Министерство культуры Иркутской области
Государственное образовательное
бюджетное учреждение дополнительного образования
Иркутская областная детская школа искусств

Анализ различных систем условных обозначений приемов игры на балалайке, применяемых в процессе обучения в детской музыкальной школе

Методическая разработка

Выполнила:
преподаватель
по классу балалайки
отдела народных инструментов,
концертмейстер
ГОБУДО
Иркутской областной ДШИ
Бикбова А.С.

Иркутск
2024 г.

Содержание

Введение……...3

Глава I. Формирование трех исполнительских школ и их основные положения……5

I.1. Московская школа……..5

I.2. Ленинградская (Санкт-Петербургская) школа…….....8

I.3. Уральская школа……..……..11

Глава II. Сравнительный анализ элементов трех систем условных обозначений приемов игры на балалайке……..18

II.1. Условные обозначения приёмов игры на балалайке……...18

II.2. Сходство и различие в терминологии обозначения приёмов игры и способов звукоизвлечения, применяемой в разных школах……21

II.3. Краткий обзор методических пособий исполнительских школ…...……..23

Заключение……....26

Список литературы……27

Введение

В конце XIX века балалайка из народного деревенского быта приходит на «большую сцену», и переход этот напрямую связан с именем Василия Васильевича Андреева. До Андреева игра на балалайке считалась чем-то примитивным, мужицким, этнографическим. Андреев сумел преодолеть вековые предрассудки элиты общества против «простонародного», «плебейского» музыкального инструмента. Иными словами, он смог придать балалайке иной, более престижный статус.

Просветительская деятельность Андреева велась в нескольких направлениях. Первое – неустанная работа по активизации искусства игры и системы обучения на инструменте, развёртыванию его массового производства. Другое направление просветительской деятельности – всемерная забота о максимальном обеспечении любителей-балалаечников инструктивно-методическим материалом и популярным репертуаром. И, наконец, третье направление – интенсивная пропаганда и реклама нового вида инструментального искусства средствами прессы и устного слова. Но главное – это широкая концертная деятельность самого Андреева-солиста (а затем и возглавляемого им оркестра), ставшая важным стимулом и образцом для любителей балалайки.

Стремительная академизация учебного процесса способствовала появлению талантливых молодых исполнителей и педагогов, таких как П.И. Нечепоренко, Н.П. Осипов, Б.С. Феоктистов, В.В. Нагорный, Н.Г. Хаврошин, Е.Г. Авксентьев, М.Ф. Рожков, А.Б. Шалов, Е.Г. Блинов и других.

Из большого числа выдающихся балалаечников XX века выделились три музыканта, сумевших сформировать на основе принципов своей педагогической деятельности методико-исполнительские системы, которые можно по праву назвать «школами». На основе методики Александра Сергеевича Илюхина сформировалась Ленинградская исполнительская школа, основателем Московской исполнительской школы можно считать

Павла Ивановича Нечепоренко, основателем же Уральской исполнительской школы считается Евгений Григорьевич Блинов.

В настоящей работе рассматриваются некоторые методические особенности балалаечных исполнительских школ, в частности разбирается такая проблема как отсутствие единой системы условных обозначений приемов игры на балалайке, что неизбежно приводит к возникновению вопросов как у исполнителей, так и у преподавателей детских школ искусств.

Глава I. Формирование трех исполнительских школ и их основные положения

I.1. Московская школа

Благодаря деятельности В.В. Андреева исполнительство на балалайке с самого начала своего пути по «большой сцене» развивалось очень стремительно. Уже первые десятилетия академизации балалайки подарили миру много ярких выдающихся мастеров игры на этом обновлённом инструменте. Каждый из них в свою очередь приобретал своих последователей, которые, взяв лучшее от своего наставника, привносил в игру на балалайке что-то новое: обогащали репертуар, придумывали новые способы игры для усиления художественной выразительности исполняемых произведений. Взяв лучшее из фольклорной традиции, музыканты обогащали арсенал выразительных средств балалайки новыми приёмами игры и способами извлечения звука.

