

Управление культуры и туризма Липецкой области
ГБОУ ДПО «Учебно-методический центр
по образованию и повышению квалификации»

**Вопросы исполнения и исполнительские
приёмы при работе над переложением
музыкальных произведений для домры**

Составитель: Овсякова С.В.
преподаватель по классу домры
МБУ ДО ДШИ №1 г. Липецка.

Липецк
2018

Разработчик методического пособия:

Овсюкова Светлана Владимировна - преподаватель МБУ ДО ДШИ №1
г.Липецка по классу домры

Рецензенты:

Рындина М. А. – преподаватель по классу домры, зав. методического
объединения отделения народных инструментов МБУ ДО «ДМШ № 10»

Ярошенко В. С. – кандидат педагогических наук, доцент, зав. кафедрой МП и
СП Института культуры и искусства «ЛГПУ имени П.П. Семенова-Тян-
Шанского»

Барвинская Е. М. - кандидат педагогических наук, член Всероссийской
организации «Общероссийская ассоциация содействия науке», преподаватель
МБУ ДО ДШИ № 1

Методическое пособие заслушано и одобрено на заседании областного
методического объединения преподавателей классов народных инструментов
23 мая 2016 года и рекомендовано к использованию в образовательном
процессе и тиражированию.

Содержание

1. Пояснительная записка	4
2. Исторические предпосылки вопроса работы над переложениями для домры.....	6
3. Виды переложений и их особенности.....	8
4. Основные исполнительские проблемы при работе над переложениями для домры.....	10
4.1 Особенности работы над переложениями для домры скрипичных произведений.....	10
4.2 Особенности работы над переложениями для домры вокальных произведений.....	12
5. Методические приемы работы над переложениями для домры.....	13
5.1 Анализ репертуарного произведения и разработка исполнительского плана.....	13
5.2 Принципы отбора исполнительских приемов.....	15
6. Педагогические задачи работы над переложениями в классе домры.....	17
7. Заключение	19
8. Список литературы	20

1. Пояснительная записка

Оригинальные произведения для народных инструментов композиторы стали создавать на рубеже XIX – XX веков, что обусловило отсутствие в репертуаре произведений старинного, классического, романтического стиля. Такое положение существенно сужало объем учебно-методического репертуара и концертный репертуар профессиональных исполнителей. Таким образом, жанр переложений в репертуаре народных инструментов и, в частности, домровом репертуаре является необходимым, сформировался естественным образом и имеет огромное значение в вопросе решения проблемы накопления репертуара.

Решение проблемы репертуара посредством переложений музыкальных произведений, написанных для клавесина, фортепиано, скрипки, голоса и т.д. обуславливает необходимость решения проблемы использования специфических исполнительских приемов для их исполнения. Вопросы исполнения переложений и исполнительских приемов игры на домре рассматривали П.П.Каркин, А.С. Симоненков, А.Я. Александров, В.А.Дитель, Ю.Н.Шишаков, В.Н.Городовская, В.А.Лаптев, Н.П.Будашкин, А.А. Цыганков и, в той или иной степени каждый композитор и исполнитель, работающий над переложением.

Переложения, транскрипции и обработки включены в репертуарные списки учебных программ, являются обязательными произведениями конкурсных программ. Поэтому вопрос технических и исполнительских приемов для исполнения переложений, актуален не только для концертной деятельности профессиональных исполнителей, но и в учебно-образовательном процессе на всех уровнях обучения (ДШИ, ДМШ, музыкальные училища и музыкальные колледжи, музыкальные ВУЗы).

Одной из основных задач обучения в исполнительских классах ДШИ и ДМШ является овладение учащимися основами игры на музыкальном инструменте и начальными навыками исполнительской техники. Учитывая возраст и отсутствие профильной подготовки детей, поступающих в ДШИ и ДМШ, основное внимание преподавателя направлено на техническую сторону обучения и, как правило, исполнительский аспект затрагивается только в старших классах и далеко не в полном объеме.

Данная расстановка приоритетности технической и исполнительской подготовки продиктована спецификой обучения в ДШИ и ДМШ, но является ошибочной и неэффективной с точки зрения развития исполнительского мастерства учащихся. Научно и методически обоснованным является метод одновременного развития у учеников

технических и исполнительских умений и навыков. Особое значение метод единства технического и исполнительского развития учащихся приобретает в классе домры, так как основным учебно-методическим материалом для домры являются переложения музыкальных и вокальных произведений, работа над которыми, помимо технических, требует определенных исполнительских умений и навыков, способствующих достижению полноценного звучания и качественного исполнения в целом.

