

НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА

На тему: «История возникновения балалайки,
ориентированная на комплексный подход».

Автор

Лазарева Наталья Викторовна

Научный руководитель:

Афанасьева Алла Борисовна

кандидат искусствоведения, доцент кафедры
государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург.

Санкт-Петербург 2017 г.

Содержание

Введение.	Стр.	2
Глава 1. Балалайка один из русских музыкальных инструментов		5
1.1. История возникновения балалайки		7
1.2. Направления занятий в классе обучения игре на балалайке		19
1.3 Знакомство с инструментом (технологический аспект)		21
1.4. Приёмы игры на балалайке.		23
1.5 Штрихи на балалайке		28
Глава 2. Игра на балалайке, как одно из направлений музыкального образования детей		33
2.1. Воспитательные возможности русского народного инструментального искусства		33
2.2. Работа над репертуаром в классе игры на балалайке		37
2.3. Работа над музыкальным произведением		39
Глава 3. Методические основы начального обучения игре на балалайке		42
3.1. Методические принципы занятий с начинающими детьми (наглядно–демонстрационные, теоретические, практические, особенности посадки и постановки рук)		
3.2. Методические основы начальных исполнительских навыков		55
3.3. Заинтересованность детей в концертной деятельности – как эксперимент		61
3.4. Адаптированная программа по классу балалайки		66
Заключение		79
Библиография		82
Приложение №1		84
Приложение №2		90

Введение

...Балалайка – инструмент любительский:
таким он и должен быть, в этом сила балалайки и её
значение; но образцовое исполнение на ней, как показатель
игры, должно существовать, иначе не может быть
подражания...

В.В Андреев

В наши дни острее воспринимается пушкинская мысль о том, что народ, не знающий истории и культуры своих предков, обречен на духовное вырождение. В течение XX века мы основательно растеряли запасы самобытности. Многие традиции ушли из реального обихода. Как пишет А.Б. Афанасьева в статье «Освоение детьми народной культуры: история и современность»: «о русской народной культуре городские и даже крестьянские дети зачастую больше узнают не из окружающей жизни, а посредством системы образования (в общеобразовательной школе или на занятиях в какой-либо студии Дома культуры, школы искусств и др.). Возникает опасность того, что традиционная культура может не войти в сферу бытия ребенка. В связи с этим возрастает роль школы,

системы дополнительного образования, которые помогут сохранить народную культуру» (1, с.41-45).

С русским фольклором дети знакомятся в общеобразовательной школе на уроках литературы (главным образом, с пословицами, поговорками, загадками, сказками). На уроках музыки слушают и поют народные песни, знакомятся с наигрышами на народных инструментах. Среди многообразия музыкальных инструментов свое место занимает и балалайка.

Ныне достаточно популярная, в научной литературе она мало освещена. В системе музыкального воспитания ведется практическая работа по обучению игре на балалайке, однако теоретического исследования этому инструменту уделяется недостаточно внимания. Литературы по истории, теории и даже методике игре на балалайке чрезвычайно мало.

В данной методической разработке внимание будет сфокусировано на методических проблемах обучения игре на балалайке.

Мы предполагаем, что в современных условиях необходимо применять комплексный подход на занятиях в классе балалайки. Данная тема мало исследована и имеет большое значение в музыкальном развитии детей. Этим

обуславливается **актуальность** выбора темы методической работы и комплексного ракурса ее исследования.

Объект исследования – процесс обучения в классе балалайки.

Предмет исследования – методика обучения игре на балалайке, ориентированная на комплексный подход.

В основу нашего исследования положена следующая гипотеза: знакомство с балалайкой в комплексной методике, включающей вопросы ее истории, восприятия аутентичного и оркестрового звучания, освоение разнообразного репертуара (от обработок народных песен до произведений профессиональной музыки) будет способствовать развитию интереса детей к занятиям в классе балалайки и будет благотворно влиять на развитие музыкальной культуры школьников. Для доказательства нашей гипотезы предлагается разрешить следующие задачи:

- 1) проанализировать историю возникновения балалайки, ее места в народной культуре, сведения об истории для детей
- 2) исследовать специфику инструмента – балалайка и особенности приемов игры на ней;
- 3) обозреть панораму музыкального репертуара для балалайки;
- 4) пояснить методические основы начального обучения на балалайке;
- 5) провести небольшой эксперимент

Глава 1. Балалайка – один из русских народных музыкальных инструментов



Балалайка – это русский народный струнный инструмент. В Толковом словаре русского языка В.И. Даля балалайка характеризуется так: «Балалайка, балабойка, южн. Брунька — народный музыкальный инструмент, принадлежащий к группе инструментов струнных. Балалайка состоит из кузова с треугольной декой грифа, делается из соснового дерева и размеры ее

уклоняются, от тех образцов этого инструмента, которые продаются в наших столицах» .стр.30

Когда и кем изобретена балалайка неизвестно. В «Энциклопедическом словаре Брокгауза и Эфрона» сообщается, что некоторые ученые видят в балалайке видоизмененную домру или домбры, до сих пор существующую у киргиз-кайсаков и отличающуюся от балалайки тем, что нижний край ее треугольной деки гораздо короче балалаечного и что она имеет только две струны, строящиеся в квинту. Некоторые музыковеды полагают, что

балалайка изобретена самими русскими во время татарского владычества, или, по крайней мере, заимствована от татар. Балалайка, как гудок, волынка, гусли и др. почитается одним из древнейших музыкальных инструментов, что свидетельствует и арабский историк **Ибн-Фацлан**, посетивший, в качестве посла, в 921 г. волжскую Болгарию и видевший как заезжие “*руссы*” хоронили своего князя. По языческому обычаю в могилу покойнику положили: “крепкий напиток, плоды и музыкальный инструмент” — “*eine Laute*”, в переводе **Фрэна**, по мнению **А. Котляревского** — “*балалайку*”, чтобы, по языческому верованию в загробную жизнь, он мог и на том свете услаждать себя игрой на любимом при жизни инструменте (с.52). Однако, мнение Котляревского м. считать игрой воображения, по-видимому, этим инструментом была домра (широко распространенный в Древней Руси струнный щипковый музыкальный инструмент).

В конце XIX века замечательный русский музыкант-исследователь В.В.Андреев проделал труднейшую кропотливую работу по восстановлению и усовершенствованию русских народных инструментов. Именно по его указаниям было создано семейство балалаек разных размеров - пикало, малая, альт, бас и контрабас подобно струнной группе симфонического оркестра. Реконструированная трёхструнная балалайка получила квартовый строй и полный хроматический звукоряд.

Самые ранние сведения о балалайке относятся к 18 в. – к 1715 г. . Первым упоминанием о балалайке в печатных источниках был «Реестр», составленный и подписанный Петром I в 1715 году. В Санкт-Петербурге

готовилось празднование шуточной свадьбы тайного советника князь - папы Н. М. Зотова. Свадебная церемония должна была сопровождаться грандиозным шествием ряженных, изображавших группы различных народов и племен, населявших в те времена Государство Российское. Каждой группе полагалось нести музыкальный инструмент, наиболее характерный для данной национальности. Помимо большого количества других инструментов, в «Реестр» входило 4 балалайки. Тот факт, что балалайки были отданы участникам, одетым калмыками, говорит, видимо о том, что балалайка в начале XVIII века не имела широкого распространения в русском народе. На сегодняшний день история балалайки насчитывает почти три столетия. Обратимся к истории изучения этого замечательного русского инструмента.

1.1. История возникновения балалайки

История развития и бытования русских народных музыкальных инструментов - одна из наименее исследованных областей отечественной музыкальной науки. В то время как народные песенные традиции уже давно – с конца XVIII в. стали предметом тщательного изучения, народный музыкальный инструментарий должного внимания к себе не привлек. В области русского народного инструментоведения почти не издано ни одной обобщающей работы, а число опубликованных записей народной инструментальной музыки предельно мало. Собираение и изучение ее в условиях царской России фактически не производилось. На протяжении всей истории дореволюционной фольклористики был только один пример публикации народного балалаечного наигрыша в 1896 году Н.Пальчиковым.

Сведения о балалайке в конце XIX в. включил А.С.Фаминцын в свою книгу «Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа», изданную в СПб в 1891 г. В 1896 г. вышел труд Б.Бабкина «Балалайка. Очерки истории ее развития и усовершенствования». Среди дореволюционной музыковедческой литературы надо назвать важный труд Н.И.Привалова «Тамбуровидные музыкальные инструменты русского народа» (1905). В советское время наиболее крупное исследование о балалайке было сделано Ф.В.Соколовым: «Русская народная балалайка», изданное в 1962 г. Стали публиковаться записи фольклористов наигрышей на балалайке. Однако в целом инструментальная традиция по сей день находится в тени внимания этномузыкологии.

Проблемы русского музыкального инструментария имеют глубокие корни существования народной инструментальной музыки в России. Как пишет М. Косолапов: «В начале XVII века московские «домерщики» (музыкальные мастера), изготавливавшие домры и другие музыкальные инструменты, населяли целый переулок в Замоскворечье». Хотя домра и другие инструменты были широко распространены в народе, в среде правящих классов эти инструменты проникали лишь в исключительных случаях. Объясняется это враждебным отношением со стороны церкви, рассматривающей все народные инструменты, а в особенности инструменты струнные, как «сосуд Дявола», «бесовские игры». Сохранился ряд предписаний церкви, направленных против народных музыкантов, в которых они по своей «вредности» приравнивались к разбойникам и волхвам.

Гонения на народные музыкальные инструменты со стороны церкви и светской власти в середине XVII века принимает характер массового уничтожения этих образцов народного искусства. Так, например, по свидетельству Адама Олеария, «около 1649 года все «гудебные сосуды» были отобраны по домам в Москве, нагружены на пяти возах, свезены за Москву-реку и там сожжены». Это было в Москве, а в провинцию следовали строгие царские указы Алексея Михайловича вроде следующего, посланного в том же 1649 году приказчику Верхотурского уезда в Сибири: «А где объявятся домры и сурны, и гудки, и гусли, и хари, и всякие гудебные бесовские сосуды, тебе б то всё велеть выимать и, изломав те бесовские игры, велеть сжечь».

Главными носителями народного инструментализма были скоморохи, с их бытовым, **народно-обрядовым** и **социально-сатирическим** репертуаром. В Древней Руси центром поселения скоморохов стал Великий Новгород. Представители этой профессии пользовались в "вольном" городе большой честью. Скоморохи были главными зачинщиками песен и плясок. Своим весельем и "гудьбой" они не только развлекали народ, но и заставляли подражать себе.

Потому, при царство-скомороховании Алексея Михайловича прозванного "тишайшим" по инициативе патриарха начались гонения на певцов и скоморохов. Аскетичные византийцы церковники считали, что русские очень любившие пение и музыку, стали злоупотреблять этим искусством, распевая разного рода "скандалезные песни". Народная

музыка и её орудия (т.е. инструменты) признавались "треклятыми изобретениями дьявола", музыкант считался прямым слугою сатаны и назывался "шпынь". Начиная с 1648 года последовал ряд царских указов, запрещавших инструментальную музыку. Это привело к тому, что православная церковь, опиравшаяся на государственную власть, стала полностью отрицать инструментальное искусство.

Началось преследование скоморохов - первых **музыкантов-профессионалов**, запрет и уничтожение профессии «скоморох», а вместе с профессией уничтожались их инструменты (прежде всего домры и гудки).

На популярность балалайки во второй половине XVIII века указывает также то, что среди ее любителей было немало представителей «высшего сословия». Все это способствовало выдвижению из среды русских музыкантов подлинных мастеров балалаечного исполнительства. К числу таких мастеров в первую очередь следует отнести известного русского скрипача и композитора XVIII в. Ивана Евстафьевича Хандошкина (1747-1804). В его лице не только скрипка, но и балалайка нашли совершенного исполнителя, непревзойденного виртуоза. Сохранились сведения об инструменте, на котором играл И. Е. Хандошкин. Он пользовался балалайкой, с **шаровидным кузовом**, сделанным из **тыквы**. Нужно отметить что, кустарное изготовление балалаек из такого, на первый взгляд малопригодного материала, было широко распространено в России.

Однако в отличие от обычных кустарных инструментов подобного рода, кузов балалайки И.Е. Хандошкина был проклеен изнутри порошком

битого хрусталя, отчего звук становился чистый и серебристый. В воспоминаниях солиста оркестра Большого театра В.В. Безекирского (Из записной книжки артиста 1850-1910. – СПб., 1910) упоминается имя штаб-ротмистра Радивилова, который в 50-х годах XIX века давал сольные концерты в Москве. Играл он на четырехструнной балалайке, но нередко и на одной струне. Инструмент его, по преданию, был сделан из старой гробовой доски. Радивилова знала и любила вся Москва. Достаточно сказать, что его приглашали участвовать в самых парадных концертах с лучшими артистическими силами - пианистом Т. Лешетицким, скрипачом Гербером, гитаристом М.С. Соколовским и др.

