

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет Музыкального искусства

Кафедра Народно-инструментального творчества

СОГЛАСОВАНО
Заведующий кафедрой

_____ 20__ г.

СОГЛАСОВАНО
Декан факультета

_____ 20__ г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЙ НАРОДНЫЙ ИНСТРУМЕНТ

для специальности

*1-18 01 01 Народное творчество (по направлениям),
направления специальности*

*1-18 01 01-02 Народное творчество (инструментальная музыка),
специализации*

1-18 01 01-02 01 Инструментальная музыка народная

Составители:

Немцева О.А., Волосюк Л.К., Шульговская Е.К.

Рассмотрено и утверждено

на заседании Совета университета 17 ноября 2017 г.

протокол № 3

Составители:

Немцева О.А., заведующий кафедрой народно-инструментального творчества учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения;

Волосюк Л.К., доцент кафедры народно-инструментального творчества учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», доцент;

Шульговская Е.К., старший преподаватель кафедры народно-инструментального творчества учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Рецензенты:

кафедра струнных народных щипково-ударных инструментов учреждения образования «Белорусская государственная академия музыки»;

Кремко А.Е., Заслуженный артист Республики Беларусь, солист и дирижер Национального академического оркестра Республики Беларусь им. И. И. Жиновича.

Рассмотрен и рекомендован к утверждению:

Кафедрой народно-инструментального творчества (протокол от 27.10.2017 № 3);

Советом факультета музыкального искусства (протокол от 30.10.2017 № 2).

СОДЕРЖАНИЕ

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА	5
2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	7
2.1 Содержание аудиторной работы студентов по материалу учебной дисциплины «Дополнительный народный инструмент»: теоретическая часть	7
Тема 1. Знакомство с конструкцией и отдельными частями инструмента, строй инструмента.....	7
Тема 2. Формирование посадки за инструментом, постановка корпуса и рук	16
Тема 3. Формирование навыков настройки инструмента.....	26
Тема 4. Овладение основами музыкального звукообразования.....	29
Тема 5. Координация игровых движений левой и правой руки.....	35
Тема 6. Основные исполнительские приемы.....	38
Тема 7. Развитие технических навыков.....	43
Тема 8. Работа над гаммами, упражнениями.....	48
Тема 9. Основные штрихи.....	53
Тема 10. Основы чтения нот с листа.....	56
Тема 11. Практическое освоение выразительных средств исполнительства...	59
Тема 12. Развитие навыков игры по слуху, транспонирование.....	66
Тема 13. Работа над музыкальными произведениями.....	71
Тема 14. Обзор и анализ музыкальной литературы, педагогического репертуара.....	73
2.2 Иллюстрации	86
3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	94
3.1 Содержание работы студентов по материалу учебной дисциплины «Дополнительный народный инструмент»: практическая часть	94
3.2 Методические рекомендации по организации аудиторной и самостоятельной работы	101
3.3 Примерный репертуарный список	106
3.3.1 Гармоника.....	106
3.3.2 Цимбалы.....	108
3.3.3 Домра.....	110
3.3.4 Мандолина.....	112
3.3.5 Балалайка.....	113
3.4 Нотные издания для народных инструментов	114
3.4.1 Нотные издания для гармоники.....	114
3.4.2 Нотные издания для струнных народных инструментов.....	115
4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ	118
4.1 Контроль и учет результатов учебной деятельности студентов	118
4.2 Задания для контролируемой самостоятельной работы студентов	120

4.3 Учебно-методические и репертуарные программные требования по освоению тем учебной дисциплины.....	123
4.3.1 Гармоника.....	123
4.3.2 Цимбалы.....	127
4.3.3 Домра, мандолина.....	131
4.3.4 Балалайка.....	137
4.4 Перечень рекомендуемых средств диагностики результатов учебной деятельности.....	141
4.5 Критерии оценки результатов учебной деятельности студентов по учебной дисциплине «Дополнительный народный инструмент».....	142
5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	146
5.1 Учебная программа.....	146
5.2 Основная литература.....	156
5.3 Дополнительная литература.....	157

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебно-методический комплекс по учебной дисциплине «Дополнительный народный инструмент» предназначен для научно-методического обеспечения процесса подготовки студентов по специальности 1-18 01 01 Народное творчество (по направлениям), направлению специальности 1-18 01 01-02 Народное творчество (инструментальная музыка), специализации 1-18 01 01-02 01 Инструментальная музыка народная в соответствии с требованиями Положения об учебно-методическом комплексе на уровне высшего образования, утвержденным Постановлением Министерства образования Республики Беларусь от 26.07.2011 №167.

Целью издания является формирование у студентов комплексной системы знаний, умений и навыков в области исполнительской деятельности, предусмотренной учебным планом учреждения высшего образования по направлению специальности и требованиями образовательного стандарта Республики Беларусь ОСВО 1-18 01 01 2013 Народное творчество.

Особенность работы руководителя народного оркестра или ансамбля заключается в ее многомерности, предопределяющей необходимость теоретической и практической подготовки выпускника к педагогической, организаторской и общественно-музыкальной и «мульти инструментальной» исполнительской деятельности. Поэтому основными *задачами* УМК являются:

- обеспечение повышения качества получения образования в сфере народного творчества;
- определение дидактических средств обучения, ориентированных на наиболее полную реализацию образовательных задач, сформулированных в учебной программе учреждения высшего образования по учебной дисциплине «Дополнительный народный инструмент»;
- расширение общего и профессионального кругозора студентов;
- научно-методическое сопровождение последовательного усвоения студентами методико-теоретических знаний и практических навыков игры на дополнительном народном инструменте.

УМК разработан на кафедре народно-инструментального творчества БГУКИ Немцевой О.А. (общая редакция, пояснительная записка, материалы по обучению игре на гармонике, раздел контроля знаний), Волосюк Л.К. и Шульговской Е.К. (материалы по обучению игре на струнных народных инструментах, вспомогательный раздел). Работа ориентирована на оказание помощи преподавателям и студентам высших специализированных учебных заведений в приобретении и освоении передовых знаний как теоретического, так и практического характера в области народно-инструментального

исполнительства. Разделы, включенные в комплекс, предназначены для оптимального сопровождения образовательного процесса и формирования у студентов компетенций, необходимых для решения профессиональных задач в соответствии с современным уровнем развития народно-инструментального творчества.

Система организационных форм обучения игре на дополнительном народном инструменте включает в себя индивидуальные занятия, а также самостоятельную работу студентов. Структура УМК построена таким образом, чтобы студенты сначала изучили теоретические вопросы, а затем применили способности к обобщению теоретического материала в непосредственной практической исполнительской практике (сольной, ансамблевой, оркестровой). Это обеспечит комплексную теоретическую и практическую подготовку выпускника к активной профессиональной деятельности в качестве Руководителя оркестра (ансамбля).

Структурными элементами научно-методического обеспечения, объединенными в УМК, являются учебно-программная, учебно-методическая документация, а также информационно-аналитические материалы. В *теоретическом* разделе УМК конспективно изложен теоретический материал, соответствующий требованиям учебной программы учреждения высшего образования, представлены иллюстрации.

Практический раздел освещает практическую часть работы студентов по материалу учебной дисциплины и включает в себя вопросы для самоконтроля с приложением научно-теоретических, учебно-методических и нотных источников для самоподготовки студентов, методические рекомендации по организации аудиторной и самостоятельной работы, примерный репертуарный список, а также нотные издания для народных инструментов.

Раздел *контроля знаний* представлен материалами для мониторинга результатов учебной деятельности студентов и включает в себя разработки по контролю и учету результатов учебной деятельности студентов, задания для самостоятельной контролируемой работы, учебно-методические и репертуарные программные требования по освоению тем учебной дисциплины, перечень рекомендуемых средств диагностики результатов учебной деятельности и критерии их оценки.

Вспомогательный раздел включает учебную программу учреждения высшего образования по учебной дисциплине «Дополнительный народный инструмент» и список рекомендуемой литературы.

2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

2.1 Содержание аудиторной работы студентов по материалу учебной дисциплины «Дополнительный народный инструмент»: теоретическая часть

Тема 1. Знакомство с конструкцией и отдельными частями инструмента, строй инструмента

М. Имханицкий подчеркивает, что в настоящее время с особой «остротой» встала задача осмысления пройденного развития народно-инструментального искусства в рамках нотной традиции. Путь этот уникален в мировой практике: мы не найдем в истории музыки никаких иных инструментов, помимо баяна, аккордеона, балалайки, гитары, домры, мандолины, в сольных и ансамблевых формах, которые бы развивались столь стремительно и плодотворно. Буквально за несколько десятилетий пройден огромный путь от музыкального примитива до высочайших явлений камерной инструментальной культуры, на который многим «классическим» инструментам потребовался ряд столетий <...>

И тем не менее все острее накануне грядущего столетия перед музыкантами-народниками встают вопросы: а не утрачивают ли в этом процессе наши инструменты статуса народных? <...> Не исчезают ли демократические традиции народно-инструментального жанра, его опора на широчайший круг исполнителей и слушателей? Не преобразуется ли профессионально-концертная народная инструментальная культура в сугубо элитарное явление камерного музицирования?

Но прежде всего для этого нужно уяснить самый основополагающий вопрос: а что такое представляет собой народный музыкальный инструмент? Оказывается, даже самые авторитетные издания дают на него путаные и неверные по существу ответы. Так, в «Музыкальной энциклопедии» утверждается, что народные инструменты – те, которые созданы народом, «изготавливаются в народе», исходя из чего многие известные ученые разделяют их на «исконные» и «привнесенные»¹; в «Музыкальном энциклопедическом словаре» ими именуется «распространенные в народной музыкальной практике»² и т.д.

¹ Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М. : Сов. энциклопедия, 1976. – Т. 3. – С. 791.

² Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г.В. Келдыш. – М. : Сов. Энциклопедия, 1990. – С. 343.

Прежде всего нужно разобраться в составляющих словосочетание «народный музыкальный инструмент» терминах и уяснить, что такое музыкальный инструмент. Латинское «*instrumentum*» означает «орудие». Орудие, предназначенное в помощь какой-либо деятельности, мышлению. В соответствии со сферой деятельности он может быть медицинским, сельскохозяйственным, слесарным и т.п. В одних условиях такой предмет, как, скажем, деревянная ложка, является орудием еды, а при включении в контекст музицирования – орудием музыкальным. Следовательно, в одних условиях музыкальное орудие может быть предметом исключительно бытового музицирования, а в других – выразителем утонченной композиторской мысли. Инструмент по своей предназначенности будет таковым, каковым является мышление того, в чьих руках он находится. Это, конечно, не означает, что с совершенствованием мышления – определенного вида деятельности человека – не нуждаются в совершенствовании и помогающие ему орудия; но мышление здесь всегда первично. Более того, у совершенствования любого орудия всегда имеется предел, далее которого в рамках определенной типологической конструкции он развиваться не может <...>

А вот совершенствование творческой мысли композитора, и соответственно исполнителя, который является реализатором его художественных замыслов, поистине безгранично. Но при этом, естественно, усложняется и сама создаваемая композитором музыка. Ведь искренность его самовыражения далеко не всегда позволяет направить поиски на нахождение «новой простоты», о которой мечтал С. Прокофьев. В XX столетии «ножницы», а точнее, огромная пропасть в обществе, разделяющая запросы массовой аудитории, с одной стороны, и высочайшие достижения художественной мысли, с другой – достигла невиданных ранее размеров. В этих условиях идея народного инструмента как своего рода посредника между этими явлениями в культуре определенного общества стала особо актуальной.

Оказывается, приведенные выше авторитетные определения неточны и неверны уже хотя бы потому, что само понятие «народный инструмент» представляет собой не одно, а сразу три разных понятия. Различия коренятся в неоднозначности самого понятия «народ». Это и этнос (*греч.* – *племенной, национальный*), и демос (*греч.* – *народ как все население страны*), и социум (*лат.* – *общество*). Каждый человек, группа людей, их инструменты отражают психологию и конкретной национальности, и населения страны в целом, и определенных социальных групп общества, его системы. Народный музыкальный инструмент одновременно является и частью определенного этноса (один мы называем русским, другой казахским, третий узбекским и т.п.), и демоса (поскольку является принадлежностью всего населения данной

страны), и частью определенного общества, выполняя в нем определенную роль.

Над этими вопросами ранее никто даже не задумывался, а ведь без их уяснения невозможно понять саму сущность народного инструментального искусства, уяснить, в чем же собственно и состоит его народность. Осмыслению всех этих вопросов ранее должного значения никогда не придавалось. А ведь без их уяснения невозможно понять саму сущность народного инструмента в системе нотной, письменной традиции. Рассмотрим поначалу кардинальный для выявления национальной принадлежности инструмента этнический компонент. Он определяется вовсе не тем, что его исходный прототип был создан в среде определенного народа, как это утверждают даже самые авторитетные научные издания. Исходный прототип возникает в первобытных цивилизациях. <...>

Так, конструктивные аналоги жалейкам, свирелям и рожкам существовали уже в простейших дудочках древнего Египта, Индии и Китая, а позднее в древнегреческом авлосе и древнеримской тибии, <...> истоки домры коренятся в древневосточном танбуре, <...> а первые гармоники – инструменты с источником звука в виде проскакивающего под воздействием воздушной струи металлического язычка – были известны в Древнем Китае (такая губная гармоника называлась «шэн») еще за несколько тысячелетий до нашей эры. И тем не менее и рожок, и жалейка, и домра, и гусли, и гудок, и гармоника – именно русские инструменты. Но вот этнический критерий оказывается при этом вовсе не в генетической «первородности» исходного прототипа, а совсем в ином. А именно – в традиционности бытования в определенной национальной среде для выражения бытующей в ней на протяжении ряда поколений музыки. Инструмент может параллельно возникнуть у разных народов, но еще чаще он проникает от одного народа к другому благодаря существовавшим уже в глубочайшей древности экономическим, политическим и иным связям. Но народным именно в данном этносе инструмент становился лишь при устойчивом закреплении хотя бы в нескольких поколениях в качестве выразителя традиционной национальной музыки. Последняя могла обусловить и самобытные национально-конструктивные модификации: так возникли многочисленные русские виды гармоней (тульские, саратовские, ливенки, хромки и пр.), разновидность тамбуровидного инструмента с самобытной треугольной формой корпуса – балалайка, ставшая своего рода национально-музыкальным символом и т.д. <...>

В каждой бывшей советской республике, например, имеются свои народные инструменты – в Казахстане домбра и кобыз, в Узбекистане рубаб и гиджак, в Киргизии – комуз и т.п. Они широко распространены от начальных

звеньев обучения вплоть до вузов и аспирантуры, стали важной частью национальных оркестров народных инструментов»³.

А. Скоробогатченко в статье «Белорусские академические народные музыкальные инструменты в инструментальной культуре и искусстве: музыкальная эстетика и социум» отмечает, что в процессе исторического развития происходила смена эстетических идеалов в культуре и искусстве, социальное и эстетическое переосмысление народных музыкальных идеалов. Белорусские народные академические инструменты стали своеобразными памятниками музыкальной культуры, в которых закодирован этногенез музыкальных традиций. Особенности функционирования народных музыкальных инструментов в системе культуры программируют специфику их звукоидеала и воплощают новый тип музыкального мышления. Тембры белорусских инструментов становятся «этническими символами» национальной культуры и искусства⁴.

И.Д. Назина в монографии «Белорусские народные музыкальные инструменты: Самозвучащие, ударные, духовые» предлагает следующую классификацию белорусских народных музыкальных инструментов⁵:

Идиофоны

I. Идиофоны, по которым ударяют непосредственно.

1. Соударяемые идиофоны: а) пластинки – «калотка»; б) сосуды – ложки, тарелки.
2. Ударяемые идиофоны: а) стержни – треугольник, набор стержней – «брусочки» (ксилофон); б) пластинки – «біла» (било); в) сосуды – «звон» (колокол), «званок» (колокольчик).

II. Потряхиваемые идиофоны, или погремушки: а) нанизанные погремушки – «кляшчоткі» (трещотка); б) сосуды-погремушки – «бразготка» (погремушка), «шархуны» (бубенцы).

III. Скребокковые идиофоны: скребокковые колеса – «трашчотка».

IV. Щипковые идиофоны: одиночные гетероглотические варганы – «варган».

Мембранофоны

I. Непосредственно ударные барабаны.

³ Ихманицкий, М. И. Сколь народныя народныя інструменты / М. И. Ихманицкий // Народныя музычныя інструменты ў мастацкай культуры ХХ стагоддзя : зборнік навуковых артыкулаў. - Мн., 1999. - С. 8-20.

⁴ Скоробогатчанка, А. В. Беларускія акадэмічныя народныя музычныя інструменты ў інструментальнай культуры і мастацтве: музычная эстэтыка і соцыум / А. В. Скоробогатчанка // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. - 2007. - № 8. - С. 59-64.

⁵ Назина, И.Д. Белорусские народные музыкальные инструменты: Самозвучащие, ударные, духовые / И.Д. Назина. – Минск : Наука и техника, 1979. – С. 7 – 8.

1. Рамные барабаны: а) односторонние барабаны – «бубен»; б) односторонние цилиндрические барабаны – «барабан».
- II. *Напеваемые барабаны (мирлитоны):* свободные мирлитоны – «грэбень».

Аэрофоны

- I. *Свободные аэрофоны:* а) самозвучащие аэрофоны с прерывателем или язычки – лист дерева, «карынка»; б) ленточные язычки – лист травы, «берасцянка»; в) вихревые аэрофоны – «жужалка», чуринга.
- II. *Собственно, духовые инструменты.*
1. Флейтовые аэрофоны: а) сосудные флейты с игровыми отверстиями – свистулька, окарина; б) одиночные (одноствольные) флейты с игровыми отверстиями – «дудка»; в) набор продольных флейт – «парныя дудкі» (двойные флейты).
 2. Язычковые аэрофоны: а) с одинарным язычком – «жалейка», «кларнет»; б) с несколькими язычками – «дуда» (волынка); в) с набором проскакивающих язычков – «гармонік».
 3. Мундштучные аэрофоны: а) продольные трубы с мундштуком (и без мундштука) – «труба»; б) продольные рога с мундштуком (и без мундштука) – «рог».

Хордофоны

- I. Собственно, *дощечные цитры* с резонаторным ящиком – «гуслі», «цытра», «цымбалы».
- II. *Чашечные шейковые лютни* – «балалайка».
- III. *Коробчато-шейковые лютни* – «ліра», «скрыпка», «басэтя».

В образовательном процессе БГУКИ в рамках учебной дисциплины «Дополнительный народный инструмент» используются следующие народные инструменты: гармоника, цимбалы, мандолина, домра, балалайка.

Гармоника – «гармошка», «гармонь», «гармонік» – «сложный по устройству клавишно-пневматический инструмент, главными составными частями которого являются звукопроизводящая механика, корпус и мех. Звукопроизводящая механика включает планки со стальными проскакивающими язычками (голосами), резонаторы и клавишный механизм. Корпус (коробка) состоит из двух широких деревянных рам, соединенных мехом. На правой раме находится гриф с мелодической клавиатурой, на левой – кнопки для управления басовой механикой. Мех, служащий воздушным резервуаром, делается из гофрированного картона, склеенного с обеих сторон плотной тканью. Концы меха приклеиваются к рамам корпуса. При сжатии и

растягивании меха стальные язычки приводятся воздушной струей в состояние вибрации, в результате чего возникает звук.

В настоящее время в Беларуси наиболее широко распространены две разновидности гармоника – венская двухрядная (по определению народных гармонистов, «гармонік нямецкага, венскага строю», или «венка») и «хромка» («грамаціка»). <...>

Гармоника венского строя имеет 23 мелодические клавиши («пугавіцы»), расположенные в два ряда: 12 – в первом ряду и 11 – во втором, а также 12 клавишей басовых и «готового» аккомпанемента. При сжатии и растягивании меха инструмент дает 46 звуков разной высоты.

Левая клавиатура гармоника позволяет извлечь басовые тоны и «готовые» аккорды в мажорных тональностях *G, D, A* и параллельных минорных – *e, h, fis*.

Хромка, близкая венке по внешнему виду и конструкции, в то же время существенно отличается от нее: при сжатии и растягивании меха высота ее звуков не меняется. Правая двухрядная мелодическая клавиатура хромки имеет 23 – 25 клавишей, левая, басовая – 12. Строй мелодической клавиатуры диатонический <...>⁶, однако с добавлением двух-трех хроматических звуков (для расширения круга тональностей). Диапазон современной хроматической гармоника составляет 3 полных октавы.

Цимбалы – это музыкальный инструмент с резонаторным ящикообразным корпусом, на котором горизонтально натянуты струны и звукоизвлечение осуществляется посредством удара палочек. Белорусские цимбалы на протяжении всего своего пути существования были реконструированы в несколько этапов, в результате которых были созданы концертные цимбалы с диапазоном в три с половиной октавы (от Соль малой октавы до Си третьей октавы), полной хроматической гаммой в пределах данного диапазона, измененной формой палочек и наличием трех вкручивающихся в корпус инструмента ножек. На основе модифицированного инструмента было создано семейство цимбал, которые составили фундамент оркестра: прима, альт-тенор, бас, контрабас.

В концертно-сценической практике Беларуси наибольшее распространение получили цимбалы прима, окраска звучания которых существенно отличается от звучания цимбал альтово-теноровой тесситуры.

К составным частям современных цимбал относятся:

а) резонансовый корпус, состоящий из рамы и двух дек (верхней и нижней);

6 Назина, И.Д. Белорусские народные музыкальные инструменты: Самозвучащие, ударные, духовые / И.Д. Назина. – Минск : Наука и техника, 1979.

- б) колки и штифты для натяжения струн;
- в) струны различного сечения;
- г) подставки (6 у примы, 4 у альты-тенора, по 2 у баса и контрабаса);
- д) молотки (палочки) для ударов по струнам во время игры;
- е) ключ для натяжения струн и настройки цимбал;
- ж) ножки, ввинчивающиеся в нижнюю часть инструмента.

Молотки (палочки) – специальное приспособление для извлечения звука на цимбалах. Для каждого вида цимбал изготавливаются различные молотки, отличающиеся друг от друга размерами формой, весом и обшивкой. При обшивке палочек для примы используется замша или мягкая кожа, под которые кладутся полоска из этих же материалов и тонкий слой ваты. Палочки для альты-тенора подклеиваются войлоком толщиной 4-5 мм, а для баса и контрабаса – 6-8 мм.

Цимбалы нужно хранить в сухом помещении лучше всего в чехле. Желательно ежедневно протирать мягкой сухой тряпочкой резонансовую деку под струнами, а также необходимо после занятий на инструменте протирать струны, удаляя влагу, оставшуюся от рук играющего и способствующую появлению ржавчины.

Грифовые инструменты (домра, мандолина, балалайка) состоят из трех частей:

- а) корпуса;
- б) грифа (шейки);
- в) головки с колковой механикой.

Корпус имеет кузов, деку, которая закрывает кузов сверху и окантовывается по краям обечайкой, кнопки для закрепления струн и нижний порожек, который предохраняет деку от давления струн. В середине деки находится круглое отверстие – голосник с фигурной розеткой. Над декой, около накладки грифа, имеется навесной панцирь, который защищает при игре деку от царапин. Над струнами и нижним порожком укреплен подлокотник. Гриф (шейка) вставлен в корпус и закреплен в нем. Сверху на гриф наклеена накладка, в месте соединения головки с шейкой грифа прикреплен верхний порожек. На накладку нанесены тонкие поперечные пропилены, в которые вставляются металлические порожки. Промежутки между металлическими порожками называются ладами. Порядковый счет их начинается от верхнего порожка.

Лады 2, 5, 7, 10, 12, 17 и 19 отмечены белыми кружочками.

На головке грифа имеются валики для закрепления струн. Их натяжение регулируется вращением колков. От расположения подставки и верхнего порожка зависит высота струн над грифом. Струны, которые слишком высоко

приподняты над грифом, затрудняют игру на инструменте, так как их трудно прижимать на ладах.

Подставка устанавливается на деке в точно определенном месте. Это место должно находиться на одинаковом расстоянии как от верхнего порожка до 12-го металлического порожка, так и от 12-го металлического порожка до подставки. Металлическая колковая механика должна быть плотно прикреплена к головке инструмента, колки должны вращаться легко и плавно. Все части инструмента должны быть хорошо прижаты. От этого во многом зависит качество звучания инструмента.

Звучание инструмента зависит также и от качества и комплектности струн. Изготавливаются они обычно из специальной стали и имеют различное сечение (толщину). Струны обозначаются буквами или цифрами в кружочках, например: первая – Д или 1, вторая – А или 2, третья – Е или 3. Каждая струна закрепляется петлей на соответствующей ей кнопке, а другим концом на валике колка. Для того чтобы струна держала строй, не вытягивалась, ее нужно правильно закрепить. Смену струн лучше производить одновременно, так как замененная отдельная струна обычно не дает правильного строя с остальными. Для того чтобы безотказно работала колковая механика, ее надо смазывать машинным маслом.

Строй 3-х струнной домры:

1-я струна – Ре второй октавы;

2-я струна – Ля второй октавы;

3-я струна – Ми первой октавы.

Общий диапазон от Ми первой октавы до До четвертой октавы.

Строй мандолины⁷ (как у скрипки):

1-я струна – Ми второй октавы;

2-я струна – Ля первой октавы;

3-я струна – Ре первой октавы;

4-я струна – Соль малой октавы.

Общий диапазон от Соль малой октавы до Ля третьей октавы.

Строй балалайки:

1-я струна – Ля первой октавы;

2-я и 3-я струна (унисон) – Ми первой октавы.

Общий диапазон от Ми первой октавы до Ля третьей октавы.

Медиатор – это твердая пластинка из панциря морской черепахи, целлулоида, кожи, нейлона или пластмассы, при помощи которой извлекается звук на домре и мандолине. Лучшая форма медиатора – овальная, его размеры:

⁷ Мандолина имеет 8 струн, где 4 основных тона удваиваются в октаву

высота – не более 2 см., ширина (в средней части) – 1,3-1,5 см. и толщина (в нижней части) – 1,5 мм., к верхней части медиатора толщина постепенно должна уменьшаться до 0,5 мм.

Все грифовые инструменты следует хранить в футляре или чехле при нормальной температуре. Хранение в слишком сухом или сыром помещении, а также при резких температурных изменениях приводит к разрушению инструмента.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Тема 2. Формирование посадки за инструментом, постановка корпуса и рук

«Музыканту важно знать, практически знать, что анатомическое устройство человеческой руки, и с точки зрения пианиста идеально разумное, удобное, целесообразное, дает богатейшие возможности для извлечения на фортепиано самых разнообразных звуков».

Г. Г. Нейгауз

Творчество музыканта включает в себя две стороны исполнительского процесса – художественную и техническую, которые находятся в непосредственной взаимосвязи и взаимозависимости⁸.

Опытный исполнитель более или менее ясно представляет встающие перед ним задачи. Но одно дело представлять, а другое дело – найти правильный, целесообразный путь их практического осуществления. Поэтому весьма полезно знать, каким образом происходит формирование технических навыков, совершенствование исполнительского аппарата, выработка быстроты движения, ловкости, силы, выносливости. Для этого прежде всего необходимо получить представление об его *анатомической структуре*, функциях, биомеханике, о возможностях его наиболее эффективного использования.

Исполнительский аппарат музыканта представляет собой часть опорно-двигательной системы человека, состоящей из пассивной части – костных звеньев и активной – мускулатуры со всем ее оснащением. Двигательная система управляется, регулируется и координируется нервной системой и находится в тесном взаимодействии с другими системами организма – кровообращением, дыханием, обменом веществ и т.д. В этом проявляется целостность организма и взаимообусловленность всех его систем.

В движениях исполнителя участвуют плечевой пояс, плечо, предплечье, кисть и пальцы. В известной мере принимает участие весь корпус (наклоны, покачивания и изменения той или иной позы во время игры). Верхняя часть исполнительского аппарата – плечевой пояс – состоит из ключицы и лопатки, которые лежат свободно, соединяясь между собой в ключично-лопаточном сочленении. Плечевой пояс создает опору всем движениям рук в игре и обеспечивает большое разнообразие движений, амплитуда которых, однако, ограничена.

С плечевым поясом связана верхняя часть руки – плечо, которое состоит из одной плечевой кости, соединенной с лопаткой, которая принимает участие в игровых движениях. Благодаря шаровидной головке плечевого сустава, плечо обладает большой подвижностью. Движения его осуществляются совместными

⁸ Далее сведения о работе и свойствах мышц и анатомо-физиологическом строении рук приводятся с использованием материалов монографии А. Бирмак «О художественной технике пианиста»

усилиями мышц плеча, спины и груди. Плечо отличается большим разнообразием движений. Оно направляет и регулирует подъем и опускание предплечья и кисти, осуществляет перенос рук по клавиатуре или грифу, поддерживает руку в мелкой пальцевой технике, в трели, тремоло, в октавах и т.д.

Предплечье состоит из двух костей: лучевой и локтевой. При поворотах руки лучевая кость перекрещивается с локтевой, чем обеспечивает ротацию (вращение) предплечья совместно с кистью. Ротация предплечья создает два положения – пронации и супинации. При пронации ладонь поворачивается вниз, при супинации – вверх. Например, в цимбальной, гармонной игре целесообразно небольшое отведение локтя от корпуса, которое благодаря включению верхних частей двигательного аппарата создает положение пронации. Это положение осуществляет поддержку верхними частями аппарата нижележащих частей руки.

Запястье состоит из мелких костей, расположенных по четыре в два ряда. Возможность смещения их создает благоприятные условия для гибких и эластичных движений. Важным условием, обеспечивающим особую гибкость запястья, является то, что мышцы-сгибатели и разгибатели запястья прикреплены с одной стороны к костям плеча, с другой – к пястным костям и, переходя через другие суставы, обеспечивают единство и взаимосвязь в движениях. Именно эта анатомическая особенность создает возможность гибких движений кисти, способствует пластичности и разнообразию в звуке и фразировке. Но запястье не выдерживает ни длительных и самостоятельных опорных движений, ни переносов на него большой нагрузки от плеча, при которых появляются «зажимы» и утомление в области предплечья. Например, в игре на гармонике чрезмерный размах кисти при *staccato* в октавах или интервалах не только тормозит темп, но и вызывает перенапряжение мышц-разгибателей кисти.

В игре на гармонике нельзя обойтись без колебательных, связующих и других движений запястья. Так, в ломаных октавах кисть своими колебательными движениями сообщает пальцам большой размах, что способствует удобству в игре и увеличивает силу звука. При скачках и переносах кисть дуговым движением дает возможность нацеленному пальцу взять чисто и без «рывка» нужную ноту. Пальцы рук имеют по три фаланги, исключение составляет первый (большой) палец, у которого только две фаланги. Первый палец обладает большим разнообразием движения, хотя по своему строению мало приспособлен к быстроте. Четвертый палец считается слабым. Это мнение сложилось в связи с тем, что при неподвижности третьего и пятого пальцев, подъем четвертого пальца ограничен из-за мостиков между

сухожилиями. Сам по себе четвертый палец обладает достаточной силой, однако в игре его анатомическое строение гармонисту и исполнителю на грифовых струнных народных инструментах приходится постоянно учитывать. Например, в трели целесообразнее пользоваться вторым – четвертым или третьим – пятым, но не соседними третьим – четвертым или четвертым – пятым пальцами.

Наибольшее участие в движениях пальцев принимает пястно-фаланговый сустав. Конец пальца (ногтевая фаланга) к самостоятельным изолированным движениям не приспособлен: все движения ногтевой фаланги, например, так называемые «хватательные» движения, осуществляются совместно с первой и второй фалангами. В движении принимают участие самые разные группы мышц. Изолированного действия отдельных мышц не бывает.

Главными силами, влияющими на функции двигательного аппарата, являются силы тяги мышц. В процессе работы мышцы сокращаются, при расслаблении восстанавливается их нормальная длина. Тяга зависит от возбуждения, возникающего под влиянием поступающих в мышцу нервных импульсов. Чем сильнее импульсы возбуждения, тем сильнее (в определенных пределах) и сокращение мышц. При прекращении поступления нервных импульсов мышцы расслабляются. Движение зависит как от состояния мышцы в момент передачи импульса, так и от других сил, действующих на данную часть аппарата.

В игровом аппарате музыканта-исполнителя основную роль играют мышцы-синергисты и мышцы-антагонисты. Синергисты обеспечивают совместные согласованные движения в заданном направлении. Антагонисты – мышцы противоположного синергистам действия. В зависимости от характера движения мышцы могут заменять друг друга. Например, при сгибании руки сокращаются сгибатели и расслабляются разгибатели. А при разгибании – наоборот, сокращаются разгибатели и расслабляются сгибатели. Поскольку синергисты тянут в одну сторону, тормозящее противодействие антагонистов необходимо. Синергизм, вовлекая наиболее целесообразные для выполнения движения группы мышц, тем самым создаст оптимальные условия в игровом аппарате, противодействуя изоляции в мышечной системе и создавая в ней координацию. Антагонизм оказывает тормозящее и регулирующее действие на работу мышц, что дает возможность добиваться большей четкости, гибкости и тонкой дозировки движений.

Напряжения мышц делятся на статические и динамические. Статические напряжения возникают при удерживающей, укрепляющей и фиксирующей работе мышц. При этом сокращение их не чередуется с расслаблением, и мышцы находятся длительное время в состоянии напряжения. В результате они

приходят в состояние стойкой фиксации, – так называемого «зажима». При динамических напряжениях происходит либо одновременное поступление нервных импульсов в разные мышцы, либо последовательное в одни и те же. Оба условия являются наиболее благоприятными как для нервной деятельности, так и для мышечной работы. Исходя из этих биомеханических закономерностей, игровые движения целесообразнее строить, в основном, на динамических условиях, обеспечивающих удобство и свободу в игре.

Регуляция деятельности двигательной системы осуществляется центральной нервной системой, возбуждение или торможение отдельных центров которой обеспечивает сокращение или расслабление соответствующих мышц. При этом следует отметить наличие так называемого мышечного тонуса, характерного даже для мышц, находящихся в состоянии покоя. Возбуждение и торможение представляет собой две стороны единого процесса. Возбудительный и тормозной процессы протекают по закону иррадиации (распространения) и концентрации (сосредоточения). Это сказывается в мышечной системе уточнением качества и экономичностью движений. Павлов отмечал три основных принципа протекания возбудительного и тормозного процессов: силу, подвижность и уравновешенность их между собой. При правильной деятельности нервно-мышечного аппарата, – считал Павлов, – самым благоприятным является среднее (оптимальное) по силе и скорости протекание процессов.

Скорость распространения возбудительного и тормозного процессов у разных людей различна. Скорость иррадиации всегда больше скорости концентрации, чем и объясняется трудность выработки точности и высокого качества исполнительских движений, зависящих от этих регулирующих свойств процесса торможения. Степень распространения возбуждения зависит не только от силы раздражителя, но и от состояния нервной системы в момент передачи импульсов возбуждения. Так, при повышенной возбудимости даже слабые раздражения вызывают сильное возбуждение и широкое его распространение по коре (широкую иррадиацию). Например, у исполнителя, взволнованного условиями концертной обстановки, это может выражаться в непроизвольном изменении силы или темпа или же в скованности движений. Для правильной деятельности нервно-мышечного аппарата необходимо, чтобы в смене возбуждения торможения сохранялся определенный ритм. Точный ритм в смене процессов возбуждения и торможения, создающий уравновешенность их между собой, является основой согласованности (координации) в игровом аппарате. При неправильных методах работы, нарушающих уравновешенность в деятельности нервно-мышечного аппарата (например, при игре октав без ритмичной смены положения кисти с высокого на низкое утомление наступает

значительно быстрее и может вызвать зажимы). Это объясняется непрерывным участием в движении одних и тех же групп мышц, что исключает для них смену работы и отдыха.

Правильная *посадка за инструментом и постановка рук* должна определяться не только с учетом анатомического строения человека, но и с индивидуальным учетом физических особенностей каждого исполнителя. А. Мирек пишет, что «постановкой» называется организация движений исполнителя во время игры, а также положение корпуса, рук, пальцев музыканта в отношении инструмента и положение самого инструмента. Правильная организация движений при рациональной постановке приводит к минимальной затрате энергии, отсутствию вредных напряжений, а все это вместе с хорошо продуманной организацией процесса занятий предотвращает заболевание мышц или, как обычно говорят, переигрывание рук. Надо сказать, что в понятие – правильная постановка – входит не только фиксация некоторого статичного момента начала игры, а главным образом правильная организация движений. Однако каждому ясно, что правильная организация движений немислима без твердых знаний и понимания основных статичных положений исполнителя и инструмента, которые во время организации движений являются отправными моментами. Основываясь на твердых знаниях статичных моментов, правильных и неправильных положений, можно хорошо и перспективно организовать все движения, связанные с приобретением профессиональных исполнительских навыков. В условиях ясного понимания и хорошего усвоения основных статичных положений, можно сознательно и плодотворно приобрести правильные комплексы организации движений и индивидуальных приспособлений для успешного овладения исполнительскими приемами на инструменте.