Одним из первых, кто попытался систематизировать накопленный ранее опыт, стал выдающийся деятель в области русской народной инструментальной музыки, ученик и последователь Б.С. Трояновского, Александр Сергеевич Илюхин (1900-1972). В 1920-х годах А.С. Илюхин издаёт первый самоучитель игры на балалайке, который впоследствии часто переиздавался до 1971 года, являясь почти единственным пособием для балалаечников любителей. В 1939 году увидела свет двухчастная школа игры для балалайки А.С. Илюхина, переизданная в 1947 году.

Огромный вклад в развитие и популяризацию игры на балалайке внёс Павел Иванович Нечепоренко (1916-2009). Выпускник Ленинградского музыкального училища им. М.П. Мусоргского и Ленинградской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова он долгое время жил и работал в Ленинграде. В 1959 году П.И. Нечепоренко начинает преподавать в институте им. Гнесиных. Сочетая сольное исполнительство, дирижирование и педагогическую работу Павел Иванович оказал огромное влияние на развитие балалайки, обогатив репертуар большим количеством

сочинений и переложений для этого инструмента, и создав «Школу игры на балалайке», отражающую его взгляд на технику исполнения и условные обозначения различных приёмов игры. Школа эта начала издаваться в 1988 году и с тех пор неоднократно переиздавалась. Но ещё до издания этого пособия, все выпускники класса балалайки института им. Гнесиных, начиная с 1960-х годов, являлись последователями системы Павла Ивановича, которую в настоящее время мы можем назвать Московской школой игры на балалайке. Ярчайшими представителями этой школы можно назвать А.С. Данилова, В.Б. Болдырева, В.Е. Зажигина, А.А. Горбачёва и многих других.

По мнению П. И. Нечепоренко все многообразие приемов игры на балалайке основано на двух способах звукообразования - ударном и щипковом.

Приёмы игры в этой работе имеют следующее описание:

Основные приёмы игры

Пиццикато большим пальцем правой руки — извлечение звука щипком большого пальца правой руки движением по струне сверху вниз.

Бряцание — ритмизованные удары по всем струнам указательным пальцем правой руки поочередно вниз и вверх с участием предплечья и кисти.

Арпеджиато – последовательное извлечение звуков какого-либо созвучия скольжением по струнам большого пальца правой руки при мягких вспомогательных движениях предплечья и кисти сверху вниз.

Тремоло – прием извлечения звука, осуществляемый быстрыми чередующимися ударами указательного пальца правой руки по струнам попеременно вниз и вверх при вращательном движении предплечья и колебательном движении кисти. Тремоло отличается от бряцания отсутствием строго определенного количества ударов при извлечении каждого звука или аккорда.

Вибрато — прием игры, при котором осуществляются небольшие звуковысотные колебания струны — повышение и понижение основного тона.

Двойное пиццикато – извлечение звука равномерными ударами по одной струне сверху и снизу поочередно большим и указательным пальцами правой руки.

Переменные удары – извлечение звука равномерным чередованием ударов сверху и снизу указательным пальцем по одной струне.

Гитарные приёмы – приёмы, заимствованные из технического арсенала гитаристов, но в исполнительстве на балалайке подвергшиеся в некоторых случаях значительному видоизменению. Сущность этих приемов заключается в том, что наиболее активная роль в извлечении звука принадлежит здесь пальцам правой руки при относительной пассивности кисти и предплечья. Положение руки должно быть направлено на создание благоприятных условий для работы пальцев. При исполнении гитарных приемов все пальцы правой руки, за исключением большого, извлекают звук движением снизу вверх.

Подцеп — извлечение звука щипком указательного или среднего пальцев правой руки по одной струне снизу вверх.

Колористические приёмы игры

Пиццикато пальцами левой руки - характерная особенность извлечения звука данным приемом заключается в том, что возбуждение струны и изменение высоты звука производится пальцами левой руки. Различают два вида пиццикато пальцами левой руки: нисходящее пиццикато (**сдергивание**) и восходящее пиццикато (**восходящее легато**).