По свидетельству Л.Михеевой в книге «Музыкальный словарь в рассказах» балалайка вскоре попала в руки Василия Васильевича Андреева, как раз в ту пору занимавшегося поисками и восстановлением сохранившихся в народе образцов старинных русских инструментов (15, с.50). У сельского виртуоза крепостного крестьянина Антипа Васильева Андреев научился играть на балалайке. Вот что описывается в книге Михаила Косолапова «Возрождение русской музыки»: «В.В Андреев рассказывал, вспоминая об этом «Был тихий июньский вечер. Я сидел на террасе и наслаждался тишиной деревенского вечера. Вдруг совершенно неожиданно услышал дотоле еще неведомые для меня звуки. Я сорвался с места и подбежал к флигелю, откуда неслись звуки. Передо мной на ступеньках крыльца сидел крестьянин и играл на ...балалайке!... Я уже видел раньше этот инструмент в маленьких лавках на окнах, но никогда еще не

слыхал игры на нем. Я был поражен ритмичностью и оригинальностью приема игры и никак не мог постичь, как такой убогий с виду, несовершенный инструмент только с тремя струнами, может давать столько звуков» (№4, с.85)

По своей форме и музыкальным качествам старинная народная балалайка существенно отличалась от современной. Она представляла собой «длинный двухструнный инструмент», имела корпус длины (примерно 27 см.) и ширины (примерно 18 см) и шейку (гриф), по крайней мере, в четыре раза более длинную».

Встреча в 1883 году с Антипом сыграла огромную роль в жизни Андреева. Услышав игру замечательного народного музыканта-виртуоза, он понял, что балалайка, более чем любой другой русский народный инструмент, способна в совершенстве передавать характер русских народных плясовых песен, что в ней таятся такие потенциальные возможности, о которых никто даже и не подозревает. Настойчиво и целеустремленно овладевает Андреев балалайкой, добавляя к советам Антипа приемы скрипичной техники, свои музыкальные знания и опыт игры на других народных инструментах. Не прошло и двух недель, как ученик уже догнал своего учителя, переняв весь его незатейливый репертуар, состоявший из нескольких народных песен. Однако вскоре перед молодым энтузиастом балалайки возникли серьезные препятствия, казавшиеся ему непреодолимыми. Андреев не только превзошел Антипа, но и достиг того «потолка» виртуозности, которыми обладала кустарная Антипова балалайка.

Пока он не умел еще играть, то все недочеты и недостатки звука можно было относить за счет техники, но когда он овладел инструментом, то стало ясно, что секрет здесь не в игре, а в несовершенстве балалайки. Ее передвижные жильные навязки, заменяющие лады, ее слишком слабый, невыразительный звук ограничивали исполнительскую технику, обедняли возможности вариационного развития народных мелодий. В быстром темпе фигуры сливались в какую-то дребезжащую кашу, исполнение утрачивало техническую четкость и точность интонирования. Становилось все яснее и яснее, что дальнейшие усилия бесплодны.

В 1884 году он услышал, что в соседнем уездном городе Вышнем Волочке проживает помещик по фамилии Паскин, страстный любитель балалайки. Разыскать чудака-помещика, увлекающегося игрой на балалайке, оказалось делом несложным. Первый же встречный указал Андрееву богатый особняк А.С. Паскина, который прославился на весь город мастерским исполнением на балалайке русских песен. **Александр Степанович Паскин** был в полном смысле этого слова виртуозом. Его игра, отличавшаяся огненным темпераментом и безудержной стремительностью темпов, буквально ошеломила Андреева. Слушая русские песни в исполнении Паскина, наблюдая его смелые и оригинальные приемы игры, молодой музыкант снова поверил в балалайку. Общие интересы очень скоро сблизили двух музыкантов-энтузиастов, и Паскин за несколько уроков ознакомил Андреева с новыми техническими приемами и своим репертуаром.

По совету А. С. Паскина Андреев заказывает у местного столяра более совершенную балалайку, отличающуюся от Антиповой размерами кузова, тщательностью отделки и пропорциональностью своих частей. Кроме того, балалайка была сделана из хорошо выдержанного дерева, дававшего чистый и приятный тон. Вернувшись домой, Андреев еще настойчивее оттачивает свое исполнительское мастерство на новой балалайке, открывшей ему более широкие перспективы. Вместе с тем он не оставляет мысли о дальнейших усовершенствованиях мечтая о такой балалайке, которая могла бы прозвучать в любом столичном салоне, на любой эстраде, о балалайке красивой и звучной, концертной и в то же время подлинно народной.

В особенности заинтересовали Андреева балалайки Вятской губернии. Там, в глуши Вятских лесов, сохранились еще традиции, восходящие чуть ли не к концу XVIII века. Вятские балалайки своим круглым, вернее, полушаровидным кузовом очень напоминали Андрееву мандолины. Однако играли на них обычным народным балалаечным приемом - бряцанием. Вскоре Андреев приходит к важному выводу: треугольный кузов и три струны наиболее типичны для народных балалаек. Что же касается соотношения частей и пропорций, то они не играют существенной роли и могут в известных пределах изменяться, не нарушая народной сущности инструмента. И Андреев решает сам попробовать набросать на бумаге чертеж будущей концертной балалайки, стараясь найти те оптимальные формы, которые отвечали бы требованиям акустики и эстетики, были бы

удобны при игре и в то же время не слишком отдалялись от традиционных форм кустарных балалаек.

В.В. Андреев писал: «Главной задачей я ставил, найдя прототип инструмента, сохранение все основ, данных ему самим народом, т.е. внешний вид, форму, количество струн, приемы игры, строй. Строителем и автором инструмента как был русский народ, так и остался; я же его только реставрировал и, развив народные принципы, привел в надлежащий порядок все его разновидности».(№4,с.61). Закончив чертежи усовершенствованной концертной балалайки, Андреев едет в Петербург с твердым намерением заказать ее у одного из лучших инструментальных мастеров. В Петербурге молодого музыканта постигло горькое разочарование.

Он знал, что высшее общество с пренебрежением относится к народной музыке. Но, что балалайку, его любимую балалайку, которой он отдал столько сил, времени, внимания, ради которой он вступил в серьезный конфликт с матерью, здесь, в Петербурге до такой степени презирают, - этого он не мог предположить. Первый же музыкальный мастер, к которому обратился Андреев, отказывает ему в изготовлении инструмента.

Неожиданно для Андреева принять заказ соглашается один из лучших в городе смычковых мастеров **Владимир Васильевич Иванов**. Изготовленная В. В. Ивановым первая концертная балалайка отвечала самым строгим требованиям. Она буквально пела под пальцами, раскрывая новые, безграничные, как казалось Андрееву, горизонты своих возможностей. Ее отличная дека и кузов, сделанный из горного клена, позволили исполнителю

расширить динамический диапазон от тончайшего пианиссимо до мощного форте. В то же время это был инструмент со всеми его наиболее характерными народными особенностями - способом звукоизвлечения, количеством струн и формой. Андреев ничего нового не изобрел. Он только привел созданное народом и бывшее в народе в соответствие с современным уровнем музыкальной культуры. Петербургское общество того времени было избаловано многочисленными русскими и иностранным виртуозами-гитаристами, мандолинистами, гармонистами, концертантами, чуть ли не ежедневно выступавшими в столичных салонах и на эстрадах. И, тем не менее, успех Андреева превзошел все ожидания. Его виртуозная игра не только восхитила слушателей, но и вызывала желание подражать.

Где взять такой инструмент и как на нем научиться играть? - с таким вопросом обращаются к Андрееву многие из его слушателей. Но он не может пока дать удовлетворительного ответа. Своим искусством он обязан Антипу, Паскину и тем марьинским пастухам, которые научили его понимать и любить народную инструментальную музыку, а его балалайка - пока единственная в России, да и та, как показал опыт столичных выступлений, еще не вполне отвечает требованиям высшего исполнительского мастерства.

Чтобы доказать жизнеспособность балалайки, рассуждал Андреев, надо еще настойчивее оттачивать исполнительское мастерство и заниматься усовершенствованием конструкции. С удвоенной энергией работает он над развитием своей исполнительской техники, неустанно думает о дальнейшем улучшении инструмента.

В восьмидесятых годах XIX в. образовался кружок любителей игры на балалайках. **В.В. Андреев**, основатель этого кружка, подал мысль инструментальному мастеру **Ф. Пасербскому** вырезать балалайку из лучшего материала, сделав кузов ее из бука и значительно увеличив его, а деку — из ели. «Гриф, по указанию г. **Андреева**, был укорочен, струны натянуты скрипичные и гитарные» (Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона с. 52).

Мастер Ф.С. Пасербский делает ему концертную балалайку, на этот раз с двенадцатью постоянными ладами, позволяющими исполнять более виртуозные пассажи и, что особенно важно, хроматические последовательности и гаммы). В 1896-1900гг. В.В. Андреев в содружестве с Ф.С. Пасербским и С.И. Налимовым создал целое семейство балалаек от пикколо до контрабаса. Велика роль В.В.Андреева в создании ансамбля, а затем оркестра русских народных инструментов. «Первым солистом» Великорусского оркестра был Борис Сергеевич Трояновский. Его называли «королём балалайки». Он много ездил по России, побывал за границей. Ему рукоплескали Берлин, Лейпциг, Гамбург, Лондон, Париж, Нью-Йорк, Чикаго, Вашингтон. В Англии осенью 1909 года Б. С. Трояновский был приглашен в замок Виндзор играть на балалайке в присутствии двух королей —

английского и португальского. Английский король, как писали газеты, «выразил большую похвалу и удивление, что на таком простом инструменте можно сыграть серьезные вещи».(№16,с.82)

До конца своих дней Трояновский вспоминал поездку ко Л. Н. Толстому в Ясную Поляну, которая состоялась летом того же 1909 года. Музыкант общался с великим писателем, играл для него на балалайке, после чего автор «Войны и мира» подарил балалаечнику свою фотографию и подписал: «Борису Сергеевичу Трояновскому как выражение благодарности за большое, давно не испытанное удовольствие, доставленное мне его самобытно-талантливой игрой». Позже Л. Н. Толстой сказал: «В игре Трояновского на балалайке звучит сразу как будто несколько инструментов. Очень хорошо!». (творческое наследие Андреева №16,с.78).

Подробно об этом оркестре рассказано в книге «Творческое наследие В.В.Андреева» -(16). В конце XIX века замечательный русский музыкант-исследователь В.В.Андреев проделал труднейшую кропотливую работу по восстановлению и усовершенствованию русских народных инструментов. Именно по его указаниям было создано семейство балалаек разных размеров - пикало, малая, альт, бас и контрабас подобно струнной группе

симфонического оркестра. Реконструированная трёхструнная балалайка получила квартовый строй и полный хроматический звукоряд.

Благодаря своим исполнительским возможностям, балалайки в оркестре составляют и основную мелодическую и аккомпанирующую группу. Кроме того балалайка находит своё применение как сольный инструмент. Для неё пишут концертные пьесы и произведения. Радует то, что с каждым годом все больше появляется талантливых композиторов, пишущих специально для балалайки, это дает возможность профессионально развиваться исполнительской школе.

1.2. Направления занятий в классе обучения игре на балалайке

Главные направления занятий по предмету «Музыкальный инструмент» (балалайка) обычно в методической литературе формулируются следующим образом:

- приобщить к музыкальной культуре ребенка, дать практические знания и навыки, способствующие развитию индивидуальных способностей (музыкальной памяти, воображения, впечатлительности, творческого импульса) учащегося;

- привлечь к активному участию в художественной самодеятельности.

Основной формой работы по классу балалайки, является урок, проводимый индивидуально педагогом с учеником. Именно индивидуальная форма работы дает понять и оценить общее и физическое развитие каждого ребенка:

- приспособляемость к инструменту;
- положение рук;
- правильность посадки;
- качество звукоизвлечения.

Однако преподаватель должен разнообразить форму занятий: наряду с основной формой – уроком – могут использоваться и различные внеурочные формы: игра в ансамбле, тематические вечера, выступление на концертах, общих родительских собраниях и конкурсах различного уровня.