Освоение правильных навыков постановки рассматривается как процесс приспособления исполнителя к условиям игры на своем инструменте на полученной первоначально правильной основе. Приобретая навыки игры, студент, осваивающий дополнительный народный инструмент, сталкивается с целым комплексом новых положений, двигательных ощущений, причем положения эти бывают различны в зависимости от исполнительской задачи. Здесь нужно подчеркнуть, что целый ряд требований, выдвигаемых к постановке в начальном периоде, – в дальнейшем с усложнением репертуара и овладением виртуозными приемами – видоизменяются и обогащаются⁹.

⁹ Мирек, А.М. Основы постановки аккордеониста / А.М. Мирек. – М. : Молодая гвардия, 1991. – 39 с.

Рассмотрим общие принципы посадки и постановки рук для каждого народного инструмента, на котором проводится обучения в рамках освоения программы по учебной дисциплине «Дополнительный народный инструмент».

*Гармоника*¹⁰.

На гармонике можно играть сидя и стоя. Во время игры сидя нижняя часть корпуса гармоники должна упираться в правую ногу, а мех должен находиться на левой ноге. Сидеть на стуле следует на половине сиденья, наклонившись при этом немного вперед. Ноги играющего должны опираться на всю ступню, причем левую ногу следует выдвинуть несколько вперед. Во время игры ноги должны быть неподвижны. Высота стула играет большую роль, поэтому ее следует точно подбирать по росту исполнителя, а вернее по соотношению длины его корпуса и корпуса инструмента, с тем чтобы создать удобную посадку для играющего, а для рук его – естественное положение на клавиатурах. В случае высокого роста рекомендуется использовать подставку на стул. Правильная посадка дает возможность не менять положения инструмента при игре сидя и стоя: все навыки, полученные при игре сидя, с успехом используются в положении стоя и наоборот.

При наличии только одного плечевого ремня, правый ремень надевается при игре сидя на середину предплечья правой руки и помогает устойчивости инструмента. Ремень нужно отрегулировать таким образом, чтобы между корпусом гармоники и грудью играющего было небольшое свободное пространство. Левый ремень служит опорой для левой руки при растяжении меха. Он должен быть отрегулирован так, чтобы левая рука, находящаяся между ним и сеткой, могла во время игры свободно перемещаться сверху вниз и наоборот. Слишком слабое или слишком сильное натяжение левого ремня затрудняет игру.

Современные гармоники, как правило, имеют два плечевых ремня, которые надеваются, как на баяне (на плечи). Для подготовке к игре гармоника ставится на колени, при этом левая рука держит ремни за основание, а правая придерживает инструмент снизу. Сначала надевается правый ремень (на правое плечо), потом левый (на левое). Затем нужно, чуть приподняв инструмент, продвинуть ремни как можно дальше от плеча к лопаткам и, расправив плечи, опустить его на колени, придвинув нижнюю часть грифа как можно ближе к себе. При этом ремни, натянувшись, плотно прижмут инструмент к груди. Для большей устойчивости инструмента необходимо чуть наклонить свой корпус

¹⁰ В материалах подраздела использованы следующие издания:

- Мирек, А.М. Основы постановки аккордеониста / А.М. Мирек. – М. : Молодая гвардия, 1991. – 39 с.
- Лондонов, П. Самоучитель игры на двухрядной гармонике-хромке / П. Лондонов. – М. : Сов. композитор, 1974. – 96 с.

вперед, ощутив в ногах опору. Основная тяжесть гармонике сосредотачивается на коленях (особенно левом), чтобы предельно ослабить весовую нагрузку на две другие точки опоры – плечевые ремни – (их функции сводятся лишь к балансировке).

Такое положение инструмента укрепляет и правильно развивает мышцы рук, груди, спины. Исполнитель легко находит ощущение естественной свободы в движениях при плотно подтянутых ремнях, обеспечивающих свободное движение рук, корпуса, ровное, спокойное дыхание (освобождается диафрагма). Инструмент не нуждается в дополнительных опорах и поддержке. Кроме того, прямая свободная посадка сводит до минимума статическое напряжение мышц корпуса, сосредотачивает силу и энергию играющего на динамическом напряжении мышц двигательного аппарата, что является одной из причин отсутствия быстрой утомляемости исполнителя.

Располагать гармонику нужно так, чтобы центр крепления плечевых ремней был смещен влево от центра груди (на 3-6 см., в зависимости от соотношения длины рук и ширины правой клавиатуры: чем длиннее рука и шире клавиатура, тем больше требуется смещение), для этого правый ремень делается длиннее левого. При затяжке ремней для фиксации нужного положения инструмента спина гармониста должна быть ровной. Если спина и плечи согнуты – значит ремни затянуты слишком коротко и их нужно удлинить; напротив, если плечи слишком расправлены и как бы отодвинуты назад, а инструмент не имеет устойчивости – ремни длинные, их надо сделать короче. Регулировке ремней нужно придавать очень большое значение, так как от нее зависит устойчивость инструмента при игре, а это, в свою очередь, дает возможность исполнителю свободно владеть звуком и выполнять самые сложные технические приемы.

При игре стоя инструмент держится как ремнями, так и руками. Правый ремень должен в этом случае быть несколько выше, чем при игре сидя. В этом положении правый ремень не рекомендуется подтягивать, так как локоть правой руки окажется тогда слишком высоко, что будет затруднять свободное перемещение кисти.

Для свободного состояния мышц плечевого пояса и непринужденных движений необходимо установить правильное положение головы. Голову следует держать прямо, свободно, не опуская вниз, не нажимая подбородком или щекой на инструмент, так как это приводит к напряжению мышц шеи и плечевого пояса. С самых первых занятий не рекомендуется смотреть на клавиатуру: нужно развивать осязательную ориентацию (ощущение клавиатуры) и слуховой контроль. Осязание – специфически человеческое свойство познания предмета. Кисть руки – «тонкий орган осязания, – писал

Сеченов, – и сидит этот орган на руке, как на стержне, способном не только укорачиваться, удлиняться и перемещаться во всевозможных направлениях, но и чувствовать определенным образом каждое такое перемещение». Роль руки, как органа осязания, огромна не только в силу большой чувствительности, но и потому, что рука способна к активному осязанию. Этими факторами не следует пренебрегать. Если гармонист смотрит на клавиатуру – искажается его посадка, в неправильном положении находится инструмент, а главное, сосредоточенный взгляд на клавиатуру отвлекает от прослушивания самого себя, и это имеет чрезвычайно важное значение в контроле над звуком и в воплощении художественного замысла.

Во время исполнения необходимо следить, чтобы руки излишне не напрягались. Большой палец правой руки должен находиться за грифом и свободно передвигаться вверх и вниз вместе с кистью. Большой палец левой руки опирается в боковую сетку левой части корпуса. Правильной следует считать такую постановку рук, при которой достигается наибольшая свобода движения, устраняется скованность рук и пальцев гармониста. На гармонике играют четырьмя пальцами правой и четырьмя пальцами левой руки. Большие пальцы в игре участия не принимают. При игре следует использовать все четыре пальца, стараясь по возможности не перескакивать одним и тем же пальцем с одной клавиши на другую, а менять пальцы в зависимости от положения руки и расположения клавиш.

Цимбалы

На цимбалах играют сидя. Основные положения правильной посадки, которые обеспечивают удобство игры, выведены из исполнительской практики. Сидеть нужно на половине твердого стула, напротив середины инструмента и на расстоянии от него не более ширины ладони. Корпус играющего легко и непринужденно держится с небольшим наклоном к инструменту, во время игры возможны его отклонения в различные стороны. Ноги, которые служат опорой для туловища, должны располагаться ступнями на полу, одна нога может быть немного выдвинута вперед. Очень важным условием правильной посадки является подгонка высоты инструмента с учетом физических особенностей цимбалиста. Инструмент должен располагаться так, чтобы локти приготовленных к игре рук находились на уровне струн нижнего регистра. При этом плечи поднимать нельзя. В случае необходимости можно использовать специальные подставки на стул. Отметим, что выработка правильной посадки за инструментом это достаточно длительный процесс, который требует постоянного внимания и контроля.

В совокупности с посадкой постановка рук является важной стороной процесса воспитания исполнительской техники цимбалиста. Правильная постановка основывается на свободе рук от кисти до лопаток, естественности движений и удобстве игры. При правильной постановке плечо и локоть должны двигаться возле корпуса играющего. Их нельзя сильно прижимать к туловищу или отставлять в стороны. Палочки, которые имеют специальные вырезы, держат между вторыми фалангами указательного и среднего пальцев. Все пальцы должны быть без напряжения согнуты и приближены к ладони. Нельзя специально сжимать палочки, но и нельзя допускать, чтобы они свешивались или болтались во время игры. Большой палец не рекомендуется прижимать к концу палочки или отставлять вверх, он должен свободно покоиться на указательном пальце. Необходимо вырабатывать параллельные друг другу движения кистей и палочек, располагая обе руки в районе средней подставки. Предплечья во время игры движутся возле струн, касаясь их, но не опираясь на них.

В момент глушения, в зависимости от скорости чередования ударов, местоположения исполняемых звуков и др. различают два основных положения рук:

а) раскрытая кисть (в свободном состоянии) вместе с предплечьем покоится на струнах, опираясь на кончики почти вытянутых среднего, безымянного пальцев и ребро ладони, включая мизинец и большой палец;

б) приподнятая со стороны предплечья кисть опирается на мизинец и кончики безымянного и среднего пальцев. Большой палец должен быть подобран к указательному. В обоих случаях указательные пальцы не опираются на струны, а вместо со средними способствуют сохранению вертикального положения палочек.

Грифовые инструменты

На домре, мандолине играют сидя, положив правую ногу на левую, или используют подставку для правой ноги. Следует сидеть на ровном, жестком стуле, занимая половину сидения. Левая нога, согнутая под прямым углом, опирается всей ступней о пол. Не следует горбиться или откидываться на спинку стула, приподнимать или опускать плечи, прижимать к туловищу локти или далеко отводить их в сторону. Голова играющего слегка наклонена вперед, чтобы было видно лады. Домру, мандолину, обращенную струнами «от себя», следует держать в наклонном положении, головка должна находиться на уровне левого плеча играющего. Нижний край корпуса кладется на правую ногу, верхний край корпуса прижат грудью. Кроме того, край деки выше нижнего порожка придерживается серединой предплечья правой руки, образуя

противовес грифу, а гриф поддерживается основанием указательного и мякотью большого пальцев левой руки. При этом посадка играющего не должна изменяться, инструмент должен сохранять устойчивое положение. Правильное положение инструмента обеспечивает во время игры свободное движение рук.

Медиатор нужно держать между первыми фалангами указательного и большого пальцев правой руки. В полусогнутом положении между этими пальцами образуется промежуток овальной формы. Все остальные пальцы, подобно указательному, находятся в полусогнутом положении, они собраны, свободны и не прижимаются к ладони. Правая рука опирается на край корпуса домры, мандолины выше нижнего порожка так, чтобы пальцы находились над панцирем. Запястье руки должно быть приподнято над подставкой. Движение медиатора производится только кистью, по направлению от себя и к себе без участия предплечья.

Левая рука, которая свободно опущена и согнута в локте, должна придерживать гриф основанием указательного пальца и подушечкой первой фаланги большого пальца. Нельзя опираться шейкой грифа на впадину между большим и указательным пальцами. Ладонь не должна прикасаться к грифу. Закруглённые пальцы подобно молоточкам опускаются подушечками на лады к металлическому порожку и крепко прижимают струны к ладам. Свободные от игры пальцы всегда находятся над струнами в полусогнутом положении, они не должны выпрямляться или поджиматься под гриф.

На балалайке приме в основном играют сидя, гораздо реже стоя, используя при этом ремень или перевязь. При игре сидя для устойчивости левая нога находится несколько впереди правой. Нижний угол балалайки придерживается голенью ног, что обеспечивает устойчивое положение инструмента. Балалайку держат так, чтобы дека была немного повернута кверху, гриф слегка выдвинут вперед, а верхний угол головки находился на уровне левого плеча. Посадку можно считать правильной, если она свободна, естественна, непринужденна, не утомляет исполнителя во время игры, внешне производит приятное впечатление и обеспечивает полнейшую свободу в обращении с инструментом. Инструмент должен сохранять свое положение даже тогда, когда его не поддерживают руками (руки нужны для того, чтобы играть на инструменте, а не для того только, чтобы поддерживать его).

На балалайке звук извлекается щипком. Ударяя по первой струне (не задевая двух других струн) большим пальцем правой руки сверху вниз, как бы прижимая струну к деке. В движении при этом должен находиться только большой палец, а не вся кисть правой руки.

Тема 3. Формирование навыков настройки инструмента

Цимбалы

Студенту, играющему на цимбалах, с первых занятий нужно развивать умение накладывать новые струны и настраивать инструмент, так как очень вредно заниматься на расстроенном инструменте и с неполным количеством струн.

На цимбалах используются струны различного сечения. В полный комплект струн для цимбал прима входят:

а) самые тонкие струны сечением 0,4 мм. для звуков Ля-бемоль третьей октавы – Си третьей октавы;

б) струны основного, «рабочего», диапазона сечением 0,5 мм. для звуков Соль первой октавы – Соль третьей октавы;

в) струны сечением 0,6 мм. для звуков Ми первой октавы – Фа-диез первой октавы;

г) струны сечением 0,7 мм. для звуков До первой октавы – Ре-диез первой октавы;

д) струны, обвитые медной проволокой, для звуков малой октавы: Соль – Си.

Для того чтобы наложить новые струны на цимбалы нужно струны закрепить на штифте с помощью петли, а у колков путем введения конца струны (примерно на 10 мм.) в специальное отверстие, обвить вокруг колка с помощью ключа для настройки (не более 3-х оборотов), и настроить на нужный звук. Необходимо быть очень внимательным при подборе струн для малой октавы, так как каждая из них в комплекте предназначается для определенного звука. Нельзя допускать, чтобы обвивка из медной проволоки при натяжении накладывалась на порожек и подставку или находилась от них слишком далеко, потому что это ухудшает строй.

Формирование навыков настройки цимбал происходит постепенно. Настройка цимбал осуществляется различными способами настройки (при помощи тюнера, слуха, камертона, звучания второго инструмента – фортепиано или баяна). Струны-звуки на цимбалах располагаются в хроматическом порядке и переходят от одной подставки к другой. Их настройка производится по квинтам и октавам. Перед общей настройкой инструмента необходимо проверить правильность установки средней подставки, так как струны, которые лежат на ней, разделены и должны давать два звука (интервал квинту). Чистота звучания этой квинты регулируется передвижением подставки влево или вправо. После этого настраиваются Ля первой и Ля малой октавы. От Ля первой октавы строится квинта Ми вверх и от нее – октава вниз. Затем от нижнего Ми

строится квинта Си вверх и от нее – Си вверх и вниз. Далее от Си первой октавы строится квинта Фа-диез вверх, от которой строится октава вниз и квинта До-диез вверх и т.д., пока не вернемся к первоначальному Ля. Оставшиеся звуки верхнего регистра настраиваются в октаву к уже настроенным ранее. Затем необходима проверка и корректировка отдельных неточностей. Для доведения до нужной «чистоты» строя необходим слуховой самоконтроль, а также использование проверки строя по интервалам методом флажолетов и обыгрывание (проведение нескольких ударов палочкой по каждому хору (2-3 струны одного звука) струн). После чего проводится окончательная настройка.

Грифовые инструменты

Для того чтобы строй инструмента был устойчивым во время игры, необходимо содержать в порядке колковую механику, а также правильно крепить струны на колковом валике и на кнопке нижнего порожка.

Настраивая инструмент, надо сначала убедиться в правильности местоположения подставки (от этого зависит строй каждой струны). Она должна стоять так, чтобы расстояние от нее до 12-го лада было равно расстоянию от 12-го лада до порожка. Если это условие не соблюдено, то инструмент будет звучать фальшиво. Настройка производится подтягиванием струн колками до строя инструмента, после чего звук любой открытой струны сверяется со звуком, получающимся от прижатия ее на 12-ом ладу (должна чисто звучать октава). Если верхний звук понижает, то подставку следует передвинуть ближе к грифу, если – повышает, то – в противоположную сторону.

Струна А настраивается по камертону, фортепиано или баяну. Остальные струны настраиваются в квартовом или квинтовом соотношении (учитывая строй инструмента). Правильность строя открытых струн проверяется по чистоте звучания унисонов и октав.

Если открытая струна Ля и прижатая на 5 ладу струна Ми, или открытая струна Ре и прижатая на 5 ладу струна Ля звучат одинаково (в унисон), значит инструменты квартового строя (домра, балалайка) настроены правильно. Если открытая струна Ми и прижатая на 7 ладу струна Ля, или открытая струна Ля и прижатая на 7 ладу струна Ре звучат сходно (в октаву), т.е. звучание как бы сливается – это также подтверждает правильность настройки.

На мандолине с квинтовым строем проверка унисонов осуществляется на 7-м ладу, а октав – на 12-м ладу.

Строй инструмента, кроме точно размеченной мензуры, надежного крепления струн и правильного местоположения подставки, в большой степени

зависит от качества струн и их состояния. Струны должны быть укомплектованы по толщине и качеству стали. За струнами необходим тщательный уход. После каждой игры на инструменте, их надо протирать тряпочкой, так как со стороны ладов на струнах накапливается грязь и образуется ржавчина. Это ухудшает строй и звучание струн делается матовым. Уход за струнами обеспечивает их долговечность, чистоту и устойчивость строя.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Тема 4. Овладение основами музыкального звукообразования

Звук – это объективно существующее в природе физическое явление, вызываемое механическими колебаниями какого-либо упругого тела (туго натянутой струны или мембраны, голосовых связок, металлической или деревянной пластины, воздушного столба, заполняющего корпус духовых инструментов и т.п.), в результате чего образуются звуковые волны, воспринимаемые ухом и преобразуемые в нем в нервные импульсы¹¹. К музыкальным звукам относят те, которые имеют определенную высоту и обладают такими свойствами как длительность, громкость и тембр.

На различных народных инструментах звук образуется различными способами. Например, на гармонике источником звука являются металлические язычки – голоса. Под давлением воздуха из меховой камеры язычок входит в прорезь рамки и останавливает воздушный поток. Затем сила упругости язычка возвращает его на место, что вызывает возобновление давления воздуха. Частота колебаний, совершаемых язычком в течение секунды, и определяет высоту звука.

На струнных народных инструментах высота звука зависит от частоты колебания струны. Звучащая струна передает свое колебание деке, которая усиливает вибрацию, и звук отражается от резонансного ящика. При этом на грифовых инструментах высота звука зависит от длины звучащей части струны. Поясним. Звучащая часть струны от верхнего порожка до подставки называется ее рабочей частью. Для изменения длины струны (рабочей части) на грифе сделаны лады. Если на каком-либо ладу прижать струну пальцем левой руки, то длина струны станет короче (по отношению к длине открытой струны), частота колебаний ее увеличится, а извлекаемый звук будет выше, чем звук открытой струны. На цимбалах звучащая часть струны определяется подставками, которые делят струны на кварты и квинты.

Приемы и способы звукоизвлечения индивидуальны для каждого народного инструмента, хотя и имеют общие признаки для родственных инструментов (например, баян – гармоника, домра – мандолина и т.д.). На *гармонике*, как и на баяне, на характер извлекаемого звука одновременно оказывают влияние два исполнительских действия: вид туше и способ меховедения, поэтому приемы звукоизвлечения зависят от их характеристик.

Специфика туше на баяне всесторонне проанализирована ведущими педагогами-исполнителями П. Гвоздевым¹² и Ф. Липсом¹³, которые выделяют

¹¹ Алексеев, Б. Элементарная теория музыки / Б. Алексеев, А. Мясоедов. – М. : Музыка, 1986. – С. 4.

¹² Гвоздев, П. Принципы образования звука на баяне и его извлечение / П. Гвоздев // Баян и баянисты : сб. метод. ст. ; ред. Ю. Акимов. – М. : Сов. композитор, 1970. – Вып. 1. – С. 12–23.

¹³ Липс, Ф.Р. Искусство игры на баяне/ Ф.Р. Липс. – М. : Музыка, 2004. – 144 с.

четыре основных способа прикосновения пальца к клавишам инструмента: нажим, толчок, удар, скольжение. Туше нажим применяется в связных штрихах и исполняется путем плавного погружения пальца в клавишу до упора. Туше толчок, напротив, употребляется при исполнении отдельных штрихов и предполагает быстрое погружение пальца в клавишу и последующее отталкивание от нее кистевым движением в сочетании с коротким рывком меха. Туше удар применяется в отдельных штрихах и предваряется замахом пальца и (или) кисти. Скольжение исполняется в направлении сверху вниз и снизу вверх.

Приемы звукоизвлечения на баяне систематизированы В. Пухновским и включают в себя артикуляцию мехом, пальцевую артикуляцию, мехопальцевую артикуляцию, а также всевозможные сочетания видов артикуляции по отношению к началу и окончанию звука¹⁴. При артикуляции мехом для начала звучания необходимо нажать клавишу, а затем повести мех с нужным усилием, прекращение звучания достигается полной остановкой движения меха и последующим снятием пальца с клавиши. Пальцевая артикуляция предполагает предваряющее натяжение меха и последующее нажатие клавиши в начале звука, в окончании звука – снятие пальца с клавиши и затем остановку движения меха. При мехопальцевой артикуляции атака и окончание звука происходит в результате одновременной работы пальца и меха. Отметим, что использование данных артикуляционных средств в исполнительской практике гармонистов неравнозначное: наиболее используемой является мехопальцевая артикуляция, в то время как применение в чистом виде других приемов звукоизвлечения весьма ограничено.

Звук на *струнных народных инструментах* не является готовым, определенным конструкцией инструмента. Если, например, на баяне звук в основном зависит от качества инструмента, то на струнных народных инструментах качество звука находится в зависимости от умения его извлекать.

Одно из первых условий, обеспечивающих хороший звук, бесспорно – это качество инструмента, струн, медиатора. Второе условие – это определение места на струне, где от удара по ней будет лучшая отдача звука. Третье – это правильное положение рук.

Во время игры на домре, мандолине медиатор в большей или в меньшей степени всегда должен быть поджатым держащими его пальцами. Усилие, которое необходимо для сжатия медиатора, передается на сустав, соединяющий кисть с предплечьем, вследствие чего сцепление кисти с предплечьем становится более жестким и кисть приобретает нужную упругость, изменяется

¹⁴ Puchnowski, W.L. Zkoła miechowania i artykulacji akordeonowej / W.L. Puchnowski. – II wyd. – Krakow : PWM, 1980. – 66 s.

ее силовое состояние. Кисть, наделенная таким свойством, повышает сопротивление медиатора струне, что обеспечивает лучший звук. Чтобы достичь хорошего звука при игре двойных нот и аккордов (ударами), их следует играть не одной кистью, а движением руки «от локтя».

Основной способ извлечения звука на струнных народных инструментах это удар, тремоло, пиццикато и бряцание (балалайка). Эти способы постепенно и последовательно оснащаются и обогащаются всеми приемами игры на струнных народных инструментах.

Обратимся к способу извлечения звука медиатором. При ударе вниз кисть и медиатор несколько наклонены к деке. Сначала делаются подготовительные движения – взмах кисти вверх и затем основное, почти вертикальное движение – четкий, отрывистый удар по струне вниз до следующей струны, избегая остановок движения кисти в верхнем и нижнем положении. Необходимо следить за тем, чтобы кисть при этом не вращалась. При ударе вниз незначительный наклон кисти и медиатора нужен для того, чтобы при движении не задевать нижнюю соседнюю струну. При движении вниз и вверх не следует ударять о струны всей плоскостью медиатора (плашмя) или его необработанной стороной, а также поворачивать кисть в сторону каждого удара (выщипывать или подцеплять струну).

При тремолировании удары вниз и вверх чередуются достаточно быстро, равномерно и равносильно, при этом получается один льющийся звук, необходимый для исполнения мелодии. Для выработки хорошего тремоло требуется более продолжительное время и регулярные занятия. Если чередующиеся удары, исполняемые медленно и непрерывно один за другим, получаются достаточно равномерно и свободно, следует попытаться исполнить их несколько быстрее, т.е. тремолировать, избегая при этом напряжения кисти рук.

Пиццикато можно играть всеми пальцами руки. Наиболее часто на грифовых инструментах пиццикато извлекается большим пальцем (pizz. Б), средним (pizz. Ср.) и указательным (pizz. Ук.) пальцами. На цимбалах при пиццикато используется указательный и средний пальцы, при исполнении аккордов – все пять пальцев рук. Щипок производится подушечками пальцев (ногтевой фалангой). Большим пальцем делается щипок по струне вниз (также как и медиатором), а остальные пальцы поддерживают корпус инструмента с противоположной стороны (у пятки грифа). Средним и безымянным пальцем щипок делается по струне вверх и реже вниз. От направления щипка (удара) и приема игры толчком или нажимом зависит характер звучания инструмента. Указательным пальцем пиццикато играют вниз или вверх по струне, а также тремоло, как на балалайке.

Приемы игры – это целесообразные движения рук и пальцев для формирования характера звучания струнного народного инструмента. К приемам игры можно отнести умение формировать звук кистью, кистью с предплечьем, всей рукой, толчком, нажимом и т.д.

Прием игры кистью является основным на струнных народных инструментах. С этого приема следует начинать обучение игре на инструменте. Прием игры кистью позволяет играть максимально свободно длительное время. Этим приемом (играя ударами или тремоло) можно извлечь звук различный по характеру и по эмоциональной выразительности. В дальнейшем, когда кистевое движение будет усвоено, необходимо постепенно подключать следующий приём игры, – игры кистью с предплечьем. Постепенно приобретается навык быстро освобождать кисть от напряжения. Прием игры кистью позволяет легко изменять место извлечения звука на инструменте, сохраняя положение рук.

При игре кистью с предплечьем изменение места извлечения звука связано с передвижением положения рук. Прием игры кистью с предплечьем является вспомогательным, но он дает характерное звучание инструмента.

Прием игры всей рукой («с плеча») используется эпизодически и кратковременно. Основным принцип его – это использование всей тяжести (веса) руки.

Со всеми предыдущими приемами игры тесно связана игра толчками и нажимом. Игра толчками – это музыкально-выразительный прием при извлечении звука ударами и тремоло, особенно при исполнении стаккато («рикошетом»), при котором короткая атака звука осуществляется с небольшого расстояния (амплитуды движения кисти). Эти движения напоминают «поклевывание» по струне кончиком медиатора или молоточков.

Прием игры нажимом на струну дает ощущение участия веса руки с более широкой амплитудой движения. Очень хорошо использовать этот прием при исполнении драматического речитатива, подчеркнутого sforцандо. Отдельные звуки, взятые нажимом, звучат продолжительно (педально), а тремоло – подчеркнуто, укороченно. Изучение приемов игры толчками и нажимом обогащает палитру инструмента, дает простор фантазии и творческим поискам.

Как отмечает, Г. Цыпин, все компоненты звукоизвлечения «должны быть гармонично сбалансированы, все фазы соединены сложной, интенсивно функционирующей системой двусторонних психофизиологических связей: внутреннеслуховые представления стимулируют и определяют двигательные действия; в свою очередь моторика – «слышащая рука» музыканта, основываясь на тактильных ощущениях, в известной мере воздействует в ходе игры на предварительную внутреннеслуховую «задумку». И далее, двигательные-технические, моторные действия исполнителя вызывают

к жизни реальное звучание инструмента; последнее – через хорошо отлаженную у квалифицированных музыкантов систему «слух-движение» – имеет не посредственное отношение к управлению моторикой.

Отметим, что в исполнительском искусстве привычно-игровые элементы в процессе звукоизвлечения имеют зависимое значение, в то время как управляющую роль играют слуховые музыкально-художественные представления. Однако, достаточно часто у музыканта наблюдается снижение слуховой активности. Так, музыкальное произведение воплощается исполнителем на инструменте с помощью сложных двигательно-моторных комбинаций (пальцевых действий), которые, будучи соответствующим образом налажены и отрегулированы при разучивании данного произведения, доводятся затем до определенной степени автоматизма. Последнее условие, а именно больший или меньший автоматизм игровых операций, является непременным и обязательным для нормального протекания любого музыкально-исполнительского процесса; вне автоматизации движений («памяти пальцев»), выводящей эти движения из-под сознательного контроля играющего, интерпретация музыкального произведения оказалась бы практически невозможной, во всяком случае там, где потребовалась бы элементарная ловкость, точность, синхронность, быстрота работы рук и пальцев.

Однако автоматизация игровых навыков (иначе, пальцевая, двигательно-моторная выучка), являясь необходимым компонентом музыкально-исполнительского процесса, может давать и отрицательный эффект, поскольку таят в себе вполне реальную опасность притупления слухового наблюдения за исполняемым. Когда к музыке привыкают, говорил Б.В. Асафьев, то восприятие звуко сочетаний происходит уже по инерции, ибо «энергия вслушивания» способна иссякать со временем.

Негативные симптомы заштампованности игровых операций можно наблюдать в деятельности музыкантов-исполнителей различных специальностей, в особенности тех, чей инструмент, с фиксированным звуко рядом, что избавляет играющего от необходимости «вытягивать слухом» звуковысотный абрис интонации, предоставляя последнюю, так сказать, в готовом виде. Заштампованность исполнительского процесса как следствие чрезмерной, гипертрофированной двигательно-моторной автоматизации и сопутствующей этому слуховой бездеятельности – один из наиболее распространенных недугов в массовом музыкальном обучении.

Современная научная концепция трактует музыкально-исполнительский процесс как диалектическое триединство: внутреннеслуховое представление интерпретатора, создаваемый им в воображении звуковой прообраз; двигательно-моторное воплощение этого прообраза на клавиатуре (грифе и

т.д.); реальное звучание инструмента, контролируемое и корректируемое слухом играющего.

Термин «коррекция» употреблен здесь постольку, поскольку между реальным звучанием инструмента и первичным внутреннеслуховым образом исполнителя существует не только прямая («представляю-делаю»), но и обратная связь: играющий не просто фиксирует слухом звуковой результат своих действий, не пассивно воспринимает его, но, постоянно соотносясь с ним, по ходу дела в чем-то видоизменяет, варьирует, корректирует свою художественную идею.

Активизация слуха выражает себя по двум основным, хотя и тесно связанным, взаимодополняющим направлениям. Речь идет, во-первых, о неослабном и тщательном слуховом контроле исполнителя за своими исполнительскими действиями, т.е. о гибкой коррекции игры, недопущении механически моторных форм воспроизведения музыкального материала (в музыкально-педагогической практике это находит отражение в требовании «слушать себя»); во-вторых, об активизации внутреннеслуховой функции, обеспечивающей четкость звукового прообраза, интерпретаторского замысла, призванного определять конкретные игровые действия музыканта-исполнителя»¹⁵.

¹⁵ Цыпин, Г.М. Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения : пособие для учащихся муз. отд-ний педвузов и консерваторий / Г.М. Цыпин . – М. : Интерпракс, 1994 . – С. 178 – 182.

Тема 5. Координация игровых движений левой и правой руки

Основы начального обучения игре на инструменте включают в себя прежде всего воспитание правильно организованных движений рук. Предварительная организация рук состоит из упражнений без инструмента. Важным условием готовности к игре является правильная посадка и ощущение свободы корпуса и всей руки. С самого начала обучения в процессе игры необходимо включать обе руки. Огромное значение имеет координация слуховых представлений и игровых движений с навыками ориентации на инструменте.

Характер и методы показа игровых движений зависит от индивидуальных особенностей студента. В процессе игры следует внимательно работать над навыками звукоизвлечения и доступным на данной ступени развития разнообразием звучания. Необходимо учитывать образность и наглядность теоретических объяснений.

Вопросы аппликатуры на начальном этапе обучения игре на струнном инструменте тесно связаны с особенностями строения руки студента. На различных этапах обучения преподаватель может давать разнообразные аппликатурные указания с учетом особенностей каждого пальца, а также строения руки. Необходимо воспитывать у студента вдумчивого и серьезного отношения к аппликатуре, а также понимания ее художественного смысла.

Важным фактором при игре на инструменте является организация правильной посадки играющего. Нужно устойчиво и опорно сидеть, но при этом обладать подвижностью туловища и плечевого пояса. Индивидуальные особенности посадки и постановки зависят от физического строения студента. Посадка и постановка влияют на овладение игровыми навыками. Немаловажное значение имеет психофизическое состояние готовности к игре.

На первоначальном этапе обучения необходимо передавать самыми простыми средствами выразительности характер различных пьес песенного и танцевального склада и их эмоциональный тон. Изменение двигательных приемов непосредственно зависит от музыкального образа. Систематическое развитие игровых навыков требует равномерного развития правой и левой рук.

Согласование и синтезирование различных физических и психических усилий имеет место в уже простейших заданиях по звукоизвлечению правой руки без участия левой (по открытым струнам). Важно добиваться, чтобы реальное звучание соответствовало задуманному на основе задуманного уже ранее игрового движения, для чего следует подбирать игровое движение необходимой формы и интенсивности.

Серьезные осложнения с координацией начинаются с вводом в дело одновременно обеих рук. Здесь мы можем столкнуться с двумя основными моментами:

- а) необходимостью различных физических усилий рук;
- б) наличием в работе рук своеобразной полиритмии движений.

Важно своевременно обратить внимание студента на пагубность произвольных зажимов в той или иной руке и на необходимость их устранения. Дружная синхронная активность пальца левой руки и звукоизвлекающей правой рукой струнникам необходима довольно часто.

Развитие слухового самоконтроля на начальном периоде обучения трудно переоценить. Основным принципом в подборе упражнений начинающему музыканту должна быть строгая координация, увязка задач в правой и левой руке.

Решение педагогической задачи координации психической и физической деятельности студента требует найти оптимальное соотношение его духовных и материальных возможностей на данном этапе музыкального развития. Разумная сбалансированность и того и другого, их взаимовлияние и представляет собой суть современного понимания данной проблемы.

Стабильная игровая установка – это своеобразный тест по отношению к психофизиологической характеристике начинающего музыканта. В своей педагогической кладовой преподаватель должен иметь для начинающих музыкантов игровые установки: стабильные, зримые, конкретные. Исходные постановочные моменты, основные игровые движения, динамическая шкала инструмента, красота звукопонятия должны быть совершенно определенными. Хотя они по необходимости могут варьироваться в зависимости от содержания музыки и данных исполнителя.

Коррекция типовых педагогических установок в процессе практического изучения и развития индивидуальности обучающегося представляет собой наиболее сложный, но и наиболее важный вид координационной деятельности студента и преподавателя.

Главный смысл целесообразной постановки рук заключен в индивидуальной коррекции игровых движений. Осуществляется она, в основном, самим исполнителем (педагог же может указать лишь на желаемый их результат).

Усвоив и закрепив движения каждой руки отдельно, можно соединить их действия, сосредоточиться на работе обеих рук. В работе над правой рукой необходимо стремиться, с одной стороны, в процессе ускорения движений приближаться к тремолированию, а с другой стороны, за счет точной

координации с левой рукой добиваться хорошей «штриховой» игры (четкой и легкой по звучанию).

«Штриховая» игра – это условное выражение, которое распространено среди исполнителей на щипковых народных инструментах. Под «штриховой» игрой нужно понимать воспроизведение звука одиночными ударами в разные стороны. На каждую ноту может приходиться один, два, три и четыре удара. Они могут применяться в различных комбинациях в зависимости от характера произведения, темпа, ритма. Этот прием является основным в исполнении технически более сложных произведений. Совершенствование мелкой техники («штриховой») может осуществляться на этюдах, способствующих правильному развитию пальцевой беглости.

Тремоло является самым выразительным и самым трудным для освоения приемом. Оно основано на чередовании направления ударов по струне и сочетает в себе целый комплекс движений руки, различных по степени мышечного напряжения. Тремоло – это многокрасочная звуковая палитра, при помощи которой музыкант передаёт характер произведения. То или иное звучание тремоло зависит от многих причин, связанных с синхронностью рук, частотой тремоло, местом звукоизвлечения, с качеством инструмента, медиатора, палочек и т.д. Частота тремоло величина непостоянная. Она зависит от количества ударов медиатором (пальцем), палочками по струне в единицу времени и изменяется в соответствии с динамикой и характером произведения. Всякое ускорение движения вызывает увеличение напряжения мышц руки, что отражается в звучании. Главным, определяющим фактором, должно быть не количество ударов на каждую ноту, а конечный результат – создание выразительной певучести мелодии.

