

**Муниципальное бюджетное образовательное учреждение
дополнительного образования детей
Детская школа искусств с.Сукпак**

Ш. Серен-оол

Методическая разработка

**НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ НАЧАЛЬНОГО
ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ЧАНЗЫ**

Рецензент: заслуженный работник РБ,

Доцент кафедры НИОД ВСГАКИ

Алексеева Н.Н.

Сукпак, 2012г

Введение

«Большое значение в жизни народа тыва в условиях отсутствия письменной литературы и грамотности имел фольклор.

Наиболее крупными и значительными произведениями устной тувинской литературы являются героические сказания о богатырях, героический эпос. Фольклор имел большое воспитательное, общеобразовательное и даже эстетическое значение в жизни тувинских кочевников»[31 с. 232]. Из фольклорных произведений, передаваемых из уст в уста, они познавали мудрые изречения и советы, многие этические и моральные нормы, выработанные опытом многих поколений.

Слушая ночами у костра сказителя, певшего героические былины под аккомпанемент музыкального инструмента, кочевники и охотники получали эстетическое наслаждение от исполнения этих произведений, насыщенных яркими художественными образами.

Чанзы является одним из популярнейших струнных щипковых инструментов народа Тыва. Он отличается своей полнотой звучания, национальным колоритом звучания и более техническим совершенством, чем другие щипковые инструменты. Тем не менее, данный инструмент находится в стадии дальнейшего усовершенствования и поиска конечных стандартных форм. Помимо этого чанзы остается малоизученным в плане динамики развития. В связи с этим представлял интерес изучить основные требования для первоначального овладения техникой игры и дальнейшего совершенствования и усложнения познавательно-исполнительской деятельности.

Для этого необходимо было решить следующие задачи:

1. Изучить историю возникновения инструмента и основные периоды его развития.
2. Оптимизировать базовые требования для начального (первого года) обучения.
3. Подготовить примерную программу и репертуар первого года обучения, основные требования для данного периода.

Глава ЮБ инструменте

1.1. Краткие исторические сведения о чанзы

Чанзы является одним из популярных музыкальных инструментов тувинцев. Издревле тувинцы вели скотоводческий образ жизни. Музыкальная культура являлась неотъемлемой частью их быта. В основном на празднествах, во время кочевий или в кругу семьи горловое пение, сопровождавшееся под аккомпанемент какого-либо музыкального инструмента было очень популярным. Горловое пение часто сопровождалось игрой на чанзы.

История происхождения чанзы остается малоизученным и спорным вопросом. Есть сведения, что чанзы является заимствованным инструментом из Китая, но также существует сведения о монгольском происхождении. Помимо этого существуют сведения о традиционном тувинском происхождении инструмента и о том, что чанзы является предшественником казахской домбры.

О конкретной дате возникновения данного инструмента в научно-документальной литературе сведений нет. Более конкретные сведения о чанзы написаны в научной литературе конца XIX – начала XXвеков. В описаниях путешественников Островских П., английского учёного Д. Каррутеса, в трудах русского путешественника Г. Грумм-Гржимайло. Первым специальным фундаментальным исследованием музыкального фольклора тувинцев является монография А.Н. Аксенова «Тувинская народная музыка». Здесь дается подробное описание и характеристика чанзы.

В началеXXстолетия чанзыпредставлял из себя инструмент, корпус которого изготовлен из лиственницы, обтянутый кожей мелкого рогатого скота, с длинным грифом без ладов, неустойчивой интонацией и диапазоном в пределах октавы. Такой инструмент был пригоден только для воспроизведения народных песен.

В 40-х годах началась «модернизация» чанзы. Инструмент был включен в состав первого тувинского оркестра при музыкально-

5

драматическом театре под руководством Р.Г. Мироновича. Первым мастером чанзы считается Т. Дамдын. Им изготавливались новые инструменты для оркестра.

В 50-60-е годы помимо нового экспериментального инструмента были завезены фабричные инструменты из Монголии и Китая. Эти инструменты были включены в оркестр.

В конце 60-х начале 70-х годов инструмент перетерпел изменения путем укорочения грифа, появление ладов и изменения строя на квартный. Данные работы были проведены в Москве.

В 70-80-х годах корпус инструмента видоизменен мастером Б. Ч. Гомбоевым под руководством первого тувинского композитора А. Б. Чыргал-оола на форму когээржика (сосуд для молочных жидких продуктов).

В 80-90-х годах чанзы представлял уже несколько разновидностей: фольклорный с длинным грифом, формой когээржика и квинтоквартным строем; оркестровые – малый, альтовый, басовый, контрабасовый и экспериментальный эстрадный чанзы с 6-ю струнами с широким грифом наподобие гитары. И в таких разновидностях он существует и по сей день. Окончательная форма и размеры чанзы находятся в стадии дальнейшего усовершенствования.

1.2. Устройство инструмента

Чанзы состоит из трёх частей: корпуса, грифа (шейки) и головки (рис.1).

«Чанзы имеет корпус в форме продолговатой деревянной коробки с закругленными углами (т.е. почти овальной конфигурации) и слегка округленными краями. (Её длина 32 см, ширина 21 см). Деревянный корпус резонатора обтянут с двух сторон змеиной кожей (высота обечайки около 11 см). В середину верхней части корпуса врезана шейка, заканчивающаяся слегка отогнутой назад головкой с тремя колками для крепления струн (длина шейки вместе с головкой 62 см)».[1;с 65]

Корпус инструмента изготавливается из лиственницы, а шейка из берёзы, но иногда встречаются инструменты, корпус и шейка изготовлены из

красного дерева. Дека изготавливается из змеиной кожи, но некоторыми мастерами изготавливаются из кожи мелкого рогатого скота. Над декой,

6

около грифа, прикреплен навесной панцирь, защищающий деку от царапин. Декоративные колки – из берёзы; железные колки (гитарные) для закрепления и натяжения струн.

Рис.1

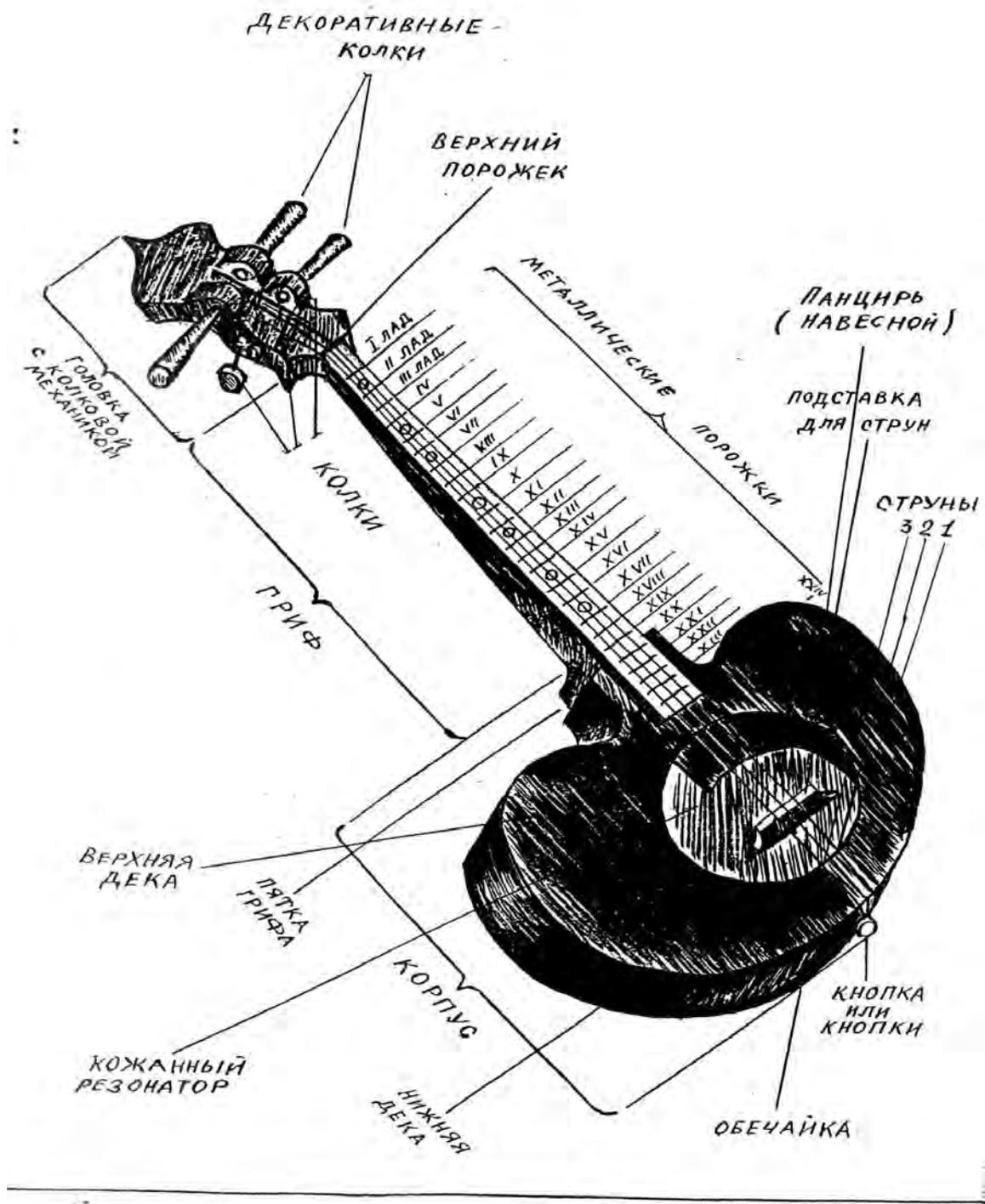
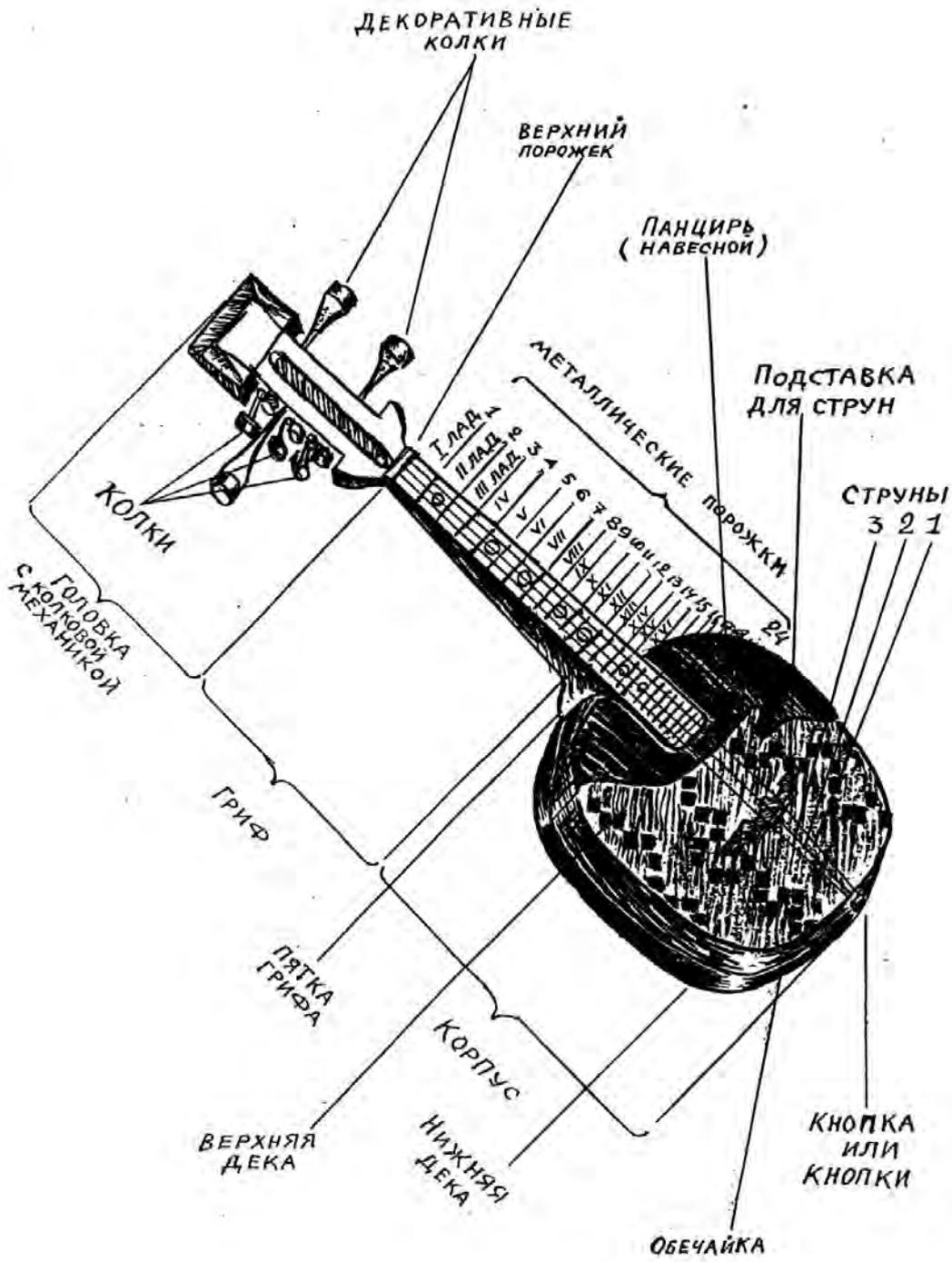


Рис.2



Звучание инструмента зависит от качества и комплектности струн. Для чанзы используются железные струны из высококачественной стали.