Дробь — своеобразный, многозвучный форшлаг. Дробь воспроизводится быстрыми последовательными ударами четырех или пяти пальцев правой руки по всем струнам. В практике существует несколько разновидностей дроби: малая, обратная, большая и беспрерывная.

Малая дробь — осуществляется быстрой веерообразной последовательностью ударов четырьмя пальцами по струнам сверху вниз. Начинается малая дробь с удара мизинцем и заканчивается фиксирующим ударом указательного пальца.

Обратная дробь - отличается от малой направлением удара снизу вверх. Звукоизвлечение при исполнении обратной дроби может начинаться как с указательного пальца, так и с мизинца. Выпрямленные и отведенные друг от друга пальцы подушечками ногтевых фаланг скользят по струнам, начиная с указательного и кончая мизинцем.

Большая дробь — извлечение звука непрерывно следующими друг за другом ударами по всем струнам пятью пальцами правой руки движением сверху вниз. Начинается большая дробь с мизинца и кончается четким акцентированным ударом большого пальца, который и определяет метроритмическую точку дроби.

Беспрерывная дробь – сочетание разновидностей дроби с ударами указательного или большого пальца.

Флажолеты - в игре на балалайке используются два вида флажолетов: натуральный и искусственный, которые отличаются способом извлечения и характером звучания.

Глиссандо достигается скольжением пальца (пальцев) левой руки по одной или нескольким струнам вниз или вверх по грифу. Исполняется так же, как обычный переход из позиции в позицию, но в отличие от него пальцы во время скольжения не ослабляют нажим на струны, а наоборот, плотно прижимают их к грифу. Время и скорость движения руки вдоль грифа при глиссандо зависят от художественных задач.

Такое описание приемов игры на балалайке дает основное методическое пособие Московской школы «Школа игры на балалайке», которая является итогом многолетней педагогической практики Павла Ивановича Нечепоренко и несёт в себе все основные элементы его методики.

I.2. Ленинградская (Санкт-Петербургская) школа

В Санкт-Петербурге сохранилась система предложенная А.С. Илюхиным. Она также неразрывно связана с именем такого выдающегося деятеля балалаечного исполнительства как Александр Борисович Шалов, который стал основателем класса балалайки в Ленинградской консерватории

им. Н.А. Римского-Корсакова. Учениками и последователями Шалова является множество замечательных музыкантов, таких как Г.Андрюшенков, В. Конов, А. Беляев, И. Сенчуров и другие. Основные принципы и положения определяющие особенности Ленинградской школы игры на балалайке нашли отражение в трудах многих её последователей. Среди изданий последних лет наиболее полным и подробным является «Школа-самоучитель игры на балалайке» Г. Андрюшенкова, на примере которой мы и рассмотрим особенности этой системы.

«Самый простой прием звуковлечения на балалайке – **пиццикато большим пальцем**, которое представляет собой щипок одной струны большим пальцем правой руки в движении сверху вниз (ит. Pizzicato – щипком)…»

«Основной прием игры на балалайке – **бряцание**, т.е. удары указательным пальцем левой руки по всем струнам и движении сверху вниз и снизу вверх…»

«**Арпеджиато** (ит. подобно арфе) – звукоизвлечение скользящим движением большого пальца правой руки по всем трем струнам от 3 к 1…»

«**Двойное пиццикато** – один из основных приемов игры на балалайке, заключающийся в чередовании противоположных по направлению ударов: большим пальцем – вниз, указательным – вверх…»

«**Дробь** – характерный для балалайки прием игры, серия быстрых арпеджированных ударов по трем струнам последовательно чередующихся пальцев правой руки. В зависимости от направления движения руки дробь может быть **прямой** (сверху вниз) и **обратной** (снизу вверх). В основном курсе мы ограничимся прямой дробью, подразделяющейся на **большую** и **малую** (относительно обратной дроби). Малая дробь исполняется четырьмя пальцами (без большого), большая – всеми пятью пальцами…»

«При **бряцании переменными ударами** чередуются в различной последовательности удары вниз и вверх…»

«**Бряцание переменно-синкопированными ударами** — разновидность бряцания переменными ударами. Суть этого приема в том, что на более сильное время приходится удар вверх, а на более слабое — вниз…»

