

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

**ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА И МЕТОДИКА  
ПРЕПОДАВАНИЯ СПЕЦИАЛЬНЫХ ДИСЦИПЛИН.**

**Раздел II: МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ СПЕЦИАЛЬНЫХ ДИСЦИПЛИН  
(СТРУННЫЕ НАРОДНЫЕ)**

для специальности 1-18 01 01 Народное творчество,  
направления специальности 1-18 01 01-02 Инструментальная музыка,  
специализации 1-18 01 01-02 01 Инструментальная музыка народная

Составитель: Волосюк Лилия Казимировна

Рассмотрено и утверждено  
на заседании Совета университета 18 июня 2019 г.  
протокол № 10

Составитель

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

Рецензенты:

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

*Рыдлевская Л.Л., солистка Национального академического народного оркестра РБ им. И.И.Жиновича, заслуженная артистка РБ*

Рассмотрен и рекомендован к утверждению:

*Кафедрой народно-инструментального творчества (протокол от 26.04.2019 № 9);*

*Советом факультета музыкального искусства (протокол от 27.05.2019 № 9).*

## СОДЕРЖАНИЕ

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	4
Введение	6
Раздел 1. Историко-теоретические основы преподавания на народных инструментах	7
Тема 1. Специальные дисциплины в системе музыкального образования	7
Тема 2. Методическая литература по специальным дисциплинам	19
Тема 3. Вопросы организации и планирования учебного процесса. Методика подготовки и проведения урока.	36
Раздел II. Современная школа повышения исполнительского мастерства в классе спецдисциплин	42
Тема 4. Составные компоненты исполнительского аппарата музыканта	42
Тема 5. Способы звукоизвлечения на народном музыкальном инструменте	48
Тема 6. Основные художественно-выразительные средства музыкального исполнительства	53
Тема 7. Методика работы над музыкальным произведением	71
Тема 8. Особенности усвоения учебного и концертного репертуара	78
3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	82
3.1. Тематика семинарских занятий.....	82
4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	83
4.1. Задания для контролируемой самостоятельной работы студентов...	83
4.2. Тематика рефератов по курсу «Методика преподавания спецдисциплин».....	83
4.3. Вопросы к зачёту (экзамену).....	84
4.4. Перечень рекомендуемых средств диагностики компетенций студентов.....	88
5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	87
5.1. Учебная программа.....	89
5.2. Основная литература.....	95
5.3. Дополнительная литература.....	97

## ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебно-методический комплекс по учебной дисциплине «Методика преподавания спецдисциплин» 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) 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 педагогического мастерства в области преподавания специальных музыкальных дисциплин, предусмотренной учебным планом учреждения высшего образования по направлению специальности и требованиями образовательного стандарта Республики Беларусь ОСВО 1-18 01 01 2013 Народное творчество.

Современная подготовка высококвалифицированных преподавателей требует овладения специфическими особенностями преподавания специальных дисциплин, выявления педагогических и организационных способностей студентов, развития навыков работы с учебно-методической литературой, воспитание профессиональных и эмоционально-волевых качеств студентов, формирование художественного вкуса и музыкальной культуры студентов.

В процессе получения теоретических и практических знаний по методике преподавания, которые будут использованы в последующей работе, происходит непосредственная подготовка к практической деятельности будущих преподавателей. Поэтому основными *задачами* УМК являются:

- обеспечение высокого качества педагогического образования в сфере народного творчества;
- определение средств обучения, направленных на наибольшую реализацию образовательных задач, обозначенных в учебной программе по дисциплине «Профессиональная педагогика и методика преподавания спецдисциплин. Раздел II: Методика преподавания спецдисциплин (струнные народные)»;
- расширение профессионального кругозора студентов;
- научно-методическое сопровождение последовательного усвоения студентами знаний в области методики преподавания спецдисциплин, методов и средств познания, обучения, самоконтроля для интеллектуального развития, повышения культурного уровня, профессиональной компетенции.

Система организационных форм обучения включает в себя лекционные, семинарские занятия, а также самостоятельную работу студентов. Структура УМК построена таким образом, чтобы студенты

сначала изучили теоретические вопросы, касающиеся истории и теории основ преподавания на народных инструментах, а затем применили способности к обобщению научно-теоретического материала в подготовке заданий для самостоятельной работы.

Структурными элементами научно-методического обеспечения, объединенными в УМК, являются учебно-программная, учебно-методическая документация, а также информационно-аналитические материалы, соответствующие требованиям учебной программы учреждения высшего образования.

В *теоретическом* разделе УМК освещаются вопросы развития специальных дисциплин в системе музыкального образования, создание методической литературы по специальным дисциплинам, организация и планирование учебного процесса. Современная школа повышения исполнительского мастерства в классе спецдисциплин рассматривается в различных аспектах: составные компоненты исполнительского аппарата музыканта, способы звукоизвлечения на народных музыкальных инструментах, основные художественно-выразительные средства музыкального исполнительства особенности освоения учебного и концертного репертуара.

*Практический* раздел включает в себя тематику семинарских занятий.

Раздел *контроля знаний* представлен материалами для мониторинга результатов учебной деятельности студентов и включает в себя задания для самостоятельной контролируемой работы студентов, вопросы к зачету, государственному экзамену.

*Вспомогательный* раздел включает учебную программу учреждения высшего образования по учебной дисциплине и список рекомендуемой литературы.

## ВВЕДЕНИЕ

Основная цель курса «Методика преподавания спецдисциплин» – подготовить студентов к профессиональной деятельности педагога-музыканта.

Для успешной подготовки высококвалифицированных преподавателей решаются следующие задачи:

- овладение специфическими особенностями преподавания специальных дисциплин;
- выявление педагогических и организационных способностей студента;
- воспитание профессиональных и эмоционально-волевых качеств студентов;
- развитие навыков работы с учебно-методической литературой;
- формирование художественного вкуса и музыкальной культуры студентов.

Студенты должны получить конкретные знания в области музыкальной педагогики и методики, научиться критически анализировать свой педагогический и исполнительский опыт, самостоятельно мыслить и постоянно совершенствовать формы преподавания.

Содержание курса, включающее как лекции, так и семинарские занятия, следует органически сочетать с педагогической практикой. Очень важно воспитать в студенте – будущем педагоге потребность систематического знакомства с литературой по вопросам народно-инструментального (фортепианного, скрипичного, вокального) искусства, интерес к постоянному изучению богатейшего опыта выдающихся педагогов, разнообразия путей и методов воздействия на ученика, без чего не мыслим творческий характер музыкальной педагогики. Необходимо широко использовать в материале курса опыт, накопленный выдающимися педагогами музыкального искусства, т. к. исполнительство и педагогика – это два вида творческой деятельности, неотъемлемые друг от друга.

Большое место в курсе методики занимает изучение и методический разбор репертуара (школы игры, хрестоматии, сборники педагогического и концертного репертуара и др.). Более детальная и углубленная работа проводится по дисциплине «Изучение педагогического репертуара». Кроме изучения музыкальной литературы, курс методики предусматривает знакомство с методической литературой (книгами, статьями и др.), которая самостоятельно анализируется и критически оценивается в соответствующих сообщениях студентов или рефератах. Это прививает навыки критического мышления и анализа. Рефераты, выступления на семинарских занятиях или иные индивидуальные задания обязательны для каждого студента.

В курсе методики рассматриваются вопросы: начального обучения; развития музыкальных способностей; работы над музыкальным произведением (малой и крупной форм); чтения нот с листа; работы над

исполнительской техникой и инструктивным материалом; организации самостоятельных занятий.

Использование в курсе методики опыта музыкантов по другим специальностям и методических трудов, посвящённых общим вопросам музыкального исполнительства и педагогики, музыкальной психологии, а также опыта и трудов мастеров по различным смежным видам исполнительства.

Изучение методики преподавания спецдисциплин возможно в условиях комплексного прохождения и взаимодействия ряда музыкально-теоретических и специальных дисциплин: «Педагогика», «Общая психология», «Возрастная психология», «Психология художественного творчества», «Профессиональная педагогика», «Специнструмент», «История исполнительства на народных инструментах», «Изучение педагогического репертуара», «Теория музыки», «Сольфеджио», «Анализ музыкальных форм», «Полифония», «История музыки» и др. Это является важным условием прочности и действенности получаемых знаний и умений, и позволяет на качественно новом уровне решать задачи музыканта-исполнителя и педагога. Осознание студентом места и роли каждой дисциплины в системе образования, обеспечивающей его обучение и личный профессиональный рост, ведёт к сознательному, активному усвоению знаний.

Блоки дисциплин (объединение родственных дисциплин), согласованные между собой, ориентированы на воспитание гармоничной, всесторонне развитой личности. Цикл социально-гуманитарных дисциплин способствует формированию общей культуры и эрудиции студента.

## **РАЗДЕЛ I. ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПРЕПОДАВАНИЯ НА НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ**

### ***Тема 1. Специальные дисциплины в системе музыкального образования***

Формирование исполнительской школы игры на народных инструментах.

История вопроса развития адаптации традиционных народных музыкальных инструментов к условиям сценическо-концертной деятельности насчитывает более ста лет. Главная суть заключается в творческом переосмыслении «народного творчества». Современный этап теоретической разработки этой проблемы позволяет очертить пути, методы и основные параметры «приспособления» аутентичных инструментов к новым социально-художественным потребностям, к иному жизненному предназначению, а также обозначить основные художественные критерии, по которым осуществляется их модификация. В рамках этой проблемы решаются более конкретные задачи технологии производства и

реконструкции инструментов, расчета их конструктивных параметров, выбора оптимальных материалов для изготовления и т.д. Одна из важных проблем народно-инструментальной музыкальной культуры – проблема формирования исполнительского мастерства в соответствии с нормами и стандартами национального традиционного и европейского академического инструментального искусства. Она объединяет в себе ряд вопросов: формирование системы профессионального образования музыканта-исполнителя на народных инструментах, его творческое становление как артиста, развитие и совершенствование технических навыков игры на инструменте, методика обучения игре на том или ином инструменте, развитие различных форм исполнительства сольной ансамблевой и оркестровой, проблема формирования репертуара и т.д.

Впервые к проблеме изучения национальных народных инструментов с целью введения их в сценическую практику, обратился В. Андреев – один из основоположников русской народно-инструментальной культуры. Он сыграл решающую роль в возрождении старинных русских народных инструментов и формировании инструментального состава Великорусского оркестра.

В. Андреев исходил из того, что из-за религиозных гонений в России стала невозможной деятельность профессиональных музыкантов-скоморохов, приостановился процесс естественной эволюции инструментов русского народа, они дошли до XIX в. в «примитивном» виде и утратили свою художественную ценность, т.к. не соответствовали в полной мере потребностям новой эпохи. Он считал искусственное усовершенствование народных музыкальных инструментов – есть условие, необходимое для того, чтобы возродить и вернуть народу утраченные художественные ценности.

Мастера андреевского времени модифицировали домры и балалайки на основе: тех инструментов, которые еще сохранились в практике народного музицирования, музейных экспонатов.

Домра имеет древнее происхождение и сложную историю развития. Изучению истории домры в России посвящено немало исследовательских работ. Среди них важнейшими являются: А.С. Фаминцын «Скоморохи на Руси» (1889), «Домра и сродные ей танбуровидные музыкальные инструменты русского народа (балалайка, кобза, бандура, торбан, гитара). Исторический очерк» (1891), Н.И. Привалов «Танбуровидные музыкальные инструменты русского народа: очерк их происхождения, появления на Руси и существования (домра, балалайка, лютня, кобза, бандура, бандурка, торбан, мандолина, гитара). Историческое исследование» (1905-1906), Н.Ф. Финдейзин «Очерки по истории музыки в России с древнейших времён до конца XVIII века» (1928-1929). В труде К.А. Верткова «Русские народные музыкальные инструменты» (1975) выдвигается иная идея – о перерождении домры в балалайку. Основной проблемой при изучении древнерусского периода почти в течение столетия оставалось отсутствие полноценных изображений домры. Ценнейшим открытием явились обнаруженные в 1980-е годы М.И. Имханицким изображения домры в рукописных источниках XVI-

XVII веков (в общей сложности около десяти миниатюр), послужившие материалом для его исследовательских работ «У истоков русской народной оркестровой культуры» (1987), «Становление струнно-щипковых инструментов в России» (2008) и др. Однако вопрос с определением типа древнерусской домры и её происхождением ещё более усложнился вследствие разнообразия конструктивных вариантов инструмента, представленных на миниатюрах. Анализируя найденные изображения, Ю.В. Яковлев в 1990 годах выдвигает версию западного происхождения домры от малороссийской кобзы. Попытка научной реконструкции строя древнерусской домры и характера исполнительства на ней предпринята в диссертации «Традиционные танбуровидные инструменты в отечественной музыкальной культуре: опыт художественно-исторической реконструкции» В.Ф. Платонова (1999), а также в его статье «Домра: прошлое и настоящее» (2004). Важный шаг в изучении проблемы сделан В.В. Махан в диссертации «Домра в России: истоки и возрождение», защищённой в 2017 г.

Вопросы истории инструмента остаются дискуссионными. Возможно, одно из направлений раскрытия исторических тайн домры связано с обозначениями музыкального звука, с образными характеристиками его звуковысотных и тембральных особенностей. Есть основания надеяться на появление новых фактов, доказательств, соотнесение их друг с другом, как в рамках истории инструмента, так и с историей традиционной культуры в целом.

После реконструкции и возрождения инструмента В.В. Андреевым и его соратниками домра предстала как мелодический инструмент с тремя струнами, настроенный в квартном соотношении и врезными металлическими ладовыми пластинами на грифе. В конце XIX в. андреевцами было разработано и введено в практику семейство допр – мелодико-гармоническая опора Великорусского оркестра.

Теория адаптации народных инструментов получила дальнейшее развитие в 1920-30-е гг. в работах русского ученого В. Беляева. В его трудах закладывались основы научной систематизации музыкального инструментария народов СССР. Именно В.Беляев разработал теоретические основы «включения» народных музыкальных инструментов в музыкальную культуру письменной традиции и основные принципы их «академизации» и «европеизации». Теоретические выводы ученого стали фундаментом большой практической деятельности по модификации национальных инструментов народов СССР, а позже и народов других стран.

Исследователь впервые обратил внимание на то, что все известные европейские оркестровые и концертные музыкальные инструменты есть не что иное, как усовершенствованные виды инструментов народных. Эволюция их шла естественным путем на протяжении нескольких столетий под воздействием всё возраставших художественных потребностей общества, причем их конструктивные изменения приводили к постепенному расширению технико-выразительных возможностей. Далее В. Беляев пришел

к заключению, что эволюция инструментов в европейской академической культуре сводилась в основном к следующему:

а) к улучшению, а иногда к усилению их звучности;  
б) расширению их диапазона и хроматическому усложнению их звукоряда;

в) к усовершенствованию их конструкции (в смысле удобства игры и звукоизвлечения). Как видим, теоретические выводы В. Беляева во многом объясняли успех работы В. Андреева, которая ни в чем не противоречила исторической логике естественной эволюции музыкальных инструментов.

Впервые к проблеме художественного функционирования оркестров народных инструментов обратился В. Андреев. Создатель первого оркестра народных инструментов видел его общественно-художественное значение в привлечении масс к активному участию в художественном творчестве посредством коллективного занятия музыкой на близких народу по духу и легкодоступных модифицированных народных инструментах. Среди многих актуальных проблем народно-инструментальной культуры письменной традиции внимание исследователей постоянно привлекает проблема исполнительства на модифицированных народных инструментах.

Распространению музицирования на русских народных инструментах и формированию домрово-балалаечных оркестров андреевского типа (так называемых «великорусских») способствовали солдаты российской армии. Благодаря известному царскому указу, принятому стараниями В. Андреева и обязывающему обучать на досуге солдат игре на балалайке и домре, народно-инструментальное исполнительство в царской армии стало массовым явлением. На рубеже XIX-XX вв. На Могилевщине, Витебщине насчитывалось немало военных гарнизонов. Во многих были свои домрово-балалаечные оркестры. Так сводный оркестр Белорусского военного гарнизона насчитывал более 60 участников.

Пробный шаг в направлении сценического использования белорусских народных инструментов был осуществлен на первых белорусских вечерах в Вильно в 1910 г. Известный деятель белорусской культуры, режиссер и актер И. Буйницкий ввел в структуру вечеров народные танцы под аккомпанемент народных музыкальных инструментов. Итак, в результате многих благоприятных общественно-исторических и художественных предпосылок своеобразного слияния трех основных потоков – национального музыкального фольклора, любительского городского музицирования и традиций европейского академического инструментального искусства осуществлялось «включение» белорусских народных инструментов в концертно-сценическую исполнительную практику. На этом начальном этапе складываются некоторые основные формы народно-инструментального исполнительства и их разновидности, которые в 1920-е гг. получают активное развитие. В русле национального возрождения развивалась и политика строительства новой, пролетарской культуры – демократической, доступной массам.

К 1923 г. на основе собранных в экспедициях предметов культуры и быта сформировалась богатая и разнообразная коллекция музыкальных инструментов белорусского народа, который была с успехом продемонстрирована в 1923 г. на 1-ой сельской выставке в Москве, в 1925 г. – на международной выставке в Париже, позже в Минске на научном конгрессе. В 1927 г. на международной выставке «Музыка в жизни народов» во Франкфурте-на-Майне – вызвала особый интерес. Здесь впервые в истории, благодаря молодому исполнителю Станиславу Новицкому, белорусские цимбалы зазвучали на концертной эстраде как сольный инструмент.

Народные музыкальные инструменты не только экспонировались на стендах, тут же можно было услышать игру народных музыкантов: дударей, лирников, цимбалистов. Их нередко приглашали на различные концерты.

Результатом такой активной собирательской и пропагандистской работы стал все возрастающий интерес русских музыкантов к музыкальному фольклору Беларуси. Так, в 1923 г. видный исполнитель, сподвижник В. Андреева, создатель 4-х струнной домры Т. Любимов предложил музыкальной секции Инбелкульта свой проект модификации белорусских цимбал и создания их оркестровых разновидностей. В 1917-20х гг. при Первом товариществе белорусской драмы и комедии был создан оркестр русских народных инструментов, которым руководил балалаечник и гитарист, музыкант-самородок Д. Захар. В 1923 г. в группу БДТ-1 были приглашены для оформления спектаклей сельской тематики потомственные сельские цимбалисты: 15-летний И. Жинович и 18-летний С. Новицкий.

В 1925 г. в республике начала работу республиканская радиостанция, которая стала мощным культурным центром вплоть до создания Белгосфилармонии в 1937 г. в большом зале радиостанции проходили концерты лучших исполнителей, которые транслировались на всю республику. Участвовали в концертах музыканты академического профиля – скрипачи, пианисты, вокалисты, а также исполнители на народных инструментах (балалаечники Д. Захар и В. Струневский, баянисты В. Савицкий и Б. Тышкевич, цимбалисты И. Жинович и С. Новицкий, позднее Х. Шмелькин).

В начале 1920-х гг. создавались первые самодеятельные народно-инструментальные коллективы.

Таким образом, в начале XX в. в Беларуси сложились благоприятные социально-исторические условия и художественные предпосылки для формирования народно-музыкальной культуры письменной традиции. В результате деятельности интеллигенции – проходило ее национально-культурное возрождение. Основными причинами быстрого утверждения культуры этого типа были наличие богатых и разнообразных национальных традиций народно-инструментального музыкального фольклора, поддержка этой культуры со стороны государства, широкая социальная база и рост общественного интереса в появлении культуры подобного типа.

В художественной самодеятельности работали талантливые музыканты-любители, такие, как В. Стружевский и Д. Захар. Именно Д. Захар, который был «пропитан» идеей национального возрождения, решил создать белорусский оркестр народных инструментов. Мастера П. Вербицкий и К. Сушкевич помогли внести необходимые конструктивные изменения и изготовили инструменты цимбального семейства. Единомышленники Д. Захара в короткий срок освоили новый инструмент – цимбалы. В ноябре 1928г. состоялось первое выступление белорусского оркестра народных инструментов. Как показал опыт России, сценическая деятельность предъявляет достаточно высокие требования к качеству исполнения (не исключение исполнители на народных инструментах). Необходима была специальная подготовка исполнителей на народных инструментах. Первые шаги в создании системы профессионального образования связаны с разнообразными курсами подготовки руководителей оркестров народных инструментов, баянистов-аккомпаниаторов. Еще в конце 1920-х гг. были открыты классы игры на балалайке, домре, гитаре, баяне в музыкальных техникумах г. Минска, Витебска, Гомеля. Одним из первых получил профессиональное образование И. Жинович, который закончил музыкальный техникум. К началу 1930-х гг. завершили учебу еще несколько исполнителей на народных инструментах. Среди первых выпускников Минского музыкального техникума были многие музыканты, с именами которых в дальнейшем будет связано развитие отечественной музыкальной культуры: И. Термак, Д. Журавлев, Е. Фридман. В 1937 г. в Минском музыкальном техникуме было открыто клубно-инструкторское отделение, которое готовило кадры для художественной самодеятельности. Занятия по классу народных инструментов – баяна, домры, балалайки, гитары, цимбал – вели лучшие, исполнители и педагоги того времени (Д. Захар, В. Стружевский, С. Марковский, В. Савицкий). Был открыт класс цимбал и организован учебный цимбальный оркестр. Заметно возросший уровень профессионального образования позволил в том же 1937 г. открыть клубно-инструкторскую специализацию в Белорусской государственной консерватории, а затем на ее базе – кафедру народных инструментов, Руководить ею был приглашен украинский домрист А. Мартинсен (первое отделение народных инструментов в СССР было открыто в 1938 г. в Киевской консерватории). В числе учащихся народников было много участников художественной самодеятельности, не знавших нотной грамоты, но к концу 1930-х гг. все чаще встречались те, кто имел начальное музыкальное образование. Выпускники и лучшие студенты работали, способствуя дальнейшему развитию народно-инструментальной культуры. Среди молодых специалистов, получивших образование в довоенные годы – Г. Жихарев, А. Остромецкий, Э. Азаревич. В 1939 г. на Первом всесоюзном конкурсе исполнителей на народных инструментах выпускники Минского музыкального техникума достигли определенных результатов. Звание лауреатов конкурса получили цимбалисты А. Остромецкий (2-я премия) и И.

Жинович (3-я премия), домрист Н. Лысенко (3-я премия). Дипломантами конкурса стали балалаечник Т. Жихарев и баянист П. Костица.

Начало 1930-х гг. было ознаменовано двумя важными событиями. В декабре 1931 г. специальным постановлением Наркомпроса республики был образован первый профессиональный народно-инструментальный коллектив – Ансамбль народных инструментов. Большую часть его артистов составили бывшие участники самодеятельного оркестра Д. Захара, выпускники Минского музыкального техникума. Д. Захар был приглашен в ансамбль в качестве дирижера. И. Жинович стал руководителем и солистом этого коллектива, который много гастролировал по Беларуси и др. республиках. В 1932 г. при Радиокomiteте был создан секстет четырехструнных домр, с которыми активно сотрудничали композиторы республики и лучшие солисты большого театра оперы и балета: Л. Александровская, М. Денисов, М. Востоков.

Среди известных профессиональных исполнителей довоенных лет-белорусские цимбалисты. Активна творческая деятельность дуэтов И. Жинович-С. Новицкий; С. Новицкий -Х. Шмелькин.

В 1937 г. на базе Республиканского радиокomiteта на основе ансамбля народных инструментов был организован оркестр народных инструментов, который в 1939 г. перешел в подчинение Белгосфилармонии.

Деятельность профессиональных народно-инструментальных коллективов привело к развитию в Беларуси композиторского творчества. Для народных инструментов пишут известные композиторы того времени: А. Туренков, Н. Куликович-Щеглов, Н. Чуркин, Н. Ровенский, С. Полонский. Кроме концертных обработок были созданы первые оркестровые сюиты (для секстета домр, белорусского оркестра), фантазии, рапсодии. Многие из сочинений, написанных в эти годы вошли в золотой фонд белорусской музыки. «Белорусские танцы» И. Жиновича, обработки народных песен и танцев «Купалинка», «Перепелочка», «Лявониха» А. Туренкова, симфониетта «Белорусские картинки» Н.Чуркина и др. В 1933-37 гг. в Москве были сделаны записи на грампластинки секстета домр, белорусского народного оркестра, солистов-цимбалистов, которые сохранились до наших дней и подтверждают высокий профессиональный уровень национальной народно-инструментальной культуры. Выступления солистов инструменталистов, оркестров, ансамблей делали первые шаги на профессиональной концертной эстраде, первые опыты овладения новой академической исполнительской манерой, новыми исполнительскими приемами, академическим репертуаром. Исполнители на народных инструментах впервые были поставлены в условия реального сравнения со скрипачами, пианистами, история исполнительства которых насчитывала не одно столетие. На протяжении нескольких десятилетий не всегда удавалось преодолеть явный разрыв исполнительского уровня «народников» и представителей других специальностей. Звукозаписи тех лет

свидетельствуют о высоком мастерстве белорусской народно-инструментальной музыкальной культуры.

В годы войны народные инструменты выполняли в основном досуговую функцию, как в тылу, так и на фронте. Преобладало любительское музицирование. Народные инструменты продолжали функционировать и в быту. В оккупированном Минске оставалось немало профессиональных музыкантов, не успевших эвакуироваться, уйти на фронт или в партизанские отряды. Это известные композиторы А. Туренков, Н. Клаус, Н. Купикович-Щеглов, Н. Ровенский. Функционировал и ансамбль белорусских народных инструментов. Народные инструменты заняли лидирующее положение в художественной жизни партизан. Из участников партизанской самодеятельности к 1943 г. были сформированы специальные художественные отряды и агитбригады. На Витебщине – агитбригада А. Данукалова, в Лидском районе – партизанский ансамбль под управлением А. Ананьевой и П. Драгуна, в Вилейском районе активно работал агитотряд под руководством скрипача, домриста и дирижера А. Николаева – в будущем первый заведующий кафедрой Минского института культуры, инструментальным ансамблем художественной агитбригады партизанских соединений Минской области руководил С. Марковский. Среди участников подобных ансамблей было немало музыкантов, хорошо владеющих игрой на народных инструментах, это – баянист-импровизатор М. Быкадоров, баянист-балалаечник и гитарист А. Вешев, скрипач-импровизатор И. Гусинцев, гитарист К. Гаврилов, балалаечник Н. Федулин, баянист М. Захаров. Эвакуировавшиеся исполнители – цимбалисты И. Жиневич (он являлся солистом казахской филармонии), Х. Шмелькин и С. Новицкий, балалаечник и домрист Г. Жихарев и некоторые другие – работали в сборных концертных фронтовых бригадах. Многие музыканты воевали на фронте (цимбалисты А. Остромецкий, Я. Никитин, баянист М. Солопов).

В послевоенный период восстановление материальной базы народно-инструментальной культуры академического типа остро поставило вопрос о необходимости создания в республике фабрики по изготовлению народных инструментов, которые пользовались повышенным спросом. В начале 1950-х гг. возобновил работу цех по производству цимбал Борисовской фортепианной фабрики (первая партия цимбал была выпущена в 1937 г.). Было налажено фабричное производство гармоней и баянов в Молодечно. Активизировались творческая экспериментальная работа музыкальных мастеров, которые изготавливали белорусские народные инструменты. За время Великой Отечественной войны белорусская народно-инструментальная культура понесла большие потери в сфере исполнительства и образования. Профессиональные коллективы распались, для возобновления их деятельности необходимо было восстановить инструментарий, нотный фонд, репертуар. Заново подготовить музыкантов.