Струны имеют различную толщину. Две струны стальные без канители: первая-тонкая (0,30мм); вторая - чуть толще (0,40мм); третья струна обвита канителью с шелковыми нитями - из всех струн она самая толстая(0,56мм). Струны обозначаются цифрами в кружочках: первая (1), вторая-(2) и третья(3).

Каждая струна закрепляется на соответствующей ей кнопке, а другим концом-на валике колка.

Регулярный уход за инструментом обеспечит сохранность его и хорошее звучание. Перед игрой и после игры струны, металлические порожки необходимо протирать замшей или фланелью.

Смену струн лучше всего производить одновременно, так как замененная отдельная струна обычно не дает правильного строя с остальными.

Струны при хранении, а также при оснащении ими инструмента нужно оберегать от угловых сгибов, так как при натяжении они обычно в этих местах переламываются.

Диапазон чанзы

Диапазон чанзы охватывает примерно три хромматические октавы. От *ми*1октавы и до *ре*IVоктавы (24 лад).



Музыкальным звуком называется такой звук, который имеет определенное число колебаний в секунду. От количества колебаний зависит высота звука. Чем больше число колебаний, тем выше (тоньше) звук, чем меньше число колебаний, тем звук ниже.

Музыкальные звуки обладают следующими свойствами:

1) высотой (низкие и высокие звуки; например, мужской голос – низкий, женский и детский – высокие); 2) продолжительностью (короткий и длинный); 3) силой (громкий и тихий); 4) тембром (определенная звуковая окраска; например, звучание скрипки имеет одну окраску, а звучание чанзы – другую). Тембр на чанзы меняется в зависимости от места звукоизвлечения: на грифе - звуки мягкие и нежные, над панцирем – яркие и светлые, у подставки – резкие.

Для обозначения высоты звука пользуются семью названиями: *до, ре, ми, фа, соль, ля, си*, или буквами C,D,E,F,G,A,H.

Ряд звуков, начинающихся от любого из названных, к примеру от *до*, и заканчивающийся таким же одноимённым, называется октавой.

Весь звукоряд разбивается на октавы, которые имеют особые названия: субконтроктава (самая низкая), контроктава, большая октава, малая, первая, вторая, третья, четвертая и пятая октавы (диапазон фортепиано).

Медиатор(плектор)

Медиатор (от лат. mediator – посредник) служит для извлечения звука. На начальном этапе обучение удобно пользоваться тонким целлулоидным медиатором. Он достаточно гибок и поэтому упрощает технику звукоизвлечения. Позже, когда двигательные навыки правой руки приобретут достаточную свободу и определенность, можно перейти на твердый медиатор.

10

Медиаторы могут быть сделаны из панциря морской черепахи, целлулоида, кожи и пластмассы.

Черепашковые медиаторы прочнее других, при трении о струны они хорошо скользят, дают меньше шума, дольше выдерживают нужную заточку и не крошатся. Более мягкие из целлулоида или пластмассы при трении о струны дают больше шума и быстро стачиваются.



Рис.3 Формы медиаторов

Рис.3 Формы медиаторов

Форма и размеры медиатора бывают различными, но преимущественно они должны быть овальной (яйцевидной) формы, размерами 2-2,5 см, толщиной 1-1,5 мм, хорошо отшлифованным (рис.4).

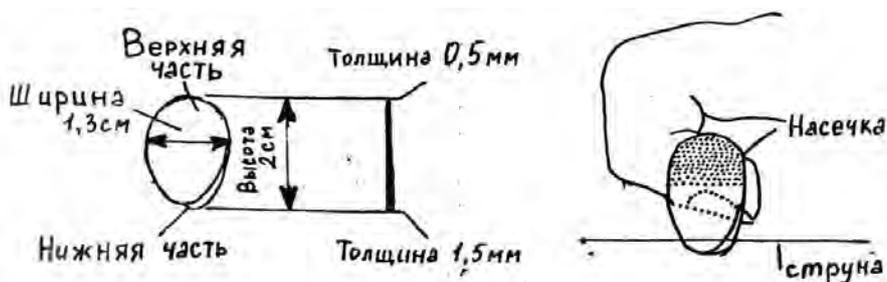


Рис.4

Для звукоизвлечения, медиатор должен выступать своей рабочей частью из-под пальцев не более чем на 5-7 мм, иначе он при игре будет задевать поверхность панциря или стучать по грифу.

Для того, чтобы во время игры медиатор не выскользнул из пальцев, на его верхней части может быть сделана неглубокая насечка (рис.5)

Настройка чанзы.

Качество звучания инструмента зависит от хорошей настройки.

Вторая струна чанзы (ля первой октавы) настраивается по камертону или какому-либо музыкальному инструменту. Остальные струны (ми первой октавы и ре второй октавы) настраиваются в квартовом соотношении со второй струной.

Правильность строя открытых струн проверяют по чистоте звучания унисонов и октав.

Если открытая струна А и прижатая на V ладу струна Е или открытая струна Ди прижатая на V ладу струна А звучат одинаково (в унисон), - значит, чанзы настроен правильно.

Если открытая струна Е и прижатая на VII ладу струна А или открытая струна А и прижатая на VII ладу струна D звучат сходно (в октаву), то есть звучание струн как бы сливается – это также подтверждает правильность настройки.

По звучанию октав можно уточнить правильное расположение подставки. Для этого открытой струны сравнивается со звуком, извлеченным на XII ладу той же струны: если на XII ладу октавный звук повышает, то подставку следует передвинуть ближе к нижнему порожку, а если он понижает - в сторону грифа.

Хранение инструмента

Чанзы необходимо содержать в чистоте, хранят его в футляре или чехле из уплотненной ткани. Однако даже в футляре или чехле недопустимо оставлять чанзы под лучами солнца, у батарей парового отопления или печей, а также в сырых помещениях. Струны и лады после игры рекомендуется протирать фланелевой тряпочкой, чтобы на них не

оставалось влаги и грязи. При длительном хранении инструмента в футляре струны надо ослабить, чтобы не вызвать деформации верхней деки.

Чтобы безотказно работала колковая система её периодически смазывают машинным маслом.

Правильное хранение инструмента и постоянный уход за ним - гарантия его долговечности и отличного звучания.

12

ГЛАВА II ПОДГОТОВКА К ИГРЕ

2.1 ПОСАДКА ЧАНЗИСТА

С первых уроков обучения на чанзы необходимо обратить особое внимание на посадку. От этого во многом зависит правильное музыкально-исполнительское развитие ребёнка.

Посадка ученика должна быть свободной, непринужденной и обеспечивающей наименьшую утомляемость при исполнении. Правильная посадка должна создать контакт ученика с инструментом и способствовать нахождению и выработке оптимальных игровых движений, обеспечивающих хорошее звучание инструмента.

Существует три позиции посадки: ученик садится на край стула, посередине стула, на весь стул. Посадка зависит от конституции ребёнка и подбирается сугубо индивидуально. Для маленьких ростом наиболее удобной является посадка посередине или на край стула. А для более высоких ростом – на середину или на весь стул.

Самое главное в посадке – это равновесие ног и туловища.

Высота стула имеет большое значение для правильной посадки учащегося. Ноги у ребёнка обычно не достают до пола и в начальной стадии обучения игре на чанзы при стандартной высоте стула желательно под ноги ученика подкладывать дощечку или низенькую скамеечку.

13

Используется преимущественно два варианта опоры ног: а) правая нога располагается сверху левой (так называемая позиция «скрещённых ног»). Данный вариант считается не совсем полезным для здоровья, так как влияет на кровообращение в нижних конечностях (рис. 6); б) вариант с использованием подставки.

Рис. 6



Рис. 7.



Под правую ногу помещается подставка высотой 10-15 см, обеспечивающее расположение ноги под прямым углом к полу. Этот вариант наиболее предпочтителен (рис. 7).

2.2 Положение инструмента

Инструмент кладется на правую ногу и прижимается слегка корпусом. Основными точками опоры чанзы будут бедро правой ноги и грудная клетка, осуществляющая нажим на корпус чанзы в верхней его части.

Вспомогательными точками опоры являются правая рука, лежащая предплечьем на корпусе чанзы и расположенная чуть выше линии струн, и левая рука, поддерживающая гриф – они уравнивают силу давления правой руки на корпус инструмента.

Головка чанзы должна находиться на уровне левого плеча или чуть выше, причем не следует чрезмерно приближать гриф к плечу или отстранять его от плеча. Плоскость деки чанзы не должна быть вертикальной, а несколько наклонена с таким расчетом, чтобы учащийся, глядя на гриф, видел все три струны.

2.3. Подготовка постановочных навыков без инструмента

Прежде чем приступить к игре на чанзы, необходимо изучить небольшой комплекс подготовительных упражнений. Цель их заключается в том, что учащийся при игре на инструменте мог сознательно руководить своими движениями и контролировать состояние мышц, которые участвуют в игре. При переходе из пассивного состояния в активное следует ощутить и зафиксировать работу участвующих в игре мышц. При переходе же из активного состояния в пассивное необходимо проконтролировать и полное их расслабление. Всякое излишнее напряжение отрицательно влияет на качество звукоизвлечения, при котором участвуют лишь необходимые мышцы и тратиться ровно столько энергии, сколько требуется для решения поставленной задачи. Не поняв и не закрепив ощущение этого мышечного состояния в отдельном движении, нельзя осуществить принцип «от простого к сложному».

На подготовительные упражнения затрачивается немного времени: подавляющая часть учащихся усваивает такие движения за одно или несколько занятий.

*Упражнения на проверку и фиксирование
свободного положения корпуса и плеча*

Ребенка посадить на половину стула. Ноги поставить перпендикулярно полу. Ступни параллельны друг другу и немного расставлены, спина прямая. В этом положении поднять плечи вверх и мгновенно расслабить мышцы плеча и плечевого пояса. При условии полного расслабления мышц плечи как бы «упадут» вниз, то есть примут нормальное, естественное положение, которое и следует зафиксировать ученику. Упражнение повторяется несколько раз.

Упражнение на выработку свободных движений всей руки

а) Учащийся сидит на стуле аналогично предыдущему упражнению. Руки поднять вперед до горизонтального положения и мгновенно расслабить мышцы плечевого пояса. При полном и моментальном расслаблении мышц руки упадут вниз и будут покачиваться, подобно маятнику, до полной остановки.