«…**глиссандо** (ит. скользя), т. е. быстрого скольжения пальца (или пальцев) левой руки по звучащей струне. Глиссандо возможно как в восходящем, так и в нисходящем движении, как на одной струне, так и на двух или трех одновременно…»

«**Тремоло** (ит. дрожащий) — многократное быстрое повторение звука или созвучия… Основной вид - тремоло по трем струнам, т. е. звукоизвлечение быстрым чередованием ударов указательным пальцем сверху и снизу по всем струнам…»

«…Различаются три вида **пиццикато левой рукой**: в нисходящем, **восходящем мелодическом движении и большим пальцем... Пиццикато в** нисходящем мелодическом движении (или нисходящее) наиболее распространено… Второй вид пиццикато левой рукой – в восходящем мелодическом движении (или восходящее) – несколько сложнее… Третий вид – пиццикато большим пальцем левой руки – сходен с первым: палец кладется на 3 струну и, чтобы заставить ее звучать, в нужный момент сдергивается с грифа.»

«**Вибрато**, вибрация (ит. Дрожание, колебание) – прием игры, заключающийся в небольшом колебании высоты звука…»

«**Пиццикато указательным пальцем** в чередовании ударов вверх и вниз по одной струне используется для исполнения различного рода пассажей и вариаций в быстром темпе…»

«**Тремоло на одной струне** - по положению руки и принципу звукоизвлечения этот прием игры не отличается от пиццикато указательным пальцем, однако удары по струне здесь осуществляются с большей частотой и меньшей амплитудой…»

«**Флажолет** — это обертон, выделенный из общего комплекса сложного звука… Флажолеты, полученные на открытой струне, называются **натуральными**, на укороченной (прижатой) — **искусственными**.»

«**Обратная дробь** играется ударами четырех пальцев правой руки (без большого) по струнам снизу вверх в двух вариантах, различающихся последовательностью пальцев: 1) от указательного к мизинцу, 2) в обратном направлении.»

«Приемы, заимствованные из технического арсенала гитарного исполнительства…**Гитарные приемы** подразделяются на два вида: пиццикато и тремоло… трем.(Г)…»

Так формулирует необходимые для освоения начинающими балалаечниками приемы игры представитель Санкт-петербургской школы Г. Андрюшенков.

I.3. Уральская школа

Основателем Уральской школы игры на балалайке стал один из выдающихся музыкантов XX века – Евгений Григорьевич Блинов. Будучи учеником основателя кафедры народных инструментов Киевской консерватории профессора М. Гелиса, Евгений Григорьевич стал основоположником современной школы народно-инструментального исполнительства на Урале, которая соответственно стала называться Уральской. Последователями этой школы являются яркие музыканты-педагоги, такие как В. Аверин, Ш. Амиров, Ю. Гаврилов и многие другие.

Система условных обозначений, предложенная ещё профессором Киевской консерватории М.М. Гелисом, нашла продолжение в педагогической деятельности Евгения Григорьевича Блинова и его учеников. Опираясь на свой многолетний опыт работы Е.Г. Блинов создал «Методические рекомендации к курсу обучения игре на балалайке». Являясь неотъемлемой частью учебного и исполнительского процесса на кафедре народных инструментов Уральской государственной консерватории им. М.П.

Мусоргского на протяжении многих десятилетий, в виде печатного издания этот труд смог увидеть свет только в 2008 году.

Большое значение Блинов придаёт непосредственно звукоизвлечению, разделяя звуки на «тремолируемые» и «нетремолируемые», каждый из которых можно взять одним из трёх способов атаки: мягкой, твёрдой или резкой. При игре нетремолируемых нот «атака» звука также может быть: **мягкой** - при игре способом «нажим» («щипок»); **твердой** - при игре способом «толчок»; **резкой** - при игре «ударом».

Евгений Григорьевич считает принципиально различным определение таких понятий как «приём» и «способ».

«**Приём**» - это определённый комплекс действий движения пальца(цев), кисти, а иногда я предплечья, при извлечении звука на инструменте. Один и тот же прием игры может быть выполнен различными способами звукоизвлечения.