Тема 6. Основные исполнительские приемы

Художественно-выразительный потенциал – гибкость динамической шкалы, фактурные и гармонические возможности – позволяет отнести *гармонику* к числу «наиболее интонационных музыкальных инструментов, которым доступен широкий диапазон стилей»¹⁶. Важнейшей конструктивной особенностью гармонике является возможность управления исполнителем звуком в зависимости от требуемого характера произношения и на протяжении всей продолжительности звучания: в начале звука – посредством разнообразных атак, в стационарной части – при помощи изменения силы меховедения и сонорных приемов игры, в окончании – путем использования различных видов артикуляции. Наличие постоянной температуры лишает гармонистов такого компонента интонирования, как изменение тона в процессе звучания, что восполняется возможностью филировки.

Приемы игры гармонике подразделяются на две группы: сонорные и музыкальные. Формирование сонорных приемов игры было обусловлено стремлением авторов и исполнителей расширить художественно-образную сферу музыки для гармонике. Среди наиболее ярких звуковых эффектов – кластеры, кластерное глиссандо, тремолирующие кластеры, вибрато, использование звучания воздушного клапана, шумовые приемы игры.

К музыкальным приемам игры на гармонике относится артикуляционно-штриховой комплекс, который рассматривается не только как способ произношения (И. Браудо), но и как метод формирования музыкальной мысли (Ю. Акимов), включая в себя «средства воздействия исполнителя на начало, процесс и прекращение каждого звука в пределах фразы»¹⁷. В исполнительстве на гармонике – это движения меха, пальцевые приемы звукоизвлечения (туше) и их взаимодействие. Техника меховедения на гармонике складывается из следующих элементов: смена направления движения меха, равномерное движение меха, равномерное замедление и ускорение движения меха, пунктирное движение меха и комбинированное меховедение. А. Чернов отмечает, что на всех уровнях организации музыкального материала меховедение одновременно может включать в себя ряд переменных функций: фразировочную – в случаях совпадения смены направления движения меха со смысловыми границами построений; интонационную – при условии подчеркивания сменой меха напряженности и расчлененности мелодических скачков; выразительную – при выделении мехом кульминационных вершин

¹⁶ Давыдов, Н.А. Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста (аккордеониста) / Н.А. Давыдов. – 4-е изд., доп. – Луцк : Волинская областная типография, 2006. – С. 24.

¹⁷ Акимов, Ю.Т. Некоторые проблемы теории исполнительства на баяне / Ю.Т. Акимов. – М. : Сов. композитор, 1980. – С. 61.

мелодии и очерчивания границ фразы; ритмическую – посредством разнообразной акцентуации; артикуляционную – от штрихового расчленения отдельных звуков до расчлененности разделов и частей композиции¹⁸. Кроме этого существуют разнообразные приемы игры мехом: тремоло, тремоло «та-ха» (дубль-штрих), различные виды триольного тремоло и триольного рикошета, квартольный рикошет.

Цимбалы

Основным приемом звукоизвлечения на цимбалах является удар по струнам, который состоит из нескольких элементарных действий: замаха, контакта со струнами и последующего движения. Каждая из этих трех фаз может быть различной по форме, силе, скорости. Каждый новый вариант требует определенных элементарных действий, однако все они остаются в рамках базового приема.

На основе удара производится тремоло – быстрое многократное чередование ударов. Удар и тремоло – это приемы, которые пронизывают всю исполнительскую технику цимбалиста, являются базой для возникновения всех остальных.

Все приемы звукоизвлечения на цимбалах можно разделить на следующие виды:

- а) основные приемы (удар, тремоло);
- б) колористические приемы (пиццикато, глиссандо, с сурдиной, флажолеты, игра ключом – гавайская гитара, *col legno* – древком молотка);
- в) сонорные приемы (постукивания по деке, по корпусу, игра за порожком).

Рассмотрим некоторые приемы игры на цимбалах:

Удар – наиболее употребительный прием извлечения звука, который используется как в медленных, так и в быстрых или очень быстрых темпах. При налаживании удара необходимо обеспечивать свободу и эластичность рук от кисти до плечевого пояса. В своей основе удар имеет движение руки, снабженной специальным приспособлением – палочкой (молоточком). Удары палочек должны производиться не далее 3-5 см. от подставок. В момент удара кисть должна легко касаться струн ребром ладони и фалангой мизинца, но не ударять по струнам.

Тремоло – наиболее сложный прием звукоизвлечения по сравнению с ударом. Его освоение требует большой и тщательной работы. Тремолирование выполняется путем частого чередования ударов палочек на одном или двух

¹⁸ Чернов, А. Формирование смены меха в работе над полифонией / А. Чернов // Баян и баянисты : сб. метод. ст. ; ред. Б. Егоров, С. Колобков. – М. : Сов. композитор, 1987. – Вып. 7. – С. 4.

звуках. Основное назначение тремоло это достижение непрерывности звучания и связного исполнения. Также этот прием может использоваться в качестве определенного штриха или с целью продления звучания крупных длительностей.

Пиццикато – это извлечение звука щипком. Существует два основных вида пиццикато на цимбалах: ногтем и подушечкой пальца. При этом в первом случае пиццикато получается яркое и громкое, а во втором – тихое, нежное и более мягкое. Щипками обеих рук возможно одновременное исполнение двух, трех и более звуков, а также тремолирование на двух звуках.

Глиссандо – это скользящий переход от звука к звуку, который осуществляется скольжением пальца, ногтя или палочек по струнам. Существует как восходящее, так и нисходящее скольжение. Лучше всего глиссандо получается в пределах диапазона одной подставки. Но при помощи передачи от одной руки к другой можно исполнять длинное глиссандо, которое будет охватывать звукоряд до трех октав.

С сурдиной (*con sordino*) – это извлечение на цимбалах сухого, приглушенного звука. Для исполнения сурдины следует прижимать пальцем (средним или указательным) нужную струну в месте ее касания с подставкой, а другой рукой производить удар или щипок. С помощью смещения пальца в ту или иную сторону можно добиваться различного качества звучания.

Древком молотка (*col legno*) – это прием, который был заимствован из народного исполнительства. Для исполнения данного приема следует переворачивать молоточки и играть обратной стороной без обшивки, т.е. древком. Звук при этом получается яркий, выразительный и четкий. В профессиональной исполнительской практике игра древком употребляется в основном для колористического эффекта, а также при исполнении обработок народных мелодий.

Флажолет – это звук высокой частоты и оригинального тембра. На цимбалах в диапазоне струн нижнего и среднего регистров возможно извлечение натуральных октавных (звучит октавой выше), 2-октавных (двумя октавами выше), квинтовых (квинта через октаву) и терцовых (терция через октаву) флажолетов. Исполнение флажолетов на цимбалах возможно ударами палочек и щипком. Для извлечения флажолетного звука нужно легко прикоснуться пальцем к струне в месте ее деления на определенные части, а другой рукой произвести удар или щипок в обычном месте. Одновременно с ударом (щипком) палец быстро снимается.

Исполнителю-цимбалисту предоставляется определенная свобода в выборе варианта приема звукоизвлечения, конечно, это в том случае, если автором не указаны в тексте конкретные приемы. Все приемы звукоизвлечения

состоят из множества простых движений, которые в процессе обучения целесообразно анализировать, корректировать и тренировать, так как именно они определяют уровень исполнительского мастерства.

Грифовые инструменты

Домра, мандолина

Основные исполнительские приемы – это удар, пиццикато, тремоло, флажолет, вибрато, глиссандо и др.

Удар – это основной прием звукоизвлечения на домре, мандолине.

Пиццикато большим пальцем правой руки: медиатор кладется на колено правой ноги, либо удерживается между 1-м и 2-м пальцами правой рук, или зажимается между фалангами 2-го пальца. Пальцы, кроме большого, ставятся на нижний край панциря, звук извлекается движением большого пальца вниз. Место звукоизвлечения выбирается в зависимости от желаемого тембра, обычно ближе к грифу.

Тремоло – это быстрое чередование ударов вниз и вверх. Необходимо добиваться синхронности движения правой и левой рук. При этом должны исключаться всякие акценты и соблюдаться большая плавность, что приводит к непрерывности звучания. Правильная аппликатура – необходимое условие в достижении плавности и ровности звучания.

Флажолеты являются выразительным художественным средством. Флажолеты бывают натуральные и искусственные (октавные, квинтовые и квартовые). В натуральных флажолетах палец левой руки касается струны и мгновенно отрывается от нее в момент удара. Натуральные флажолеты образуются от деления открытых струн на 12-м, 7-м или 19-м, 5-м или 24-м металлическими порожками, обозначаются кружочками над нотами с указанием струны, из которой должен извлекаться натуральный флажолет. В искусственных флажолетах левая рука прижимает струны на грифе, а пальцы касаются струны в определенном месте.

Вибрато достигается поперечным движением пальцев левой руки, покачиванием струны из стороны в сторону пальцем левой руки, прижатым на ладу. При этом можно играть ударами и тремолировать.

Глиссандо является очень выразительным исполнительским приемом. Оно представляет собой скольжение по струне от ноты к ноте в хроматической последовательности на различные интервалы (как восходящие, так и нисходящие). Это легкое быстрое или отяжеленное медленное скольжение по прижатой струне пальцем левой руки. Оно обозначается словом *glissando* (*gliss.*) или волнистой чертой от ноты, с которой начинается скольжение, и до ноты, на которой скольжение завершается.

Балалайка

Основным приемом игры на балалайке является бряцание. Он представляет собой равномерно-последовательное чередование ударов ногтевой фаланги указательного пальца правой руки сверху вниз и снизу вверх по всем струнам с участием предплечья и кисти. Удары должны быть одинаковые по силе и тембру.

Пиццикато большим пальцем – это щипок струны большим пальцем правой руки в движении сверху вниз.

Арпеджиато – это скольжение большого пальца правой руки по всем струнам сверху вниз.

Двойное пиццикато – это извлечение звука равномерными ударами по одной струне поочередно большим и указательным пальцем.

Тремоло – это извлечение звука частым чередованием ударов указательного пальца по всем струнам одновременно.

Вибрато – это извлечение звука подушечкой пальца правой руки при одновременном его повышении и понижении за счет колебательного движения ладони, которая ставится ребром на край подставки и на струну за подставкой.

Тема 7. Развитие технических навыков

Развитие игровых движений и качество звука на народных инструментах приобретается при работе над упражнениями, гаммами, арпеджио, этюдами и пьесами. Следует отметить, что принципы так называемой «технической тренировки» являются универсальными для всех инструментов. Вот что пишет о формировании и развитии технических навыков А. Бирмак. «Индивидуальные особенности дарования исполнителя, разное строение рук и различная степень технической оснащённости приводят к тому, что каждый по-своему определяет те или иные трудности в произведении. В работе над преодолением их музыканты пользуются многими способами тренировки, которые с их точки зрения являются наиболее целесообразными. Мы приведем лишь некоторые <...>».

При всем многообразии приемов и методов работы все они должны прежде всего зависеть от художественной цели и исходить из музыкальных представлений, а также соответствовать удобству и свободе движений, то есть приспособлению к индивидуальным психофизиологическим особенностям исполнительского аппарата. От умения сосредоточить внимание и направить энергию на достижение этой цели и зависит в огромной степени результат упражнения. В этих условиях музыкант лучше понимает, что и как ему следует учить.

В первый период обучения все оказывает сильное влияние на психику ученика: незнакомый педагог, новая дисциплина, ощущение своей беспомощности при игре, – все это действует как новые сильные раздражители, вызывая неуверенность, сковывая эмоции. Основная задача педагога состоит в том, чтобы заинтересовать, увлечь ученика. Акцентируя решающее значение связи технической работы с художественными задачами, Г. Нейгауз ссылался на принципы работы И. С. Баха. «Надо до конца понять, – писал Нейгауз, – что метод Баха состоял в том, что он согласовал технически (двигательно) полезное с музыкально прекрасным, что антагонизм между сухим упражнением и музыкальным произведением он сводил почти к нулю»¹⁹.

Связь упражнения с «музыкально прекрасным» стимулирует появление положительных эмоций и способствует более успешному освоению технических трудностей. Поэтому, задавая ученику этюды или технически полезные пьесы, педагог должен стремиться не только к тому, чтобы они отвечали намеченной на данном этапе цели развития ученика, но также представляли собой известную художественную ценность, воспитывали вкус, будили воображение. Стремясь заинтересовать ученика <...>, следует

¹⁹ Нейгауз, Г.Г. Об искусстве фортепианной игры / Г.Г. Нейгауз. М. : Музыка, 1987. – С. 107.

адресоваться к его представлению, фантазии, прибегая к различным поэтическим ассоциациям. С первых этапов обучения необходимо следить, чтобы в ученика не появлялась скованность.

Рассматривая исполнительский аппарат как кинематическую цепь, звенья которой взаимосвязаны, мы приходим к пониманию постановки руки не в статике, а в динамике. <...> Два условия должны лечь в основу первоначальных упражнений: первое – это «связь полезного с прекрасным», второе – координированная организованная свобода. Первоначальные упражнения полезно начинать с более крупных движений, не требующих тонкой дифференцировки и самостоятельности пальцев, приема для начинающих сложного и вызывающего вначале зажимы. Таким упражнением будет свободное падение руки учащегося на колени. Оно является лишь подготовительной гимнастикой на ощущение нагрузки и освобождения. Смысл его в том, чтобы ученик ощутил вес своей руки и при подъеме почувствовал поддержку ее в верхних частях аппарата. При выполнении этого упражнения важно, чтобы рука падала свободно, без усилий, чтобы падение было естественно быстрым, а подъем медленным. Сходные упражнения на ощущение веса и разгрузки в работе с учениками практиковали Г. Нейгауз, К. Мартинсен и др.

Для выработки правильных и свободных движений полезно вначале поучить пьесы ансамблем, где <...> сопровождение педагога создаст <...> иллюзию собственного исполнения, помогая тем самым «соединять полезное с прекрасным». <...> Затем можно рекомендовать упражнения на выработку двигательного представления, «мышечного чувства». <...> Все упражнения следует играть медленно, мягким звуком, свободной и организованной рукой. Ученик должен научиться слушать качество звука и связывать его с определенным движением. Это помогает вырабатывать связи между музыкальными представлениями и исполнительскими движениями. При такой работе формируется необходимое «мышечное чувство», способствующее выработке правильного туше. <...>

После освоения позиций можно перейти к выработке гамм и арпеджио, для чего пользуются самыми различными методами. Так, например, можно поучить заключенные в произведении гаммы или арпеджио методом «вычленения», то есть повторением части или целого пассажа в медленном темпе, отдельно. Целесообразным является и другой способ: до начала работы над техническим произведением предложить ученику потренироваться в имеющихся в нем гаммах или арпеджио, подготовить «полуфабрикаты» (Нейгауз). Эти методы отнюдь не исключают ознакомления с построением гамм по квинтовому кругу, анализа строения трезвучий, доминантсептаккордов

и т.п.; при этом полезно, чтобы ученик умел строить их самостоятельно. Такой анализ создает у него ясное представление о тональностях. Если построение и аппликатура гамм и арпеджио уже известны, полезно каждый день поиграть их для «разминки». <...>

Освоение технических формул (гамм, трезвучий и т.п.) в период накопления технических навыков способствует формированию определенных двигательных динамических стереотипов, на основе которых легче и быстрее осваиваются технические трудности. Но для того чтобы двигательный стереотип был динамическим, имел способность изменяться в зависимости от различных ситуаций, возникающих в игре, рекомендуется уметь свободно ориентироваться в разных тональностях, в различных вариантах темпа, градациях звука и т.п. Известно, что многие педагоги рекомендовали именно таким способом вырабатывать гаммы (например, В. Сафонов). Исполнителю, обладающему определенным техническим «запасом», нет необходимости в ежедневно» проигрывании их.

Что касается упражнений, то в начале обучения они полезны во многих отношениях – для выработки ясности представления, для освобождения и координации движений, при тренировке определенных навыков и т.д. В дальнейшем для преодоления технических трудностей в произведениях приходится самому изобретать разнообразные упражнения.

Следует лишь добавить, что все упражнения и приемы должны исходить из принципа «прямой путь – кратчайший путь» и потому прежде всего необходимо понимание художественной задачи, схемы движения и тренировка не «вообще», а конкретное исправление тех ошибок, которые мешают игре (неправильного представления, неудачной аппликатуры, неудобных движений и т.п.).

Если в начале обучения наряду с пьесами уделяется определенное внимание упражнениям и техническим формулам, то в дальнейшем к ним прибегают тогда, когда требуется устранение каких-либо недостатков в игре. Основная роль в развитии техники уже отводится этюдам и виртуозным пьесам. <...>

При отборе этюдов следует учитывать индивидуальные особенности дарования ученика, состояние его техники, умение работать. Одним из наиболее распространенных способов тренировки является «метод вариантов», которым пользуются фактически все исполнители. Однако полезными будут лишь те варианты, которые исходят из художественной необходимости и ведут по пути «от простого к сложному». Анализируя метод вариантов, следует предупредить, что к некоторым из них следует относиться с осторожностью. Так, например, К. Игумнов отвергал довольно

распространенный среди педагогов метод ритмических вариантов, считая, что лежащий в их основе принцип членения одинаковых длительностей на разные дробные доли представляет собой наиболее «ремесленный способ работы», до предела механизировавший ее в музыкальном отношении». Главное в этой работе, чтобы это было повторение с улучшением, стремление добиться лучшего качества исполнения. Неосмысленное повторение, иногда неверными движениями или неправильной аппликатурой способствует формированию двигательных стереотипов, противоречащих как художественному смыслу, так и техническому удобству.

При *методе вычленения* применяются самые различные способы – повторяют отдельно неудобные переходы связывая их с предыдущим и последующим, выделяют в медленном темпе то, что «забалтывается», слушая чтобы все ноты звучали ровно как в ритмическом, так и в звуковом отношении, играют части пассажа в разных темпах от медленного до настоящего и т.д.

Пианисты часто пользуются *методом акцентировки*. Его рекомендовали Лист, Есипова, Крейцер и другие. Заключается этот метод в том, что пассаж играется с акцентом через ноту на слабое или сильное время, на триоли, квартоли и т.п. При такой работе следует добиваться ровности звука и ритма, строго следя за тем, чтобы ноты с акцентами, взятые разными пальцами, звучали совершенно одинаково. Это помогает вырабатывать определенную дозировку нагрузки на пальцы, устанавливает связь между слухом и двигательной системой. Освобождая руку на нотах без акцента, мы создаем уравновешенность в нервно-мышечном аппарате, тем самым способствуя координированной организованной свободе. Затем надо постепенно переходить к исполнению в среднем и настоящем темпе и к освоению намеченной фразировки. Для этого пассажи полезно учить, включая уже все элементы художественного исполнения. Переход от медленного к более быстрым темпам должен быть постепенным, иначе навыки, которые начали формироваться при медленной игре, сразу же разрушатся и потребуются много времени и труда на восстановление качества.

Для выработки беглости полезен *метод накопления*. Он состоит в том, что часть пассажа, начиная с двух-трех нот, проигрывается быстро, с постепенным прибавлением последующих нот. Вначале небольшие группы в две-три ноты укладываются в одинаковый отрезок времени. Когда «накапливается» группа с большим количеством нот, то во избежание «забалтывания» время исполнения группы следует несколько увеличить или разделить пассаж на две-три меньшие группы. Попытка вместить длинный пассаж в тот же отрезок времени может привести к утрате точности. <...>

В преодолении любого вида трудностей существенное значение имеет предусмотрительность, умение предвидеть предстоящие трудности, вовремя подготовиться к ним. Для этого необходима прежде всего мысленная подготовка, связанная с кинестезическими представлениями. Неожиданная перемена фактуры, неудобный поворот, переносы или перелеты на большие расстояния над клавишами – все это требует предусмотрительности. Предусмотрительность – важное условие при чтении с листа, при перемене движений или аппликатуры в виртуозных пассажах, короче говоря, при любых изменениях ситуации в быстром темпе»²⁰.

Таким образом, критерии развития техники – минимальная затрата энергии и достижение максимального эффекта, простота и удобство движений. Результаты работы над формированием технических навыков могут быть воплощены:

- в укреплении пальцев левой и правой рук, развитии их беглости;
- в формировании координации движений рук (взаимодействии их);
- в освоении рациональной аппликатуры и способов изменения позиций;
- в улучшении качества звука при исполнении различными приемами игры;
- в четком исполнении штрихов на инструменте.

²⁰ Бирмак, А. О художественной технике пианиста / А. Бирмак. – М. : Музыка, 1973. – С. 103 – 114.

Тема 8. Работа над гаммами, упражнениями

Гармоника

Особенности работы над инструктивным материалом всесторонне разработаны видным представителем гармонной исполнительской школы Е. Дербенко. В пособии «Школа техники для гармоники»²¹ автор предлагает варианты работы над гаммами и упражнения для развития базовых навыков игры и постановки рациональной аппликатуры на гармонике in C. Интересны интервальные варианты исполнения гаммы, где наряду с «традиционными» терциями и секстами предлагается исполнение гаммы в секунду (рисунок 2.1), в кварту (рисунок 2.2), квинту (рисунок 2.3), септиму (рисунок 2.4) и т.д.



Рисунок 2.1 – Гамма До-мажор в секунду



Рисунок 2.2 – Гамма До-мажор в кварту



Рисунок 2.3 – Гамма До-мажор в квинту

²¹ В освещении темы были использованы материалы данной работы



Рисунок 2.4 – Гамма До-мажор в септиму

Весьма продуктивным для развития техники станет исполнения гаммы с использованием «разложенного интервала», например, ломанными секстами и т.д. (рисунок 2.5).



Рисунок 2.5 – Гамма До-мажор, изложенная ломанными секстами

Для работы методом ритмических вариантов Е. Дербенко предлагает следующий вариант исполнения гаммы (рисунок 2.6):

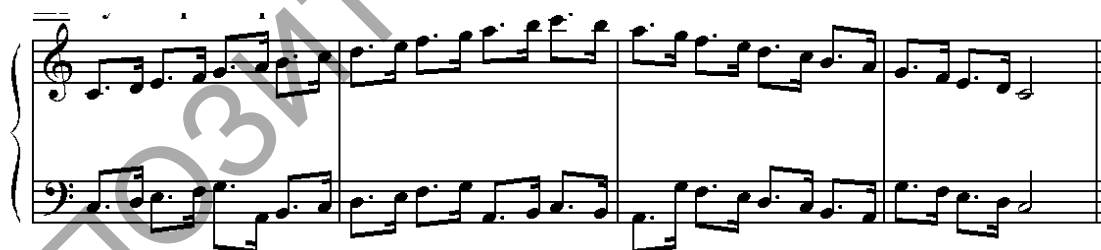


Рисунок 2.6 – Гамма До-мажор с использованием пунктирного ритма

Для координации исполнительских движений правой и левой рук полезно играть гамму в следующем варианте (рисунок 2.7, рисунок 2.8):

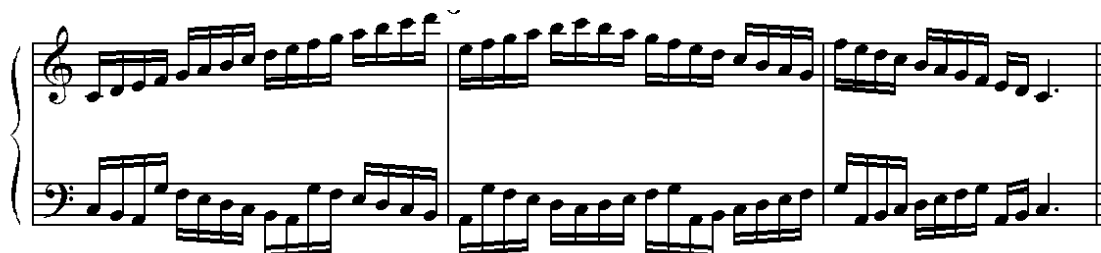


Рисунок 2.7 – Гамма До-мажор расходящаяся



Рисунок 2.8 – Гамма До-мажор в увеличении

Для развития слуха Е. Дербенко предлагает исполнение гаммы, арпеджио, аккордов в диатонических ладах: лидийском, дорийском, миксолидийском, фригийском.

Упражнения, представленные в пособии, можно разделить на несколько групп. В первую входят упражнения, основанные на разложении (рисунок 2.9) или видоизменении (рисунок 2.10, 2.11) перемещений трезвучий:



Рисунок 2.9 – Упражнение



Рисунок 2.10 – Упражнение

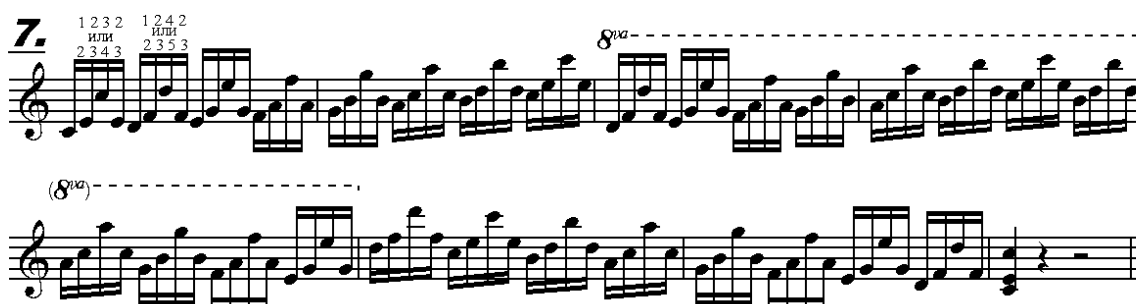


Рисунок 2.11 – Упражнение

Во вторую группу входят упражнения на повторные игровые действия (рисунок 2.12, 2.13):

15.



16.



Рисунок 2.12 – Упражнения



Рисунок 2.13 – Упражнение

Во третью группу входят упражнения на изучение приемов игры мехом (рисунок 2.14, 2.15):



Рисунок 2.14 – Упражнение

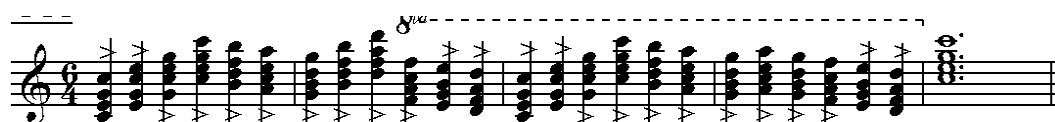


Рисунок 2.15 – Упражнение

Струнные народные инструменты

Для дальнейшего закрепления и развития навыков игры на инструменте, выработки техники (беглости пальцев и рук) и качества звука необходимо играть гаммы и упражнения.

Исполнение гамм и упражнений сочетает в себе четкую работу пальцев левой руки и быстрое передвижение по грифу из позиции в позицию, поэтому работу над гаммами нужно начинать только после того, как обучаемый хорошо усвоит правильное положение руки и игру в одной позиции. В нотах позиции обозначаются римскими цифрами.

Начинать на домре и балалайке следует с гаммы ми-мажор и ля-мажор в одну октаву, играть их на двух смежных струнах в 1-й позиции. На мандолине – с гаммы соль-мажор, ре-мажор и ля-мажор в одну октаву и играть их на трёх смежных струнах в 1-й позиции. На цимбалах – с гаммы до-мажор, ля-минор и соль-мажор в одну октаву в среднем регистре.

После этого можно переходить к гаммам в смежных позициях. Перемещение руки по грифу происходит резким движением – скачкообразно, или путем подмены пальцев. Особенно трудно производить перенос руки в отдаленные позиции и скачки на большие интервалы. При этом важно правильно осуществить не только сам скачок, но и подготовку к нему все руки.

Следующий этап – разучивание в одну октаву на одной струне с переносом 1-й позиции в 4-ю на основе движения руки скачком. Одновременно можно включать и хроматические гаммы в одну октаву, а затем приступить к гаммам в две октавы.

Аппликатура должна быть такой, которая обеспечивала бы рациональное передвижение руки по грифу, и исключала удар по струне «подцепом». При выборе той или иной аппликатуры необходимо учитывать индивидуальные особенности строения рук студента, его анатомо-двигательные возможности. Нужно находить рациональную аппликатуру согласно характеру звучания, темпу и ритму произведения.

Гаммы и упражнения следует исполнять также всевозможными приемами игры, различными штрихами, разнообразными ритмическими рисунками и постепенной или контрастной динамикой.

Правильная осмысленная игра гамм, арпеджио и упражнений способствует развитию ровности и беглости движений пальцев и рук, приобретению навыков выразительной игры, овладению нюансировкой и различными приемами звукоизвлечения.

Тема 9. Основные штрихи

Наиболее спорными в теории инструментального исполнительства являются вопросы штрихов. Н. Кислицын отмечает, что в настоящее время штрихи рассматриваются и как автоматизированные типовые артикуляционно-игровые движения, и как звуковая единица музыкального синтаксиса²². По мнению М. Имханицкого, штрихи – это «характерная деталь артикуляции, которая обозначает в ней меру связности-раздельности и акцентности-безакцентности каждого из соединенных между собой звуков»²³. На взгляд Б. Егорова, штрихи – это «характерные формы звуков, получаемые соответствующими артикуляционными приемами в зависимости от интонационно-смыслового содержания музыкального произведения»²⁴. В центре теоретических положений Н. Давыдова лежит понятие штриха как синтетического первоэлемента музыкального процесса – диалектического единства звуковыразительных качеств музыкального инструмента и комплекса средств исполнительской выразительности (артикуляции, динамики, внутренней ритмики и тембра), где штрих как характер произношения звуков охватывает различные аспекты исполнительской техники²⁵.

Штриховая техника *гармонистов* идентична артикуляционно-штриховой технике баянистов и аккордеонистов. В то же время, Ф. Липс констатирует, что в настоящее время все же отсутствует единое определение понятий «штрих», «способ игры», «прием игры», «прием звукоизвлечения», что делает многие вопросы штриховой техники баянистов и аккордеонистов дискуссионными²⁶. По мнению автора, зону проявления штрихов следует определить в пределах понятий «связная игра – раздельная игра», где границы штриха простираются от legato (*legatissimo*) до staccato (*staccatissimo*). По теории М. Имханицкого, все артикуляционное разнообразие музыки условно систематизируется следующими зонами штриховой палитры: зона связных штрихов (*legatissimo, legato, portato, detache*); раздельно-выдержанных штрихов (*tenuto, marcato, sforzando, non legato*); зона отрывистых штрихов (*staccato, martele, staccatissimo*)²⁷.

²² Кислицын, Н.А. Произношение, артикуляция, штрих – метаморфозы понятий в науке и музыкальной практике / Н.А. Кислицын // Вестн. Челябин. гос. ун-та. – 2009. – № 35 (173). – С.185.

²³ Имханицкий, М. Новое об артикуляции и штрихах на баяне / М. Имханицкий, А. Мищенко. – М. : РАМ им. Гнесиных, 1997. – С. 29.

²⁴ Егоров, Б.М. К вопросу о систематизации баянных штрихов / Б.М. Егоров // Баян и баянисты : сб. метод. ст. ; ред. Б. Егоров, С. Колобков. – М. : Сов. композитор, 1984. – Вып. 6. – С.19.

²⁵ Давыдов, Н.А. Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста (аккордеониста) / Н.А. Давыдов. – 4-е изд., доп. – Луцк : Волинская областная типография, 2006. – С. 28 – 29.

²⁶ Липс, Ф.Р. Искусство игры на баяне/ Ф.Р. Липс. – М. : Музыка, 2004. – С. 35.

²⁷ Имханицкий, М. Новое об артикуляции и штрихах на баяне / М. Имханицкий, А. Мищенко. – М. : РАМ им. Гнесиных, 1997. – С. 29.

В разработках Н. Давыдова классификация штрихов на баяне и аккордеоне значительно расширена и включает в себя шесть групп штрихов: атакировочные (*detache*, *marcato*, *martele sforzando*); отдельные (*non legato*, *tenuto*, *staccato*, *staccatissimo*); связные (*legatissimo*, *legato*, *leggiero*); комбинированные на основе легато (*portato-legato*, *legato-marcato*, *legato-sforzando*); связно-отдельные (тремолирование и рикошет меха при нажатых клавишах, сочетание мехового тремолирования с мануальным расчленением); специфические звуковые эффекты (вibrato, глиссандо).

Струнные народные

Штрих (нем. *Strich* – линия, черта) – это способ, характер ведения звука и его окраски. Он способствует выявлению фразировки, кульминации ее, динамической насыщенности, ритмической стройности, более полному раскрытию глубины смыслового значения музыкального произведения. Искусство звука на струнных народных инструментах приобретает на всех этапах овладения способами звукоизвлечения, приемами игры и выразительного исполнения штрихов. Штрихи делятся на продолжительные, короткие, отдельные, связные, отрывистые, тяжеловесные и легкие отскакивающие.

На струнных народных инструментах распространены три вида штрихов:

- а) *detache* – отдельно;
- б) *legato* – связно;
- в) *staccato* – отрывисто.

Каждый из них имеет свои разновидности, которые нужно изучать в порядке последовательности – от простых к более сложным.

Деташе (франц. *Detacher* – отделять) – это когда каждый звук исполняется отдельно ударами или тремоло. При исполнении штриха деташе пальцы или руки выдерживают длительность ноты полностью. Штрих деташе на практике имеет разновидности, а именно:

- а) одинарное деташе (чередующиеся удары);
- б) двойное деташе (дубль штрих);
- в) тройное деташе.

Все они объединяются последовательным повторением ударов.

А также существует штрих деташе по восходящий или нисходящий звук другой струны.

Легато (итал. *Legato* – связно), штрих при котором один звук плавно переходит в другой. Это понятие объединяет три разновидности:

- а) легато;
- б) нон легато;

в) легатиссимо.

Штрих легато исполняется тремоло непрерывно, как бы на одном «дыхании». Долгие длительности исполняются тремоло широко, протяжно, певуче, а последняя нота под лигой выдерживается полностью. Звук ее постепенно затухает к концу. Перед началом следующей лиги нужно сделать маленькую паузу («вдох») – цезуру.

Нон легато (итал. Non legato – отдельно) – это штрих, который схож с деташе и тенуто, но принципиально отличается тем, что каждый звук должен быть слышим отдельно при игре непрерывным тремоло. Для этого начало звука (при нон легато) выделяется, слегка подчеркивается. Создается слуховое впечатление, что ноты играютя отдельно. Нон легато обозначается также черточкой над или под нотой, но при этом они объединены общей лигой.

Легатиссимо (итал. Legatissimo – очень связно) исполняется более интенсивным тремоло, что придает эмоциональную окраску звуку (большую задумчивость, певучесть, внутреннюю насыщенность чувств). Именно поэтому само тремоло учащается.

Стаккато (итал. Staccato – отрывать, отделять) – это штрих для извлечения отрывистых звуков. В отличие от деташе, при исполнении штриха стаккато пальцы и руки ослабляют нажим на струну после извлечения звука.

Различают три вида штриха стаккато:

- а) стаккато;
- б) спиккато;
- в) стаккатиссимо.

В нотах стаккато обозначается точками над или под нотами. Оно исполняется ударами.

Спиккато (итал. Spiccato – остро, подчеркнуто) исполняется еще более отрывисто, «отскакивающими» пальцами и руками, отдельно толчкообразными «прыгающими» движениями. Спиккато, кроме точек над или под нотой, обозначается еще объединяющей лигой, которая должна способствовать ровности, единству характера звучания.

Стаккатиссимо – это более легкие, «отскакивающие» ноты. В быстрых пассажах, играя чередующиеся удары, можно создать естественное ощущение исполнения стаккатиссимо.

Тема 10. Основы чтения нот с листа

Умение хорошо читать ноты с листа способствует расширению общего музыкального кругозора, поскольку открывает возможности для ознакомления с большим объемом музыкальной литературы. Знакомство с музыкальным материалом может быть организовано двумя способами. Первый из них: разобрать, выучить наизусть, затем исполнить, а другой – проиграть с листа. Игра с листа – это исполнение произведения в темпе, близком к оригиналу, который показывает основной характер произведения, однако без предварительного проигрывания даже части произведения. Поэтому музыкант, хорошо читающий ноты с листа, значительно сокращает время работы над произведением, так как гораздо быстрее достигает ясного представления о сочинении и постигает его идею в целом.