Уже в 1945 г. началась работа по воссозданию профессиональных коллективов, возрождению системы самодеятельного народно-

инструментального творчества. Для работы в Белорусской государственной филармонии были приглашены исполнители-солисты: цимбалист А. Остромецкий и балалаечник Д. Захар. Здесь же начал свою деятельность новый творческий коллектив – первый профессиональный квартет цимбалистов в составе И. Жиновича, С. Новицкого, Х. Шмелькина, В. Самсонова. Для возрождения Государственного народного оркестра в качестве художественного руководителя и главного дирижера был приглашен И. Жинович. По инициативе Г. Жихарева был воссоздан секстет домп Республиканского радиокомитета.

Наиболее сложной задачей было восстановление репертуара. Большая часть библиотек коллективов была уничтожена в годы войны, сочинение многих авторов были изъяты из обращения в связи с репрессированием авторов и т. д. К концу 1940-х гг. появился ряд постановлений, ориентирующих композиторов на создание народно-инструментальных сочинений демократического содержания. К началу 1950-х гг. появились обработки народных песен и танцев, мелодии и концертные пьесы Е. Тикоцкого, Н. Аладова, Д. Каминского, Н. Подковырова, Н. Чуркина для белорусского оркестра народных инструментов, фантазия для баяна Е. Глебова, Первый концерт для цимбал Д. Каминского. Руководители коллективов, музыканты сами делали переложения музыкальной классики. Педагоги по классу народных инструментов, исполнители-солисты делали аранжировки сочинений, написанных для скрипки, фортепиано, флейты и т.д. Музгиз массовыми тиражами выпускало учебную нотную и методическую литературу для отдельных народных инструментов, самодеятельных ансамблей и оркестров. Был налажен выпуск инструктивной и методической литературы. В короткий срок общими усилиями была решена репертуарная проблема. С 1945 г. во всех республиках возобновились смотры художественной самодеятельности.

Достаточно быстро была восстановлена система профессионального образования. Значительно расширилась сеть ДМШ и училищ. Были открыты новые учебные заведения: культурно-просветительские училища в Гродно, Витебске, Могилёве; Брестское музучилище. В Белорусской государственной консерватории в 1946 г. начала работу кафедра народных инструментов, заведовать которой, был назначен И. Жинович. Преподавательский состав училищ и консерватории по классу народных инструментов формировался из выпускников довоенного периода. Уже к концу 1940-х гг. пришли работать студенты первого послевоенного выпуска. В музыкальных школах и училищах началась целенаправленная работа по пропаганде белорусских цимбал. Класс цимбал вели лучшие музыканты того времени – А. Остромецкий, И. Жинович и С. Новицкий. Распространению игры на академических цимбалах способствовал выпуск в 1948 г. первого в республике специального методического пособия для народных инструментов «Школа для белорусских цимбал» И. Жиновича. Музыканты республики получили первый учебник, рассчитанный на массовую

аудиторию, с помощью которого можно было на современном методическом уровне готовить молодых цимбалистов, опираясь на богатый довоенный исполнительский опыт, используя разнообразный оригинальный репертуар.

К началу 1950-х гг. были практически полностью восстановлены материальная база, кадры, система профессионального образования в сфере народно-инструментального творчества письменной традиции. Возобновилась деятельность лучших профессиональных коллективов, воспитано новое поколение исполнителей и педагогов. Был создан ряд сочинений для народных инструментов, которые являлись основой национального репертуара. Были заложены материальные, теоретические и методические основы формирования белорусского академического народно-инструментального исполнительства. Таким образом, на протяжении второй четверти XX в. народно-инструментальная музыкальная культура Беларуси полностью оформилась на уровне всех составляющих её компонентов.

Главной интенцией национального цимбального искусства изначально выступило преодоление границ исторически сложившегося «народного» предназначения инструмента в целях его «академизации» и усиления концертной функции. Этот процесс занял определённое время и характеризовался проведением целого ряда позитивных действий, направленных на усовершенствование аутентичных белорусских цимбал. Совершенствованием конструкции занимались Д. Захар, К. Сушкевич, И. Жинович, которые сняли цимбалы с колен и поставили их на ножки, расширили диапазон инструмента, расширили диапазон инструмента, изменили форму палочек, что способствовало обогащению средств музыкальной выразительности. И. Жинович, обладая индивидуальной аппликатурой (по выражению маэстро, аппликатура – это «география расположения рук на инструменте»), разработал авторскую систему профессионального музыкального образования и обучения игре на цимбалах, написав несколько научно-методических и учебных работ. Таких, как: «Школа игры на белорусских цимбалах». Минск, 1948; «Школа игры на цимбалах». Минск, 1974; «Школа ігры на цымбалах: рэпертуарна-метадычны дапаможнік». Минск, 1993. А также создал ряд произведений, направленных на расширение концертного и учебного цимбального репертуара: «Белорусские танцы», «Сказ-былина о земле белорусской», «Белорусская мелодия» и др.

Пересмотр традиционных представлений о цимбалах повлёк за собой рост исполнительского мастерства и расширение функциональных возможностей инструмента, связанные с изменением его статуса: из исконно народных фольклорных инструментов цимбалы постепенно переходят в разряд академических, профессиональных.

Родоначальником белорусской цимбальной концертно-исполнительской школы является цимбалист, дирижёр и композитор, народный артист СССР (1968), профессор, лауреат Государственной премии БССР, лауреат Всесоюзного конкурса Иосиф Иосифович Жинович (1907-

1974). Он родился в д. Орешковичи Борисовского р-на, Минской обл. В 1930 г. окончил Белорусский государственный университет, в 1941 г. Белорусскую государственную консерваторию. С 1922 по 1930 г. Жинович работал солистом-цимбалистом в оркестре 1-го Белорусского драматического театра (ныне театр им. Янки Купалы, Минск), с 1930 по 1935 г. – руководителем первого ансамбля белорусских народных инструментов. С 1938-1941 г. И. Жинович был не только солистом ансамбля, но и его главным концертмейстером, совмещая концертную деятельность с педагогической. Его исполнительское искусство было подтверждено званием лауреата Всесоюзного конкурса исполнителей на народных инструментах в 1939 г. В послевоенные годы И. Жинович гастролировал в Германии, Польше, Канаде. В 1946 г. И. Жинович стал художественным руководителем и главным дирижёром Государственного народного оркестра БССР. После освобождения Минска от фашистских захватчиков, с 1944 г., преподавал в Белорусской государственной консерватории (профессор с 1963 г.). По его инициативе в консерватории был открыт класс цимбал. Первыми учениками стали Н. Шмелькин, А. Кононович, Я. Бобрович. Среди последних учеников – Е. Гладков, А. Леончик, М. Мицуль.

И. Жинович занимался и сочинением музыки, был членом Союза композиторов СССР. Он являлся автором сочинений для оркестра народных инструментов, обработок белорусских народных песен, переложений пьес для народного оркестра других авторов. И. Жинович написал немало теоретических трудов: «Государственный Белорусский народный оркестр» (Минск, 1958), «Белорусские цимбалы» (Минск, 1958), «Оркестр цимбалистов» (Минск, 1968) и др. В мае 2007 г. состоялась научно-практическая конференция и большой юбилейный концерт, посвящённый 100-летию со дня рождения И.И. Жиновича. Будучи многосторонне одарённым человеком, он в равной мере сочетал качества выдающегося организатора, способного музыканта, педагога, учёного, изобретателя, оратора. Своим профессиональным, духовным и интеллектуальным авторитетом он не только активизировал творчество исполнителей на народных инструментах, но оказывал положительное влияние на психологический климат в этой среде. Такое позитивное сочетание и взаимодействие в лидере личностного и предметно-профессионального параметров пришлось, весьма кстати, на период академической адаптации исполнительского творчества на народных инструментах.

Родоначальником современного национального академического исполнительства на домре и балалайке в истинном значении этого слова следует считать Г.И. Жихарева (1915-1973). Он внёс в белорусское балалаечное искусство подлинный профессионализм, характеризующийся высокими критериями музыкальной культуры. Жихарев смог убедительно показать другую эстетику инструмента, значительно обновив художественно-выразительный, технический потенциал балалайки и заложив принципиально новые основы исполнительства. Георгий Жихарев –

выдающийся белорусский музыкант, выпускник Гомельского музыкального техникума – был сыном известного в дореволюционное время в Гомеле балалаечника И. Жихарева. В послевоенное время Г. Жихарев стал одним из основоположников профессионального народно-инструментального исполнительского искусства Беларуси. Мастерски владея игрой на домре и балалайке, он внедрил русские народные инструменты в белорусскую музыкальную культуру. Создал и накопил национальный репертуар в этой области исполнительства. Усилиями музыканта были сформированы и активно функционировали под его руководством в Беларуси более десяти исполнительских коллективов. Он был руководителем и исполнителем первых партий секстета домр Национальной государственной телерадиокомпании Республики Беларусь (позже – камерно-инструментального ансамбля Национальной государственной телерадиокомпании Республики Беларусь), октета балалаек БГК, ансамбля балалаек в Минском музыкальном училище, оркестра баянов в ДМШ № 2 и средней специальной школе при консерватории (ныне Республиканская гимназия-колледж при БГАМ). Кроме того, Г. Жихарев заведовал кафедрой и отделением народных инструментов в Белорусской государственной консерватории и Минском музыкальном училище. Он воспитал целую плеяду талантливых музыкантов, продолживших его дело: Б.Я. Мацкевич, Л.В. Гниломёдов, Л. Смелковский, В.С. Перетяшко, А. Мартыненко, А. Холщенков, В.М. Щербак. Для оркестра народных инструментов консерватории Жихаревым было подготовлено свыше 190 произведений, которые прочно вошли в исполнительский репертуар оркестра. Все переложения, обработки, инструментовки делал сам музыкант.

В честь великого музыканта в 1990-е годы были созданы республиканские фестивали в Минске и других городах республики, которые стали продолжением его дела. В 2005 г. проходил III Республиканский фестиваль, посвящённый 90-летию со дня рождения этого ярчайшего представителя отечественного народно-инструментального искусства. В рамках фестиваля проведён ряд мероприятий: конкурс молодых исполнителей, юбилейные научные чтения, концертные выступления ансамблей и оркестров. В 2010 г. – IV фестиваль, посвящённый 95-летию со дня рождения Г. Жихарева, внёсшего весомый вклад в дело становления и развития академического направления в исполнительстве на народных инструментах. С 2010 г. фестиваль учащихся ДМШ и ШИ получил статус Минского городского открытого конкурса юных исполнителей на струнных народных инструментах «Поющие струны» памяти Г.И. Жихарева.

Созданная Жихаревым академическая школа игры на домре, балалайке и сегодня является ведущим исполнительским направлением. Важнейшим вкладом Г. Жихарева в развитие академической исполнительской школы игры на народных инструментах являются её глубокие инновационные преобразования.

В 2016 г. исполнилось 120 лет с момента введения домры в состав сначала Великорусского оркестра В.В. Андреева, а затем и во все оркестры русских народных инструментов. Судьбу домры как сольного инструмента, принято отсчитывать с момента премьеры в 1945 г. знаменитого Концерта для домры с оркестром g-moll Н.П. Будашкина. Исполнители-домристы со второй половины XX в. стремятся к заветной цели: введению русской домры в число академических, общепризнанных классических инструментов мира.

Е.Т. Скрябина так определяет исполнительскую школу: «Исполнительская школа есть системный феномен, указывающий на единство теоретических основ и практических действий по формированию музыкально-инструментального мышления, целостного комплекса игровых навыков и средств музыкального звуковыражения, способов выявления авторского замысла и порождения творческой концепции исполнения (интерпретации) произведения, создания его исполнительского текста, направленного на адекватное восприятие слушателями; школа есть некое единство взглядов, целей и средств творческой деятельности, существующее в сообществе музыкантов-исполнителей, преподавателей и учащихся «определённой области музыкально-исполнительского искусства».

Важным элементом концертно-исполнительского искусства является элемент исполнительской школы, который включает в себе два элемента – педагогический и собственно исполнительский. Педагогика обучает исполнительскому мастерству, т. е. профессиональной игре на музыкальном инструменте, прививает чувство концертности и т. д. Её воздействие испытывает на себе каждый музыкант на протяжении самостоятельной творческой жизни. Исполнительская же задача связана с областью интерпретации и индивидуальным исполнительским стилем, где педагогический фактор проявляет себя в латентной форме, а интерпретация направлена на выявление всех смыслов музыки.

Современное белорусское концертно-исполнительское искусство в целом раскрывает широкий спектр художественно-эстетических явлений. Их истоки – в традициях, сформированных основоположниками национальной исполнительской школы и советского искусства, в усвоении опыта выдающихся европейских музыкантов. Важнейшим фактором обновления и обогащения национального исполнительства становятся интенсивные и многообразные творческие контакты с представителями европейского музыкального искусства. С сольными концертами за пределами Беларуси выступают завоевавшие всеобщее признание Е. Гладков, С. Лясун, Г. Осмоловская, Н. Севрюков и др.

## ***Тема 2. Методическая литература по специальным дисциплинам***

Период, охватывающий вторую половину XX в., является временем качественных преобразований всех компонентов белорусской народно-инструментальной культуры письменной традиции. Это период

«академизации» и «профессионализации». Конструктивные различия академических народных музыкальных инструментов и их фольклорных прототипов стали более явными в связи с продолжившейся работой по дальнейшей их модификации. В Беларуси она коснулась прежде всего цимбал. Их установили на ножки (в народной манере инструмент держали на коленях), расширили диапазон цимбал прима. В. Крайко создал семейство дудок (сопрано, альт, тенор и бас) и две разновидности лиры – сопрановая и теноровая – с более широким диапазоном (до 2,5 октав). К началу 1970-х гг. относится постепенное распространение в концертно-исполнительской и учебной практике готово-выборного многотембрового баяна.

В белорусской народно-инструментальной культуре письменной традиции несколько изменилось соотношение инструментов. Безусловными лидерами этого времени стали цимбалы и баян. В практике профессионального и, особенно, самостоятельного музицирования значительно упрочилось положение домры и балалайки. Новые музыкальные потребности и интересы нового поколения молодёжи (бардовская песня, музыка в стиле «битлз») стали основанием для возрождения гитары, интерес к которой заметно угас в первое послевоенное десятилетие.

На новый качественный уровень поднялось самодеятельное народно-инструментальное творчество. Были созданы республиканские и областные научно-методические центры народного творчества и культурно-воспитательной работы, которые организовывали проведение смотров, конкурсов и фестивалей художественной самодеятельности. Особенно популярной и распространённой формой стало народно-оркестровое исполнительство. Многочисленные оркестры народных инструментов (домрово-балалаечных и цимбальных), возглавлялись музыкантами послевоенного поколения, сыграли значительную роль в развитии культуры Беларуси. Значительные качественные изменения происходили в области профессионального народно-инструментального творчества. На Всебелорусском фестивале молодёжи и студентов 1957 г. заслужили звания лауреатов студенты отделения народных инструментов Белорусской государственной консерватории В. Буркович (1-ая премия) и В. Перетяцько (2-ая премия), педагог консерватории, балалаечник Н. Прошко (2-ая премия). Цимбалисты В. Буркович и Н. Шмелькин стали в 1957 г. лауреатами Всесоюзного и Всемирного фестивалей молодёжи и студентов в Москве. В 1958 г. состоялся 1-й Республиканский конкурс молодых исполнителей, лауреатами которого стали домристы М. Пулкарёв и Л. Смелковский (оба – 1-ая премия) и А. Гладкий (3-я премия).

Пришло и международное признание белорусских исполнителей на народных инструментах. После сороколетнего перерыва белорусские цимбалы вновь появились на европейской концертной эстраде. Цимбалисты В. Буркович, А. Остромецкий, Н. Шмелькин, Е. Гладков, А. Леончик, М. Беспамятных начали концерттировать во Франции, Англии, Германии, Норвегии, Канаде, Китае. Активную гастрольную деятельность вёл

Государственный народный оркестр БССР. В 1967 г. на всемирной выставке «Экспо-67» в Монреале (Канада) белорусские артисты познакомили со своим искусством зарубежную публику.

Значительную роль в музыкальной культуре республики сыграл секстет допр Республиканского радио и телевидения, художественным руководителем которого с 1960 г. был назначен А. Смелковский (домрист, дирижёр, инструментовщик и композитор), который расширил инструментальный состав ансамбля (ввёл баян и арфу), существенно обновил репертуар. С ним активно сотрудничали композиторы и солисты республики, и в скором времени он превратился в один из ведущих музыкальных коллективов Беларуси.

Профессиональные критерии оценки мастерства исполнителей на народных инструментах на этом этапе ещё более приблизились к нормам академического музыкального исполнительского искусства, а к середине 1970-х гг. выровнялись с ними. Качество владения звуковой палитрой инструмента, разнообразие и техническое совершенство исполнительских приёмов, виртуозность, яркая и убедительная образная и идейно-смысловая трактовка сочинения, глубокое раскрытие художественного замысла и соответствие стилю эпохи, жанра – все эти требования стали нормативными. Именно на требования академического исполнительского искусства начали ориентироваться в 1955-75-е гг. представители белорусской народно-инструментальной культуры. При этом для всё большего числа музыкантов обучение игре на народных инструментах и исполнительство на них стало профессией. На академические стандарты и критерии ориентировались музыканты Государственного народного оркестра БССР. К середине 1950-х гг. оркестр по количественному составу, типу организации, художественным возможностям приблизился к симфоническому. В 1960-е гг. он достиг высокого профессионального исполнительского уровня, который вполне мог быть соизмерим с мастерством академических оркестровых музыкантов. В программах оркестра было много сложных, развёрнутых произведений симфонической классики (В. Моцарт, Д. Россини, П. Чайковский, М. Мусоргский). На жанры симфонической музыки ориентировал И. Жинович и композиторов республики. В музыке для оркестра народных инструментов отдавалось предпочтение масштабным, драматургически развитым сочинениям, в которых преобладали принципы академического симфонического мышления, отдельные приёмы симфонического письма. Этими критериями руководствовались при создании сочинений Д. Каминский, Е. Глебов, Д. Смольский, С. Ронькин.

В деятельности Государственного народного оркестра БССР проявилась, помимо академизации и профессионализации, ещё одна выразительная черта периода – симфонизация народно-оркестрового исполнительства и творчества. Были созданы для отдельных народных инструментов сочинения (для цимбал, домры, балалайки, баяна) Д. Каминского, Е. Дегтярика, С. Кортеса, Г. Пукста, Л. Шлег.

В этот период сформировалась национальная цимбальная исполнительская школа. Был открыт класс гитары в ММУ и созданы в Беларуси объективные и субъективные предпосылки для возрождения профессиональной исполнительской традиции игры на гитаре. Расширился диапазон творческих интересов белорусских композиторов, которые постепенно перешли от создания музыки исключительно для цимбал и цимбального оркестра к написанию произведений для домры, балалайки, баяна, дудки.

К середине 1970-х гг. произошла естественная смена поколений музыкантов, профессиональная подготовка которых включала все ступени профессионального образования: ДМШ, МУ, ВУЗ, а нередко ассистентуру – стажировку или аспирантуру. Последняя четверть XX в. ознаменовала новый этап в изучении отечественного инструментально-музыкального фольклора. Родоначальником белорусской этноинструментоведческой школы стала И. Назина. Началась целенаправленная собирательская и исследовательская деятельность, которая дала мощный толчок развитию белорусской народно-инструментальной культуры письменной традиции, поскольку обратила внимание музыкантов республики на старинные музыкальные инструменты (пастушеская труба, дуда, жалейки, окарина, самозвучащие инструменты) которые были забыты. С конца 1970-х гг. началось их постепенное включение в музыкальную сценическую практику. В работу по реконструкции и частичной модификации этих инструментов включились известные музыканты и музыкальные мастера – В. Пузыня, В. и А. Жуковские, В. Грог, А. Лось, В. Кульпин, В. Козак.

Создаются профессиональные и самодеятельные народно-инструментальные ансамбли фольклорного типа, которые продолжают традиции белорусского ансамблевого музицирования. Это – ансамбль народной музыки «Свята» Белорусской государственной филармонии; инструментальная группа фольклорно-хореографического ансамбля «Хорошки», ансамбль «Крупіцкія музыкі», ансамбль народной музыки «Лявоны» Вороновского районного Дома культуры. Этот период обозначен небывалым размахом деятельности самодеятельных народно-инструментальных коллективов т.к. в области самодеятельного организованного творчества проводились всесоюзные и республиканские смотры, фестивали, конкурсы, в которые были вовлечены тысячи участников.

В данный период отличительной особенностью народно-инструментального образования явилось то, что сформировалась самостоятельная методическая база по всем без исключения инструментам. От заимствованных методик исполнители на народных инструментах перешли к собственным оригинальным разработкам. Большое внимание было уделено расширению учебного репертуара, были созданы преподавателями репертуарные сборники с развёрнутыми методическими указаниями и разработками. Это дало результат успехов белорусской

народно-инструментальной педагогики. Исполнители-народники становились лауреатами и дипломантами республиканских, всесоюзных и международных конкурсов. Так, лауреатами международных конкурсов в Клингентале (Германия) стали Н. Севрюков, И. Отраднов, А. Мацкевич, В. Людчик и др. Звание лауреатов республиканских и всесоюзных конкурсов заслужили цимбалистки Т. Ченцова, А. Ткачёва, О. Мишула, домристы А. Холщенков, Ю. Валицкий, Н. Марецкий, С. Борейко, А. Авраменко, В. Воронов, гитарист В. Живалевский.

На рубеже XX-XXI вв. началась творческая биография баянистов И. Отраднова, М. Ракача, Д. Журавского, П. Невмержицкого, Ю. Тарасенко, И. Коломыцева, Л. Кривчик; цимбалистов Л. Рыдлевской, С. Загуменкиной, Т. Мельниковой, М. Леончика, Е. Анохиной, О. Мигуро, Ю. Кузьменко; домристки Н. Дядечкиной; мандолинистки Н. Змитрович; балалаечницы М. Ильиной; гитаристов В. Захарова, Д. Асимовича.

Наряду с уже сложившейся ранее цимбальной исполнительской школой в данный период получает развитие баянная, домровая, балалаечная, а позже и гитарная школы, которые обретают черты национальной самобытности. Значительные качественные изменения, характерные для народно-инструментального исполнительства, высочайший уровень исполнителей-солистов новой формации был гарантирован свободным владением всем арсеналом современных технических приёмов. Для исполнительской манеры молодых музыкантов стали характерными профессиональная безупречность и академическая строгость.

Помимо концертирующих солистов-цимбалистов, в республике впервые появились солисты-баянисты (Н. Севрюков, С. Лясун); домрист – Н. Марецкий; гитарист – В. Живалевский.

Существенно изменился творческий облик ведущих профессиональных народно-инструментальных коллективов республики. В 1974 г. место художественного руководителя и главного дирижёра Государственного народного оркестра БССР занял М. Козинец. Оркестр пополнился новыми музыкантами, которые владели современной исполнительской техникой. К работе над обновлением репертуара были привлечены молодые композиторы – А. Мдивани, В. Иванов, Д. Смольский, В. Помозов, А. Друкт. Именно их новой музыке, создаваемой в расчёте на выразительные возможности народных инструментов, был обязан коллектив своим новым творческим рождением.

Аналогичные изменения происходили также в камерно-инструментальном ансамбле Национальной телерадиокомпании Республики Беларусь. В 1983 г. его руководителем стал лауреат премии Ленинского комсомола Беларуси домрист Ярослав Волосюк. Коллектив пополнился новыми музыкантами высокой квалификации (Л. Черняк, В. Городкин, Ю. Валицкий). Основу ансамбля по-прежнему составлял секстет четырёхструнных домр, однако, помимо баяна и арфы, введённых ранее, сюда были добавлены цимбалы и ударные инструменты. Таким образом,

ансамбль превратился в уникальный по инструментальному составу и своим выразительным качествам художественный коллектив. Постепенно расширились его функции. Помимо исполнения своих основных функций – записей на радио и телевидении, ансамбль обратился к концертной сценической деятельности. Камерно-инструментальный ансамбль много гастролирует не только по Беларуси, России, Украине, Молдавии, но и участвует в Днях культуры СССР в таких государствах, как Маврикий, Мадагаскар, Мозамбик, Италия, Испания и др.

Одним из самых ярких и именитых музыкантов национальной музыкальной культуры современности является Народный артист Беларуси, дважды лауреат Специальной премии Президента Республики Беларусь деятелям культуры и искусства, председатель Ассоциации белорусских цимбалистов, профессор Белорусской государственной академии музыки Евгений Гладков. В Белорусской государственной консерватории, куда он поступил в 1963 году, а затем и ассистентуре-стажировке его педагогом был И. Жинович, который учил методом «показа», подправляя и проверяя постановку рук, артикуляцию. Консерваторские годы музыканта отмечены активной концертной деятельностью. Её началом стал отчётный концерт в 1965 году, когда он (студент 3-го), сыграл отделение концерта классической и современной музыки. Тем самым он заявил о себе как солист-концертант. В 1966 году (будучи студентом 4-го курса) Гладков впервые в истории белорусского исполнительства сыграл в стенах родного вуза сольный цимбальный концерт в 2-х отделениях.

Будучи студентом консерватории, он формировался и как концертирующий музыкант, и как педагог. Г. Жихарев (сменивший И. Жиновича в качестве зав. кафедрой), предложил Е. Гладкову место преподавателя по классу цимбал в главном музыкальном вузе страны. В 1966 году молодой педагог стал одновременно художественным руководителем и дирижёром ансамбля цимбалистов (в конце 1990-х годов ансамбль получил название «Лилея»). Белорусские композиторы – В. Войтик, В. Иванов, В. Корольчук, В. Курьян, В. Кузнецов, А. Мдивани написали ряд произведений для ансамбля, аранжировки и переложения народной и классической музыки делал сам музыкант. С течением времени ансамбль обрёл качество высокопрофессионального концертного коллектива, который отлично зарекомендовал себя не только на родине, но и за рубежом. В 1973 году из числа студентов консерватории И. Жинович создал учебный цимбальный оркестр, которым до 1979 года руководил Е. Гладков.

За годы исполнительской деятельности музыкант дал около тысячи разнообразных концертов. В этой сфере он является продолжателем классико-романтических традиций европейской и национальной цимбальной школы, так как основу его репертуара составляли произведения западноевропейских, русских и белорусских композиторов. За 50 лет исполнительства Е. Гладков сыграл музыку разных эпох и стилей – от произведений клавесинистов до только что созданных сочинений в ряде

случаев ему посвящённых. В концертных программах артиста главенствует национальное творческое наследие. Начав с «Белорусских танцев» Жиновича до произведений крупной формы им сыграны все семь концертов для цимбал белорусских композиторов. Е. Гладков стал подлинным классиком цимбального исполнительства.

Концертную деятельность Е. Гладков сочетает с педагогической и методической работой, являясь профессором Белорусской государственной консерватории (с 1992 г. – Белорусской академии музыки). Из его класса вышло свыше 60 ассистентов-стажёров, лауреатов и дипломантов национальных и международных конкурсов, которые успешно трудятся на ниве национального искусства. В 1980 году он становится заведующим кафедрой струнных народных инструментов БГАМ.