Актуальность методической разработки «Вопросы исполнения и исполнительские приёмы при работе над переложением музыкальных произведений для домры» на сегодняшний день обусловлена переходом ДШИ и ДМШ на систему предпрофессиональной подготовки учащихся, что предъявляет более высокие требования к уровню исполнительского мастерства выпускников.

Цель методической разработки – осветить особенности и специфику работы над переложениями музыкальных произведений для домры в ДШИ и ДМШ; привлечь внимание преподавателей к вопросу единства технической и исполнительской подготовки учащихся при работе над переложениями музыкальных произведений.

Задачи:

- раскрыть исторические и методические предпосылки вопроса работы над переложениями в классе домры;
- рассмотреть виды переложений и их особенности;
- осветить основные исполнительские проблемы при работе над переложениями для домры (в частности скрипичных и вокальных произведений);
- раскрыть основные методические приемы работы над переложениями для домры (в частности: анализ репертуарного произведения, разработка исполнительского плана, принципы отбора исполнительских приемов);
- рассмотреть основные педагогические задачи работы над переложениями в классе домры ДШИ и ДМШ.

2. Исторические предпосылки вопроса работы над переложениями для домры.

Одно из самых ранних упоминаний о домре датируется 1530 годом. Домра была основным инструментом народных музыкантов и актерво-скоморохов. При царском дворе XVI в. существовал музыкально-развлекательный коллектив - «Потешная палата», основу которого и составляли скоморохи, играющие на домрах, гусях, гудках и других древнерусских музыкальных инструментах. Уже в то время домра имела несколько ансамблевых разновидностей.

В 1896г. В.В.Андреевым совместно с мастером С.И.Налимовым домра была воссоздана в качестве оркестрового инструмента и вошла в состав Великорусского оркестра. В начале XX века домра выходит на уровень солирующего инструмента. К этому же времени относятся первые издания для домры (П.П.Каркин), в основном переложения произведений зарубежных композиторов – Б.Годара, Д.Грациоли, А.Симонетти и др. В настоящее время в педагогическом и концертном репертуаре домристов прочно укрепились произведения композиторов-классиков, русских и зарубежных авторов. Исполнители и преподаватели обращаются к скрипичной и фортепианной литературе, к сочинениям для флейты, гобоя и других инструментов. Основная проблема состоит в том, чтобы найти оптимальное соотношение фактуры, приемов игры, штрихов, динамики. Для формирования навыков полезно брать в работу небольшие классические произведения, в которых есть возможность освоения несложных сочетаний средств выразительности.

С конца XIX века начинается становление трехструнной домры на академической сцене. И с этого момента определяющим для развития домры становится вопрос репертуара, в решении которого наметились три пути:

I – обращение к сочинениям для других инструментов.

Первые исполнители на домре пытались расширить концертный репертуар за счет транскрипций и аранжировок скрипичной музыкальной классики (А.С. Симоненков, А.Я. Александров и др.). Основными задачами при написании транскрипций и аранжировок всегда считалась адекватность перенесения музыкального материала в иную инструментальную сферу, сохранение художественного замысла композитора, умение ассоциативно провести параллели между используемыми средствами воспроизведения музыкальной ткани, задуманными автором, и возможностями домры; умение точно найти соотношения штриховой палитры двух инструментов. Работа в этом направлении ведется и по сей день. Актуальность аранжировок,

переложений и транскрипций для домры в наше время обусловлена малым количеством оригинальных сочинений.

II - обращение к народной песне (в основном, русской) с использованием вариационно-вариативного принципа развития народного материала (В.А.Дитель, Ю.Н.Шишаков, В.Н.Городовская, В.А.Лаптев, А.А.Цыганков и др.).