«**Способ**» - это вариант действий пальцев, кисти и предплечья при игре основным приемом, направленный для извлечения звука, обусловленного определенными художественными задачами.

Приемы, в свою очередь, Блинов делит на «основные» и «вспомогательные».

«**Основные**» - это приёмы, включающие в себя наиболее общие способы звукоизвлечения типичные для данного инструмента.

«**Вспомогательные**» — особые приёмы извлечения звука специфического по окраске, тембру, колориту и художественной выразительности. Также эти приёмы называют иногда «колористическими» или «специфическими».

Основные приёмы игры

«**Одинарный щипок**» - извлечение звука одним пальцем (большим-вниз, указательным-вниз или вверх, средним-вверх)

«**Двойной щипок**» - извлечение звука поочередно двумя пальцами большим и указательным при движении кисти сверху вниз или указательным и средним вверх.

«**Бряцание**» - ритмованные чередующиеся удары указательным пальцем сверху вниз и снизу вверх по всем струнам.

«**Тремоло**» - предельно быстрое чередование ударов указательным пальцем по струнам (струне) сверху вниз и снизу вверх, создающее впечатление непрерывно льющегося звука…

«**Чередующиеся (переменные) удары»** указательного пальца по одной струне - прием применяющийся в виртуозной технике при игре быстрых пассажей и вариаций.

Вспомогательные приёмы игры

«**Гитарный прием**» - способ звукоизвлечения предусматривающий участие трех, четырех или пяти пальцев правой руки поочередно.

«**Гитарное легато**» - способ извлечения звука тождественный приемам «нисходящее» и «восходящее» пиццикато.

«**Малая дробь**» - быстрое, последовательное скольжение полусогнутых пальцев, начиная с мизинца, по струнам сверху вниз.

«**Большая дробь**» - в основе тот же способ исполнения, что и при «малой дроби», но в звукоизвлечении принимает участие большой палец, который и завершает «дробь» (при необходимости - «ударом» или «толчком»).

«**Обратная дробь**» - быстрое, последовательное скольжение рознятых, веерообразно выпрямленных пальцев, начиная с указательного, по струнам снизу вверх. «Обратная дробь» может выполняться также начиная с мизинца.

«**Вибрато**» - быстрое, равномерное повышение и понижение основного тона звука, осуществляемое специальными приемами правой руки.

«**Вибрато левой рукой**» - струна плотно прижимается к ладу. В момент зву- коизвлсчения палец (при участии кисти) делает быстрые равномерные движения поперек грифа. Вибрация возможна и вдоль грифа, но такой способ менее эффективен н применяется только на струне «е».

«**Тремоло вибрато**» - кистевой сустав правой руки кладется на струну «а» за подставкой, слегка её прижимая. Тремолирование производится кончиком подушечки указательного пальца при активном участии предплечья.

«**Глиссандо левой рукой**» - осуществляется путем скольжения плотно прижатых пальцев (пальца) к струнам (струне) вниз или вверх по грифу.

«**Глиссандо правой рукой**» - палец скользит по струнам сверху вниз (с III струны на I), либо снизу вверх (с I на III). В первом случае звукоизвлечение производится большим пальцем, во втором – указательным или средним. Применяется при игре «арпеджио» ритмических звуковых последовательностей.

«**Comme tamburo**» (как барабан) - удары по полуприжатым струнам, ноты обозначаются знаками - «х».

«**Comme tamburino**» (как тамбурин) - удары тыльной стороной указательного или среднего пальца по струнам рядом с подставкой.

«**Демпферное стаккато**» - звук приглушается ребром ладони, лежащем на подставке.

Флажолеты

«**Флажолеты**» (flagiolet —fl.) - обертоны, выделенные из тембра звучащей струны…

В исполнительской практике применяются в основном «октавные», «квинтовые» или «квартовые» флажолеты. Подразделяются они на два вида: «натуральные» и «искусственные

В своей работе Евгений Григорьевич придаёт огромное значение артикуляции, определяя её «…не только как «искусство исполнять музыку с той или иной степенью расчлененности или связности её тонов», но и как ясное, четкое, обусловленное художественными задачами произношение этих тонов (т.е. музыкальных звуков)». Степень связности тонов, характер формирования и выразительные возможности он относит к такому важному разделу исполнительской техники как «штрихи».