Механизм процесса чтения нот с листа представляет собой перевод нотной записи во внутренне-слуховую картину и воплощение ее на инструменте с помощью налаженных зрительно-слухо-двигательных связей. Он может быть выражен в следующем алгоритме: «вижу – слышу – ищу нужные двигательные действия – играю». Коротко остановимся на этапах и условиях, обеспечивающих успешное протекание процесса овладения навыками чтения музыки с листа. Первый этап – чтение без инструмента (внутренне-слуховое) рассматривается как подготовительный ко второму – чтению за инструментом. Одно из главных условий беглого чтения заключается в мысленном опережении читающим того, что в данный момент играет. Видя ноты, исполнитель с помощью внутреннего слуха трансформирует их в адекватную звуковую картину, используя соответствующие исполнительские движения. Другим условием беглого чтения является быстрая ориентация в фактуре музыкального произведения. Нужно собрать в зрительной, слуховой и двигательной памяти необходимый запас типичных для народно-инструментальной музыки оборотов, овладеть чаще всего используемыми аккордовыми структурами, характерными модуляционными построениями и т.д. Однако, чтобы уметь эффективно пользоваться этим запасом, музыкант должен читать текст не отдельными «слогами», а комплексно – мотивами, фразами, предложениями. Третье существенное условие заключается в требовании неотрывности взгляда от нотного текста. Только в этом случае возможно плавное, непрерывное и логичное развертывание звукового «действия». Для этого необходимо пользоваться приемами мысленного опережения, «забегания глазами вперед».

Также благоприятно на качестве чтения нот с листа скажется предварительный исполнительский анализ произведения (общая

характеристика музыкально-художественного образа, выявление мелодических, гармонических, метроритмических, фактурных и темповых трудностей нотного текста), умение находить рабочий темп и умение при игре с листа смотреть вперед.

Комплексное чтение нот с листа ставит перед *гармонистом* задания более сложные, чем, например, перед домристом или цимбалистом. Фактура произведений для гармоники многослойна и требует осмысления по нескольким линиям одновременно, по горизонтали, и вертикали. Поэтому необходимо формирование навыка структурного охвата текста. На гармонике широко в процессе чтения с листа используются приемы упрощения нотного текста. Это преобразование или опускание подголосков и украшений; облегчение или перемещение аккордов; преобразование разложенных гармонических фигурации в основные гармонические функции. Нельзя забывать, что любое облегчение допустимо лишь при условии сохранения идейно-образного смысла и содержания произведения, интонационной и ритмической структуры мелодического голоса, гармонической основы произведения.

Вопрос чтения нот с листа на *грифовых народных струнных инструментах* комплексно не рассматривается ни в одной из существующих школ игры. Так, А. Александров²⁸ и Н. Игнатьева²⁹ упоминают лишь об общих правилах игры с листа, отмечая, что приступать к чтению с листа следует тогда, когда исполнитель усвоит основные навыки игры, но не уточняет какие именно умения должны быть сформированы для наиболее эффективного освоения.

Проблема чтения нот с листа на домре более глубоко рассматривается в работе О.К. Иваницкой³⁰, в которой автор указывает необходимые элементы, позволяющие свободно читать музыкальное произведение. К ним относятся: знание аппликатуры, технические навыки, творческое воображение, зрительное восприятие нотного текста и анализ произведения. О.К. Иваницкая пишет «чтобы с «лёгкостью воспроизводить» нотный текст, необходимо, прежде всего, накопить в зрительной, слуховой, моторной памяти запас типовых оборотов инструментальной музыки и их производных, усвоить наиболее употребительные гаммообразные пассажи, аккордовые структуры и т.д.».

²⁸ Александров, А.Я. Школа игры на трехструнной домре / А.Я. Александров. – М.: Музыка, 1979. – 172 с.

²⁹ Игнатьева, Н.Л. Вопросы комплексного развития детей в начальный период обучения игре на домре / Н.Л. Игнатьева [Электронный ресурс]. – СПб., 2010. – 24 с. – Режим доступа : <http://nsportal.ru/shkola/muzyka/library/metodicheskaya-razrabotka-voprosy-kompleksnogo-razvitiya-detey-v-nachalnuu>. – Дата доступа : 11.10.2017.

³⁰ Иваницкая, О.К. Навыки чтения нот с листа в младших классах гитары и домры / О.К. Иваницкая [Электронный ресурс]. – Североморск, 2012. – 20 с. – Режим доступа : <http://educontest.net/component/content/article/18393>. – Дата доступа : 12.10.2017.

У исполнителей на грифовых струнных народных инструментах зрительное восприятие нотного знака должно вызывать соответствующую реакцию мышц рук. Речь идет о чтении нот на основе слуховых представлений для чтения нотного текста, а не на основе зрительной проверки точности попадания пальцев на грифе. Для формирования этого навыка можно использовать для чтения с листа на начальном этапе несложные упражнения на одной струне, варьируя направление движения мелодии. Основное условие результативности использования данных упражнений – исключить зрительный контроль за игровыми движениями рук.

Необходимо, чтобы движения пальцев левой руки были синхронизированы с движениями кисти правой руки. Вначале нужно использовать такие приемы игры как удары вверх, удары вниз, чередование ударов вверх и вниз, эпизодически тремоло на отдельных звуках. Все это относится к модели поведения правой руки. Для левой руки все обстоит по-другому. На первых порах следует использовать только первую позицию. Отметим, что квартовый строй инструмента позволяет применять аппликатурные формулы на других струнах.

Чтение нот с листа на *цимбалах* затруднено отсутствием аппликатурных формул, что связано с особенностями конструкции инструмента.

Таким образом, обобщая существующие методические разработки, можно прийти к выводу, что главными элементами навыка чтения с листа является ускоренное восприятие нотной графики; умение предугадывать; выработка мгновенной двигательной реакции; восприятие нотного текста комплексно.

Тема 11. Практическое освоение выразительных средств исполнительства

Применение средств исполнительской выразительности позволяет музыканту раскрыть содержание и воплотить художественный образ исполняемого произведения. Первоосновой исполнительского осмысления музыкального текста является авторский замысел, зафиксированный в нотном виде, между тем, характер применения средств исполнительской выразительности лишь частично и относительно отображен автором в нотной записи, а многие количественные и качественные характеристики воспроизведения определяются исполнителем.

Исследователи выделяют относительно стабильные стороны музыки (мелодия, гармония, структура, форма), которые не должны изменяться в процессе воспроизведения нотного текста, и мобильные стороны (темброрегистровые качества, технические возможности), которые могут модифицироваться с целью максимального воздействия на эмоционально-образную сферу³¹. При этом плодотворность исполнительской индивидуализации в данном аспекте зависит от верного отбора средств выразительности, соответствующих общей направленности сочинения, личностного эмоционального отношения исполнителя к музыкальному произведению, уровня развитости ассоциативного компонента художественно-образного мышления – музыкально-слуховых представлений и воображения.

В работах Е. Либермана³², С. Мальцева³³ на примере фортепианного исполнительства были выявлены средства, определяющие индивидуальность создания исполнительского текста произведения. В качестве основных средств выразительности исследователи выделили артикуляцию (акцентуацию), динамику (динамическое интонирование), темп и агогику, фразировку, педализацию, звук и темброкрасочный колорит. Схоже с этим Н. Давыдов включает в комплекс выразительных средств исполнителей на народных инструментах, динамику, агогику, артикуляцию, штриховую технику, тембровое своеобразие.

Каждое из выразительных средств имеет свои основные функции и направлено на выполнение определенных художественных задач. Так, **динамика** звучания воплощает экспрессию музыкального произведения и осуществляет связь музыкального развития с чувствами и эмоциями

³¹ Давыдов, Н.А. Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста (аккордеониста) / Н.А. Давыдов. – 4-е изд., доп. – Луцк : Волинская областная типография, 2006. – 308 с.

³² Либерман, Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е. Либерман. – М. : Музыка, 1988. – 236 с.

³³ Мальцев, С. Нотация и исполнение / С. Мальцев // Мастерство музыканта-исполнителя: Статьи. Очерки. Исследования : сб. ст. ; сост. Я.И. Мильштейн. – Вып. 2. – М. : Сов. композитор, 1976. – С. 68–104.

слушателей. Следует отличать громкостную динамику и динамику развития произведения в целом, где напряженность звучания достигается как при помощи изменения громкости, так и посредством целенаправленного применения всего комплекса средств исполнительской и композиторской выразительности. Термины, обозначающие уровни громкости, относительны, поэтому выбор динамических оттенков отталкивается от закономерностей восприятия громкости звучания человеческой психикой. Для народной музыки танцевального характера свойственна повышенная громкость, поэтому при создании динамического плана произведения исполнителю особенно важно учитывать, что частое использование крайних громкостных градаций сглаживает динамический накал развития музыкального материала.

В исполнительской практике на *гармонике* динамическое развитие происходит посредством интенсивности движения меха, определяющей общий динамический план произведения, и артикуляции, охватывающей зону каждого нюанса. Гибкость динамической шкалы позволяет гармонистам плавно усиливать и ослаблять силу звука, извлекать звук с четкой атакой и постепенным затуханием, что схоже с динамическими возможностями скрипки, органа, деревянных духовых инструментов, фортепиано. Вместе с тем, существует ряд специфических особенностей гармоники, например, преобладание силы звучания нижних звуков и более громкое звучание на разжим при равносильном движении меха. В исполнении крайних звуковых градаций необходимо учитывать динамический потенциал конкретного инструмента, так как минимальное движение меха часто вызывает отсутствие звука («еще не звук»), а чрезмерное натяжение меха – форсаж и детонацию голосов («уже не звук»). Кроме этого, при минимальной звучности в аккордовой фактуре актуализируется проблема разного ответа голосов и качественного озвучивания вертикали. Ограниченная возможность динамического вычленения отдельного звука в аккорде может быть компенсирована приемами неполного туше (по П. Гвоздеву) и исполнением фразировочных цезур, применяющихся для завуалирования отдельных голосов.

Шкала динамических градаций у *струнных народных инструментов* сравнительно большая и простирается в пределах *ppp – fff*. Струнные народные инструменты, такие как домра, балалайка, мандолина и цимбалы обладают способностью к гибкой динамической нюансировке. Существует два вида динамики: контрастная и последовательная.

Бережное отношение к звуку необходимо прививать студенту с первых шагов обучения. Каждый струнник обязан знать все тонкости своего инструмента и уметь пользоваться динамикой в любом нюансе. Очень многое зависит от требовательности слухового контроля, от умения слушать тишину и

слушать паузы. Важно уметь играть *pianissimo*, и при этом добиваться либо полетности звука, либо плотности звучания. Полезно внимательно следить за звуком с момента его зарождения и до *fortissimo*. В процессе усиления звука мы можем услышать огромное богатство динамических оттенков. Очень важным моментом является умение распределять *crescendo* и *diminuendo* на необходимом отрезке музыкального материала.

В процессе звукообразования на струнных народных инструментах важнейшую роль занимает прием регулирования силы звука. Он изучается и формируется на протяжении всего пути обучения и совершенствования исполнительского мастерства. Сила звука, динамика тесно связана с мышечными усилиями рук, частично с нажимом на струны. Это зависит от характера музыки. Прием регулирования силы звука, динамики состоит из двух моментов:

- а) сжимание пальцами медиатора, молоточков;
- б) степень ослабления сжима медиатора, палочек.

Если постепенно сжимать, то звук будет усиливаться (крепко прижать – сильный звук), и, наоборот, при разжиме звук затихает (слабо зажать – тихий звук). Чтобы достичь постепенного усиления или затихания звука, нужно очень много работать. Кроме того, важно научиться контролировать состояние кисти, которая должна сохранять относительно свободные движения. Отсутствие контроля приводит к скованности кистей рук. Принцип регулирования силы звука, динамики сохраняется для игры любым приемом. Каждый прием дает присущий ему характер звучания инструмента.

Работа над качеством звука, интонацией и динамикой должна последовательно проводиться на протяжении всего периода обучения и быть предметом постоянного внимания студента. В этой связи необходимо научиться постоянному слуховому контролю. Существует тесная взаимосвязь между звукоизвлечением и слухом.

Также важным элементом создания художественного образа является правильно выбранный **темп и чувство метроритма**. В случаях отсутствия авторских ремарок и указания темпа по метроному, основным критерием выбора темпа становится убедительная скорость развертывания музыкального материала, способствующая наиболее полной реализации исполнительского и композиторского замыслов, а также определение основной доли движения – неделимой метрической единицы, устанавливающей скорость движения и средний темп произведения.

Хорошо развитая способность к ощущению точного метра и темпа создает основу для проявления ритмической и темпоритмической свободы, выражающейся в *агогике* и в игре *rubato*. Возможности исполнительской

агогики обуславливают выразительность музыкального исполнения и охватывают область временных соотношений длительностей, образующих ритмический рисунок и делящих музыкальный материал на такты, а также меру темповых колебаний, не обозначенных в нотном тексте. Термин «tempo rubato» применяют для обозначения особого вида агогики – мелких замедлений и ускорений в мелодической линии на фоне ровного аккомпанемента. Среди других выразительных средств, находящихся в зоне координат темпоритмической свободы исполнения, отметим цезуры и запаздывание извлечения звука относительно его метрического нахождения в такте – ритмические акценты («оттяжки»).

Ф. Липс отмечает, что «малейшие агогические оттенки часто в сочетании с более яркими проявлениями rubato привносят в интерпретацию атмосферу сиюминутного рождения музыкального произведения»³⁴. Вместе с тем, существует опасность преувеличения агогических отклонений, что нарушает монолит музыкальной формы, негативно сказываясь на создании художественного образа произведения. Поскольку агогические отклонения в пределах фразы не поддаются каким-либо обозначениям, исполнитель должен учитывать несколько моментов. Во-первых, ритмическая и темповая свобода должна соответствовать временной структуре развертывания произведения (закон компенсации) и опираться на неизменность метра. В частности, Н. Ризоль, анализируя метроритм как важное выразительное средство исполнительского процесса, подчеркивает, что при отсутствии «ощущения ровного движения и движения в одном определенном темпе, трудно подчас определить художественную меру различных агогических отклонений, rubato, ad libitum»³⁵. Во-вторых, вольность темпа должна быть естественной, внутренней, словно порожденной душевным волнением и эмоциональным настроением исполнителя, направленной на передачу естественности и непосредственности музыкальной речи. В результате «даже самые крупные отклонения в течение сравнительно короткого отрезка времени не будут восприниматься слушателями как нарушение логики движения»³⁶, а осознание исполнителем отмеченных критериев темпоритмической свободы станет одним из важных компонентов художественной интерпретации.

Существенную роль в комплексе средств выразительности играет **артикуляция**. И. Браудо трактует термин «артикуляция» в двух значениях: в узком и широком смысле слова. По положению И. Браудо, значение артикуляции в узком смысле охватывает способы связно-раздельного

³⁴ Липс, Ф.Р. Искусство игры на баяне/ Ф.Р. Липс. – М. : Музыка, 2004. – С. 117.

³⁵ Ризоль, Н. Очерки о работе в ансамбле баянистов / Н. Ризоль. – М. : Музыка, 1986. – С. 113.

³⁶ Назайкинский, Е.В. О музыкальном темпе / Е.В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1965. – С. 21.

исполнения звуков мелодической линии и особенности произношения музыкально-синтаксических структур³⁷. Под артикуляцией в широком смысле исследователь подразумевает многообразные процессы изменения звучания внутри каждого звука (модификация громкости, тембра, высоты и длительности тона), отталкивающиеся от закономерностей воспроизведения-восприятия музыкального материала³⁸. Кроме этого, понимание артикуляции включает в себя комплекс психофизиологических реакций, состоящий из звуко-двигательных действий. Так, исследователь психомоторной артикуляции В. Максимов выделяет три основных аспекта артикуляции: артикуляцию как процесс интонирования, артикуляцию как систему приемов игры, артикуляцию как знаковую систему³⁹. Е. Назайкинский представляет артикуляцию как комплекс мыслительно-двигательных реакций, включающих следующую циклическую последовательность: звукообразные ассоциации – слухомоторные установки – артикуляционные движения – анализ реального звучания – корректировка игровых действий – дальнейшее повторение цикла⁴⁰.

Следует отметить, что в теории и практике музыкально-исполнительской деятельности термины «артикуляция» и «произношение» отождествляются. Вместе с тем, Н. Кислицын подчеркивает, что в настоящее время актуализированы новые грани понимания сущности артикуляции и произношения, где их смысловое соотношение и содержание определяется «функциональными задачами, формами и масштабами реализации интонационно-содержательных потенций выразительных элементов и средств общезначимого музыкального языка»⁴¹. Это позволяет утверждать, что данные термины не являются синонимичными. Например, по мнению Н. Кислицына, артикуляция предполагает работу двигательного аппарата исполнителя, а произношение подразумевает звуковую организацию музыкально-исполнительской речи в системе общедоступного музыкального языка, где средствами артикуляции являются ориентированные на звукоизвлечение психофизиологические реакции игровой моторики, средствами произношения – акустические явления процесса озвучивания выразительно-содержательных ресурсов музыки. М. Имханицкий также настаивает на схожей дифференциации и формулирует смысловое содержание понятий артикуляции

³⁷ Браудо, И. Артикуляция: о произношении мелодии / И. Браудо ; под ред. Х.С. Кушнарева. – Л. : Гос. музыкальное изд., 1961. – С. 3.

³⁸ Браудо, И. Артикуляция: о произношении мелодии / И. Браудо ; под ред. Х.С. Кушнарева. – Л. : Гос. музыкальное изд., 1961. – С. 191–192.

³⁹ Максимов, В.А. Баян. Основы исполнительства и педагогики. Психомоторная теория артикуляции на баяне / В.А. Максимов. – СПб. : Композитор, 2004. – С. 32.

⁴⁰ Назайкинский, Е.В. О психологии музыкального восприятия / Е.В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1972. – с.53–55.

⁴¹ Кислицын, Н.А. Произношение, артикуляция, штрих – метаморфозы понятий в науке и музыкальной практике / Н.А. Кислицын // Вестн. Челябин. гос. ун-та. – 2009. – № 35 (173). – С.185.

следующим образом: артикуляция в узком смысле слова – это приемы звукоизвлечения, артикуляция в широком смысле слова – это характер произношения синтаксических элементов музыки⁴².

Артикуляция в широком смысле слова ориентирована на выразительное воспроизведение музыкального текста и включает «сумму риторических приемов грамотного произношения музыкально-тематических единиц фонического и синтаксического уровней»⁴³. Так, членение музыкального материала на отдельные масштабно-синтаксические структуры обуславливает **фразировку** произведения, синтезирующую все средства выразительности и определяющую сквозное развитие художественного образа. Внутренняя логика развития мелких структурных элементов включает в себя начало, вершину и завершение, что позволяет воспринимать фразу как законченную музыкальную мысль. В то же время обобщение фраз в более крупные построения позволяет выделить кульминационную точку композиции в целом и создать тем самым исполнительскую форму произведения, где «сопряжение частных кульминаций складывается в своего рода «иерархию», на вершине которой стоит главная кульминация»⁴⁴. В данном аспекте исполнитель должен ясно представлять архитектуру произведения в целом и ориентироваться в своей игре на перспективу дальнейшего развития музыкального материала, организуя целостную систему средств передачи содержания музыкального произведения. Поэтому для музыки, созданной в крупных музыкальных формах, существенным является прием «сбережения средств» для наиболее важных в драматургическом плане разделов, а также создание звуковой перспективы при помощи динамики.

Следует отметить, что немаловажное место в теории артикуляции принадлежит использованию приемов подражания интонационному многообразию человеческой речи. М. Имханицкий справедливо отмечает, что «в человеческой речи существенную роль играет не только степень расчленённости или слитности слогов, но и степень их ударности или безударности»⁴⁵, поэтому большое значение в произношении синтаксических элементов музыки занимает акцентность. Также заслуживает внимания фактор индивидуальности в артикуляции. Так, Н. Волков подчеркивает, что в «музыкальном исполнительстве на каждом конкретном инструменте

⁴² Имханицкий, М. Новое об артикуляции и штрихах на баяне / М. Имханицкий, А. Мищенко. – М. : РАМ им. Гнесиных, 1997. – С.5; 29.

⁴³ Кислицын, Н.А. Произношение, артикуляция, штрих – метаморфозы понятий в науке и музыкальной практике / Н.А. Кислицын // Вестн. Челябин. гос. ун-та. – 2009. – № 35 (173). – С.183.

⁴⁴ Акимов, Ю.Т. Некоторые проблемы теории исполнительства на баяне / Ю.Т. Акимов. – М. : Сов. композитор, 1980. – С. 67.

⁴⁵ Имханицкий, М. Новое об артикуляции и штрихах на баяне / М. Имханицкий, А. Мищенко. – М. : РАМ им. Гнесиных, 1997. – С. 4.

артикуляция и её влияние на выразительные средства имеет свою специфику объективного и субъективного характера. Объективные особенности обуславливаются спецификой звукообразования, субъективные – физиологией и психологией исполнителя»⁴⁶.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

⁴⁶ Волков, Н. Физические и психофизиологические предпосылки образования звука на трубе и проблемы исполнительской артикуляции / Н. Волков. – Минск : БГАМ, 2004. – С. 69.

Тема 12. Развитие навыков игры по слуху, транспонирование⁴⁷

Каждый вид музыкальной деятельности, основываясь на взаимодействии слуховых и двигательных представлений, позволяет как бы заранее намечать мысленную проекцию исполнения музыкального материала. Под *игрой по слуху* мы понимаем исполнение на инструменте музыкального материала, усвоенного на основе музыкально-слуховых представлений без помощи нот.

Данные психологии свидетельствуют о том, что у музыкантов-инструменталистов возбуждение слухового нерва обязательно влечет за собой ответную реакцию не только голосовых связок, но и мышц пальцев. Условия образования слухо-двигательной взаимосвязи при подборе по слуху опираются на нотную запись всякого музыкального произведения, указывающую на конкретные действия:

- звуковысотность (указывает на конкретные клавиши, струны, лады);
- длительность – на продолжительность звучания;
- обозначения темпа, штрихов, нюансов.

Успешность подбора по слуху, таким образом, зависит от тесного взаимодействия между слуховыми и двигательными представлениями, которые получают постоянное «подкрепление» через чтение нотного текста. Это вполне можно усваивать на многих народных инструментах без активного восприятия заключенных в ней слуховых образов. В результате воспроизведение музыки становится «зрительно-аппликатурным», а не «зрительно-слуховым».

Подбор по слуху имеет две формы:

- усвоение музыки в первоначальной тональности;
- усвоение музыки в новой тональности, то есть в виде транспонирования.

В процессе подбора по слуху и транспонирования у студентов развивается музыкальная память, воспитывается музыкальный вкус, вырабатывается слухо-двигательная взаимосвязь; студент постигает слухом ритм, элементы лада, тональности, гармонические средства (интервалы, аккорды), закономерности развития мелодии и гармонии обособленно и в комплексе и, наконец, приобщается к ощущению формы. Практика показывает: если у студента имеется ясное слуховое представление мелодии, то, несмотря на отсутствие игровых навыков на дополнительном народном инструменте, он при желании обязательно подберет ее на инструменте. Поэтому первоочередная задача педагога – всячески содействовать развитию и укреплению слуховых

⁴⁷ При подготовке теоретических материалов по теме использовалась работа А.В. Петrochenko: Петrochenko, А.В. Методическая разработка на тему «Формирование навыков игры по слуху, чтения с листа и транспонирования на уроках музыкального инструмента» / А.В. Петrochenko // Инфоградия для углубления знаний [Электронный ресурс]. – Сураж, 2013. – Режим доступа : <https://infopedia.su/6x9176.html>. – Дата доступа : 12.10.2017.

представлений стремиться к тому, чтобы студент последовательно накапливал их.

Самым доступным проявлением музыкально-слуховых представлений является пение. Поэтому первые шаги в развитии внутреннего слуха надо начинать с него. Точность воспроизведения музыкального материала (посредством интонирования голосом и путем подбора на инструменте) служит в этот период основным критерием оценки слуховых и ритмических представлений, критерием оценки музыкальной памяти. Лучше запоминаются мелодии с ясной направленностью движения, четким ритмом, короткими фразами. При повторе фраз мелодия в восемь тактов запоминается лучше, чем мелодия в четыре такта, не содержащая повторов. Для подбора и транспонирования по слуху удобно использовать записанные на цифровой носитель, напетые или наигранные мелодии без сопровождения и с сопровождением. Подобранные по слуху мелодии полезно затем самостоятельно записывать нотами в форме самодиктанта, который является показателем уровня музыкально-слухового развития студента. Основные задачи самодиктанта – уметь делать внутри слышимое видимым, развивать музыкальную память и внутренний слух, укреплять зрительно-слухо-двигательную взаимосвязь.

Транспонирование или транспозиция – это перенесение музыкального произведения или его части в новую тональность. Следует отметить, что в настоящее время в музыковедческой литературе отмечается прямая взаимосвязь выбранной тональности с замыслом и характером музыкального произведения. Помимо этого, важное значение играют и внеслуховые факторы тональностей, то есть собственно игровые ощущения и представления (удобство исполнения). Так, транспонирование часто используется в работе с вокалистами-солистами, вокальными коллективами, когда приходится «перестраиваться» в другую тональность, если вокалисты «не в голосе» или на начальном этапе разбора нотного текста требуется изменить оригинальную тональность из-за технических сложностей или неудобства исполнения в каком-либо диапазоне.

В «Терминологии по элементарной теории музыки»⁴⁸ Н.Л. Гарбузов пишет: «Транспонирование музыкальных произведений, производится:

а) с целью облегчения исполнения музыкального произведения, если его первоначальная тональность высока или низка для данного голоса или данного музыкального инструмента;

б) с целью облегчения исполнения партий на некоторых музыкальных

⁴⁸ Гарбузов, Н.Л. Терминология по элементарной теории музыки / Н.Л. Гарбузов. – М., Л. : Сов. композитор, 1944.

инструментах;

в) с педагогической целью, если первоначальная тональность музыкального произведения имеет большое количество ключевых знаков и затрудняет чтение с листа нотной записи музыкального произведения;

г) с творческой целью, если композитор переносит в другую тональность целые части музыкального произведения, пользуясь транспонированием, как средством музыкальной выразительности».

Согласно рекомендациям В. Розанова, транспонированием желательно пользоваться при создании аранжировок для домры и балалайки, поскольку у этих инструментов сравнительно небольшой диапазон и выбор тональности связан с использованием ярких открытых струн⁴⁹. Подобные суждения мы находим и в разработках А. Александрова: «Выбор тональности определяется возможностью разговаривать на домре своим родным языком – языком домры. Транспонирование направлено на оптимальное использование способов извлечения звука, приемов игры, штрихов, динамики и артикуляции: помогает найти наиболее технические /удобные/ средства исполнения»⁵⁰. В случае обучения игре на гармонике необходимость транспозиции – очевидна и обусловлена диатоническим строем инструмента. Помимо прикладного значения, транспонирование позволяет развивать тональные слуховые и внеслуховые ощущения и представления (даже при транспонировании по нотам), а также способствует развитию навыков чтения нот с листа, так как требует активности предвосхищающего воображения.

Транспонирование требует от исполнителя не только прочной зрительно-слухо-двигательной взаимосвязи, но и соответствующей степени развития тональных ощущений и представлений. Поэтому обучение транспонированию складывается из 2-х основных фаз:

- обучение транспонированию по слуху и чтению с листа;
- обучение транспонированию по нотам.

Задачей первой фазы является формирование и развитие слухо-двигательных и зрительно-слуховых представлений музыкального материала, но трудности примерно равного тому, который будет использован при первоначальном обучении транспонированию по нотам. Это означает, что, прежде чем приступить к транспонированию какого-либо звукового сочетания, по нотам, необходимо добиться, чтобы его нотный текст:

- вызывал при зрительном восприятии соответствующие слуховые представления,

⁴⁹ Розанов, В. Инструментоведение / В. Розанов : учебное пособие. – М. : Сов. композитор, 1981. – 138 с.

⁵⁰ Александров, А.Я. Школа игры на трехструнной домре / А.Я. Александров. – М.: Музыка, 1979. – 172 с.

– подбирая на инструменте по слуху по крайней мере в тех тональностях, с которых, начинается транспонирование по нотам.

Под транспонированием по слуху в широкой музыкальной практике принято понимать всякую транспозицию, осуществляемую на инструменте, вне зрительного восприятия нотного текста. Таким образом, транспонирование по слуху может осуществляться:

- на моторике (материале), усвоенном в оригинале также по слуху, то есть исключительно за счет его музыкально-слухового представления;
- на материале, усвоенном в оригинале по нотам, то есть за счет конкретных указаний нотного текста.

Не идентичность усвоения музыкального материала в оригинале оказывает воздействие и на процесс транспонирования. Наиболее «чистым» следует считать то транспонирование по слуху, которое производится на основе материала, также усвоенного по слуху. Практика показывает, что если музыкант подбирает музыкальный материал по слуху в одной тональности, то обязательно подберет его (пусть не сразу) в любой другой тональности. Не вызывает сомнений, что неустойчивость слухового представления, выявленная при транспонировании ранее усвоенного материала, является результатом двигательного метода обучения. В целях активизации слуха на первых шагах обучения транспонированию лучше ограничиться материалом, усвоенным также по слуху.

В дальнейшем вместе с ним для транспонирования по слуху следует широко использовать и материал, ранее разученный по нотам, добиваясь при этом ясности и прочности его слухового представления, то есть того, без чего транспонирование по слуху невозможно. Достигнуть в первой фазе обучения слухо-двигательного представления и зрительно-слухового восприятия звуковых сочетаний определенного лада, нужно приступить ко второй фазе обучения – к транспонированию примерно таких же сочетаний по нотам.

Алгоритм транспонирования по нотам следующий:

- определить тональность оригинала, новую тональность и интервал между их тониками;
- при ключе выставить знаки альтерации, соответствующие новой тональности;
- каждую ноту произведения письменно перенести на интервал, разделяющий тониками, в новую тональность.

В методических разработках по проблемам транспонирования, часто приводят слова И. Гофмана о том, что техника транспонирования состоит в том, что слушание происходит посредством глаз. Это значит, что пьесу нужно изучать до тех пор, пока не научитесь воображать напечатанные ноты как звуки и звуковые группы, но не как рисунки ключа. Таким образом, чтобы

транспонировать, нужно мысленно перенестись в новую тональность и затем следить за ходом интервалов.

Транспонирование по нотам требует перевода «внутри слышимого» музыкального материала из одной тональности в другую. Поэтому транспонированию по нотам должно предшествовать обучение чтению с листа и транспонирование по слуху: чтение с листа воспитывает умение превращать ноты видимые в слышимые, транспонирование по слуху – умение воспроизводить музыку в разных тональностях.

Процесс транспонирования по нотам условно можно разделить на три основные фазы:

- зрительный анализ нотного текста (как при чтении с листа);
- мысленный перевод музыкального материала в новую тональность;
- исполнение музыки на инструменте в новой тональности.

Педагог добивается от студента, анализирующего нотный текст, чтобы он не только внутренне услышал, но и возможно более прочно запомнить музыкальный материал. Таким образом, с первых же шагов обучения транспонированию по нотам, студент фактически приступает к транспонированию с листа, то есть к исполнению музыкального материала с листа непосредственно в новой тональности. После анализа нотного текста в оригинале перевод музыкального материала в новую тональность можно осуществлять следующим образом:

- записывается гамма в первоначальной и в новой тональности; под звуками гаммы выставляются цифровые обозначения ступеней, выделяются опорные звуки лада;
- путем сравнения гамм студент распределяет звуки мелодии, необходимые для ее воспроизведения в новой тональности;
- звуки мелодий в новой тональности называются, а затем сольфеджируются;
- намечается мысленная двигательная проекция исполнения музыкального материала в новой тональности – определяется примерная позиция руки, пальцев, аппликатуры;
- педагог помогает студенту настроиться в тональности: проигрывает в новой тональности гамму, тоническое трезвучие и несколько упражнений, включающих основные звуковысотные элементы музыкального материала.

Тема 13. Работа над музыкальными произведениями

Игра на инструменте неразрывно связана с освоением музыкальных произведений, поэтому работа над ними представляет собой основу процесса обучения. Основными условиями правильного подбора первых произведений для обучения игре на дополнительном народном инструменте являются простота мелодии, доступность штриха, аппликатурное удобство.

Начальный этап работы – это прочтение нотного текста с помощью внутреннего слуха, т.е. зрительный обзор, помогающий установить тональный план, фактуру изложения музыкального материала, размер, темп, музыкальную форму, диапазон вокальной партии. Такой анализ дает возможность осознать смысл произведения и отметить особенности нотного текста. Знакомство с творчеством композитора и историей создания музыкального сочинения способствует пониманию стиля и жанра изучаемого произведения. Очень важно выполнять все указания автора относительно динамических нюансов, темпов, цезур и прочих обозначений.

При изучении музыкального произведения необходимо прежде всего осмысленный анализ нотного текста, что помогает раскрытию художественной задачи. Студент должен уметь проинтонировать мелодию, определить ее характер, диапазон, найти кульминационные моменты, цезуры. При изучении нотного текста студент должен определить ладовые особенности, типы фактуры, определить художественные и технические задачи. Концертмейстер при работе со студентом-струнником должен знать удобную для данного инструмента тесситуру, особенности артикуляции.

Существует определенный алгоритм при самостоятельной работе по изучению музыкальных произведений:

1. Ознакомительный визуальный анализ:
 - название произведения, автор, жанр;
 - обозначение темпа исполнения;
 - осознание содержания и характера исполнения).
2. Определение музыкального стиля:
 - старинная музыка;
 - музыка венских классиков;
 - романтическая музыка;
 - современная камерно-инструментальная музыка;
 - обработка народной музыки;
 - популярная музыка;
 - музыка с использованием джазовой стилистики.
3. Визуальный анализ музыкально-теоретический нотного текста:

- ключи, знаки альтерации при ключе, тональность;
- размер, ритмические особенности изложения;
- расположение нотного текста по регистрам инструмента, фактура изложения музыкального материала;
- обозначения повторов и другие авторские и редакторские указания в записи данного нотного текста.
- форма произведения и особенности изложения музыкального материала в соответствии с формой.

4. Исполнительский анализ произведения:

- определение технически-сложных фрагментов;
- подбор аппликатуры;
- определение штрихов и приемов звукоизвлечения;
- динамический план;
- определение образно-эмоционального содержания;
- общая линия развития музыкального материала;
- кульминации.

5. Работа над нотным текстом:

- чтение с листа целиком;
- разбор нотного текста;
- работа над технически-сложными местами;
- работа над фразировкой.

Если исполнение произведения вызывает большие технические затруднения, то необходимым станет работа над текстом по небольшим фрагментам. Особо следует подчеркнуть важность постоянного контроля в процессе работы над произведением за координацией движений рук и качеством исполнения на инструменте.

6. Работа над технической уверенностью исполнения музыкального произведения. Выявление смысловой роли структурных разделов, создание на инструменте кульминаций.

7. Работа над воплощением художественного образа посредством верного отбора и определения характера применения средств исполнительской выразительности.

8. Работа над цельностью исполнения, игра на память, работа над артистической подачей.

9. Подготовка к публичному выступлению.

10. Публичное выступление.

Тема 14. Обзор и анализ музыкальной литературы, педагогического репертуара

Музыкальная литература и педагогический репертуар, используемые в классе народных инструментов, можно классифицировать на несколько групп:

- школы игры для начинающих;
- школы игры для учащихся и педагогов музыкальных школ;
- школы игры для СУЗов и ВУЗов;
- самоучители.

Рассматривая их, можно прийти к выводу, что в общем и целом суть одна – обучение игре, и в каждой описываются начальные этапы, то есть постановка обеих рук, посадка за инструментом, упражнения для закрепления. Но в каждой школе есть свои нюансы и аспекты, на которые составители изданий обращают внимание каждый в отдельности. Рассмотрим основные из них.

Гармоника. Первые самоучители игры на гармонике появляются в начале XX в., что было связано популяризацией исполнительства и промышленным производством гармоник различных систем. Как отмечает М. Имханицкий, «потребность в резком количественном увеличении инструментария неизбежно подразумевает необходимость широкого выпуска высококачественных школ и самоучителей. Аспекты массовости изготовления гармоник и качества издаваемого для них большими тиражами инструктивно-методического материала становятся взаимосвязанными»⁵¹. Поскольку необходимость отбора оптимальных моделей гармоник актуализировалась позднее, то первые издания были ориентированы на гармоники различных конструкций. Так, в 20 – 30-е гг. XX в. были изданы «Школа-самоучитель для хроматической гармонии «Баян» московской и ленинградской хватки» М. Н. Герасимова, «Самоучитель для хроматической гармонии» Я. Ф. Орланского-Титаренко, «Школа для хроматической гармонии» Д. А. Пивоварова, «Руководство для обучения на хроматической гармонике» Л. М. Бановича, «Практическая школа-самоучитель для хроматической гармонии» И. И. Гладкова и А. М. Голубева и др.

Авторы структурировали материал данных школ на два раздела – методический и музыкально-нотный. Например, А. Сергеев и А. Голубев в издании «Новый практический самоучитель для венской двухрядной гармонике русского или немецкого строев» (1936) излагают материал в двух частях. Первая часть ориентирована на постижение основ музыкальной грамоты, а вторая включает в себя революционные и бытовые песни и танцы, текст

⁵¹ Имханицкий, М. И. История баянного и аккордеонного искусства / М. И. Имханицкий. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2006. – С. 202.