III - создание оригинальных произведений для домры (специально написанного репертуара). Первым произведением, положившим начало классической домровой литературе, стал Концерт для домры с оркестром Н.П.Будашкина. Этот концерт показал богатые возможности домры как сольного инструмента. Вслед за Н.Будашкиным активное участие и заинтересованность в создании домрового репертуара стали проявлять такие композиторы, как Ю.Шишаков, Б.Кравченко, В.Городовская, Н.Пейко, Г.Шендеров, В.Пожидаев, С.Губайдулина, В.Беляев, Е.Подгайц, И.Тамарин и др.

В случае переложений для домры к основной причине создания такого рода произведений - творческая потребность музыкантов, желающих переработать или переосмыслить понравившийся музыкальный материал и адаптировать произведение для своего инструмента – добавляется не менее актуальная причина – создание педагогического и концертного репертуара.

3. Виды переложений и их особенности.

Существует два вида адаптации:

I - *произведение адаптируется* для инструмента. В этом случае переложение свободное, дает возможность плавно соединять несколько пассажных эпизодов, применять октавные переносы, при которых масштабнее раскрывается тембровая окраска домры, более убедительно выстраивается динамико-фактурное нарастание.

II - *инструмент адаптируется* под музыкальный материал. Результат такой адаптации - точное повторение оригинала. В данном случае инструмент ограничен в рамках заданного регистра, тональности, иногда очень неудобных мелодических линий или пассажей.

Оба вида имеют право на существование, но результат получается различным. Всегда необходимо помнить о том, что переложение – это компромисс, а звучание оригинала в любом случае более выгодно.

Между понятиями переложение и транскрипция ранее не существовало разницы. Различия сложились тогда, когда возникли термины – свободное переложение и обработка. Разница в терминологии зависит от степени изменения авторского музыкального материала. Переложение – это максимально адаптированное для другого инструмента произведение, в котором от исполнителя не требуется дополнительного мастерства для создания естественного звучания. Переложения бывают следующих видов:

- *точное повторение оригинала*, - переложение имеет внешнее сходство с оригиналом но другое тембровое прочтение. В этом случае нотный текст только оформляется соответствующими конкретному инструменту приемами игры, штрихами, динамикой;

- *свободное переложение*, - допускаются небольшие фактурные изменения: октавные переносы, изъятие из текста целых музыкальных эпизодов, частичное изменение замысла композитора;

- *транскрипция*, - значительное изменение музыкального материала, где автор переложения становится соавтором композитора, изменяя драматургию сочинения и тональный план. Часто транскрипция имеет оттенок виртуозного прочтения оригинала и насыщена каденциями, пассажами и т. д. В других случаях за основу берутся основные музыкальные эпизоды и разрабатываются с максимальным учетом специфики конкретного инструмента.

В ходе исторического развития жанр обработки перешел в основном в область народных песен и имеет собственные подвиды – вариации, поурри, фантазии. Наиболее профессиональным видом обработки считается

рапсодия. Путь становления жанра в творчестве домристов можно условно разделить на три этапа, связав их с именами выдающихся композиторов и исполнителей на домре – Н. С. Будашкин, А. Александров и А. А. Цыганков. Каждый из них представляет в развитии жанра свой качественный уровень и свое отношение к музыкальному материалу переложений: Н. Будашкин целиком *опирался на природные возможности домры*, и, если произведение выходило за пределы этих возможностей, то он отказывался от работы. А. Александров использовал все доступные средства для создания переложений. Для него *важно было звуковое воплощение оригинала через поиск выразительных средств и технических возможностей*.

Огромный вклад в развитие жанра внес А. А. Цыганков. Он создал целый ряд переложений, которые по праву входят в золотой фонд домровой литературы. Его позиция – открытие новых образно-смысловых граней произведения средствами своего инструмента, *сохранение уровня виртуозности оригинала, полнозвучности фактуры, артикуляции с использованием выразительных особенностей домры*.

4. Основные исполнительские проблемы при работе над переложениями для домры.

Репертуар для домры складывался из обработок и переложений народных песен и музыкальной классики. Тембр каждого инструмента уникален и индивидуален. При исполнении переложения на любом инструменте обязательным профессиональным требованием является максимальное сохранение оригинального колорита и специфики инструмента, для которого написано произведение, что требует от исполнителя хорошо развитого слуха, технической подготовки и художественного вкуса. Приступая к работе над переложением, исполнитель должен хорошо представлять себе оригинальное звучание произведения, особенности инструмента, для которого написано произведение, характерные особенности стиля, жанра, творчества композитора и т.д. Особенности формирования звука того или иного инструмента неизбежно отражаются на технике и технических приемах, используемых при исполнении переложений: молоточковое звукоизвлечение фортепиано, струнно-смычковый или вокальный звук требуют принципиально различных приемов исполнения для максимального приближения звучания к оригиналу. Изучение возможностей инструментов, их природных качеств и внимательное обращение с нотным материалом является неременным условием в работе над переложениями.