Несмотря на интенсивность своей исполнительской деятельности в качестве солиста и ансамблиста, музыкант относится к педагогике весьма ответственно, проявляя творческую инициативу. Особенностью его цимбальной школы является «весовая игра». В области методики игры на цимбалах написан целый ряд (свыше 21) научных и научно-методических работ: учебник «Школа игры на цимбалах», программы по классу цимбал для ДМШ, музыкальных училищ и консерваторий, сборники пьес для цимбал «Альбом цимбалиста», «Белорусские узоры» и др., а также созданы редакции, переложения и инструментовки для цимбал, цимбального оркестра и оркестра народных инструментов. Особое место принадлежит пособию «Совершенствование приёмов звукоизвлечения и артикуляции при игре на белорусских цимбалах», где изложены основные педагогические принципы этого музыканта.

В своих методических работах, посвящённых игре на цимбалах, Е. Гладков предстаёт как прогрессивный педагог и исполнитель-интерпретатор в одном лице, как музыкант, который, с одной стороны уважает традиции национальной исполнительской школы, с другой – учитывает реалии современного мира и его художественные интенции. Закономерным результатом активной и плодотворной концертно-исполнительской деятельности музыканта явилось присвоение ему сначала звания Заслуженного артиста (1980), затем Народного артиста Республики Беларусь (1999). Педагогическое мастерство было отмечено высокими правительственными наградами: в 2000 и 2011 гг. он стал лауреатом Специальной премии Президента Республики Беларусь деятелям культуры и искусства.

Рядом с именем цимбалиста Е. Гладкова стоит имя профессора кафедры БГАМ, ученицы И. Жиновича цимбалистки Татьяны Сергеенко. Среди её воспитанников – лауреат семи международных конкурсов, обладатель Гран-при Международного конкурса «Кубок Севера» (Череповец, Россия, 2000) Михаил Леончик, а также О. Мишула, А. Козлячкова, А. Селиванова, Г. Лозовик, О. Радькова, Н. Ковалевская, И. Сахончик, Л. Никольская, В. Добрынина и др.

Выпускником класса И. Жиновича является солист Белорусской государственной филармонии Александр Леончик.

Поколение учеников И. Жиновича воспитало множество учеников, исполнителей на цимбалах, которые работают в республике и за рубежом. Одна из первых и перспективных учениц Е. Гладкова – цимбалистка, лауреат международных конкурсов Римма Подойница. Доцент БГАМ, вице-председатель Ассоциации белорусских цимбалистов.

Ученицей Е. Гладкова является доцент БГАМ Татьяна Елецкая. Она имеет множество лауреатских званий, с 1977 г. – преподаватель по классу цимбал в БГАМ. Среди её воспитанников: Л. Никольская, О. Климович, В. Симанович – лауреаты международных конкурсов и фестивалей.

Новое поколение учеников Е. Гладкова возглавляет одна из самых ярких и экспрессивных его учениц – Заслуженная артистка Беларуси, цимбалистка Лариса Рыдлевская – лауреат 1-й премии и Гран-при I Республиканского конкурса им. И. Жиновича (Минск, 1987), лауреат 1-й премии и Гран-при I Международного конкурса «Кубок Севера» (Череповец, Россия, 1992). Концертмейстер и солистка Национального академического оркестра народных инструментов им. И. Жиновича. Помимо концертной деятельности Л. Рыдлевская занимается и педагогической работой – ведёт класс цимбал в БГАМ и БГУКИ.

Яркой ученицей Е. Гладкова, представляющей более молодое поколение цимбалистов, является Вероника Прадед. Она лауреат многочисленных международных конкурсов исполнителей на многострунных народных инструментах. Сотрудничает с ведущими коллективами Белгосфилармонии: Государственным академическим симфоническим оркестром Республики Беларусь, Государственным камерным оркестром Республики Беларусь, ансамблем солистов «Классик-Авангард» и оркестрами Белорусской государственной академии музыки, а также осуществляет сольные проекты. С 2009 г. В. Прадед успешно совмещает исполнительскую и преподавательскую деятельность в БГАМ.

Выпускницей Е. Гладкова является лауреат Всесоюзного конкурса, талантливая цимбалистка-концертант Ангелина Ткачёва, которая уже в 10 лет стала лауреатом детского Республиканского конкурса им. И. Жиновича. В годы учёбы в аспирантуре она начала свою исполнительскую карьеру в качестве солистки Белгосфилармонии, а затем продолжила её в Греции, где живёт с 1989 г. Выступает в качестве солистки с крупнейшими греческими оркестрами, даёт сольные концерты в рамках различных фестивалей.

Из цимбалистов молодого поколения выделяется фигура талантливой исполнительницы Екатерины Анохиной. Её исполнительское мастерство подтверждено на многих престижных конкурсах исполнителей на народных инструментах: «Кубок Севера» (Череповец, Россия, 2000), Гран-при IX Международного конкурса современной камерной музыки (Краков, Польша, 2005), победитель Международного конкурса интерпретаторов современной музыки (Рим, Италия, 2006). Концертная деятельность охватывает многие

страны. В качестве солистки она работала с ведущими симфоническими и камерными оркестрами Беларуси, а также с симфоническим оркестром Мариинского театра под управлением Валерия Гергиева.

Традиции И. Жиновича через посредство педагогической школы Т. Сергеенко уверенно демонстрирует лауреат международного конкурса цимбалистов Михаил Леончик. Окончив в 2002 г. Белорусскую государственную академию музыки, продолжил образование в консерватории им. Р. Штрауса в Мюнхене (отделение джаза). За высокие исполнительские результаты и плодотворную концертно-исполнительскую деятельность его имя внесено в книгу «Новые имена планеты. XX век – XXI веку». Одной из граней творчества М. Леончика является авторская импровизация – форма художественного выражения, которая широко использовалась в концертной практике европейских цимбалистов XVIII столетия. Исполнитель обладает необходимыми качествами джазового импровизатора: он виртуозно владеет эффектами микроинтонирования, имеет тонкое чувство мелодическо-гармонической структуры, превосходную артикуляцию.

Начиная с 1990-х г. белорусские цимбалисты с успехом участвуют во многих республиканских и международных конкурсах.

Почти одновременно с цимбальной и баянной академической исполнительской традицией в Беларуси начинают складываться академические основы исполнительства на домре, мандолине и балалайке.

Многие представители отечественного мандолинно-домрового искусства являются лауреатами республиканских и международных конкурсов. Это С. Борейко, С. Бутрович, Л. Буянова, Ю. Валицкий, В. Воронов, О. Гурчанова, Е. Гнедова, С. Плахина, Е. Прокопчик, Н. Рудько, А. Соколовская, Е. Стасюкевич, Е. Шоман, Е. Диковицкая, О. Дубовская, Н. Корсак, Н. Змитрович, Н. Марецкий, Л. Черняк и др.

Из музыкантов 1970 г. ярко заявил о себе балалаечник и автор многих сочинений для щипковых инструментов Николай Прошко (1931-1989), выпускник музыкально-педагогического института им. Гнесиных, лауреат Всесоюзного фестиваля молодёжи и студентов (Москва, 1957), доцент БГАМ. Им написаны – концерт для балалайки, «Пионерская сюита», «Вариации для балалайки соло». Современный этап развития белорусской балалаечной школы невозможно представить без имён: Заслуженной артистки Беларуси Тамары Шафрановой, Валентина Щербака, Марины Ильиной, которые стремятся продолжить и развить национальные традиции академического балалаечного исполнительства.

Особую ветвь в белорусском концертно-исполнительском искусстве игры на народных инструментах представляют гитаристы – сравнительно молодая сфера творческой деятельности. Класс гитары в БГК, при активном участии и по настоянию М.Г. Солопова, был открыт в 1977 г. на базе кафедры струнных народных инструментов. Первыми гитаристами кафедры были Н.П. Кошелёв (1940-2000) и его ученик В.А. Бельшев. Лидерами

белорусского гитарного искусства являются выпускники В.А. Бельшева – Валерий Живалевский и Евгений Гридюшко. Лауреаты международных конкурсов: Л. Борисюк, Ю. Нехай, В. Захаров, Н. Максимчик, П. Кухта, И. Левчук, Ю. Лонская, Я. Скрыган и др. Постепенно искусство игры на гитаре обрело размах и международное признание.

Активизация белорусского концертно-исполнительского искусства в 1970-х гг. – первом десятилетии XXI в. обусловлена расцветом конкурсно-фестивального движения. Ежегодно в Беларуси в области академической музыки стали проводиться международные, республиканские и региональные музыкальные фестивали и конкурсы: у цимбалистов “Серябряный звон цимбал”, у домристов – посвящённый Г. Жихареву. Первый Международный конкурс исполнителей на народных инструментах им. И. Жиновича состоялся в 2002 г., Второй – в 2007 г., в 2008 г. в Минске проводились V Открытые Молодёжные Дельфийские игры государств – участников СНГ.

Гастроли ведущих зарубежных музыкантов в Беларуси и белорусских за рубежом, широкое участие в международных фестивальных проектах, разнообразные конкурсные и профессионально-образовательные программы, расширение информационного и концертно-исполнительского пространства – всё это способствовало органичному включению отечественного концертно-исполнительского искусства в контекст современного мирового музыкально-исполнительского процесса.

Процесс развития отечественного концертно-исполнительского искусства был связан и с естественной сменой поколений, и с новым качеством музицирования, прежде всего в сторону технического совершенствования игры и выразительного, основанного на нюансах, исполнения. Именно в эти годы формируется современное сольное исполнительство на народных инструментах, которому под силу не только классический, но и новый репертуар. Это во многом связано с расцветом исполнительства и активизацией композиторского творчества: музыка всегда ориентирована и на исполнение, и на исполнителя. Поэтому актуализация отечественной исполнительской культуры в очерченный период непосредственно связана с развитием крупных форм и жанров для народных инструментов: сольные концерты Д. Смольского, В. Курьяна и многочисленные пьесы, написанные в неоклассическом стиле В. Войтика, В. Корольчука, В. Кузнецова, А. Мдивани, усложнились композиторские техники и структура произведений. Новый круг образов потребовал переосмысления темброво-выразительных возможностей инструментов, поиска новых приёмов игры и характера звучаний. Отсюда – широкое применение разновидностей и подвидов всех инструментов (например, цимбал, баянов), расширение ударной группы, использование нетрадиционных способов звукоизвлечения. В партиях народных инструментов закрепляются разнообразные виды штрихов – глиссандо, тремоло, большая и малая дроби, «скользящие» и «ударные» эффекты

(произведения В. Курьяна). Тембр народных инструментов становится важной составляющей драматургии музыкального произведения, играя большую роль в создании контрастов между крупными разделами формы.

Достигнув высокопрофессионального уровня развития, искусство игры на народных инструментах продолжает оставаться одной из важнейших ветвей национальной культуры. В деятельности музыкантов, играющих на народных инструментах, изначально утвердились два главных направления: повышение исполнительского уровня в сольном и ансамблевом исполнительстве. Результат целенаправленной деятельности – получение более 60 престижных наград на республиканских и международных конкурсах.

В области самодеятельного народно-инструментального исполнительства в этот период происходят аналогичные процессы. Оркестровая форма исполнительства здесь также уступает место ансамблевой. Идёт активная стилевая дифференциация ансамблевых коллективов, как однородных (домр, балалаек, цимбал, баянов) составов, так и смешанных. Появилось немало ансамблей, представляющих собой «мини-оркестр» русского, белорусского или смешанного составов; коллективы фольклорного направления (аккомпанирующие инструментальные группы, ансамбли народной музыки, фольклорные ансамбли).

Следует отметить, что в этот период любительское музицирование народно-инструментальной культуры стало ещё более профессионализированного характера. В самодеятельные коллективы пришли музыканты с образованием (ДМШ, МУ, ВУЗ), владеющие игрой на народных инструментах на современном исполнительском уровне. Продолжает совершенствоваться сложившаяся система профессионального музыкального образования, в том числе и народно-инструментального. Происходит более чёткая дифференциация на уровне среднего звена обучения. Культурно-просветительские училища преобразовывают в училища искусств, которые выпускают музыкантов-исполнителей на народных инструментах. Музыкальные училища – в музыкальные колледжи, более узкого профиля воспитывают музыкальные лицеи, средние школы с эстетическим уклоном, школы искусств. Претерпела изменения и высшая школа. Здесь открылись бакалавриат и магистратура, что позволило качественно улучшить теоретическую подготовку будущих специалистов, большую роль начала играть аспирантура. В этот период (конца XX столетия) значительно активизировались белорусские композиторы в области создания музыки для народных инструментов. Начался новый этап интенсивной экспериментальной работы, поисков, неожиданных решений, разнообразных творческих подходов, поражающих смелостью и новизной. В сочинениях А. Мдивани, Д. Смольского, В. Помозова, В. Иванова, В. Курьяна, В. Копытько, А. Роцинского, В. Кузнецова существенно расширились привычные границы содержания народно-инструментальной музыки, что повлекло за собой разрушение многих устоявшихся стереотипов.

Следствием жанрового обновления, жанрового синтеза, стало принципиальное изменение средств музыкальной выразительности. Сочинения для народных инструментов наполнились новыми исполнительскими проблемами, обогатились новыми тембровыми красками, в них стал использоваться иной мелодико-интонационный, ритмический и гармонический язык. Они ни в чём не уступали произведениям иных жанров. Народно-инструментальная музыка уверенно заняла место в ряду иных видов композиторского творчества. Существенно расширился и круг авторов, которые стали активно работать в этой области творчества. И здесь лидировали композиторы нового поколения: В. Войтик, В. Иванов, Л. Шелег, Э. Тырмонд, К. Тесаков, которые создали большое количество пьес для цимбал; для баяна (В. Грушевский, Э. Носко, Н. Литвин, Л. Шелег, С. Янкович). В наименьшей степени была представлена в эти годы музыка для балалайки и домры (А. Клеванец, Э. Тырмонд, Л. Шелег, Г. Горелова). Для белорусского оркестра народных инструментов было создано около сотни оригинальных сочинений, которые высоко оценены публикой и заняли постоянное место в репертуаре оркестра, и стали бесспорными достижениями белорусской музыки.

Последняя четверть XX в. отмечена некоторым повышением внимания государственных, научных и общественных учреждений и организаций к народно-инструментальной культуре, что нашло отражение в организации Республиканского конкурса исполнителей на народных инструментах им. И. Жиновича (с 1988 г.), проведении выставок народных музыкальных инструментов, выпуске издательством «Беларусь» методической и нотной литературы для баяна, цимбал, оркестров народных инструментов, создании ассоциаций домристов и мандолинистов, цимбалистов, баянистов, гитаристов Беларуси.

В 1992 г. при БСМД родилась Ассоциация белорусских домристов и мандолинистов (АБДМ). Возглавила Ассоциацию Заслуженная артистка РБ, профессор Белорусской государственной академии музыки Г.В. Осмоловская (с 2008 г. почетный председатель АБДМ), заместителем был избран лауреат международных конкурсов, солист Белорусской государственной филармонии Н.Н. Марецкий (с 2008г. председатель АБДМ), заместителем избран лауреат премии Ленинского комсомола Я.А. Волосюк. Основная цель работы АБДМ – объединить представителей домрово-мандолинного искусства для выработки общей программы и стратегии деятельности в области развития, распространения и пропаганды этих инструментов. Ассоциации принадлежит идея и дальнейшее участие в проведении декад народно-инструментального искусства «Славянский венок», Дней мандолинно-гитарной музыки с участием видных представителей ближнего и дальнего зарубежья.

В 1995 г. АБДМ положила начало республиканским фестивалям памяти Г.И. Жихарева. Проводимые совместно с Министерством культуры РБ и Белорусской государственной академией музыки, эти фестивали

(первый – 1995 г., второй – 2003 г., третий – 2005 г., четвёртый – 2010 г., пятый – 2015 г.) всегда собирают музыкантов-исполнителей из всех областей республики. Количество участников достигает 700 человек. Каждый из фестивалей демонстрирует не только массовость участия и масштабность программы (5-6 оркестров, до 20 ансамблей, всегда большое количество сольных исполнителей на всех инструментах, входивших в 1960-1970-е годы в состав оркестра консерватории, руководимого Г.И. Жихаревым: домра, цимбалы, балалайка, баян, аккордеон), но и всё возрастающий уровень исполнительского мастерства молодых и опытных музыкантов.

Ежегодно в Минске и других городах Беларуси проводятся детские фестивали, а с 2009 г. в Минске в рамках фестиваля – и, Открытый городской конкурс юных исполнителей на домре, мандолине и балалайке памяти Г.И. Жихарева. Все это вновь приблизило к нам имя видного деятеля музыкального национального искусства, высветило его значительный вклад в развитие академического направления белорусского народно-инструментального исполнительства. Ассоциация взяла под свою защиту исчезавший из музыкальной культуры нашей страны инструмент – мандолину. На проведенной в мае 1994 г. Республиканской научно-практической конференции были впервые за всю историю обсуждены вопросы возрождения белорусского мандолинного искусства, имеющего вековые традиции на белорусской земле, и незаслуженно забытого в угаре борьбы с «идеологически вредными» музыкальными инструментами в 1930-е годы. Выработанная и планомерно осуществляемая работа в данном направлении позволила сегодня белорусским мандолинистам стабильно занимать на международных конкурсах призовые места. И немалое значение в этом имеют проводимые Ассоциацией учебные мероприятия. Совместно с Белорусской государственной академией музыки, Белорусским государственным университетом культуры и искусств проводились семинары, мастер-классы, для руководства которых приглашались профессор Российской академии музыки им. Гнесиных В.С. Чунин, заслуженный артист России С.Ф. Лукин, Анна Торге (Германия). В 2006 г. – музыкальный руководитель Немецкого мандолинного союза, профессор Высшей школы музыки Кельна, создательница собственной школы игры на мандолине Марга Вильден-Хюсген (на базе нашего университета). На состоявшемся под ее руководством мастер-классе было уделено большое внимание теме возрождения игры на мандолине в стиле барокко, продемонстрированы малоизвестные белорусским музыкантам возможности исторических инструментов.

Последний проект Ассоциации, рассчитанный на долгую перспективу – «Республиканские мандолинные сессии» – ставит своей задачей изучение достижений лучших зарубежных мандолинных школ, освоение педагогами домристами практических навыков игры на мандолине с целью широкого внедрения их в учебный процесс начальных и средних музыкальных учебных заведений Беларуси. Первая сессия под руководством народного

артиста России, профессора Российской академии музыки им. Гнесиных В. Круглова состоялась в сентябре 2007 г. В 2008 и 2009 гг. занятиями на сессиях руководила лауреат международных конкурсов Екатерина Прокопчик. Эффективность подобных мероприятий признается всеми участниками, и это оценивается как несомненный вклад в развитие национального народно-инструментального исполнительного искусства.

В 1997 г. была создана Ассоциация белорусских цимбалистов. Состоялась учредительская конференция, председателем которой избран заведующий кафедрой струнных народных инструментов Белорусской государственной академии музыки, народный артист Беларуси профессор Е.П. Гладков. В составе Ассоциации более 400 чел. Основным цементирующим звеном, залогом полноценной творческой жизни Ассоциации является республиканский фестиваль «Сярэбраны звон цымбалаў», первый из которых состоялся в октябре 1998 г. в Минске и одновременно явился презентацией АБЦ. Начиная с 2000г. – фестиваль проводится в Молодечно. Обширны и программы самого фестиваля: здесь проводятся конкурсы солистов и ансамблей, научно-практические конференции по вопросам методики, истории, теории практики цимбального искусства, мастер-классы, концерты ведущих цимбалистов республики.

#### **Методическая литература.**

15 июня 1887 г. было издано первое методическое пособие «Школа для балалайки» П.К. Селиверстова, составленная, как указано на обложке «при участии известного Артиста игры на балалайке В.В. Андреева». П.К. Селиверстов был владельцем крупного столичного книжно-музыкального магазина, основателем и первым редактором журнала «Музыка и пение». Его авторитет мог способствовать быстрому выходу «Школы» в свет и её широкому распространению, подлинным автором которой, скорее всего, был сам Андреев. На её обложке и при описании устройства балалайки приведён рисунок изготовленного Пасербским пятиладового инструмента. Появление первого учебно-методического пособия явилось наглядным свидетельством неуклонно растущего спроса на усовершенствованную балалайку. Вместе с тем «Школа» имела также большое значение для дальнейшей популяризации инструмента. Теперь появился ценный учебный материал, к тому же весьма профессионально составленный, по приобретению первоначальных навыков игры на балалайке с точно зафиксированными ладами.

«Школа» Селиверстова-Андреева примечательна также другим – в ней помещено несколько русских народных песен, исполнявшихся Андреевым в самом начале его артистической карьеры, причём в «Школе», зафиксировано даже разнообразие исполнительских приёмов.

Однако, молодой балалаечник понимал, что возможности пятиладового инструмента всё же весьма ограничены и потому заказал Посербскому новый, двенадцатиладовый. Для утверждения балалайки как концертного инструмента музыканту нужна была точно зафиксированная с помощью ладовых перегородок (порожков) двенадцатитоновая температура. Весной

1887 г. В.В. Андреев впервые начинает играть на хроматической балалайке, изготовленной по его заказу Посербским. Теперь перед молодым музыкантом встала настоятельная задача: внедрить новую балалайку в художественную практику, утвердить в общественном мнении. Хроматическая балалайка стала распространяться стремительно. И сегодня на усовершенствованном инструменте играют повсюду – на академической концертной эстраде, на различных конкурсах и смотрах, в начальных, средних и высших учебных заведениях, в художественной самодеятельности. Андреев неустанно подчёркивал в своих многочисленных статьях и выступлениях: разница между фольклорной и усовершенствованной балалайкой лишь качественная, но не существенная, то есть не связанная с изменением основополагающих особенностей инструмента. Вот почему андреевская балалайка получила широчайшее распространение в народе.

С другой стороны, благодаря значительному усовершенствованию акустических и технических свойств балалайка не только не потеряла способность к художественно-полноценной передаче народных песен и наигрышей, но и превратилась в инструмент академического концертного плана. Хроматическая temperация позволила балалайкам ввести в свой репертуар произведения классической музыки.

Именно это явилось основной предпосылкой для возникновения совершенно нового жанра народно-инструментального искусства письменной традиции. Этот жанр стал явлением уникальным не только в русской, но и во всей мировой культуре, ибо особым образом соединил в себе фольклорное и профессионально-академическое начала. Инструмент, живущий в народе ещё более полнокровной, чем ранее, жизнью, стал сегодня инструментом подлинно академическим. Такой необычный сплав во многом позволил и позволяет решать важнейшие задачи культурно-просветительской работы, художественного воспитания. Примечательно, что процесс этот характерен и для других русских народных инструментов.

Вспомним, что другой выдающийся русский самородок, реконструктор гармоник и организатор первого оркестра гармонистов Н.И. Белобородов в 70-х годах XIX века из диатонической фольклорной гармоник впервые в России создал хроматический инструмент с улучшенными акустическими свойствами. Это и стало исходной точкой для развития баянного исполнительства, достигшего сегодня столь высокого художественного уровня. В дальнейшем по такому пути шло усовершенствование многих струнных щипковых – гуслей, а в советское время – и целого ряда инструментов союзных республик СССР.

#### **Первые учебные пособия для домры.**

**А. Александров «Школа игры на трёхструнной домре». Издательство «Музыка», Москва, 1972 (издание четвёртое, 1983).**

Школа предназначена для учащихся и педагогов музыкальных школ и училищ, участников и руководителей самодеятельных музыкальных коллективов.

Школа состоит из трёх частей и репертуарного приложения. Теоретические сведения и практический материал излагаются в тесной связи и расположены в порядке постепенно возрастающей трудности.

**В.С. Чунин «Школа игры на трёхструнной домре». Издательство М.: Сов. композитор, 1986.**

В Школе доступно изложены сведения об инструменте, посадке, исполнительской технике, начальных навыках звукоизвлечения и их способы, о компонентах музыкального языка и работе над произведением. Школа помимо основных азов обучения домриста включает в себя пьесы, закрепляющие теоретический материал. Содержит комплекс специальных гимнастических упражнений для рук, помогающих расслабить и развить мышцы кистей и пальцев, что очень важно для достижения свободы рук при игре.

**В. Круглов «Школа игры на трёхструнной домре». Издательство М.: Композитор, 2003.**

В Школе даётся в обобщённом виде методика обучения на основе последних достижений исполнительства на домре. В данной работе присутствуют все необходимые аспекты обучения – начиная с исторического обзора инструмента и заканчивая пьесами высокого профессионального уровня. Уделено внимание каждой стороне обучения на инструменте. Школа включает методику обучения не только на трёхструнной, но и четырёхструнной домре, с соответствующим нотным приложением для двух инструментов.

**А.С. Илюхин «Самоучитель игры на балалайке». Издательство «Музыка», Москва, 1974.**

Его задача заключается в том, чтобы начинающий балалаечник приобрёл основные навыки игры на балалайке, научился играть на этом инструменте по нотам и сделал первый шаг в овладении сокровищами музыкальной культуры.

Содержание. Материал изложен в определённой последовательности и состоит из 10 уроков (включает теоретическую и практическую части) и репертуарного приложения (25 произведений различной сложности).

**П. Нечепоренко, В. Мельников «Школа игры на балалайке». «Музыка», Москва, 1988.**

В работе над «Школой» авторы ставили перед собой цель – обобщить и обогатить практику современного балалаечного исполнительства, представить учебный материал в методически обоснованной последовательности.

Содержание. В «Школе» - 9 разделов. I-VI разделы – методическая часть, где даны подробные описания приёмов игры, рекомендации и нотный материал для их освоения. Репертуарное приложение включает:

VII раздел – пьесы и этюды без сопровождения;

VIII раздел – пьесы и этюды в сопровождении фортепиано. Их художественное освоение предполагает применение всех полученных в процессе обучения навыков игры на балалайке.

В «Школе» предлагается система условных обозначений, используемых в исполнительской и педагогической практике профессора П.И. Нечепоренко.

**А. Шалов «Основы игры на балалайке». Издательство М.: Музыка, 1969.**

Данный самоучитель адресован как учебное пособие для преподавателей музыкальных школ и училищ, ведущих специальный инструмент и методику обучения игре на балалайке. Самоучитель написан в трёх разделах с заключением.

**Методическая литература для белорусских цимбал.**

**И.И. Жинович «Школа игры на цимбалах». I издание в 1948 г., II издание под научной редакцией Е. Гладкова – в 1974 г. (уже после смерти И. Жиновича).**

На протяжении более трёх десятилетий «Школа» И. Жиновича являлась единым учебно-методическим пособием для обучения игры на белорусских цимбалах. Неослабевающий интерес к этому инструменту и постоянный спрос на учебную литературу обусловили необходимость нового издания «Школы». Оно подготовлено на основе «Школы для белорусских цимбал» (1948) и «Школы игры на цимбалах» (1974), но с некоторыми изменениями. Так, внесены правки в учебно-методический текст, исключён раздел «Выписки с литературы для белорусского народного оркестра и квартета», сокращена часть инструментального нотного материала, но расширен раздел художественного репертуара, в основном за счёт произведений И. Жиновича.

С начала XX столетия отмечается становление и развитие белорусской профессиональной музыкальной культуры. Развивается и исполнительство на народных инструментах, в частности на цимбалах. Ранее примитивный музыкальный инструмент с диапазоном в полторы октавы и неполной хроматической гаммой усовершенствуется: диапазон расширяется до трёх октав, вводится полный хроматический звукоряд; создаётся семейство цимбал-прима, альт, бас, контрабас. Они постепенно выходят за рамки простых форм народного музицирования, приобретают жанрово-инструментальную самостоятельность, становятся солирующим инструментом.