б) Упражнение выполняется стоя. Поднять руки в стороны и мгновенно расслабить мышцы, чтобы руки свободно упали к корпусу с последующими несколькими отскоками от него.

в) Упражнение выполняется стоя. Педагог поднимает в сторону расслабленную правую, а затем левую руку ученика, ощущая его вес.

По команде педагога «Стоп» учащийся должен «включить» мышцы, необходимые для удержания руки в этом положении. По команде «Брось» - расслабить мышцы, дав руке свободно упасть.

Фиксировать внимание ученика на активном и пассивном состоянии мышц при различных положениях руки.

Упражнения на выработку свободного сгибания руки

в локтевом суставе

а) Положение корпуса и посадка учащегося на стуле, как в первом упражнении. Свободно опущенные руки медленно сгибаются в локте (с

расслабленной кистью). Затем мышцы, участвующие в подъеме предплечья, мгновенно расслабляются и рука свободно падает вниз, слегка раскачиваясь.

б) Посадка на стуле, положения рук и сгибание в локте аналогично положению варианта а), только падение рук направляется на колени. Расслабленность мышц руки проверяется ощущением её веса.

Упражнение на выработку свободных вертикальных кистевых движений

Согнутые в локтях руки опираются на корпус (слегка прижимаясь к нему). Расслабленные кисти приподнимаются вверх (распрямляются). Затем мышцы, участвующие в подъеме кисти, мгновенно расслабляются, и кисть свободно падает вниз, слегка раскачиваясь.

Упражнение на выработку свободных наклонных (боковых) движений кисти правой руки

а) Сидя на стуле, положить правую руку на край стола, чтобы кисть свободно свешивалась, а предплечье ребром касалось стола (положение руки аналогично положению при игре на домре). Ударами пальцев левой руки подбрасывают расслабленную кисть правой руки, после чего она свободно падает, несколько раскачиваясь.

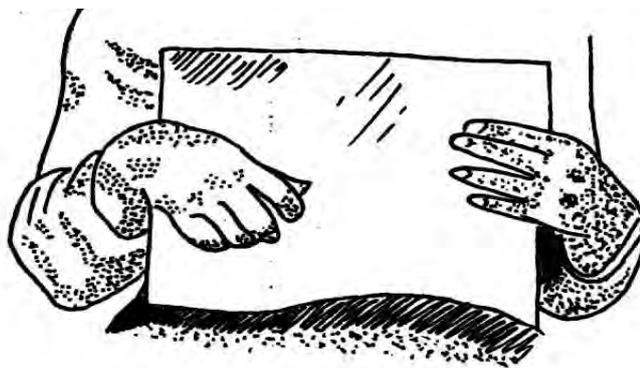
б) Положение кисти и предплечья на столе аналогично варианту а). Кисть за счет минимального напряжения мышц приподнимается. Достигнув верхнего положения, мышцы кисти, участвующие в её подъеме, мгновенно расслабляются. Кисть свободно падает, несколько раскачиваясь.

в) Кисть совершает движения вверх (как при варианте б), но достигнув верхнего положения, надо резко бросить кисть вниз, мгновенно включив мышечное напряжение. Благодаря этому свободное падение кисти будет более стремительным, а отскок её вверх от нижней точки – более значительным. Кисть в этом случае совершает большее количество раскачиваний. Необходимо фиксировать внимание учащегося на включении соответствующих мышц, минимальную их активацию за счет зрительного восприятия и внутреннего ощущения легкости и свободы движения.

Упражнения на выработку игрового движения кисти

правой руки без инструмента

Для выполнения этого упражнения необходим кусок плотного картона, книга или нотная тетрадь (рис.8).



а) Свободно опущенную руку согнуть в локте и повернуть её влево до соприкосновения с диафрагмой.левой рукой подвести под кисть правой руки кусочек картона до упора в запястный сустав. Это положение картона будет помогать контролировать правильность движения кисти. Кисть из пассивного состояния переводится в активное путем подъема и небольшого разворота предплечья.

Пальцы подгибаются таким образом, чтобы в процессе движения они соприкасались с картоном не только подушечками, но и ногтями и касались бы друг друга. Мышечное усилие в запястье и локте должно быть минимальным, а плечо абсолютно свободным. После чего кисть снова возвращается в пассивное состояние. Этот переход кисти из пассивного в активное состояние и наоборот нужно проделать несколько раз, ощущая степень напряжения мышц.

б) Положение кисти и кусочка картона такое же, как и в предыдущем упражнении. Кисть, скользя по картону и не меняя положения запястья, приподнимается вверх (крайнее верхнее положение) и резко опускается вниз, с отключением мышечного напряжения. Затем кисть отскакивает от нижней точки и двигаясь по инерции, совершает колебательное движение вверх-вниз и снова вверх. Второй отскок от нижней

точки поддерживается усилием мышц (не нарушая ритма движения) и весь цикл повторяется. В этом цикле упражнений не должно быть фиксации кисти ни в верхнем, ни в нижнем положениях. Предчлечье правой руки в данном упражнении совершает небольшое прямолинейное (а не вращательное) движение.

Этот цикл из четырех движений является основой для выработки игровых навыков правой руки. Активные действия кисти здесь чередуются с пассивным отскоком, вызванным амортизирующим свойством мышц. Свобода движения кисти контролируются зрительно, внутренним ощущением мышечной свободы и звуковым восприятием трения пальцев о картон (рис.9).

2.4. Постановка правой руки с подготовительными упражнениями

Функцией правой руки является извлечение звука щипком или медиатором.

Начальные постановочные ощущения должны связываться с понятием удобства, ловкости, устойчивости. Поэтому прежде чем извлечь звук на струне, необходимо проделать подготовительные упражнения для правой руки без инструмента. Следует отработать правильное положение кисти, для чего очень полезными являются упражнения на столе. Сидя близко к столу, уложить предплечье руки на него, ладонь распластана, далее:

1. Собрать пальцы в «купол» так, чтобы ногтевые фаланги примыкали одна к другой боковыми сторонами, подушечки упирались на стол кончиками ногтей, все суставы были округло – вогнутыми, а не проваленными. Запястье и большой палец касаются стола:
 - а) постучать кончиками ногтей округленных пальцев по столу;
 - б) четко, ритмично производить движения кистью вправо – влево, скользя на ноготках округлых пальцев по столу;
 - в) приподнять запястье так, чтобы тыльная сторона предплечья и кисти образовали прямую линию. В таком положении повторить упражнения а) и б);

г) положение предплечья и кисти, как в упражнении в). Тыльная сторона кисти и предплечья образуют прямую линию. Все пальцы собраны в купол, большой палец подушечкой слегка примыкает к ногтевой фаланге указательного пальца. Образно представить, что между большим и указательным пальцами держим резинку и стираем на столе, нарисованный карандашом рисунок. Предплечье и кисть производят движения вправо – влево.

2. Пальцами, собранными в «купол», взять медиатор. Он должен выступать на столько, насколько выдвинута ногтевая фаланга мизинца у ногтя безымянного пальца. Большой палец направляет его вправо, в сторону мизинца.

При игре на чанзы правая рука опирается на панцирь, скользя по нему ногтем выдвинутой вперед ногтевой фаланги мизинца. Основная же опора перенесения тяжести веса правой руки приходится через медиатор на струну. Медиатор должен удерживаться эластично, цепко, на первых порах необходимо следить за собранностью кисти правой руки, затем, чтобы ногти её пальцев были на одном уровне.

Теперь уже с медиатором:

1. Вне стола в воздухе производить круговые движения сначала кистью, затем с предплечьем и в конце с участием плеча, следя за собранностью пальцев.
2. На столе производить упражнения предыдущей серии, следя за тем, чтобы медиатор и мизинец скользили по столу при движении, поскольку именно на них опирается кисть с предплечьем.

Упражнения на овладение навыком цепкого держания медиатора

1. Взять медиатор указательным и большим пальцами правой руки, остальные пальцы свободны. Поворачивать острую часть медиатора вокруг основания, как оси вращения, таким образом, чтобы наиболее активными были мышцы указательного и большого пальцев.

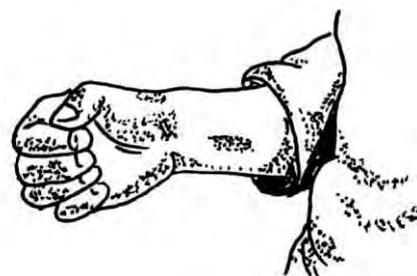
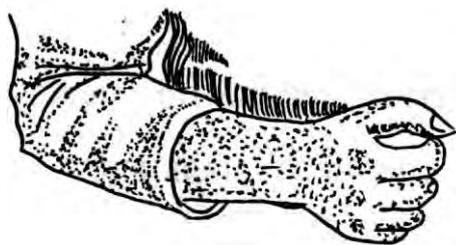
2. На счет раз – два прятать медиатор в ладонь, три – четыре - возвращать в исходное положение.
3. На счет раз-два прятать медиатор между ногтевыми фалангами указательного и среднего пальцев, три-четыре – возвращать в исходное положение.

Внутренняя сторона середины предплечья правой руки опирается на нижний край овала деки, т.е. чуть выше линии струн. Запястье приподнято над поставкой. Расстояние между внутренней частью запястного сустава правой руки и точками соприкосновения струн на подставке зависит от индивидуальных особенностей строения руки учащегося, но оно находится в пределах 2-3см.

При формировании исходного положения кисти правой руки важное значение имеет продуманное расположение её пальцев, обеспечивающее не только устойчивость пальцев при контакте со струной, но и гибкость. Три пальца – указательный, средний и безымянный должны быть согнуты и находиться на одной (условной) линии. Мизинец несколько распрямлен, внешним краем ногтя скользит по панцирю и служит подвижной точкой опоры для правой руки.

Медиатор кладется на середину ногтевой фаланги (примерно между суставом фаланги и ногтем) и прижимается подушечкой большого пальца.

Большой палец должен быть немного согнут в суставе первой и второй фаланги. Все пальцы обязательно должны касаться друг друга (рис.10, рис.11). В этом случае равномерно распределяется давление на медиатор между большим и остальными пальцами.



3.5. Постановка левой руки с подготовительными упражнениями

Функция левой руки – изменение высоты звука (исключение пиццикато левой рукой).

Перед постановкой левой руки полезно делать следующие упражнения.

Упражнения на сгибание фаланг всех пальцев

Выполняется без инструмента. Из естественного положения кисти производить максимальное сгибание третьих и вторых фаланг к первым фалангам всех пальцев, кроме большого. Необходимо следить за тем, чтобы первые фаланги не поднимались к ладони. В этом положении третьи фаланги будут параллельны первым. В естественном положении пальцы не касаются друг друга, в согнутом касаются (рис.12).

Данное упражнение способствует правильному положению пальцев при постановке.

Упражнение на сгибание и растяжение пальцев

Совершается то же действие, что и в предыдущем упражнении, только при сгибании пальцы раздвигаются. Этим действием отрабатывается растяжка пальцев (рис.13).



Упражнение на развитие самостоятельности движений и силовых ударов пальцев

Производится удар поочередно подушечками указательного, среднего, безымянного и мизинца по подушечке большого пальца (соответственно 1,2,3,4 пальцами), затем этот процесс усложняется путем различных комбинаций ударов, например: 1,4,2,3,2,4 т.д. вразбивку. Удар следует производить резко и затем моментально снимать напряжение с обоих пальцев. Силу удара увеличивать постепенно до значительной.

Упражнение на развитие самостоятельности пальцев «Молоточки»

Игра пальцами левой руки на столе. Кисть полукруглая ладонью вниз кладется на стол (все пальцы левой руки собраны в округлую форму). Производится поочередно удары подушечками указательного, среднего, безымянного и мизинца (удары каждым пальцем боковые от исходного положения). Боковые удары вправо – влево, вверх – вниз.