Штрих - характер (окраска) звука, получаемый в результате определенной формы звукообразования, путем применения того или иного приема игры, способа звукоизвлечения и четкой артикуляции.

По степени связности и расчлененности штрихи делятся на три группы:

1.**связные штрихи** - легатиссимо, легато, портато, портаменто;

2.**раздельные** - нон легато, деташе, маркато, форцато (при тремоло);

3.**краткие** - стаккато, стаккатиссимо, мартеле, спиккато.

Учитывая специфику звукоизвлечения и возможности звукообразования при игре приемами «тремоло» и «ударом», классификацию штрихов на домре и балалайке целесообразно разделить на две категории:

1.штрихи **при тремолировании** звука;

2.штрихи при игре **нетремолируемых** звуков.

Штрихи при тремолировании звука

«**Деташе**» (detache) - мягкий штрих. Характерен мягкой атакой звука, который независимо от заданной силы всегда начинается «pp» и мгновенно доводится до необходимой силы звучания.

«**Маркато**» (marcato) - твердый штрих. В отличие от «деташе» характерен твёрдой атакой звука, который на всем протяжении ровной силы.

«**Форцато**» (forzato) - резкий штрих. При «форцато» начало звука сильнее своего продолжения. Сильная часть звука может быть большей или меньшей, в зависимости от характера исполняемой музыки.

Ведение звука после атаки при штрихах «деташе», «маркато» и «форцато» должно быть ровным (без усиления и ослабления) и соответствовать динамике исполняемой музыки. Прекращение звука происходит внезапно, без «диминуэндо».

«**Легато**» (legato) - между звуками нет перерывов, каждый звук как бы вливается в другой.

«**Нон легато**» (non legato) – не легато, не связно. Исполнение нот «нон легато» подразумевает обязательное наличие цезур между ними.

«**Портато**» - выделение нот в «легато». При «портато» ряд звуков исполняется «легато», но конец каждого звука значительно тище, чем это предусмотрено общим звучанием; полной остановки, перерыва между звуками нет, а сохраняется минимальное по силе звучание предыдущего звука.

«**Портаменто**» (portamento) - выразительное соединение разновысотных звуков путем быстрого скольжении пальца (пальцев) по грифу от одной ноты к другой. В отличие от «глиссандо» темп скольжения при «портаменто» значительно быстрее.

Штрихи при игре нетремолируемых звуков

«**Стаккато**» (staccato) - отрывистый, короткий звук. Штрих характерен активной атакой и укороченностью звучания ноты. После извлечения звука происходит искусственное глушение струны пальцами левой или правой руки (иногда одновременно).

«**Мартеле**» (martele) - акцентированное стаккато. Исполняется способом «удар», т.е. резкой атакой звука.

«**Спиккато**» (spiccato) - легкий штрих, применяется при игре быстрых виртуозных пассажей одинарными нотами.

«**Деташе**» (detashe) - штрих характерен мягкой атакой звука.

«**Маркато**» (marcato) - твердая атака звука.

«**Легато**» (legato) – связный штрих. Может выполняться различными приёмами и способами игры. Звукоизвлечение возможно «нажимом», «толчком» или «ударом».

«**Легатиссимо**» (legatissimo) - очень связно. Один звук как бы наплывает на другой. Практически исполнение «легатиссимо» возможно только на разных струнах, так как предусматривается запоздалое снятие предыдущего звука.

«**Портаменто**» (portamento) - техника выполнения штриха такая же, как и при тремоло. После звукоизвлечения палец (пальцы) левой руки, плотно прижимая струну(ны) к ладу, быстро скользят по грифу к необходимому ладу.

Таковы основные положения «Методических рекомендаций к курсу обучения игре на балалайке» Е.Г. Блинова, из которых следует, что Евгений Григорьевич и его последователи придают большое значение не только технике исполнения тех или иных приемов, но также и способам этого исполнения.