**Е.П. Гладков «Школа игры на цимбалах». Минск «Беларусь», 1983.**

Необходимость издания новой «Школы» обусловлена прежде всего тем, что методика обучения цимбалистов обогатилась положениями, основанными на современной музыкальной педагогике. Кроме того, белорусские цимбалы в последние годы привлекли пристальное внимание композиторов: появился целый ряд сочинений, представляющих интерес для

педагогической практики и расширяющих представление о технических возможностях инструмента. Данная работа, в основу которой легли методологические принципы И.И. Жиновича, подготовлена с учётом современных требований обучения и воспитания цимбалистов. В ней обобщён педагогический и исполнительский опыт автора, а также других белорусских исполнителей на цимбалах.

Особое внимание уделяется приёмам звукоизвлечения, арсенал которых постоянно обновляется в связи с обогащением исполнительского репертуара. Именно этому вопросу была посвящена предыдущая работа автора **«Совершенствование приёмов звукоизвлечения и артикуляции при игре на белорусских цимбалах»**. Мн., «Вышэйшая школа», 1976.

Настоящее пособие предполагает в первую очередь обучение игре на цимбалах прима, однако, как в учебных заведениях, так и самостоятельно возможно освоение цимбал альт-тенор, бас и контрабас без предварительного обучения игре на цимбалах прима.

Издание содержит в основном новый учебно-музыкальный материал, но наряду с этим, в него вошли некоторые упражнения, этюды и иллюстрации из «Школы» и, Жиновича.

Содержание. 6 разделов и нотное приложение:

В. Войтик. «Детская сюита».

А. Мдивани. Мотив «Бульбы».

Л. Подковыров. «Игра в футбол».

Д. Смольский. Скерцо.

**П. Агафонник «Школа игры на шестиструнной гитаре».**

«Хрестоматия гитариста. I-III классы ДМШ».

«Хрестоматия домриста. Трёхструнная домра. I-III классы ДМШ».

«Хрестоматия балалаечника. I-III классы ДМШ».

### ***Тема 3. Вопросы организации и планирования учебного процесса. Методика подготовки и проведения урока***

Успех обучения во многом зависит от правильного планирования его. Планирование осуществляется на основе данной программы и её требований, как общих, так и разделённых по классам, курсам. При этом, надо иметь в виду, что годовые требования по каждому курсу указаны в минимальном объёме. Поэтому можно превышать требования программы, если это позволяет степень подвинутости и темпы развития учащегося.

На основе программы составляется индивидуальный план учащегося. Как правило, этот план составляется на полугодие, а в отдельных случаях – на год. В конце учебного года педагог вносит в индивидуальный план отчёт о его выполнении, характеристику учащегося и проделанной им работы. Для учащихся нового приёма и переведённых из других классов индивидуальный план составляется после достаточного ознакомления, примерно через полтора-два месяца совместной работы. В индивидуальный план следует

включать такие произведения, работа над которыми поможет выявить дарование учащегося и преодолеть недостатки его развития.

Объём репертуара и последовательность его изучения в каждом полугодии устанавливает педагог в соответствии с задачами развития каждого учащегося. В отдельных случаях педагог может обращаться к отделу за разрешением уменьшить минимальный годовой объём работы, если это требуется для исправления имеющихся недостатков. В последующие годы это снижение плана должно быть компенсировано, чтобы общий объём репертуара за время обучения был выполнен полностью в пределах требований программы. Систематическое завышение репертуара наносит учащимся непоправимый вред. При утверждении индивидуальных планов отдел и его заведующий должны обратить на это особое внимание. Значительное внимание надо уделить накоплению исполнительского репертуара учащегося. Опыт показывает, что систематическое повторение пройденных произведений позволяет быстро их восстанавливать. Поэтому рекомендуется включать в репертуар выступлений наряду с новыми также ранее исполняемые произведения.

Очень осмотрительно нужно относиться к отбору произведений для ознакомления. Ознакомление допустимо лишь как начальный этап работы над произведением, с помощью которого можно создавать своеобразный «задел», запас репертуара для дальнейшего полного углубленного прохождения и исполнения. Поэтому объём таких произведений может составлять лишь небольшую часть общего объёма годовой работы учащихся.

Необходимое для музыканта разностороннее и гармоничное развитие достигается в процессе работы над музыкальными произведениями разнообразных стилей, жанров и форм, различной фактуры, отвечающих интересам и запросам ученика, доступные ему по образности, музыкальному языку, исполнительским трудностям. Сочетание в педагогической работе плановости и гибкости. Возможность замены в индивидуальных планах отдельных произведений другими, вновь изданными, а также сочинениями, которые более соответствуют выявляющимся в процессе занятий новым чертам и особенностям ученика. Включение в индивидуальные планы, наряду с классикой, новых произведений белорусских, зарубежных композиторов, обработки народных песен, танцев, вводящих учеников в новые сферы музыкальной образности и средств выразительности. Необходимость постепенного расширения кругозора учащегося путём раскрытия смысла выразительности и своеобразной красоты новых звучаний, разъяснение в доступной форме некоторых закономерностей языка и структуры современных произведений. Особо активная помощь ученику на всех стадиях изучения новой музыки. Подготовка юных музыкантов к активному участию не только в сегодняшнем, но и завтрашнем дне музыкального искусства.

Урок является основной формой педагогического процесса и проходит в форме игровых занятий. В чём особенности индивидуальных занятий

музыкой? Это наличие «обратной связи» (постоянный контакт педагога с учеником); возможность всестороннего изучения каждого ученика, учёта его рабочего состояния (внимания, утомляемости) и своевременной реакции на происходящие в нём изменения: возможность и необходимость применения методов, стимулирующих постоянную активность ученика.

Часто педагог сталкивается с тем, что намеченный план развития и темп продвижения ученика не отвечает реальности. Это происходит из-за спонтанности и неравномерности развития ученика. На каждом уроке педагог должен способствовать раскрытию индивидуального дарования учащегося, качественному (художественному и технологическому) улучшению его игры и осознанности им всех игровых действий. Конкретные формы проведения занятий могут варьироваться в соответствии с намеченными целями. Педагог использует различные формы проведения урока: прослушивание произведения целиком; выявление наиболее существенных ошибок исполнения и концентрации внимания ученика на наиболее важных задачах дальнейшей работы; работа над отдельными деталями произведения; использование приёмов вспомогательных упражнений; проведение урока в форме образца, направляющего дальнейшую самостоятельную работу учащегося. Выбор той или иной формы урока зависит от конкретных задач, стоящих перед учащимся. Существует два вида объяснения ученику стоящей перед ним задачи: показ на инструменте и способ словесного разъяснения.

а) Рельефный показ отдельных элементов произведения, исполнительских приёмов и способов работы над ними;

б) умение сформулировать своё объяснение в наиболее впечатляющей и наглядной форме – две важнейшие стороны музыкального педагогического искусства.

Нежелательность излишнего повторения указаний; вредное влияние системы длительного «натаскивания» ученика на одном и том же материале. Благожелательность и требовательность общего тона занятий. Допустимость некоторых отступлений от намеченного плана и импровизационных моментов в проведении урока.

Подготовка педагога к уроку: обдумывание содержания и основной задачи его, тщательное продумывание плана и содержание предстоящего урока, выучивание им учебного репертуара, проигрывание и редактирование изучаемой музыки, подбор нотного материала для чтения нот с листа. Умение педагога мысленно представить ход урока, порядок прохождения материала, предельно целесообразное использование педагогом времени урока, умение его варьировать формы и методы ведения урока в соответствии с задачами каждого данного этапа работы и индивидуальными особенностями учащегося.

Безответственное отношение некоторых педагогов-музыкантов к подготовке к урокам; небрежность в занятиях; непродуманность и

случайность методов; отсутствие подлинного роста учащегося и самого педагога в результате такого отношения педагога к своим обязанностям.

Главной формой учебной и воспитательной работы является урок по специальности. На уроке развивается эстетический кругозор учащегося, вырабатывается правильное отношение к труду, умение упорно и целеустремлённо работать, творчески решать стоящие перед ним задачи. Тесный контакт, основанный на глубоком уважении и доверии к педагогу, позволяет активно формировать лучшие черты характера и мировоззрение молодого музыканта.

Урок строится из трёх основных элементов: прослушивания выполненного учеником задания, совместной работы над новым заданием, указания способов домашней работы. Соотношение этих элементов может значительно изменяться в зависимости от конкретной задачи каждого урока. В некоторых случаях полезно прослушать ученика, не прерывая его исполнения; это даёт хорошее представление о достоинствах и недостатках подготовки, помогает наметить главное в дальнейшей работе. Однако, такая форма проведения урока занимает много времени и поэтому целесообразна тогда, когда произведение уже хорошо выучено. В начальной же стадии работы лучше применять другую форму урока, при которой прослушивание совмещено с остановками и указаниями по ходу исполнения.

Проверка проделанной учеником работы: прослушивание целиком сочинений, хорошо им подготовленных; «выборочная» проверка наиболее сложных отрывков из других произведений; проверка приёмов работы, которыми пользовался ученик дома. Прослушивание игры ученика в целом и во всех деталях. Исключительная важность умения, прослушивая ученика, замечать не только ошибки и неудачи, но и его достижения, хотя бы самые скромные, умения улавливать его намерения, даже ещё не полностью осуществлённые, умение мгновенно поставить «диагноз», выявить центральную в данный момент задачу и сосредоточить на ней усилия свои и ученика – показатель мастерства педагога. Опасность для неопытных педагогов – распыление сил и внимания ученика на многочисленные второстепенные задания, перегрузка урока указаниями и наставлениями, ведущих к разбросанности и бесплодности урока.

Таким образом, основными методами работы на уроке являются:

- показ (художественный, технологический, негативный и др.);
- объяснение;
- репродуктивный метод (неоднократное повторение);
- поисковый (проблемный) метод.

Доступным и действенным методом является *слово*. Слово педагога активизирует чувства и воображение играющего, помогает раскрыть содержание музыкального произведения, разъясняет принципы постановки и сущность технологического приёма, вскрывает недостатки исполнения и указывает пути к их исправлению. Слово педагога способно обострять

восприятие, волновать и эмоционально заряжать молодого исполнителя. Эмоциональной активизации, выразительности и экспрессии исполнения помогают образные сравнения, параллели, ассоциации, метафоры.

В словесном общении с учеником (сообщение, объяснение, беседа) педагог должен подниматься на уровень *аналитического осмысления* изучаемого материала, вести его к пониманию, осознанию основных стилистических, формообразующих и художественно-эстетических особенностей музыкального сочинения и через это пролагать путь к интерпретации. Замечания и объяснения педагога должны быть ориентированы на широкие и содержательные *обобщения*. При таком условии создаются предпосылки для углубленного формирования способности ученика к постижению фундаментальных закономерностей музыкального искусства.

Правомерность различных типов уроков:

- а) тематического урока, на котором педагог выявляет на разнообразном материале одну и ту же важнейшую в данный момент задачу и на неё направляет все силы ученика;
- б) концентрированного урока, совмещающего несколько разных задач и соответственно различных приёмов работы, как, например: совместный разбор нового материала, прослушивание целиком какого-либо произведения, настойчивая работа до достижения заметного успеха над каким-либо, особо важным и трудным для ученика отрывком, ознакомление с музыкой (чтение нот с листа);
- в) уроки творческого музицирования (транспонирование, сочинение, подбор на слух и др.).

Требовательность и одновременно доброжелательность тона занятий. Неэффективность однообразных, повторных указаний педагога: привычного тона, «стёртых» слов и выражений и т. д. Умение по-разному проводить уроки с одним и тем же и, тем более, с различными учениками. Действенность неожиданных, свежих приёмов. Увлечённость музыкой и преподаванием – необходимое условие плодотворности урока. Совместная творческая работа, направляемая педагогом – высшая форма проведения урока. Завершение урока – осознание учеником его результатов. Краткая запись в дневнике ученика основных заданий и важнейших указаний о приёмах работы. Урок как образец для самостоятельной работы ученика.

Постоянное совершенствование приёмов самостоятельной работы – необходимое условие успехов ученика и, более того, возможности совмещать учёбу в музыкальной и общеобразовательной школах. Помощь педагога в организации домашних занятий ученика в составлении расписания его «рабочего дня». Контакт в этих целях с родителями, возможность осуществления ими контроля над выполнением учеником указаний педагога. Объединение групп учеников для проведения коллективных занятий – взаимного прослушивания и обсуждения их игры, для подготовки к концертам и выступлениям в музыкальной школе и вне её, для

прослушивания и обсуждения записей музыки и т. д. Плодотворность здорового товарищеского соревнования. Совместные мероприятия учеников различных педагогов.

С первых дней следует воспитывать культуру домашних занятий. В самостоятельной работе углубляются и закрепляются полученные на уроке знания, вырабатываются навыки игры на инструменте. Никакая, даже самая рациональная методика работы педагога не может дать результатов, если совместная работа педагога с учащимся не опирается на правильную систему интенсивных самостоятельных домашних занятий.

Приступая к работе над музыкальным произведением, этюдом, упражнением, гаммой учащийся должен точно знать конкретную задачу работы, так как с её изменением существенно меняются методы работы. Педагогу следует систематически знакомить учащихся с множеством конкретных методов работы, способов, помогающих с наименьшей затратой времени и сил добиваться наибольших результатов. Учащийся должен хорошо представлять себе не только особенности каждого такого способа, но и степень его пригодности в каждом конкретном случае. Владение хорошо разработанной системой многочисленных и разнообразных способов преодоления различных по характеру трудностей поможет учащимся правильно выбирать наиболее рациональные в каждом данном случае и тем самым совершенствовать методику своих занятий и повышать их результативность. Наконец, педагог должен помочь учащемуся правильно распределять время занятий, чередовать материал в наиболее целесообразном порядке и т. д.

Процесс обучения строится на развитии сознательности учащегося, ясном понимании стоящих перед ним идейно-художественных задач, путей и способов их решения. Это образует основу методики построения и проведения урока. Всё, что педагог требует от учащегося, нужно в понятной форме объяснить ему и проверить, правильно ли понял он эти объяснения. Для этого используются способы показа на инструменте и словесного разъяснения, соотношение этих способов определяется конкретными условиями и задачами урока.

Проверка того, насколько правильно учащийся понял объяснения, далеко не формальный момент в проведении урока; неполное или неправильное понимание может с самого начала неверно направить самостоятельную работу ученика и привести к самым нежелательным результатам.

## РАЗДЕЛ II. Современная школа повышения исполнительского мастерства в классе спецдисциплин

### *Тема 4. Составные компоненты исполнительского аппарата музыканта*

Термин «постановка» обобщает в себе удобную для игры посадку, правильное положение инструмента, рук и их движение. Постановка – своего рода исполнительский фундамент. Поэтому ей педагог должен уделять максимум внимания.

Обеспечить удобство игры на специнструменте, правильность исполнения можно лишь при условии, когда все компоненты постановки сольются воедино, когда, по словам профессора Б. Струве, произойдёт «рациональное приспособление данного организма к условиям игры». Поэтому, приступая к практическим занятиям начального обучения, педагог не должен допускать никаких отклонений от правильной постановки. Ошибки педагога в период «технологической» подготовки музыканта влекут за собой большие недостатки в исполнении, часто потерю квалификации и преждевременное прекращение исполнительской деятельности. Исправление упущений в постановке после того, как они войдут в привычку, – очень длительный и трудоёмкий процесс. Выработанные первичные навыки очень стойки и трудно поддаются исправлению, в иных случаях, попытки к искоренению их остаются безрезультатными.

Работа над постановкой рук для учащихся малоинтересна: им хочется скорее играть. Поэтому очень важно вызвать интерес к постановке, сделать её предметом внимания обучаемых. Выработка тех или иных единых исполнительских принципов обусловлена природой инструмента, а постановка как комплекс принципов, эволюционно складывалась на основе общности, типичности строения человеческого тела и естественных движений. Состояние современного исполнительства даёт богатый материал для обобщения наиболее правильных положений.

В цепи всех компонентов, составляющих в целом «постановку», самым сложным является «закладка» двигательных основ. Поэтому педагог должен уметь правильно показать ученику работу рук, а также приёмы игры, хотя бы на самых простых, но убедительных примерах.

Во время работы над постановкой рук педагог должен быть убеждён, что ученик воспринял принцип движения не только сознанием, но и в физических ощущениях (это особенно касается правой руки).

Посадка играющего на музыкальном инструменте является организующим исполнительским началом. Качество игры в большой мере зависит от собранности, подтянутости, органической слитности исполнителя с инструментом. Посадка должна быть удобной, обеспечивающей наименьшую утомляемость музыканта.

## Начальное звукоизвлечение

С чего целесообразно начинать звукоизвлечение на струнных народных инструментах – с обучения тремолированию или с составляющих его элементов?

Медиатор, палочки не единственное средство звукоизвлечения на щипковых инструментах.

Начиная с *pizzicato*, ученик должен осваивать и один из важных моментов постановки правой руки для игры, а именно – положение правой руки и кисти. Главное же при этом заключается в том, что *pizzicato* большим пальцем гарантирует извлечение качественного звука уже с первого урока.

Можно продолжать игру *pizzicato* до исполнения несложных мелодий на второй и третьей струнах в диапазоне детского голоса (что тоже важно для слухового контроля).

Встречаются дети, с которыми освоение тремоло возможно чуть ли не с первых уроков, но явление это очень редкое. Обычно тремоло даётся с большим трудом. Детскому организму куда больше свойственно мускульное напряжение, чем расслабление. Необходимо постоянно контролировать состояние мышц руки, изобретать приёмы их расслабления, чтобы привить навык минимальной затраты мускульной энергии на достижение нужного звукового результата, навык освобождения руки, кисти, пальцев при самой малейшей возможности. Проблема эта – одна из ключевых в освоении игры, ведь тремолирование провоцирует на зажатость руки, на её дрожание, судорожное вибрирование. Вместе с тем каждому ясно, что работа над звукоизвлечением – это работа над основными средствами создания звукового художественного образа. Следовательно – не стоит торопиться, форсировать события: лучше внимательно изучить индивидуальные психофизиологические и анатомические особенности ученика, выверить положение руки, кисти, медиатора, палочек, типы движений, поощрять малейший успех.

1. Основными типами движений правой руки являются следующие:  
    поступательные-горизонтальные;  
    ротационные (вращательные);  
    вертикальные.

Целесообразно начинать обучение тремолированию с поступательных переменных движений предплечья, где самостоятельные движения кисти исключены, а предплечье и кисть составляют единый монолитный рычаг. Образование такого работающего рычага связано с мышечным напряжением предплечья и кисти, удерживающей медиатор, палочки. При этом значительные напряжения легче даются именно начинающему и целесообразны лишь для извлечения громких звуков. После первой же удаче в громком звукоизвлечении необходимо переходить к звучаниям тихим – за счёт расслабления правой руки.

2. Главная причина зажатости руки нередко заключается в способе удержания медиатора, палочек.

3. Красивый звук формируется при красивом же положении руки и кисти.

4. Один из важных выводов: при звукоизвлечении медиатором, палочками нужно начинать с заботы о равноценности первоначальных ударов (щипков) вниз и вверх.

В педагогической практике укоренилась традиция начинать обучать тремолированию с тремоло только по одной струне, хотя многое говорит в пользу первоначального тремолирования и по двум струнам.

Динамическое и тембровое разнообразие звука в большой мере зависит от постановки пальцев правой руки, от способа удержания медиатора, палочек. Чем более сжаты пальцы, тем труднее работать кистью. Но чем они расхлябаннее (особенно в сочетании с разболтанностью других суставов правой руки), тем труднее передать энергию движений руки на струну. Свобода же в удержании медиатора, палочек позволяет при необходимости скорректировать его положение не только кистью, но и непосредственно пальцами, что бывает целесообразным на этапе совершенствования виртуозных приёмов звукоизвлечения.

Непроизвольные (технические, немзыкальные) акценты как раз и образуются вследствие зажатости «узла» (пальцы+медиатор) от неумения быстро менять напряжение на расслабление и наоборот.

В постановке кисти и пальцев левой руки на грифовых народных инструментах много общего с постановкой скрипача, и преподаватели закономерно широко пользуются установками скрипичной методики.

Пальцы должны мягко падать на струну. Развивать следует все пальцы.

Приемлемы для учеников и многие установки скрипичной техники. Например, начинающими легче осваиваются ритмические аппликатурные приёмы, а затем независимые от ритмического рисунка. Необходим строгий контроль за состоянием мышечного напряжения. Собственно и такие основы техники левой руки, как принципы оставления, подготовки и перемещения пальцев на грифе – для скрипки и грифовых инструментов идентичны. Немаловажную роль играют, однако же, и различия.

Сначала следует учить аппликатуре обычной, диатонической (она основная как на скрипке, так и на щипковых инструментах), а затем уже уплотнённой, и ещё позже – «аппликатуре большой руки». Но не всякому учащемуся целесообразно начинать освоение диатонической аппликатуры с первой позиции. Сначала лучше использовать третью позицию.

В связи с этим нами вводятся понятия ориентировочного и рабочего контакта пальца со струной. Рабочий контакт – это нажатие струны для последующего извлечения звука, а ориентировочный – это лишь поверхностное касание струны, предваряющее или замыкающее рабочий контакт. Использование ориентировочного контакта в начальном обучении ученика не только послужит задаче борьбы с зажатостями в пальцах и всей левой руки, но и формированию навыка возможно более близкого расположения пальцев по отношению к струнам, так необходимого потом в

технике левой руки. Применение ориентировочного контакта, конечно, не является универсальным правилом в формировании игровых движений пальцев левой руки. Его, в частности, следует использовать:

- для фиксации момента снятия напряжённости после рабочего контакта (расслабление мускулатуры пальца здесь всецело зависит от психического усилия исполнителя и является обязательным);

- как игровой приём, регулирующий продолжительность звучания «закрытой» струны левой руки;

- как игровой приём, предотвращающий глиссандирующие звучания струны при смене позиций.

Начинающий музыкант обязан знать, какое влияние на игру оказывает действие пальца на струну. В одном случае регулируется продолжительность звука, формируется некое его качество. В другом же – обеспечивается мгновенный переход от одного звука к следующему, то есть формируется их беглость (наряду с чистотой). В первоначальном периоде обучения следует учитывать и сравнительное значение для скрипача и народника отступлений от «нормального» расположения пальцев левой руки (суженное – в аппликатуре уплотнённой, расширенное – в аппикатуре «большой руки»).

Наличие ладов избавляет струнников-народников от некоторых опасений скрипача: произвольные глиссандо при смене позиций скольжением пальца по струне, потеря интонации в результате некоторых уплотнений и свехуплотнений пальцев и др. Ввиду этого в целом ученик может пользоваться суженным и расширенным положением пальцев левой руки более широко, нежели скрипач.

Достижение ловкости и выносливости рук играющего на любом музыкальном инструменте требует, прежде всего, оптимального подбора и совершенствования игровых движений.

Педагоги в один голос жалуются на зажатость рук начинающих учеников. Напряжение – враг свободного движения номер один. А дети в игре на инструменте однозначно видят лишь необходимость напряжения (особенно в тремолировании). Каждый мастер-исполнитель прежде всего мастер мышечных расслаблений.

В обучении с первых же шагов нужно практически убедить его в том, что страшна не сила напряжения, а его закрепление, и стремиться использовать все возможные моменты для расслабления мышц рук, корпуса, всего организма.

Чаще всего зажатость правой руки появляется во время длительного тремолирования. Происходит это в тех случаях, если в период формирования тремоло пренебрегался метод расчленённого его освоения по отдельным элементам, переоценивалось значение физической тренированности правой руки, допускалось длительное неконтролируемое напряжение тремолирующей руки. Между тем «раскрепощение» правой руки в процессе освоения отдельных элементов тремоло помогает контролю за экономией

игровых усилий, а также является важнейшей предпосылкой успешного чередования различных мелких кистевых движений.

Тремоло многовариантный игровой приём. Его исполнение возможно не только с помощью поступательных движений предплечья, но и за счёт контакта медиатора, палочек со струной в её разных точках и различной интенсивности. Если же все перечисленные факторы не принимать во внимание, зажатости и утомляемости правой руки не избежать. Длительное тремолирование без естественных в мелодии дыханий-расслаблений вообще явление антимузыкальное. Частая причина зажатости движений – их конвульсивность. Выбирая более простые или более сложные игровые движения следует помнить, что главная трудность не в овладении каким-либо типом движения, а в мгновенной смене различных движений. Живое течение исполняемой музыки – это непрерывный поток различных эмоциональных состояний, связанных с различным состоянием исполнительского аппарата.

Освоение ощущения расслабленности мышц легче даётся на крупных движениях и на относительно большом временном расстоянии одного от другого. Но как важны для профессионала «мелкие движения» и их сменность!

Итак, в формировании игровых движений следует продвигаться от крупных к мелким, от редкого повторения цикла «напряжение-расслабление» к более частому при непрерывном участии в контроле слуха, мышечного ощущения и, частично, зрения.

Сменность игровой деятельности, выраженной в сменности игровых движений, необходимо рассматривать как стимул к контролю и коррекции движений и как средство их деавтоматизации. Свобода движений и их сменность помогают друг другу. Главный смысл целесообразной постановки рук играющего заключён в индивидуальной коррекции игровых движений. Осуществляется она, в основном, самим исполнителем, педагог же может указать лишь на желаемый их результат.

Согласование, синтезирование различных физических и психических усилий имеет место уже в простейших заданиях по звукоизвлечению правой рукой, без участия левой (открытые струны). Во-первых, здесь желательно проконтролировать, чтобы свободная от игры левая рука была действительно свободной. Во-вторых, важно добиваться, чтобы реальное звучание соответствовало задуманному на основе задуманного же игрового действия, для чего следует подбирать игровое движение необходимой формы и интенсивности. Работа лишь левой рукой, при полном бездействии правой встречается на более поздних этапах обучения.

Серьёзные осложнения с координацией начинаются с вводом в дело одновременно обеих рук. Здесь мы сталкиваемся с двумя основными моментами:

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

Здесь можно предложить такие упражнения.

1. Правая рука извлекает равномерные, ритмичные и предельно тихие щипки (минимальная нагрузка), а левая то одновременно прижимает струну на 12 ладу, то оставляет её открытой. Прижимать можно и поочередно разными пальцами (нагрузка переменная).

2. Левая рука удерживает струну прижатой к ладу, не меняя напряжения, а правая постепенно усиливает и ослабляет удары по этой струне. Соответственно корректируя мышечные напряжения.

Важно своевременно обратить внимание ученика на пагубность произвольных зажимов в той или иной руке и на необходимость их устранения.

Трудно найти примеры из игры на других инструментах, где координация работы рук была бы для ребёнка также сложна, как исполнение кантиленой мелодии приёмом тремолирования. Неизбежны мученические усилия неопытных преподавателей, преждевременно дающих такое задание ученику.

Обучая ученика тремолированию, следует довести этот приём до некоторой степени автоматизма. Для контроля автоматизма можно во время тремолирования на одном звуке произнести фразу хотя бы из трёх слов. Затем научиться ритмически верно петь маленькую небыструю мелодию одновременно тремолируя. После освоения подобного навыка можно уверенно ставить задачу связного тремолирования мелодии (сначала на одной струне).

Этюдная фортепианная, а особенно скрипичная литература до предела насыщена разнообразными заданиями на полиритмию движений. Непростительная скудость в обучении домриста полиритмической координации движений правой и левой рук объясняется традиционной ограниченностью движений правой руки. Недооценкой этого важнейшего фактора нередко страдают и другие народники, играющие двумя руками.