Упражнение «Краб»

Положение такое же как в упражнении «Молоточки» Удары подушечками пальцев следует производить в следующей последовательности: указательным и безымянным попарно и аналогично средним и мизинцем. Предплечье левой руки продвигаем постепенно по столу, отчего кисть движется наподобие краба.

Упражнение с помощью маленького резинового мячика

Мячик передвигается между пальцами левой руки без помощи правой. Это упражнение развивает гибкость пальцев.

Упражнение «Продольное перемещение пальцев» (с инструментом)

а) Пальцы левой руки ставятся в полусогнутом виде на (2) струну. Форма каждого пальца округлая, ставится «молоточком». Не отрывая пальцы от струны (как бы скользя по струне) делать произвольные перемещения вдоль грифа, прижимая поочередно 2-ю, 3-ю и 1-ю струны всеми пальцами одновременно.

б) Произвольно перемещать руку по грифу, прижимая одну из струн поочередно каждым пальцем, сохраняя при этом то же общее исходное положение кисти.

Упражнение на устойчивость и чуткость пальцев

Свободно перемещать руку вдоль грифа, стараться установить палец точно в нужном месте: не только между ладами, но по возможности ближе к «рабочему» ладу и только на середину подушечки пальца. Каждый раз, прижимая струну к грифу в указанном месте, делать вспомогательное утверждающее движение руки, которое заключается в небольшой вибрации локтя и предплечья (палец при этом остается почти на месте).

Плечо левой руки должно свободно, естественно, без напряжения провисать вдоль туловища, а локоть её не прижимаясь к телу, лишь отводится от корпуса исполнителя. Рука сгибается в локте, и предплечье её направляется в сторону шейки грифа. Гриф чанзы кладется на основание указательного пальца, а большой палец прикасается внутренней стороной ногтевой фаланги к противоположной стороне грифа примерно на уровне третьего лада при игре в первой позиции и против второго пальца в любой другой позиции.

Нельзя класть гриф во впадину между большим и указательными пальцами, это ведет к неправильному положению пальцев, напряжению мышц руки и является препятствием в правильном техническом развитии учащегося. Гриф также не должен ложиться на ладонь.

Пальцы ставятся на лады в полусогнутом положении подушечкой ногтевой фаланги (рис.14).



На чанзы играют четырьмя пальцами: указательным, средним, безымянным и мизинцем. Большой палец применяется при игре аккордами и двойными нотами.

Прижимать струны на ладах необходимо только с той силой, которая обеспечивает извлечение чистого, ясного, красивого звука.

При исполнении не рекомендуется сильно удалять друг от друга или соединять пальцы, также не следует зажимать гриф большим пальцем или убирать палец под гриф, так как это мешает точной смене позиции, нарушает работу кисти в целом.

Особое внимание педагогу следует обратить на то, чтобы при обучении игре на чанзы ученик не поднимал высоко над грифом пальцы левой руки (особенно мизинец) и не убирал их под гриф.

Чтобы избежать этого необходимо подобрать комплекс упражнений или этюдов на удержание пальцев (особенно третьего и четвертого пальцев).

Основные правила, которых следует придерживаться при постановке левой руки:

1. Кисть с предплечьем составляет одну линию. Допустима некоторая выпуклость запястья при игре на струне «ми».
2. Все пальцы закруглены, выпрямление фаланговых сочленений не допускается. Степень закругленности пальцев зависит от их длины. Ногтевую фалангу второго пальца рекомендуется располагать перпендикулярно к плоскости грифа, наклон остальных фаланг зависит от длины каждого пальца.
3. Пальцы соприкасаются со струнами примерно серединой подушечки.
4. Большой палец находится приблизительно напротив 1-го и 2-го пальцев.
5. Поднятие и опускание пальцев происходит в пястно-фаланговом суставе.
6. Гриф лежит в углублении между большим и 1-м пальцами так, чтобы под грифом образовался просвет – он необходим для того, чтобы

максимально уменьшить трение при передвижении руки вдоль грифа.

3.6. Последовательность включения пальцев в игру



В начале обучения рекомендуется осуществлять постановку пальцев в мажорном звукоряде, т.к. в миноре растяжение между 2-м и 3-м пальцами значительно больше. Убедившись в правильности постановки рук, можно приступить к выработке движений пальцев.

Все пальцы приподнять над грифом на расстояние 1 см. (в дальнейшем это расстояние нужно сократить до 2-3 мм), затем опустить на струну, следя за тем, чтобы ставились у самого лада с такой силой, чтобы струна только коснулась ладов. Желательно это делать ритмично и в таком темпе, какой будет выполняем учащимися. Торопиться нельзя, так как можно потерять самоконтроль. Частично здесь осуществляется принцип хватательного движения.

Для небольших рук, особенно детей младшего возраста, из-за недостаточного растяжения пальцев лучше всего вырабатывать это движение не в I позиции, а в полупозиции при расположении пальцев по полутонам или в любой части грифа, где расстояние между ладами будет меньше и соответствовать растяжению пальцев учащегося без особого их напряжения.

Вначале пальцы ставятся на струну без звука, а затем с извлечением звука большим пальцем левой руки. При этом следует тщательно следить за отдельной деятельностью пальцев, используя принцип оставления пальцев на грифе, когда нажатие на струну осуществляет палец, извлекающий верхний звук, а нижележащие пальцы свободно лежат на струне.

Некоторые учащиеся выпрямляют ногтевые фаланги пальцев. Это необходимо исправлять, уменьшая тем самым силу нажима пальцев на струну.

Нижеизложенные упражнения выполняются в I позиции. Освоение этих упражнений происходит без знания нот, на слух, через показ педагога.

Упражнение №1



Упражнение № 2



Упражнение №2 выполняется на первом уроке. Значение его заключается в том, чтобы на основе хватательного движения научиться разделять действие каждого пальца, сосредотачивая необходимое усилие только на нужном пальце. Движения делать очень экономичными и при минимальных напряжениях стараться получать стараться получать без призвуков звучание.

Упражнение №3



В этом упражнении в восходящем движении пальцы не поднимать, а оставлять их на струне, снимая с них напряжение и передавая усилия другому пальцу. Таким образом, мышечная энергия расходуется более рационально. Очень хорошо контролировать свободу работы пальцев ощущением свободы запястья.

Для учеников, которым в силу анатомо-физиологических и возрастных особенностей трудно прививается рациональная постановка левой руки, за основу которой берется «традиционное» расположение пальцев на грифе *си, до-диез, ре, ми* предлагаются иные порядки постановки.

Для этого начинать следует с расстановки на грифе второго пальца, а затем включать в работу третий палец. Они занимают срединное расположение в кисти и обладают наименьшей боковой растяжкой, и поэтому им лучше всего придать выгодное центральное положение, которое обеспечивает их свободное поднятие и опускание в пястно-фаланговых суставах. Постановка второго и третьего пальцев соответственно на четвертый и пятый лады обеспечивают четкое их падение на струну без сковывающего влияния боковых растяжек, что очень важно для ощущения учеником свободы и гибкости в суставах.

Мышечное усилие 2-го пальца, удерживающего прижатую на четвертом ладу струну экономичнее, т.к. 2-й палец (самый сильный из четырех) занимает свое центральное игровое положение, при котором подушечка его находится в одной плоскости с пястно-фаланговым суставом – своеобразным рычагом поднятия и опускания пальцев играющего.

Этот метод с самого начала обеспечивает наиболее правильное расположение всех четырех пальцев над грифом, тогда как при обучении «от первого пальца» третий и четвертый нередко висят в воздухе – в стороне от ладов, или, хуже того, проваливаются под гриф во время игры первым и вторыми пальцами. Расположение всех четырех пальцев над грифом создает естественные предпосылки для рациональной постановки левой руки, и в дальнейшем – перспективы нормального технического роста юного музыканта.

«Слуховой опыт ребенка позволяет в одинаковой мере эмоционально воспринимать как большую секунду (*ля-си*) – при обучении от первого пальца, так и интервалы большой терции (*ля – до-диез*) и чистой квинты (*ля-ре*). Осваивая постановку с опорой на достаточно интересный художественный материал, на основе двух, а затем трех звуков (*ля-до-диез-ре*)» [7; с.10].

Бьют часы

Медленно и мерно По В. Шнайдеру

Ученик

Учитель

Кукушка

Скоро В. Рябов

Милицейская машина мчится по улицам В.Рябов

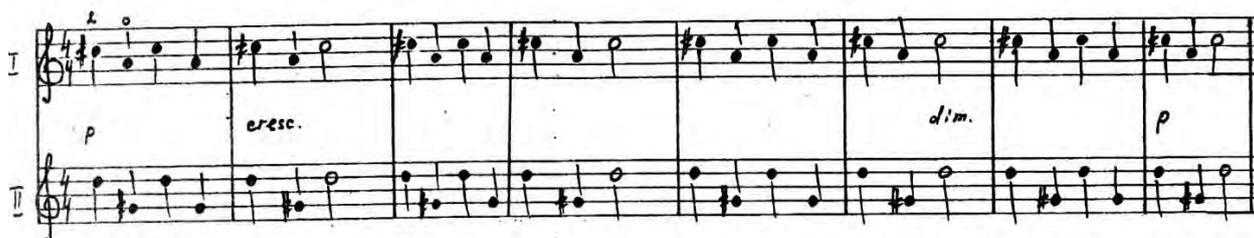
Тревожно

p *cresc.*

dim. *p*

Тревожно

В. Рябов



После тренировки опускания пальца на 4-й лад и поднятия его в первой позиции рекомендуется давать упражнения с передвижением руки вдоль грифа по полутонам, когда ученик прижимает струну 2-м пальцем на пятом, шестом, седьмом и других ладах, чередуя их со звучанием открытой струны.

Вверх и вниз по лесенке



Чтобы в кисти не создавалось излишнего напряжения, само передвижение пальцев вдоль грифа следует делать во время звучания открытой струны. Преподавателю необходимо следить за тем, чтобы второй палец ученика занимал центральное положение – наиболее удобное для игры при любых передвижениях руки по грифу.

После второго пальца подключается к игре третий палец. У третьего пальца наименьшие возможности делать боковые движения, поэтому для того, чтобы он падал на струну необходимо естественное, ненапряженное состояние. Третий палец серединой подушечки прижимает струну на 5-м ладу.

Упражнения

Умеренно

В.Рябов

Бонги

В.Рябов

Умеренно

В траве сидел кузнечик (отрывок)

Подвижно

В.Шаинский

Musical score for the piece "В траве сидел кузнечик" (Excerpt). The score is written in 4/4 time and consists of two systems of two staves each. The first system includes a dynamic marking of *mf*. The second system begins with a measure number of 5. The music features a simple melody in the upper voice and a supporting bass line in the lower voice.

Поет, поет соловушка

Не спеша

Русская народная песня

Musical score for the piece "Поет, поет соловушка" (Russian folk song). The score is written in 3/4 time and consists of two systems of two staves each. The first system includes a dynamic marking of *mf*. The second system begins with a measure number of 6. The music features a simple melody in the upper voice and a supporting bass line in the lower voice.

На этом этапе следует также предусмотреть упражнение с передвижением руки вдоль грифа.

Упражнение

Умеренно



Одновременно решаются и художественные задачи. В репертуар включаются мелодии детских народных песен, состоящие из двух – трех звуков:

Урок

Ш.Серен-оол



В связи с обилием знаков альтерации эти упражнения разучиваются по слуху, с рук и слов педагога.

Главное в этих упражнениях это формирование элементов постановки левой руки; преодоление статической неподвижности руки в первой позиции; развитие основ образно – художественного мышления ученика.

