. К концу первого года обучения нужно пробовать самый сложный прием звукоизвлечения – тремоло.

Упражнение «Дятел»: выравниваем на слух чередующиеся удары вниз и вверх, постепенно ускоряем их, переходим на тремоло и постепенно замедляем, переходим на удары. На протяжении всего дальнейшего обучения педагогу необходимо корректировать постановку рук, так как ребенок активно растет, растут мышцы, кости, меняются ощущения, восприятия. Параллельно с постановкой рук на инструменте и изучением нотной грамоты в течение 1-го года обучения, преподаватель постоянно знакомит ребенка с художественным содержанием, характером, особенностями полнения изучаемых произведений, рассказывает о композиторе, об особенностях музыки его эпохи, ведется большая работа над навыком ансамблевой игры.

## **2.5. Творческое развитие домриста.**

### **Развитие творческих навыков .**

Одним из определяющих моментов для музыкального развития ученика является воспитание музыкального слуха. Развитие музыкального слуха у учащихся включает в себя умение слышать и воспроизводить мелодию, слышать и различать по слуху различные интервалы и аккорды, которые каждый имеет свою окраску и несёт свой эмоциональный заряд. Обращаясь к творческим занятиям с юными музыкантами, невозможно представить их первые опыты в сочинении и импровизации без элементарного знания гармонии. Гармонический слух не может развиваться сам по себе без постоянных упражнений. На фортепиано, баяне и гитаре, где аккомпанемент звучит одновременно с мелодией, ученик развивает умение слышать различные созвучия и аккорды с первых уроков. На домре учащиеся лишены этой возможности. Если с самого начала не обратить внимание начинающего музыканта на особенности каждого аккорда, гармонический



слух у него будет развиваться с большим трудом. Практика работы подтверждает, что, используя игру в ансамбле с другими инструментами, сочиняя небольшие мелодии на каданс, проще решить проблему с развитием гармонического слуха у юных исполнителей на мелодических инструментах, к которым относится и домра. Под кадансом подразумевается последовательность аккордов, своего рода схема, на основе которой учащийся сочиняет различные мелодии в разных жанрах: марш, колыбельная, вальс, полька. Первые опыты в освоении кадансов всегда начинаются с совместной работы преподавателя и ученика в классе. Первым шагом в развитии гармоничного слуха является умение различать мажор и минор. Далее необходимо, чтобы ученик мог построить и сыграть аккорды Т, S и D в удобной для исполнения тональности. Преподаватель или концертмейстер исполняет на фортепиано или каком-либо другом инструменте простой аккомпанемент, предварительно согласовав с учеником тональность, размер, характер сочиняемой мелодии. Аккомпанемент создаёт чёткую гармоническую фигурацию, каркас для будущей мелодии. Иногда в одном и том же размере исполняются различные виды аккомпанемента, чтобы ученик мог услышать, как по-разному могут звучать одни и те же аккорды и выбрать для себя подходящий вариант. Далее включается фантазия и ученика, и педагога. Часто помогает текст, простое четверостишие, которое даёт нужное настроение, задаёт темп, ритм, помогает почувствовать сильную долю в такте, границы фраз, музыкальную интонацию. Работа с учащимися над сочинением музыки не является самоцелью. Важно пробудить творческий потенциал ученика, увлечь, показать, как строится фраза, как рождается мелодия. Обучая детей музыке, необходимо не только правильно организовать их исполнительский аппарат, научить их грамотно читать нотный текст, но и поддержать их желание посредством музыкального языка выразить свои мысли и чувства. Пусть их первые шаги неумелы и несовершенны, но по образности и характеру детские сочинения порой не уступают пьесам профессиональных композиторов.