4.1 Особенности работы над переложениями для домры скрипичных произведений.

Рост исполнительской культуры на домре обуславливает более высокие требования к формированию репертуара, значительной частью которого являются скрипичные переложения и транскрипции. Скрипичная музыка веками накапливала исполнительский опыт, и располагает большим количеством приемов для решения технических задач. Исполнительство на домре такого опыта не имеет. В процессе работы с переложением скрипичных произведений возникает необходимость сопоставления природных особенностей скрипки и домры, в частности акустических, динамических и фактурных возможностей. В сравнении со скрипкой домра имеет следующие различия:

- ограниченные природные акустические свойства, что требует подвижности фактуры и частого использования тремоло;
- ограниченные динамические возможности, что требует применения «ступенчатого» развития динамики (звучание домры на уровне фортиссимо воспринимается таковым только в сравнении с более тихим звучанием -

решением может быть использование периодического возвращения к более тихой звучности);

- ограниченные рамками диапазона и технологии фактурные возможности (октавные переносы, для плавного соединения эпизодов используется частичное изменение текста);

- различное значение и различные задачи технических приёмов: - *тремоло* на скрипке используется как колористический прием, а на домре тремоло является одним из основных приемов звукоизвлечения. Тремоло в переложениях применяется в музыкальных эпизодах кантиленного характера (во избежание фактурного однообразия используется чередование тремоло по всем струнам, на одной струне);

- конструкция смычка позволяет играть крупные длительности, соединять звуки на грани затухания делая эффект диминуэндо идеальным;

- смычковая природа в совокупности с вибрацией создает ощущение непрерывного легато, «теплоты» звучания во всех регистрах;

- использование пассажной техники в пределах одного движения смычка и отсутствие атаки звука, незаметная смена позиций крайне трудна при исполнении на щипковых инструментах;

- домра не приспособлена к исполнению кантилены в высоком регистре а октавные переносы лишают такие эпизоды задуманного композитором эффекта;

- *акустические проблемы* на скрипке решаются с помощью смычка, на домре путем применения более мелкой ритмизации крупных длительностей, их полифонического заполнения, использования тремоло;

- длительные музыкальные эпизоды скрипичных произведений с непрерывным нарастанием динамики невозможно механически переносить в переложение;

- встречающиеся случаи неудобной аппликатуры в переложениях крайне затрудняют работу над произведением (иногда вынуждают отказаться от выбранного репертуара).

Все эти различия исключают из списка возможных переложений целый ряд скрипичных произведений. Использование в переложениях специфических приемов, разнообразной артикуляции (при отсутствии её в оригинале) вместо октавных переносов, имитирующих звучание инструмента, для которого написано произведение, может частично решить существующие проблемы.

4.2 Особенности работы над переложениями для домры вокальных произведений.

Исполнение обработок вокальной музыки также сопровождается определенными исполнительскими особенностями, связанными как со способом формирования вокального звука и его акустическими, динамическими, тембральными и техническими характеристиками, так и с особенностями формы и структуры вокальных произведений в их сочетании со стихотворным текстом.

Основными особенностями вокального звука является объемность (наполненность обертонами), вибрато, кантилена, мягкая атака начала звука, большие динамические возможности, возможность направлять расширять или фокусировать звук и т. д. Кроме того, необходимость набирать дыхание и формировать голосовой аппарат требует от исполнителя переложений соблюдения:

- периодичности «вдохов» и цезур, соответствующих текстовым фразам оригинальной песни;
- динамических «подъемов» и «спадов» в соответствии с текстовым смысловым материалом и вокальным выдохом.