Переходя к включению в игру 1-го пальца нужно отметить, что этот палец относительно самостоятельный по сравнению с другими пальцами. Преимущественно первого пальца (указательного) заключается в его крайнем положении: даже в закругленном состоянии он способен отклоняться от второго пальца примерно на 4-6 см. Включение в игру 1-го пальца значительно расширяет и разнообразит как материал упражнений, так и художественный репертуар. Но сначала лучше предлагать ученику такие последовательности, когда вначале ставятся на гриф 2-й и 3-й (или 3-й и 2-й) пальцы, что обеспечивает требуемое положение кисти, а затем на второй лад ставится несколько оттянутый 1-й палец.

Нисходящие последовательности способствуют закреплению центрального положения 2-го и 3-го пальцев и оттянутого положения 1-го, т.е. закрепляет оптимальную постановку левой руки.

Включение в игру мизинца-ответственный момент как для ученика, так и для преподавателя. 4-й палец самый короткий, степень его закругленности меньше, чем у остальных пальцев. Это обстоятельство иногда приводит к выпрямлению двух, а то и всех трех фаланг мизинца. Выпрямление мизинца может затруднить техническое развитие ученика.

Вводит мизинец в игру предпочтительнее на хроматической тетра хорде во II позиции или выше: при этом все пальцы находятся в свободно-активном состоянии, и мизинец обычно сам принимает округлое положение.

На первых порах включать мизинец в игру необходимо при условии, что первый палец не участвует в игре одновременно с мизинцем. Для этого преподавателю нужно проследить, чтобы в пьесах связка *си-ми* первое время не встречалась, так как она способствует зажатости в пястно-фаланговом сочленении (звуки "*си*", "*ми*" могут, конечно, встречаться в песенках, но они не должны соседствовать).

После того, как мизинец более или менее приобретет самостоятельность и свободу можно переходить к упражнениям и пьесам, где участвуют уже все пальцы левой руки. Полезно играть упражнения на "хроматическом тетра хорде"-движение пальцев в этом четырехзвучии не связаны боковыми растяжками и поэтому эффективны для выработки автоматизма игровых движений. Хроматические последовательности можно играть от разных ладов, приучая таким образом руку ученика к движению вдоль грифа.

- I. Второй способ освоения грифа предлагает «начинать постановку левой руки с мизинца. При этом пальцы расставляются следующим образом: 4-й палец на звуке *ми* (струна ля), 3-й палец *ре*, 2-й палец

на *до-диез* и 1-й палец на *си*. Большой палец устанавливается слегка "боком" к грифу на уровне указательного пальца» [32;С.52].

В качестве предварительного упражнения можно предложить учащемуся разучить сначала нисходящее движение по терциям.

Упражнения



Учащиеся с таким заданием справляются довольно легко. Более продолжительное время требуется для развития мышц кисти. Чтобы ускорить этот процесс необходимо играть следующие упражнения.



При выполнении этих упражнений нужно избегать чрезмерного сгибания кисти, прижимания ладони к грифу.

Многие учащиеся отводят, либо слишком прижимают локоть левой руки к туловищу. Этого делать не следует. Упражнения необходимо прекратить, как только появится усталость мышц.

ГЛАВА III ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЕ

3.1. Способы звукоизвлечения

Основными способами звукоизвлечения на чанзы являются удары вниз и вверх; тремоло и пиццикато.

Удар вниз - осуществляется следующим образом: кисть совершает «замах на удар», затем в естественном падении, используя силу тяжести в сочетании с активным движением производит четкий, отрывистый удар по струне вниз с остановкой медиатора на последующей струне. Для каждого удара необходим самостоятельный замах.

При ударе вниз по (1) струне амплитуда движения медиатора не превышает расстояние между струнами. Этот удар лучше отрабатывать на открытых струнах.



Удар вверх – кисть и медиатор находятся в исходном положении. Сначала делается подготовительное движение медиатора вниз и затем основное движение – удар по струне вверх. Медиатор останавливается на соседней струне. Например, удар вверх по (1) струне – и медиатор останавливается на (3) струне. При ударе по (3) струне амплитуда движения медиатора не превышает расстояния между струнами.



При изучении ударов вниз или вверх звук можно извлекать тихим, глубоким, полным или сухим, нежным, резким, певучим, жестким или

стучащим. Должен идти постоянный слуховой контроль. Нужно стараться добиться чистого, серебристого, без хрипа и щелканья звука.

Обозначение ударов

Вниз

вверх

V/\ по школе игры на 3-х струнной домре А. Александрова

ПV по школе игры на 3-х струнной домре В. Чунина

/ \ по методике Т. Вольской

Переменные удары – чередующиеся равномерные удары вниз и вверх. Они являются одними из основных приемов игры, применяются преимущественно в произведениях, которым не свойствен певучий, кантиленный характер. При изучении переменных ударов можно играть упражнения на открытых струнах со стихами.

Сл. Ч. Кара-Куске

А - НАЙ - ЛА - РЫМ БО - ДУР АР - ТЫН - ДА - ЛА И - ЫС.

Тремоло – специфический способ извлечения звуков на чанзы, заключающийся в быстрых равномерных чередованиях ударов медиатора по струне в обе стороны. Это прием дает возможность получить на инструменте непрерывный звук любой длительности.

Овладевание тремолом – процесс постепенный (от медленного чередования ударов к более быстрому), при этом важно сохранить правильную постановку правой руки.

Иногда начинающие чансисты испытывают напряжение в правой руке от игры твердым медиатором. В этом случае пользоваться бумажным медиатором (небольшой листок бумаги сложенный в четверо, по величине обычного медиатора). «Бумажный медиатор более эластичен и при соприкосновении со струной он не вызывает чрезмерных напряжений кисти, звук будет слабый, но мягкий.

По мере освоения учащимся игровых навыков толщина бумажного медиатора должна увеличиваться (до 8-10 слоев), что и приучит ученика к постепенной активации движения руки»[29;с.10]. Кроме бумажного можно воспользоваться мягким целлулоидным медиатором. По мере освоения тремолом следует перейти на извлечение звука твердым, пластмассовым или черепаховым медиатором.

Тремоло обозначается в нотах – trem.

Пиццикато – извлечение звука пальцем, а не медиатором. Звук извлекается большим, средним или указательными пальцами правой руки, а также пиццикато левой рукой. В начальный период обучения игре на чанзы применяется в основном пиццикато большим пальцем, изредка средним.

Пиццикато большим пальцем. Медиатор кладется на колено правой ноги либо удерживается между 1-м 2-м пальцами правой руки. Пальцы, кроме большого ставятся на нижний край панциря, звук извлекается движением большого пальца вниз. Происходит комбинированное действие: усилие самого пальца и одновременное движение предплечья. Место звукоизвлечения выбирается в зависимости от желаемого тембра, обычно ближе к грифу.

Пиццикато средним пальцем. При исполнении пиццикато средним пальцем медиатор находится, как всегда между большим и указательными пальцами, поэтому для изменения приема игры паузы не требуется.

Пиццикато большим пальцем обозначается – pizzb.п.

Пиццикато средним пальцем – pizzcr.p.

Флажолеты – являются выразительным художественным средством. Они бывают натуральными и искусственными. Извлекаются при помощи легкого прикосновения ногтевой фаланги одного из четырех пальцев руки к струне над порожком и быстрого отстранения пальца от струны после удара по ней медиатором или пальцем правой руки при исполнении пиццикато.

При игре приема «флажолето» звук получается мягким, прозрачным, воздушным. В начальной стадии обучения игре на чанзы наиболее продвинутым в техническом плане учащимся можно давать произведения, где встречаются одно или две натуральные флажолеты. Исполнение искусственных флажолетов, в виду их большой технической сложности рекомендуются в старших классах детской музыкальной школы.

Штрихи

Штрих (от нем. – strich–линия, черта) – это способ ведения звука определенной окраски. При игре на чанзы применяются следующие штрихи.

Легато (итал. – legato – связно) – штрих, при котором один звук плавно переходит в другой. Знак легато – дугообразная линия. Легато исполняется тремоло «на одном дыхании». Долгие длительности выдерживаются полностью – широко, протяжно, певуче и только к концу звук постепенно затухает. Перед началом следующей лиги нужно сделать маленькую паузу «вдох» - цезуру.

Малчынныныры

Протяжно Б. Кенеш

mp mp mf

Правильная аппликатура – необходимое условие достижения плавности и ровности звучания.

В литературе для скрипки и некоторых других инструментов короткие длительности в подвижных темпах и нецелесообразно, поэтому в таких случаях лиги не обозначаются, а применяется чередующийся штрих деташе.

Нон-легато (итал.-non – legato–раздельно) – штрих, который схож с деташе и тенуто, но принципиально отличается тем, что каждый звук должен быть слышен отдельно при игре непрерывным тремоло. Для этого звука выделяется, слегка подчеркивается с помощью подмены пальцев на звуках одинаковой высоты; мгновенно сжатия медиатора (маркатирование) и освобождение его до звучности общего нюанса.

Нон-легато обозначается черточкой над или под нотой, но при этом они объединяются общей лигой.

Прелюдия

Andantino Ф. Шопен

и т.д.

Деташе – франц. – *detache* – отделять) – каждый звук исполняется отдельно ударами или тремоло. При исполнении штриха деташе пальцы левой руки выдерживают на ладах длительность ноты полностью или звучит не прижатая открытая струна. В этом отличительная особенность исполнения штриха деташе от стаккато.

Разновидности штриха: одинарные удары (вниз или вверх), тремоло (на каждый звук), чередующиеся удары, двойной штрих (дубль – штрих), тройной (последовательное повторение по три удара), обратные (на восходящей или нисходящей звук соседней струны), а также тенуто.

Одинарноедеташе в пьесах встречается часто (удары вниз или вверх).

Доге-баары

Медленно



Очередное деташе связано с чередующимися ударами (вниз на одном звуке и вверх на другом).

Эдерингибашкарар бис

Сл. О. Сувакпит

Муз. Г. Далай-оол

Весело



Двойное деташе или дубль - штрих в отличие от чередующихся ударов играется равномерными ударами вниз и вверх на одном звуке.

Этюд

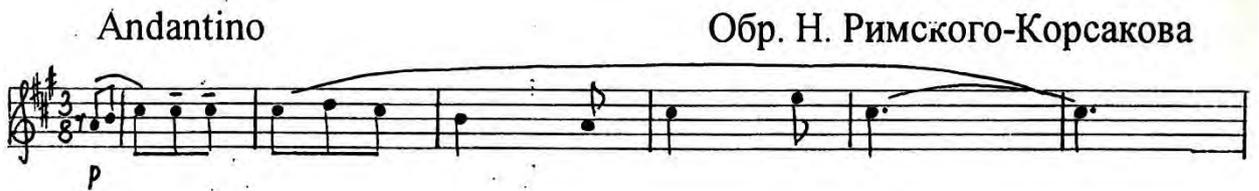
Ш. Серен-оол



Тенуто (итал. tenuto – выдержано) играется тремоло на каждую ноту, но отличается тем, что при этом штрихе предельно полно удерживается длительность, ровно по силе звучания (без подчеркивания начала). Ощущается как бы короткое «дыхание» (перерыв перед следующим звуком).

Тенуто обозначается черточкой над или под нотой или словом tenuto (сокращенно ten.).

Что не белая береза



Стаккато (итал. – staccato – отрывисто). Штрих применяется для извлечения коротких отрывистых звуков. В отличие от дятше, при исполнении стаккато пальцы левой руки после извлечения звука ослабляют нажим на струну или слегка прикасаются к звучащей открытой струне. Стаккато обозначается точками над или под нотами или словом staccato. Оно исполняется ударами вниз и реже вверх, а в более подвижных темпах – чередующимися ударами.



Виды туше (разновидности атаки звука)

Обучение на чанзы навыкам игры правой рукой обычно начинается с освоения одиночных ударов – только движением вниз или чередованием движений – вниз – вверх. Затем никаких уточнений характера касания струны не вносится, и начинается работа над динамикой (громче, тише и др.) личных видов касания – туше, или разновидности атаки звука как художественной категории звукоизвлечения.