### **Подбор по слуху и транспонирование в классе домры**

Умение подобрать по слуху понравившуюся мелодию является очень важным качеством каждого музыканта, как любителя, так и профессионала. Подбор по слуху развивает мелодический и гармонический слух, музыкальную память, помогает организовать мелодию интонационно и ритмически, тем самым даёт юному музыканту проявить свои способности ярче и многогранней. Долгое время слуховой метод обучения игре на народных инструментах являлся единственным. Инструментальные наигрыши, как и народные песни и сказки, сохранялись в памяти и передавались устно из поколения в поколение. Начало практических занятий по подбору по слуху требует от преподавателя большого терпения. Очень редко начинающие музыканты могут подобрать знакомую мелодию самостоятельно. Даже в особо сложных случаях, когда ребёнок не может повторить ни одного звука и не знает ни одной песенки, не стоит отказываться

от этой работы, какой бы трудоёмкой она не казалась. Первые шаги - игра "найди ноту". На домре ученик находит по слуху, какая открытая струна прозвучала, затем - какой звук из первых 5 ладов на одной струне, затем диапазон поиска расширяется, постепенно осваиваются все 7 ладов I позиции. В некоторых случаях мелодию приходится заучивать по слуху, то есть петь со словами. Важно, чтобы ученик мог удержать её в памяти, не записывая нотами. Хорошо, если он может сам спеть мелодию. Возможно, заниматься подбором по слуху с голоса или рук преподавателя, главное, чтобы занятия не были утомительными и вызывали положительные эмоции. Когда закрепляются первые навыки в игре по слуху, то ученик начинает сам проявлять инициативу в выборе материала для подбора. Преподавателю нужно контролировать, чтобы выбранные мелодии были по силам учащемуся. Наряду с подбором по слуху транспонирование является одним из важных элементов в комплексном воспитании музыканта. Для будущих участников ансамблей и оркестрантов, кем в большинстве своём и будут юные исполнители на народных инструментах, умение легко транспонировать мелодию в другую тональность просто необходимо. Умение подбирать по слуху и транспонировать открывает большие горизонты для дальнейшей самостоятельной творческой жизни учащегося независимо от того, станет ли он профессионалом или будет использовать полученные навыки в домашнем музицировании.

**Чтение с листа** - необходимый навык как для музыканта - профессионала, так и для музыканта-любителя, поэтому исполнителям на домре нужно особенно внимательно отнестись к воспитанию этого навыка. Без умения хорошо ориентироваться в нотном тексте, невозможно представить полноценного ансамблиста и оркестранта. В условиях музыкальной школы, где учатся дети различной степени одарённости, способность читать нотный текст можно развить у каждого ребёнка. Для этого нужна постоянная кропотливая работа педагога и ученика. На начальном этапе работы над чтением с листа учащимся трудно исполнить сразу музыкальное произведение целиком. Для того чтобы назвать ноты, разобрать длительности, определить размер, ритм, необходим определённый опыт. Для успешного овладения навыком чтения с листа желательна ежедневная тренировка, как на уроках, так и дома. Следует обратить внимание на собранность, концентрацию внимания и умение непрерывно мыслить. Владение навыком чтения с листа помогает быстрее разучить новую пьесу, даёт возможность знакомиться с неизвестной музыкой, учит хорошо ориентироваться на инструменте, развивать внимание, сосредоточенность, фантазию и способность творчески мыслить, а значит и расширяет музыкальный кругозор учащегося.

## **Заключение**

В данной работе описана история формирования искусства игры на домре в России, в которой повествуется о создании и становлении современной модели домры, описана история методики преподавания игры на домре в России. Так же проведён теоретический анализ существующих школ и методик преподавания искусства игры на домре. Данные методические рекомендации являются эффективными для развития исполнительских навыков домристов, и могут применяться преподавателями ДМШ и ДШИ для обучения учащихся по специальности «домра».

Каждый педагог должен стараться наметить перспективу развития ученика на весь период его обучения, развивать не только чисто профессионально-инструментальные качества, но и формировать творческую индивидуальность ребёнка. Очень полезно всячески поощрять желание ученика сочинять музыку, не бояться сделать своё, поддерживать стремление юного исполнителя найти собственный путь творческого выражения на инструменте. основная задача преподавателя - это воспитать не просто ещё одного исполнителя на домре, а самодостаточную, творчески-активную, профессионально - оснащённую личность, музыканта с большой буквы.