Учебно-воспитательная работа класса балалайки включает в себя:

- изучение основной программы учащихся;
- ознакомление с разнообразными музыкальными произведениями;

- развитие технических навыков в процессе работы над произведениями и на материале специальных упражнений, этюдов, гамм;
- помощь ученикам в их самостоятельном музицировании, путем развития навыков грамотно разобрать и исполнить доступный музыкальный текст. Все эти формы работы помогают преподавателю решить основные задачи в музыкальном воспитании ребенка.

1.3 Знакомство с инструментом

(технологический аспект)

Балалайки бывают нескольких видов: пикколо, малая, альтовая, балалайка секунда, басовая и контрабасовая. Как отмечается в любом учебном пособии игры на балалайке (например, Нечепоренко П., Мельников В. «Школа игры на балалайке» (20).

Балалайка прима состоит из трех частей: корпуса, грифа (шейки) и головки. Корпус имеет заднюю часть, она склеена из отдельных сегментов, обыкновенно этих сегментов шесть или семь, деку, которая закрывает кузов сверху и окантовывается по краям обечайкой, кнопки для закрепления струн и нижний порожек, предохраняющий деку от давления натянутых струн. В середине дека находится круглое отверстие – голосник с фигурной розеткой. Над декой, около

накладки грифа имеется навесной панцирь, защищающий при игре деку от царапин. На многих балалайках панциря нет, и в основном эти инструменты рассчитаны на учеников детских музыкальных школ (вместо панциря на них в верхней части деки просто какой-нибудь рисунок – ягодка или цветочек.)

Гриф вставлен в корпус и закреплен в нем. Сверху на гриф наклеена накладка, в месте соединения головки с шейкой грифа прикреплен верхний порожек. На накладку нанесены тонкие поперечные пропилы, в которые вставляются металлические порожки. Промежутки между металлическими порожками называются ладами. Порядковый счет их начинается от верхнего порожка. Лады II; V; VII; X; XII и XIX отмечены белыми кружочками.

На головке грифа имеются колковые валики для закрепления струн. Их натяжение регулируется вращением колков. От расположения подставки и верхнего порожка зависит высота струн над грифом. Струны, слишком высоко приподнятые над грифом, затрудняют игру на инструменте, их трудно прижимать на ладах. На подставке и на верхнем порожке делаются углубления (прорези) для струн. Подставка устанавливается на деке в точно установленном месте. Это место должно находиться на одинаковом расстоянии как от верхнего порожка до 12-го металлического порожка, так и от 12-го металлического порожка до подставки. На верхней части подставки делают наклейки ровные или фигурные. Фигурные наклейки служат для выравнивания строя инструмента.

Балалайка изготавливается из выдержанного сухого дерева. Корпус, состоящий из семи клепок, делается из клена или палисандра. Дека – из прямолинейной (резонансовой) ели. Шейка грифа склеена из трех продольных частей твердых пород дерева. Лучший материал для изготовления подставки – клен. Наклейка на подставке, а также верхний и нижний порожки делаются из черного дерева или белой кости. Кленовый навесной подлокотник крепится шурупами к обечайке корпуса. Панцирь также делается из твердой породы дерева или пластмассы.

Металлическая колковая механика плотно прикреплена к головке инструмента, колки вращаются легко и плавно. Струны изготавливаются из специальной стали и имеют различное сечение (толщину): первая – 0.29 мм (возможно 0.30 мм), вторая – 0.86 мм, третья – 0.86 мм (возможно 1.00 мм).

Каждая струна закреплена петлей на соответствующей ей кнопке. Затем, протянутая от кнопки через нижний порожок по углублениям в подставке и в верхнем порожке, закрепляется двумя-тремя оборотами (против часовой стрелки) вокруг основания валика колка.

Все части инструмента должны быть хорошо пригнаны. От этого во многом зависит качество его звучания.

1.4. Приёмы игры на балалайке.

Приемы игры – это целесообразное движение рук и пальцев для формирования характера звучания инструмента. Применение того или иного приема игры будет способствовать выявлению музыкального образа средствами данного инструмента, поможет добиться выразительного исполнения.

Критерием для всех приемов игры должна быть музыкально – художественная целесообразность применения их, простота и удобство игровых движений, то есть минимальная затрата энергии и достижение максимального эффекта. Приемы игры, которым уделяется значительное внимание в процессе обучения. Ознакомимся с ними.

Всё многообразие приёмов игры на балалайке основано на двух способах звукоизвлечения- ударном и щипковом. Удар и щипок различаются между собой скоростью и формой движения руки, способом возбуждения струны и характером звукообразования.

Удар предполагает замах всей руки или какой-либо её части. К приёмам, имеющим ударную природу звукообразования, относятся: бряцание, тремоло, переменные удары, двойное пиццикато, удар большим пальцем правой руки.

Щипок характеризуется зацеплением струны без замаха руки, выведением её из состояния покоя и мгновенного её освобождения. К щипковым приёмам относятся: пиццикато большим пальцем, нисходящее пиццикато левой руки, подцеп, малая и обратная дробь, вибрато большим пальцем.

Кроме указанных способов существует ещё комбинированный способ звукообразования. К нему относятся: гитарные приёмы, вибрато указательным пальцем, большая дробь.

Щипковые обозначения:

Пиццикато большим пальцем (; pizz. (б));- это извлечение звука щипком большого пальца правой руки движением по струне сверху вниз.

Вибрато (vibr.); - приём игры, при котором осуществляются небольшие звуковысотные колебания струны – повышение и понижение основного тона. Вибрато на балалайке является одним из важнейших средств художественной выразительности. Благодаря вибрато звук приобретает особую тембровую окраску, теплоту, становится певучим и более выразительным.

Подцеп () – это извлечение звука щипком указательного или среднего пальцев правой руки по одной струне снизу вверх.

Ударные обозначения:

Двойное пиццикато (pizz. (2);); - это извлечение звука равномерными ударами по одной струне сверху и снизу поочерёдно большим и указательным пальцами правой руки.

Переменные удары (pizz. (1);); - это извлечение звука равномерным чередованием ударов сверху и снизу указательным пальцем по одной струне.

Бряцание (;) – это ритмизованные удары по всем струнам указательным пальцем правой руки поочерёдно вниз и вверх с участием предплечья и кисти.

Тремоло (trem.;) – это приём извлечения звука, осуществляемый быстрыми чередующимися ударами указательного пальца правой руки по

струнам попеременно вниз и вверх при вращательном движении предплечья и колебательном движении кисти.

Удар большим пальцем правой руки () он существенно отличается от пиццикато большим пальцем. Здесь наиболее активную роль в извлечении звука играет большой палец правой руки. При ударе большим пальцем эта роль принадлежит предплечью, а большому пальцу отводится пассивная роль передатчика энергии движения руки.

Комбинированный способ:

Гитарные приёмы для исполнителей на балалайке носят условный характер. Заимствованные из технического арсенала гитаристов, в исполнении на балалайке они подверглись в некоторых случаях значительному видоизменению.

Гитарное пиццикато — это извлечение звука на одной струне с использованием всех пальцев правой руки поочерёдно.

Гитарное тремоло — это извлечение звука частыми, равномерными ударами по струнам поочерёдно большим, средним и указательным пальцами правой руки, причём большой палец извлекает звук на 2, 3 или на всех трёх струнах движением сверху вниз, а остальные пальцы извлекают звук на 1 струне движением снизу вверх.

Колористические приёмы звукоизвлечения

Пиццикато пальцами левой руки

Различают два вида пиццикато: нисходящее пиццикато (сдёргивание) и восходящее (восходящее легато).

Нисходящее пиццикато отмечается при записи крестиком над нотой и лигой, связывающей её с предыдущей нотой ().

Восходящее пиццикато обозначается лигой, соединяющей две (иногда более) ноты, и крестиком над второй нотой.

Дробь:

Дробь – это своеобразный, многозвучный форшлаг. В практике существует несколько разновидностей дроби: малая, обратная, большая и непрерывная.

Малая дробь ()- осуществляется быстрой веерообразной последовательностью ударов четырьмя пальцами по струнам сверху вниз.

Обратная дробь наоборот снизу вверх, начиная с мизинца, затем идут безымянный, средний, и заканчивается дробь чётким заключительным ударом указательного пальца. При этом движения предплечья и кисти напоминают движения при гитарном пиццикато.

Большая дробь () – это извлечение звука непрерывно следующими друг за другом ударами пятью пальцами правой руки движением сверху вниз. Начинается большая дробь с мизинца и кончается чётким акцентированным ударом большого пальца, который и определяет метроритмическую точку дроби.

Флажолеты:

В игре на балалайке используются два вида флажолетов: натуральный и искусственный, они отличаются способом извлечения и характером звучания.

Натуральные флажолеты образуются в результате выделения частичных тонов из звучащей открытой струны. Это звуки особого тембра, получаемые легким прикосновением пальца к струне в местах ее деления на 2, 3, 4 части. Натуральные флажолеты – получаются при прикосновении пальцем в точках деления на открытой струне. Обозначается () – нота указывает место прикосновения пальца, соответствует реальному звучанию флажолета. □ – ромбовидная нота указывает место прикосновения пальца, реальному звучанию не соответствует.

Искусственные флажолеты □ – обыкновенная нота указывает место нажатия струны пальцем левой руки. Ромбовидная нота – место прикосновения к струне среднего пальца правой руки. В исполнительской практике применяются в основном октавные искусственные флажолеты, реже квинтовые и квартовые.

В исполнительской практике П. И. Нечепоренко применяется и другой способ извлечения искусственных флажолетов. В его основе – щипок не большим, а безымянным пальцем правой руки, что уменьшает призвуки и создаёт более прозрачное и мягкое звучание.

Глиссандо (ф. gliss – скользить)

– скольжение пальцем от одной ноты к другой в восходящем или нисходящем направлении. Это эффектный колористический прием, который не следует путать с портаменто – с выразительным глиссандо в кантилене.

Глиссандо может быть:

а) быстрым, замедленным, ускоренным,

б) глубоким, поверхностным.

1.5 Штрихи на балалайке

Для выявления музыкальной образности, содержания и характера произведения необходимо выбрать краски, чтобы добиться 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, ее кульминации, динамической насыщенности, ритмической стройности, более полному раскрытию глубины смыслового значения музыкального произведения.

Штрихи делятся на продолжительные, короткие, отдельные, связные, отрывистые тяжеловесные и легкие отскакивающие.

Владение разнообразными способами звукоизвлечения и приемами игры на балалайке, использование разных штрихов и их сочетаний – основа выразительного исполнения. Основные типы штрихов определились в практике игры на струнных смычковых инструментах (прежде всего на скрипке), а их принципы и названия в дальнейшем были перенесены на другие виды исполнительства.

В музыкальной практике распространены три вида штрихов: Легато, Нонлегато, Стаккато – каждый из них имеет свои разновидности.

Штрихи легато

Легатиссимо (итал. Legatissimo) – очень связно, выдержанно, мягко, певуче исполняется более активным тремоло, что придает эмоциональную окраску

звуку (большую задушевность, певучесть, внутреннюю насыщенность чувств).

Легато (итал. legato) – связно, выдержанно, певуче, мягко. Исполняется тремоло, непрерывно, как бы на одном дыхании.

Портето (итал. portata) – применяется при исполнении маркированных нот, объединенных лигой. Звучит связно, выдержанно, слегка подчеркнуто. Исполняется на тремоло.

Легато леджиеро (итал. Legato leggiero) – звучит связно, выдержанно, легко. Исполняется ударами вниз, вверх, но пальцы левой руки додерживают длительность каждой ноты на ладах.

Легато акценти (итал. Legato accento) – звучит связно, выдержанно, акцентированно. Исполняется на тремоло, при этом каждая нота берется с замахом.

Легато акцентиссимо (итал. Legato accentissimo) – связно, выдержанно, очень акцентированно. Исполняется на тремоло, с большим замахом.

Нон легато (итал.- nonlegato - раздельно)

– штрих, при котором каждый звук должен быть слышим отдельно при игре непрерывным тремоло. Нонлегато обозначается черточкой над или под нотой, но при этом они объединены общей лигой.

Группе нот, исполняемых нон легато, помогает усилить или ослабить напряжение в мелодии, при этом данный штрих подчиняется общим динамическим задачам и характеру музыки. Таким образом, в групповом плане сохраняется ощущение легато.

Тенуто (итал. Tenuto) – выдержанно, играется тремоло на каждую ноту, но отличается тем, что при этом штрихе предельно полно выдерживается длительность, ровно по силе звучания (без подчеркивания начала). Ощущается как бы “дыхание” (перерыв перед следующим звуком). Обозначается черточкой над или под нотой , или словом tenuto (сокращенно ten).