Касание струны – это начало звучания на струнном щипковом инструменте, которое в отличие от звукоизвлечения на смычковых или духовых инструментах является единственной возможностью для исполнителя придать данному звуку определенный характер. Далее струна продолжает независимое от исполнителя звучание (при игре одиночными

ударами, без тремолирования). Таким образом, характер данного звука полностью зависит от его начала, т.е. от атаки. Тот же принцип действует и при игре на фортепиано, потому пианисты так дорожат моментом касания.

Чтобы придать звуку определенную окраску, следует выбрать один из трех основных видов атаки: мягкую, твердую или острую. Эти виды атаки являются общепринятыми для всех инструментов. Чанзистами соответственно осваивается техника исполнения игровых приемов – «удар-нажим», «удар-толчок» и «удар-бросок» (или просто нажим, толчок, бросок). Каждый прием отличается по направлению движения руки, по траектории движения медиатора, по величине замаха и по скорости движения в момент удара по струне.

При нажиме движение начинается непосредственно со струны, что обеспечивает условие для осторожного касания. Момент контакта со струной – удлиненный, за счет скольжения медиатора: продольного, поперечного и кругового.

При толчке движение начинается с большого, а при активной руке – с малого замаха, что позволяет использовать все силовые резервы руки, и в первую очередь – движения локтя. Момент контакта со струной – ускоренный, за счет более быстрого движения самого локтя (локтевой кости) и поворота предплечья.

При броске движение начинается с малого или большого замаха, что обеспечивает возможность «разгона» руки, необходимого для ускоренного удара по струне. Направление движения – поперечное, без продвижения вдоль струны. В замахе может принимать участие вся рука, но определяющим является быстрый разворот предплечья в конце движения, придающий остроту и резкость звуку. Простая атака – равномерное движение руки, которое происходит обычно между опорными звуками, извлекаемыми одним из перечисленных приемов. Звук не имеет характерных признаков, имеет заполняющее значение.

3.2 Координация рук

Координация (от латинского слова) – «согласование, соподчинение» [20; с.4]. Профессиональная игра на чанзы немислима, без хорошо

скоординированных действий одной руки с другой, поскольку игровая деятельность на этом инструменте направляется единой для обеих рук музыкально-двигательной установкой.

«Основные требования при игре на чанзы предполагает наличие у играющего хорошей координации в первую очередь. Совпадение удара по струне медиатором с нажатием струны пальцев левой руки (особенно в быстром темпе) является одной из основных сложностей» [20;с.6].

Большое значение для хорошо координированной игры имеет наличие активной внутренней настройки на исполнение в определенном метре с жесткой внутренней пульсацией долей. Такая настроенность всего организма играющего будет воздействовать на достижение согласованности действий обеих рук. Некоординированность – порождение либо зажатости аппарата, либо результат ритмического невосприятия слуха.

С точки зрения технологии игровых движений, причина плохой координации – часто кроется в расслабленности падения пальцев левой руки на лады.

Необходимо развивать «ритмическое» чувство в пальцах левой руки, для чего полезно любое упражнение, этюд, технический эпизод проиграть четкими ритмическими бросками пальцев «беззвучно», без правой руки.

Совпадение импульсов – моментов нажатия пальцев и атаки медиатора – необходимейшее условие достижения четкости в игре и правильности работы в медленном темпе.

Слуховой контроль в этом случае должен быть нацелен не на анализ качества звука, а на ощущение ритмического импульса при строгой синхронной работе правой и левой рук. Первые же упражнения в 1-й позиции по достижению независимости в работе пальцев левой руки, по овладению сочетания из двух, трех, четырех звуков, по развитию беглости должны проводиться под внимательным контролем синхронности действий обеих рук. Такая установка в работе – важнейшее условие перспективного развития ученика.

Роль аппликатуры в развитии техники чанзиста

«Значение понятия «аппликатура» многогранно. Оно охватывает в процессе обучения практически все стороны исполнительской деятельности юного чанзиста, начиная с формирования основ игровых движений левой руки и кончая творческим поиском аппликатурных вариантов при исполнении художественного музыкального произведения. Через призму аппликатурных решений ученик и педагог рассматривают большинство вопросов исполнительской техники, непосредственно связанных с формированием звуковысотного ряда музыкального сочинения. При этом они невольно касаются глубинных слоев природы музыкального творчества, сталкиваются с необходимостью анализировать приемы письма композиторов разных эпох, следить за историей развития композиторской техники, сопоставлять музыкальные номера и делать собственные обобщения. Все это говорит о том, что обучая игре на инструменте, педагог сознательно или бессознательно использует понятие «аппликатура», с помощью которого ученик со временем познает закономерности как исполнительского, так и композиторского музыкального творчества» [35;с.4].

Понятие «аппликатура» следует трактовать в педагогической практике более широко, чем это обозначено в музыкальной энциклопедии: способ расположения и порядок чередования пальцев при игре на музыкальном инструменте.

Это обстоятельство налагает на педагога особую ответственность в общении с аппликатурной тематикой и не допускает формального к ней отношения и тем более – внедрение в сознание ребенка каких-либо непродуманных или просто ошибочных решений. Это настолько опасно, особенно на начальном этапе обучения, когда эффект «первого впечатления» срабатывает слишком беспощадно, что может лишить ученика будущего. Отсутствие продуманной аппликатурной дисциплины в процессе обучения обязательно негативно скажется на всем комплексе развития юного музыканта – от усвоения двигательных игровых навыков до слухового восприятия и музыкального мышления. В то же время, правильное аппликатурное восприятие может стать настоящей школой музыкального

развития ребенка, если будет преподнесено грамотно, продуманно, творчески.

В связи с многогранностью понятия «аппликатура», необходимо дифференцировать весь комплекс значений этого слова, разделив его на более частые понятия, и дать каждому из них свое узкое толкование и наименование, пусть достаточно условное, но вполне конкретное. Это поможет избежать в практической деятельности недопонимания или двусмысленности. Прежде всего следует разграничить два функциональных значения понятия «аппликатура», связанных с техникой игры: способом расположения пальцев на грифе и порядком их чередования.

Первое значение – поза, статика, что больше относится к постановочной стороне процесса, то есть к формированию игровой позиции пальцев, к определенному виду «хватки», регламентируемой последующим нотным текстом. Условно выделим эту функцию из общего понятия и дадим ей собственное название – позиция пальцев, в отличие от принятого значения слова позиция, обычно относящегося к делению грифа инструмента на отдельные зоны.

Второе значение – это динамика, действие – чередование пальцев в определенном порядке (друг за другом, через один или в любом другом варианте, а также по одному или парами) которое обычно и называют аппикатурой.

Практические упражнения должны подтвердить аргументированное предложение: чем четче выражен в позиции руки рисунок нотной последовательности, тем легче её исполнение и тем меньше риска не попасть на какую-либо из нот или не справиться с ритмическим рисунком или темпом. С точки зрения перспективы обучения не менее важно, чем удобство игры, преднамеренное развитие компактного музыкального мышления, то есть способность ученика мысленно охватить последовательный ряд звуков, который он будет затем разворачивать во времени.

Обычно запоминается законченная музыкальная мысль, некая осмысленная единица музыкального языка. Такой музыкальной единицей

может быть мотив, часть музыкального оборота, осмысленная последовательность звуков из какого-либо пассажа.

Сопоставляя произведения различных эпох, стилей, можно проследить определенную закономерность в развитии фактуры как одного из средств воплощения инструментальной музыки. А так как фактура непосредственно связана с аппlikатурой, то рождение нового взгляда на технические возможности инструмента определяло и новое аппlikатурное мышление композитора-новатора.

«Можно проследить развитие аппlikатурного мышления пианистов, сопоставляя сочинения композиторов-классиков венской школы (Гайдна, Моцарта, Бетховена) с сочинениями композиторов романтического направления (Шопена, Листа, Рахманинова), а затем сравнивая их аппlikатурные приемы с фактурами «открытиями» современных музыкальных направлений. Тенденцию к обновлению и развитию аппlikатурных приемов можно проследить и на истории формирования скрипичной музыки, так же тесно связанной с именами композиторов-скрипачей: Хандошкина, Вивальди, Паганини, Сарасате, Вьетана. В их сочинениях аппlikатурные возможности инструмента раскрыты как нельзя полно. Однако и это ещё не означает, что наступил предел возможностям в плане новых открытий, и возможны новые Всплески творческой мысли, раздвигающие горизонт аппlikатурного мышления [35;с.6].

ГЛАВА IV О нотной грамоте

Когда учащиеся овладевают элементарными навыками звукоизвлечения на инструменте, можно начинать знакомить их с нотной (грамотой) записью. К изучению нотной грамоты можно подходить множеством способов. Важно всегда преподносить материал так, чтобы не отпугнуть ребенка сложностью, чтобы он воспринял его как интересную игру-задачу. Для этой цели нужно создать ассоциации со всем, что им привычно и приятно. «Больше сказки, больше фантазии!» - пишет А. Артоболевская.

При объяснении нотоносца можно сравнивать с пятиэтажным домом, где каждая нота занимает свой этаж (на линейках или между ними). Пять

линеек для высоких звуков, которые живут в скрипичном государстве. Чтобы звуки не перепутали свой этаж на линейки прибили таблички: скрипичный ключ – для высоких звуков; басовый ключ: - для низких звуков. На чанзы звучат ноты скрипичного государства и поэтому изучение нотной грамоты нужно начинать с ноты «до», которая живет в «подвале» пятиэтажного дома (на первой добавочной линейке). Где и как она пишется дети обычно запоминают быстро.

В скрипичном ключе на первой линейке живет нота «ми», на второй – «соль», на третьей «си», на четвертой – «ре», на пятой «фа».

Запоминаем и поем:



Ноты, которые живут между линейками: ре, фа, ля, до, ми, соль.

Запоминаем и поем:



Ноты на нижних вспомогательных линейках живут в «подвале», а ноты на верхних вспомогательных линейках живут на «чердаке». Для закрепления нотной записи и названия нот ребенку лучше задавать на дом интересные и легкие задачки. Например: а) придумать стихотворение, где будут фигурировать все семь нот или часть их в составе слов (в слогах – река, мир и т.д.).

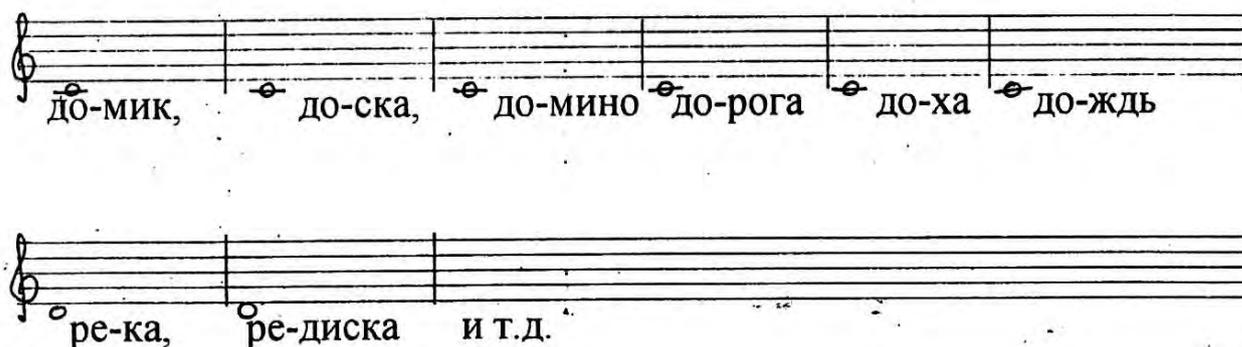
Домик стоит на холме

Речка течет рядом с ней,

Мишка в том доме живет;

Кушать не любит фасоль.