которых зафиксирован в нотной и цифровой системах. Г. Тышкевич в «Самоучителе игры на двухрядной гармонике (русского или немецкого строя)» (1956) также приводит основы музыкальной грамоты, дает описание инструмента, его положения и постановки рук, аппликатуры, основ звукоизвлечения и т.д. Во втором разделе автор предлагает нотный материал – народные песни и танцы в собственной обработке, а также переложения и обработки академического репертуара. Схожую структуру мы можем обнаружить и в других изданиях XX в.: в самоучителях Н. Иванова, П. Лондонова и др.

В современных школах игры можно обнаружить несколько иной подход. Например, в «Самоучителе игры на двухрядной хроматической гармонике» Р. Бажилин также дает основы музыкальной грамоты, однако ее изучение идет вкупе с освоением приемов игры и закрепляется на материале упражнений и небольших произведений. Помимо этого, значительное место в издании занимает раздел, ориентированный формирования навыков игры по слуху и простейшей импровизации. Также Р. Бажилин предлагает вопросы для самопроверки, ответы на которые располагаются в конце самоучителя. Новейшим веянием в развитии методической литературы для гармонике является появление видео-школ (например, П. Уханова).

Цимбалы. Создателем первой школы игры на цимбалах является И. И. Жинович – белорусский цимбалист, основатель класса цимбал, дирижер, композитор и педагог, народный артист БССР и СССР, профессор, который положил начало научному исследованию цимбальной культуры Беларуси.

В своей работе «История развития народных цимбал Беларуси», которая состоит из четырех глав и заключения, автор описывает устройство фольклорных цимбал, материалы, из которых они изготавливались, приспособления для игры – молоточки (палочки), принципы настройки инструмента. Проанализировав звукоряды и возможности аутентичных цимбал, И. И. Жинович обосновал необходимость реконструкции инструмента и введения полной хроматической гаммы для исполнения произведений классической и современной музыки. Далее он подробно описывает все виды нового семейства цимбал, приводит схемы инструментов и таблицы размеров примы, альты-тенора, баса и контрабаса. Описывает приемы игры на усовершенствованных цимбалах, обращая внимание на технику владения звуком, аппликатуру и глушение. Исследователь определил два основных направления академического цимбального исполнительства – сольное и оркестровое. Позже часть материалов исследования была положена в основу его статьи «Белорусские цимбалы» и была использована в брошюре «Государственный белорусский народный оркестр».

В 1948 г. вышла первая в истории национальной музыки «Школа игры на белорусских цимбалах» И. И. Жиновича, которая сыграла основополагающую роль в подготовке профессиональных кадров тех лет и стала фундаментом формируемой системы обучения цимбалистов. Данное пособие рассчитано в основном на курс обучения в музыкальной школе и в музыкальном училище, имеет своей главной целью подготовку грамотных, квалифицированных музыкантов-исполнителей на цимбалах как для оркестров народных инструментов, так и солистов.

Начинается пособие с кратких исторических сведений о цимбалах народов мира и белорусских. Глава «Элементарные сведения по музыкальной грамоте» изложена кратко, очень доступно и понятно, носит вспомогательный характер. В книгу внесены главы по вопросам устройства и конструкции инструмента, где приводятся таблица диапазонов разновидностей цимбал, виды молоточков для семейства цимбал, информация о настройке и хранении инструмента.

В следующей главе уделено внимание способам извлечения звука, говорится о посадке играющего. Излагается информация о глушении, о технике удара молоточком, о месте удара. Написано всё доступно и просто.

Практическая часть начинается с «Первоначальных музыкальных примеров», где приводятся упражнения на освоение удара поочерёдными руками с глушением после каждого звука. Основными принципами правильной расстановки рук при аппликатуре является естественное положение рук. В разделе об аппликатуре затрагиваются вопросы возможности глушения при своевременной подготовке рук последующим движениям. Рассматриваются разделы о двойных нотах и тремоло. В заключительном разделе автор отрывки из опер, балетов, концертов поэм, а также свою авторскую пьесу «Белорусскую протяжную и хороводную», которая не потеряла свою актуальность и исполняется до сих пор.

В 1974 г. под редакцией Е. П. Гладкова переиздается «Школа игры на цимбалах» И. И. Жиновича. К этому времени, цимбалы были уже усовершенствованы и стали концертным инструментом, на котором исполняются сложные произведения советской и классической музыки. «Школа» была издана с редакторскими дополнениями и уточнениями, касающимися вопросов посадки и постановки рук играющего и технологии звукоизвлечения. Данное методическое издание рассчитано для начального этапа обучения. Вначале имеется вступительное слово. Далее историческая часть, в которой приводится информация из истории старинных цимбал и общая характеристика современных цимбал и их составных частей, а также рассказывается о строе инструмента, о разновидностях инструментов, о

струнах, о молоточках, о хранении инструмента и о некоторых способах звукоизвлечения. В методических указаниях, под названием «Основы игры на цимбалах», автор описывает основные принципы игры на цимбалах, расписывает, чему должен учиться начинающий. Для овладения игрой перед обучающимися ставятся следующие задачи: овладение нотной грамотой и изучение устройства цимбал, расположение звуков на цимбалах, развитие навыков чтения нот с листа, освоение основных приемов звукоизвлечения, постановка правильного игрового аппарата, выработка выразительного исполнения на инструменте с применением пальцевого глушения, выработка аппликатурной дисциплины, которая подчиняется закону «районирования» рук.

Нотный материал в пособии разделен по разным темам овладения инструмента. Музыкальные примеры чередуются с методическими указаниями. Мажорные и минорные гаммы расписаны четвертями, восьмыми, триолями и их трезвучия вверх и вниз в порядке увеличения количества знаков при ключе, начиная с диэзных, затем бемольные. В последней части пособия представлены этюды и пьесы для закрепления и совершенствования игры на инструменте. Репертуар данного издания был пополнен новыми произведениями И. И. Жиновича («Музыкальная картинка», «Белорусские танцы», «Белорусская мелодия»), которые до сих пор исполняются цимбалистами.

В 1983 г. выходит «Школа игры на цимбалах», автором которой является Е. П. Гладков – народный артист РБ, профессор. Данное пособие обобщило педагогический и исполнительский опыт автора и других цимбалистов. В его содержании представлена информация, частично излагаемая в предыдущих «Школах». Дополнение произошло в разделе «Элементарные сведения по музыкальной грамоте», в которой описывается расшифровка мелизмов: форшлагов, трелей, мордентов, группетто. Е. П. Гладков приводит удобную полную таблицу с темповыми обозначениями. Значимое внимание уделяется приему «запаздывающей педали», который определяется задачами аппликатуры и употреблением штриха легато. Объясняется новое понятие «техника игры», под которой понимается уже не только быстрота, ловкость и выносливость, но и владение гибким ритмом, тончайшими и разнообразными динамическими и агогическими нюансами, богатством тембров, штрихов и приёмов звукоизвлечения.

Нотный практический материал уже с первых страниц включает не только этюды, гаммы и упражнения, но и «программные пьесы» и подаётся вперемешку. Разделы в «Школе» расположены по мере усложнения технических приемов. Раздел «гаммы и арпеджио» пополнился вариантами их исполнения, добавились варианты шестнадцатыми, секстолями, актолями, добавились ломаные октавы, ломаные терции, ломаные сексты и арпеджио, а

также исполнение двойных нот в октаву, терцию и сексту, опевания главных ступеней и исполнение гамм с дублированием одного звука на месте. Прием «тремоло» автор связывает со штрихом легато. Последний раздел обогатился новыми произведениями современных композиторов, которые до сих пор служат прекрасным материалом для обучения в классе цимбал.

Данная «Школа игры на цимбалах» является незаменимой методической помощью для организации учебного процесса в классе цимбал. Материал в данном источнике написан доступно и интересно, нотные примеры являются удачными при выборе репертуара для начинающих.

В 1993 г. была издана «Школа игры на цимбалах» под редакцией профессора Т. П. Сергеенко. Это издание также является репертуарно-методическим пособием для учащихся музыкальных школ и колледжей. Пособие подготовлено на основе «Школы для белорусских цимбал» И. И. Жиновича (1948 г.) и «Школы игры на цимбалах» (1974 г.), но с некоторыми изменениями. В этом издании внесены поправки в учебно-методический текст, исключен раздел «Выписки из литературы для белорусского народного оркестра», сокращена часть инструктивного материала и расширен раздел художественного материала за счет произведений И. И. Жиновича. Пособие впервые было выпущено на белорусском языке. Данная работа отличается изданием оригинальных произведений И. И. Жиновича и множеством белорусских народных песен. Можно утверждать, что этот учебник издан в честь основателя белорусской цимбальной школы – И. И. Жиновича.

Домра. В «Школе игры на трехструнной домре» В. Чунина⁵² доступно изложены сведения об инструменте, посадке, исполнительской технике, начальных навыках звукоизвлечения, их способы, о компонентах музыкального языка и работе над произведением. «Школа» помимо основных азов обучения домриста включает в себя пьесы, закрепляющие теоретический материал. В. Чунин предлагает следующий план работы над каждым из номеров раздела, чтобы извлечь из них максимальную пользу: разобрать текст и выучить на память, освоить указанные штрихи, динамические оттенки, транспонировать в разные тональности, исполнить в разных темпах, применить приёмы отклонения от темпа, найти свой вариант применения динамических оттенков, подобрать возможные варианты тембрового сопоставления мотивов, исполнить в различных характерах, подобрать аккомпанемент к данной мелодии, сыграть все пройденный номера, импровизируя подбор фразировке в комплексе, ориентируясь на фразировочную партитуру. Также «Школа» содержит комплекс специальных гимнастических упражнений для рук, помогающих

⁵² Чунин, В.С. Школа игры на трехструнной домре / В.С. Чунин. – М. : Сов. композитор, 1986. – 151 с.

расслабить и развить мышцы кистей и пальцев, что очень важно для достижения свободы рук при игре.

«Школа игры на домре» А. Александрова⁵³ – предназначена для учащихся и педагогов музыкальных школ и училищ, участников и руководителей самодеятельных музыкальных коллективов.

«Школа» состоит из трех частей и репертуарного приложения. Теоретические сведения и практический материал излагаются в порядке постепенно возрастающей сложности.

Часть первая включает общие сведения об устройстве домры, правила посадки, положение рук и инструмента, первоначальные навыки игры и краткие сведения по музыкальной грамоте (длительность звуков, счёт, метр, ритм и темп). Большое внимание уделяется звукоизвлечению и знакомству со средствами музыкальной выразительности, то есть касания медиатора о струну, извлечение звуков на двух и трех открытых струнах, переноса медиатора с донной открытой струны на другую.

Как пишет А.Я. Александров, способы звукоизвлечения на домре следует начинать с одинарных, двойных, чередующихся ударов и тремоло. Поскольку тремоло основано на естественном, эластичном движении кисти правой руки и не связано с определённым количеством ударом вверх и вниз, его освоение вводится одновременно с игрой ударами. Одинарные, двойные, чередующиеся удары и тремоло на каждом звуке схожи по характеру звучания со штрихом деташе. В зависимости от темпа и указаний автора этим штрихом извлекаются звуки: короткие – ударами, а длинные – тремоло. При этом длительность каждого звука должна быть полностью выдержана пальцами левой руки. Кроме звукоизвлечения на каждой открытой струне, с самого начала вводится игра на трех, а затем и на двух открытых струнах. Это нужно для того, чтобы кисть правой руки приобрела необходимый наименьший наклон по отношению к панцирю. Такое же назначение (для нахождения минимального среднего подъёма при игре «над панцирем») имеет предлагаемая игра «на грифе» с вытянутой кистью правой руки и «у подставки», где кисть не делает большой подъем.

Освоение различных простейших видов расстановки пальцев левой руки следует сочетать с укреплением навыка самостоятельной ориентации пальцев на грифе. Необходимо следить за точным и правильным их положением на соответствующих ладах. Во всех случаях пальцы рекомендуется ставить так, как это делается при извлечении двойных нот или аккордов, что будет способствовать более правильной постановке пальцев левой руки на ладах. По

⁵³ Александров, А.Я. Школа игры на трехструнной домре / А.Я. Александров. – М.: Музыка, 1979. – 172 с.

мнению автора для развития музыкального слуха, памяти и укрепления навыков игры на домре следует тренироваться в подборе по слуху мелодии песен и танцев.

Вторая часть содержит материал по закреплению и развитию навыков игры в первой позиции и изучению тональностей, в неё так же входит знакомство с полупозицией. В этой части освоение материала должно быть связано не только с тем, чтобы точнее воспроизводить нотный текст, аппликатуру, приемы и штрихи, динамику и темп. Большое внимание уделяется здесь умению исполнять мелодию полным и певучим звуком, умению правильно фразировать, понять характер и осмысленно передать содержание написанной композитором музыки, развитию эмоционального восприятия и художественного вкуса.

Часть третья направлена на совершенствование исполнительских навыков игры на домре и овладение новыми приемами: глиссандо, пиццикато пальцами левой руки, вибрато, флажолетами и игрой за подставкой. Так же в данной «школе» изложены принципы игры двойными нотами, даны практические рекомендации, касающиеся приемов извлечения качественного звука. В этом разделе так же рассказывается о фразировке, исполнении штриха при переходах на соседние струны и через струну. Важно научиться умело и выразительно исполнять все штрихи при трёх видах звукоизвлечения – ударе, нажиме, толчке – и оправданно применять их с художественной точки зрения.

В зависимости от музыкально-художественного содержания произведения домрист должен уметь переключиться от игры маленькой амплитудой: кончиками пальцев, движением кистью, кисть вместе с предплечьем – до большого размаха: движением всей правой руки. С изучением позиций и пяти видов смены позиций осваивается игра мелизмов. В конце имеется нотное приложение.

«Школа игры на трехструнной домре» В. Круглова⁵⁴ была создана в 2003 г. «Школа игры на домре» является результатом многолетней концертно-исполнительской и педагогической деятельности автора. В ней дается в обобщенном виде методика обучения на основе последних достижений исполнительства на домре. В данной работе предлагается не только методика обучения, но, главное, предоставляется возможность педагогу и ученику самим выбрать из различных вариантов и способов то, что им кажется убедительным и целесообразным.

«Школа» адресована педагогам и учащимся музыкальных школ, училищ и вузов. Для автора важно было объединить и логически осмыслить состояние

⁵⁴ Круглов, В. Школа игры на трехструнной домре / В. Круглов. – М. : Композитор, 2003. – 157 с.

теории и практики домрового исполнительства. В данной работе присутствуют все необходимые аспекты обучения – начиная с исторического обзора инструмента и заканчивая пьесами высокого профессионального уровня. В ней полностью описано как нужно в первую очередь хранить инструмент, его устройство, описывается звукоряд, посадка и так далее. Уделено внимание каждой стороне обучения на инструменте. Примечательно еще и то, что эта школа включает методику обучения не только на трехструнной, но и четырехструнной домре с соответствующим нотным приложением для обоих инструментов.

В методике обучения игре на домре В. Круглова есть свои особенности: нежелательное применение подставки под правую ногу на начальном этапе обучения, так как ученик не способен «держаться» позвоночник, чрезмерно наклоняется не только вперед, но и вправо. Положение корпуса может изменяться в зависимости от технических задач исполняемого материала. Большое внимание уделяется исполнению мелизматики, ей посвящена отдельная глава.

В технике игры правой руки выделяются четыре основных способа: вращательное, комбинированное маховое, поступательное и комбинированное поступательное. Основой звукоизвлечения является щипок со струны, а не удар по ней. Автор обращает большое внимание на то, что следует избегать многократного механического проигрывания изучаемого материала. Работая над отдельными местами нужно ставить четкие задачи: проработка приемов и штрихов, ритм, стилистика, качество звука, переходы из позиции в позицию и т.д.

Мандолина. Проблема изучения педагогического репертуара для мандолины заключается в том, что до сегодняшнего дня ни одна школа игры на мандолине не издавалась в Беларуси, также отсутствуют методические руководства, не издается репертуар. Весь репертуар для мандолины накапливается благодаря межкультурным связям с зарубежными исполнителями, либо благодаря усилиям самих музыкантов.

Одними из первых методических пособий для мандолины являются опубликованные в 90-е годы XIX в. в Париже «Методика игры на банджолине или мандолине-банджо» Э. Джаковаччи (ок. 1890 г.) и «Методика обучения игре на мандолине и банджо» Э. Бара (1903 г.). В данных изданиях содержатся первоначальные сведения об инструменте, посадке, постановке рук, основы нотной музыкальной грамоты, ряд упражнений и пьес для освоения различных приемов игры на мандолине. Теоретический материал сразу предлагается авторами отработать в упражнениях.

В то же время появляются первые нотные издания для мандолины. Это пьесы А. Кальвани «Венеция!» (серенада) для голоса с сопровождением гитары или мандолины (Париж, 1890 г.) и Жозефа Дьёдонне Тальяfico «Почему бы и нет?» (Париж, 1892 г.) для голоса с сопровождением фортепиано или мандолины.

Активное распространение народных инструментов в 20-е гг. XX в. в России приводит к появлению большого количества самоучителей и школ игры. Так, среди первых самоучителей игры на мандолине: «Новейший элементарный самоучитель для мандолины» К. Шварца (Москва: Госиздат, 1929 г.), «Новейший самоучитель для мандолины» В. Яшнева (Ленинград: Тритон, 1929 г.), «Краткий самоучитель для мандолины» К. Благовещенского (серия «Дешевая серия кратких самоучителей» Москва: Госиздат, 1929 г.), «Школа-самоучитель для мандолины (или четырехструнной домры)» Н. Розова (Москва: Музгиз, 1932 г.), «Школа-самоучитель для мандолины» В. Яшнева (Ленинград: Тритон, 1932 г., 7-е издание), «Самоучитель для мандолины» С. Александрова и С. Тэша (Москва: Искусство, 1939 г., 2-е издание). Самоучители и школы игры на мандолине издавались как в государственных, так и частных издательствах, и неоднократно переиздавались, что говорит об их большой востребованности.

Для легкости и быстроты освоения мандолины многие самоучители 1920-х гг. изложены в нотной и цифровой системах, что давало возможность овладеть инструментом в краткие сроки, не затрагивая овладение нотной грамотой.

Большая потребность в нотной литературе в те годы приводит к публикации серий сборников нот для разных инструментов, в том числе и для мандолины. Например, «Серия пьес для мандолины»; «Дешевая библиотека»; «Репертуар любительского ансамбля: мандолина, балалайка, гитара (2-я мандолина, 2-я балалайка по желанию)»; «Библиотека журнала «Народное творчество»: Серия музыкального репертуара; «Библиотека журнала «Колхозный театр»: Серия музыкальной учебы; Библиотека журнала «Колхозный театр»: Серия музыкального репертуара; «Серия колхозная»; «Общедоступная музыкальная библиотека».

Многие сборники предлагали переложения одной пьесы для разных инструментов. Так, в сборнике «Репертуар любительского ансамбля: мандолина, балалайка, гитара (2-я мандолина, 2-я балалайка по желанию)» каждое произведение предлагается для следующих народных инструментов и ансамблей: одной мандолины; одной балалайки; мандолины и гитары; балалайки и гитары; двух мандолин; двух балалаек; мандолины, балалайки и

гитары; двух мандолин, двух балалаек и гитары. Ряд пьес написаны для мандолины или четырехструнной домры, а также скрипки или мандолины.

Большая популярность в 1920-30-е гг. трио в составе мандолины, балалайки и гитары, а также дуэта мандолины и гитары приводит к появлению пьес для этих составов. Например, в репертуаре ансамбля мандолины и семиструнной гитары обработки русских народных песен «Пойду ль я, выйду ль я»); «Что от терема, да до терема» (гармонизация Н. Римского-Корсакова); «Протяжная» (гармонизация М. Балакирева); «Песня венецианского гондольера» Ф. Мендельсона-Бартольди; «Камаринская» и «Неаполитанская песенка» П. Чайковского; «Вальс» Р. Шумана; «Серенада» и «Музыкальный момент» Ф. Шуберта.

Во второй половине XX в. широкое распространение получает «Учебник игры на мандолине и четырехструнной домре» М. Маранцлихта. Автор сопоставляет мандолину и домру как аналогичные инструменты и утверждает, что отношение, положение рук при звукоизвлечении идентичны как на домре, так и на мандолине. В самоучителе есть нотное приложение, в которое вошли следующие произведения: русские народные песни «Во саду ли, в огороде», «Пойду ль я выйду ль я», «Ходила младшенько по борочку», «Сеяли девушки яровой хмель», «Как по лугу по лужочку», «Ах вы сени, мои сени», «Как под яблонью зеленою», «Ходит ветер у ворот», «Эх, ухнем», «Травушка-муравушка», «Калинка», «Ах ты, душечка», польские народные песни «Охотничья шуточная», «Висла», белорусская народная песня «Бульба», М. Маранцлихт Этюды, И. Дунаевский Колыбельная, В. Моцарт «Майская песня» А. Эшпай «Песня Маши» «Снег идет», А. Новиков «Весной», «Звонит гитара», В. Соловьев-Седой «Подмосковные вечера», «В путь», Г. Пономаренко «Ивушка», Р. Глиэр «Вальс», П. Чайковский «Вальс» из балета «Спящая красавица», Н. Римский-Корсаков «Песня индийского гостя» и оперы «Садко», С. Рахманинов «Полька». Также в приложении даны и тексты песен.

В 2009 г. вышла «Школа игры на мандолине» В. Круглова, в которой размещено нотное приложение. Сюда вошли следующие произведения: Л. Дезорм «Тарантелла», Е. Дербенко «Итальянская увертюра», К. Волков сюита «Флоренция», Т. Кубота «Элегия», Л. Бетховен Сонатина До мажор, Л. Бетховен Сонатина до минор.

Самым ценным методическим руководством для педагогов, также как и для начинающих музыкантов, является «Школа игры на мандолине» М. Вильден-Хюзген, которая известна как ведущий профессор класса мандолины в Германии. Пособие также находится в числе нот, находящихся в Минском государственном колледже им. М. Глинки, но, к сожалению, школа не переведена на русский язык.

Балалайка. В «Самоучителе игры на балалайке» А. Илюхина⁵⁵ представлены основные сведения для тех, кто учится игре на балалайке: от информации об инструменте и методах ухода за ним до развития навыков, позволяющих самостоятельно исполнять музыкальные произведения. Особое внимание уделяется постановке рук и пальцев при игре. Пособие содержит большое количество практических упражнений разной степени сложности.

Самоучитель состоит из 10 уроков и в каждом из них есть свои задания, и начинается с предисловия, в котором кратко описывается история балалайки. В первом уроке описывается нотная грамота, во втором – как правильно настраивать инструмент, правильная посадка и как правильно прижимать струны на ладах. Чтобы извлечь звук щипком надо ударить по струне большим пальцем правой руки сверху вниз, как бы прижимая струну к деке. В движении при этом должен находиться только большой палец, а не вся кисть правой руки. В последующих уроках раскрывается как усовершенствовать игру на балалайке щипком и бряцанием, как усвоить аппликатуру первой и последующих позиций. В десятом уроке описывается овладение приемами игры, представления о мелизмах и их исполнении, как научиться извлекать натуральные и искусственные флажолеты.

П. Нечепоренко «Школа игры на балалайке»⁵⁶. Методический текст «Школы» предназначен для преподавателей музыкальных школ. «Школа игры на балалайке» состоит из семи разделов и репертуарного приложения. Первый раздел включает общие сведения об устройстве балалайки, выбор инструмента, хранении, настройке, уход за руками. Многообразие приемов игры на балалайке основано на двух способах звукообразования – ударом и щипком. Они различаются между собой скоростью и формой движения руки. Большое внимание уделяется разделу штрихи и колористические приемы звукоизвлечения.

В работе над «Школой» авторы ставили перед собой цель – обобщить и обогатить практику современного балалаечного исполнительства. В методической части даны подробные описания приемов игры, рекомендации и нотный материал для их освоения. Обучение по «Школе» предполагает условия и цели каждого отдельного этапа обучения индивидуальных особенностей ученика. В «Школе» обрисовывается работа одновременно над материалом последующих. К примеру, работая над пьесами с двухголосной фактурой в первой позиции (III раздел), параллельно можно изучать какой-либо вид перехода из позиций в позицию на простейшем одноголосном материале (V раздел) и осваивать гитарное пиццикато на упражнениях и этюдах (IV раздел).

⁵⁵ Илюхин, А.С. Самоучитель игры на балалайке / А.С. Илюхин. – М. : Музыка, 1974. – 150 с.

⁵⁶ Нечепоренко, П. Школа игры на балалайке / П. Нечепоренко, В. Мельников. – М. : Музыка, 2004. – 53 с.

Репертуарное приложение содержит самые разнообразные произведения в сопровождении фортепиано. Их художественное освоение предполагает применение всех полученных в процессе обучения навыков игры на балалайке. В «Школе» предлагается система условных обозначений, используемая в исполнительской и педагогической практике профессором П.И. Нечепоренко. Отдельным разделом «Школы» является первоначальные навыки игры на инструменте. Правильная посадка должна отвечать двум основным требованиям: устойчивости инструмента и свободе игровых движений. Балалайку нужно расположить так, чтобы ее удобно держать. Для этого необходимо правильно найти точки опоры инструмента.

А. Шалов «Основы игры на балалайке»⁵⁷. Данный самоучитель задуман как учебное пособие для преподавателей музыкальных школ и училищ, ведущих специальный инструмент или методику обучения игре на балалайке, а также и для учащихся, самостоятельно изучающих основы игры на балалайке. Работа предусматривает теоретическую часть, связанную с последовательным обучением, методически проверенным многолетней исполнительской и педагогической деятельностью автора, а также учитывает огромный вклад в развитие народной инструментальной музыки известных музыкантов-исполнителей и педагогов.

Самоучитель написан в трех разделах с заключением. Первый раздел включает в себя описание балалайки, его качества и настройка инструмента. Во втором разделе рассказывается нам о некоторых сведениях о посадке исполнения и постановке рук. А. Шалов пишет: «Правильная посадка исполнителя и положения инструмента во многом предопределяет успешное овладение приемами игры и принципами звукоизвлечения». Удобство посадки заключается естественно-свободном положении исполнителя на стуле и сохранении равновесия без напряжения мышц ног при отклонениях корпуса в стороны. Положение инструмента должно обеспечивать исполнителю свободное движение рук во время игры. Основными точками опоры являются нижний и верхний угол инструмента. Выдвижение левой ноги вперед регулируется положением грифа, головка которого должна находиться примерно на уровне левого плеча. Более низкое положение головки грифа вынуждает исполнителя отклонять корпус влево и в дальнейшем может привести к искривлению позвоночника, изменению осанки. Кисть левой руки прилегает к грифу, причем ребро ладони у основания указательного пальца касается его нижней кромки, а подушечка ногтевой фаланги большого пальца, расположенного напротив указательного – его верхней кромки.

⁵⁷ Шалов, А. Основы игры на балалайке / А. Шалов. – М. : Музыка, 1969. – 55 с.

В последнем разделе автор хочет нам донести как правильно исполняются приемы игры. В самоучителе приводятся нотные примеры. Исходное положение перед извлечением звука ударом сверху – опущенное вниз предплечье и свободная, согнутая кисть. Для проведения удара по струнам предплечье спокойно поднимается, доходит до крайней верхней точки и внезапным, стремительным движением вниз осуществляет разворот и бросок кисти. Указательный палец, извлекающий звук, не должен заходить глубоко в струны и производить удар ребром ногтя.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

2.2 Иллюстрации

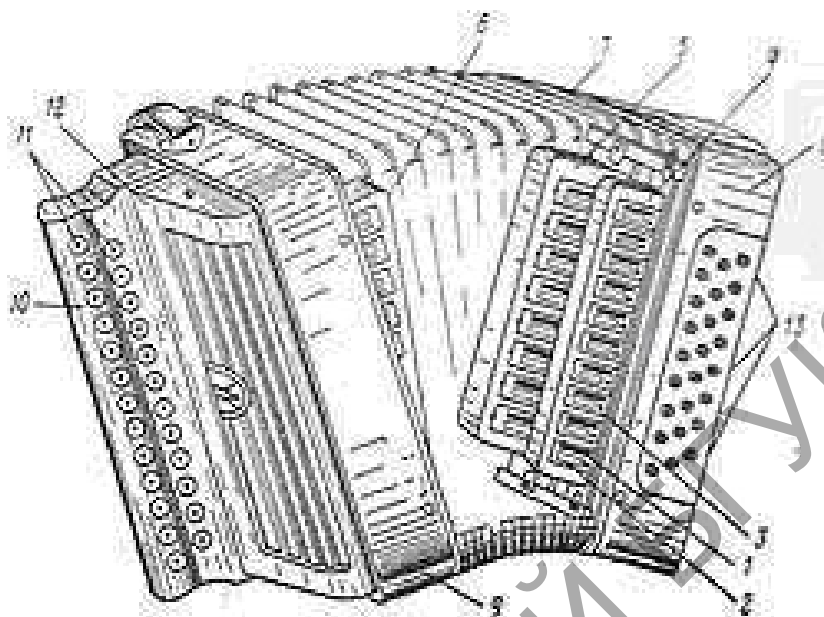


Рисунок 1.1 – Хроматическая гармоника вид спереди: 1 – язычок; 2 – проемный клапан; 3 – голосовая планка; 4 – входная камера аккордов; 5 – входная камера басов; 6 – входные камеры мелодии; 7 – мех; 8 – левый полукорпус; 9 – правый полукорпус; 10 – гриф; 11 – кнопки клавиатуры мелодии; 12 – сетка; 13 – кнопки клавиатуры аккомпанемента⁵⁸.

⁵⁸ Мирек, А.М. Справочник по гармоникам / А.М. Мирек. – М. : Музыка, 1968. – С. 77.

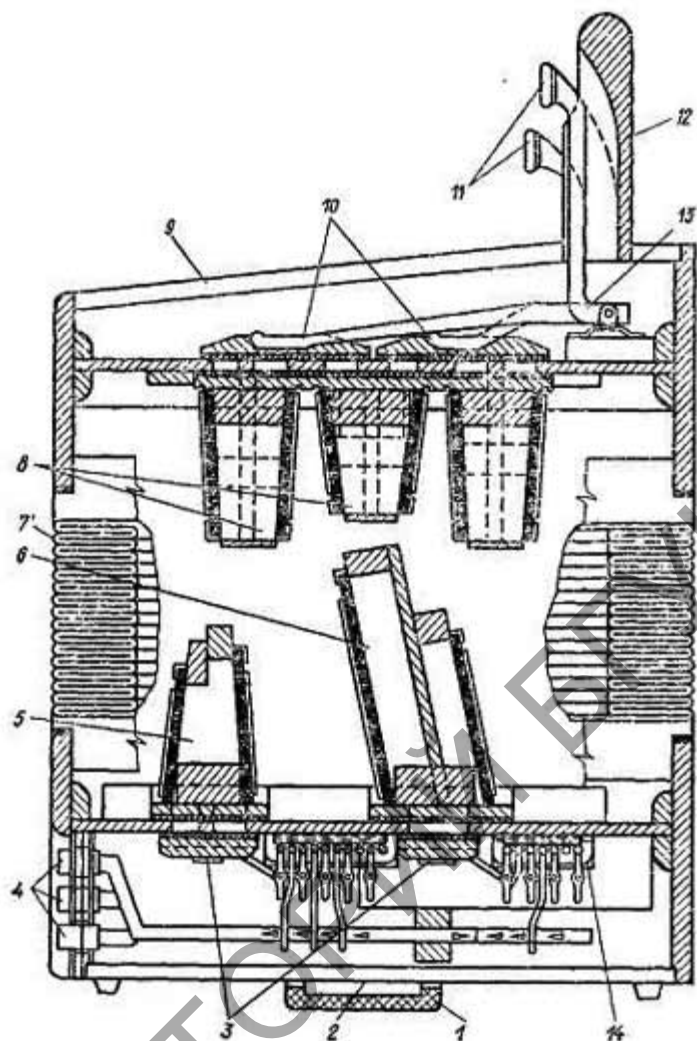


Рисунок 1.2 – Хроматическая гармоника в разрезе: 1 – левый ремень; 2 – левая сетка; 3 – клапан левой клавиатуры; 4 – кнопка левой клавиатуры; 5 – резонатор аккомпанемента; 6 – резонатор басов; 7 – мех; 8 – резонатор мелодии; 9 – сетка; 10 – клапан; 11 – игровая кнопка; 12 – гриф; 13 – рычаг; 14 – механика⁵⁹.

⁵⁹ Мирек, А.М. Справочник по гармоникам / А.М. Мирек. – М. : Музыка, 1968. – С. 77.

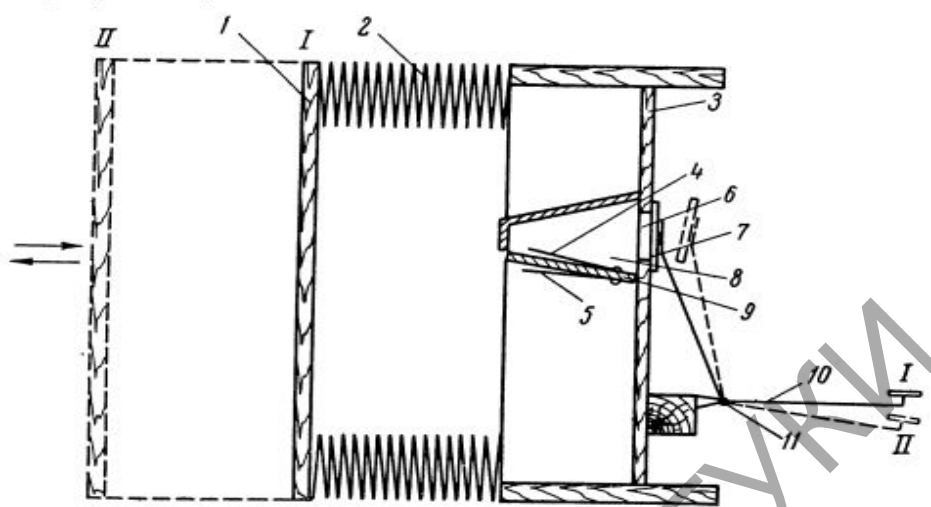


Рисунок 1.3 – Звукообразование в хроматической гармонике: 1 – басовая крышка; 2 – меховая камера; 3 – дека; 4 – язычок внутренний; 5 – язычок наружный; 6 – отверстие в деке; 7 – клапан; 8 – воздушная ось резонатора; 9 – голосовая планка; 10 – клавиша; 11 – ось вращения клавиши⁶⁰.

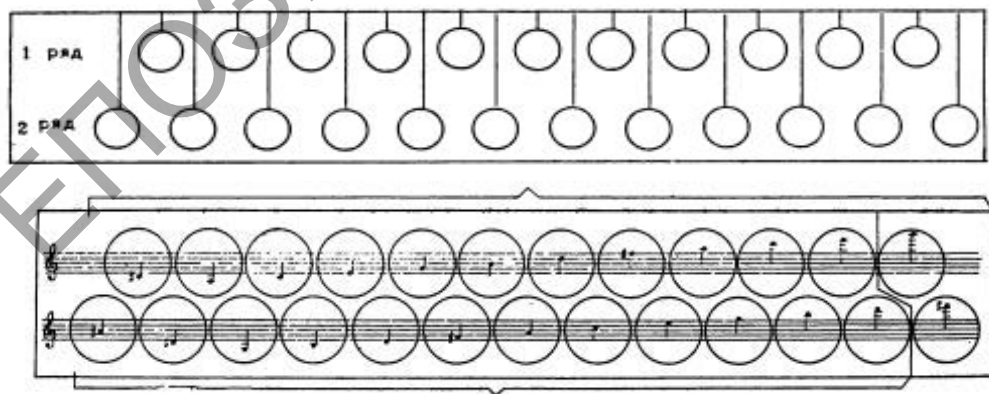


Рисунок 1.4 – Звукоряд правой клавиатуры хроматической гармоники⁶¹

⁶⁰ Банин, А.А. Русская инструментальная музыка фольклорной традиции / А.А. Банин. – М. : Музыка, 1997. – 247 с.

⁶¹ Банин, А.А. Русская инструментальная музыка фольклорной традиции / А.А. Банин. – М. : Музыка, 1997. – 247 с.