Деташе (франц. Detacher - отделять) – каждый звук исполняется отдельно ударом или тремоло. При исполнении штриха деташе пальцы левой руки выдерживают на ладах полностью длительность ноты (в этом отличительная особенность игры штриха деташе от стаккато)- обозначается черточкой под или над нотами.

Маркато (итал. Marcato - выделяя). Звучит раздельно, укороченно, акцентированно. Исполняется на тремоло, ударами вниз, вниз – вверх.

Стаккато (итал. Staccato - отрывисто)

– штрих применяется для извлечения коротких отрывистых звуков. В отличие от деташе, при исполнении стаккато пальцы левой руки после извлечения звука ослабляют нажим на струну или слегка прикасаются к звучащей открытой струне.

Стаккато обозначается точками над или под нотами или словом staccato. Он исполняется ударами вниз и реже – вверх, а в более подвижных темпах – чередующимися ударами.

Стакатиссимо (итал. Staccatissimo – очень отрывисто) – штрих позволяет получить еще более легкие, “отскакивающие” ноты. Звучит очень коротко и четко.

Мартеле (франц. Martele - отчеканивая) – звучит отрывисто, коротко, очень акцентированно. Обозначается клинышками над нотами.

Стаккато акценти – еще более акцентированные короткие отрывистые, ноты. Обозначается точками над нотами, и над точкой знак акцента.

Приемы игры и штрихи очень тесно взаимосвязаны и постоянно находятся во взаимодействии. Через прием игры и штрих исполнитель приближается к характеру произведения и к его содержанию.

Как уже было сказано выше, существует проблема обозначения приемов игры, а также часто путаются штрихи с приемами исполнения.

Выбор соответствующего приема игры и использование различных штрихов будут способствовать выразительности исполнения. С помощью штрихов окончательно шлифуются и завершаются музыкально-художественные образы.

Глава 2.

Игра на балалайке, как одно из направлений музыкального образования детей

2.1. Воспитательные возможности русского народного инструментального искусства

Беседа об искусстве – один из универсальных методов художественно-эстетического воспитания детей. Она органично входит в структуру уроков музыки.

Как самостоятельная форма эстетического воспитания беседа имеет ряд особенностей и является художественной формой педагогического общения учителя и учеников, предметом и содержанием которого является искусство.

Беседа представляет возможность духовного общения ребенка с величайшими шедеврами художественной культуры.

Для учителя беседа об искусстве – не только средство передачи детям информации, знаний, но и возможность диалога с детьми, развитие их внутреннего мира, проявление собственной индивидуальности. Воспитательные возможности музыки также чрезвычайно велики, так как она многогранно воздействует на человека. Чтобы это воздействие было

действительно эстетическим, облагораживающим, необходима определенная систематическая, целенаправленная работа, иначе самая прекрасная музыка может оказаться ненужной, непонятной, чуждой.

Поэтому, обучая детей каким-либо навыкам, сообщая им музыкальные сведения, знакомя с музыкальными произведениями, учитель должен постоянно иметь в виду, что дают его занятия детям, какие мысли и чувства они вызывают.

Сложность музыкально-воспитательного процесса определяется рядом моментов. Так, например, учитель должен учитывать возможности каждого учащегося в отдельности. Даже одна и та же по содержанию задача (например, уметь внимательно слушать музыку или правильно и выразительно исполнять пьесу) на разных ступенях общего и музыкального развития учащихся, в зависимости от их возраста, решается иногда с существенными отличиями. Специфическую трудность составляет и то, что каждый элемент урока, даже если это тренировка в чтении нотной записи или обычное интонационно-ритмическое упражнение, должен приобщать учащихся к музыке, быть занятием музыкальным искусством. Поэтому обязательным качеством уроков является их эмоциональная насыщенность, творчески активное, эстетическое отношение учащихся к любому выполняемому заданию.

Большую роль в эстетическом воспитании учащихся играет коллективное слушание русской народной инструментальной музыки в исполнении профессиональных оркестров. А что может быть лучше для

ребёнка, чем самому прочувствовать роль артиста оркестра. Я являюсь руководителем русского народного оркестра в Детской музыкальной школе п. Советский. Дети, обучающиеся на народных инструментах, входят в состав оркестра. Этот урок им нравится больше всего. Ансамблевый вид деятельности благотворно влияет на их музыкальное развитие. Они более организованны, воспитаны, у них лучше развито чувство ритма, умение слушать друг друга очень помогает им в занятиях по специальности. Они легче воспринимают музыку, связывают её с какими-то образами. В оркестровой игре заложены неограниченные воспитательные возможности. Слушание музыки может проводиться в самых различных формах: лекции-концерты, концерты-беседы, тематические концерты, встречи с исполнителями. Задачи их – научить детей слушать и слышать музыку (по выражению Д.Кабалевского (14), следить за развитием музыкального образа, за течением музыкальной мысли.

Как отмечают многие музыканты и педагоги Д.Кабалевский, Асафьев, Л.Школяр, в приобщении миллионов людей к музыкальному искусству первостепенное значение имеет музыкальная подготовка детей. Наряду с обучением пению, рисованию и другим видам искусства, большую роль в эстетическом воспитании подрастающего поколения может сыграть обучение детей сольной игре на домре, балалайке, баяне. Эти музыкальные инструменты в настоящее время становятся все более известными. Нужно заметить, что дети больше они знакомы с балалайкой.

Простота содержания и музыкальной формы, народно-песенная основа русской народной инструментальной музыки как нельзя лучше отвечают начальному этапу формирования художественно-эстетических вкусов детей.

Благодаря простой и удобной конструкции балалайки (3 струны, квартовый строй, простота звукоизвлечения и т.д.) детей можно быстро научить игре на ней и приобщить их к музыкальному творчеству.

Русская народно-инструментальная музыка является искусством так называемых малых жанров, художественные образы которой не отличаются психологической сложностью (в произведениях обычно развивается один-два музыкальных образа), это делает ее доходчивой и простой для восприятия. Но это не означает, что она примитивна по своему содержанию; простота и доходчивость здесь органически сочетаются с глубиной художественного и идейного содержания.

Восприятие русской народной инструментальной музыки облегчается также и тем, что она большей частью программна и имеет жанровую основу.

Жанровая определенность делает эту музыку более конкретной и понятной. Такие жанры, как марш, плясовая, колыбельная, понятны даже учащимся младшего возраста. Эти жанры облегчают процесс вслушивания в развитие музыкального образа.

Очень ценно использование народно-танцевальных жанров. Различные по своему характеру и эмоциональному содержанию плясовые наигрыши всегда ритмически четки; повторение коротких мотивов делает их ясными и удобными для практического усвоения.

Мелодическая основа русской народной музыки способствует развитию музыкальности учащегося и особенно такой важной способности, как ощущение мелодии.

Опыт работы в музыкально-эстетическом воспитании детей показывает, что правильная организация обучения игре на русских народных инструментах может оказать существенную помощь в воспитании детей.

В музыкально-эстетическом воспитании подрастающего поколения сделано далеко не все возможное. В частности, не заняло своего места в общей системе эстетического воспитания и русское народное инструментальное исполнительство. Хотя пока еще мало распространенный опыт работы в этой области показывает, что правильная организация по обучению детей игре на русских народных инструментах может оказать существенную помощь в воспитании детей музыкально грамотными, с широким эстетическим кругозором. Конечно же чтобы у ребёнка всё получалось, чтобы исполняемое произведение приносило радость, нужно грамотно подобрать репертуар.

2.2. Работа над репертуаром в классе игры на балалайке

Вопрос подбора репертуара является одним из важнейших и наиболее трудных. Репертуар, как известно, является определяющим условием эстетического и духовного развития ребенка.

Репертуарный план обычно предусматривает возможно более разнообразный материал с точки зрения стиля, жанра, педагогической направленности. Педагог применительно к данному ученику выбирает такие

произведения, работа над которым как в музыкальном, так и в техническом отношении связана, прежде всего, с развитием слабых сторон в постановке и исполнительских возможностях учащегося. Также, выбирая репертуар учащимся я стараюсь ориентироваться на их желание исполнять данную пьесу. Выбирая произведение я сначала проигрываю его сама, для этого прошу привлечь и концертмейстера. Прослушав оригинальное звучание сразу понятно понравилось ли оно, загорелись ли глаза ребёнка.

Расширить музыкальный кругозор ученика, ознакомить его с лучшими образцами музыкальной культуры, научить его самостоятельно, грамотно и осмысленно разбираться в доступных ему музыкальных произведениях – основные задачи педагога специального класса. Особое место в репертуаре должна занимать русская народная песни и обработки ее. Такие яркие качества русских народных песен, как яркая мелодичность, четкость ритмического рисунка, повторность небольших по размерам мотивов, вариационность формы и т.п. делают их исключительно ценным материалом в музыкальном воспитании учащихся всех возрастов. Сейчас можно найти немало пьес, созданных композиторами специально для исполнения детьми. Эти произведения вполне отвечают музыкально-воспитательным требованиям и техническим возможностям различных детских возрастных групп.

Вот некоторые рекомендуемые обработки:

- Р.н.п. «По малину в сад пойдём», обр. А. Филиппенко
- Р.н.п. «Метелица», обр. А. Тихомирова
- Р.н.п. «Ай, все кумушки домой», обр. Б. Трояновского

- Р.н.п. «Как у наших у ворот», обр. А. Шалова
- Р.н.п. «На горе было горе», обр. А. Шалова
- Р.н.п. «Савка и Гришка», обр. А. Шалова
- Р.н.п. «Ах ты, степь широкая», обр. П.Триодина
- Р.н.п. «Я с комариком плясала», обр. Н.Комиссарова и.т.д

Значительное место в педагогическом репертуаре занимают переложения произведений классиков и современных советских и зарубежных авторов.

В связи с ограниченным кругом произведений, доступных для народных инструментов, исполнитель, естественно, не получает достаточно полного, активного представления о том или ином композиторе. Едва ли можно составить достаточно представление о Бетховене по его экосезам или легким сонатам, о Шопене – по нескольким вальсам или полонезам и т.д. И поэтому не вина, а беда исполнителей на народных инструментах в том, что программа их выступлений составляется часто таким образом: вслед за старинной музыкой следуют примитивные произведения для домры, балалайки. А ведь, по справедливому замечанию профессора Л. Баренбойма, «...без практического усвоения различных по стилю образцов музыкальной классики не понять и современной музыки. С другой стороны, без знания современной музыки не найти и убедительной для современного восприятия трактовки музыкальной классики» (7,с.277)

2.3. Работа над музыкальным произведением

В процессе работы над музыкальным произведением ученик этап за этапом преодолевает совершенно конкретные трудности, постепенно приближающие его к конечному результату – публичному исполнению музыкального произведения перед аудиторией.

Ученик совместно с педагогом осваивает (обычно последовательно) следующие этапы работы над музыкальным произведением.

Знакомство и подбор произведения

- а) рассказ о данном произведении и его авторе;
- б) общая характеристика музыкальных образов;
- в) выразительные средства исполнения;
- г) конкретные технические трудности;
- д) прослушивание исполнения этого произведения (можно в записи).

Итог работы: открытый показ готового произведения. Это должно происходить либо в классе перед педагогами (контрольный урок); экзамен или зачет (перед комиссией); участие в концерте (перед аудиторией слушателей).

Средства выразительного исполнения.

Анализируя текст, сопоставляя между собой звуки, мотивы, фразы, исполнитель устанавливает между ними смысловую связь, оживляет их, делает свой замысел доступным для восприятия. Тогда между исполнителем и слушателем возникает контакт, позволяющий слушателю понимать исполняемую музыку.

Творческий поиск выразительных средств следует направлять на решение главной задачи – осмысленное интонирование каждого мелодического оборота и всей мелодии в целом. Для ее решения применяют различные выразительные средства исполнения – динамику, агогику, артикуляцию, тембровое сопоставление, вибрато. Динамика позволяет сопоставить звуки по их громкости в пределах возможностей балалайки.

Используются разнообразные приемы сопоставления звучности:

1. Контрастное сопоставление основных нюансов: f (форте) и p(пиано).
2. Внезапное изменение динамики: sub f(субито форте), sur p(субито пиано), st(сфорцандо), (акцент).
3. Сохранение уровня звучания какого-либо нюанса на протяжении некоторого времени, такой принцип обозначается словом sempre (sempre p, sempre f).
4. Постепенное изменение динамики звучания: p f (crescendo), f p (diminuendo).

Артикуляция – способ произношения звуков. Артикуляция связана с различными приемами туше: нажимом, толчком, броском. Основные виды артикуляции: легато, нон легато, и стаккато.