Вибрато человеческого голоса имеет амплитуду до $1\frac{1}{4}$ тона, что при исполнении на струнно-щипковых инструментах предполагает использование специальных приемов. В частности, для имитации вокального звучания необходимо использовать особые приемы тремоло (изменение частоты тремоло, портаменто, глиссандо, вибрато правой рукой, реже левой рукой). Кантилена в вокальном исполнительстве достигается за счет протока дыхания и плавного перехода одной ноты в другую (можно провести параллель со смычком), а также смыслового проведения фразы с естественными кульминациями внутри каждого предложения. Одним из способов достижения высокого уровня исполнения обработок песен может быть мысленное пропевание одновременно с игрой на инструменте.

5. Методические приемы работы над переложениями для домры.

Исполнительский успех возможен тогда, когда ясна идея и замысел и они воплощены в яркой эмоциональной и технически совершенной художественной форме. Для того чтобы идея и замысел были ясны, необходима конкретизация образно-художественного, эмоционального, смыслового, тематического и др. планов исполнения. Для конкретизации всех составляющих исполнения требуется проводить детальный анализ произведения с точки зрения осмысления и восприятия исполнителя. Анализ проводится после прослушивания оригинального исполнения выбранного произведения.

5.1 Анализ репертуарного произведения и разработка исполнительского плана.

Основные направления анализа произведения:

1. Анализ особенностей звукообразования и исполнения на инструменте, для которого написано оригинальное произведение – особенности инструмента, специфика звукообразования, технических приемов и т. д.
2. Анализ исполнительских традиций эпохи, которой принадлежит репертуарное произведение.

Инструментальная музыка эпохи барокко, написанная для клавесина, мандолины, лютни, наиболее близка звучанию домры в связи с тем, что звукоизвлечение у этих инструментов схожи. Инструментальная музыка XV-XVI веков, в частности в скрипичном искусстве имитировала звучание и интонации человеческого голоса. Барочную музыку характеризовала «вычурность», причудливость форм и динамики, отсутствие естественности и орнаментальность (А.Вивальди, Д.Скарлатти). Музыка эпохи классицизма характеризуется строгими формами, элегантностью, канонизацией, раскрывает только строгие типологические черты, отбрасывая случайные индивидуальные признаки (Й.Гайдн, В.Моцарт). Музыка эпохи романтизма характеризуется духовностью, личностной направленностью, страстностью, яркой контрастностью, ладовой сменой, требует применения дышащего штриха (И.Брамс, Э.Григ, М.Глинка). Современная музыкальное искусство характеризуется множественностью стилей и жанров, сложностью гармоний, ритмов, увеличению темпов, зрелищностью и требует от исполнителя умений резкой смены штрихов, манеры звукоизвлечения, акцентирования (С.Губайдуллина, М.Бронер, Е.Подгайц).

Исполнение произведений различных эпох и жанров (народные песни и танцы, романсы, концерты, сонаты и т. д.) требует применение различных:

звука, штрихов и т. д. Несоответствие неверного подбора динамики, технических приёмов заметно снизит исполнительский уровень качества звука. Следовательно, для верного выбора манеры звукообразования и технических приемов требуется: во-первых, знать особенности стиля исполнения репертуарного произведения и, во-вторых, иметь технические возможности для достижения соответствующего звучания.

3. Анализ композиторского стиля и музыкальных приемов. При выборе манеры исполнения следует учитывать индивидуальный композиторский стиль. Исполнение произведений Моцарта – строгость, полётность, не драматические контрасты, приём игры кончиком медиатора. Баха – прозвучивание подголосков, весомый штрих, тенутность, грузность. Вивальди – длинным, легатным штрихом.

4. Анализ музыкального текста. Имеет смысл разобрать музыкальный текст произведения по всем его составляющим: форму, темп, ритм, длительности, акценты, фразы, предложения, кульминации, динамику и т.д.

5. Анализ стихотворного текста.

При исполнении переложений и обработок вокальной музыки необходимо провести детальный анализ стихотворного текста оригинального произведения, в котором заключены основные содержательные аспекты: настроение, художественный образ, построение фраз, расположение дыхания относительно музыкального текста и т.д. Без учета всех аспектов текстового материала исполненное переложение вокального произведения может вызвать негативную реакцию у слушателей в случае несоответствия темпа, фразировок, нюансов и «дыхания» привычному звучанию оригинала.

Анализ стихотворного текста проводится примерно по той же схеме, что и анализ музыкального текста: общее настроение; смысловое содержание (главная идея, сопутствующие идеи); темпо-ритм стихотворения; смысловые и динамические акценты.