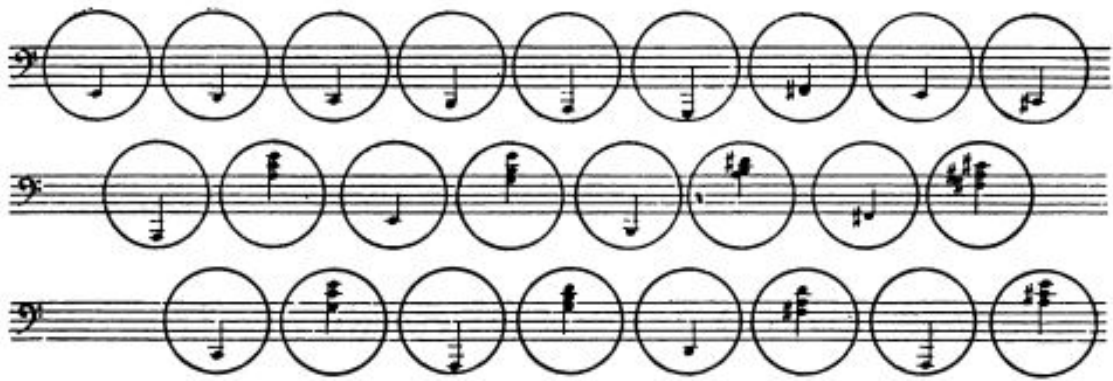


Рисунок 1.5 – Звукоряд левой клавиатуры хроматической гармонии⁶²

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

⁶² Банин, А.А. Русская инструментальная музыка фольклорной традиции / А.А. Банин. – М. : Музыка, 1997. – 247 с.



Рисунок 1.6 – Устройство балалайки

РЕПОЗИТОРИЙ БГУМУ

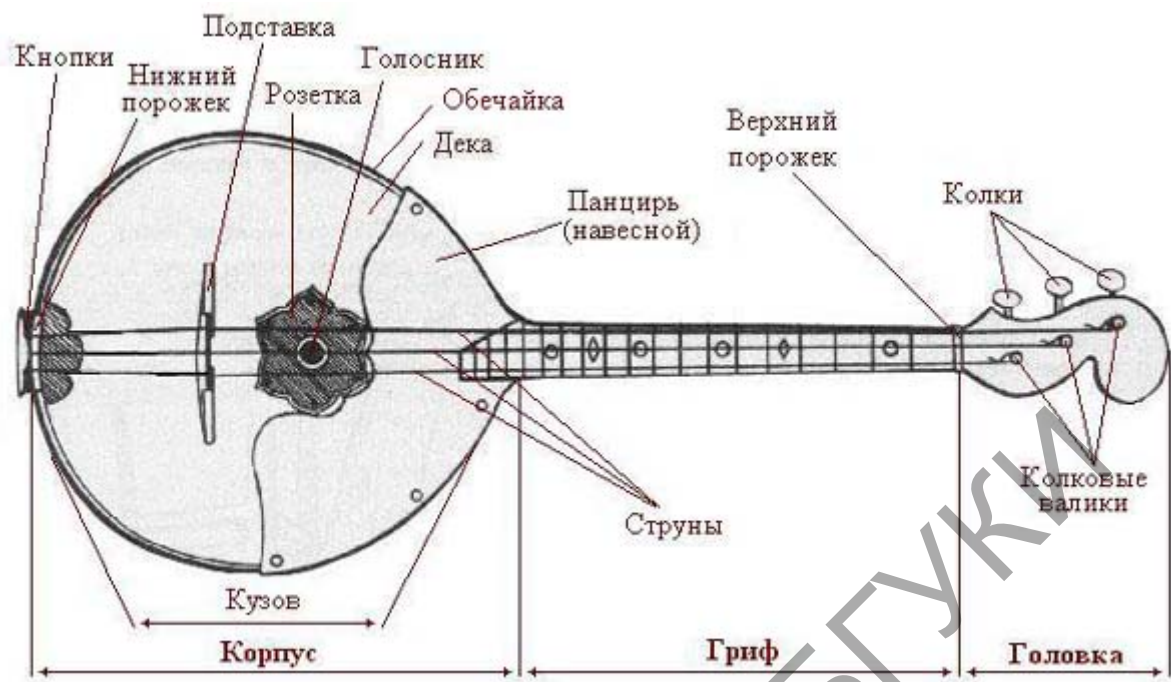


Рисунок 1.7 – Устройство домры

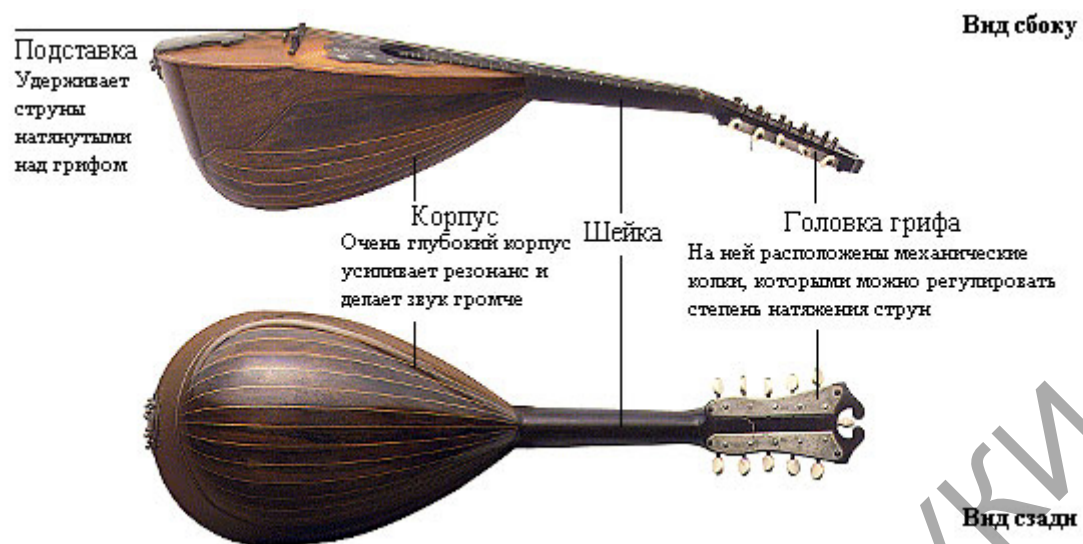


Рисунок 1.8 – Устройство мандолины

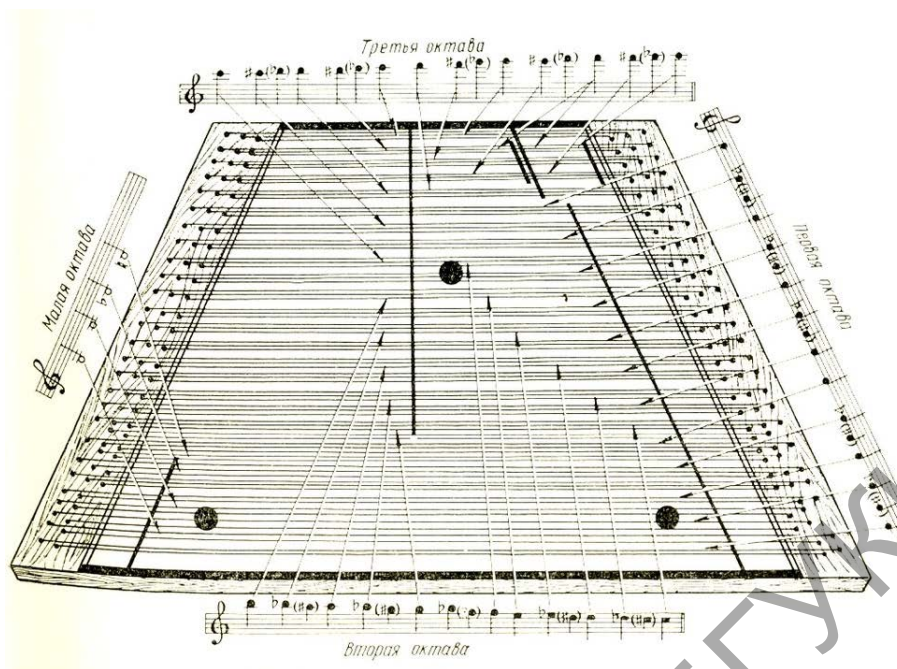


Рисунок 1.9 – Устройство цимбал

3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

3.1 Содержание работы студентов по материалу учебной дисциплины «Дополнительный народный инструмент»: практическая часть

Тема 1. Знакомство с конструкцией и отдельными частями инструмента, строй инструмента

1.1 Вопросы для самоконтроля

1. Какой музыкальный инструмент называется «народным»?
2. Приведите классификацию белорусских народных инструментов по И.Д. Назиной.
3. К какому виду аэрофонов относится гармоника?
4. К какому виду хордофонов относятся цимбалы, балалайка?
5. Какие практические советы по подготовке музыкального инструмента к работе Вы можете дать?

1.2 Задания для самостоятельной работы

Изучить иллюстрации из раздела 2.2, провести сравнительный анализ конструкций белорусских народных инструментов

1.3 Литература

1. Беларускія народныя музычныя інструменты = Belarusian folk musical instruments : [энцыклапедычны даведнік з аўдыядадаткам (CD)] / [склад.: Т. І. Стружэцкі, В. В. Давідовіч]. – Мінск : Беларуская Энцыклапедыя, 2016. – 217, [6] с. : каляр. іл., партр. + 1 электрон. апт. дыск (CD-ROM).
2. Ихманицкий, М.И. Сколь народны народные инструменты / М.И. Ихманицкий // Народныя музычныя інструменты ў мастацкай культуры XX стагоддзя : зборнік навуковых артыкулаў. – Мн., 1999. – С. 8 – 20.
3. Скорабагатчанка, А.В. Беларускія акадэмічныя народныя музычныя інструменты ў інструментальнай культуры і мастацтве: музычная эстэтыка і соцыум / А.В. Скорабагатчанка // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. – 2007. – № 8. – С. 59 – 64.
4. Назина, И.Д. Белорусские народные музыкальные инструменты: Самозвучащие, ударные, духовые / И.Д. Назина. – Минск : Наука и техника, 1979. – 144 с.

Тема 2. Формирование посадки за инструментом, постановка корпуса и рук

2.1 Вопросы для самоконтроля

1. Какие анатомические части исполнительского аппарата музыканта Вы знаете?
2. Какую функцию несут мышцы-синергисты?
3. Какую функцию несут мышцы-антагонисты?
4. Какие напряжения мышц бывают, что такое мышечный тонус?
5. Какое значение для исполнительской практики имеет рациональная посадка за инструментом и постановка рук?

2.2 Задания для самостоятельной работы

Определить правильную посадку за инструментом и постановку рук с учетом индивидуальных физических особенностей.

2.3 Литература

1. Бирмак, А. О Художественной технике пианиста / А. Бирмак. – М. : Музыка, 1973. – С. 53 – 75.

Тема 3. Формирование навыков настройки инструмента

3.1 Вопросы для самоконтроля

1. Какую зависимость обнаруживает настройка музыкального инструмента от качества струн?
2. Перечислите основные виды настройки.
3. Каким образом можно проверить точность настройки открытых струн?

3.2 Задания для самостоятельной работы

Научиться производить настройку струнного народного инструмента при помощи тюнера, слуха, камертона, звучания второго инструмента.

Тема 4. Овладение основами музыкального звукообразования

4.1 Вопросы для самоконтроля

1. Что такое звук?
2. Какими свойствами обладает музыкальный звук?
3. От чего зависит высота звука на струнных народных музыкальных инструментах?
4. Какие приемы звукоизвлечения Вы знаете? Опишите их технологию (в зависимости от изучаемого инструмента).
5. Какое значение имеет слуховой контроль в освоении приемов звукоизвлечения в частности и исполнительской практике в целом?

4.2 Задания для самостоятельной работы

Освоить основные приемы звукоизвлечения на изучаемом народном инструменте.

Тема 5. Координация игровых движений левой и правой руки

5.1 Вопросы для самоконтроля

1. Почему правильная посадка, ощущение свободы корпуса, рук является важным условием готовности к игре?
2. Что такое стабильная игровая установка?
3. Каким образом координируется психическая и физическая деятельность музыканта?

5.2 Задания для самостоятельной работы

Изучить упражнения на координацию игровых движений левой и правой руки.

Тема 6. Основные исполнительские приемы

6.1 Вопросы для самоконтроля

1. Какие приемы игры на гармонике Вы знаете?
2. Какие приемы игры на цимбалах Вы знаете?
3. Какие приемы игры на грифовых музыкальных инструментах Вы знаете?

6.2 Задания для самостоятельной работы

Освоить основные исполнительские приемы на изучаемом народном инструменте.

Тема 7. Развитие технических навыков

7.1 Вопросы для самоконтроля

1. Каким образом происходит развитие игровых движений и качества звука на народных инструментах при работе над упражнениями, гаммами, арпеджио?
2. Каким образом происходит развитие игровых движений и качества звука на народных инструментах при работе над этюдами и пьесами?
3. Перечислите критерии развития техники?

7.2 Задания для самостоятельной работы

Осуществить отбор инструктивного материала для развития технических навыков игры на инструменте, установить последовательность работы над ним.

Тема 8. Работа над гаммами, упражнениями

8.1 Вопросы для самоконтроля

1. Перечислите аппликатурные варианты, использующиеся для исполнения гамм.

8.2 Задания для самостоятельной работы

Выучить мажорную и минорную гамму различными метроритмическими и динамическими и штриховыми вариантами:

Тема 9. Основные штрихи

9.1 Вопросы для самоконтроля

1. Дайте определение термину «штрих».
2. Какие виды штрихов Вы знаете?

9.2 Задания для самостоятельной работы

Выучить мажорную и минорную гамму различными штриховыми вариантами.

Тема 10. Основы чтения нот с листа

10.1 Вопросы для самоконтроля

1. В чем заключается специфика чтения нот с листа?
2. Какие приемы упрощения нотного текста в процессе чтения нот с листа Вы знаете?
3. Какие упражнения для развития навыка чтения нот с листа на Ваш взгляд являются наиболее продуктивными?
4. Какие типичные ошибки допускают музыканты при чтении нот с листа?

10.2 Задания для самостоятельной работы

Читать с листа произведения из репертуарных сборников и школ игры.

10.3 Литература

1. Стральчонок, А.А. Творы для гармоніка : рэпертуарны зборнік / А.А. Стральчонок, М.І. Слізкі. – Мінск : БДУКМ, 2005. – 72 с.
2. Тышкевич, Г.Т. Самоучитель игры на двухрядной гармонике / Г.Т. Тышкевич. – М. : Музыка, 1991. – 104 с.
3. Александров, А.Я. Школа игры на трехструнной домре / А.Я.Александров. – М. : Музыка, 1994. – 171 с.
4. Чунин, В.С. Школа игры на трехструнной домре / В.С. Чунин. – М. : Сов. композитор, 1990. – 149 с.

5. Гладков, Е.П. Школа игры на цимбалах / Е.П. Гладков. – Мн. : Беларусь, 1983. – 127с.

6. Горбачёв, А.А. Альбом балалаечника ДМШ / А.А. Горбачёв, И.В. Иншаков. – Вып.1 – М. : Музыка, 2009. – 72 с.

7. Нечепоренко, П.И. Школа игры на балалайке / П.И. Нечепоренко, В.И. Мельников. – М. : Музыка, 1988. – 134 с.

Тема 11. Практическое освоение выразительных средств исполнительства

11.1 Вопросы для самоконтроля

1. Какие средства исполнительской выразительности Вы знаете?
2. Какие функции несет каждое из средств исполнительской выразительности?

11.2 Задания для самостоятельной работы

Произвести отбор и определить характер применения средств исполнительской выразительности для произведений из программы по дополнительному народному музыкальному инструменту.

11.3 Литература

1. Браудо, И. Артикуляция: о произношении мелодии / И. Браудо ; под ред. Х.С. Кушнарева. – Л. : Гос. музыкальное изд., 1961. – 199 с.

2. Казанцева, Л.П. Понятие музыкального восприятия / Л.П. Казанцева / Наука, искусство, образование в III тысячелетии : материалы III Междунар. науч. конгресса, Волгоград, 7–8 апр. 2004 г. : в 2 т. / Комит. по культ. Админ. Волгогр. обл. ; редкол.: А.Н. Бугреев [и др.]. – Волгоград : Изд-во ВолГУ, 2004. – Т. 1. – С. 323–329.

3. Либерман, Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е. Либерман. – М. : Музыка, 1988. – 236 с.

4. Мальцев, С. Нотация и исполнение / С. Мальцев // Мастерство музыканта-исполнителя: Статьи. Очерки. Исследования : сб. ст. ; сост. Я.И. Мильштейн. – Вып. 2. – М. : Сов. композитор, 1976. – С. 68–104.

5. Назайкинский, Е.В. О музыкальном темпе / Е.В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1965. – 95 с.

6. Назайкинский, Е.В. О психологии музыкального восприятия / Е.В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1972. – 383 с.

Тема 12. Развитие навыков игры по слуху, транспонирование

12.1 Вопросы для самоконтроля

1. Какое значение имеет навык подбора по слуху для совершенствования исполнительского мастерства?
2. Какие элементы включает в себя план произведения, использующийся для подбора по слуху?
3. По каким критериям происходит фактурное оформление партии сопровождения?
4. Какие музыкальные способности развиваются в процессе транспонирования музыки и почему?
5. Какие способы транспонирования наиболее приемлемы для народно-инструментальной исполнительской практики?

12.2 Задания для самостоятельной работы

1. Подобрать по слуху аккомпанемент две белорусские народные песни из списка:
 - Ехаў Ясь на кані
 - Ох, і сеяла Ульяніца лянок
 - Купалінка
 - Скрыпяць мае лапці
 - Цячэ вада ў ярк
2. Подготовить народную песню или танец на выбор в транспорте.

12.3 Литература

1. Глубоченко, В.М. Методика обучения музыкальной импровизации : метод. пособие / В.М. Глубоченко. – Минск : Институт культуры Беларуси, 2014. – 151 с.
2. Шахов, Г.И. Игра по слуху, чтение с листа и транспонирование (баян, аккордеон) : учеб. пособие / Г.И. Шахов. – М. : ВЛАДОС, 2004. – 224 с.

Тема 13. Работа над музыкальными произведениями

13.1 Вопросы для самоконтроля

1. Перечислите основные этапы работы над музыкальным произведением.
2. Какой из этапов по Вашему мнению является наиболее важным, какой наиболее трудоемким?

13.2 Задания для самостоятельной работы

- Работать над созданием исполнительской формы произведений из программы.

Тема 14. Обзор и анализ музыкальной литературы, педагогического репертуара

14.1 Вопросы для самоконтроля

1. Какие методические пособия, самоучители, школы игры на инструменте и хрестоматии для осваиваемого дополнительного народного инструмента Вы знаете?

2. Какие произведения белорусских композиторов для осваиваемого дополнительного народного инструмента Вы знаете?

14.2 Задания для самостоятельной работы

Провести сравнительный анализ музыкальной литературы и педагогического репертуара изданий, представленных в 3.4 «Нотные издания для народных инструментов» (в зависимости от осваиваемого дополнительного народного инструмента).

3.2 Методические рекомендации по организации аудиторной и самостоятельной работы

УМК содержит требования к формированию профессиональных компетенций, а также примерные программы выступлений, рекомендуемые для исполнения на контрольных уроках, зачете и экзамене. Программные требования включают учебный материал оптимальный по объему и степени сложности, необходимый для исполнительской подготовки студентов.

Предлагаемые репертуарные списки являются примерными, предполагают дополнение, варьирование со стороны преподавателей в соответствии с их методическими установками, а также с возможностями и способностями конкретного студента. В работе со студентами используется основная форма учебной работы – индивидуальное занятие. Содержание занятий зависит от конкретных творческих задач и должно включать в себя совместную работу преподавателя и студента над музыкальным материалом, проверку самостоятельной работы, рекомендации по проведению дальнейшей самостоятельной работы с целью достижения наилучших результатов в освоении содержания учебной дисциплины.

В работе со студентами необходимо придерживаться основных принципов обучения: последовательности, постепенности, доступности, наглядности в изучении предмета. В числе эффективных педагогических методик и технологий, способствующих вовлечению студентов в поиск и управление знаниями, приобретению опыта самостоятельных занятий, следует выделить: технологию проблемно-модульного обучения, коммуникативные технологии. В процессе обучения нужно учитывать индивидуальные особенности студента, степень его музыкальных способностей и уровень его подготовки на данном этапе. Работа в классе должна сочетать словесное объяснение материала с показом на инструменте фрагментов изучаемого музыкального произведения. Преподаватель должен вести постоянную работу над качеством звука, развитием чувства ритма, средствами исполнительской выразительности. На первых занятиях возможно практиковать уроки, проводимые с 2–3 студентами одновременно в целях создания в классе коллективной творческой атмосферы, а также для первоначального знакомства с игрой в ансамбле. Особое внимание при этом следует уделять правильной посадке, постановке, развитию исполнительского аппарата.

Работа со студентами включает:

– расширение профессионального кругозора (изучение историко-теоретического материала, музыкальной терминологии и аудиовизуальных документов, посещение концертов);

- решение технических учебных задач (координация исполнительского аппарата, наработка аппликатурных и позиционных навыков);
- работу над приемами звукоизвлечения;
- работу над созданием художественно-образной сферы музыкальных произведений (фразировка, динамика, агогика);
- выполнение заданий для самостоятельной контролируемой работы;
- постижение принципов оптимально продуктивной самостоятельной работы.

Следует подчеркнуть, что важнейшим фактором, способствующим правильной организации учебного процесса и успешному развитию музыкально-исполнительских данных студентов, является продуманный подбор художественного музыкального материала. Для расширения музыкального кругозора студента необходимо использовать произведения различных жанров и направлений – народную, академическую и эстрадную музыку. Важно сочетать изучение относительно сложных произведений, включающих в себя новые, более трудные технические приемы и исполнительские задачи, с прохождением легких пьес, доступных для быстрого разучивания, закрепляющих усвоенные навыки и доставляющие удовольствие в процессе музицирования. Очень полезной и продуктивной является работа в ансамблях малых форм, при этом желательно, чтобы в коллективе был лидирующий исполнитель, на мастерство которого могли бы ориентироваться остальные участники ансамбля.

Особую роль в создании мотивации к занятиям играют виды деятельности, способствующие творческому развитию студентов: чтение нот с листа, подбор по слуху, сочинение, простейшая импровизация. Творческая деятельность такого плана развивает музыкально-слуховые, координационные, ритмические способности студента, в конечном итоге способствуя более свободному владению инструментом, а также умению быстро и грамотно изучать новый материал. Для формирования навыка *чтения с листа* следует выбирать произведения, доступные по трудности, интересные и разнообразные по содержанию, стилю и фактуре, а затем постепенно усложнять репертуар. Следует начинать обучение с однотипной фактуры, выбирать произведения небольшие по объему, написанные в медленном темпе, с небольшим количеством знаков альтерации.

Важно обратить внимание на следующие компоненты чтения нот с листа: опережение как умение видеть нотный текст вперед, опережая взглядом процесс игры; выработка навыков чтения аккомпанемента с листа во всем его стилевом и жанровом разнообразии; стилового соответствия исполнения (фразировка, звук, агогика и другие выразительные средства). Для выработки навыка осмысленного чтения с листа необходимо быстро охватить взглядом

весь нотный текст, выделив существенное и отбросив менее важное, понять деление на фразы, периоды, части, а затем упростить фактуру.

Особое внимание следует уделять развитию навыков *транспонирования*. В качестве материала для транспонирования рекомендуются несложные произведения. Студент должен уметь представить звучание произведения в новой тональности. Для формирования навыков транспонирования рекомендуется следующая последовательность: сначала на интервал малой секунды, затем на интервал большой секунды, терции. При транспонировании на полутон достаточно представить мысленно другие ключевые знаки и внести поправку в случайные знаки. При транспонировании на другие интервалы обозначения на нотном стане не соответствуют реальному звучанию. Здесь решающее значение приобретает внутренний слух, осознание функциональных связей гармонического сопровождения и т.д. Успех транспонирования во многом зависит от степени развитости взаимосвязи слуховых представлений и игровых движений, активности музыкального мышления, ориентации в тональностях.

Необходимо развивать навыки *подбора по слуху*, а также знакомиться с приемами обработки музыкального материала, в частности, народных мелодий и популярных песен. На начальном этапе эта задача ограничивается подбором по слуху мелодий несложной фактуры и гармонизации. Далее студент приступает к обработке музыкального материала, созданию развитой партии аккомпанемента. Для этого следует сделать анализ данной мелодии, определить характер и жанр, выбрать соответствующий тип фактуры, решить вопрос гармонизации. Необходимо широкое ознакомление с лучшими образцами вокального искусства, обработок народных песен.

Одной из важных задач учебной дисциплины «Дополнительный народный инструмент» является накопление репертуара, необходимого для дальнейшей профессиональной деятельности студента. Подобранный преподавателем репертуар должен включать:

- новые произведения для изучения;
- произведения для повторения (с целью накопления пройденного и усвоенного музыкального материала);
- произведения для самостоятельного изучения;
- произведения для эскизного изучения;
- произведения для творческих видов деятельности.

Материал УМК ориентирован на освоение студентами двухрядной хроматической *гармоники* одного из наиболее распространенных строев – in A, in C или in E₅. Учитывая, что нотных изданий для гармоники недостаточно, педагог может самостоятельно делать для учеников класса переложения

произведений, написанных для гармоник других строев, а также транскрипции баянной, аккордеонной или фортепианной литературы, что позволит значительно расширить учебный и концертный репертуар.

Изучение правой клавиатуры гармоника лучше начинать со второй октавы, что обусловлено эргономическими характеристиками инструмента. Поскольку в гармонике бас с аккордом относительно друг друга располагаются вертикально, а не горизонтально, как в баяне или аккордеоне, желательно, чтобы освоение левой клавиатуры учитывало следующие аппликатурные принципы: бас субдоминанты исполняется 5 пальцем, а аккорд – 4 пальцем; бас тоники – 3 пальцем, аккорд – 2 пальцем. Это будет способствовать развитию подвижности левой руки учащегося и позволит в будущем избежать текстовых ошибок («не попаданий»).

Совершенствование технического мастерства студентов в классе гармоника предусматривает регулярную работу по освоению технического комплекса, а также изучение инструктивного материала – упражнений и этюдов. Следует отметить, что на хроматической гармонике можно сыграть всего 2 гаммы в параллельных тональностях в зависимости от строя инструмента. В то же время, отсутствие недостающих мажорных и минорных тональностей компенсируется возможностью исполнения разнообразных штрихов, арпеджио, аккордов, а также множества упражнений, нацеленных на совершенствование различных видов техники гармониста. В работе над этюдами и упражнениями следует ориентировать студента на использование осмысленной и рациональной работы игрового аппарата. Изучение инструктивного материала рекомендуется строить по аппликатурному сходству (двойные ноты, подмена пальцев, аккорды различного расположения, арпеджио и т.д.), что дает хорошие и прочные результаты.

Изучение звукоряда и освоение первоначальных игровых навыков на *струнных народных инструментах* лучше начинать со второй октавы, используя при этом основные приемы игры: удар, тремоло, бряцание. Это обусловлено особенностями конструкций инструментов. В работе со студентами необходимо следовать основным принципам последовательности, систематичности, доступности и наглядности в освоении материала. В процессе обучения педагог должен учитывать индивидуально-личностные психические особенности студентов и его физиологические данные. Работа педагога в классе струнных народных инструментов будет более продуктивной в тесной связи с концертмейстерами.

Совершенствование технического мастерства студентов в классе струнных народных инструментов предусматривает регулярную работу по освоению технического комплекса, а также изучение инструктивного

материала – мажорных и минорных гамм, упражнений и этюдов. При работе над техникой следует использовать множество упражнений, нацеленных на совершенствование различных видов техники струнника. В работе над этюдами и упражнениями следует ориентировать студента на использование осмысленной и рациональной работы игрового аппарата. При изучении инструктивного материала рекомендуется применять различные штриховые, динамические, ритмические, аппликатурные варианты, а также использовать разнообразные исполнительские приемы игры.

Работа над качеством звука и интонацией должна последовательно проводиться на протяжении всего периода обучения игре на струнных народных инструментах. Педагогу необходимо научить студента слуховому контролю и контролю по распределению мышечного напряжения. При работе над этюдами и музыкальными произведениями следует учитывать тесную художественную и техническую связь.

Самостоятельная работа по учебной дисциплине «Дополнительный народный инструмент» включает в себя изучение музыкальных произведений (разбор – самостоятельный или с помощью преподавателя; выявление технических трудностей), создание музыкально-художественного образа, подготовка к публичному выступлению, концертная деятельность. Систематизировать данную работу можно путем методического анализа, изучения изданий из перечня основной и дополнительной литературы, хрестоматий и репертуарных сборников. Благоприятно на качестве самостоятельной подготовки студентов скажется просмотр и анализ аудиовизуальных документов, посещение и участие в концертных и конкурсно-фестивальных мероприятиях.

3.3 Примерный репертуарный список

3.3.1 Гармоника

1. *Белорусские народные песни*: А ў полі ніўка, Цячэ вада ў ярок, Чаму ж мне не печь, Ох, і сеяла Ульяніца лянок, Кума мая кумачка, Там каля млына, Кацілася чорна галка, Перапёлачка, Купалінка, Саўка ды Грышка ладзілі дуду.
2. *Русские народные песни*: Мы пойдём в лужок, Лебёдушка, Я на горку шла, Коробейники, Светит месяц, Тонкая рябина, Живёт моя отрада, Ой, мороз, мороз, Наш березник листоватый.
3. *Украинские народные песни*: Ой, за гаем, гаем, Ехал казак за Дунай, Ой, лопнул обруч.
4. *Белорусские народные танцы*: Лявоніха, Крыжачок, Бульба, Мікіта, Польшка-Янка.
5. *Русские народные танцы*: Барыня, Яблочко.
6. *И.С.Бах*: Гавот (Волянка) из «Английской сюиты», Токката (переложение Е.Дербенко).
7. *К.М. Вебер*. Хор охотников из оперы «Волшебный стрелок» (переложение Е.Дербенко) – ансамбль.
8. *И. Кригер*. Менуэт.
9. *М. Глинка*. Патриотическая песня (переложение Е.Дербенко).
10. *А. Варламов*. Красный сарафан (транскрипция Е.Дербенко).
11. *А. Бородин*: Лирический вальс, У плетня, Хор поселян (переложение Е.Дербенко).
12. *М. Ипполитов-Иванов*. В ауле из сюиты «Кавказские эскизы (транскрипция Е.Дербенко).
13. *Р. Глиэр*. Гимн Великому городу (транскрипция Е.Дербенко).
14. *П.И. Чайковский*: Старинная французская песенка, Немецкая песенка из «Детского альбома» (переложение Е.Дербенко).
15. *Е. Дербенко*: Сельская кадрили, Я еду на пони, Игра в мяч, Старинный мотив, Грустная песенка, Танец старого воробья, В забытом храме, Гармонист играет джаз, Ковбойский наигрыш, Рок-токката, Сюита в 4-х частях к сказке «Золушка», В поисках Баха, Вариации на тему Генделя, Маленькая поэма, Прелюдия в классическом стиле для гармоники и фортепиано, Мини-сонатина, Сонатина № 1 (одна часть на выбор), Сонатина № 4 для гармоники и фортепиано (одну часть на выбор), Концерт № 2 для гармоники-соло: финал, . Ритмы нового века (ансамбль), Зимнее интермеццо (ансамбль), Фантазия в испанском стиле (ансамбль).
16. *М. Слизкий*: Ласточка, Марш, Польшка-мазурка «Прывітальная», Местачковы вальс, Вальс «Спатканне».

17. *А. Стрельченко*: Груздаўская полька, Полька «Весьялуха».
18. *Обр. Р. Бажиліна*: Елочкі – метелочки (припевки), Посею лебеду на берегу, Частушка.
19. *Обр. М. Рубаніка*: Найгрышы, Барыня.
20. *Обр. А. Соболя*: Поставская полька, Полька «Гуся-сюся».
21. *Обр. В. Огурцова*: Выйду ль я на реченьку, Валенки.
22. *С. Сметанін*: Северная кадрили, Северная цыганочка.
23. *А. Филипенко*. По малину в сад пойдём.
24. *А. Ерискин*. Полька.
25. *Обр. А. Талакіна*. С горы камешек катился.
26. *Обр. Г. Тышкевича*. Ах ты, зимушка-зима.
27. *Обр. А. Болотніка*. Полька «Фенька».
28. *В. Королев*. Лирическая пьеса памяти Г. Заволокина
29. *М. Солопов*. Белорусская полька, Белорусский танец, Полька.
30. *В. Дашкевич*. «Увертюра» к к/ф «Шерлок Холмс и доктор Ватсон» (переложение Е. Дербенко).

3.3.2 Цимбалы

1. *В. Моцарт*. Аллегретто.
2. *А. Гречанинов*. Весельчак.
3. *Д. Каминский*. Перепелочка.
4. *К. Вебер*. Хор охотников.
5. *Н. Бакланова*. Мазурка.
6. *Ж. Ф. Рамо*. Менуэт.
7. *Е. Гладков*. Мазурка.
8. *Л. Бетховен*. Сурок.
9. *Д. Кабалевский*. Марш.
10. *В. Войтик*. Песенка друзей.
11. *В. Моцарт*. Пастушья песня.
12. *В. Введенский*. Ослик.
13. *Обр. С. Полонского*. Белорусский народный танец «Янка».
14. *Е. Тикоцкий*. Полька.
15. *В. Ребиков*. Вальс.
16. *В. Моцарт*. Сонатина соль-мажор.
17. *И. С. Бах*. Менуэт №17.
18. *А. Варламов*. Красный сарафан.
19. *Обр. М. Красева*. Украинская народная песня «Ой, за гаем, гаем».
20. *Б. Марчелло*. Аллегро.
21. *К. Бом*. Непрерывное движение.
22. *Д. Смольский*. Элегия.
23. *Л. Бетховен*. Менуэт.
24. *Обр. А. Гречанинова*. Русская народная песня «Пойду ль я, выйду ль я».
25. *Обр. А. Богатырёва*. Белорусская народная песня «Кацілася чорна галка».
26. *И. С. Бах*. Весной.
27. *Э. Зарицкий*. Касавіца.
28. *А. Комаровский*. Вариации на тему украинской народной песни «Вышли в поле косари».
29. *А. Богатырёв*. Детская игра.
30. *Обр. В. Андреева*. Русская народная песня «Светит месяц».
31. *А. Мдивани*. Мотив бульбы.
32. *М. Глинка*. Вальс из оперы «Иван Сусанин».
33. *И. Тамарин*. Старинный гобелен.
34. *Э. Григ*. Норвежский танец.
35. *А. Гурилёв*. Ноктюрн.
36. *Обр. В. Лобова*. Русская народная песня «Ах ты, душечка».
37. *Ж. Бизе*. Увертюра к опере «Кармен».

38. *Е. Глебов*. Танец из «Полесской сюиты».
39. *Е. Гладков*. Этюд «Ловкие руки».
40. *А. Зверев*. В старинном стиле.
41. *Обр. В. Бубнова*. Русская народная песня «Вдоль по улице метелица метёт».
42. *Обр. В. Дителя*. Русская народная песня «То не ветер ветку клонит».
43. *Обр. В. Дителя*. Русская народная песня «Ах, Настасья».
44. *Н. Бакланова*. Хоровод.
45. *Н. Соколовский*. Мазурка.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

3.3.3 Домра

1. *Д. Шостакович*. Родина слышит.
2. *А. Пенин*. Московская полька из кинофильма «Вечер в Москве».
3. *Обр. И. Иванова*. Русская народная песня «Среди долины ровные».
4. *А. Гурилёв*. Однозвучно гремит колокольчик.
5. *А. Алябьев*. Соловей.
6. *Р. Шуман*. Весёлый крестьянин.
7. *И. Брамс*. Колыбельная песня.
8. Русская народная песня «Ходит зайка по саду».
9. *А. Филиппенко*. Цыплятки.
10. *В. Калинин*. Тень-тень.
11. *И. Гайдн*. Песенка.
12. *Ц. Кюи*. Майский день.
13. *Н. Потоловский*. Зайка.
14. *Д. Кабалевский*. Про Петю.
15. *Д. Кабалевский*. Итальянская народная песня.
16. *А. Иванов-Крамской*. Танец.
17. *С. Майкапар*. Прелюдия.
18. Русская народная песня «Вы послушайте, ребята, что струна-то говорит».
19. *В. Андреев*. Русская народная песня «Светит месяц».
20. Словацкая плясовая.
21. *К. Вебер*. Вальс.
22. *Обр. Ю. Фортунатова*. Как под горкой, под горой.
23. *М. Красев*. Топ-топ.
24. *В. Терчик*. Воробей.
25. *Д. Кабалевский*. Вроде марша. Маленькая полька. Пляска.
26. *Н. Метлов*. Гуси-гуси, Паук и мухи.
27. Украинская народная песня «Ой, джигуне, джигуне».
28. *Д. Кабалевский*. Песня. Хоровод. Игра. Прогулка. Вприпрыжку.
29. *Обр. С. Стеминевского*. Русская народная песня «Под горою калина».
30. Чешская народная песня «Аннушка».
31. *Л. Бетховен*. Сурок.
32. *Обр. В. Новака*. Словацкая народная песня «Тыном-таном».
33. *В. Моцарт*. Вальс.
34. Французская народная песенка.
35. *А. Лядов*. Забавная.
36. *Г. Гендель*. Вариации.
37. *Д. Шостакович*. Маленький марш.
38. *Р. Лехтинен*. Летка-енка.