Работа над артикуляцией воспитывает осмысленное отношение к произношению каждого звука и их сочетаний, вводит в понимание структуры музыкального языка.

Тембровое сопоставление звуков и вибрато также служат выявлению логики развития мелодии.

При разучивании музыкальных произведений педагогу следует обратить самое строгое внимание на аппликатуру, которая должна быть подобрана им в наиболее удобной и целесообразной последовательности применительно к физическим особенностям каждого ребенка. Необходимо знакомить ученика с музыкальной терминологией, уделяя ей значительное место при разборе музыкальных произведений.

Глава 3. Методические основы начального обучения игре на балалайке

3.1. Методические принципы занятий с начинающими детьми (наглядно–демонстрационные, теоретические, практические, особенности посадки и постановки рук)

В методике обучения игре на балалайке постепенно сложились определенные принципы и особенности.

Большое значение в формировании исполнительских навыков учащихся имеет начальный период обучения, поскольку именно на этом этапе закладываются основные навыки, в частности постановочные моменты, технологические приемы и т. д. От вышеперечисленного напрямую зависит последующее развитие ученика. Стоит заметить, что именно на первых уроках у ребенка можно

пробудить интерес к музыке, инструменту или же уничтожить его навсегда.

Рассмотрим подробнее - с чего же следует начинать первые занятия в классе балалайки, какие методы использовать.

На первых занятиях с начинающими детьми целесообразно использовать комплекс методов.

а) Наглядно-демонстрационные методы

Первое занятие целесообразно начинать со знакомства ученика с инструментом, его возможностями.

В моей практике первый урок проходит с группой детей, вновь пришедших в класс балалайки. Первое занятие начинается с рассказа о истории инструмента. История балалайки изложенная выше не может восприниматься детьми, я стараюсь рассказать им её в более простой для детского восприятия форме: «Давным-давно, когда не было ни ваших мам, ни бабушек, ни даже прабабушек, жил-был царь, (спрашиваю у ребят, кто такой царь?), ребята оживились, начинается диалог. В ответ много разных мнений, кто не слышал про такого, кто говорит, в сказке видел...- звали царя Алексей Михайлович. У него работали люди – крепостные крестьяне, они очень много трудились, а ведь раньше не было ни телевизоров, ни компьютеров, да и читать они почти не

умели, чтобы им чем-то развлечься они придумали балалайку и в свободное время играли на ней. Выглядела она не как сейчас. Балалайка была видоизменена: гриф был намного длиннее, дырочек (голосников было несколько...). Крестьянам стало жить повеселее. Постепенно балалайка распространилась среди крестьян и скоморохов, разъезжающих по всей огромной нашей стране. Скоморохи выступали на ярмарках, веселили народ, зарабатывали на пропитание и на бутылку водки и даже не подозревали, на каком чудо-инструменте они играют. Веселились они веселились, и, наконец, надоели царю. Алексей Михайлович издал указ, в котором велел все инструменты (домры, балалайки, рожки, гусли и др.) собрать и сжечь, а тех людей, которые не будут подчиняться и отдавать балалайки, пороть и отправлять в ссылку (увозить далеко от дома). Но время шло, царь умер, и всё успокоилось. Балалайка снова зазвучала по всей стране, но опять ненадолго.

В те времена жил один человек, который коллекционировал разные инструменты. Звали его Василий Васильевич Андреев. Он был дворянин и у него был слуга Антип. И вот однажды, прогуливаясь по своему имению, он услышал, как Антип играл на балалайке. Андреева поразило особенность звучания этого инструмента, а ведь он считал себя знатоком русских

народных инструментов. И решил Василий Васильевич сделать из балалайки наипопулярнейший инструмент. Для начала сам потихоньку научился играть, потом заметил, что инструмент таит в себе огромные возможности, и задумал усовершенствовать балалайку. Андреев поехал в Петербург к скрипичному мастеру Иванову, за советом и попросил подумать, как улучшить звучание инструмента. Но мастер категорически отказался делать ему балалайку, тогда Андреев задумался, потом достал старую балалайку, купленную на ярмарке за тридцать копеек, и виртуозно исполнил одну из народных песен, коих в России огромное количество. Мастер не устоял и согласился сделать инструмент. Новая балалайка была более усовершенствованна (совсем как сейчас). Василий Васильевич захотел вернуть её в народ и распространить. Теперь всем солдатам, проходящим службу выдавалась балалайка, и, уходя из армии военные забирали инструмент с собой. Таким образом, балалайка вновь распространилась по России и стала одним из самых популярных инструментов. Мало того, Андреев задумал создать семейство балалаек разных размеров по образцу струнного квартета. Для этого он собрал мастеров: Пасербского и Налимова, и они, работая совместно, изготовили балалайки: пикколо, дискант, прима, секунда, альт, бас, контрабас. Из этих инструментов была

создана основа Великорусского оркестра, который впоследствии объездил несчетное количество стран мира, прославляя балалайку и русскую культуру. Дошло до того, что и в других странах (Англии, США, Германии) были созданы оркестры русских народных инструментов по образцу Великорусского.

Андреев сначала сам играл в оркестре, потом дирижировал им. Одновременно он давал и сольные концерты, так называемые вечера балалайки. Все это способствовало необыкновенному всплеску популярности балалайки в России и даже за ее пределами. Более того, Василий Васильевич воспитал огромное число учеников, которые также старались поддерживать популяризацию балалайки (Трояновский и др.). В этот период композиторы наконец-то обратили внимание на балалайку. Впервые балалайка зазвучала с оркестром. В истории балалайки были взлёты и падения, но она продолжает жить».

Дети с большим интересом слушают эту историю. Задают вопросы, просят подержать инструмент, хотят послушать, как звучит балалайка.

В дальнейшем, на индивидуальных уроках, мы достаточно слушаем множество аудиозаписей, но практика показала, что детям интереснее, когда я играю им сама.

Для этого педагог должен сам владеть инструментом и уметь исполнить несколько известных произведений, различных по характеру и доступных восприятию ученика.

Играя ребенку на инструменте, преподаватель решает сразу несколько первоначальных педагогических задач, во-первых приобщает ученика к музыке (учит слушать музыку, прививает любовь к музыке), во-вторых используя принцип наглядности, пробуждает у ученика интерес к инструменту, желанию учиться исполнительству на инструменте и в третьих постепенно вводит ученика в учебный процесс.

Во сфере искусства круг задач, стоящих перед педагогом, особенно широк, отсюда и особая сложность нашей профессии. Вся наша деятельность предполагает творческий подход к работе. В этом, может быть, и состоит основная трудность. Творчеству нельзя научить, но можно научить творчески работать. Для этого мы и стремимся воспитать в учениках характер, волю, настойчивость в усвоении знаний, любовь к труду. Все эти качества помогают воспитывать профессионально грамотного, духовно и эстетически образованного ребёнка. Чтобы научить учащегося творчески подходить к занятиям, педагог должен стремиться не преподносить все в открытом виде, а всегда давать «пищу» для размышления в домашней работе. Прививать ученику

общую культуру, открыть ему эстетическую и познавательную ценность музыки, воспитать слух, руководить воспитанием балалаечного мастерства. Методика обучения в комплексе более рациональна, она позволяет эстетически обогатить ребёнка.

Выдающийся советский педагог В.А. Сухомлинский называл музыку могучим средством эстетического воспитания. «Умение слушать и понимать музыку – один из элементарных признаков эстетической культуры, без этого невозможно представить полноценного воспитания», - писал он.

Очень важно, чтобы воздействие искусства на человека начиналось как можно раньше, с детского возраста. Воспитанная с ранних лет способность глубоко чувствовать и понимать искусство, любовь к нему сохраняются затем на всю жизнь. «То, что упущено в детстве, очень трудно, почти невозможно наверстать в зрелые годы» - предупреждал В.А.Сухомлинский, так повествуют его коллеги в статье «Смыслью о Сухомлинском» (№ 14 ,стр.169)

Цель занятий искусством с детьми – пробуждать творческие силы, воспитывать любовь к прекрасному, любовь к искусству. Педагогика учит нас в процессе эстетического воспитания не ограничиваться лишь пассивным наблюдением; необходимо также и творческое проявление себя в искусстве,

овладение навыками коллективного и индивидуального исполнительства.

Дарование и мастерство музыканта - педагога проявляются в умении выявить и развить лучшие задатки каждого учащегося, способствовать формированию его индивидуальности. Опытный педагог органично сочетает в своей работе воспитание - выявление и развитие лучших задатков ученика.

б) Теоретические методы

После прослушивания ребенком музыкального произведения попросить определить, какая звучала музыка: грустная или веселая, медленная или быстрая. Тем самым ученик в дальнейшем начинает более внимательно слушать музыку, учась при этом определять характер и темп.

Анализируя с учеником тот или иной музыкальный материал, преподаватель тем самым развивает у него музыкальные и слуховые способности. Из опыта моей работы с малоспособными учащимися могу сказать, что такая работа не только дает пользу учащемуся, но и обогащает методы работы самого преподавателя. Начинать такую работу надо с более легкого, для данного учащегося, материала. Можно попробовать дать для разбора нетрудный этюд на дом,

предварительно на уроке разобрать аппликатуру другого подобного этюда. Затем, на следующем уроке, подробно разобрать продуманную и выученную учеником дома аппликатуру. Причем, отметить и достоинства, и недостатки этой работы. Такая схема, в принципе, подходит к любому произведению. Если учащегося нацелить сразу на такой стиль работы, то он быстро поймет, что это наиболее короткий путь грамотного разбора и выучивания произведения наизусть. В дальнейшем, он сам не захочет усложнять работу переучиванием аппликатуры и сразу будет творчески подходить к такой работе.

Учитывая психологию маленького ребенка, желание сразу же сесть за балалайку и начать играть на ней, преподаватель должен предоставить такую возможность ученику на первом занятии, образно выражаясь, дать попробовать свои силы.

Первые 2-3 урока не стоит начинать изучение музыкальной грамоты, лучше уделить внимание постановочным моментам: посадке, постановке инструмента, положению рук.

в) *Практические методы (Посадка, постановка инструмента)*

Первое, на что должен обратить внимание преподаватель, вводя ученика в непосредственный контакт с инструментом, это положение корпуса учащегося и положение балалайки.

Посадка должна отвечать двум основным требованиям: устойчивости инструмента и свободе игровых движений.

Вообще, основным критерием при осуществлении посадки является физическое удобство учащегося, безвредность для его здоровья осанка. Удобство не должно идти вразрез с основными правилами. Оно должно сочетаться с ними.

Итак, учащийся 6-8 летнего возраста должен садиться приблизительно на $1/3$ стула. Это связано с конституцией, которой обладает ребенок в 6-8 лет. Если учащийся садится глубже, то теряет упор ногами в пол подставку.

Бедро должно образовывать с голенью угол, равный примерно 90 градусов и при этом должно быть параллельно относительно полу. Для достижения этого критерия преподаватель обязан использовать либо подставку, либо специальный уменьшенный по высоте стул. Ноги должны быть поставлены на полные ступни, причём левую выдвинуть немного вперёд. Пятки оставить одну от другой на ширину чуть меньше ладони, носки слегка развернуть. Расстояние между коленями - примерно ширина ладони. Балалайку нужно расположить так, чтобы её удобно было держать. Для этого необходимо правильно найти точки опоры инструмента. Их четыре. *Первая образуется*, если поставить балалайку нижним углом между бёдер. При этом балалайка должна быть

развёрнута несколько вправо так, чтобы стык её деки и задинки опирался на правое бедро, а середина двух боковых клёпок корпуса опиралась на левое бедро. *Вторая* создаётся при опоре верхнего угла инструмента о правую нижнюю часть грудной клетки ребёнка. *Третья* возникает после того, как ребёнок располагает плечо правой руки на верхнем углу балалайки таким образом, что тот оказывается закреплённым между корпусом и плечом играющего. *Четвёртая* точка опоры – подвижная, она связана с пальцами левой руки и грифом. Гриф одной стороной опирается на нижнюю часть основной фаланги указательного пальца и придерживается стыком основной и ногтевой фаланг большого пальца с другой стороны.

Головка грифа должна находиться примерно на уровне левого плечевого сустава. Плечевая часть левой руки располагается в свободном состоянии вдоль корпуса учащегося, к корпусу не прижимается и далеко от него не отводится. Расстояние грифа от корпуса определяется положением локтевого сустава левой руки под углом в 90°. Кистевой сустав левой руки находится в естественном положении, когда тыльная сторона ладони и предплечье образуют прямую линию, с небольшим разворотом в сторону мизинца.