Учет специфики инструмента, для которого написано произведение, стиля композитора, жанровых особенностей, соотношение разделов формы, динамики, диапазона, темпа, артикуляции, формирует представления о произведении и о направлениях работы над переложением. Анализ произведения позволяет выбрать средства и приемы выразительности.

В исполнительской практике сложился комплекс средств, из которых возможно отобрать необходимые для воплощения идеи, а если этих средств недостаточно, предлагаются новые (октавная техника, техника исполнения интервалов и аккордов, элементы полифонии), в результате чего по-новому осмысливаются колористические и тембральные возможности домры. Домра

– инструмент, позволяющий максимально приблизить своё звучание к звучанию инструмента, для которого было написано произведение (включая человеческий голос), при условии верного подбора исполнительских приемов и средств выразительности. В процессе сочинения композитор учитывает тембральную и колористическую специфику инструмента, технологические особенности приемов звукоизвлечения и т.д. Исполнение на домре связано с решением вопроса об интерпретации сочинения *без искажения замысла композитора* посредством возможностей этого инструмента и использованием новых решений художественных задач.

Следовательно, использование в педагогической и исполнительской практике домристов переложений не только позволяет расширить репертуар, но и в значительной степени способствует расширению технических возможностей и нахождению новых исполнительских средств, что логически приводит тенденцию к усложнению и насыщению домровой фактуры.

5.2 Принципы отбора исполнительских приемов.

Успех исполнения на домре переложений имеет прямую зависимость от *правильности выбранных технических и художественных исполнительских приемов*. Произведение, которое надлежит исполнить, вызывает у исполнителя представление какими исполнительскими средствами надо воспользоваться для его звуковой реализации. Отбор исполнительских приемов идет путем развития технических приемов. Исполнитель производит этот отбор на основе слухового и двигательного опыта. Чем обширнее этот опыт, тем больше возможностей для воплощения музыкального образа. Развитие слуха и других систем контроля – условие для развития процесса отбора нужных приемов.

Процесс отбора выглядит следующим образом:

- на основе анализа (смыслового, музыкального, образно-художественного) представляется звуковой образ (эталонное звучание – то, как должно звучать произведение);
- данное представление вызывает двигательное представление, т. е. какими движениями и координациями можно достигнуть этого звучания;
- по окончании исполнения происходит оценка результата (на основе развитой работы всех анализаторов) с точки зрения соответствия задуманному полученному;
- при несоответствии – производится корректировка движений и координаций (до полного соответствия задуманному звучанию);

- после окончания отбора технических приемов движение осуществляется автоматически.

Аналитический период включает многочисленные пробы исполнения, при которых отбирается нужное (динамика, темп, строение фраз, интонации, акценты, тембры и т. д.) и определяется окончательный вариант.

Музыкальность необходимо развивать параллельно с развитием техники, иначе произведение, исполненное с безупречно выполненными техническими задачами, но не наполненное эмоционально-художественным содержанием станет техническим упражнением, а не музыкальным произведением. Развитие музыкальности возможно в любом возрасте с одной стороны путем изучения теоретических основ музыкального языка, которым занимаются музыкально-теоретические дисциплины и, с другой стороны, путем «общения» с музыкой высокого качества (в процессе слушания музыки (записи, живое исполнение) и собственно исполнительской деятельности). Большое значение в решении вопроса развития музыкальности имеет вопрос подбора прослушиваемых произведений – чем выше их музыкально-художественный уровень, тем лучше результат. Слуховой опыт способствует развитию внутреннего слуха, музыкальных представлений, музыкального мышления. Понимание музыкального языка, знание особенностей инструментов, стилей, жанров и традиций их исполнения, творческая фантазия позволяют вести верный отбор исполнительских приемов.

6. Педагогические задачи работы над переложениями в классе домры.

Принимая во внимание тот факт, что основной репертуар для домры составляют переложения и обработки произведений для различных инструментов и голоса, а также учитывая особенности их исполнения на домре *в условиях работы в ДМШ и ДШИ* преподаватель должен:

Во-первых, тщательно подбирать произведения педагогического и концертного репертуара с учетом уровня подготовки и природных возможностей учащегося.