б) Написать ноту и найти слова, которые начинаются со слога:



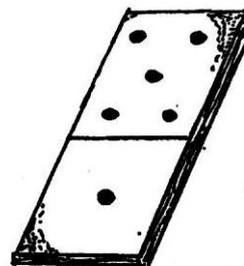
в) Нарисовать игрушки, вещи, инструменты (по выбору), где в названиях встречаются ноты.



ре-диска



фа-кел



до-мино

4.1. О ритме

«... Музыка есть звуковой процесс; именно как процесс, а не миг и не застывшее состояние, она протекает во времени. Отсюда простое логическое заключение: эти две категории- звук и время – являются основными и в деле овладения музыкой, исполнительского овладения, решающими, определяющими все остальное, первоосновами...

Ритм музыкального произведения часто и не без основания сравнивают с пульсом живого человека. Пульс здорового человека бьется ровно, но ускоряется или замедляется в связи с переживаниями (физическими или психическими). То же самое в музыке...» - писал Г.Г. Нейгауз [17;с.120].

Ощутить, почувствовать ритм помогает, прежде всего, сама музыка, которую приходится слушать ребенку. Известно, что для детей важнее всего первичное эмоциональное отображение музыки через движение. В качестве предварительного этапа занятия рекомендуются музыкальные движения, ритмика. Уже до изучения нотной грамоты ребенок должен почувствовать и воспринять ритм предложенных ему музыкальных примеров. Большую помощь при этом оказать удачно подобранные к исполняемой мелодии и совпадающие с её ритмом стихи, подтекстовки.

Затем следует объяснить, что означает изображения длительностей нот, пауз (целых, половинных, четвертей, восьмых), точки возле нот или пауз и т.д. Для ребенка начертание этих знаков должно ассоциироваться с определенной протяженностью звука или молчания. Запечатленные в нотной грамоте изображения ритмических долей педагог должен всегда иллюстрировать примерами интересных ребенку песен и мелодий.

Первыми помощниками в изучении ритма являются слух и музыкальная память, физическое ощущение движения. Уже в младенческом возрасте дети невольно знакомятся с ритмом. Родители, бабушки веселят ребенка агуканьем, играют с ним в “ладушки”, под ритмичное покачивание ребенок засыпает в колыбели. В дальнейшем раскачивание детских качелей, езда на деревянной лошадке, равномерное нажатие педалей велосипеда-все это помогает ребенку ощущать пульс четкого, разбитого на ритмические доли, времени.

Для того, чтобы ребенок мог как можно скорее самостоятельно читать, узнавать и запоминать новые для него мелодии с их ритмом, надо чаще повторять детям имена и характеристики принятых в музыке ритмических изображений. Объяснять следует самыми простыми словами и образными сравнениями.

Способов разъяснения ритма можно найти десятки. В частности, зная, что дети обычно любят считать, можно нарисовать им схему и вместе с ними

посчитать насколько мелких отрезков может быть разделена каждая последующая доля целой ноты.

Можно также привести пример: сравнивать целую ноту с яблоком, а потом делить его на половинки, четверти, восьмые и т.д. доли. Так или иначе, не следует бояться вводить в объяснение объемные, пространственные изображения временных понятий.

Наряду с изучением ритма педагог должен объяснить ребенку такие понятия, как темп, размер, такт и затакт. Необходимость образных сравнений и доступных ребенку примеров относится и к ним.

4.2. О метрической пульсации

Сильных и слабых долей

«Эту задачу можно успешно решить, умело используя накопленный опыт произношения различных слов.

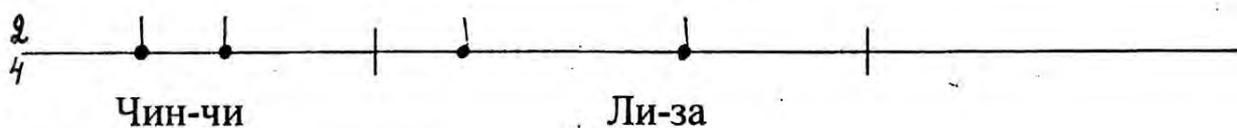
Педагог просит ученика назвать имена своих родных, близких и знакомых по детскому саду или дому» [28; с.15]. К примеру, ученик назвал имена: Сайлык, Шенне, Шончалай, Чинчи, Мая, Лиза, Айлан. Слоговой состав и ударная структура у них весьма различные. Отобрав несколько двухголосных имен (Сайлык, Шенне, Чинчи, Лиза, Мая Айлан), педагог предлагает ученику определить количество слогов и место ударения в каждом из них. Ученик произносит: Чинчи, Лиза, Мая.

Затем эти имена ученик произносит в ласковом обращении и определяет образовавшуюся новую структуру и ударный слог: Чинчишка, Лизонька,...

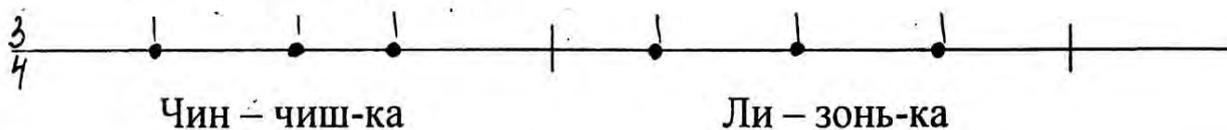
Произнося имена первой и второй группы четко, равномерно без остановок, ученик подходит к пониманию закономерностей пульсации ударений в двух и трёхдольном размере.

Далее педагог объясняет ученику, что перед сильной (Ударной) долей в нотной записи выставляются вертикальную черту, которая делит ее на равные временные отрезки (такты).

Двухдольный размер:



Трехдольный размер:



Обе метрические записи рекомендуются выстукивать с легким акцентом на первую (сильную) долю. Задание выполняется следующим образом: ученик сидит на стуле; предплечья и кисти обеих рук опираются на поверхность стола. Легким похлопыванием кисти ученик воспроизводит ритмическую запись сначала каждой рукой отдельно, а затем обеими вместе.

Полезность настоящего задания заключается в том, что ученик одновременно с уяснением закономерностей метрической пульсации начинает работу над организацией игровых движений.

Глава V

Планирование учебного года

От педагога специальности требуется профессиональное мастерство; творческая инициатива, прогрессивная целесообразность методов обучения, серьезная и кропотливая работа над развитием музыкальных данных детей, воспитания любви к музыке.

Педагог должен всесторонне знать своего ученика: иметь наиболее полное представление о его природных данных, об особенностях его мышления и развития. Только на этой основе можно строить свою педагогическую работу и находить наиболее правильные и действенные приемы. У каждого педагога вырабатываются определенные методы обучения, но они не могут применяться ко всем учащимся без учета их

индивидуальных особенностей, заставляющих педагога в каждом отдельном случае варьировать, видоизменять и даже полностью пересматривать.

При планировании учебного года педагог должен стараться расширить кругозор ученика, ознакомить его с лучшими образцами музыкальной культуры, научить первоначальным навыкам звукоизвлечения и самостоятельно, грамотно и осмысленно разбираться в доступных ему музыкальных произведениях. Учебный план к каждому ученику будет индивидуальным и может видоизменяться в течение года.

В первом году обучения игре на чанзы ученик не участвует в техническом зачете и не выступает перед комиссией в I полугодии.

В течение этого года ученик должен примерно пройти:

ДШИ	1 кл. 1-е полугодие	2-е полугодие
Организация работы Игрового аппарата	Посадка, постановка рук, удержание инструмента	Укрепление пальцев левой руки
Основные приемы игры	Единичные движения медиатора вниз и вверх; переменное движение медиатора; отдельно взятые ноты тремоло	Ровность переменных ударов; короткие фразы тремоло; дуольные группировки- соединение тремоло с движением медиатора вниз, движение медиатора вверх
Штрихи, атака звука		Нажим и бросок (единичное движение медиатора вниз)
Артикуляция		Стаккато (с участием пальцев левой руки)
Игра в I позиции	Упражнение с открытой струной, трелеобразные, по три разных звука; тетра хорды; мажорный, минорный, хроматический	6 тетра хордов в восходящем и нисходящем движении
Смена позиций		Игра в разных позициях без их смены
Смена струн	Работа на одной струне, смена струн через паузу	Работа правой и левой рук при смене струн
Интонирование	Вслушивание в мелодический рисунок; подбор по слуху знакомых мелодий; интонационные тяготения	Интонирование тетра хордов; интонирование в гамме; подбор легких пьес от разных нот
Двойные ноты, аккорды		Эпизодическое использование
Динамика	p, mp, mf, f, cresc. idim.	Ровное динамическое

		звучание, контрастная динамика
Ритмика	Дубль-штрих, триоли (по три удара на одну ноту)	Пунктир, синкопы, квартоли (по четыре удара на одну ноту), дуоли.
Красочные приемы	Pizz.б.п.	Флажолеты (натуральные) шумовые эффекты.

- мажорные и минорные гаммы и арпеджио до трех знаков в первой позиции;

- 6-8 этюдов на различные пройденные штрихи и приемы игры с минимальным количеством знаков альтерации и простым ритмическим рисунком;

- 12-14 пьес и песен разного характера; 4-6 произведений для чтения нот с листа. Кроме того необходима регулярная игра в ансамбле. На переводном экзамене во второй класс учащийся должен исполнить 1 этюд и 2 пьесы различного характера. Начинать обучение с учащимися желательно на музыкальном материале, основанном на народной музыке. «Каждый народ...имеет свои любимые песни, свои сказки, игры, поэтические образы. Ими и нужно оперировать, строить на них занятия с детьми, соотносясь с национальными особенностями ученика»[4;с.5].

Наряду с этим необходимо включить в репертуар классические, зарубежные и русские народные произведения. Это позволит наиболее полно приобщить учащихся к музыке.

5.1 Примерный репертуар первого года обучения на чанзы

Моцарт В. Этюд ля-мажор

Метлов Н. Часы (7)

Кабалевский Д. Вроде марша (1)

Яньшиновы А. и Н. Этюд

Левина З. Матрешки (2)

Барток Б. Танец (3)

Абель Л. Этюд

Людкевич С. (обр. тув.) «Прилетай, прилетай» (6,7)

Гедике А. Старинный танец (7)

Курченко А. (обр. тув.) «Хандагайты»(4)

«Колхозчу мен» (5)

«Сыгыт»(4)

Фирсов В. (обр. тув.) «Эжим сени»(11)

«В зеленых лугах наш Хемчик» (11)

«Урок» (11)

Танов А. «Ховаганнар» сл. Х Алдын-оол (11,10)

«Койгунак» (10)

Базыр-оол С. «Арыкчыгаш» (11)

Кенеш Б. «Малчынныныры» (11)

Кенденбиль Р. «Койгунак» сл. Ю. Кюнзегеш (9)

Рекомендуемая нотная литература

Для первого года обучения

1. Александров А. Азбука домриста. – М., 1963
2. Домристу-любителю М., 1983, вып 7.
3. Домристу-любителю М., 1984, вып 8.
4. Курченко А. Хрестоматия для тувинских национальных инструментов на материале тувинских народных песен. Часть I. Кызыл, 1979
5. Курченко А. Хрестоматия для тувинских национальных инструментов на материале тувинских народных песен. Часть II. Кызыл, 1979
5. Концертные пьесы. В.С. Чунин – вып.13 М., 1985
6. Первые шаги. – М, 1964. Вып.2

7. Первые шаги. – М,1965. Вып.3
8. Сборник песен для начальных классов: На тувинском языке.// С.М.Бюрбе.Кызыл,1998
9. Танов А.С. Светлая мечта. Сборник песен. – Кызыл: Тув. книгоиздат, 1981
- 10.Фирсов В.М. Хрестоматия для баяна 1-5 класс ДМШ – Кызыл: Тувкнигоиздат,1978

Примечание. Данная литература должна быть расширена по усмотрению педагога согласно приложению к программе «Музыкальный инструмент» для ДМШ. М., 1989 и др.

Заключение

Национальный струнный щипковый инструмент чанзы является одним из основных инструментов широко используемых для музыкального образования подрастающего поколения.