Рациональная посадка имеет большое значение для игры на инструменте. От того, насколько удачно учащийся приспособится к инструменту, зависит свобода игровых движений и, в конечном итоге, свобода воплощения творческих намерений.

Постановка рук

а) Особенности постановки правой руки.

Вырабатывая правильную постановку правой руки, преподаватель должен добиться, чтобы учащийся умел расслаблять руку. Для этого можно попросить ученика опустить руку вниз, расслабить при этом все мышцы, а затем приподнять вверх, сгибая в локтевом суставе, задействовав при этом только мышцы плеча, сохранив расслабленными предплечье и кисть. В таком естественном положении кисть подносится к инструменту.

Пальцы при игре обхватывают кузов, в запястии должен быть небольшой подъём. Большой палец располагается на струне в районе 24-го лада, слегка опираясь на неё подушечкой и захватывая струну примерно одной третью фаланги. Остальные пальцы правой руки опираются подушечками на край корпуса балалайки. Большой палец

опирается на струну, при извлечении звука он должен облокотиться на следующую струну.

б) Особенности постановки левой руки.

Постановка левой руки балалаечников очень схожа с постановкой рук у скрипачей. Из методических положений, определяющих постановку левой руки у скрипачей, педагогам балалаечникам, необходимо придерживаться следующих:

1) Кисть с предплечьем составляют одну линию. При сильно выгнутом запястном сочленении ослабляется сила и точность пальцевых движений. На балалайке, однако, допустима некоторая выпуклость запястья при игре на струне П«ми».

2) Все пальцы закруглены, выпрямление фаланговых сочленений не допускаются. Степень закруглённости пальцев зависит от их длины. Ногтевую фалангу второго пальца рекомендуется ставить перпендикулярно к плоскости грифа, наклон остальных фаланг зависит от длины каждого пальца.

3) Пальцы (1, 2, 3 и 4-й) слегка развёрнуты вперёд в направлении корпуса инструмента. «Поперечное» (без разворота) положение пальцев, иногда применяемое в балалаечной методике, приводит к излишней скованности кисти из-за постоянных боковых растяжений пальцев.

4) Пальцы соприкасаются со струнами серединой подушечки.

5) **Большой палец находится приблизительно напротив 1-го и 2-го пальцев.** Положение большого пальца напротив 3-го, хотя и создаёт некоторые удобства и дополнительную опору для работы 3-го и 4-го пальцев, должно быть признано неприемлемым, так как в этом случае возникает ощущение скованности в кисти. На последующих этапах обучения, если пальцевые мышцы достаточно сильны, возможно такое положение большого пальца, когда он находится левее первого. В этом случае он практически не служит противовесом усилиям остальных пальцев, то есть, хватательный рефлекс исключается, это является условием выработки профессиональной техники балалаечника.

6) **Поднятие и опускание пальцев происходит в пястно-фаланговом суставе.**

7) **Гриф лежит в углублении между большим и 1-м пальцами.** Под грифом должен образовываться просвет – он необходим, чтобы максимально уменьшить трение при передвижении руки вдоль грифа.

3.2. Методические основы начальных исполнительских навыков

а) Особенности звукоизвлечения большим пальцем правой рук.

Приступая с учащимися к освоению игровых навыков, преподаватель должен начать с объяснения каким образом на балалайке извлекается звук.

Важно, чтобы учащийся понял: громкость звука на балалайке зависит от силы удара, нажатия или давления пальцев на струну.

Звук извлекается скользящим движением большого пальца по направлению к панцирю. Коснувшись его, палец возвращается в исходное положение. Во время скольжения большого пальца остальные пальцы, находящиеся на краю корпуса балалайки, оказывают ему лёгкое противодействие. Ученику нужно следить за тем, чтобы во время извлечения звука большой палец не сгибался и не прогибался, а находился в упругом состоянии, необходимом для преодоления натяжения струны. Поначалу упражнения на пиццикато должны быть просты.

Первое из них заключается в извлечении звука на открытой струне ля. Нужно следить за тем, чтобы движения пальца были спокойными и уверенными, чтобы звук не был ни сильно резким, ни тусклым. В этот момент нужно обратить внимание ученика на то, что можно извлекать и долгие, и короткие звуки. Важно с самого начала следить за положением обеих рук играющего. В моей методике для закрепления и правильной постановки я составляю небольшие ритмические

упражнения на открытых струнах, если ученик не очень маленький, можно попросить сделать это ученика. Я играю любую детскую песенку в Ля мажоре и предлагаю ему аккомпанировать мне на открытых струнах. С первых же упражнений воспитываю у учащегося умение слушать себя.

б) Положение левой руки на грифе

При работе над постановкой левой руки очень важно обеспечить правильное положение инструмента, что создаёт наиболее благоприятные условия для движения левой руки и её пальцев. Главное правило: большой палец выглядывает из под грифа и находится между первым и вторым, под грифом ямочка. Пальцы прижимают лады близко к порожку, «молоточками». При движении вверх, все пальчики остаются на своих ладах, нужно выработать привычку в подготовке пальцев, для этого я использую ряд комплексных упражнений: «вверх по лесенке», «змейка» и.т.д. Только после этого возможен переход к следующему этапу освоения инструмента.

В). Развитие двигательных навыков большого пальца левой руки.

Большой палец выполняет в игре на балалайке ряд сложных функций: является одной из точек опоры (во взаимосвязи с указательным пальцем), служит шарниром при движении кисти и, наконец, сам участвует в прижатии струн.

Из-за особенности строения большой палец ограничен в своей подвижности. Тормозом в его подвижности является хватательный рефлекс. С первых же уроков следует начать работу над постепенным ослаблением и преодолением хватательного рефлекса большого пальца

Работу над игровыми движениями большого пальца левой руки я провожу на материале упражнений и лёгких пьес с использованием большого пальца.

Роль большого пальца левой руки в технике игры на балалайке настолько важна, что работой над развитием его двигательных навыков необходимо заниматься специально. Нужно активизировать работу большого пальца, разрабатывать его независимость и физическую выносливость во всех формах движения, имея в виду его многообразное применение в игре на балалайке.

г) Бряцание

Для успешной игры бряцанием прежде всего нужно обеспечить рациональное исходное положение правой руки.

Кисть должна быть относительно пассивной, в противном случае может возникнуть напряжение мышц. В моей практике я отрабатываю необходимые движения без инструмента, а затем перехожу к игре по открытым струнам.

Освоение бряцания следует начинать с непрерывных движений руки вниз и вверх попеременно без фиксированных её остановок в верхнем и нижнем положениях. В начале изучения приёма очень важен контакт пальца со струнами, потому что он помогает найти нужную траекторию движения руки и точку соприкосновения пальца со струнами.

д) Работа над штрихами

Как только ученик освоит простейшие приёмы звукоизвлечения и приобретёт начальные навыки игровых движений пальцев левой руки, можно приступить к работе над штрихами. В исполнительском мастерстве балалаечника со звукоизвлечением немалую роль играют штрихи и различные приемы игры, способствующие более яркому и образному раскрытию содержания произведения и всех замыслов композитора. Правильное исполнение штрихов играет огромную роль в качестве исполнения.

Штрихами называются способы извлечения звука, обусловленные различными приемами.

Уже в начале обучения необходимо добиваться, чтобы, играя, ученик отчётливо представлял себе характер исполняемой пьесы или этюда, способ соединения и произношения звуков, и с самых первых шагов при использовании простейших

приёмов звукоизвлечения мог воплощать эти представления в своём исполнении.

Связное, плавное соединение звуков называется *легато*. Легато на балалайке лучше всего осуществляется различными видами тремоло, но связное соединение звуков возможно и при использовании пиццикато большим пальцем. Правда в этом случае полноценное легато всё же не достигается из-за различимой атаки каждого звука, но можно добиться иллюзии плавного, певучего звучания, используя различные динамические градации звука в соединении с хорошей координацией движений пальцев обеих рук. Важную роль в плавном соединении звуков играет быстрая и точная смена пальцев левой руки. чтобы провести мелодическую линию, в работе уместно применить пропевание мелодии вслух, при пении дышать вместе с лигами.

Короткое, отрывистое звучание называется *стаккато*. При игре на стаккато укорачивание звука происходит примерно на половину его длительности. Стаккато достигается на балалайке различными способами глушения струн.

По окончании работы на выработку первоначальных навыков игры на инструменте ученик должен освоить рациональную посадку и постановку рук, овладеть простейшими приёмами звукоизвлечения правой руки:

пиццикато большим пальцем и бряцанием, добиться уверенных и свободных движений пальцев левой руки и координации их с движениями правой руки, получить представление о выразительных возможностях балалайки. В моей практике, при регулярной и умело направленной работе на выработку первоначальных навыков, достаточно полугода.

3.3 Заинтересованность детей в концертной деятельности – как эксперимент

Занимательной формой, нацеленной на выявление знаний детей о музыке, является викторина и концертная деятельность. Был проведён эксперимент в процессе наблюдения.

После всей кропотливой методической работы, у детей начинается интересный период. В процессе методической работы они научились трудиться, работать над произведением, научились слушать и воспринимать музыку по другому. Научившись играть на балалайке дети стали участвовать в концертной деятельности. Несколько раз в год мы ходим выступать в общеобразовательную школу, с младшими школьниками в Детские садики: «Островок» и «Росинка». В нашем посёлке их два. Каждый из обучающихся детей ходил в

один из них. Сколько восторга и трепета в их глазах, придти выступать в родной садик вызывает массу впечатлений. С интересом наблюдаю за ними: организованны, торжественно одеты, умеют поклониться, выйти, уйти, а главное во время исполнения другого, умеют слушать и оценивать. Бывшие воспитателя хвалят их, рассказывают малышам, что это их выпускники. Учащиеся с большой заинтересованностью относятся к таким мероприятиям.

Также на народном отделе ежегодно проводится конкурс на лучшее исполнение народной обработки. Участвуют все дети народного отдела. В конце конкурса четыре победителя награждаются призами, а все участники сувенирами. Мы придерживаемся такого принципа, что поощрить нужно всех, чтобы у детей не пропал интерес к творчеству.

Два раза в год дети выступают на классных концертах. Как правило, в качестве зрителей присутствуют родители, которые с огромным удовольствием смотрят чему научились их дети.

Ежегодные выступления на районных и областных конкурсах, желание победить, способствуют их самосовершенствованию, они хотят быть лучшими. Частая концертная деятельность раскрепостила их, страх перед сценой исчез. Выступление стало небольшим праздником, к которому они с нетерпением готовятся. В ходе эксперимента

было выявлено и доказано, что концертная деятельность, благотворно влияет на заинтересованность ребёнка.

Также в специальном классе балалайки проводятся викторины, я ставлю прослушать фрагменты аудиозаписей, а дети письменно угадывают:

- 1) На каком инструменте исполнено произведение?
- 2) Что прозвучало оркестр или солист?
- 3) Какое ощущение произвела на вас данная пьеса – грустное или радостное?
- 4) Было ли вступление в данном произведении?
- 5) Какой оркестр прозвучал: народный или симфонический?
- 6) Песня была исполнена высоким голосом или низким?
- 7) Какой звучал инструмент: струнный, щипковый или ударный?
- 8) В песне был припев?

Также проводится анкетированное тестирование. Как правило дети всегда интересуются надо ли их подписывать. Я не требую этого, т.к. класс небольшой (11 человек), я и без фамилии легко угадываю чья анкета, а учащиеся не зная этого с большей уверенностью, содержанием, не опасаясь ошибиться, выражают свои мысли.

Вопросы анкеты:

1. Что такое балалайка?
2. Каково устройство балалайки?
3. Что играют на балалайке?

4. Назовите создателя великорусского оркестра?

5. Назовите жанры песен, которые можно играть на балалайке?

6. Музыку каких композиторов вы стали знать?

7. Какие народные песни и танцы ты можешь сыграть на балалайке?

В результате анализа ответов было выявлено, что уровень этнокультурной компетентности детей в сравнении с предыдущим этапом значительно повысился. У детей возрос уровень частной этнокультурной компетентности в области народной инструментальной музыки и комплексной компетентности в области народной культуры и ее преломления в профессиональном искусстве. В целом можно сделать вывод о взаимосвязи этнокультурной компетентности и интереса к занятиям игре на народном инструменте. Мною была выявлена прямо-пропорциональная зависимость: повышение уровня этнокультурной компетентности способствует развитию интереса детей к занятиям.