## Список литературы

1. Александров А.; Школа игры на трехструнной домре; М.; Музыка, 1983.
2. Апраксин О.А.; Введение в историю художественной культуры; М.; Просвещение; 1990.
3. Бурдыкина Н.; Юный домрист; М.: Музыка; 1999.
4. Вертков К.; Русские народные музыкальные инструменты; Л.; 1975.
5. Вольская Т.И.; Особенности организации исполнительского процесса на домре. Вопросы методики и теории исполнительства на народных инструментах; вып. 2; Свердловск; Среднеуральское книжное издательство; 1990.
6. Имханицкий М.; У истоков Русской народной оркестровой культуры; М.; Музыка, 1987.
7. Климов С.; Совершенствование игры на 3-струнной домре; М; 1997.
8. Круглов В.П.; Школа игры на домре; М.; РАМ, 2003.
9. Лесниченко Г.; История трехструнной домры; Рязань; 2000.
10. Польшина А.; Формирование оркестра русских народных инструментов на рубеже XIX – XX; М.; 1977.
11. Пидкасистый П.И.; Педагогика; М.; 2004.
12. Потапова А.; Домра с азов; Спб.; Композитор, 2003.
13. Разумеева Т.Ю.; Азбука домриста; М.; Кифара, 2006.
14. Самохина М.А.; Формирование исполнительских умений и навыков учащихся ДШИ в классе гитары; М.; 2005.
15. Теплов Б.М.; Психология музыкальных способностей; М.; Наука, 2003
16. Цыпин Г.М.; Музыкальная психология и психология музыкального образования; М.; Академия, 2010
17. Чунин В.; Школа игры на трехструнной домре; М.: Советский композитор, 1986.

РОССИЙСКАЯ ФЕДЕРАЦИЯ



АНО ДПО «АВС-Центр»

Автономная некоммерческая организация  
дополнительного профессионального образования  
«АВС-Центр»

## УДОСТОВЕРЕНИЕ

О ПОВЫШЕНИИ КВАЛИФИКАЦИИ

231201706685

Документ о квалификации

г. Краснодар

Настоящее удостоверение подтверждает, что

**Будяцкая Карина Рафаэлевна**

с «03» мая 2024 г. по «17» мая 2024 г.  
прошел(а) повышение квалификации  
в АНО ДПО «АВС-Центр»  
по дополнительной профессиональной программе  
«Актуальные вопросы преподавания специальных дисциплин  
(гитара, домра, балалайка) в ДМШ и ДШИ»

в объеме 72 ч.

П.П. Сухин



Регистрационный номер 247Д001

Дата выдачи «17» мая 2024 года





Администрация муниципального образования город-курорт Анапа

# ПОЧЕТНАЯ ГРАМОТА

НАГРАЖДАЕТСЯ

**Будяцкая Карина Рафаэлевна**

преподаватель отделения народных инструментов муниципального  
бюджетного учреждения дополнительного образования «Детская  
музыкальная школа № 1» муниципального образования город-курорт Анапа

**За высокий профессионализм, вклад в развитие культуры  
муниципального образования город-курорт Анапа  
и в связи с празднованием Дня работников культуры  
Российской Федерации**

Глава  
муниципального образования  
город-курорт Анапа



март 2023 г.

В.А. Швец



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ



КРАСНОДАРСКОГО КРАЯ

# ПОЧЕТНАЯ ГРАМОТА

НАГРАЖДАЕТСЯ

*Будяцкая  
Карина Рафаэлевна*

преподаватель  
муниципального бюджетного учреждения  
дополнительного образования  
«Детская музыкальная школа № 2»  
муниципального образования город-курорт Анапа

за существенный вклад в развитие, сохранение  
и популяризацию кубанской культуры, эстетическое  
воспитание и образование молодого поколения,  
многолетний плодотворный труд

Министр культуры  
Краснодарского края



Приказ № 3-н от 05.09.2025

В.Ю. Лапина