39. *Обр. А. Гречанинова*. Русская народная песня «Пойду ль я, выйду ль я».
40. *Г. Бацевич*. Прелюдия.
41. *С. Василенко*. Танец из балета «Мирандолина».
42. *М. Глинка*. Андалузский танец.
43. *С. Прокофьев*. Марш.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

3.3.4 Мандолина

1. Обр. Н. Любимова. Две русские народные песни «Уж ты, сад» и «Ай, утушка лугавая».
2. Обр. Н. Фомина. Русская народная песня «Пивна ягода».
3. Обр. Н. Успенского. Русская народная песня «Ивушка».
4. Обр. Ю. Шишакова. Плясовая.
5. А. Гречанинов. Весельчак.
6. И. Соколовский. В темпе менуэта.
7. А. Гедике. Гавот.
8. Л. Бетховен. Сонатина до-минор.
9. А. Комаровский. Этюд на 2-ю позицию до-минор.
10. И. Иоахим – А. Мозер. Этюд соль-минор, ми-минор.
11. Е. Гнесина – Витачек. Этюд соль-мажор, ре-минор.
12. Обр. М. Красева. Русская народная песня «Сама садик я садила».
13. Обр. Ю. Шишакова. Русская народная песня «Долина, долинушка».
14. Обр. А. Ленеца. Русская народная песня «Ах вы, сени, мои сени».
15. Обр. А. Комаровского. Украинская народная песня «Выши в поле косари».
16. Обр. В. Андреева. Русская народная песня «Как под яблонькой».
17. Д. Алар. Ноктюрн.
18. Д. Кабалевский. Пляска.
19. К. Вебер. Хор охотников.
20. Русская народная песня «Как при лужку» и «Ходила младёшенька по бору».
21. Украинский народный танец «Казачок» и «Дождичек».
22. И. Гайдн. Менуэт.
23. М. Глинка. Андалузский танец.
24. Э. Григ. Вальс.
25. И. Дюссек. Менуэт.
26. Ф. Франкер. Сицилиана.
27. Л. Бетховен. Сонатина.
28. Обр. Б. Берлиха. Эстонский народный танец «Тульяк».
29. Г. Гендель. Сонатина.
30. А. Александров. Две русские народные мелодии.
31. С. Прокофьев. Вальс.
32. А. Парцхаладзе. Грузинский танец.

3.3.5 Балалайка

1. *В. Захарьина*. Маленький вальс.
2. *Ж. Б. Люлли*. Старинная французская шуточная песня «Жан и Пьеро».
3. *М. Красев*. Топ-топ.
4. *Обр. А. Филиппенко*. Русская народная песня «По малину в сад пойдём».
5. *Ж. Б. Векерлен*. Пастушки.
6. *Обр. Ю. Черепника*. Немецкая народная песня «Хохлатка».
7. *В. Калинин*. Тень-тень.
8. *Л. Ревуцкий*. Я коза злющая.
9. *Л. Бетховен*. Прекрасный цветок.
10. *Ж. Б. Люлли*. Песенка.
11. *А. Иванов*. Полька.
12. *А. Филиппенко*. Весёлый музыкант.
13. *М. Качурбина*. Мишка с куклой танцуют полечку.
14. *Обр. С. Стеминевского*. Русская народная песня «Под горою калина».
15. *А. Спадавенкин*. Добрый жук.
16. *А. Гедике*. Заинька.
17. *Л. Книппер*. Полюшко-поле.
18. *В. Моцарт*. Аллегро.
19. *И. Гайдн*. Менуэт.
20. *К. Вебер*. Хор охотников.
21. *Ф. Шуберт*. Вальс.
22. *И. Гуммель*. Экосез.
23. Украинская народная песня «Журавель».
24. *Р. Шуман*. Марш.
25. *Д. Кабалевский*. Клоуны.
26. *Б. Феоктистов*. Плясовой наигрыш.
27. *В. Моцарт*. Вальс.
28. *Обр. А. Комаровского*. Русская народная песня «Соловьём залётным».
29. Русская народная песня «Как под яблонькой».
30. *А. Жилинский*. Детская полька.
31. *Обр. Б. Трояновского*. Русская народная песня «Ай, все кумушки домой».

3.4 Нотные издания для народных инструментов

3.4.1 Нотные издания для гармоники

1. Артемьев, А. Музыка нас связала: популярные эстрадные песни в переложении для двухрядной хроматической гармонике / А. Артемьев. – М. : Сов.композитор, 1992. – 48 с.
2. Бажилин, Р.Н. Самоучитель игры на двухрядной хроматической гармонике / Р.Н. Бажилин. – М. : Изд-во В. Катанского, 2004. – 112 с.
3. Дербенко, Е. Гармонисту-любителю / Е. Дербенко. – Вып. 3. – Орел, 2000.
4. Дербенко, Е. Гармонисту-профессионалу: песни и обработки для хроматической гармошки / Е. Дербенко ; сост. и ред. Г. Афанасьев. – Орел : ЦНТИ, 1996. – 47 с.
5. Дербенко, Е. Гармонисту-профессионалу: пьесы и обработки для гармонике «хромки» : учебное пособие / Е. Дербенко ; сост. и ред. Г. Афанасьев. – Вып. 2. – Орел : ЦНТИ, 1998. – 59 с.
6. Дербенко, Е. Гармонь, баян, аккордеон в музыкальной школе / Е.Дербенко. – М. : ИД Фаина, 2013. – 32 с.
7. Дербенко, Е. Гармонь. Баян. Аккордеон / Е.Дербенко. – Вып. 1. – Курган : В.Брызгалин - «Мир нот», 2002. – 18 с.
8. Дербенко, Е. Гармонь. Баян. Аккордеон / Е.Дербенко. – Вып. 2. – Курган : В.Брызгалин - «Мир нот», 2002. – 22 с.
9. Дербенко, Е. Гармонь. Баян. Аккордеон / Е.Дербенко. – Вып. 3. – Курган : В.Брызгалин - «Мир нот», 2003. – 11 с.
10. Дербенко, Е. Гармонь. Баян. Аккордеон / Е.Дербенко. – Вып. 4. – Курган : В.Брызгалин - «Мир нот», 2005. – 18 с.
11. Дербенко, Е. Гармонь. Баян. Аккордеон: в классическом стиле / Е.Дербенко. – Вып. 5. – Курган : В.Брызгалин - «Мир нот», 2005. – 20 с.
12. Дербенко, Е. Гармонь. Баян. Аккордеон: в русском стиле / Е.Дербенко. – Вып. 6. – Курган : В.Брызгалин - «Мир нот», 2005. – 20 с.
13. Дербенко, Е. Гармонь. Баян. Аккордеон: пьесы для дуэтов / Е.Дербенко. – Вып. 7. – Курган : В.Брызгалин - «Мир нот», 2005. – 15 с.
14. Дербенко, Е. Двенадцать этюдов в духе народных танцев / Е. Дербенко. – Орел, 2004. – 13 с.
15. Дербенко, Е. Задоринка / Е. Дербенко. – Тверь, 2006. – 35 с.
16. Дербенко, Е. Играем вместе : сб. пьес для дуэтов / А Е. Дербенко. – Вып. 1. – Орел, 2009. – 29 с.
17. Дербенко, Е. Играем вместе : сб. пьес для дуэтов / А Е. Дербенко. – Вып. 2. – Орел, 2010. – 23 с.

18. Дербенко, Е. Играем вместе : сб. пьес для дуэтов / А.Е. Дербенко. – Вып. 3. – Орел, 2010. – 25 с.
19. Дербенко, Е. Играем дуэтом / Е.Дербенко. – М. : ИД Фаина, 2014. – 32 с.
20. Дербенко, Е. Концертные обработки народных мелодий (для гармонии, баяна, аккордеона) / Е.Дербенко. – М. : Фаина, 2013. – 38 с.
21. Дербенко, Е. Концертные этюды для гармонии (баяна, аккордеона) / Е. Дербенко. – Орел, 2004. – 34 с.
22. Дербенко, Е. Научись на гармонии играть! Самоучитель для гармоник-хромки. / Е.Дербенко. – М. : ИД Фаина, 2012. – 80 с.
23. Дербенко, Е. Произведения для гармонии / Е. Дербенко // Возродим гармонию тульскую. Цикл «Культура Родины Н. И. Белобородова» : репертуарно-методические материалы / сост. О. Прокопец. – Тула : ГУДПО ТО «УМЦ», ИОО, ОГУ, 2001. – 112 с.
24. Дербенко, Е. Произведения зарубежных композиторов / Е. Дербенко. – М., 2007. – 46 с.
25. Дербенко, Е. Произведения русских композиторов / Е. Дербенко. – Орел, 2005. – 27 с.
26. Дербенко, Е. Пьесы для баяна, аккордеона, гармонии с фортепиано / Е. Дербенко. – Орел, 2007. – 34 с.
27. Дербенко, Е. Пьесы и обработки для ливенской гармошки / Е. Дербенко. – Ливны [б. и.], 1999. – 35 с.
28. Дербенко, Е. Хрестоматия для гармонии / Е.Дербенко. – М. : ИД Фаина, 2015. – 120 с.
29. Дербенко, Е. Эстрадные пьесы для гармонии (баяна, аккордеона) / Е.Дербенко. – М. : ИД Фаина, 2014. – 32 с.
30. Лондонов, П.П. Самоучитель игры на двухрядной гармонике-хромке / П.П. Лондонов. – М. : Сов. композитор, 1977. – 94 с.
31. Народное музыкальное творчество: Хрестоматия со звуковым приложением. / Отв. ред. О.А. Пашина. – 2-е изд. – Спб. : Композитор, 2008. – 336 с.
32. Русские народные наигрыши : хрестоматия / Сост. В. Петров. – М. : Музыка, 1985. – 96 с.
33. Стральчонак, А.А. Творы для гармоніка : рэпертуарны зборнік / А.А. Стральчонак, М.І. Слізкі. – Мінск : БДУКМ, 2005. – 72 с.
34. Тышкевич, Г.Т. Самоучитель игры на двухрядной гармонике / Г.Т. Тышкевич. – М. : Музыка, 1991. – 104 с.

3.4.2 Нотные издания для струнных народных инструментов

1. Александров, А.Я. Школа игры на трехструнной домре / А.Я.Александров. - М.: Музыка, 1994. – 171с.
- 2.Альбом для юношества. Произведения для трёхструнной домры. Вып.4 / М.: 1989
- 3.Бовбель, Ю. В. От всей души. Сборник пьес и этюдов для цимбал / Ю.В. Бовбель. – Мн.: А.Н. Вараксин, 2009. – 90 с.
- 4.Barokk tancok edition musica Budapest, 1967. – 23.
- 5.Войтик, В.А. Этюды для цимбал / В.А. Войтик.- Мн.: Беларусь, 1981. – 30с.
- 6.Войтик, В. А. Урок музыки / В.А. Войтик.- Мн.: Беларусь, 1987. – 30с.
- 7.Волшебные струны домры. Вып.1 / В. Дутова. – Новосибирск:Арт-классик,2000. – 44с.
- 8.Вяртанне да спадчыны (зб. канц. твораў для ансамбля цымбалістаў): вучэбн. дапам. / уклад. Я. П.Гладкоў. - Мн.: УП «Тэхнапрынт», 2005. - 88с.
- 9.Гладков, Е. П. Школа игры на цимбалах / Е. П.Гладков. - Мн.: Беларусь, 1983. - 127с.
- 10.Горбачёв, А.А. Альбом балалаечника ДМШ. Вып.1 / А.А. Горбачёв, И.В. Иншаков. - М.: Музыка, 2009. - 72 с.
- 11.Городовская, В. Новые сочинения для трёхструнной домры и ф-но
- 12.Гриншпун, А. Румынская народная музыка / А.Гриншпун.– Киев: Советский композитор, 1960. – 12с.
- 13.Домра с азов. Учебное пособие с методическими рекомендациями и музыкальными примерами / А.Потапова. - СПб.: Композитор, 2003. - 53с.
- 14.Домра 4 класс / А.В. Григоренко, М.В. Шелит, Н.Т. Белоконев. - К.: Музичне Украйне, 1990.-62с
- 15.Домристу - любителю / И.Обликин. - М.: Советский композитор, 1984. - 19с.
- 16.Жинович, И.И. Школа игры на цимбалах/ И.И. Жинович.-Мн.: Бел.гос.консерватория,1983. – 82с.
- 17.Жинович, И.И. Школа игры на цимбалах /И.И.Жинович.-Мн.: Бел.гос.консерватория,1993. – 118с.
- 18.Забелова, И.А., Забелов, П.П. Юному домристу. Пьесы и методические рекомендации для трёхструнной домры / И.А. Забелова, П.П. Забелов. - Мн.: А.Н.Вараксин, 2007. - 27с.
- 19.Ксилофон. 4 класс ДМШ / Н.А. Мултанова. – К.: Музичне Украйне, 1978.- 93с.
- 20.Кузнецов, В.В. Музыка для цимбал «Пять звуковых новелл»/ В.В. Кузнецов.- Мн.: А.Н.Вараксин, 2009. - 28с.

21. Нечепоренко, П.И. Школа игры на балалайке / П.И. Нечепоренко, В.И. Мельников. - М.: Музыка, 1988. - 134 с.
22. Педагогический репертуар баяниста. Вып.1 / И.Н. Бойко. – Ростов- на Дону: Феникс, 1998. – 56с.
23. Педагогический репертуар для скрипки и ф-но ДМШ 5 кл. / К.А. Фортунатов. – М., 1953. – 13с.
24. Популярные произведения для ансамбля скрипачей / А.В. Веренич. – Брест: ЧУП «Издательство Академия», 2005. – 23с.
25. Репертуар домриста. Вып.13 / М.: 1977
26. Репертуар начинающего домриста. Вып.1 / В. Яковлев. - М.: Музыка, 1979. - 29 с.
27. Репертуар скрипача для ДМШ / П. Володарский. – Мн. 1966.- 32с.
28. Уткин, Ю. Педагогический репертуар ДМШ 3-4 классы. Пьесы и произведения крупной формы / Ю. Уткин. – М.: Музыка, 1991. – 111с.
29. Хрестоматия для скрипки 1-2 кл. ДМШ. Пьесы и произведения крупной формы / Ю. Уткин, К.А. Фортунатов. - М.: Музыка, 1988. - 109 с.
30. Чунин, В.С. Школа игры на трехструнной домре / В.С. Чунин. - М.: Советский композитор, 1990. - 149с.
31. Цыганков, А.А. Детям и юношеству / А.А. Цыганков. – М.: 1996
32. Шальман, С. Библиотека юного музыканта. Пьесы для скрипки. Вып.2 / С. Шальман. - М.: Советский композитор, 1989. - 100с.
33. Штейман, В. Сборник пьес советских композиторов для ксилофона и ф-но / В. Штейман. – М., 1963. – 45с.
34. Экзерсисы и безделушки. Сборник пьес, этюдов и ансамблей для цимбал / Ю.В. Бовбель. – Мн. : А.Н. Вараксин, 2011. - 69 с.
35. Этюды и упражнения для цимбал: учебно-методическое пособие для ДМШ / М.Г. Солопов, Р.В. Подойница. – Мн.: 1998. – 50с.

4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

4.1 Контроль и учет результатов учебной деятельности студентов

Основными формами учета успеваемости студентов являются: текущий контроль (поурочный, промежуточный), контроль по итогам семестра (зачет, экзамен), а также академические концерты, публичные концерты, контрольные уроки, технические зачеты.

Поурочный текущий контроль носит стимулирующий характер и ориентирован на поддержание учебной дисциплины, усиление ответственности за качественную подготовку домашнего задания и правильную организацию домашней самостоятельной работы. Поурочный контроль осуществляет преподаватель. Одной из форм поурочного текущего контроля может стать контрольный урок без присутствия комиссии.

Промежуточный текущий контроль проводится в виде академического концерта в середине семестра. Для выступления на каждом академическом концерте студент должен подготовить не менее 2 произведений (возможно исполнение одного из произведений в ансамбле). Академические концерты проводятся с приглашением комиссии. Обязательным условием является обсуждение результатов выступления студентов на заседании предметно-методической комиссии, которое должно носить аналитический, рекомендательный характер, отмечать успехи и перспективы развития студентов. Участие в открытых концертах по решению ПМК может приравниваться к выступлению на академическом концерте.

В соответствии с учебным планом студенты в конце 1 семестра студент сдают зачет, а 4 семестра – экзамен. Программа зачета должна состоять из 2 – 3-х разнохарактерных произведений различных жанров. Программа экзамена включает 3 произведения различных по стилю, жанру и форме, одно из которых может быть исполнено в ансамбле.

Контроль за выполнением *творческих заданий* осуществляется один раз в семестр на контрольном уроке без присутствия комиссии. На контрольном уроке учащийся должен представить один из видов творческой деятельности по выбору: подбор по слуху, сочинение. Исполнение программы оценивается словесно-содержательной характеристикой («зачтено» или «не зачтено»).

Контроль за уровнем технической подготовки студентов осуществляется один раз в семестр на *техническом зачете* в процессе поурочного контроля. На техническом зачете учащийся исполняет

упражнения, гаммы согласно программным требованиям, а также демонстрирует навыки чтения нот с листа. Исполнение оценивается словесно-содержательной характеристикой («зачтено» или «не зачтено»).

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

4.2 Задания для контролируемой самостоятельной работы студентов

В тематическом плане учебной дисциплины «Дополнительный народный инструмент» предусмотрена контролируемая самостоятельная работа студентов, что ориентировано на формирование у студентов умения применять полученные теоретические знания в практической исполнительской деятельности. Такая самостоятельная работа предусматривает выполнение творческих заданий, контроль которой осуществляется согласно учебно-методической карте учебной дисциплине.

1 РАЗДЕЛ

Номера тем	1 – 3
Количество часов	3 (по 1 часу на каждую тему)
Форма контроля знаний	Контрольный урок
Требования	На контрольном уроке студент должен: <ul style="list-style-type: none">• продемонстрировать правильную посадку за инструментом;• рациональную постановку корпуса и рук;• показать навыки настройки инструмента (для студентов, изучающих струнный народный инструмент);• ответить на вопросы, касающиеся конструкции, названий отдельных частей и строя инструмента.

2 РАЗДЕЛ

Номера тем	4 – 6
Количество часов	4 (темы 4 и 6 – по 1 часу, тема 5 – 2 часа)
Форма контроля знаний	Академический концерт
Требования	К академическому концерту студент должен подготовить программу, в произведениях которой должно быть явно продемонстрировано: <ul style="list-style-type: none">• освоение различных способов звукоизвлечения;• освоение основных исполнительских приемов;• координация игровых движений рук.

	Помимо этого студент должен ответить на вопросы, касающиеся особенностей звукообразования на изучаемом дополнительном народном инструменте.
--	---

3 РАЗДЕЛ

Номера тем	7 – 8
Количество часов	2 (по 1 часу на каждую тему)
Форма контроля знаний	Технический зачет
Требования	К техническому зачету студент должен подготовить: <ul style="list-style-type: none"> • 1 – 2 гаммы; • 2 – 3 упражнения. Помимо этого студент должен ответить на вопросы, касающиеся методов развития технических навыков игры на дополнительном народном инструменте.

4 РАЗДЕЛ

Номера тем	9 – 10
Количество часов	3 (тема 9 – 2 часа, тема 10 – 1 час)
Форма контроля знаний	Контрольный урок
Требования	К контрольному уроку студент должен: <ul style="list-style-type: none"> • подготовить гамму, исполненную основными штрихами и приемами игры; • прочесть с листа небольшое музыкальное произведение (на выбор преподавателя). Допускается использование приемов упрощения нотного текста

5 РАЗДЕЛ

Номера тем	11 – 12
Количество часов	3 (тема 11 – 2 часа, тема 12 – 1 час)
Форма контроля знаний	Зачет
Требования	К зачету студент должен: <ul style="list-style-type: none"> • подготовить программу, в произведениях которой должно

	<p>быть явно продемонстрирован уровень овладения средствами исполнительской выразительности;</p> <ul style="list-style-type: none"> • подобрать по слуху народную мелодию и транспонировать ее в пределах терции вверх и вниз; • транспонировать по нотам простую пьесу в пределах терции. <p>Помимо этого студент должен ответить на вопросы, касающиеся комплекса средств исполнительской выразительности.</p>
--	--

6 РАЗДЕЛ

Номера тем	13
Количество часов	2
Форма контроля знаний	Экзамен
Требования	К экзамену студент должен подготовить одно самостоятельно выученное произведение (материал студентом выбирается самостоятельно).

7 РАЗДЕЛ

Номера тем	14
Количество часов	2
Форма контроля знаний	Зачет
Требования	На зачете студент должен ответить на вопросы, касающиеся массива музыкальной и учебно-методической литературы, адресованной изучаемому дополнительному народному инструменту.

4.3 Учебно-методические и репертуарные программные требования по освоению тем учебной дисциплины

4.3.1 Гармоника

1 семестр

Знакомство с гармоникой, изучение клавиатур. Постановка рук и посадка. Организация игровых движений, контроль над свободой исполнительского аппарата. Развитие музыкально-образного мышления.

В течение 1 семестра студент должен освоить 4 – 6 пьес, в том числе:

- легкие пьесы для детей, обработки народных песен и танцев;
- ансамбли разной степени завершенности (от эскизного изучения до концертного исполнения).

Технический комплекс:

- 2–3 упражнения отдельно для правой и левой руки;
- чтение нот с листа
- мажорная гамма правой рукой;
- мажорная гамма левой рукой в упрощенном варианте.
- основные штрихи.

Творческие задания:

- подбор по слуху мотивов, знакомых несложных мелодий правой рукой.

Примерные программы выступлений

Вариант 1

Украинская народная песня «Ой, лопнул обруч».

А. Филипенко. По малину в сад пойдём.

Вариант 2

Русская народная песня «Наш березник листоватый».

Обр. Р. Бажиллина. Елочки – метелочки (припевки).

Вариант 3

Обр. М. Слизкого. Местачковы вальс.

С. Сметанин. Северная кадрили.

Вариант 4

А. Ерискин. Полька.

Обр. А. Талакина. С горы камешек катился.

2 семестр

В течение семестра студент должен освоить 4 – 6 произведений (сольно и в ансамбле), в том числе:

- оригинальные пьесы для гармоники и переложения;
- виртуозную пьесу;
- 1–2 пьесы, выученные самостоятельно;
- 1–2 ансамбля;

Повтор пройденного художественного материала (по выбору).

Технический комплекс:

- мажорная гамма двумя руками;
- минорная гамма двумя руками;
- чтение нот с листа.

Творческие задания:

- подбор по слуху 2–3 пьес.

Примерные программы выступлений

Вариант 1

М. Слизкий. Ласточка.

Е. Дербенко. Сельская кадрили.

Вариант 2

В. Королев. Лирическая пьеса памяти Г.Заволокина

Е. Дербенко. Я еду на пони.

Вариант 3

М. Слизкий. Марш.

Обр. В. Огурцова. Выйду ль я на реченьку.

Вариант 4

Е. Дербенко. Старинный мотив.

Обр. Р. Бажиллина. Посею лебеду на берегу.

3 семестр

В течение семестра студент должен освоить не менее 4 – 6 произведений (сольно и в ансамбле), в том числе:

- переложение произведений композиторов-классиков;
- произведение кантиленного характера;
- эстрадную или виртуозную пьесу;
- 1–2 пьесы, выученные самостоятельно.

Повтор пройденного художественного материала (по выбору).

Технический комплекс:

- мажорная гамма терциями двумя руками;
- минорная гамма двумя руками;
- тремоло мехом восьмыми (на основе мажорных и минорных тонических трезвучий с обращениями);
- чтение нот с листа.

Творческие задания:

- подбор по слуху 2–3 пьес.

Примерные программы выступлений

Вариант 1

- Е. Дербенко.* Прелюдия в классическом стиле для гармоники и фортепиано.
А. Бородин. Хор поселян (переложение Е. Дербенко) – ансамбль.

Вариант 2

- А. Бородин.* У плетня.
Е. Дербенко. Гармонист играет джаз.

Вариант 3

- А. Варламов.* Красный сарафан (транскрипция Е. Дербенко).
Е. Дербенко. Рок-токатка.

Вариант 4

- Е. Дербенко.* Сонатина № 4 для гармоники и фортепиано (одну часть на выбор).
К.М. Вебер. Хор охотников из оперы «Волшебный стрелок» (переложение Е. Дербенко) – ансамбль.

4 семестр

В течение семестра студент должен освоить не менее 4 – 6 произведений (сольно и в ансамбле), в том числе:

- переложение произведений композиторов-классиков;
- 1 произведение крупной формы (по возможности);
- произведение кантиленного характера;
- эстрадные и виртуозные пьесы;
- 1–2 пьесы, выученные самостоятельно.

Повтор пройденного художественного материала (по выбору).

Технический комплекс:

- мажорная гамма секстами двумя руками;

- минорная гамма двумя руками в подвижном темпе;
- тремоло мехом восьмыми и квартолями (на основе мажорных и минорных тонических трезвучий с обращениями);
- чтение нот с листа.

Творческие задания:

- подбор по слуху 2–3 пьес.

Примерные программы выступлений на экзамене

Вариант 1

Е. Дербенко. Концерт № 2 для гармоника-соло: финал.

Обр. А. Стрельченка. Полька “Весялуха”.

Е. Дербенко. Ритмы нового века (ансамбль).

Вариант 2

И.С. Бах. Токката (переложение Е.Дербенко).

Обр. М. Рубаника. Найгрыши.

Е. Дербенко. Зимнее интермеццо (ансамбль).

Вариант 3

Р. Глиэр. Гимн Великому городу (транскрипция Е.Дербенко).

Обр. М. Рубаника. Барыня.

Е. Дербенко. Фантазия в испанском стиле (ансамбль).

4.3.2 Цимбалы

1 семестр

Знакомство с цимбалами, изучение звукоряда. Постановка рук и посадка. Организация игровых движений, контроль над свободой исполнительского аппарата. Развитие музыкально-образного мышления.

В течение 1 семестра студент должен освоить 4 – 6 пьес, в том числе:

- легкие пьесы для детей, обработки народных песен и танцев;
- ансамбли разной степени завершенности (от эскизного изучения до концертного исполнения).

Технический комплекс:

- 1–2 упражнения;
- чтение нот с листа;
- гамма До-мажор;
- приемы: удар, пиццикато;
- основные штрихи.

Творческие задания:

- подбор по слуху мотивов, знакомых несложных мелодий в одну октаву.

Примерные программы выступлений

Вариант 1

Н. Римский-Корсаков. Я на камушке сижу.

Д. Каминский. Перапёлачка.

Вариант 2

И. Любан. Бывайте здоровы.

А. Гречанинов. Весельчак.

Вариант 3

К. М. Вебер. Хор охотников.

Обр. В. Войтика. Го-Го-Го, каза.

Вариант 4

Е. Гладков. Мазурка.

Р. Шуман. Веселый крестьянин.

2 семестр

В течение семестра студент должен освоить не менее 4 – 6 произведений, в том числе:

- легкие оригинальные пьесы для цимбал;
- виртуозную пьесу;
- 1–2 пьесы, выученные самостоятельно;
- 1–2 ансамбля;

Повтор пройденного художественного материала (по выбору).

Технический комплекс:

- 2-3 упражнения;
- гамма ре-мажор в две октавы, короткие арпеджио в одну октаву;
- чтение нот с листа.

Творческие задания:

- подбор по слуху 2–3 пьес.

Примерные программы выступлений

Вариант 1

Л. В. Бетховен. Менуэт.

Обр. Н. Леонтовича. Игра в зайчика.

Вариант 2

Е. Глебов. Танец.

Б. Марчелло. Аллегро.

Вариант 3

Обр. А. Богатырева. Кацілася чорна галка.

В. Ребиков. Вальс.

Вариант 4

Обр. А. Илюхина, М. Красева. Янка.

Й. Гайдн. Андантино.

3 семестр

В течение семестра студент должен освоить не менее 4 – 6 произведений (сольно и в ансамбле), в том числе:

- переложение произведений композиторов-классиков;
- произведение кантиленного характера;
- эстрадную или виртуозную пьесу;
- 1–2 пьесы, выученные самостоятельно.

Повтор пройденного художественного материала (по выбору).

Технический комплекс:

- гамма ля-мажор, ре-минор в две октавы;

- короткие и длинные арпеджио;
- приемы игры: удар, пиццикато, тремоло;
- чтение нот с листа;
- 1 этюд.

Творческие задания:

Подбор по слуху 2-3 пьес.

Примерные программы выступлений

Вариант 1

А. Мдивани. Мотив «Бульбы».

А. Корелли. Сарабанда.

Вариант 2.

Д. Смольский. Элегия.

А. Корелли. Сонатина.

Вариант 3

А. Варламов. Красный сарафан.

Е. Тикоцкий. Полька.

Вариант 4

И. Тамарин. Старинный гобелен.

Обр. В. Андреева. Светит месяц.

4 семестр

В течение семестра студент должен освоить не менее 4 – 6 произведений (сольно и в ансамбле), в том числе:

- произведение белорусского автора;
- 1 произведение крупной формы (по возможности);
- произведение кантиленного характера;
- эстрадные или виртуозные пьесы;
- 1–2 пьесы, выученные самостоятельно.

Повтор пройденного художественного материала (по выбору).

Технический комплекс:

- гаммы Ми-мажор и ля-минор в две октавы;
- короткие и длинные арпеджио;
- приемы игры: удар, пиццикато, тремоло, глиссандо, col legno (удар древком);
- чтение нот с листа;

– 1-2 этюда.

Творческие задания:

– подбор по слуху 2–3 пьес.

Примерные программы выступлений на экзамене

Вариант 1

Р. Глиэр. Рондо.

И. И. Жинович. Белорусские танцы (фрагмент).

Обр. В.Лобова. Ах, ты, душечка.

Вариант 2

Ж. Бизе. Увертюра к опере «Кармен».

Н. Голубовская. Ах вы, сени, мои сени.

З. Палиашвили. Лезгинка.

Вариант 3

А. Вивальди. Сонатина а-moll.

И. Лученок. Мой родны кут.

А. Хататурян. Лезгинка из балета «Гаяне».

4.3.3 Домра, мандолина

1 семестр

Знакомство с домрой, мандолиной. Постановка рук и посадка. Организация игровых движений, контроль над свободой исполнительского аппарата. Развитие музыкально-образного мышления.

В течение 1 семестра студент должен освоить 4 – 6 пьес, в том числе:

- легкие пьесы для детей, обработки народных песен и танцев;
- ансамбли разной степени завершенности (от эскизного изучения до концертного исполнения).

Технический комплекс:

- 2–3 упражнения отдельно для правой и левой руки;
- чтение нот с листа;
- гамма ля-минор, ми-минор, ре-минор в упрощённом варианте;
- основные штрихи;
- приемы: удар;

Творческие задания:

- подбор по слуху мотивов, знакомых несложных мелодий правой рукой.

Примерные программы выступлений

Вариант 1

Домра:

Русская народная песня. Ходит зайка по саду.

А. Филипенко. Цыплятки.

Мандолина:

Украинский танец «Дождичек».

И. Гайдн. Песенка.

Вариант 2

Домра:

В. Терчик. Воробей.

Н. Метлов. Гуси.

Мандолина:

М. Красев. Топ-топ.

В.А. Моцарт. Вальс.

Вариант 3

Домра:

Н. Потоловский. Зайка.

В. Калинин. Тень-тень.

Мандолина:

Л. Бетховен. Сурок.

Ж. Рамо. Ригодон.

Вариант 4

Домра:

Обр. С. Стеминевского. Русская народная песня «Под горою калина».

Украинская народная песня «Ой, Джигуне, Джигуне».

Мандолина:

А. Вивальди. Куранта.

Обр. А. Комаровского. Украинская народная песня «Вышли в поле косари».

2 семестр

В течение семестра студент должен освоить 4–6 произведений (сольно и в ансамбле), в том числе:

- оригинальные пьесы для домры, мандолины и переложения;
- виртуозную пьесу;
- 1–2 пьесы, выученные самостоятельно;
- 1–2 ансамбля;

Повтор пройденного художественного материала (по выбору).

Технический комплекс:

- гамма ля-мажор, ре-мажор, ми-мажор;
- 2-3 упражнения;
- чтение нот с листа.

Творческие задания:

- подбор по слуху 2–3 пьес.

Примерные программы выступлений

Вариант 1

Домра:

Д. Кабалевский. Вроде марша.

Украинская народная песня «Ой, джигуне, джигуне».

Мандолина:

Русская народная песня «Ходила младёшенька по борочку».

Э. Григ. Вальс.

Вариант 2

Домра:

Чешская народная песня «Аннушка».

Обр. В. Новака, Словацкая народная песня «Тыном-тыном».

Мандолина:

А. Гречанинов. Весельчак.

Обр. Н. Фомина. Русская народная песня «Пивна ягода».

Вариант 3

Домра:

Украинская народная песня «Журавель».

Л. Бетховен. Сонатина.

Мандолина:

Н. Соколовский. В темпе менуэта.

Д. Алар. Ноктюрн.

Вариант 4

Домра:

Г. Гендель. Сонатина.

А. Бакланова. Мазурка.

Мандолина:

А. Вивальди. Жига.

Ш. Данкля. Полька.

3 семестр

В течение семестра студент должен освоить не менее 4 – 6 произведений (сольно и в ансамбле), в том числе:

- переложение произведений композиторов-классиков;
- произведение кантиленного характера;
- эстрадную или виртуозную пьесу;
- 1–2 пьесы, выученные самостоятельно.

Повтор пройденного художественного материала (по выбору).

Технический комплекс:

- гамма ре-минор, ми-минор, фа-мажор, ре-мажор;
- приемы: удар, тремоло;
- 1 этюд;
- чтение нот с листа.

Творческие задания:

- подбор по слуху 2–3 пьес.

Примерные программы выступлений

Вариант 1

Домра:

Словацкая плясовая.

Д. Кабалевский. Полька.

Мандолина:

Обр. Н. Успенского. Русская народная песня «Ивушка».

Д. Кабалевский. Пляска.

Вариант 2

Домра:

К. Вебер. Вальс.

Обр. А. Гречанинова. Русская народная песня «Пойду ль я, выйду ль я».

Мандолина:

Ю. Шишаков. Плясовая.

Ф. Франкер. Сицилиана.

Вариант 3

Домра:

Р. Шуман. Веселый крестьянин.

А. Алябьев. Соловей.

Мандолина:

И. Дюссек. Менуэт.

А. Александров. Две русские народные мелодии.

Вариант 4

Домра:

Д. Кабалевский. Вприпрыжку.

Р. Лехтинен. Летки-енка».

Мандолина:

С. Прокофьев. Вальс.

Обр. Ю. Шишакова. Русская народная песня «Долина, долинушка».

4 семестр

В течение семестра студент должен освоить не менее 4 – 6 произведений (сольно и в ансамбле), в том числе:

- переложение произведений композиторов-классиков;
- 1 произведение крупной формы (по возможности);
- произведение кантиленного характера;

- эстрадные и виртуозные пьесы;
- 1–2 пьесы, выученные самостоятельно.

Повтор пройденного художественного материала (по выбору).

Технический комплекс:

- гамма до-минор, до-мажор, соль-минор, соль-мажор;
- приемы: удар, тремоло, пиццикато;
- 1-2 этюда;
- чтение нот с листа.

Творческие задания:

- подбор по слуху 2–3 пьес.

Примерные программы выступлений на экзамене

Вариант 1

Домра:

Русская народная песня «Вы послушайте, ребята, что струна-то говорит».

М. Глинка. Андалузский танец.

Д. Кабалевский. Пляска.

Мандолина:

Д. Шостакович. Шарманка.

Ф. Мендельсон. Песня без слов.

Стринная лютневая музыка 16 в. Спаньолетта.

Вариант 2

Домра:

Итальянская народная песня.

В. Андреев. Русская народная песня «Светит месяц».

В. Моцарт. Песня из оперы «Волшебная флейта».

Мандолина:

К. Шиндлер. Прелюдия № 5.

А. Алябьев. Соловей.