Экспериментально было доказано значение балалайки в музыкальном развитии детей в виде анкетирования с 1 и 5 классами. Хочется заметить, что учащиеся 1 класса и 5 классами. Хочется заметить, что учащиеся 1 класса и 5 справились с заданной им задачей. Если в 1 классе они еще знали мало песен, композиторов, произведений, то дойдя по ступеням 5 лет они значительно выросли в области

музыкальной культуры. В результате наблюдений за детьми, были сделаны следующие выводы:

- интерес детей к занятиям игре на балалайке возрос. Дети стали активнее реагировать на процесс занятий, разучивание пьес, их обсуждение, запоминание, исполнительство;
- практически исчезли случаи пропуска занятий без уважительной причины. Дети более заинтересованно стали готовиться дома к занятиям и активнее работать на уроке;
- возрос интерес детей к выступлениям на концертах, как в детских садах, так и в образовательных школах, где они учатся, в классных и даже школьных концертах;
- дети старших классов с большим интересом стали посещать занятия в оркестре народных инструментов в ДМШ;
- качество исполнения пьес также улучшилось: стало более осмысленным, эмоциональным и выразительным (что проявляется на концертах и на экзаменах).

В ходе исследования, где я опиралась на методические проблемы обучения, было выявлено, что знакомство с балалайкой в комплексной методике, включающей вопросы ее истории, восприятия аутентичного и оркестрового звучания, освоение разнообразного репертуара (от обработок народных песен до произведений профессиональной музыки) способствует развитию интереса детей к занятиям в классе

балалайки и благотворно влияет на развитие музыкальной культуры школьников.

Из опыта моей работы была разработана адаптированная программа, которой я руководствуюсь и которая также помогает в моей работе. Обратимся к ней.

3.4 Адаптированная программа по классу балалайки

Пятнадцатилетний опыт работы в Советской музыкальной школе в качестве преподавателя по классу домра, балалайка, позволил выработать систему занятий. На основе данной системы мною была разработана и составлена «Адаптированная программа по классу балалайки». Специфика данной программы заключается в адаптации программ, утвержденных Министерством культуры РФ. Такая адаптация вызвана индивидуальным подходом к ученикам и особенностями контингента обучающихся. Ведь в нынешних условиях в системе дополнительного образования может обучаться каждый ребенок, независимо от уровня его музыкальных способностей. Поэтому контингент обучающихся разнообразный по уровню способностей, что и вызывает

необходимость адаптировать требования министерских программ к конкретным условиям работы.

При приеме детей в музыкальную школу проводится тестирование на выявление музыкальных способностей:

В итоге принимаются все дети, но педагог обладает данными по разному уровню их музыкальных способностей и учитывает это в своей работе. Обычно в группе можно выделить три группы школьников, соответствующих трем уровням музыкальности: низкий, средний и высокий уровни.

В качестве научной разработки в данной методической разработке представляется «Адаптированная программа по классу балалайки», реализованная в Советской музыкальной школе.

Обучение игре на балалайке ведётся во взаимной связи с другими предметами (сольфеджио, муз.литература, ансамбль, оркестр, общий курс фортепьяно). Важное значение придаётся формированию ряда знаний, умений и навыков в области исполнительства, необходимых в творческой деятельности ребят.

В ходе занятий решаются тесно связанные между собой задачи музыкально-воспитательного процесса:

1. Овладение знаниями основ теории музыки, её закономерностей, художественно-выразительных средств,

наиболее важных этапов развития музыкального искусства, его основных направлений и стилей;

2. Формирование восприимчивости к музыке и отзывчивости на неё;

3. Прочных умений и навыков индивидуальной и ансамблевой игры.

4. Воспитание целеустремлённости, самообладания, исполнительской воли, активности и других качеств личности.

Установлению тесной связи между обучением, воспитанием и развитием творческих способностей уделяется особое внимание.

Ведущей формой является индивидуальный урок. Индивидуальные занятия проводятся два раза в неделю по одному академическому часу. Начиная со 2-го года обучения и из наиболее успевающих учащихся 1-го года могут быть сформированы ансамбли (дуэт, трио, квартет и другие).

Основная практическая задача коллективного музицирования – формирование специальных ансамблевых навыков игры, которые предполагают умение слушать звучание ансамбля, ощутить единый ритмический пульс, играть согласованно и художественно в изменчиво-гибком ритме.

Привитие учащимся необходимых исполнительских навыков и умений происходит в процессе работы над различными по содержанию, характеру и стилю художественными произведениями, а музыкальное воспитание и развитие их основывается на изучении народной музыки, творчества советских, русских и зарубежных композиторов.

Успеваемость учащихся во многом зависит от правильной организации их самостоятельных домашних занятий. В целях наиболее рационального использования времени, педагогу следует помочь ученику составить расписание «рабочего дня» с учётом времени, необходимого на приготовление заданий по общеобразовательным и музыкально-теоретическим предметам, специальности, не допуская при этом перезагрузки, пагубно отражающейся на здоровье детей. Педагог должен систематически учить ребёнка сознательно и вдумчиво работать над изучаемым произведением, анализировать встречающиеся трудности, добиваясь их устранения путём тщательной работы над отдельными сложными тактами.

Основной формой учебной и воспитательной работы в классе является урок в форме индивидуального занятия педагога с учеником. Однако, в первые годы обучения (в подготовительной группе, 1,2годах обучения) наряду

традиционной индивидуальной формой проведения урока возможны также мелкогрупповые формы, при которых время урока целиком или какая-либо его часть используется на занятия с двумя, тремя учениками одновременно. Это даёт педагогу возможность работать эффективнее и большее внимание уделять развитию навыков чтения нот с листа, подбора по слуху, ансамблевой игры, а также расширению музыкального кругозора учащихся.

Большое значение для обогащения музыкальных представлений ученика, воспитания навыков ансамблевой игры имеет работа с концертмейстером.

Наряду с урочной формой могут использоваться и внеурочные формы занятий с учащимися: тематические собрания, посещение и обсуждение концертов, прослушивание аудио и видеокассет с записями своих выступлений, а также известных исполнителей, оркестров, посещение выставок, встречи с музыкальными деятелями; творческие встречи с коллективами общеобразовательных школ.

Условия реализации программы

Залогом успешной творческой деятельности педагога являются предоставленные ему необходимые для работы условия и благоприятная творческая атмосфера в педагогическом коллективе. Занятия должны проходить в

просторном (с учётом индивидуальной и коллективной форм музицирования)тёплом, хорошо освещённом и проветриваемом помещении с хорошей акустикой, оснащённым необходимой аппаратурой для прослушивания. Желательно располагать аппаратурой для просмотра записей выступлений учащихся класса балалайки, известных исполнителей и коллективов, творческих встреч с учащимися других коллективов, классов, проведённых совместных мероприятий (утренники, тематические вечера, фестивали, концерты и т.д.) с целью расширения кругозора учащихся, воспитания нравственности и патриотических чувств. В связи с тем, что работа с учащимися- балалаечниками предусматривает совместную работу педагога класса с педагогом концертмейстером, необходимо иметь в кабинете хорошо настроенный инструмент (фортепьяно).

Воспитание эстетического вкуса неразделимо связано с качеством звукоизвлечения на инструменте, что обеспечивается наличием в арсенале класса балалайки (примы) только хорошего качества.

Ввиду необходимости использования ансамблевой формы исполнения желательно иметь в классе несколько (минимум 2-3) концертных балалаек, причём в чехлах, удобных для транспортировки на выездные концерты.

Планируя учебную работу по обучению игре на инструменте, педагог должен руководствоваться принципом постепенности и последовательности обучения. Недопустимо включение в индивидуальный план произведений, превышающих музыкально-исполнительские (художественные, технические) возможности учащегося и не соответствующие его возрастным особенностям. Работа учащегося над такими произведениями становится сильнейшим тормозом для его музыкального развития и часто наносит большой вред.

Однако, в некоторых случаях, когда это педагогически целесообразно, возможно включение в репертуар ученика отдельных произведений из репертуара следующего года обучения.

Развитие техники в широком смысле этого слова осуществляется на всех произведениях, которые проходит ученик; развитию техники в узком смысле слова способствует работа над инструктивным материалом (этюды, гаммы, упражнения). Основным ведущим учебным материалом в классе балалайки должен быть художественный репертуар – народные песни, произведения русских классиков, оригинальные произведения современных авторов.

Нельзя допускать, чтобы работа над техникой сводилась к нагромождению большого количества упражнений и

механическому их отыгрыванию. Важна не количественная их сторона, а качественная, с постоянным совершенствованием исполнения, как в техническом, так и в музыкальном отношении.

Постоянное внимание должно быть уделено свободной и естественной посадке за инструментом и освоению целесообразных движений, обусловленных теми или иными художественными или механическими задачами.

Правильная аппликатура является одним из элементов игры на балалайке. Аппликатура должна быть логически оправданной, способствующей возможно более свободному и выразительному исполнению. Переходы из позиции в позицию являются не только одним из элементов техники балалаечника, но и важным средством выразительности. Поэтому, работая над интонационно точными и свободными переходами, необходимо учитывать в каждом отдельном случае в зависимости от характера произведения, их музыкально-выразительное значение.

Работа над выразительностью исполнения, качеством звукоизвлечения, интонацией, ритмом и динамикой, как важнейшими средствами музыкального выражения должна последовательно проводиться на протяжении всех лет обучения учащегося и быть предметом постоянного внимания.

Контроль и учёт успеваемости

Успеваемость учащихся в игре на инструменте учитывается на экзаменах, академических концертах, контрольных уроках, а также на открытых концертах, конкурсах, прослушиваниях и т.д.

Экзамены проводятся в выпускных классах. На выпускные экзамены четыре произведения различные по жанру и форме. В течение учебного года учащиеся экзаменационных классов выступают на прослушиваниях, обыгрывая (без оценки) произведения выпускной программы. В остальных классах учащиеся, как правило, выступают на академических концертах. За учебный год педагог должен подготовить с учеником 3-4 произведения, различных по жанру и форме (в т.ч. возможны ансамблевые) для показа на академических концертах.

Академические концерты рекомендуется проводить систематически (2 раза в учебном году: по одному в каждом полугодии).

Участие в отборочных прослушиваниях, концертах, конкурсах и т.д. приравнивается к выступлению на академическом концерте.

Оценка на академических концертах выставляется за каждое выступление ученика. При выведении итоговой (переводной) оценки учитывается следующее:

1. Оценка годовой работы ученика;
2. Оценка ученика за выступление на академическом концерте или экзамене, а также другие выступления ученика в течение учебного года.

Годовые требования.

1 год обучения.

В течение 1-го года обучения ученик получает элементарные, основные знания по истории возникновения балалайки, как сольного и оркестрового инструмента, развитие исполнительского мастерства, знакомится с устройством и техническими возможностями инструмента.

Ученик осваивает приёмы исполнения: щипок большим пальцем правой руки, арпеджио, удары указательным пальцем по 3-м струнам, как одного из элементов «бряцания». Закрепляется посадка и постановка рук. Левая рука задействована преимущественно в 1-ой позиции.

За год учащийся должен пройти:

Гаммы: Ми-мажор, Фа-мажор (в одну октаву);

Этюды: 4-5 этюдов с простым ритмическим рисунком.

Пьесы: 8-10 пьес разного характера (в том числе ансамбли).

Произведения для чтения с листа.

2-й год обучения.

В течение года ведётся работа над укреплением посадки и исполнительским аппаратом (мышечной свободой рук). Осваивается приём исполнения: двойной щипок «pizz2», а также «бряцание». Подготавливается база для освоения «тремоло».

Игра 3-х звучными аккордами с использованием одной открытой струны. Штрихи: легато, стаккато.

За год учащийся должен пройти:

Гаммы: Соль-мажор, ля-мажор, Си-мажор, До-мажор, Ре-мажор;

Этюды: 4-5 этюдов

Пьесы: 8-9 пьес различного характера (в том числе и ансамбля);

Произведения для чтения с листа.

3 год обучения.

В течение учебного года осваиваются приёмы: «тремоло» по 3-м струнам, а также тремоло на одной струне, подцеп указательным пальцем, сдёргивание, дробь. Начинается освоение «вибрато», ведётся работа над техническим развитием учащегося.

За год учащийся должен пройти:

Гаммы: Си-мажор, Ми-мажор, Фа-диез-минор
(натуральный);

Этюды: 4-5 этюдов

Пьесы: 8-9 пьес различного характера (в том числе и ансамбля);

Произведения для чтения с листа.

4 год обучения.

В течение года продолжается работа по техническому развитию учащегося. Закрепляется ряд изучаемых приёмов исполнения на произведениях больших по объёму с аккордовой фактурой с исполнением мелкой техники, усложнённый ритм. Осваиваются новые приёмы исполнения: глиссандо, флажолет, гитарный приём.