Обобщая вышеизложенные материалы можно заключить следующие выводы:

1. Чанзы является национальным струнным щипковым инструментом с преимущественно квартовым строем. Исходя, из исторического развития модернизированного инструмента ясно прослеживается процесс максимального сближения по техническим характеристикам к трехструнной домре, и поэтому все технические требования предъявляемые домре оказываются справедливыми и для чанзы.
2. Начальный этап обучения на чанзы предопределяет овладение учеником постановочных навыков. От данного этапа во многом зависит правильное музыкально – исполнительское развитие ребенка.
3. В годовой репертуар юного чанзиста необходимо включить народные тувинские мелодии и песни, т.к. они наиболее близки для восприятия и могут стать фундаментом музыкального воспитания.

Классические же произведения необходимо изучать в обязательном порядке, т.к. они являются неотъемлемой частью общечеловеческой культуры.

Список используемой литературы

1. Аксенов А.Н. Тувинская народная музыка. – М. – 1964.
 2. Александров А.А. Азбука домриста. М. – 1962.
 3. Александров А.А. Школа игры на трехструнной домре. – М.: Музыка,1988
 4. Артоболевская. Первая встреча с музыкой: Учебное пособие 2-е издание-М: Советский композитор,1986.
 5. Бюрбе С. Методические рекомендации для преподавания музыки в начальных школах: на тувинском языке// Башкы - Учитель. №4 (28). Кызыл,1997.
 6. Вопросы музыкальной педагогики. Сборник статей. Вып.6./В. Игонин, М. Говорушко.-Л.:Музыка,1985.
 7. Вольская Т. Особенности организации исполнительского процесса на домре// Вопросы методики и теории исполнительства на народных инструментах: Сборник статей. Вып 2.-Свердловск,1990.
 8. Вызго Т. Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки. М.: Музыка, 1980.
 9. Грумм-Гржимайло. Западная Монголия и Урянхайский край. Т. 3.-Л, 1926.
 10. Курченко А. Хрестоматия для тувинских национальных инструментов на материале тувинских народных песен. Часть 2. Струнные щипковые:чанзы, дошпулуур, чадаган.-Кызыл, 1979.
 11. Курченко А. Хрестоматия для тувинских национальных инструментов на материале тувинских народных песен. Часть 1. Струнные смычковые:бызаанчы, игил.-Кызыл, 1979.
- 56
12. Люди тувинского театра./ Р. Г. Миронович. - Кызыл,1971.
 13. Музыкальный инструмент (домра трехструнная, домра четырехструнная). - М. 1990.

14. Музыкальная энциклопедия. Т.5. /Гл. ред Ю.В. Келдыш. – М.: Сов. Энциклопедия,1981.
15. Найдакова В.Ц. Тувинский театр. - Улан-Удэ: ВСГАКИ, 1999.
16. Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Сб. статей и материалов в 2-х частях. - М.: Сов. Композитор,1988, I,II т.
17. Г. Нейгауз. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 4- е изд-ие. - М.: Музыка,1982.

18. Ондар Б. Аялгага хөөн херек (о Б.Ч.Гомбоеве) // Шын,1992, дек.11.
19. Ондар Б. . Аялгага хөөн херек (о Б.Ч.Гомбоеве- Продолжение) // Шын,1992, дек.15.
20. Организация игровых навыков ученика. Методическая разработка для преподавателей ДМШ.-М.,1983.
21. Примерные репертуарные списки для трехструнной и четырехструнной домры. Приложение к программе «музыкальный инструмент» для ДМШ (муз.отд. школ искусств)./ В.М. Евдокимов, Г. Е. Ларин, В.М. Тарасов. – М. – 1989.
22. Развитие художественного мышления домриста. Метод.разработка для преподавателей ДМШ, ДШИ. – М. – 1988.
23. Сагды К. История возникновения тувинского театра. – Кызыл: Тувкнигоиздат,1973.
24. Сборник песен для начальных классов: На тувинском языке./С.М.Бюрбе – Кызыл-1988.
25. Смирнов Б.В. Монгольская народная музыка.- М.: Сов. Композитор,1971.
26. Специальный класс трехструнной домры. Программа для ДМШ./ В.М.Евдокимов. – 1979.
27. Сузукей Ю.В. Тувинские традиционные музыкальные инструменты- Кызыл-1989.
28. Стативкин Г. Начальное обучение на готово-выборном баяне. - М.: Музыка,1989.
29. Ставицкий З. Начальное обучение игре на домре /Под ред. И.Шитенкова. – Л.:Музыка,1984.

30. Танов А. Светлая мечта: Сб.песен. -Кызыл: Тувкнигоиздат, 1981.
31. Тока С. История Тувы. Т.2.- М.: Наука,1964.

32. Форченко И. Об организации двигательного аппарата домриста.// Музыкальная педагогика. Вып. 6,1988.
33. Формирование основ двигательной техники левой руки у учащихся в классе домры. Метод. Рекомендации для преподавателей ДМШ, ДШИ. / В.А. Рябов.- М.-1988.
34. Чунин В. Школа игры на трехструнной домре. – М.: Сов. Коспозитор,1986.
35. Чунин В.С. Аппликатура начального этапа обучения домриста. Метод. Разработка для преподавателей ДМШ, ДШИ. – М. – 1988.

Информаторы

1. Бадыраа С.И. - композитор, Заслуженный работник культуры РТ, преподаватель КУИ
2. Кенденбиль В.Д.- вдова тувинского композитора Р.Кенденбиль.
3. Хомушку С.Б. - преподаватель ККИ им. А.Б. Чыргал-оола.
4. Шомбул Р.Д. - преподаватель ККИ им. А.Б. Чыргал-оола.

Репертуарное приложение

Ойнаар кызым

А. Чыргал-оол

The image displays a musical score for the piece "Oйнаар кызым" (Oйнаар кызым) by A. Chyrgal-ool. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of six systems of music, each featuring a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is written in grand staff notation (treble and bass clefs). The vocal line is written in a single treble clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

The first system of the score consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The vocal line begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and B4, then a half note C5. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

Колхозчу мен

Обр. А. Курченк

The second system continues the piece with a vocal line and piano accompaniment. The time signature changes to 3/4. The vocal line starts with a whole rest for the first four measures, then begins with a quarter note G4. The piano accompaniment includes dynamic markings: *f* (forte) in the first measure, *mf* (mezzo-forte) in the fifth measure, and *mp* (mezzo-piano) in the seventh measure. The piano part features a complex rhythmic accompaniment with various chords and melodic lines.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle and bottom staves form a piano accompaniment with chords and a bass line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Хандагайты

Умеренно скоро (♩ = 90)

The second system continues the piece. It features dynamic markings such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). There are also accents and slurs over the notes. The piano part has a steady accompaniment with some chordal textures.

The third system shows further development of the melody and accompaniment. It includes various articulations like slurs and accents. The piano part continues with a consistent rhythmic pattern.

The fourth system concludes the piece. It features a *p* (piano) dynamic marking. The melody ends with a final cadence, and the piano accompaniment provides a solid harmonic foundation.

First system of a musical score. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It begins with a forte (*f*) dynamic and contains eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef, also with a key signature of one sharp and a 4/4 time signature. It begins with a forte (*f*) dynamic and contains chords and eighth notes. There are some markings above the notes in the upper staff, possibly indicating accents or breath marks.

Second system of a musical score. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp and a 4/4 time signature. It begins with a piano (*p*) dynamic and contains sixteenth-note passages. Above the staff, there are markings "m va" and "va va" repeated. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a 4/4 time signature. It begins with a piano (*p*) dynamic and contains chords and eighth notes. There are some markings above the notes in the upper staff, possibly indicating accents or breath marks.

Third system of a musical score. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp and a 4/4 time signature. It begins with a forte (*f*) dynamic, followed by a ritardando (*rit.*) marking, then a piano (*p*) dynamic, and finally a forte (*f*) dynamic with the marking "a tempo". The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a 4/4 time signature. It begins with a piano (*p*) dynamic and contains chords and eighth notes. There are some markings above the notes in the upper staff, possibly indicating accents or breath marks.

Занька

Русская народная песня

Con moto [Подвижно]

Обработка А. Гед

The musical score is written in D major (two sharps) and 2/4 time. It consists of three systems of music. The first system includes a melody line with fingerings (3, 1, 4) and a piano accompaniment starting with a *tr* dynamic. The second system features a melody with a *f* dynamic and a piano accompaniment with a *mf* dynamic. The third system concludes with a melody and piano accompaniment, including a *dim.* dynamic and ending with a *pp* dynamic. The piano part uses a variety of chords and textures, including sustained chords and moving lines.

НЕВАЛЯШКИ

Andantino [Не спеша]

З. ЛЕВИНА

The first system of musical notation features a grand staff with a treble and bass clef. It begins with a forte (*f*) dynamic and a slur over the first two measures. The right hand plays a series of eighth notes, while the left hand plays a simple accompaniment. A fingering '11' is indicated in the left hand.

The second system continues the piece. It includes the instruction 'sul pont.' (sul ponticello) above the first measure and 'sul tasto' (sul tasto) above the fifth measure. The dynamics are marked *f* and *mf*. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3). The left hand features a rhythmic accompaniment with triplets and slurs.

The third system includes the instruction 'ord.' (ordinario) above the first measure. The dynamics are marked *p* (piano). The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3). The left hand has a rhythmic accompaniment with slurs and fingerings (1, 2, 3).

The fourth system continues the piece. It features a grand staff with a treble and bass clef. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3). The left hand has a rhythmic accompaniment with slurs and fingerings (1, 2, 3). A fingering '11' is indicated in the left hand.

The fifth system includes the instruction 'rit.' (ritardando) above the first measure. The dynamics are marked *p* (piano). The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3). The left hand has a rhythmic accompaniment with slurs and fingerings (1, 2, 3). A fingering '11' is indicated in the left hand.

РУССКИЕ КОМПОЗИТОРЫ

Зайчик

А. ЛЯДОВ

Andante [Неторопливо] rit. a tempo

mf *mp* *p* *p*

rit.

a tempo

f
sf

rit.

rit.

a tempo *rit.*

a tempo *rit.*
mf

АНСАМБЛИ

Скоморошья небылица

Русская народная песня

Allegro [Быстро]

The first system of the musical score consists of two staves, labeled I and II. Both staves are in the key of D major (one sharp) and 2/4 time. The music is marked with a forte *f* dynamic. The upper staff (I) features a melodic line with eighth notes, often beamed in pairs, and includes slurs and accents. The lower staff (II) provides a rhythmic accompaniment with a similar eighth-note pattern. The system concludes with a double bar line.

The second system continues the musical piece with two staves. It maintains the same key signature and time signature as the first system. The melodic line in the upper staff continues with eighth-note patterns, while the lower staff provides accompaniment. The system ends with a double bar line.

The third system of the score consists of two staves. The musical notation continues with eighth-note figures and slurs. The system concludes with a double bar line.

The fourth and final system of the score consists of two staves. It concludes the piece with a double bar line.

Экосез

Allegro assai [Довольно быстро]

Л. БЕТХОВЕ

The musical score is written for piano and violin. It begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro assai' with the Russian translation '[Довольно быстро]'. The composer is 'Л. БЕТХОВЕ'. The score is divided into four systems. The first system includes a 'mf' dynamic marking and a 'trem.' (trill) instruction. The second system features first and second endings, with a circled '2' indicating a double bar line. The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system concludes with a 'rit.' (ritardando) and 'trem.' instruction. The piano part consists of chords and single notes, while the violin part features intricate melodic lines with various fingerings and trills.

Сора

П. ПЕРКОВСКИЙ

Allegro [Быстро]

The musical score consists of six systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The first system includes a *mf* dynamic marking. The second system includes a *mf* dynamic marking. The fourth system includes *v* (accents) markings. The sixth system includes *sf* (sforzando) markings. The score concludes with a double bar line and repeat signs.