С. Василенко. Танец из балета «Мирандолина».

Вариант 3

Домра:

С. Прокофьев. Марш.

И. Селини. Маленький болтун.

М. Глинка. Полька.

Мандолина:

Л. Бетховен. Сонатина.

Е. Мецкапо. Болеро.

Ш. Данкла. Тема с вариациями.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

4.3.4 Балалайка

1 семестр

Знакомство с балалайкой, изучение диапазона. Постановка рук и посадка. Организация игровых движений, контроль над свободой исполнительского аппарата. Развитие музыкально-образного мышления.

В течение 1 семестра студент должен освоить 4 – 6 пьес, в том числе:

- легкие пьесы для детей, обработки народных песен и танцев;
- ансамбли разной степени завершенности (от эскизного изучения до концертного исполнения).

Технический комплекс:

- 2–3 упражнения отдельно для правой и левой руки;
- чтение нот с листа;
- гамма ля-минор, ми-минор;
- приемы: бряцание;
- основные штрихи.

Творческие задания:

- подбор по слуху мотивов, знакомых несложных мелодий.

Примерные программы выступлений

Вариант 1

Ж. Б. Люлли. Жан и Пьеро.

Русская народная песня «Во саду ли в огороде».

Вариант 2

М. Качурбина. Мишка с куклой танцуют полечку.

В. Захарьина. Маленький вальс.

Вариант 3

Обр. А. Филиппенко. Русская народная песня «По малину в сад пойдём».

В. Калинин. Тень-тень.

Вариант 4

А. Спадавенкиа. Добрый жук.

Обр. Ю. Черепнина. Хохлатка.

2 семестр

В течение семестра студент должен освоить 4 – 6 произведений (сольно и в ансамбле), в том числе:

- оригинальные пьесы для балалайки и переложения;

- виртуозную пьесу;
- 1–2 пьесы, выученные самостоятельно;
- 1–2 ансамбля;

Повтор пройденного художественного материала (по выбору).

Технический комплекс:

- гамма ля-мажор, ми-мажор;
- приемы: бряцание, пиццикато большим пальцем;
- чтение нот с листа.

Творческие задания:

- подбор по слуху 2–3 пьес.

Примерные программы выступлений

Вариант 1

Ж. Б. Люлли. Песенка.

А. Гедике. Заинька».

Вариант 2

Ж. Векеррен. Пастушка.

Л. Бетховен. Прекрасный цветок.

Вариант 3

Обр. А. Гречанинова. Русская народная песня «Вставала ранёшенько».

А. Илюхин. Вариации на белорусскую народную тему «Янка».

Вариант 4

Обр. Б. Феоктистова. Русская народная песня «Вдоль по улице в конце».

И. Гуммель. Экосез.

3 семестр

В течение семестра студент должен освоить не менее 4 – 6 произведений (сольно и в ансамбле), в том числе:

- переложение произведений композиторов-классиков;
- произведение кантиленного характера;
- эстрадную или виртуозную пьесу;
- 1–2 пьесы, выученные самостоятельно.

Повтор пройденного художественного материала (по выбору).

Технический комплекс:

- гамма фа-мажор, соль-минор;
- приемы: бряцание, пиццикато, тремоло;

- 1 этюд;
- чтение нот с листа.

Творческие задания:

- подбор по слуху 2–3 пьес.

Примерные программы выступлений

Вариант 1

Обр. Б. Феокистова. Сама садик садила.

В. Глейтхман. «Хоровод».

Вариант 2

Д. Кабалевский. Клоуны.

Украинский народный танец «Гопак».

Вариант 3

Г. Персел. Ария.

Чешская народная песня «Аннушка».

Вариант 4

Обр. Б. Трояновского. Русская народная песня «Ай, все кумушки домой».

И. Гайдн. Менуэт.

4 семестр

В течение семестра студент должен освоить не менее 4 – 6 произведений (сольно и в ансамбле), в том числе:

- переложение произведений композиторов-классиков;
- 1 произведение крупной формы (по возможности);
- произведение кантиленного характера;
- эстрадные и виртуозные пьесы;
- 1–2 пьесы, выученные самостоятельно.

Повтор пройденного художественного материала (по выбору).

Технический комплекс:

- гамма соль-мажор, до-мажор;
- приемы: бряцание, пиццикато большим пальцем, тремоло, двойное пиццикато;
- 1-2 этюда;
- чтение нот с листа.

Творческие задания:

- подбор по слуху 2–3 пьес.

Примерные программы выступлений на экзамене

Вариант 1

Б. Феокистов. Плясовой наигрыш.

Ф. Шуберт. Вальс.

А. Комаровский. Вариации на тему русской народной песни «Пойду ль я, выйду ль я».

Вариант 2

П. Куликов. Полька.

А. Книппер. Полюшко-поле.

В. Моцарт. Вальс.

Вариант 3

Обр. А. Комаровского. Русская народная песня «Соловьём залётным».

Р. Шуман. Марш.

А. Жилинский. Полька.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

4.4 Перечень рекомендуемых средств диагностики результатов учебной деятельности

Основными формами обучения студентов по учебной дисциплине «Дополнительный народный инструмент» являются:

- индивидуальные занятия;
- самостоятельные занятия студентов по изучению музыкального материала аккомпанементов, созданию их переложений и аранжировок;
- концертное исполнение программы на контрольных уроках, академических концертах, зачете, экзамене.

Контроль учебной деятельности студентов по учебной дисциплине «Дополнительный народный инструмент» осуществляется с помощью следующих форм диагностики:

- исполнение музыкальных произведений;
- обсуждение исполнения музыкального произведения на занятии;
- видеозапись исполнения музыкального произведения;
- анализ видеозаписи;
- контрольный урок;
- академический концерт;
- технический зачет;
- зачет;
- экзамен.

4.5 Критерии оценки результатов учебной деятельности студентов по учебной дисциплине «Дополнительный народный инструмент»

Оценка результатов учебной деятельности студентов осуществляется по следующим направлениям:

- рост исполнительского мастерства, который оценивается с учетом исходного уровня подготовки и индивидуальных особенностей студента;
- активность студента, его заинтересованность и отношение к занятиям.

Критерии оценки результатов учебной деятельности:

- уровень владения исполнительскими навыками (посадка и постановка рук, качество звукоизвлечения, стабильность воспроизведения выученного текста, техничность исполнения, ритм, динамика, агогика и штрихи);
- исполнительская индивидуальность студента (артистизм, глубина художественно-образного мышления);
- проявление интереса студента к занятиям, участие в концертной деятельности.

Десятибалльная система оценки результатов учебной деятельности студента

Уровень	Отметка в баллах	Показатели оценки
Низкий	1 (один)	Владение исполнительскими навыками на очень слабом уровне: явные недостатки в организации исполнительского аппарата – посадке и постановке рук; отсутствие техничности исполнения; грубые ритмические ошибки. Произведения программы не исполняются наизусть. Очень слабое знание текста изученных произведений. Отсутствие заинтересованности
	2 (два)	Владение исполнительскими навыками на слабом уровне: явные недостатки в организации исполнительского аппарата – посадке и постановке рук; отсутствие техничности исполнения; грубые ритмические ошибки. Непонимание художественных задач и отсутствие навыка применения средств музыкальной выразительности для передачи образного

		<p>содержания музыки. Произведения программы не исполняются наизусть. Слабое знание текста изученных произведений. Очень низкая степень заинтересованности</p>
Удовлетворительный	3 (три)	<p>Недостаточный уровень владения исполнительскими навыками: недостатки в организации исполнительского аппарата; качество звукоизвлечения на низком уровне; несоответствие темпов, штрихов и динамики; слабая техничность исполнения; отсутствие контроля за качеством звука. Произведения программы исполняются наизусть с большим количеством ошибок и остановок. Низкий уровень самостоятельности в работе</p>
	4 (четыре)	<p>Удовлетворительный уровень владения исполнительскими навыками: недостатки в посадке и постановке рук; значительные ошибки в звукоизвлечении; темповые несоответствия и недостаточная ритмическая точность исполнения; технические запинки и остановки, эмоционально сковывающие студента и заметно влияющие на целостность и выразительность исполнения. Неуверенное знание нотного текста наизусть. Исполнительская индивидуальность на концертных выступлениях практически не проявляется. Отсутствие систематичности в занятиях, слабая заинтересованность в обучении</p>
Средний	5 (пять)	<p>Владение исполнительскими навыками на среднем уровне: отсутствуют выработанная верная посадка и постановка рук; плохое качество звукоизвлечения; в исполнении присутствуют неточности фразировки, динамики и штрихов. Недостаточно уверенное исполнение музыкального материала наизусть. Исполнительская индивидуальность – артистизм присутствует эпизодически и носит заученный характер. Студент проявляет интерес к занятиям, но имеет</p>

		низкую степень работоспособности
	6 (шесть)	<p>Владение исполнительскими навыками на достаточном уровне: хорошая организация исполнительского аппарата; звукоизвлечение находится на достаточно качественном уровне, динамический план и фразировка выполняются в соответствии с нотным текстом, однако исполнение не отличается эмоциональной насыщенностью и технической свободой.</p> <p>Студент достаточно артистичен, но недостаточно развито художественно-образное мышление.</p> <p>Эпизодически проявляются активность, целеустремленность и работоспособность в занятиях</p>
Достаточный	7 (семь)	<p>Владение исполнительскими навыками на хорошем уровне: посадка и постановка рук хорошо сбалансированы; присутствуют незначительные ошибки в звукоизвлечении, качество звука хорошее, однако есть технические неточности в исполнении текста. Недостаточная убедительность трактовки произведений (образный строй, динамическое развитие, чувство формы, целостность и др.). Программа исполняется наизусть уверенно и стабильно.</p> <p>Студент достаточно артистичен, но недостаточно развито художественно-образное мышление.</p> <p>Имеет достаточный уровень заинтересованности и творческой активности</p>
	8 (восемь)	<p>Владение исполнительскими навыками на очень хорошем уровне: организация исполнительского аппарата соответствует требуемому уровню; правильное звукоизвлечение и высокое качество звука; малозначительные технические погрешности, не влияющие на целостность и выразительность.</p> <p>Точная интерпретация (образный строй, динамическое развитие, чувство формы, целостность и др.).</p> <p>Полное и грамотное воспроизведение музыкального текста исполняемых произведений.</p> <p>Студент артистичен, убедителен в исполнении</p>

		концертной программы, проявляет добросовестность и ответственность в занятиях
Высокий	9 (девять)	<p>Высокий уровень владения исполнительскими навыками: все элементы посадки и постановки рук отлично сбалансированы и соответствуют профессиональному уровню; свободное владение музыкальным материалом – отличная техника исполнения, глубокий полноценный звук, соответствующий художественному содержанию произведения; безукоризненное ощущение формы, точная передача содержания исполняемой музыки. Незначительные технические неточности, не влияющих на восприятие в целом. Студент артистичен, исполнение отличается глубиной художественно-образного мышления. Высокий уровень самостоятельности в работе</p>
	10 (десять)	<p>Высокий уровень владения исполнительскими навыками: все элементы посадки и постановки рук отлично сбалансированы и соответствуют профессиональному уровню; высокая культура звука; свободное владение музыкальным материалом. Безупречно стабильное исполнение программы, которое отличается ярко выраженной творческой индивидуальностью и превосходным уровнем инструментального исполнительства. Выступление отличается повышенной сложностью исполняемых произведений, артистизмом, глубиной художественно-образного мышления и эмоциональной яркостью. Студент активно участвует в концертной деятельности</p>

Примечание: при полном отсутствии навыков игры на инструменте, незнании музыкального материала, отказе от исполнения выставляется отметка 0 баллов.

5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

5.1 Учебная программа учреждения высшего образования по учебной дисциплине «Дополнительный народный инструмент» для студентов, которые обучаются по специальности 1-18 01 01 Народное творчество (по направлениям), направлению специальности 1-18 01 01-02 Народное творчество (инструментальная музыка), специализации 1-18 01 01-02 01 Инструментальная музыка народная

ТЛУМАЧАЛЬНАЯ ЗАПІСКА

У сістэме падрыхтоўкі высокакваліфікаваных спецыялістаў: выкладчыкаў, кіраўнікоў ансамбляў, аркестраў народных інструментаў вучэбная дысцыпліна “Дадатковы народны інструмент” займае важнае месца. Вучэбная дысцыпліна разлічана на вывучэнне шэрагу народных інструментаў: цымбал, гармонікі, домры, мандаліны, балалайкі.

Сувязь з вучэбнымі дысцыплінамі “Спецінструмент”, “Інструментальны ансамбль”, “Аркестравы клас”, “Методыка выкладання ігры на народных інструментах”, “Вывучэнне педагагічнага рэпертуару”, “Дырыжыраванне”, “Інструментазнаўства і інструментоўка”, “Гісторыя і тэорыя выканальніцтва на народных інструментах”. Гэты блок вучэбных дысцыплін фарміруе ў студэнта асновы тэарэтычных і практычных навыкаў і ўменняў да работы ў аркестры, ансамблі.

Прафесійныя кампетэнцыі спецыяліста:

- планаваць працэс навучання і выхавання ў адпаведнасці з распрацаванымі нарматыўнымі і дыдактычнымі дакументамі;
- улічваць псіхалагічныя асаблівасці навучэнцаў і практыкаваць індывідуальны падыход да вырашэння мэт і задач навучання і выхавання;
- выкарыстоўваць сучасныя методыкі і тэхнічныя сродкі навучання;
- самастойна падбіраць рэпертуар, фарміраваць канцэртную праграму.

Мэта вучэбнай дысцыпліны “Дадатковы народны інструмент” – падрыхтоўка высокакваліфікаваных кіраўнікоў аркестравых, ансамблевых калектываў, тэарэтычна і практычна падрыхтаваных да выканальніцкай, педагагічнай, арганізатарскай і грамадска-музычнай дзейнасці.

Асноўнымі задачамі вучэбнай дысцыпліны з’яўляюцца:

- авалоданне музычна-выканальніцкімі навыкамі ігры на аркестравых інструментах;
- навучанне студэнтаў асновам выканальніцкай тэхнікі ігры на розных аркестравых інструментах;
- развіцце ўменняў карыстацца сродкамі мастацкай выразнасці выканаўства;
- удасканаленне ўменняў і навыкаў самастойнай работы па засваенню вучэбнага матэрыялу;
- набыцце студэнтамі навыкаў чытання нот з ліста, падбору мелодый песень і танцаў на слых, транспанавання;
- знаемства з метадычнай літаратурай, педагагічным, канцэртным рэпертуарам для розных народных інструментаў.

Работа са студэнтамі па вучэбнай дысцыпліне “Дадатковы народны інструмент” будзецца на аснове індывідуальных праграм на семестр з улікам індывідуальных асаблівасцей студэнта, узроўнем яго агульнага і музычнага развіцця, і прадугледжвае як узровень патрабаванняў, так і змест вывучаемага матэрыялу. Атрыманыя веды замацоўваюцца ў аркестрах і ансамблях. Паспяховае дасягненне студэнтам пастаўленых мэт і задач патрабуе, акрамя аўдыторных заняткаў з выкладчыкам, сістэматычнай самастойнай работы па выкананню вучэбных заданняў.

У выніку засваення вучэбнай дысцыпліны студэнт павінен *ведаць*:

- пэўны тэарэтычны матэрыял;
- метады пачатковага навучання ігры на народных інструментах;
- выканальніцкія прыемы ігры на народных інструментаў;
- асновы музычнага гукаўтварэння;

умець:

- фарміраваць пасадку за інструментам, пастаноўку рук;
- настройваць інструмент;
- практычна выкарыстоўваць сродкі мастацкай выразнасці;
- чытаць ноты з ліста, іграць па слыху, транспанаваць;
- самастойна працаваць над рэпертуарам.

валодаць:

- агульнымі прыпыпамі пастаноўкі інструмента і выканальніцкага апарата;
- асноўнымі выканальніцкімі прыёмамі;
- навыкамі ігры па слыху, чытання з ліста, акампаніравання, транспанавання, імправізацыі і г. д.

У працэсе выкладання вучэбнай дысцыпліны выкарыстоўваюцца наступныя тэхналогіі навучання:

- практычнае азнаямленне з музычным матэрыялам;
- практычнае засваенне інструментаў аркестра;
- выкарыстоўванне тэхнічных сродкаў навучання.

Вывучэнне вучэбнай дысцыпліны “Дадатковы народны інструмент” разлічана на чатыры семестры (I – IV).

У адпаведнасці з вучэбным планам на вывучэнне вучэбнай дысцыпліны “Дадатковы народны інструмент” ўсяго прадугледжана 164 гадзіны, з якіх 70 гадзін аўдыторныя (індывідуальныя) заняткі.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

ЗМЕСТ ВУЧЭБНАГА МАТЭРЫЯЛУ

Уводзіны

Месца і значэнне вучэбнай дысцыпліны ў агульнай сістэме падрыхтоўкі кіраўніка аматарскага аркестра (ансамбля) народных інструментаў.

Змест і асноўныя патрабаванні вучэбнай дысцыпліны “Дадатковы народны інструмент”. Міжпрадметная сувязь з іншымі дысцыплінамі. Вучэбна-метадычнае забеспячэнне.

Тэма 1. Знаемства з канструкцыяй і асобнымі часткамі інструмента, строй інструмента

Агульныя звесткі аб інструменце, існуючага сольна, ансамблева і аркестрова ў аматарскіх, вучэбных, прафесійных калектывах. Народныя інструменты і іх разнавіднасці. Азнаямленне з рознымі мадыфікацыямі інструментаў, існуючых на Беларусі і за яе межамі. Знаемства з канструкцыяй і асобнымі часткамі інструмента. Вывучэнне дыяпазона, гукарада і строя інструмента. Калковая механіка, правільнае замацаванне струн, месцапалажэнне падстаўкі, якасць струн. Практычныя парады па падрыхтоўцы інструмента да работы.

Тэма 2. Фарміраванне пасадкі за інструментам, пастаноўка корпуса і рук

Абодва бакі выканальніцкага працэсу: мастацкая і тэхнічная. Узаема сувязь, узаемазалежнасць і пуці іх фарміравання. Кароткія звесткі аб рабоце і ўласцівасцях мышцаў і анатама-фізіялагічным страенні рук. Вызначэнне правільнай пастаноўкі рук для кожнага студэнта з ўлікам яго фізічных асаблівасцей.

Спецыфіка пасадкі, палажэння інструмента і пастаноўкі рук. Агульныя прынцыпы пастаноўкі рук на кожным інструменце. Значэнне свабоды рук выканаўцы пры ігры на інструменце. Значэнне пачатковага навучання ігры на інструменце для далейшага музычнага развіцця студэнта. Методыка фарміравання першапачатковых навыкаў гуказадабывання і каардынацыі рухаў, засваенне асноўных штрыхоў. Сувязь рэпертуару з метадыкай работы над пастаноўкай рук і замацаваннем першых ігравых навыкаў.

Тэма 3. Фарміраванне навыкаў настройкі інструмента

Залежнасць настройкі інструмента ад якасці інструмента і струн. Правільнае знаходжанне падстаўкі для струн на інструменце. Асноўныя віды

настройкі інструментаў і іх спецыфіка. Выкарыстанне розных спосабаў настройкі (пры дапамозе цюнера, слыху, камертона, гучання другога інструмента (баяна, фартэпіяна)). Праверка дакладнасці строя адкрытых струн па чысціні гучання ўнісонаў і актаў.

Састаўныя этапы дакладнай настройкі: папярэдняя настройка, рэгуляванне інтэрвалаў, праверка строю па інтэрвалах метадам флажалетаў, абыгрыванне і канчатковая настройка. Практычнае засваенне навыка настройкі інструмента. Слыхавы самакантроль – аснова фарміравання навыкаў настройкі інструмента.

Тэма 4. Авалоданне асновамі музычнага гукаўтварэння

Асаблівасці гукаўтварэння на народных інструментах, яго спецыфіка. Характэрныя прыемы гуказдабывання (уменне фарміраваць гук пальцам, кісцю, кісцю з прадплеччам, усей рукой; уменне рэгуляваць шчыльнасць і глыбіню гучання, дынаміку, тембр; ігра націсканнем, штуршком, ударам). Гукаатрыманне як матэрыяльная аснова ўвасаблення ідэйна-эмацыянальнага зместу музыкі. Кіруючая, напраўляючая роля музычнага мастацкага прадстаўлення і залежная роля рухава-ігравых элементаў у працэсе гукаатрымання.

Значэнне правільных ігравых навыкаў і ўменняў для далейшага выхавання музыканта. Фарміраванне асноўных ігравых навыкаў на інструменце (з улікам візуальна-слыхавых метадаў). Замацаванне асноўных ігравых навыкаў на даступным музычным матэрыяле.

Тэма 5. Каардынацыя ігравых рухаў левай і правай рукі

Каардынацыя слыхавых прадстаўленняў і ігравых рухаў з навыкамі арыентацыі на інструменце. Выхаванне правільна арганізаваных рухаў правай і левай рук.

Правільная пасадка, адчуванне свабоды корпуса, рук – важная ўмова гатоўнасці да ігры. Уключэнне з самага пачатку навучання двух рук у працэс ігры.

Уважлівая работа над навыкамі гуказдабывання і даступнасць на дадзенай ступені развіцця разнастайнасці гучання. Сукупнасць задач для правай і левай рук. Спецыфіка ігравых рухаў на розных інструментах. Каардынацыя псіхічнай і фізічнай дзейнасці музыканта. Стабільная ігравая ўстаноўка. Слыхавы кантроль як неабходная ўмова якасці выканання.

Тэма 6. Асноўныя выканальніцкія прыемы

Спецыфіка засваення асноўных выканальніцкіх прыемаў на народных інструментах. Асаблівасці гучання кожнага інструмента і непаўторнасць яго гукавай палітры. Паслядоўнае назапашванне і планамернае развіццё асноўных прыемаў ігры, іх разнастайных спалучэнняў і відазмяненняў.

Асноўныя прыемы: удар, піцьката, трэмала, флажалет, вібрата, слізганне, націск, штуршок і інш. Мастацкая мэтазгоднасць выкарыстання прыемаў, прастата і зручнасць ігравых рухаў.

Тэма 7. Развіццё тэхнічных навыкаў

Развіццё ігравых рухаў і якасць гука на народных інструментах набываецца пры рабоце над практыкаваннямі, гамамі, арпеджыю, эцюдамі і пьесамі.

Вынікі работы могуць быць адчуваны:

- у замацаванні пальцаў левай і правай рук, развіцці іх бегласці;
- у фарміраванні каардынацыі рухаў рук (узаемадзеяння іх);
- у засваенні рацыянальнай аплікатуры і спосабаў змены пазіцый;
- у паляпшэнні якасці гука пры выкананні рознымі прыёмамі ігры;
- у выразным выкананні штрыхоў на інструменце.

Крытэрыі для развіцця тэхнікі - мінімальная затрата энэргіі і дасягненне максімальнага эфекта, прастата і зручнасць рухаў. Роль выхавання фізічнага, слыхавога, эстэтычнага кантролю ў развіцці рукавых якасцей выканальніцкага апарата. Адбор тэхнічнага матэрыяла, паслядоўнасць работы над ім. Адзінства гарманічнага развіцця тэхнічных і мастацкіх навыкаў як аснова раскрыцця мастацкага зместу музычнага твора.

Тэма 8. Работа над гамамі, практыкаваннямі

Удасканаленне ігравых навыкаў пасродкам інструктыўнага матэрыялу (гамы, практыкаванні).

Пытанні аплікатуры ў пачатковым навучанні. Неабходнасць індывідуальнага падыходу да студэнта пры выбары той ці іншай аплікатуры. Аплікатурныя варыянты.

Гамы і практыкаванні як абавязковы матэрыял для развіцця тэхнічных навыкаў. Вывучэнне гам розных тыпаў і відаў (выкананне мажорных і мінорных гам рознымі метрарытмічнымі, дынамічнымі і штрыхавымі варыянтамі). Азняямленне з цэлатоннай, дытанічнай і храматычнай гамамі. Роля работы над гамамі і практыкаваннямі ў працэсе развіцця ігравых навыкаў.

Тэма 9. Асноўныя штрыхі

Паняцце “штрых”. Асноўныя віды штрыхоў і іх значэнне. Штрых як сродак музычнай выразнасці. Разнавіднасці штрыхоў :

- legato – звязна;
- detache – асобна;
- staccato – адрывіста.

Элементы штрыха: пачатак, развіцце, заканчэнне. Сапастаўленне розных тлумачэнняў і метадаў падыхода да праблемы штрыхоў на народных інструментах (праблемы ўніфікацыі тэрміналогіі графічнай запісі штрыхоў). Графічнае атабражэнне штрыхоў.

Заканамернасці вывучэння і паслядоўнага засваення штрыхоў, пераходаў ад аднаго штрыха да другога. Асаблівасці тэхнікі іх выканання. Мастацкая выразнасць штрыхоў. Штрыхі як сродак артыкуляцыі. Штрыхі і дынаміка.

Тэма 10. Асновы чытання нот з ліста.

Навыкі чытання нот з ліста як важная ўмова калектыўнай ігры ў ансамблі і аркестры, іх роля ў развіцці выканальніцкіх навыкаў засваення музычнага матэрыялу. Чытанне нот з ліста заключаецца ва ўменні (інтанацыйна і рытмічна) з першага разу сыграць па нотах пьесу ў патрабуемым тэмпе. Чытанне нот з ліста неабходна пачынаць з самага простага рэпертуару: апрацоўкі народных мелодый (песень, танцаў), ступень складанасці якіх адпавядае вучэбна-метадычнаму матэрыялу 1-3 класу ДМШ. Пажадана, каб пьесы былі ў танальнасцях з малой колькасцю ключавых і выпадковых знакаў. Для хуткасці арыентацыі ў нотах карысна даць студэнту некалькі хвілін для зрокавага аналізу твора (адзначыць найбольш складаныя месцы, улічваючы размер, такт, аплікатуру). Значэнне беглага чытання нот з ліста для практычнай дзейнасці студэнта. Сістэматычная практыка – лепшы спосаб засвоіць навык чытання нот з ліста. Слыхавая аснова чытання нот з ліста. Развіцце навыка чытання нот з ліста і яго значнасць у падрыхтоўцы студэнта – аркестранта. Спосабы развіцця навыка чытання нот з ліста.

Тэма 11. Практычнае засваенне выразных сродкаў выканаўства

Комплекс выразных сродкаў выканання ў інструменталістаў: дынаміка, артыкуляцыя, фразіроўка, тэмп, агогіка, тэмбр, аплікатура. Канкрэтныя прыемы выканання, выразныя нюансы, ацэнне. Іх засваенне праходзіць на практычных прымерах. Кожны з прыемаў павінен быць засвоен як элемент

выканальніцкай тэхнікі. Засваенню ўсей шкалы выразных сродкаў садзейнічае таксама абавязковае замацаванне іх на спецыяльна падобраным нотным матэрыяле. Неабходнасць адразу пасля набывання элементарных ігравых навыкаў пераходзіць да выхавання слыхавых прадстаўленняў а магчымай градацыі гука. Тэхнічнае ўвасабленне абраных выразных сродкаў. Развіцце вобразнага мыслення студэнта.

Тэма 12. Развіцце навыкаў ігры на слых, транспанаванне

Развіцце навыкаў ігры на слых як выкананне на інструменце музычнага матэрыяла на аснове музычна-слыхавых прадстаўленняў (без выкарыстання нотнага тэкста). Узаемасувязь музычна-слыхавых прадстаўленняў і рухавых навыкаў у працэсе ігры на слых і транспанавання. Падбор на слых простых, знаемых мелодый і іх транспанаванне пры пастаянным слыхавым кантролі. Выхаванне ўнутранага слыху як неабходная ўмова практычнай дзейнасці студэнта.

Спецыфіка транспанавання на інструменце без зрокавага ўспрымання нотнага тэкста. Элементы працэсу транспанавання: зрокавы аналіз нотнага тэкста, мыслены перавод у новую танальнасць, выкананне новага варыянта на інструменце.

Развіцце навыкаў ігры на слых і транспанаванне неабходная частка падрыхтоўкі студэнта да выканаўчай дзейнасці ў аркестры ці ансамблі.

Тэма 13. Работа над музычнымі творамі

Работа над музычным творам як аснова працэса навучання. Працэс навучання ігры на інструменце неразрыўна звязаны з засваеннем музычных твораў. Першапачатковае азнаямленне з творам, стварэнне агульнага прадстаўлення аб яго зместу, характары, формы. Аналіз нотнага тэксту, падбор аплікатуры, вызначэнне штрыхоў і прыемаў гуказдабывання. Дынамічны план і тэмп музычнага твора. Разуменне студэнтам агульнай лініі развіцця твора. Розныя спосабы работы над нотным тэкстам. Работа над цэльнасцю выканання. Ігра на памяць.

Пастаянны кантроль у працэсе работы над творам за каардынацыяй рухаў рук і якасцю выканання на інструменце. Змест вобраза, прастата і даходлівасць мелодыі, даступнасць штрыха, аплікатурная зручнасць – асноўныя ўмовы правільнага падбору першых твораў для навучання ігры на інструменце.

***Тэма 14. Агляд і аналіз музычнай літаратуры, педагагічнага
рэпертуару***

Рэпертуар як аснова музычна-эстэтычнага выхавання студэнта, удзельніка аркестра ці ансамбля. Роля і значэнне рэпертуару. Асноўныя метадычныя дапаможнікі, саманавучальнікі, школы ігры на інструменце, хрэстаматы, педагагічны рэпертуар для пачатковага навучання ігры на інструменце. Іх параўнальны аналіз. Практычнае знаёмства з рэпертуарнымі зборнікамі. Азнаямленне з творамі беларускіх кампазітараў. Паслядоўнасць ускладнення вучэбнай праграмы і адпаведнасць канкрэтным педагагічным задачам. Выкарыстанне спецыяльнай літаратуры для чытання нот з ліста, ігры ў ансамблі ці аркестры.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

ВУЧЭБНА-МЕТАДЫЧНАЯ КАРТА ВУЧЭБНАЙ ДЫСЦЫПЛІНЫ

Нумар раздзела, тэмы	Назва раздзела, тэмы	Колькасць аўдыторных гадзін			Колькасць гадзін КСР	Форма кантролю ведаў
		Індывідуальныя заняткі				
1	2	3	4	5		
	Уводзіны	2				
1	Знаемства з канструкцыяй і асобнымі часткамі інструмента, строй інструмента.	2	1			
2	Фарміраванне пасадкі за інструментам і пастаноўкі корпуса і рук.	5	1			
3	Фарміраванне навыкаў настройкі інструмента.	5	1			
						Кантрольны урок
4	Авалоданне асновамі музычнага гукаўтварэння.	5	1			
5	Каардынацыя ігравых рухаў левай і правай рук.	6	2			
6	Асноўныя выканальніцкія прыемы.	4	1			
						Акадэмічны канцэрт
7	Развіцце тэхнічных навыкаў.	5	1			
8	Работа над гамамі, практыкаваннямі.	4	1			
						Тэхнічны залік
9	Асноўныя штрыхі.	6	2			
10	Асновы чытання нот з ліста.	4	1			
						Кантрольны урок
11	Практычнае засваенне выразных сродкаў выканаўства.	6	2			
12	Развіцце навыкаў ігры на слых, транспанаванне.	4	1			
						Залік
13	Работа над музычнымі творамі.	6	2			Экзамен
14	Агляд і аналіз музычнай літаратуры, педагагічнага рэпертуару.	6	2			Залік
	Усяго:	70	19			

5.2. Основная литература

1. Александров, Д.П. Самоучитель игры на мандолине (по нотной и нотно-цифровой системам) / Д.П. Александров. – М.; Л. : Музгиз, 1948. – 46 с.
2. Жинович, И.И. Оркестр цимбалистов / И.И. Жинович. – Мн. : Беларусь, 1968. – 35 с.
3. Заметки о структуре и инструментарии Государственного академического народного оркестра Республики Беларусь им. И.И.Жиновича: материал в помощь студенту / сост. В.В. Кузнецов. – Мн. : Бел. гос. консерватория, 1991. – 9 с.
4. Иванов, Н.А. Самоучитель игры на двухрядной хроматической гармонике (25 на 25 клавишей). / Н.А. Иванов. – 2-е изд. – М. : Сов. композитор, 1963. – 80 с.
5. Играй, гармонь. “А гармоника не печалит” / Сост. Г.З аволокин. – М. : Музыка, 1994. – Вып. 1. – 55 с.
6. Лондонов, П.П. Самоучитель игры на двухрядной гармонике-хромке / П.П. Лондонов.– М. : Сов. композитор, 1991. – 98 с.
7. Маранцлихт, М.Л. Самоучитель игры на мандолине и четырехструнной домре / М.Л. Маранцлихт; под. общ. ред. Г. Михайлова. – М. : Сов. композитор, 1976. – 70 с.
8. Михайлов, Г.Г. Самоучитель игры на мандолине и четырехструнной домре / Г.Г. Михайлов. – М. : Музгиз, 1958. – 96 с.
9. “Рамантычнае падарожжа”. Творы для ансамбля цымбал з ф-на ў апрацоўках і перакладах У. Грома : вучэб. дапаможнік / аўтар-уклад. У.М. Гром. – Мн. : Чатыры чвэрці, 2004. – 68 с.
10. Самойлов, А.Н. Азбука мандолиниста / А.Н. Самойлов, В.В. Тихомиров. – М. : Музыка, 1964. – 80 с.
11. Сергеев, А. Самоучитель игры на двухрядной гармонике / А. Сергеев, А. Голубев; под общ. ред. Г. Тышкевича. – М.; Л. : Музгиз, 1949. – 48 с.
12. Стральчонак, А.А. П’есы для гармонікі / А.А. Стральчонак, М.І. Слізкі. – Мн. : БДУКМ, 2005. – 74 с.
13. Тышкевич, Г.Т. Самоучитель игры на двухрядной хроматической гармонике / Г.Т. Тышкевич.– М. : Музыка, 1991. – 104 с.

5.3. Дополнительная литература

1. Вертков, К.А. Русские народные музыкальные инструменты / К.А. Вертков. – Л. : Музыка, 1975. – 280 с.
2. Мицуль, Н. Белорусские цимбалы в контексте мировой музыкальной культуры / Н. Мицуль. – Мн. : БГУК, 2006. – 118 с.
3. Народно-инструментальное исполнительство Беларуси: вопросы теории, истории и методики : учеб. пособие для учреждений образования, обеспечивающих получение среднего специального образования по специальности “Народное творчество (инструментальная музыка) / Ред.-сост. Л.В. Шибаева. – Мн. : БелГИПК, 2004. – 252 с.
4. Мишуров, Г. Белорусское народно-инструментальное искусство: традиции и современность. / Г. Мишуров. – Мн. : Бел. гос. ун-т культуры, 2002. – 300 с.
5. Мишуров, Г. О роли государственного оркестра народных инструментов им. И.Жиновича в формировании репертуара самодеятельных цимбальных оркестров / Г. Мишуров, В. Трамбицкая // Вопросы культуры и искусства Белоруссии: респ. межвед. сб. – Мн. : Вышэйш. школа, 1987. – Вып. 6. – С. 18 – 25.
6. Назіна, І.Д. Беларускія народныя музычныя інструменты / І.Д. Назіна. – Мн. : Беларусь, 1997. – 239 с.
7. Назина, И.Д. Белорусские народные музыкальные инструменты: самозвучащие, ударные, духовые / И.Д. Назина. – Мн. : Наука и техника, 1979. – 144 с.
8. Назина, И.Д. Белорусские народные музыкальные инструменты: струнные / И.Д. Назина. – Мн. : Наука и техника, 1982. – 120 с.: ил.
9. Народныя музычныя інструменты ў мастацкай культуры XX стагоддзя: Зб. навук. артыкулаў / Бел. ун-т культуры; рэдкал: Н.П. Яканюк (склад. і адк. рэд.) і інш. – Мн. : БУК, 1999. – 141 с.
10. Скорабагатчанка, А.В. Беларускія народныя музычныя інструменты XX стагоддзя : вучэб. дапаможнік / А.В. Скорабагатчанка. – Мн : Бел.навука, 2001. – 398 с.
11. Фрид, Р.З. Выразительные средства музыки / Р.З. Фрид. – Л. : Музыка, 1960. – 45 с.
12. Яканюк, Н.П. Інструментазнаўства і інструментоўка для ансамбляў і аркестраў беларускіх народных інструментаў: вучэб. – метаад. дапаможнік / Яканюк Н.П., Кузьмініч М.Л. – Мн. : Бел. ун-т культуры, 2001. – 230 с.
13. Яконюк, Н.П. Народно-инструментальная музыкальная культура письменной традиции в Беларуси: опыт системного анализа / Н.П. Яконюк. – Мн. : БГУ культуры, 2001. – 269 с.