Основным принципом в подборе упражнений начинающему ученику (в том числе гаммовых) должна быть строгая координация, увязка задач в правой и левой руке. Здесь, пожалуй, уместно остановиться и на вопросе о соотношении технических и художественных задач в обучении начинающего музыканта. Художественная сторона исполнения – цель, а техника – лишь средство. Однако одно без другого в музыке не существует. Всё это верно. Но ведь любая игра на музыкальном инструменте – это и усилия игровых движений (физический труд), и направляющие его психические усилия (умственный труд). Но, главное, что они легко обособливаются и в деятельности одного человека, а их необходимо целенаправленно координировать.

В первоначальном обучении работа преподавателя должна быть организована:

- с полным вниманием технике с учётом художественных целей;
- с полным вниманием образу, формируя необходимую технику.

Решение педагогической задачи координации психической и физической деятельности ученика требует найти оптимальное соотношение духовных и материальных возможностей ребёнка на данном этапе его музыкального развития.

Важную роль в начальном периоде обучения играют пьесы программного, изобразительного характера.

Стабильная игровая установка – это своеобразный тест по отношению к психо-физиологической характеристике начинающего музыканта. В своей педагогической кладовой преподаватель должен иметь для начинающего музыканта игровые установки стабильные, зримые, конкретные. Тем более, что во многих случаях предел вариантности ставит не содержание музыки и не возможности исполнителя, а возможности самого музыкального инструмента.

Исходные постановочные моменты, основные игровые движения, динамическая шкала инструмента, красота звука – понятия совершенно определённые. Хотя они по необходимости и должны 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 ученика и учителя.

### ***Тема 5. Способы звукоизвлечения на народном музыкальном инструменте***

Звук является основой музыки. Поэтому качество его должно быть в центре внимания исполнителя. Хороший звук – плод повседневной работы на инструменте. Любой материал, будь то пьеса или упражнение, всегда пригоден для работы над качеством звука. Звук на грифовых не является готовым, определённым конструкцией инструмента. Если, например, на баяне звук, в основном зависит от качества инструмента, то на струнных инструментах качество звука находится и в зависимости от умения его извлекать. Одно из первых условий, обеспечивающих хороший звук, бесспорно – качество инструмента (палочек, медиатора). Однако, и то, и другое способствует хорошему звуку, но не является решающим фактором. Есть ни мало обладателей хороших инструментов, но звук их далеко не завидный. Второе условие – определение места на струне, где от удара по ней будет лучшая отдача звука; третье – правильное положение правой руки. Условием для достижения доходчивого, «дальнобойного» звука служит не механическая сила воздействия на струну, а правильное звукоизвлечение, при котором и очень тихий звук реально ощутим на слух даже в больших концертных помещениях. Следует различать тихий, но содержательный звук и слабый («хилый»). 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 инструментах является удар, далее чередование ударов вниз или вверх, а также тремоло. Другой способ извлечения звука – пиццикато, *pizzicato* (щипок). Эти способы постепенно и последовательно оснащаются и обогащаются всеми приёмами игры на инструменте. При тремолировании удары вниз и вверх чередуются достаточно быстро, равномерно и равносильно, при этом получается один льющийся звук, необходимый для исполнения мелодии. Такой звук на струнном инструменте может подражать лучшему в природе инструменту – человеческому голосу.

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 правой руки. Рекомендуется время от времени вновь переходить на медленные чередующиеся удары, чтобы проконтролировать свободное движение кисти. Кисть должна быть гибкой, эластичной. Тремоло – один из наиболее трудных способов звукоизвлечения. Упражнения на тремоло необходимо играть, начиная с более быстрого движения кисти, а затем постепенно замедлять движения и освобождать кисть от напряжения. При этом важно проследить за равномерными, «без перебоев» движениями кисти и равносильными ударами, а также за качеством звука, чтобы рука находилась на основном месте извлечения звука.

Пиццикато можно играть всеми пальцами правой руки. Наиболее часто пиццикато извлекается большим пальцем (*pizz. Б.*), средним (*pizz. ср.*) и указательным (*pizz. ук.*) пальцами. Щипок производится подушечками пальцев (ногтевой фалангой).

Приёмы игры – это целесообразные движения рук и пальцев для формирования характера звучания инструмента. Иными словами, овладение одними способами звукоизвлечения недостаточно для содержательной игры на инструменте. Комплекс разнообразных способов извлечения звука и приёмов игры способствует достижению музыкально-художественного результата, извлечению полноценного разнообразного звука. К приёмам игры можно отнести умение формировать звук кистью, кистью с предплечьем, всей рукой, регулировать плотность и глубину звучания, динамику, тембр, толчком, нажимом, пиццикато пальцами левой руки, а также с помощью флажолетов, глиссандо, портаменто и вибрато. Следовательно применение того или иного приёма игры будет способствовать выявлению музыкального образа средствами данного инструмента, поможет добиться выразительного исполнения. Критерием для всех приёмов игры должна быть музыкально-художественная целесообразность применения их, простота и удобство игровых движений, т.е. минимальная затрата энергии и достижение максимального эффекта. Игровые движения, связанные с приёмами игры, создают дополнительные

нагрузки на мышцы и нервную систему. Освободить игровой аппарат от этих нагрузок – главная задача педагога и ученика. Для этого необходимо постоянно развивать физический, слуховой и эстетический контроль.

Физическое ощущение должно контролировать ровность дыхания, удобство, свободу исполнительского аппарата, не должны напрягаться дополнительные, сопутствующие мышцы, т. к. это усложняет и утяжеляет движение, быстро утомляются руки и появляется скованность их. Слуховой контроль помогает заметить и подсказывает часто пути их устранения. Эстетический контроль – координировать правильное и красивое положение играющего на инструменте.

Приём игры кистью руки является основным на струнных инструментах. С этого приёма нужно начинать обучение игре на инструменте. Приём игры кистью позволяет играть максимально свободно длительное время. Этим приёмом (играя ударами или тремоло) можно извлечь звук различный по характеру (светлый, мягкий, лёгкий и т. д.), по эмоциональной выразительности, достичь изящества и тонкости нюансировки и добиваться единства технических и художественных моментов.

В дальнейшем, когда кистевое движение будет усвоено, необходимо постепенно подключать следующий приём, – игра кистью вместе с предплечьем, но первое время нужно это делать осторожно, кратковременно. Постепенно приобретается навык быстро освобождать кисть от напряжения. Важно заметить, что приём игры кистью позволяет легко изменять место извлечения звука на инструменте, сохраняя положение руки. Так, при игре «у подставки» нужно слегка поднять кисть (прогибается в запястье) и, наоборот, при игре «на грифе» – выпрямить кисть. При игре кистью с предплечьем изменение места извлечения звука связано с передвижением положения правой руки. Приём игры кистью с предплечьем является вспомогательным, но он даёт характерное звучание инструмента. Во время игры этим приёмом звук становится более насыщенным, плотным и ярким. Кроме того, этим приёмом можно добиться любой нюансировки, эмоциональной насыщенности, характера и выразительности в исполнении, а также выполнения технических задач. Основной принцип этого приёма заключается в том, что кисть и предплечье становятся единым двигательным рычагом (ощущение большой нагрузки на руки). Но продолжительное время этим приёмом играть нельзя. Переутомление может незаметно привести к зажатию всей руки, начиная с запястья. В то же время разумное пользование приёмом игры кистью в сочетании с приёмом игры кистью с предплечьем даёт положительные результаты и способствует разнообразному музыкально-художественному исполнению.

Приём игры всей рукой («с плеча») применяется эпизодически и кратковременно. Основной принцип его – использование всей тяжести (веса) руки. Приёмом хорошо подчёркиваются, главным образом, волевые моменты в музыке, любые динамические контрасты, особенно он характерен для

суровых и напряжённых моментов. Всё зависит от энергии, которую затрачивает исполнитель. Так как при игре этим приёмом рука быстро устаёт, музыкант должен овладеть навыком снимать мышечное напряжение в паузах и моментах перехода на другой приём.

Со всеми предыдущими приёмами игры тесно связана игра толчками и нажимом.

Игра толчками – музыкально-выразительный приём 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 «поклёвывания» по струне, вызывают интерес у учеников и должны стать достижением исполнителей.

Приём игры нажимом на струну даёт ощущение участия веса руки с более широкой амплитудой движения (хотя это не всегда так). Очень хорошо использовать этот приём при исполнении драматического речитатива, подчёркнутого sforцандо. Отдельные звуки, взятые нажимом, звучат продолжительно (педально), а тремоло – подчёркнуто, укорочено.

Изучение приёмов игры толчками и нажимом обогащает палитру инструмента, даёт простор фантазии, творческим поискам.

Приём изменения тембра. На струнных инструментах можно изменять окраску звука и добиться желаемого тембра. Каждый музыкант должен найти лучшее место извлечения звука на инструменте. Постепенно рука и кисть «запоминают» его, но слуховой контроль необходимо направлять на правильное место извлечения звука «над панцирем». «У подставки» тембр резкий, гнусавый. Это достигается приёмом игры, связанным с перемещением кисти руки. Предплечье правой руки всё время сохраняет своё положение (выше нижнего порожка у кнопок), а регулировать нужно только изгиб кисти. При игре «на грифе» кисть и предплечье почти прямые, а «у подставки» – кисть делает прогиб, поднимая запястье.

Приём шумового звукоподражания. Этим приёмом можно воссоздать шумовой эффект ритма шагов или движение танцующих, хлопки в ладоши, звуки коробочки (ударного инструмента) и «цоканье» подков. Этот приём выполняется по всем струнам, при этом пальцы левой руки, находясь в горизонтальном положении по отношению к грифу, слегка прикасаются к «закрытым» струнам. Для достижения определённого красочного эффекта используется звукоизвлечение на прижатых струнах «за подставкой» и «у колков». Это эффект подражания колокольчику. В этих случаях приём игры связан с перемещением всей кисти правой руки. Изменение тембра в нотах обозначаются довольно редко. Поэтому эти изменения возможны в том случае, если у музыканта в достаточной мере развит художественный вкус, фантазия, пылкость и творческий поиск.

Приём регулирования силы звука. Он изучается и формируется на всём пути обучения и совершенствования исполнительского мастерства.

Сила звука, динамика тесно связаны с мышечными усилиями правой руки, частично с нажимом на струны пальцами левой руки. Это зависит от характера исполняемой музыки. Чтобы достичь постепенного (еле заметного для слуха) усиления или затихания звука, нужно много работать. Кроме того, важно научиться контролировать состояние кисти, которая должна сохранять относительно свободные движения. Отсутствие контроля приводит к скованности кисти правой руки. Принцип регулирования силы звука сохраняется для игры любым приёмом. Каждый приём даёт присущий ему характер звучания инструмента. Во время игры или в моменты перехода с одного на какой-либо другой приём игры нужно уметь снимать напряжение в правой руке (до чувства состояния свободного движения кисти).

Главный смысл целесообразной постановки рук играющего заключён в индивидуальной коррекции игровых движений. Осуществляется она, в основном, самим исполнителем, педагог же может указать лишь на желаемый 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 тремолению, а с другой стороны, за счёт точной координации с левой рукой добиваться хорошей «штриховой» игры (чёткой и лёгкой по звучанию). «Штриховая» игра – условное выражение, которое распространяется 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 приём является основным в исполнении технически более сложных произведений, таких как «Непрерывное движение» Бома, «Танец» Дженкинсона и многих других. Совершенствование мелкой техники («штриховой») может осуществляться на этюдах, способствующих правильному развитию пальцевой беглости, например, этюды Ю. Шишакова, Страннолюбского, Пильщикова, Черёмухина и т. д.

Тремоло является самым выразительным и самым трудным для освоения приёмом. Оно основано на чередовании направления ударов по струне и сочетает в себе целый комплекс движений руки, различных по степени мышечного напряжения. Тремоло – многокрасочная звуковая палитра.

Продолжительность звука, его плотность и насыщенность зависят от атаки медиатора, смычка, молоточка во время удара по струне, а также от силы, с которой пальцы прижимают струны к ладам. Важно также правильно распределять мышечные усилия правой и левой рук при игре. Вопрос об умелом распределении мышечных усилий во время игры довольно важный и трудный. Перенапряжение происходит как от плохого знания специфики игры на инструменте, от неумения найти причины, утяжеляющие игру, от

незнания, каким образом освободиться от излишнего напряжения и добиться красивого звука, так и из-за отсутствия самоконтроля, вследствие чего музыкант не может определить, соответствует ли характер извлекаемого звука характеру исполняемого произведения. Исполнителю важно понять, что глубоко эмоциональный звук может быть достигнут прежде всего при определенной постановке и определённых движениях правой руки, непосредственно извлекающей звук. Это связано с затратой значительной энергии, требует хорошо натренированных, крепких мышц кисти и предплечья этой руки. Однако, наибольший эффект получится лишь в том случае, если мышцы и левой руки будут также достаточно хорошо натренированы, чтобы исполнитель мог без малейшего усилия прижимать пальцами струны к ладам инструмента.

Необходимо также усвоить, что в колебательных движениях должна участвовать вся правая рука, поскольку одних кистевых движений для воспроизведения глубокого звука недостаточно. При этом движения кисти должны стать несколько короче и дополняться колебательными движениями предплечья. Целесообразнее всего овладеть одновременными движениями кисти и предплечья. Эти движения вначале трудно освоить, зато в дальнейшем с их помощью игра станет лёгкой и свободной. Исполнительское мастерство зависит не только от правильно скоординированных движений правой и левой рук. Очень важно добиться чёткого взаимодействия всего исполнительского аппарата играющего. Контролёр физических ощущений музыканта выступает слух. Исполнитель контролирует весь процесс игры, определяет качество и силу извлекаемого звука, регулирует усилия правой и левой рук. Уловив на слух характер извлекаемого звука, играющий вносит необходимые коррективы и добивается правильного звучания инструмента. Работа музыканта над красивым, эмоционально насыщенным звуком представляет собой сложный процесс. Поэтому музыканту, работающему над совершенствованием техники исполнения, необходимо научиться сочетать все эти моменты и действия, и так их отработать, чтобы сделать привычными, рефлексивными.

## ***Тема 6. Основные художественно-выразительные средства музыкального исполнительства***

### **Введение**

Характерной особенностью профессионального исполнения музыкального произведения любой трудности является художественная завершенность его трактовки. Это означает прежде всего выявление характера музыки или музыкального образа с помощью выразительных средств. Следовательно, степень художественного мастерства исполнителя может быть объективно оценена на основе впечатления от избранных выразительных средств и их технического воплощения.

Основным критерием оценки художественности исполнения произведения является эмоциональное начало. Итог подготовительной классной работы с учеником определяется тем, насколько ему удалось передать то или иное настроение, задуманное автором данного сочинения. В оценочное понятие включаются субъективные категории художественного вкуса и художественной позиции, отражающие индивидуальность творческого мышления слушателя. Диапазон требований к юным исполнителям обычно также широк, как и к зрелым музыкантам. Сюда включаются вопросы не только технической непогрешимости, но и чистоты стиля, трактовки замысла.

Исполнение учеником зачётной программы оценивается независимо от его предшествующей подготовки и стадии обучения: комплексно, по всем параметрам исполнительского мастерства.

Здесь следует учитывать специфику классных занятий, предполагающих тщательную отработку деталей под руководством педагога, необходимость продолжительных упражнений по развитию технического аппарата. Это объясняется тем, что условия индивидуальных занятий в специальном учебном заведении отличаются от коллективных занятий в кружке.

Особенности организации занятий в музыкальной школе определяют уровень требований к исполнению произведения, подготовленного учеником под руководством педагога. Исполнение оценивается обычно с художественной и технической стороны. Художественность исполнения музыкального произведения основывается на техническом воплощении учеником избранных выразительных средств. Следовательно, анализ целесообразности их использования и технического воплощения должен быть основой, является основным предметом учебного процесса.

Для развития творческой инициативы и музыкально-образного мышления ученика, наряду с транспонированием, подбором по слуху и изучением приёмов варьирования тематического материала, в старших классах необходимо давать ему возможность пробовать собственные силы применять отдельные выразительные средства и даже сочинять собственные трактовки небольших пьес. С этой целью в программу включается пьеса для самостоятельной работы. В практической деятельности данное направление должно стать неотъемлемым звеном в цепи творческих заданий.

Оценка деятельности учащегося и педагога в специальном классе с точки зрения развития профессионализма во многом определяет и содержание занятий. Профессиональное исполнение на любом музыкальном инструменте, в отличие от любительского, характеризуется, в первую очередь, умением использовать всевозможные средства музыкальной окраски, в результате чего игра становится актом творческим. Сравнивая восприятие слушателем музыкального произведения и художественного чтения как вида исполнительского искусства, можно отметить следующее: не всякое чтение называют художественным. Однако любое исполнение

музыкального произведения на инструменте часто ошибочно считают творчеством. На практике нередко можно услышать неинтересное художественное «прочтение» самого прекрасного авторского текста. Понятие художественности в игре инструменталиста – это искусство владеть специфическими и общемузыкальными исполнительскими приёмами.

Независимо от того, имеет или не имеет ученик необходимые данные и намерение стать профессиональным музыкантом, задача обучения ребёнка в условиях индивидуальных занятий в детской музыкальной школе – в развитии профессионального исполнительского мастерства.

Конкретные задачи обучения детей в младших и даже старших классах нужно ставить с учётом их возраста и опыта. Важно помнить, что исполнительская школа чувствуется даже в несовершенных, лишь обозначенных в замысле трактовки пьесы художественных деталях.

Чтобы ребёнок не привык к обыденности звучания, к исполнению «без чудес», следует уже на начальном этапе обучения будоражить его творческую фантазию неожиданными звуковыми эффектами.

### **Практическое освоение выразительных средств исполнения**

Комплекс выразительных средств у струнников, как и у других инструменталистов, включает следующие понятия: динамика, артикуляция, агогика, тембр, аппликатура.

Каждое из этих средств окраски имеет свои конкретные приёмы исполнения, выразительные нюансы, оттенки. Их следует шаг за шагом осваивать на практических примерах. Для овладения этими средствами недостаточно только словесных или наглядных, по определённой схеме, объяснений педагога, показа всех видов выразительных приёмов игры. Трудность заключается в том, что каждый из этих приёмов должен быть не просто понят, но и освоен как элемент исполнительской техники. Другими словами, ученик должен освоить все виды выразительных средств не только умозрительно, но и пластически. Таким образом, в процессе обучения должны быть усвоены и закреплены в сознании определённые взаимосвязанные пары – игровое движение плюс звуковой результат. Их более целесообразно усваивать в обратной последовательности: сначала ученик должен услышать звуковой результат (звуковой эффект), к которому он должен придти, а затем уже освоить технику его исполнения, игровой приём. Такой порядок обеспечивает наибольшую целенаправленность обучения и даёт лучший практический результат. Ясно представляемая звуковая «цепь» мобилизует творческое воображение ученика и помогает ему быстрее и точнее найти и закрепить нужное игровое движение. Поэтому на начальном этапе обучения важное значение приобретает наглядность, живой показ произведения педагогом.

Освоение всей шкалы выразительных средств способствует также обязательное закрепление их на специально подобранном нотном материале. Для творческих заданий по теме важнее использовать «рабочий» материал, который не выносится на комиссию. Ученику должна быть предоставлена

возможность свободного обращения с ним: подбора выразительных средств, самостоятельного поиска различных вариантов решений и даже построения собственных целостных художественных композиций.

Однако в ряде случаев (например, в изданиях для домристов, где указания на выразительные средства минимальны или вообще отсутствуют), творческое вмешательство в текст, просто необходимо.

Большая часть репертуара народников подлежит корректировке, поскольку они пользуются, в основном, недостаточно отредактированными пособиями и вынуждены при исполнении самостоятельно, творчески выбирать специфические выразительные приёмы. В этом отношении обучающиеся по классу балалайки находятся в более выгодном положении. В их репертуаре уже давно используются разнообразные приёмы выразительности, для обозначения которых принята соответствующая графическая символика. Напротив, в репертуаре для домры (как правило переложениях скрипичной или фортепианной музыкальной литературы) обычно все обозначения для других инструментов снимаются, а специфических, для домры, не добавляются. Поэтому графическая информация в произведениях для скрипки, например, об артикуляционных сопоставлениях (лиги, точки, характер туше – акценты, клинышки, чёрточки над нотами) отвергается совсем, либо приобретает искажённое значение, так как не согласуется с некоторыми утвердившимися в практике условностями (например, лиги и чёрточки предполагают непременно исполнение тремолированием). Отказ от скрипичных лиг также разрушает информацию о структурном строении мелодической линии музыкального произведения, неверное понимание структуры фразы в интонационно-мотивном строении приводит к неправильной аппликатуре, штрихам, изменяет авторский замысел.

Это в известной мере лишает педагога творческой инициативы, а ученика – возможности воплощения ярких красочных приёмов при исполнении.

Помимо перечисленных выразительных средств, применяемых исполнителями на всех инструментах, существуют специфические, только для домры, балалайки, цимбал. К ним относятся различные тембровые нюансы в звукоизвлечении: сопоставление по способу игры – медиатором, палочками или пиццикато по месту извлечения звука – у подставки, на грифе, над голосником (обычный способ), применение вибрато на опорных звуках мелодий и использование единого тембра струны для произношения отдельных мотивов или фразы и мелодии в целом.

Для совершенствования умственной деятельности музыканта необходима её систематическая тренировка. Развитие музыкально-образного мышления невозможно само собой, без целенаправленных занятий педагога. Ученик, как правило, не может охватить весь комплекс выразительных средств со всеми его оттенками только за счёт интуиции и музыкальной одарённости. Поэтому обучение музыканта средствам художественной

выразительности исполнения должно стать доминантой учебного процесса, объединяя вокруг себя все другие направления деятельности, имеющие в этой связи производное, вспомогательное или вовсе второстепенное значение. Длительная постановка рук как самоцель не может иметь места в учебном процессе. Необходимо сразу же после приобретения элементарных игровых навыков (или параллельно с этим процессом) переходить к воспитанию слуховых представлений о возможной градации звука.

Работа над выразительными художественными средствами исполнения в специальном классе даёт возможность:

1. Задуматься над смыслом и содержанием музыки как вида искусства.
2. Понять назначение выразительных средств при работе над художественным образом или характером музыкального произведения.
3. Глубже вникнуть в нотный текст и авторский замысел произведения.
4. Сознательно и целенаправленно овладевать исполнительской техникой как средством для достижения возможности «звукотворчества».
5. Расширить информативность нотного текста, заметить то, что неподготовленному исполнителю не «бросается в глаза».
6. Воспитывать творческое отношение к нотному тексту и к музыке вообще.
7. Формировать критическое (оценочное) отношение к собственному исполнению и к исполнению другого музыканта на уровне профессионального музыкально-образного мышления.

### **Работа над выразительными средствами**

Работа над техникой исполнения выразительных средств представляет собой неотъемлемую часть процесса воспитания у ученика навыков художественного исполнительства. Эта работа уже не носит формального характера, а полностью связана с творческим процессом и по существу является работой над культурой звука. В отличие от традиционного подхода к развитию игровых навыков, основное значение здесь имеет не движение само по себе, а звуковой результат, который им создаётся или зависит от конкретного движения. В связи с этим важно обратить внимание ученика на разнообразие звуковой палитры инструмента. Это достигается и непосредственным показом пьесы педагогом, и внимательным прослушиванием записей выдающихся исполнителей и игры учеников, уже овладевших в известной мере художественными приёмами. Последовательность изучения различных художественных приёмов должна учитывать возможности начинающего музыканта и строиться по принципу от простого к сложному.

### **Виды туше (разновидности атаки звука)**

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

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

Чтобы придать звуку определённую окраску, следует выбрать один из трёх основных видов атаки: мягкую, твёрдую или острую. Эти виды атаки являются общепринятыми для всех инструментов. Струнниками соответственно осваивается техника исполнения игровых приёмов – «удар-нажим», «удар-толчок» и «удар-бросок» (или просто: нажим, толчок, бросок).

При нажиме движение начинается непосредственно со струны или с малого замаха, что обеспечивает условие для осторожного касания. Момент контакта со струной – удлинённый, за счёт скольжения медиатора, палочек.

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

При броске движение начинается с малого или большого замаха, что обеспечивает возможность «разгона» руки, необходимого для ускоренного удара по струне. Направление движения – поперечное, без продвижения вдоль струны. В замахе может принимать участие вся рука, но определяющим является быстрый разворот предплечья в конце движения, придающий остроту и резкость звуку.

Простая атака равномерное движение руки, которое происходит обычно между опорными звуками, извлекаемыми одним из перечисленных приёмов. Звук не имеет характерных признаков, имеет заполняющее значение.

### **Основные штрихи**

Для выявления музыкальной образности, содержания и характера пьесы, студент и педагог выбирают необходимые краски, чтобы добиваться выразительного звучания песни, мелодии, наигрыша, танца и т. д. Выявить красочный звуковой план произведения помогают штрихи. Штрих (нем. *strich* – линия, черта) – это способ, характер ведения звука и его окраски. Он способствует выявлению фразировки, кульминации её, динамической насыщенности, ритмической стройности, более полному раскрытию глубины смыслового значения музыкального произведения. Искусство звука на грифовых инструментах приобретает на всех этапах овладения способами звукоизвлечения, приёмами игры и выразительного исполнения штрихов. Штрихи делятся на продолжительные, короткие, отдельные, связные, отрывистые, тяжеловесные и лёгкие, отскакивающие. Владение различными штрихами и их сочетаниями – основа выразительного исполнения и совершенствование всех возможностей музыканта и педагога.

На грифовых инструментах распространены три вида штрихов: *detache* – отдельно, *legato* – связно, *staccato* – отрывисто. Каждый из них имеет свои

разновидности, которые нужно изучать в порядке последовательности, от простых к более сложным.

Естественно, что успешное освоение штрихов в классе даёт основание педагогу изучать последующие штрихи и, наоборот, возникшие затруднения или мало выразительная игра, заставляют педагога задержаться над овладением этим штрихом.

Деташе (франц. *detacher* – отделять) – каждый звук исполняется отдельно ударами или тремоло. При исполнении штриха деташе пальцы левой руки выдерживают на ладах длительность ноты полностью или звучит не прижатая открытая струна (в этом отличительная особенность игры штриха деташе от стаккато). По этим признакам штрих деташе имеет разновидности, которые применяются на практике, а именно: одинарное деташе, очередное деташе (чередующиеся удары), двойное деташе (дубль штрих), тройное деташе (все они объединяются последовательным повторением ударов) и по сложности исполнения – «обратное» деташе (по восходящий или нисходящий звук другой струны).

Одинарное деташе, в пьесах встречается часто (удары вниз или вверх). Штрих деташе тремоло отдельно на каждый звук должен начинаться точно (в смысле атаки звука), к концу слегка затихая, с небольшими остановками, перерывами между двумя тремолирующими нотами. Очередное деташе связано с чередующимися ударами (вниз на одном звуке и вверх на другом). Двойное деташе или дубль штрих в отличие от «очередного» деташе, играется равномерными ударами вниз и вверх на одном звуке, в сокращённой записи на штилях нот выписываются поперечные чёрточки, соответственно с теми длительностями, которые нужно играть. Тройное деташе – последовательное повторение ритма и равномерное чередование ударов. Встречается при повторяющихся трёхдольных построениях. При этом подчёркивается первая доля. Такие последовательности встречаются в пьесах: лезгинке, тарантелле (в быстрых и спокойных темпах). Дополнительно исполнение триолей связано с приёмом скольжения и арпеджиато.