За год учащийся должен пройти:

Гаммы: Фа-диез мажор, Ре-минор (3 вида)

Этюды: 4-5 этюдов

Пьесы: 8-9 пьес различного характера (в том числе и ансамбля);

Произведения для чтения с листа.

5 год обучения.

В течение года продолжается работа над техническим развитием учащегося, более глубоким осмыслением и восприятием исполняемых произведений. Больше внимания

уделяется самостоятельности в трактовке произведений, выборе выразительных средств исполнения (приёмов, штрихов, аппликатуры, динамики и др.), а также подборе репертуара.

За год учащийся должен пройти:

Гаммы: Ми-минор 2-х октавная 3 вида, Ми- мажор 2-х октавная, арпеджио, хроматическая гамма, упражнения (Дорожкин, Шрадик, «Упражнения для скрипки»).

Этюды: 3-4 этюда на различные виды техники;

Пьесы: 6-7 пьес различного характера (в том числе ансамбли); произведения для чтения с листа.

В Приложении дан примерный перечень музыкальных произведений, рекомендованных для показа в течение учебного года на академических концертах.

Заключение

Развитие у детей интереса к музыке – народной и классической – одна из основных задач музыкальной школы. Когда речь идет о развитии творческого потенциала ребенка, то педагог выступает в роли понимающего и поддерживающего его эмоциональные проявления.

Каждый ребенок, играя на каком-либо музыкальном инструменте, в данном случае – балалайке, должен знать:

- историю возникновения балалайки;
- специфику инструмента и особенности приемов игры. Это самое первое, о чем нужно рассказать ребенку.

В моей методической разработке была рассмотрена история и методика обучения игре на балалайке, ориентированная на комплексный подход. **В основу нашего исследования была положена следующая гипотеза:** знакомство с балалайкой в комплексной методике, включающей вопросы ее истории, восприятия аутентичного и оркестрового звучания, освоение разнообразного репертуара (от обработок народных песен до произведений профессиональной музыки) будет способствовать развитию интереса детей к занятиям в классе балалайки и будет благотворно влиять на развитие музыкальной культуры школьников. В ходе работы

исследование показало правомерность выдвинутой гипотезы, она была доказана, т.к мы разрешили следующие задачи:

- 1)проанализировали историю возникновения балалайки со сведениями об истории для детей;
- 2)исследовали специфику инструмента – балалайка и особенности приемов игры на ней;
- 3)обозрели панораму музыкального репертуара для балалайки;
- 4)пояснили методические основы начального обучения на балалайке;
- 5)провели небольшой эксперимент;

В последнее время уровень исполнительства на балалайке необычайно возрос. Наряду с известными мастерами появилось немало новых интересных исполнителей, игру которых отличает высокая культура и виртуозное мастерство. Их концертные программы содержат оригинальные сочинения советских композиторов, виртуозные обработки народных песен и танцев, а также переложения произведений мировой и отечественной классики. Расширение и усложнение репертуара привели к совершенствованию исполнительской техники балалаечников, появлению новых приёмов игры, существенно обогативших выразительные возможности инструмента.

Музыкальная культура разнообразна и балалайка является ее частью. В культуре каждого народа есть свои самобытные черты. В сферу национального своеобразия входят и музыкальные инструменты. Балалайка является одной из визитных карточек России. Хочется верить, что балалайка всегда будет занимать особое место в русской культуре, и ее голос будет восхищать слушателей.

Значение этого музыкального инструмента особое. Балалайка существует и в народной традиции, и в профессиональной музыке. Она объединяет исторические слои развития русской музыкальной культуры. Поэтому необходимо, чтобы дети знали этот инструмент и полюбили его, а некоторые из них научились на нем играть. И, главное, чтобы окончив музыкальную школу, учащиеся народного отделения пронесли бы любовь к музыкальному инструменту, заложенную педагогом, через всю жизнь.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Акулович В. «Н.И.Привалов – исследователь русских народных музыкальных инструментов», Л., 1988г.
2. Алексеев А. «Современные проблемы советского музыкально-исполнительского искусства». М, 198510.
3. Андрюшенков Г. «Начальное обучение игре на балалайке». Л, 1983
4. Андреев В. «Статьи. Интервью. Воспоминания». Сост., текстологическая подготовка, примечания Б. Грановского - М, 1986
- 5.Апраксина О.А. Хрестоматия по методике музыкального воспитания. - М., 1987г.
6. Афанасьева А. «Освоение детьми народной культуры: история и современность». С-Пб, Педагогика культуры 2005, №220.
- 7.Васильев Ю., Широков А. «Рассказы о русских народных инструментах». М., Советский композитор, 1986
8. Глебов И. «О музыкально-творческих навыках у детей». М., Музыка, 1970
- 9.ДальВ.И.«Толковый словарь русского языка» Москва,2002
- 10.Дмитриева Л., Черноиваненко Н. «Методика музыкального воспитания в школе». М, Академия,1998
11. Кабалевский Д. «Про трёх китов и про многое другое». М, 1972
12. Кабалевский Д. «Воспоминание ума и сердца». Сост.В. Викторов. - М, Просвещение ,1981
13. Косолапов М. «Возрождение русской музыки». М, Советский композитор, 1986

14. Купфер М. «Слово о балалайке» журнал «Наука и жизнь» №8
15. Методика обучения игре на народных инструментах М., 1988
16. Михеева Л. «Музыкальный словарь в рассказах». М., Советский композитор, 1984
17. Нечепоренко П., Мельников В. «Школа игры на балалайке». М, Музыка, 1991г
18. Островский А.Л. «Спутник музыканта» изд. 2-е, Л, Музыка 1969
19. Соколов Ф. «Русская народная балалайка». М, 1962
20. Творческое наследие В.В. Андреева и практика самодеятельного инструментального исполнительства. Сборник научных трудов. Л., 1988
21. Фрид Э. «Русская музыкальная литература». Л., Музыка, 1980
22. Чунин В. «Школа игры на трехструнной домре». - М., Советский композитор, 1990
23. Шалов А. «Основы игры на балалайке». Л, 1970
24. Школяр Л., Красильникова М. «Музыкальное образование в школе».М., Академия, 2001
25. Шорникова М. «Музыкальная литература». Ростов н/Д, Феникс, 2005
26. «Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона». М, 1989,с.52
27. Юдина Е. «Мой первый учебник по музыке и творчеству. Азбука музыкально-творческого саморазвития». М., 1997

Приложение №1

Примерный перечень музыкальных произведений, рекомендованных для показа в течение учебного года на академических концертах.

1-й год обучения:

Тамарин И. Этюд

Авксентьев Е. (обр.) «Как со горки» (1)

Марченко И. «Марш» (3)

Глейхман В. Этюд

Белорусец И. (обр.) «Галя по садочку ходила» (3)

Пирогов О. Частушка (4)

Куликов П. Этюд

Черёмухин М. (обр.) «Долия раздолия» (5)

Филиппенко А. (Обр.) «По малину в сад пойдём» (28)

Бетховен Л. «Прекрасный цветок» (28)

Александров А. «Пьеса» (28)

2-й год обучения:

Рябинин А. Этюд

Авксентьев (обр.) «Светит месяц» (6)

Польшина А. «Осень» (4)

Шишаков Ю. (обр.) «Плясовая» (28)

Голубовская Н. «Марш» (28)

Будашкин Н. «Вальс» (4)

Иванов В. Этюд

Илюхин А. (обр.) «Вы послушайте, ребята» (6)

Виноградов Ю. «Танец медвежат» (7)

Муха Н. Этюд

3-й год обучения:

Гедике А. Этюд

Шутенко Т. (обр.) «Шла крольчиха за травкой» (8)

Зверев А. «Ку-ку»

Шитте А. Этюд

Моцарт А. «Вальс» (28)

Попонов В. (обр.) «Я с комариком плясала» (4)

Чайкин Н. Скерцино (3)

Гурлит К. Этюд

Петров А. «Эксцентрический вальс» (7)

Фурмин С. (обр.) «Гусачок» (28)

Глейхман А. (обр.) «Коробейники» (7)

4-й год обучения:

Черёмухин Н. Этюд

Авксентьев Е. (обр.) «Что-то звон» (9)

Дварионас Б. Прелюдия (10)

Блинов Ю. Этюд

Илюхин А. (обр.) «Ехал казак за Дунай» (11)

Широков А. «Зелёный хоровод» (12)

Комаровский А. Этюд

Вязьмин Н. (обр.) «Посею лебеду на берегу» (13)

5-й год обучения:

Рябинин А. Этюд

Куликов А. (обр.) «То не ветер ветку клонит» (14)

Корелли А. «Гавот» (9,15)

Шишаков Ю. Этюд (28)

Балмашов И. (обр.) «Перепёлочка» (16,17)

Барчунов П. «Пляска» (18)

Кабалевский Д. Этюд (28)

Глазунов А. Пиццикато

Андреев В. (обр.) «Как под яблонькой» (19)

Хватов В. Наигрыш (20)

Фибих З. Поэма (26) Осипов Н. (обр.) «Камаринская» (25)

Рекомендуемые сборники

1. «Балалайка» 1 кл. ДМШ сост. Манич Киев., 1980

2. «Альбом ученика-балалаечника». Вып. 1. сост. П. Манич., Киев, 1972

3. «Лёгкие пьесы». Вып. 1 сост. А. Дорожкин, Москва, 1990

4. «Балалаечнику любителю» Вып. 14, М, «Музыка», 1993

5. «Пьесы», сост. А. Шалов, М, 1986

6. «Хрестоматия балалаечника 1-7 кл.», М, советский композитор, 1990
7. «Педагогический репертуар» 1-2 кл. Вып. 3 сост. В. Глейхман, М. 1985
8. «Балалайка 3 кл. сост. П. Манич, Киев, 1982
9. «Хрестоматия для балалайки, 3-4 кл. сост. В. Авксентьев, Б. Авксентьев, Е. Авксентьев, М, 1995
10. «Лёгкие пьесы», Вып. 5, М, 1986
11. «Балалайка» 4 кл. Сост. П. Манич, Киев, 1983
12. «Альбом начинающего балалаечника», Вып. 7, М, 1978
13. «Репертуар балалаечника». Вып. 12, сост. Н. Вязьмин. М, 1978
14. Дорожкин А. « Самоучитель игры», М, 1982
15. «Балалаечнику любителю», Вып. 2, М, 1979
16. «Педагогический репертуар» 3-5 кл, вып. 5, сост. В. Глейхман, 1982
17. «Репертуар балалаечника», Вып. 18, М, 1983
18. «Школа игры на балалайке» сост. Доронин, М, «Советский композитор», 1989
19. Андреев «Избранные произведения», М. 1983
20. «Лёгкие пьесы», Вып. 2, сост. А. Дорожкин, М, 1983
21. « Репертуар балалаечника», Вып. 3. сост. В. Ильяневич, Киев, 1984

22. «Педагогический репертуар», Вып.2,М,1966
23. «Юный балалаечник»,Л,1982
24. «Пьесы. Народные песни и танцы».вып.2. сост.
В.Мурзин, М, 1963
25. «Репертуар балалаечника». Вып. 18.,М,1983
26. Зверев А. «Детский альбом»,изд.2-е, М,1980
27. «Пьесы для балалайки» 1-3 кл.
сост.В.Глейхман,М,1999
28. «Школа игры на балалайке» сост. П.Нечепоренко, В.
Мельников, М,(музыка),1991

Тематическое планирование

Примерное распределение учебных часов по годам обучения:

№ п/п Содержание работ /1год/ 2год/ 3год/ 4год/ 5год/

1.Посадка, постановка рук /22/ 10/ 8/ -/-/

2.Теоретические сведения /16/ 5/ 4/ 4/ 4/

3.Гаммы, упражнения /8/ 8/ 8/ 8/ 8/

4.Чтение нот с листа, подбор по слуху /2/ 3/ 4/ 4/ 4/

5.Этюды /8 /14 /8/ 8/ 8/

6.Произведения русских и зарубежных композиторов

/ 6/ 7/ 7/ 12/ 12/

7. Обработка народных песен и танцев /10/ 17/ 17/ 20/ 20/

8. Повторение концертного репертуара /-/ 8/ 16/ 16/ 16/

9. Ансамбль /36/ 36/ -/ -/ -/

10. Социальная практика /12/ 12/ 12/ 12/ 12/

ИТОГО: Часов в год /120/ 120/ 84/ 84/ 84/

Приложение №2



Школьный оркестр



Играем ансамблем



Дуэт



Репетиция в малом зале



Будущий артист



На уроке



В процессе работы



Исполнение пьесы



Вручение грамоты



Награждение за лучшее исполнение народной обработки.



Победитель школьного конкурса