Во-вторых, проводить детальный анализ произведения, формирующий у учащегося целостное представление о произведении, основанный на музыкальной грамотности исполнителя, его кругозоре, способности мыслить художественными образами, а также проявлять артистизм (эмоциональность), включающий:

- знания об организации и системе интонационного комплекса (мотив, фраза), звукорядной основы произведения, гармонии, ритма и композиционной структуры в целом;
- соотношения части и целого музыкального произведения и т.д.

В-третьих, развивать умения и навыки работы со звуком (качеством звука). Музыка – это, прежде всего искусство звука, а одним из основных свойств художественного музыкального звука является певучесть (сходство с выразительностью хорошего певческого голоса). Воспитание певучести звука у домристов должно находиться в центре внимания педагога. Необходимость извлечения «хорошего звука» («верного звука») возникает тогда, когда исполнитель ощущает стиль и характер произведения. Развитие технической стороны формирования звука на домре в основе своей имеет развитый музыкальный слух и его виды – внутренний, тембральный, сонористический, мелодический, гармонический, синтаксический.

В процессе работы над качеством звука на инструменте исполнитель сталкивается с рядом трудностей, определяющих его уровень профессионализма:

- развитие культуры звука;
- повышение уровня технического мастерства;
- развитие слухового аппарата, основанного на специфике разных его сторон.

Рассмотрение музыкального звука со стороны художественного смысла имеет прямую зависимость от кругозора исполнителя, развития его музыкальности и основано на представлении исполнителя о музыкальном звуке как о части целого произведения, заданного такими параметрами как

знание эстетики музыкального произведения, его характера, стиля, жанра и комплекса средств музыкальной выразительности. Звукообразование и его составляющие (техническая и художественная) определяет уровень профессионализма исполнителя, характеризует его стиль, манеру, технику игры на инструменте.

В-четвертых, формировать и развивать у учащихся необходимые для исполнения переложений знания, умения и навыки, включающие развитие технических, художественных, артистических и профессиональных навыков интерпретации исполнителем музыкального звука в произведениях, написанных для домры и в переложениях и аранжировках классических произведений.

7. Заключение.

Таким образом, работа над переложениями в исполнительской практике требует от музыканта не только технических умений и хорошего уровня владения инструментом, но и широкого музыкального кругозора, большого слухового опыта, высокого уровня музыкальной культуры, аналитических способностей, развитой музыкальности и, конечно знаний особенностей инструментов, стилей, жанров и композиторского языка оригинальных произведений. Качественный уровень исполнения переложений даже самых простых (с точки зрения технических задач) произведений, с одной стороны является достаточно сложной задачей для исполнителя, с другой – становится показателем уровня музыкального и исполнительского мастерства.

Принимая во внимание тот факт, что основная часть учебно-методического и концертно-конкурсного материала для домристов младшего и среднего школьного возраста составляют именно переложения, задача формирования специфических умений и навыков для работы с этими произведениями выходит на первый план. Выполнение данной задачи при рациональном подборе методов работы с учащимися, как правило, не только не вызывает затруднений, но и значительно повышает интерес детей к репертуарному произведению, их творческую активность и мотивацию занятий.

Кроме того, исполненное с учетом всех музыкальных граней произведение является ярким показателем исполнительской культуры юного музыканта, его музыкальной грамотности и уровня его общемузыкального развития, а также наглядно доказывает целесообразность данного направления педагогической деятельности.

8. Список литературы

1. Ауэр, Л. Моя школа игры на скрипке. – М. 1965.
2. Барвинская Е.М. Теоретические основы вокально-исполнительской деятельности. Методическое пособие. 2016.
3. Википедия.
4. Годовский, Л – По поводу транскрипций, аранжировок и парафраз / Школа фортепьянной транскрипции. – М. 1970.
5. Имханицкий М.И. История исполнительства на русских народных инструментах. Учебное пособие для музыкальных вузов и училищ. М., 2002.
6. Ненашева Т.А. Основные черты концертных форм XVII-XVIII веков и принципы переложения концертов Антонио Вивальди для домры: учебно-методическое пособие для самостоятельной работы студентов вузов искусства и культуры / Перм. гос. ин-т искусства и культуры
7. Пересада А.И. Справочник домриста. Краснодар, 1993.
8. Фаминцын А.С. Скоморохи на Руси. СПб., 1995.
9. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона (электронная версия).