Тенуто (итал. *tenuto* – выдержано) играется тремоло на каждую ноту, но отличается тем, что при этом штрихе предельно полно выдерживается длительность, ровно по силе звучания (без подчёркивания начала). Ощущается как бы короткое «дыхание» (перерыв перед следующим звуком). Тенуто обозначается чёрточкой над или под нотой, или словом *tenuto* (сокращённо *ten.*).

«Обратное» деташе на восходящий и на нисходящий звук соседней струны, а также играть через струну (это технически трудно, для чего требуется сноровка). Именно здесь важно выработать силу, выносливость, быстроту реакции и ловкость в движениях. В моменты перехода на соседние струны (или через струну) «обратным» деташе, следует избегать вращательных движений кисти и предплечья, чрезмерного подъёма кисти.

Легато (итал. legato – связно) штрих, при котором один звук плавно переходит в другой. Это понятие объединяет три разновидности: legato, non legato и legatissimo. Штрих legato исполняется тремоло непрерывно, как бы на одном «дыхании». Долгие длительности исполняются тремоло широко, протяжно, певуче, а последняя нота под лигой выдерживается полностью. Звук её постепенно затухает к концу. Перед началом следующей лиги нужно сделать маленькую паузу («вдох») – цезуру.

При исполнении двух и более слигованных нот относительно короткой длительности необходимо иметь в виду следующее:

а) если относительно сильная доля приходится на первую ноту, то тремоло будет заканчиваться на слабой доле ударом вверх;

б) если же первая нота приходится на слабую долю, то тремоло нужно заканчивать на сильной доле ударом вниз. Кроме того, направление окончания тремоло зависит от последующего удара. Если следующая, после лиги нота играется ударом вверх, то окончание слигованной ноты (тремоло) исполняется ударом вниз и, естественно, если следующая нота будет играть ударом вниз, окончание тремоло на слигованной ноте надо исполнить ударом вверх. Этот штрих требует точности, даже изящества. Штрих этот имеет музыкально-смысловое значение, помогая ярко выделить внутреннее строение мотива, подчеркнуть кульминацию фразы, предложения и т. д.

Non legato (итал. non legato – раздельно) 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 non legato) выделяется, слегка подчёркивается с помощью:

а) подмены пальцев на звуках одинаковой высоты;

б) мгновенного сжатия медиатора, палочек (маркатирувание) и освобождения его до звучности общего нюанса. Таким образом, создаётся слуховое впечатление, что ноты играют раздельно. Non legato обозначается также чёрточкой над или под нотой, но при этом они объединены общей лигой. Группа нот, исполняемых non legato, помогает усилить или ослабить напряжение в мелодии, при этом данный штрих подчиняется общим динамическим задачам и характеру музыки. Таким образом, в крупном плане сохраняется ощущение legato.

Штрих non legato при исполнении акцентированных нот (маркатируванных), также объединённых лигой. Акцентированные ноты исполняются теми же двумя способами, но только вначале исполнения каждого звука медиатор, палочки сжаты сильнее и резче, затем требуется мгновенное освобождение его (такой штрих иногда называют портато). Он характерен для игры в темпе рубато, придаёт игре декламационный оттенок.

Легатissimo (итал. legatissimo – очень связно) исполняется более интенсивным тремоло, что придаёт эмоциональную окраску звуку (большую задушевность, певучесть, внутреннюю насыщенность чувств). Именно от этого само тремоло учащается. Поэтому неверно представлять себе

легатиссимо лишь как более частое тремолирование (не учитывая общее музыкальное содержание).

Стаккато (итал. *staccato* – отрывать, отделять) штрих для извлечения отрывистых звуков. В отличие от деташе, при исполнении штриха стаккато пальцы левой руки ослабляют нажим на струну после извлечения звука, или слегка прикасаются к звучащей открытой струне. По этому признаку в эту группу входят: стаккато, спиккато и стаккатиссимо.

В нотах стаккато обозначается точками над или под нотами, или словом *staccato*. Оно исполняется ударами вниз реже вверх, а в более подвижных темпах – двойными чередующимися ударами. Исполнение стаккато ударами в одну сторону требует определённого навыка игры, но по чёткости и ровности звучания оно предпочтительнее, чем в обе стороны. Стаккато будет отрывистым, если после извлечения звука палец левой руки ослабит нажим на струну.

Спиккато (итал. *spiccato* – остро, подчёркнуто) исполняется ещё более отрывисто, «отскакивающими» пальцами, отдельно толчкообразными «прыгающими» движениями правой руки. Спиккато, кроме точек над или под нотой, обозначается ещё объединяющей лигой, которая должна способствовать ровности, единству характера звучания (как бисер).

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

### **Динамика**

Художественное значение динамики в музыке становится очевидным уже при использовании простейших приёмов выразительности: контрастного сопоставления (форте-пиано), подчёркивания акцентами опорных звуков, постепенного усиления звучности или спада громкости. Такие приёмы доступны даже начинающим, ещё только осваивающим элементарные игровые навыки звуковедения. Но это только кажущаяся простота.

Критерием художественности является здесь чувство меры. Нужно, чтобы каждый динамический приём «завучал», нашёл должный эмоциональный отклик у слушателя. Сидящий в зале должен почувствовать не формальную смену контрастных нюансов форте и пиано, а эффект эха; не простое усиление звучности при крещендо, а эффект приближения или эмоционального порыва в развитии музыкальной фразы; не подчёркивание отдельных сильных долей в музыке, а биение живого пульса. Мастерство начинает просматриваться там, где технология уходит на второй план, становится незаметной и незамеченной. Тогда музыка оживает, а динамика помогает логическому развитию, делает рельефный рисунок мелодии более чётким и доступным для слуха.

Целесообразнее осваивать сначала чисто динамические приёмы, а затем их сочетания с другими видами выразительных средств, например артикуляцией и др. К динамическим приёмам относится вся шкала динамических оттенков – от пианиссимо до фортиссимо, имеющая шесть

ступеней громкости, три из которых отражают нюансы тихой зоны – pp, p, mp, и три нюанса громкого звучания – mf, f, ff. Педагог должен установить определённую громкость звучания для каждой ступени этой шкалы, имея ввиду общий диапазон, доступный ученику в зависимости от его физического развития, возраста, степени владения инструментом, качества самого инструмента. В процессе обучения ученик должен закрепить в своём сознании и мышечных ощущениях эти границы и уметь воспроизводить заданный нюанс с нужной силой не в относительном, а в абсолютном значении (с учётом индивидуальных возможностей).

Начинать осваивать динамические приёмы следует от более простых сочетаний (mp-mf), расширяя диапазон звучания в сторону ff и pp.

Чисто динамическим приёмом можно считать также постепенное увеличение звучности или её спад. Это достигается не только более сильным сжиманием медиатора, палочек при игре в зоне форте, но главное, регулированием веса руки (весовым эффектом) за счёт использования предплечья, плеча и корпуса исполнителя. Большое значение при этом имеет упор ноги в пол и устойчивое положение инструмента. Устойчивость инструмента может быть достигнута с помощью дополнительных приспособлений, снимающих ненужное скольжение корпуса.

Специфика струнных щипковых инструментов такова, что в момент извлечения звука время контакта со струной исчисляется сотыми долями секунды. Исполнитель в процессе игры практически имеет возможности почувствовать опору на струне, установить с ней настоящий «рабочий контакт». Этим объясняется тот факт, что начинающие музыканты обычно слишком сильно, с запасом прочности держат медиатор, палочки, резко ударяют по струнам.

### **Артикуляция**

Выразительные приёмы артикуляции затрагивают два аспекта звукоизвлечения: различие в атаке звука (видах туше); сопоставление звуков по слитности-расчленённости: легато, нон легато, стакато. С точки зрения техники исполнения важно уяснить, что три вида атаки звука, выполняемые соответственно тремя различными игровыми приёмами – нажимом, толчком и броском – по существу включают все необходимые для полноценной правой руки игровые движения. Важно вовлечь в игровой процесс предплечье и плечевую кость, соответственно мышцы груди, спины и плечевого пояса – «энергетический резерв», который музыкантами практически не используется.

Исполнитель (домрист), играющий в традиционной манере – единственный из инструменталистов, у которого проблема свободы рук не решена даже на конструктивном уровне приспособления к инструменту. Только прикрепление инструмента к корпусу исполнителя (ремнём со специальным приспособлением) возможно освободить руки играющего от необходимости постоянно удерживать инструмент в устойчивом положении.

Это особенно важно при обучении детей, когда игровые навыки только формируются.

Таким образом, для плодотворной работы над приёмами артикуляции необходимо использовать все двигательные ресурсы рук, обеспечить условия для полноценного развития пластики. Свободной и гибкой рукой можно извлечь большую гамму оттенков звука.

### **Агогика**

Работа над темповыми отклонениями носит творческий характер, развивает ритмическую свободу, темповую координацию, чувство движения как неотъемлемую часть музыки, протекающей во времени. Однако любые отклонения от основного темпа оправданы только в том случае, если музыкант умеет его держать, то есть усилием воли распоряжаться музыкальным материалом, соизмеряя его «подачу» с внутренним пульсом. Такой внутренний пульс («организатор» распределения нотного текста во времени) прежде всего должен закреплять и удерживать в памяти обычную механическую равномерность. Чувство равномерного движения одинаковых метрических долей – основа ритмического воспитания юного музыканта. Только на этой основе можно обучать сознательным отклонениям от темпа (замедлением или ускорением) и учить воспринимать их как художественный приём. Без своевременного и точного возвращения к основному темпу все отклонения воспринимаются слушателем как дефект исполнения. Исключения составляют концы фраз в заключении музыкального произведения (когда замедление «ставит точку»). В данном случае замедление тоже усиливает эмоциональное ощущение и потому является выразительным средством исполнения. В процессе развития музыкального материала замедление функционирует как формообразующее средство, подобное знакам препинания: заменяет запятую, точку с запятой, точку между предложениями в литературном тексте. Такую же функциональную нагрузку несут люфт-паузы, помогающие почувствовать структурное дробление произведения.

Таким образом, работая над агогическими оттенками, ребёнок привыкает осмысливать музыкальный текст с точки зрения структурного строения и логики его развития. Исполнение становится продуманным. Сознательное отношение к структуре мелодии – дроблению её на фразы и мотивы первый и обязательный шаг на пути к пониманию назначения выразительных приёмов исполнения. Каждый из них по-своему помогает донести до слушателя структуру музыкального произведения, придавая элементам музыкального языка эмоционально-художественную выразительность.

По мысли Б. Асафьева музыкальная интонация является элементарной ячейкой музыки. Подбор тонких выразительных нюансов – сущность работы музыканта над выявлением её художественного содержания.

Для закрепления технических навыков при воспитании ритмического чувства у ученика, педагогу следует ориентироваться на развитие у него ощущения так называемого основного пульса.

Творческая работа над выразительными средствами исполнения музыки должна проходить непринуждённо, в форме игры. Она может занимать определённое время классной работы над репертуаром, но главное – служить домашними заданиями с возможным фиксированием результатов поиска, отражением хода мысли ученика. Ученик в процессе поиска художественных решений проследит за трансформацией звучания одной и той же мелодии. При этом взамен привычного заучивания нюансов, зафиксированных в нотном тексте, ученик становится «соавтором» музыки, является её непосредственным творцом. Поэтому такая творческая работа должна способствовать становлению музыкально-образного мышления и развивать логический и рациональный подход к поиску выразительных художественных средств. Положительным фактором этих занятий является реальная педагогика сотрудничества, отказ от педагогики авторитарной. Это позволяет ученику чувствовать себя «на равных» с педагогом, говорить «на одном языке» с ним.

### **Аппликатура**

Решение самых разнообразных художественных задач, преодоление многих трудностей при игре на струнных народных инструментах, во многом зависит от целесообразного выбора аппликатуры. Большую роль играют рациональные и организованные движения руки. Аппликатура носит индивидуальный характер и зависит от музыкально-художественных представлений исполнителя, его физических данных, школы. Кроме того правильно выбранная аппликатура позволяет ярче раскрыть художественные особенности произведения. При выборе аппликатуры необходимо руководствоваться задачами художественной выразительности, учитывая характер и стиль исполняемого произведения. Так, повторяющиеся одинаковые мелкие построения, которые начинаются от разных нот и идут в восходящем и нисходящем движении (так называемые секвенции), целесообразно играть одинаково, т. е. одними и теми же пальцами, и делать одинаковые переходы из позиции в позицию. В игре секвенций желательно соблюдать и одинаковые тембральные соотношения построений. Игра секвенций одинаковой аппликатурой способствует также скорейшему усвоению материала и запоминанию его. Принципы выбора аппликатуры предполагают рассмотрение аппликатуры как: средство художественной выразительности и техническое средство. «Удобство» игры при выборе аппликатуры должно быть в поле зрения исполнителя. Выразительность исполнения является решающим моментом. Основные определяющие моменты при выборе аппликатуры: достижение певучести исполнения и единства тембра фразы, устранение неоправданных глиссандо и акцентировки. Аппликатура напрямую зависит от темпа игры произведения: аппликатура в кантилене и в пассаже.

Выбор аппликатуры несомненно должен определяться и тембровой окраской, необходимой для исполнения той или иной фразы, имея в виду, что верхний регистр звучит более ярко, открыто, нежели средний и низкий регистры. Эти требования тембровой выразительности несомненно обуславливают аппликатуру. Иногда при повторении одной и той же фразы вносится элемент тембрового контраста.

От характера музыки, музыкальной фразировки зависит приём соединения звуков, который также обуславливает аппликатуру. Если музыкальную фразу надо исполнять легато, связно, то здесь аппликатура особенно важна, т. к. неудобная аппликатура мешает плавности исполнения. Чтобы соединение звуков было плавным, необходимо стремиться исполнить то или иное музыкальное построение в одной позиции. Полезно для этой цели шире располагать пальцы в позиции, что увеличит её диапазон. Нормальное расположение пальцев в позиции охватывает кварту на каждой струне, и как исключение – увеличенную кварту; но по требованию музыкальной фразы диапазон позиции можно расширить до квинты, а в более высокой позиции – и до сексты. Расширение диапазона позиции применяется ещё и для того, чтобы избежать частой смены позиций, что кстати сказать, иногда бывает сделать труднее, нежели применить расширенную аппликатуру расширенной позиции. Определённую трудность представляют пассажи, которые заканчиваются аккордом. Аккорд является опорной точкой, кульминацией и должен быть исполнен громче и выразительнее предшествующих ему звуков. Поэтому, подбирая аппликатуру, следует подумать о том, чтобы лучше подготовить позицию для заключительной части пассажей, для выполнения аккорда. Но не всегда удаётся хорошо расположить пальцы, чтобы взять аккорд. Это происходит тогда, когда сам пассаж технически сложен и неудобен для игры. Чем шире диапазон пассажа, требующий применения разных позиций, тем труднее найти аппликатуру для завершающих аккордов и исполнить их.

Наиболее трудным моментом в этих случаях является выполнение больших скачков, встречающихся в технических пассажах или в мелодических построениях. Скачки требуют особой тренировки в быстром переносе кисти руки на большое расстояние. Может возникнуть напряжённость руки, что тоже вредно отразится на характере исполнения. Поэтому аппликатура по возможности должна быть лёгкой и удобной для исполнения. Однако следует помнить, что при определении аппликатуры следует исходить из фразы, стараться найти такую аппликатуру, которая бы способствовала её выразительности, отвечала содержанию и стилю исполняемого произведения, а не только удобству игры. Исходя из этого соображения, нельзя делать аппликатуру чрезмерно трудной, чтобы не исказить характера исполнения.

Характер исполнения является главным в окончательном определении правильности подобранной аппликатуры, приёмов игры и штрихов.

Недостаточно подготовленные музыканты зачастую не придают большого значения аппликатуре, и это отрицательно сказывается на их игре.

Творческий подход к выбору аппликатуры даёт возможность исполнителю «изобретать» в пределах требований выразительности и музыкальной «логичности» исполнения.

### **Интонация**

Точность интонирования является необходимым условием исполнения и средством художественной выразительности. Работа над интонацией в художественном и техническом плане предполагает связь её с мелодическим и ладово-гармоническим строем исполняемой музыки. Для достижения чистой интонации большое значение имеют точные игровые движения. В процессе интонирования необходимо координировать слуховые и мышечные ощущения.

В достижении музыкально-выразительного исполнения интонация играет огромную роль. «Интонация – главная часть фразировки». «Точность интонации – одно из доказательств чуткости инструменталиста» (П. Казальс).

Понятие интонации в узком смысле как умения образовывать точные по высоте звуки; интонирование в широком смысле включает все стороны музыкальной речи: звуковысотную, тембровую, ритмическую, темповую, динамическую.

Важнейшая задача педагога – развитие музыкально-слуховых представлений и воспитания навыков чистого интонирования с первых шагов обучения; выработка учащимся быстрой реакции на всякую фальшиво взятую ноту; на начальном этапе обучения важное значение имеет правильное воспитание интонации для всего дальнейшего развития учащегося, а также постоянный контроль за точной настройкой инструмента для чистоты интонации.

### **Инструктивный материал (упражнения, гаммы, этюды)**

Совершенствование игровых движений требует систематической работы над инструктивным материалом. Инструктивный материал в узком смысле это тренировочный (упражнения, гаммы и арпеджио), а в более широком – работа над этюдами, имеющими моменты музыкально-художественного значения.

Работа над упражнениями, гаммами и арпеджио имеет важное значение на любой стадии овладения техникой игры на инструменте. «Цель упражнения: из незнакомого сделать знакомое, неудобное – удобным, трудное – лёгким. Игра упражнений представляет собой психо-физический процесс, при котором слуховой контроль определяет необходимые технические действия» Нейгауз Г. «Об искусстве фортепианной игры», М. 1968, стр. 89. Задача упражнений – выработка требуемых игровых движений, двигательных-технических навыков, точности в пространственном и временном отношении, красочности и качества звучания,

аппликатурной ориентации, скорости, автоматизации, гармоничности (согласованности) движений, т. е. полной управляемости техникой игры.

Вариантные упражнения состояются из отдельных трудноисполняемых музыкальных фраз, мотивов, где может быть изменён ритмический рисунок, перенесены акценты, изменены штрихи, динамика, темп и т. д. Иногда это целесообразно и полезно играть кратковременно (разнообразные варианты упражнения), но не целесообразно и не полезно играть продолжительно однообразные повторения без участия мышления (механическая зубрёжка) и контроля.

Тренировочные упражнения имеют цель способствовать развитию техники игры на инструменте. Например: упражнения в разделах 1 и 2 Шрадика Т. «Школа скрипичной техники», ч. I. Эти упражнения способствуют укреплению пальцев левой руки и насыщению плотного звука если играть медленно, крепко прижимая пальцами струны, громко извлекая звук, и, наоборот, появляется беглость пальцев левой руки и лёгкость стаккатированного звука, если играть в более подвижном темпе, свободно нажимая пальцами на струны. Заниматься этими упражнениями нужно кратковременно (5-10 минут), чтобы не появилось мышечное напряжение. Некоторые учащиеся чрезмерно увлекаются игрой упражнений, развитием «голой» техники («технари») в ущерб смыслу, необходимости добиться поставленной задачи.

Восстановительные упражнения носят характер вспомогательный при разыгрывании перед уроком, занятиями или выступлением. Необходимое время для восстановительных упражнений для каждого учащегося различно, его нужно определить и выполнять. Материалом для восстановительных упражнений могут быть варианты и тренировочные упражнения, гаммы и арпеджио, этюды и пьесы (перед выступлением в концерте).

«Существует один и только один действенный способ обрести необходимую технику левой руки (координацию движений рук) – который может придать ей нужную свободу действий, силу и гибкость, т. е. необходимые пальцам качества. Средство это заключается в гаммах и специальных упражнениях...» Ауэр Л. «Моя школа игры на скрипке», изд. «Музыка», 1965, стр. 62.

Что такое упражнения, гаммы и арпеджио?

Это «строительные детали», заготовки. Чем лучше они отработаны, отшлифованы, тем легче их применять в произведении. Они отрабатываются самостоятельно, отдельно, как необходимый технический резерв.

Можно ли учить упражнения, гаммы и арпеджио непосредственно при работе над пьесами и художественными этюдами? Да, можно. Но при этом вырабатывается технический навык только для данного случая, а вся творческая работа над музыкальным произведением будет отложена, что принесёт ущерб, охладит интерес. Часто это влияет и на сохранение единого темпа.

Изучение упражнений, гамм и арпеджио нужно сочетать с задачами, которые возникают при работе над пьесами. В этом смысле Мострас К. подчёркивал, что «значение гамм и несомненная их польза становятся понятными учащемуся, когда он видит прямую связь с художественным материалом, а в работу над ними вносится необходимое разнообразие – смена тональностей, аппликатуры, штриховые, метроритмические и другие варианты» Мострас К. «Работа над гаммами» - статья в книге «Очерки по методике обучения игре на скрипке», изд. «Музгиз», 1960, стр. 98.

Главное в работе над гаммами и арпеджио, а также над упражнениями – добиваться хорошего разнообразного и качественного звука. Вот высказывания по этому вопросу Нейгауза Г.: «Играть «плохим» звуком гаммы также противопоказано, как играть плохим звуком ноктюрны Ф. Шопена», и «в двигательном отношении спутниками «хорошего звука» будут всегда полнейшая гибкость (но отнюдь не расхлябанность), «свободный вес», то есть рука, свободная от плеча и спины до кончиков пальцев...».

Работа над звуком – одна из главнейших задач в работе над инструктивным материалом, включающая разнообразные аппликатурные, штриховые, ритмические и динамические варианты.

Для приобретения технических навыков гаммы и арпеджио используются как элемент музыкальной пьесы и как важный тренировочный материал. Необходимо соблюдать последовательность в их изучении.

Чтобы достичь нужного результата, важно научиться перед началом игры 1) мобилизовать внутренний слух на «предслышание», т. е. чётко представить себе музыкальную ткань пьесы, и 2) мобилизовать волю и средства воплощения – игровые движения на «предвидение». Принцип «предслышание» и одновременно «предвидение» предполагает максимум сосредоточенности внимания, творческих сил на организацию процесса игровых движений и даёт наибольший эффект исполнителю.

Систематическая работа над гаммами и арпеджио двойными нотами должна охватывать возможно более широкий круг тональностей.

Большое развитие должны получить навыки игры двойных нот и аккордов. Важность этого раздела техники определяется широким применением его в исполнительской практике и музыкально-художественной литературе. Овладение двойными нотами и аккордами требует такого разностороннего и точного развития двигательных-технических приёмов левой и правой руки, которое придаёт окончательное профессиональное оформление исполнительскому аппарату музыканта.

Большое место в совершенствовании исполнительской техники занимает работа над этюдами. Она может быть успешной после того как хорошо усвоены гаммы и упражнения, преодолены встречающиеся в них трудности.

Этюды являются как бы переходным мостиком от гамм и упражнений к исполнению художественных произведений. Они представляют собой не только хороший технический материал, но несут и музыкальное содержание,

которое надо суметь передать. В этюдах преследуется цель дальнейшего совершенствования разнообразных приёмов исполнительской техники. Здесь более тщательно отрабатываются ритмические рисунки, смена нюансов, чередование штрихов применительно к ритмическому рисунку, движению и характеру исполняемой музыки, оттачиваются всевозможные переходы в разные позиции. Если в гаммах, арпеджио и упражнениях отдельные переходы нужно было повторять по несколько раз, то в этюдах такие повторы не предусмотрены, и все переходы, чаще всего каждый раз новые, положено делать в процессе игры. Подбирать этюды нужно целенаправленно, по степени трудности. Они не должны быть слишком лёгкими для исполнителя и чрезмерно трудными.

В первую очередь музыканту следует брать такие этюды, которые бы преследовали цель отработать те виды техники, которые им недостаточно хорошо освоены, например исполнение трудных вариантов аппликатуры, каких-то приёмов игры или штрихов. Определённые исполнительские трудности, встретившиеся в художественном репертуаре, могут подсказать исполнителю, на какой вид техники ему следует обратить внимание.

Приступая к разучиванию этюда, исполнителю нужно предварительно ознакомиться с музыкой и характером её исполнения, проиграв весь этюд в темпе, который обозначен автором. Потом наметить план исполнения, определить главную кульминацию, кульминационные точки периодов, предложений, фраз, трудные места, наметить приёмы игры, штрихи. В процессе разучивания этюда в медленном темпе необходимо приучить себя к внимательному и точному прочтению нотных знаков и выполнению всех авторских указаний. Проигрывая этюд и анализируя нотный текст, можно одновременно запомнить его строение, некоторые детали игры, а главное – скорее найти нужную аппликатуру, способствующую выполнению намеченных приёмов игры и штрихов. Очень важно также выделить в этюде все трудные места и поработать над ними отдельно. При таком методе работы над этюдом исполнителю легко будет выучить нотный текст даже не обладая хорошей памятью. Для отработки сложных движений поиграть более простые дополнительные упражнения, которые очень полезно исполнителю самому сочинять для овладения трудными местами в этюде. Для лучшего усвоения трудных мест хорошо применять различные варианты штрихов и различные приёмы исполнения. Когда все трудные элементы игры в нём будут выучены отдельно, весь этюд следует поиграть несколько раз в медленном темпе. Если в медленном темпе все трудные места исполняются уверенно, можно темп немного ускорить, обращая при этом внимание на хорошую звучность, динамические оттенки и другие указания автора, на художественное исполнение в целом. Затем приступают к дальнейшему совершенствованию техники исполнения – играют этюд различными способами звукоизвлечения, отрабатывают хорошее качество звука в исполнении тончайших нюансов. Это способствует овладению материалом и закреплению его в памяти.

Если гаммы, упражнения подготавливают техническую сторону исполнительства, то работа над художественной стороной, начинающаяся в этюдах и кончающаяся в произведениях является значительно более сложной. Исполнитель должен научиться со своих позиций трактовать музыкальное произведение, постигать его содержание, чувствовать и доносить его до слушателя.

Работа над этюдами связана не только с техникой игры на инструменте, но и с овладением элементами разнообразной музыкальной фактуры, приобретением исполнительского опыта. Эффективность работы над этюдами зависит от поставленной цели, конкретной задачи и тех средств, которыми будет точно, ярко и выразительно исполнено произведение.

План работы над этюдами сводится к следующему:

- Разобрать нотный текст, аппликатуру, штрихи и авторские указания. Составить общее представление о форме и содержании этюда. Определить наиболее трудные части и отдельные места. Проявлять максимум сосредоточенности в работе.

- Учить каждую часть и отдельные трудные места в медленном темпе. Внимательно проигрывать и налаживать игровые движения, а также намечать элементы фразировки и кульминации. Вслушиваясь в каждую фразу, предложение, анализируя их, стараться сознательно запомнить их. В это время этюд следует выучить наизусть.

- Тщательно отработать: качество звука, приёмы игры, выразительность штрихов, аппликатуру, нюансировку, авторские указания и довести исполнительскую технику до среднего темпа, играя наизусть. При этом огромную роль играет самоконтроль.

- Формировать свободные автоматические движения и индивидуальную трактовку этюда. Исполнять этюд в более подвижном темпе, соблюдая конкретную, выработанную исполнителем задачу. Выученные наизусть разносторонние этюды позволяют закрепить технические навыки и способствуют развитию физической выносливости для исполнения экзаменационной программы.

Работу над этюдами следует дополнить работой над упражнениями, гаммами и арпеджио, которые должны закрепить и всесторонне развить навыки игры на инструменте.

### **Работа над техникой игровых движений**

Развитие игровых движений и качество звука на домре, балалайке и гитаре приобретаются при работе над упражнениями, гаммами, арпеджио и этюдами. При этом важно знать, что «Всякая работа над звуком есть работа над техникой, а всякая работа над техникой, есть работа над звуком». Нейгауз Г. «Об искусстве фортепианной игры», изд. «Музгиз», 1968, стр. 93.

Результаты работы могут быть ощутимы:

- в укреплении пальцев левой руки и развитии беглости их;
- в формировании координации движений рук (взаимодействия их);
- в освоении рациональной аппликатуры и способов смены позиций;

- в улучшении качества звука при игре различными приёмами игры;
- в выразительном исполнении штрихов на инструменте.

Потребность в работе над игровыми движениями и энергия, необходимая для достижения музыкальной задачи, определяют целенаправленность развития техники. Способность, настойчивость и трудолюбие – необходимые условия для роста исполнительских возможностей. «Моторика исполнителя «не прикладывается» к инструменту, а целеустремлённо формируется в разнообразных звукодвижениях» Прокофьев Г. «Формирование музыканта исполнителя». Изд. АПК, 1956.

Критерием для развития техники должны быть: минимальная затрата энергии и достижение максимального эффекта, простота и удобство движений. Основной базой этого являются двигательные качества исполнительского аппарата: сила, выносливость, быстрота и ловкость.

Для развития двигательных качеств исполнительского аппарата большую роль играет воспитание физического, слухового и эстетического контроля.

Физическое ощущение должно контролировать ровность дыхания, удобство, свободу двигательного аппарата.

Слуховой контроль позволяет следить за качеством звука, помогает заметить недостатки и подсказывает часто пути их устранения.

Эстетический контроль также важен, он координирует правильное и красивое движение играющего на инструменте, способствует свободе двигательного аппарата и помогает внешнему восприятию исполнителя.

### ***Тема 7. Методика работы над музыкальным произведением***

#### **Выразительность исполнения**

Главное содержание обучения и воспитания музыканта – выразительность исполнения, целенаправленное мастерское применение исполнительских средств для раскрытия чувств и замысла композитора. «Озвучивание нотного текста» – это творческое открытие сути музыкального произведения всеми доступными исполнителю средствами. Вне выразительности художественное исполнение немислимо. И если любовь к изучаемому произведению как начало любви к музыкальному искусству – неременное условие формирования выразительности исполнения, то и нужно с самого начала с полным вниманием отнестись к выбору такого произведения для данного ученика.

Подлинно художественное исполнение невозможно без творческого отношения к исполняемому. Но творческое отношение к нотному тексту начинается только после его слухового усвоения, после формирования слуховых представлений. В связи с этим следует настойчиво советовать педагогу активно внедрять в процесс обучения игру по слуху, пение мелодических построений, транспонирование по слуху.

Одной из важнейших предпосылок выразительного исполнения является культура прочтения нотного текста. Темп произведения, динамика, тембровые модификации – всё это в руках исполнителя. Но нельзя допустить, чтобы творческая инициатива ученика уводила от авторского содержания. «Грамотное прочтение» нотного текста должно быть действительно грамотным. При этом следует правильно оценивать не только выразительные факторы произведения, но и выразительные свойства инструмента.

Идеал грамотного прочтения вовсе не заключается в категорическом требовании играть всё «как написано». За написанным скрывается суть, смысл, и его-то как раз и важнее всего и, быть может, труднее всего постичь. Если в процессе формирования образа, в совместном творчестве учителя и ученика, возникает ученический вариант, не выходящий из рамок реалистического раскрытия содержания произведения, необходимо без колебаний отдать предпочтение ему. Главный строительный материал исполнителя, видимо, заключён в творческом отношении к темпу, динамике и тембру (который требует не меньшей проработки, чем динамика), артикуляции исполняемого музыкального построения. Способами выявления их действительности, как известно, является контраст, аналогия, постепенное преобразование. Даже формально грамотное исполнение – непростая задача. Что же касается осознания постоянной взаимосвязи и взаимозависимости элементарных навыков выразительного исполнения и их синтезирования в интересах максимального раскрытия художественного содержания произведения – то это высшая цель исполнительского творчества. К этой цели следует вести ученика, не форсируя событий, но методично и целеустремлённо. Вести от навыков к умению, мастерству и искусству. Школа игры должна быть открытой к творчеству, и к нему направленной.

Уровень исполнительского мастерства – это прежде всего развитый музыкальный вкус исполнителя, степень понимания им содержания исполняемых произведений, арсенал технических навыков игры, которыми он владеет.

Исполнитель, совершенствуя технику игры на том или ином инструменте, изучает музыкальную грамоту, теорию и историю музыки, так как без этого очень трудно понять характер музыкального произведения, его строение, мелодические, ритмические, гармонические и другие особенности, а следовательно, и правильно его исполнить. Посещение концертов, чтение книг и статей о музыке, творчестве композиторов – всё это развивает художественный вкус, делает игру музыканта осмысленной, выразительной.

Музыкальное воспитание и совершенствование игрового аппарата проходит в работе над музыкальным произведением. Умение работать над ним – одна из основ более быстрого и успешного освоения учеником заданной ему программы, а соответственно более быстрого и правильного роста мастерства.

В педагогической практике невыполнение домашних заданий бывает нередким явлением. В подавляющем большинстве причина этого кроется не в недобросовестности или лени учащегося, а в непонимании задания, в незнании, как подойти к разучиванию пьесы или упражнения и добиться хорошего результата. Обычно этим и объясняется то, что учащийся дома многократно, но порой бегло, поверхностно проигрывает пьесу или часть её от начала до конца, пока не выйдет, а результата никакого. Кроме затраты сил и времени такой метод работы над произведением ничего хорошего не даёт.

Обучение не должно ограничиваться лишь заучиванием определённого количества пьес, предусмотренных программой курса; оно заключается не только в накоплении музыкально-исполнительских и необходимых технических навыков. Основная задача педагога – сформировать правильно мыслящего и умеющего самостоятельно работать музыканта. Педагог должен ввести ученика в мир искусства, разбудить его творческие способности и вооружить техникой.

Эта цель может быть осуществлена тогда, когда обучающийся разучивает произведение и работает над специальными упражнениями, развивающими те или иные стороны. Если педагог занят только тем, чтобы показать, как надо сыграть пьесу, ему не подвести ученика к творчеству. Работа над музыкальными произведениями сама по себе не может являться целью. Каждое поставленное задание должно помочь учащемуся приобрести какое-то новое качество.

Учиться в классе того или иного педагога – значит находиться под его всесторонним влиянием. Художественное мировоззрение педагога, личное исполнительское мастерство, его методика обучения и являются способом формирования музыканта. Но влияние педагога на ученика не должно перерасти в опеку и нянчанье. Это может привести к тому, что ученик без педагога в дальнейшем окажется совершенно беспомощным. Ни в коем случае не следует гасить в учащемся творческую инициативу, обязывая его выполнять лишь свои указания. Педагог не репетитор. Гораздо правильнее, если он будет консультантом, руководителем занятий ученика, используя природные данные учащегося, направлять его по правильному пути, не лишая творческой самостоятельности. Дело педагога – оснастить ученика знаниями, методами работы над преодолением тех или иных трудностей, показать ему наиболее простые и короткие пути освоения произведения в целом.

Приступая к работе над произведением важно предварительно ознакомиться с ним в целом, чтобы составить общее представление о его содержании, основных художественных образах, форме, характере. Для этого необходимо исполнить произведение с начала и до конца, не останавливаясь, даже если при этом будут допущены ошибки. Если ученик не сможет проиграть пьесу самостоятельно, можно кого-нибудь попросить сделать это, прослушать в записи. Рекомендуется прочитать литературу о жизни и

творчестве композитора, о его эпохе. Расширит кругозор прослушивание в записи музыки композитора вообще и, если это возможно, то данного произведения.

Ознакомившись с произведением, музыкант должен составить исполнительский план. Для этого следует предварительно проанализировать структуру произведения, найти в нём части, периоды, предложения, фразы, осмыслить взаимоотношения отдельных крупных и мелких построений, их развитие. Определить главную кульминацию, которой должно быть подчинено всё развитие произведения. Ни одна вершина фразы, предложения или какого-то отдельного построения не должна исполняться ярче, выразительнее главной кульминации. Глубокому пониманию произведения способствует анализ формы, тонального плана, агогических изменений метра и ритма, нюансировки, артикуляции, фразировки и кульминации.

В соответствии с этим и строится исполнительский план. В нём должны быть учтены особенности жанра произведения, его содержание, форма, характер исполнения, темп.

Проанализировав структуру построения произведения и составив исполнительский план, можно приступать к тщательному изучению нотного текста. Точное прочтение текста на данном этапе и слуховой контроль – важные условия для глубокого проникновения в содержание разучиваемого произведения. Здесь надо следить за характером звука, ритмом, фразировкой. Над наиболее трудными эпизодами музыкального произведения следует работать отдельно, а затем объединить их, проигрывая целиком всю пьесу или отдельную часть. Ученик должен научиться хорошо слушать самого себя, уметь вовремя подмечать отрицательные стороны своей игры и находить нужные приёмы исполнения. Для этого следует разучивать произведение в медленном темпе. Игра в медленном темпе даёт возможность проконтролировать мельчайшие технические детали, понять исполнительские задачи, найти правильные решения этих задач и овладеть необходимыми для исполнения навыками. Вслушиваясь в каждую фразу, предложение, отрабатывая элементы фразировки и кульминации, необходимо осмысленно их запоминать. Своевременное – с учётом психологических особенностей ученика и сложности изучаемой музыки – запоминание наизусть. Проверка прочности запоминания путём мысленного проигрывания, а также игры в сильно замедленном темпе вступление с различных опорных пунктов. Интересные приёмы игры и хорошая аппликатура во многом способствуют успешному исполнению выбранной пьесы, они являются важными исполнительскими средствами.

Вместе с тем нельзя окончательно устанавливать аппликатуру, приёмы игры и штрихи в замедленном темпе, так как при игре в настоящем (быстром) темпе намеченные приёмы игры, штрихи, аппликатура могут оказаться в некоторых случаях слишком трудными и непригодными. Поэтому не следует ждать, пока разбираемый отрывок произведения будет хорошо подготовлен, а проиграть его в настоящем быстром темпе,

проверить, насколько оптимальны намеченные приёмы игры, штрихи, аппликатура.

Во избежание неправильного заучивания нотного текста необходимо ещё при игре в медленном темпе обратить внимание на те места произведения, где много случайных знаков альтерации (диезов, бемолей, бекаров), на сложные ритмические рисунки.

Разучивая пассаж или какое-либо технически трудное место произведения, следует находить опорные звуки. Правильно найденные опорные ноты значительно облегчают исполнение, улучшают фразировку. При проигрывании, например, всех шестнадцатых нот одним звуком, не подчёркивая более важные по смыслу (опорные) ноты, исполнение будет вязким, тяжеловесным, напоминающим собой игру упражнений, а не исполнение художественного произведения.

Большое внимание исполнитель должен уделять напевности мелодии. В мелодии, как правило, заключается основная тема, главный материал произведения, который потом варьируется, развивается. Этот простой, но наиболее выразительный материал, является стержнем всего произведения. Он требует особого подхода, глубокого понимания, тонкой детальной отработки. Поэтому и работа над главным тематическим материалом произведения очень важна. Чтобы добиться хорошего пения мелодии на струнных народных инструментах, исполнитель должен продумать мельчайшие детали игры, подчинить все движения исполнительского аппарата этой главной задаче. Ему следует помнить прежде всего о распределении мышечных усилий.

Для продуманного, содержательного исполнения мелодической линии в целом обязательно нужно уяснить характер музыки, понять её развитие, начиная от больших построений – части произведения – до более мелких построений – периодов, предложений, фраз. Расчленив мелодию на большие и малые построения, необходимо определить их взаимосвязь. Между отдельными предложениями и, меньше, между фразами, необходимо делать цезуры, передавая тем самым как бы моменты дыхания.

Цезура исполняется за счёт последнего звука, завершающего фразу, предложение, период.

Для выразительного исполнения фразы, предложения помимо выполнения хорошей нюансировки, необходимо в первую очередь играть эмоционально. Динамические оттенки должны дополнять эмоциональную игру, а не подчинять её. Играть громко – не значит играть с чувством. Эмоциональность в игре – это передача внутреннего состояния музыканта, его чувств, навеянных исполняемым произведением.

Статичное, монотонное исполнение происходит, в основном, от того, что музыкант не понимает содержание произведения, не имеет ясного представления о линии развития мелодии, не чувствует тяготения одних звуков к другим внутри фраз, предложений. Не меньшее место здесь

принадлежит и пониманию характера, основного настроения музыкального сочинения.

Педагог должен следить за тем, чтобы техническое и музыкальное воспитание ученика шли параллельно и направлять ученика по этому единственно правильному пути всестороннего развития. Не следует, как это иногда делается, сначала «набивать технику», а потом уже переходить к музыкальному воспитанию учащихся. В этом есть опасность его одностороннего формирования.

Очень важным моментом в освоении пьесы являются концертмейстерские занятия.

Работа над пьесой предусматривает не только отделку своей сольной партии. Учащийся должен не менее хорошо знать и аккомпанемент, также проанализировав его и уложив на слух. Аккомпанемент мало знать вчерне, знать лишь места вступления. Партия аккомпанемента неотделима от сольной, так как композиционно связана с ней. Сопровождение не просто гармоническое дополнение и насыщение. Солист и аккомпаниатор – ансамбль. Поэтому все закономерности ансамблевой игры должны соблюдаться и требуют кропотливой совместной работы. Можно добавить, что своевременно начатая работа с концертмейстером ускоряет и улучшает освоение учащимся пьесы.

Когда все детали игры будут отработаны, произведение выучивают на память. Отработка качества исполнения – звука, приёмов игры, выразительности штрихов, нюансировки, смены позиций, играя наизусть в указанном композиторском темпе. Важную роль играет самоконтроль. При этом формируются свободные автоматические игровые движения и индивидуальная трактовка – музыкальный образ.

На завершающем этапе работы над произведением ученик должен стремиться слить в одно художественное целое все частности, все детали, подчинив их единой цели – созданию яркого художественного образа, творческому воплощению музыкального содержания исполняемого произведения. Исполнение произведения на зачёте, экзамене или выступлении в концерте – итог творческой работы.

На начальном этапе обучения особое значение приобретают произведения малой формы. В музыкальной литературе сочинения малой формы (миниатюры) подразделяются на следующие жанровые разновидности: вальс, менуэт, романс, юмореска, серенада, экспромт, прелюдия, марш, ноктюрн, поэма и др. Программность сочинений, большая конкретность музыкального образа, программное название пьес помогают детям усвоить музыкальное содержание произведения. Развитие у играющего способности охватить вниманием, памятью, внутренним слухом не только свою партию, но и мелодико-гармоническую и ритмическую основу аккомпанемента. Своевременное исполнение с фортепиано достаточно выученной пьесы является необходимым условием её усвоения в целом. Более лёгкий охват в целом пьесы малой формы требует особо тщательной

отделки её деталей. Развитие «исполнительского мышления» учащихся, умение их работать над произведением без инструмента, мысленно представлять себе звучание произведения во всех подробностях и красочности, умение «настроиться» внутренне до начала исполнения и в самом этом процессе представлять себе, что и как предстоит исполнить. Воспитание исполнительской воли и целеустремлённости учащихся, умение их самостоятельно решать исполнительские задачи, преодолевать возникающие при этом трудности – первостепенная задача педагога.

Общее ознакомление учащегося с произведением путём проигрывания его или возможностью прослушивания аудио и видеозаписей. Образное изложение педагогом своего личного понимания характера и содержания произведения. Умение вызвать у самого учащегося художественно-образное представление, доступное его возрасту, отвечающее его возможностям, индивидуальным особенностям его дарования и степени его музыкального и общего развития. Требования точного прочтения учащимся нотного текста произведения, выполнение им авторских указаний (темповых, динамических и иных обозначений), пояснение встречающихся терминов и обозначений, исправление возможных ошибок в нотах. Разъяснение учащемуся значения его собственной исполнительской инициативы в трактовке произведения и отдельных частей и отрывков, в выборе средств выразительности. Нацеливание учащегося на творческое решение поставленных перед ним задач, на постоянный самоконтроль и проверку достигнутых им результатов в работе над произведением. Постепенная подготовка учащегося к публичному исполнению пьесы, к достижению всё большей завершённости (в пределах возможностей ученика и требования, которые можно предъявлять к нему на каждом этапе обучения). Частое исполнение учащимся произведения целиком (с фортепиано), проверка его исполнения на внутриклассных и внеклассных репетициях в присутствии других учащихся, а также приглашённых слушателей.

Для всестороннего и гармоничного развития ученика большую роль играет работа над произведениями различных форм и жанров композиторов разных стилей и эпох. Переходными произведениями от миниатюр к крупной форме являются: сюита, вариации, концертно, сонатина и др., которые имеют важное значение для подготовки ученика к исполнению более сложных произведений крупной формы (соната, фантазия, концерт, вариации, рапсодия, сюита и др.).

Для изучения произведений крупной формы ученик должен иметь определённую техническую базу. Произведения крупной формы следует изучать постепенно и последовательно, учитывая принцип дидактики – от простого к сложному. Основной особенностью работы над произведениями крупной формы является умение охватить форму произведения в целом, почувствовать значение и взаимосвязь отдельных фраз, эпизодов, кульминаций, целостное восприятие отдельных частей, сочетание различных видов исполнительской техники, как для выявления характера, музыкальных

образов, так и средств выразительности. Необходимо иметь чёткое представление о структуре произведения крупной формы. Важное значение при этом имеет соблюдение единства и разнообразия темпов (темповой «стержень»), усложнение образного содержания, развёрнутость отдельных партий в разработочных разделах, представляющих сквозное развитие – создают определённую трудность для целостного охвата произведения.

Выбор произведения крупной формы должен соответствовать уровню музыкального и технического развития ученика. Концерт является вершиной сольного инструментального исполнительства и занимает одно из главных мест в обучении ученика. Важными условиями для раскрытия формы являются сохранение стиля, единого темпа, взаимодействие партии солиста и концертмейстера. Особая роль отводится концертам, написанным для струнных народных инструментов.

### ***Тема 8. Особенности усвоения учебного и концертного репертуара***

Подбор репертуара – один из ответственных моментов в работе педагога. Предвидение возможностей и путей развития каждого ученика, умение распознать зарождение новых качеств, разобраться в противоречивых явлениях – в диалектике развития юного музыканта. Умелый выбор программы для каждого ученика – одно из основных средств индивидуального воспитания.

Определение музыкально-воспитательных и методических задач, стоящих перед педагогом на каждом новом этапе обучения, и перспективы последующего развития обучаемого. Подбор учебного материала в соответствии с этими задачами. Умелое использование репертуарных списков программы.

Варьирование программных требований в зависимости от индивидуальных данных, возраста и успеваемости каждого учащегося. Творческий подход педагога к решению этого вопроса.

Выбор учебного материала с целью гармоничного и разностороннего музыкально-художественного воспитания учащегося и развития его исполнительской техники.

Соблюдение принципа последовательного возрастания художественных и технических трудностей при выборе учебного материала. Особое значение этого принципа при работе с начинающими. Допустимость «скачка» в отдельных случаях при условии достаточной подготовительной работы с учащимся. Важное значение при этом имеет опыт педагога. Глубокие знания педагога, наблюдательность, определяют правильные и смелые решения педагогических и методических задач. Огромная роль изучаемых произведений в формировании эстетических представлений будущего музыканта-исполнителя, в воспитании его идейно-образного мышления и художественного вкуса, в развитии исполнительской техники.

Музыкальная содержательность материала – важнейшее качество его; доступность этого материала для учащегося как с точки зрения возраста и уровня художественного развития учащегося, так и его технической подвинутости. Выбор материала, не только соответствующего возможностям учащегося, но и способствующего дальнейшему его развитию.

Ясное представление педагогом содержания, характера и назначения выбранного материала; уяснение этой задачи учащимся.

Выбор произведений, разнообразных по стилю, художественному содержанию и требуемым для их исполнения приёмам в целях разностороннего развития учащегося.

Особые требования предъявляются к детскому учебно-педагогическому репертуару. Необходимость сочетания в нём высоких музыкально-художественных и учебно-педагогических качеств: значение яркости, конкретности образа и доступности музыкального содержания. Роль народного творчества в формировании музыкального сознания ученика; народные и детские песни, знакомые детям мелодии как важнейшая часть начального репертуара.

Без использования репертуара, предназначенного для другого инструмента, не обходится ни один музыкант-исполнитель. Вполне естественно, что музыкант-народник обращается прежде всего к инструментам, которые располагают необычно богатой литературой (скрипка, фортепиано, клавесин), а также к духовым инструментам, близким по диапазону и силе звучания (гобой, флейта).

Совершая небольшой экскурс в историю инструментальной музыки, заметим, что в начале создавались произведения, которые можно было исполнять на различных инструментах. Впоследствии всё больше стали использоваться специфические свойства отдельных инструментов. В клавесинной же, лютневой, флейтовой старинной музыке множество произведений могут быть с успехом исполнены на струнных народных инструментах в сопровождении фортепиано.

Исполнение произведений из репертуара других инструментов выводит исполнителей на струнных народных инструментах за круг привычных представлений о выразительных возможностях инструментов, стимулирует их обогащение. Из вокальной литературы, кроме народных песен, более всего прельщают вокализы и романсы. Необходимость всячески расширять образную сферу народно-инструментального исполнительства; мастерская транскрипция вокального произведения даёт возможность народным инструментам раскрыться с самых привлекательных сторон. Кроме того, у исполнителя появляется возможность передать музыкальное содержание романса не хуже некоторых вокалистов.

Подбирать фортепианные произведения для транскрипций следует, разумеется, прежде всего из фортепианных миниатюр. Никакие фортепианные концерты, сонаты и т. п., особенно современные, на других инструментах, конечно, не прозвучат, поскольку каждое крупное

фортепианное произведение непременно будет связано с его мощной спецификой. И даже если фортепианная миниатюра по природе предельно «пианистична», она трудно переводима на язык другого инструмента. К фортепианной литературе приводит поиск хорошей музыки, некоторая схожесть ударного звукоизвлечения, а также возможность условную кантилену фортепиано превратить в менее условную кантилену на струнных народных инструментах.

Из скрипичных произведений на народных инструментах хорошо звучат некоторые циклические произведения (сонаты, концерты И. Баха, Г. Генделя, А. Вивальди, В. Моцарта, Л. Бетховена и др.), а также множество миниатюр, различных по стилю, жанру.

Редактирование произведения для народных инструментов – это комплекс темповых, тембровых, динамических, штриховых и аппликатурных установок и коррекций, направленных на грамотное прочтение текста, успешное преодоление технических трудностей и яркое воссоздание художественного образа.

Для редактирования произведений необходима музыкально-теоретическая компетентность. Составные элементы музыкальной формы могут оттеняться исполнением, следовательно, до редактирования они должны быть чётко уяснены. В этом отношении полезно поучиться у выдающихся исполнителей, имеющих основательные музыкально-теоретические познания – Ф. Бузони и Г. Венявского, Г. Нейгауза и К. Мостраса.

Недопустима подмена исполнительского творчества излишней детализацией исполнительских указаний (особенно в сфере динамики). Ученик, механически выполняющий подобные указания в произведениях различных жанров и стилей, легко скатывается на позиции циркового жонглирования вещами, для этого не предназначенными (динамикой, агогикой и т. п.).

Имитация одного инструмента другим может быть применена с большой пользой для раскрытия художественного образа. Богатые возможности, например, демонстрирует здесь скрипка. Специфика инструмента – это весь объём его выразительности. Однако имитация звучания других инструментов должна быть художественно оправдана.

Выразительное воспроизведение идейно-художественного содержания произведения и донесение его до слушателя – основная задача музыканта-исполнителя.

Музыкант-исполнитель является интерпретатором произведения. Правомерна индивидуально-особенная трактовка произведения при условии правдивого, музыкально-выразительного воспроизведения его художественного содержания и сохранения стиля композитора.

Способность исполнителя всё глубже вникать в сущность произведения, открывать в нём все новые художественные богатства, стремление его всё больше совершенствовать выразительные средства для

наиболее полного воспроизведения художественного содержания произведения. В процессе создания музыкально-исполнительского образа немаловажную роль играет воображение. Нотный текст является основой для творческого воспроизведения художественного содержания произведения. По мнению Б. Теплова важнейшее значение в процессе создания музыкального образа на основе нотной записи имеет «воссоздающее воображение».

Музыкальное содержание произведения является основой для создания музыкально-исполнительского образа. «Постоянно исходить из музыки..., бережно и постепенно строить образ» (К. Игумнов). В процессе раскрытия содержания произведения и создания музыкального образа огромную роль играет внутренний слух. Работа над произведением как «процесс бесконечного вслушивания» (К. Игумнов). Необходимо «подкреплять» реальным звучанием восприятие музыки внутренним слухом. «...артисту недостаточно изучать музыку глазами, ему нужно материальное восприятие звука (Казальс).

### 3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

#### 3.1. Тематика семинарских занятий

##### *1. Методическая литература по специальным дисциплинам*

###### ЛИТЕРАТУРА:

1. Гладков, Е.П. Совершенствование приёмов звукоизвлечения и артикуляция при игре на белорусских цимбалах / Е.П. Гладков. – Мн.: Выш. школа, 1976. – 40 с.
2. Климов, Е. Совершенствование игры на трехструнной домре / Е.Климов. – М.: Музыка, 1972. – 120 с.

##### *2. Способы звукоизвлечения на народных музыкальных инструментах.*

###### ЛИТЕРАТУРА:

1. Осмоловская, Г. Обучение игре на домре. Вопросы теории и методики / Г. Осмоловская. – Мн.: Бел. гос. акад. музыки, 2001. – 48 с.
2. Андрюшенков, Г.И. Методика начального обучения игре на балалайке / Г.И. Андрюшенков. – Л.: Музыка, 1983. – 112 с.

##### *3. Основные художественно-выразительные средства музыкального исполнительства*

###### ЛИТЕРАТУРА:

1. Ауэр, Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики / Л. Ауэр. – М.: Музыка, 1965.
2. Гинзбург, Л.С. О работе над музыкальным произведением / Л.С. Гинзбург. – 4-е изд. – М.: Музыка, 1981. – 143 с.

## 4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

### 4.1. Задания для контролируемой самостоятельной работы студентов

Для обязательного прочтения с последующим обсуждением необходимо изучить следующие книги:

1. Браудо, И. Артикуляция (О произношении мелодии) / И. Браудо. – 2-е изд. – М.: Музыка, 1973. – 199 с.
2. Коган, Г. Работа пианиста / Г.Коган. – М.: Музыка, 1979. – 184 с.
3. Савшинский, С.И. Работа пианиста над музыкальным произведением / С.И. Савшинский. – М.: Классика-XXI, 2004. – 191 с.

Эта работа направлена на развитие аналитических способностей студентов, умение выделить главное в прочитанном материале и рассказать.

### 4.2. Тематика рефератов по курсу «Методика преподавания спецдисциплин»

1. Методические основы эмоциональной подготовки учащихся к концертному выступлению.
2. Эстрадное волнение и методы его преодоления.
3. Основные этапы и принципы работы над музыкальным произведением.
4. Художественный образ и его воплощение в музыкальном произведении.
5. Принципы звукоизвлечения и артикуляции на народном инструменте.
6. Развитие навыков чтения нот с листа в процессе обучения музыканта.
7. Методика первоначального обучения игре на инструменте.
8. Вопросы интерпретации произведения в процессе исполнительской подготовки.
9. Формирование творческой самостоятельности музыканта.
10. Искусство аккомпанимента как средство профессиональной подготовки исполнителя.
11. Развитие творческого мышления музыканта в процессе обучения.
12. Методика формирования навыков чтения нот с листа.
13. Музыкально-слуховые представления и их роль в исполнительском процессе.
14. Работа над аппликатурой как средство развития профессионального мастерства исполнителя.
15. Особенности развития музыкальной памяти.
16. Развитие навыков игры на слух и импровизации в процессе обучения музыке.

17. Основы формирования музыкально-исполнительской техники учащегося.
18. Стилистические особенности старинной музыки и её интерпретация.
19. Средства художественной выразительности и работа над ними, их усовершенствование в процессе обучения.
20. Инструктивный материал и его роль в формировании профессиональных навыков.
21. Пути формирования исполнительских качеств учащегося во время занятий.
22. Психолого-педагогические основы развития музыкальных способностей.
23. Методика работы над стилевыми особенностями музыкальных произведений.

#### **4.3 ВОПРОСЫ К ЗАЧЁТУ (ЭКЗАМЕНУ)**

1. Развитие народно-инструментального исполнительства на современном этапе.
2. Особенности работы над произведениями крупной формы.
3. Методика подготовки педагога к уроку.
4. Методика работы над музыкальным произведением в классе по специнструменту (три этапа работы над музыкальным произведением).
5. Планирование и организация учебного процесса в классе специнструмента.
6. Средства художественной выразительности и работа над ними (темп, агогика, художественный образ).
7. Урок как основная форма учебного процесса. Структура и виды уроков.
8. Методика начального обучения игре на инструменте.
9. Пути формирования исполнительской техники музыканта-инструменталиста.
10. Развитие навыков чтения нот с листа.
11. Организация самостоятельной работы учащихся и формы ее проверки.
12. Проблемы эстрадного волнения музыканта.
13. Методика работы над основными штрихами и приемами звукоизвлечения.
14. Методика подготовки учащихся к концертному выступлению. Методы выявления музыкальных способностей ученика.
15. Средства художественной выразительности и работа над ними (динамика, художественный образ).
16. Оригинальные произведения, написанные для инструмента.

17. Развитие навыков подбора по слуху, транспонирования и импровизации в процессе обучения ученика.
18. Содержание и задачи курса «Методика преподавания специнструмента».
19. Средства художественной выразительности (аппликатура, художественный образ).
20. Методы обучения игре на инструменте.
21. Художественный образ. Музыкальный текст как структура образа.
22. Реализация принципа единства эмоционального и рационального при преподавании специнструмента.
23. Анализ методической литературы по специнструменту.
24. Реализация принципа единства художественного и технического при преподавании специнструмента.
25. Анализ педагогического репертуара по специнструменту.
26. Типовая структура индивидуальных занятий и мотивация ее изменения.
27. Средства художественной выразительности (артикуляция, художественный образ).
28. Роль белорусской музыки в формировании национального сознания учащихся.
29. Орнаментика в музыке и ее расшифровка.
30. Реализация принципа единства комплексного и последовательного развития музыкальных способностей при преподавании специнструмента.
31. Анализ концертного репертуара по специнструменту.
32. Современная музыка в педагогическом репертуаре.
33. Развитие эмоциональной, слуховой, зрительной сфер восприятия в процессе обучения игре на инструменте.

## **ПЕРЕЧЕНЬ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ВОПРОСОВ**

**для проведения экзамена**

**по учебной дисциплине**

**Методика преподавания спецдисциплин**

1. Индивидуальный рабочий план ученика.
2. Развитие народно-инструментального исполнительства на современном этапе.
3. Методика подготовки педагога к уроку.
4. Методы развития музыкальных способностей учеников (эмоциональной чуткости, музыкального ритма, слуха, мышления, воображения, памяти).

5. Планирование и организация учебного процесса в классе специнструмента.
6. Урок как основная форма учебного процесса. Структура и виды уроков.
7. Пути формирования исполнительской техники музыканта-инструменталиста.
8. Работа над инструктивным материалом (гаммы, этюды, упражнения).
9. Организация самостоятельной работы учащихся и формы ее проверки.
10. Методика работы над основными штрихами и приемами звукоизвлечения.
11. Методы выявления музыкальных способностей ученика.
12. Оригинальные произведения, написанные для инструмента.
13. Содержание и задачи курса «Методика преподавания спецдисциплин».
14. Реализация принципа единства эмоционального и рационального при преподавании специнструмента.
15. Типовая структура индивидуальных занятий и мотивация ее изменения.
16. Методы обучения игре на инструменте.
17. Реализация принципа единства художественного и технического при преподавании специнструмента.
18. Роль белорусской музыки в формировании национального сознания учащихся.
19. Реализация принципа единства комплексного и последовательного развития музыкальных способностей при преподавании специнструмента.
20. Современная музыка в педагогическом репертуаре.
21. Методика работы над произведениями малой формы
22. Особенности работы над произведениями крупной формы.
23. Методика работы над музыкальным произведением в классе по специнструменту (три этапа работы над музыкальным произведением).
24. Средства художественной выразительности и работа над ними (фразировка, художественный образ).
25. Средства художественной выразительности и работа над ними (темп, агогика, художественный образ).
26. Методика начального обучения игре на инструменте.
27. Развитие навыков чтения нот с листа.
28. Специфика перевода произведений, написанных для других инструментов.

29. Проблемы эстрадного волнения музыканта.
30. Методика подготовки учащихся к концертному выступлению.
31. Средства художественной выразительности и работа над ними (динамика, художественный образ).
32. Развитие навыков подбора по слуху, транспонирования и импровизации в процессе обучения ученика.
33. Средства художественной выразительности (аппликатура, художественный образ).
34. Художественный образ. Музыкальный текст как структура образа.
35. Анализ методической литературы по специнструменту.
36. Анализ педагогического репертуара по специнструменту.
37. Средства художественной выразительности (артикуляция, художественный образ).
38. Орнаментика в музыке и ее расшифровка.
39. Анализ концертного репертуара по специнструменту.
40. Развитие эмоциональной, слуховой, зрительной сфер восприятия в процессе обучения игре на инструменте.

**ВОПРОСЫ К ИТОГОВОЙ АТТЕСТАЦИИ  
«ПЕДАГОГИКА И МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ  
СПЕЦИДИСЦИПЛИН»  
III ЧАСТЬ**

1. Основные штрихи и методы работы над ними в классе специнструмента.
2. Средства музыкальной выразительности и методы работы над ними (агогика, динамика и др.).
3. Средства музыкальной выразительности и методы работы над ними (аппликатура, артикуляция, фразировка).
4. Методическая и концертно-педагогическая литература по специнструменту. Современные методические разработки в области народно-инструментальной культуры.
5. Методика подготовки музыканта к концертному выступлению.
6. Проблемы эстрадного волнения музыканта и пути их преодоления.
7. Классификация и виды уроков. Тематические уроки и уроки творческого музицирования. (транспонирование, сочинение, подбор по слуху и т.д.)
8. Подготовка педагога к уроку.
9. Специфика переложения произведений, написанных для других инструментов.

10. Диагностика и развитие музыкальных способностей учеников в классе по специнструменту.
11. Этапы работы над музыкальным произведением в классе специнструмента.
12. Использование смежных методик (скрипичной, фортепианной и др.) в развитии методики игры на народных инструментах.
13. Особенности работы над кантиленой в классе специнструмента.
14. Работа над виртуозными произведениями в классе специнструмента.
15. Развитие навыков чтения с листа в классе специнструмента.
16. Интерпретация как итог работы исполнителя над произведением.
17. Методы развития навыков чтения нот с листа, игры на слух, транспонирование.
18. Инструктивный материал (гаммы, этюды, упражнения) как средство технического и художественного развития исполнителя.
19. Цель, задачи и содержание курса «Методика преподавания спецдисциплин».
20. Начальный период обучения игре на народных инструментах. Посадка и постановка рук музыканта.
21. Планирование учебного процесса в классе специнструмента. Основные нормативные документы.
22. Организация и формы контроля за самостоятельной работой учеников.
23. Особенности работы над крупной формой в классе специнструмента.
24. Основные приемы звукоизвлечения на народном музыкальном инструменте.
25. Принципы подбора и систематизации репертуара в классе по специнструменту.

#### **4.4 Перечень рекомендуемых средств диагностики компетенций студентов**

устный опрос во время занятий;  
тестовый задания;  
задания для самостоятельной работы;  
контроль самостоятельной работы;  
викторина;  
зачёт.

## 5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

**5.1 Учебная программа по специальности 1 – 18 01 01 «Народное творчество» (по направлениям), направлению специальности 1 – 18 01 01 – 02 Народное творчество (инструментальная музыка), специализация 1 – 18 01 01-02 01 Инструментальная музыка народная.**

### ТЛУМАЧАЛЬНАЯ ЗАПІСКА

Сярод вучэбных дысцыплін, якія маюць на мэце прафесійную падрыхтоўку выкладчыка спецінструмента, асноўнае месца займае дысцыпліна "Методыка выкладання спецыяльных дысцыплін", якая складаецца з двух частак. Дадзеная праграма з'яўляецца другой, практыка-арыентаванай часткай курса для студэнтаў спецыялізацыі інструментальная музыка народная.

Паспяховае вывучэнне методыкі выкладання спецыяльных дысцыплін магчыма пры ўмовах комплекснага праходжання і ўзаемадзеяння шэрагу музычна-тэарэтычных і спецыяльных дысцыплін: "Педагогіка", "Агульная псіхалогія", "Узроставая псіхалогія", "Псіхалогія мастацкай творчасці", "Прафесійная педагогіка", "Спецінструмент", "Народна-інструментальная музычная культура Беларусі", "Вывучэнне педагогічнага рэпертуару" і інш.

Мэтай вывучэння дысцыпліны "Методыка выкладання спецыяльных дысцыплін" з'яўляецца фарміраванне педагогічнага майстэрства будучага выпускніка ў галіне выкладання спецыяльных музычных дысцыплін.

Для паспяховай падрыхтоўкі высокакваліфікаваных выкладчыкаў пастаўлены наступныя задачы:

- авалоданне спецыфічнымі асаблівасцямі выкладання спецыяльных дысцыплін;
- выяўленне педагогічных і арганізацыйных здольнасцей студэнтаў;
- развіццё навыкаў работы з вучэбна-метадычнай літаратурай;
- выхаванне прафесійных і эмацыянальна-валявых якасцей студэнтаў;
- фарміраванне мастацкага густу і музычнай культуры студэнтаў.

У выніку навучання студэнт павінен

ведаць:

- спецыфічныя асаблівасці выкладання спецыяльных дысцыплін у розных тыпах навучальных устаноў;
- методыку складання вучэбных і канцэртных музычных праграм;

- асаблівасці методыкі работы над музычным творам на розных этапах;
- вучэбны і канцэртны рэпертуар і сучасную метадычную літаратуру;
- методыку правядзення індывідуальных заняткаў.

умець:

- выкладаць музычныя дысцыпліны ў прафесійных і агульных ўстановах музычнай адукацыі, выкарыстоўваць пры гэтым класічныя і сучасныя методыкі;
- работаць з вучэбна-метадычнай літаратурай;
- праводзіць урокі розных відаў і тыпаў;
- вырашаць з вучнем канкрэтныя мастацкія і тэхнічныя задачы;
- планаваць вучэбны працэс з улікам узросту і ўзроўню падрыхтоўкі вучняў, паслядоўна развіваць у вучня музычныя здольнасці, прафесійныя ўменні і навыкі.

Дадзеная праграма складзены зыходзячы з неабходнасці фармавання ў студэнтаў тэарэтычных і практычных ведаў па методыцы выкладання спецыяльнасці на ўсіх ступенях музычнай адукацыі.

У ліку эфектыўных педагагічных методык і тэхналогій, спрыяльных уцягванню студэнтаў у пошук і кіраванне ведамі, набыццю вопыту самастойнага рашэння разнастайных задач, варта вылучыць: тэхналогіі праблемна-модульнага навучання; тэхналогія вучэбна-даследчай дзейнасці; камунікатыўныя тэхналогіі; метады аналізу пэўных сітуацый; гульнявыя тэхналогіі і інш.

У мэтах фармавання сучасных сацыяльна-асобасных і сацыяльна-прафесійных кампетэнцый выпускніка ў практыку правядзення семінарскіх і практычных заняткаў мэтазгодна ўкараняць методыкі актыўнага навучання, дыскусійныя формы

Для забеспячэння кантролю самастойнай работы студэнтаў пажадана выкарыстоўваць заданні адкрытай формы са свабодна кантралюемым адказам, праблемны і творчыя заданні.

У адпаведнасці з вучэбным планам на вывучэнне дысцыпліны "Методыка выкладання спецыяльнасці" усяго адведзена 80 гадзін, з якіх 26 гадзін – аўдыторныя заняткі (20 гадзін – лекцыі, 6 гадзін – семінары). Рэкамендаваная форма кантролю ведаў студэнтаў – экзамен.

# ЗМЕСТ ДЫСЦЫПЛІНЫ

## УВОДЗІНЫ

Змест і асноўныя патрабаванні дысцыпліны "Методыка выкладання спецдысцыплін". Мэта і задачы дысцыпліны. Фарміраванне педагагічнага майстэрства выпускніка як мэта вучэбнай дысцыпліны. Вучэбна-метадычнае забеспячэнне. Дысцыпліна "Методыка выкладання спецдысцыплін" сярод іншых агульнапрафесійных і спецыяльных дысцыплін. Міжпрадметныя сувязі з іншымі дысцыплінамі

## РАЗДЕЛ 1. ГІСТОРЫКА-ТЭАРЭТЫЧНЫЯ АСНОВЫ ВЫКЛАДАННЯ НА НАРОДНЫХ ІНСТРУМЕНТАХ

### *Тэма 1. Спецыяльныя дысцыпліны ў сістэме музычнай адукацыі*

Фарміраванне выканальніцкай школы ігры на народных інструментах, і яе ўплыў на стварэнне сучаснай методыкі выкладання на розных узроўнях спецыяльнай адукацыі.

Значэнне і роля методыкі выкладання ігры на народных інструментах для фарміравання педагагічнага і выканаўчага майстэрства студэнта.

### *Тэма 2. Метадычная літаратура на спецыяльных дысцыплінах*

Станаўленне і развіццё методыкі выкладання спецыяльных музычных дысцыплін. Сувязь методыкі з гісторыяй выканальніцтва на музычным інструменце. Конкурсы як фактар актывізацыі тэарэтычных даследванняў выканальніцкіх сродкаў музыканта. Выкарыстанне фартэпіянай, скрыпічнай і інш. методык у працэсе выкладання спецыяльных музычных дысцыплін.

Асноўныя метадычныя дапаможнікі (у адпаведнасці са спецыялізацыяй). Структура і змест метадычных дапаможнікаў (школы ігры, хрэстаматы, зборнікі педагагічнага і канцэртнага рэпертуару і інш.).

### *Тэма 3. Пытанні арганізацыі і планавання вучэбнага працэсу.*

#### *Методыка падрыхтоўкі і правядзення ўроку*

Асаблівасці арганізацыі вучэбных заняткаў. Вядзенне вучэбнай дакументацыі. Складанне індывідуальнага плану. Магчымасць яго вар'іравання ў залежнасці ад індывідуальных дадзеных навучэнца. Выкананне індывідуальнага плану і справаздачнасць.

Падрыхтоўка педагога да ўроку – неабходная частка педагагічнай працы. Віды ўрокаў. Задачи і мэты ўроку. Асноўны змест ўроку і яго

кампаненты (праверка хатняга задання, сумесная праца педагога з навучэнцам над мастацкім рэпертуарам і інструктыўным матэрыялам, чытанне нот з ліста, паўтор пройдзенага рэпертуара, заданне да наступнага ўроку). Тэматычныя ўрок і ўрокі творчага музіцыравання (транспанавання, сачынення, падбору на слых і інш.).

Форма праверкі самастойнай працы навучэнца: праслухоўванне твора цалкам з наступнай адзнакай якасці выканання; адзнака дасягненняў і аналіз недахопаў ігры вучня; заахвочванне ініцыятывы; зварот увагі навучэнца на агульны характар выканання, на важныя дэталі, на памылкі.

## **РАЗДЗЕЛ 2. СУЧАСНАЯ ШКОЛА ПАВЫШЭННЯ ВЫКАНАЛЬНІЦКАГА МАЙСТЭРСТВА Ў КЛАСЕ СПЕЦДЫСЦЫПЛІН**

### ***Тэма 4. Састаўныя кампаненты выканальніцкага апарата музыканта***

Выканальніцкі апарат музыканта як зыходная пастаноўка корпуса і рук музыканта. Агульныя прынцыпы пабудовы выканальніцкага апарата. Асноўныя заканамернасці работы мышцаў і анатама-фізіялагічная будова рук. Роля індывідуальных асаблівасцей вучня пры вызначэнні пастаноўкі.

Спецыфіка пасадкі, становішча інструмента і пастаноўкі рук. Роля выканальніцкага апарата для фарміравання якаснага гучання інструмента. Паступовасць і паслядоўнасць у набыцці навыкаў ігры.

### ***Тэма 5. Спосабы гуказадабывання на народным музычным інструменце***

Асноўныя спосабы гуказадабывання на народных інструментах: штуршок, удар, націск і ўзяцце; і іх характарыстыка — фізіялагічны аспект.

Ідэяматорная падрыхтоўка ігравых рухаў і спосабы яе ажыццяўлення. Прынцыпы фарміравання рухальных навыкаў: "павольна і дужа", прынцып прадбачлівасці і хуткага меркавання, прынцып павольнай і дакладнай ігры, шматкратных паўтораў, прынцып маўленчага інтанавання і сальфеджыравання цяжкіх пасажаў і іх характэрныя асаблівасці.

### ***Тэма 6. Асноўныя мастацка-выразныя сродкі музычнага выканальніцтва***

Акустычныя асаблівасці фарміравання гуку. Сродкі гуказадабывання. Слыхавы кантроль над гуказадабываннем і сувязь яго з музычна-мастацкім

прадстаўленнем. Гукавая дынаміка, гукавыя дыяпазоны інструментаў. Тэмбравае фарбаванне гуку. Артыкуляцыйныя магчымасці інструментаў. Штрыхі і прыемы гуказдабывання. Класіфікацыя штрыхоў (легата, нон легата, стаката).

Асновы аплікатуры. Аплікатура як сродак музычнай выразнасці. Прынцыпы выбару аплікатуры. Аплікатура як тэхнічны сродак. Дынаміка як адзін з асноўных элементаў музычнай выразнасці. Тэмп і агогіка. Адзінства тэмпу і магчымасці адхілення ад яго. Фразіроўка. Сродкі фразіроўкі: нюансы, артыкуляцыя, штрыхі, аплікатура.

Паняцце аб інтанацыі ў акустычным і выканальніцка-мастацкім сэнсах. Раскрыццё множнасці розных значэнняў паняцця “інтанацыя”: вышынняя арганізацыя музычных тонаў па гарызанталі, манера (“лад”, “склад”, “тонус”) музычнага выказвання і г.д.

Равіццё выканальніцкай тэхнікі вучня ў класе спецінструмента і работа над інструктыўным матэрыялам. Роля інструктыўнага матэрыяла для тэхнічнага і мастацкага развіцця музыканта.

### ***Тэма 7. Методыка работы над музычным творам***

Работа над музычным творам як аснова працэсу навучання ігры на інструменце. Асноўная задача выканаўцы — раскрыццё ідэйна-эмацыянальнага зместу твора, стварэнне на аснове вывучэння нотнага тэксту сваёй выканальніцкай інтэрпрэтацыі. Варыянтная шматлікасць трактовак. Вобразны строй музычнага твора, раскрыццё яго зместу. Выканальніцкі план і шляхі яго рэалізацыі.

Асаблівасці работы над творамі малой і буйнай формы. Асноўныя жанравыя разнавіднасці мініяцюр; іх змест, фактура, цэльнасць пабудовы. Усведамленне буйной формы як адзінага цэлага, асэнсаванне асобных эпизодаў у іх узаемасувязі, уменне спалучаць розныя віды тэхнікі выканання.

### ***Тэма 8. Асаблівасці засваення вучэбнага і канцэртнага рэпертуару***

Аналіз сучаснага педагагічнага і канцэртнага рэпертуара.

Агульныя метадычныя прынцыпы адбору і сістэматызацыі вучэбнага рэпертуара (па аўтарах, жанрам, тэхналогіі выканання, прыступкам цяжкасці, педагагічным задачам і г. д.). Творы розных стыляў і жанраў у вучэбным рэпертуары. Інтэрпрэтацыя музычнага твора: выканальніцкія і метадычныя парады. Асноўныя прынцыпы пералажэння.

Значэнне педагагічнага і канцэртнага рэпертуара ў навучанні музыканта-прафесіянала. Канцэртны рэпертуар як сродак выхавання выканальніцкага майстэрства.

### УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

Темы	К-во ауд. часов		
	всего	лекц .	пра кт.
<i>Введение</i>	0,5	0,5	
<i>Раздел 1. Историко-теоретические основы преподавания на народных инструментах</i>			
Тема 1. Содержание курса. Специальная дисциплина в системе музыкального образования	0,5	0,5	
Тема 2. Методическая литература по специальным дисциплинам	4	2	2
Тема 3. Вопросы организации и планированию учебного процесса. Методика подготовки и проведения уроков по специнструменту	1	1	
<i>Раздел 2. Современная школа повышения исполнительского мастерства в классе специнструмента</i>			
Тема 4. Составные компоненты исполнительского аппарата музыканта	2	2	
Тема 5. Способы звукоизвлечения на народных музыкальных инструментах	6	4	2
Тема 6. Основные художественно-выразительные средства музыкального исполнительства	6	4	2
Тема 7. Методика работы над музыкальным произведением	4	4	
Тема 8. Особенности освоения учебного и концертного репертуара	2	2	
<b>Всего</b>	<b>26</b>	<b>20</b>	<b>6</b>

## 5.2 Основная литература

1. Андриюшенков, Г.И. Методика начального обучения игре на балалайке / Г.И. Андриюшенков. – Л.: Музыка, 1983. – 112 с.
2. Баян и баянисты : сб. метод. ст. / Сост. и общая ред. Ю.Т.Акимова. – М.: Сов. композитор, 1970-1981.– Вып. 1. – 1970. – 150 с.; Вып. 2. – 1974.– 128 с.; Вып. 3. – 1977. –172 с.; Вып. 4. – 1978. – 115 с.; Вып. 5. – 1981. –132 с.
3. Баян и баянисты: сб. метод. ст. / Сост. и общая ред. С. Колобкова, Б. Егорова. – М.: Сов. композитор, 1984.– Вып. 6. – 128 с.
4. Варфоломос, А. Д. Музыкальная грамота для баянистов и аккордеонистов / А.Д. Варфоломос. – Л.: Музгиз, 1961-1969. – Вып. 1. – 1961. – 76 с.; Вып. 2. – 1962. – 82 с.; Вып. 3. – 1963. – 86 с.; Вып. 4. – 1964. – 88 с.; Вып. 5. – 1966. – 72 с; 2-е изд. перераб. – Л.: Музыка, 1969.– 264 с.
5. Гладков, Е.П. Совершенствование приёмов звукоизвлечения и артикуляция при игре на белорусских цимбалах / Е.П. Гладков. – Мн.: Выш. школа, 1976. – 40 с.
6. Жданович, Л.Н. Некоторые вопросы развития навыка чтения нот с листа у начинающих цимбалистов / Л.Н. Жданович. – Минск: Вышэйш. школа, 1979. – 28 с.
7. Имханицкий, М.И. История баянного и аккордеонного искусства : уч. пос. / М.И. Имханицкий. – М., РАМ им. Гнесиных, 2006. – 520 с.
8. Климов, Е. Совершенствование игры на трехструнной домре / Е.Климов. – М.: Музыка, 1972. – 120 с.
9. Круглов, В. Исполнение мелизмов на домре / В. Круглов. – М., 1997. – 24 с.
10. Круглов, В. Совершенствование техники игры на трехструнной домре / В. Круглов. – М., 1997. – 24 с.
11. Липс, Ф.Р. Об искусстве баянной транскрипции: теория и практика / Ф. Липс. – Москва: Музыка, 2007. – 134 с.
12. Липс, Ф.Р. Искусство игры на баяне / Ф.Р. Липс. – М.: Музыка, 1985.– 157 с.
13. Лысенко, Н. Методика обучения игре на домре / Н.Лысенко. – Киев: Муз. Украина, 1990. – 97 с.
14. Максимов, В.А. Баян : Основы исполнительства и педагогики : Психомотор. Теория артикуляции на баяне : Пособие для учащихся и педагогов музык. шк., училищ, вузов / В. Максимов. – СПб.: Композитор, 2003. – 255 с.
15. Осмоловская, Г. Обучение игре на домре. Вопросы теории и методики / Г. Осмоловская. – Мн.: Бел. гос. акад. музыки, 2001. – 48 с.
16. Осмоловская, Г.В. Активизация музыкального слуха при обучении игре на домре / Г.В. Осмоловская. – Мн.: Вышэйш. шк., 1981. – 28 с.

17. Прадед, В. Рационализация игровых движений цимбалиста: практ. Пособие. – Мн., 2009. – 48 с.
18. Свиридов, Н.М. Основы методики обучения игры на домре / Н.М. Свиридов. – Л.: Музыка, 1968. – 76 с.
19. Ставицкий, З. Начальное обучение на домре / З. Ставицкий. – СПб.: Музыка, 1984. – 64 с.
20. Хитрин, Н. Методика освоения тремоло / Н. Хитрин. – СПб.: Союз художников, 2004. – 23 с.
21. Черняк, Л.И. Вопросы истории и теории домрового исполнительства (на материале произведений белорусских композиторов / Л.И Черняк. – Мн., 2006. – 48 с.
22. Щербак, В.М. Принципы организации исполнительского аппарата домриста / В.М. Щербак // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – Мн.: Бел. дзярж. акадэмія музыкі, 2001. – Вып. 1. – С. 106 – 111.
23. Щербак, В.М. Принципы формирования исполнительского аппарата балалаечника / В.М. Щербак. – Мн.: ЛУЗИ МК БССР, 1979. – 50 с.

### 5.3 ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Ауэр, Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики / Л. Ауэр. – М.: Музыка, 1965.
2. Браудо, И. Артикуляция (О произношении мелодии) / И. Браудо. – 2-е изд. – М.: Музыка, 1973. –
3. Вицинский, А.В. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением: психологический анализ / А.В.Вицинский. – М.: Классика, 2003. – 96 с.
4. Коган, Г. Работа пианиста / Г.Коган. – М.: Музыка, 1979. – 184 с.
5. Гинзбург, Л.С. О работе над музыкальным произведением / Л.С. Гинзбург. – 4-е изд. – М.: Музыка, 1981. – 143 с.
6. Савшинский, С.И. Работа пианиста над музыкальным произведением / С.И. Савшинский. – М.: Классика-XXI, 2004. – 191 с.
7. Гофман, И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре / И. Гофман. — М.: Музыка, 1961. — 268 с.
8. Милич, Б.Е. Воспитание ученика-пианиста / Б.Е.Милич. – М.: Кифара, 2002. – 119 с.
9. Ширинский, Л.А. Штриховая техника скрипача / Л.А.Ширинский. – М.: Музыка, 1983. – 86 с.
10. Шмидт – Шкловская, А. О воспитании пианистических навыков / А. Шмидт-Шкловская. – Л. : Музыка, 1985. – 70 с.