Глава II. Сравнительный анализ элементов трех систем условных обозначений приемов игры на балалайке

II.1. Условные обозначения приёмов игры на балалайке

Каждая исполнительская школа предлагает свою систему условных обозначений приёмов игры.

Особого внимания заслуживает система условных обозначений, применяемая в Уральской исполнительской школе. Она содержит в себе принципиально иные знаки и символы, которые будучи проверенными многолетней практикой признаны использующими их музыкантами наиболее удобными в работе.

Ниже приведена сравнительная таблица условных обозначений всех трёх исполнительских школ.

С-Петербург		Москва		Урал	
пиццикато большим пальцем пр.р.		пиццикато большим пальцем пр.р.		Щипок большим пальцем	
удар ук.п. вниз		удар ук.п. вниз		удар ук.п. вниз	
удар ук.п. вверх		удар ук.п. вверх		удар ук.п. вверх	
удар ср.п. вверх		удар ср.п. вверх		щипок ср.п. вверх	
удар безым.п. вверх		удар безым.п. вверх		щипок безым.п. вверх	
удар мизинцем вверх		удар мизинцем вверх		щипок мизинцем вверх	
бряцание		бряцание		бряцание	
двойное пиццикато		двойное пиццикато		двойной щипок	
малая дробь		малая дробь		малая дробь	
большая дробь		большая дробь		большая дробь	
обратная дробь		обратная дробь		обратная дробь	
переменные удары		пиццикато ук.п.		одинарный щипок	

Ниже перечисленные приёмы не имеют различий в условных обозначениях:

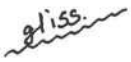
«Арпеджиато» - 

«Нисходящее» («сдёргивание») или «восходящее» пиццикато – знак « + » над сдёргиваемыми нотами

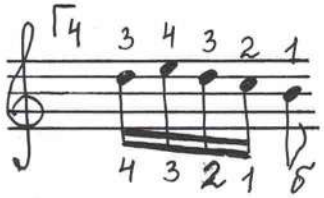
«Вибрато» - «вибр.» или «*vibr.*» над нотами

«Тремоло» - «  », «трем.» или «*trem.*»

«Флажолеты» - натуральные знаком « ○ » над нотой; искусственные – «  », где нижняя нота обозначает прижимаемый пальцем левой руки лад, а верхний ромб лад над которым производится непосредственно щипок.

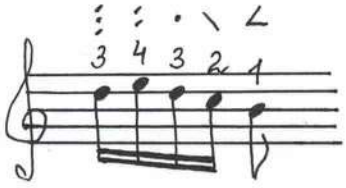
«Глиссандо» - 

На наш взгляд, системы обозначений Санкт-Петербурга и Москвы несколько перенасыщены знаками. Ленинградская школа изобилует сокращениями. Такие пометки как «Б.др.» или «М.др.» утяжеляют нотный текст; пометка «Г4», например, требует дополнительной расшифровки и цифр под нотным текстом, обозначающих аппликатуру правой руки. В результате это может выглядеть примерно так:



и исполнителю необходимо быстро соотнести какие цифры к какой руке относятся, а это не просто, особенно для начинающих музыкантов. То же самое (только без пометки «Г4») будет и в московских нотах.

В системе обозначений применяемых на Урале этот же пример будет выглядеть так:



а это, на наш взгляд, значительно упрощает прочтение нотного материала уже с первого раза.

Новизна и удобство условных обозначений Уральской исполнительской школы заключаются в том, что за каждым из десяти пальцев (или за

определённым движением пальца в случае с указательным) исполнителя закрепляется определённый знак или цифра. Благодаря этому музыканту уже не надо каждую ситуацию в нотном тексте анализировать отдельно, потому что применяемые символы имеют только по одному закреплённому за ними значению:

«б, 1, 2, 3, 4» - пальцы левой руки,

«∠ ⟍ ⋮ ⋮ » - пальцы правой руки.

Немаловажное значение при использовании той или иной системы условных обозначений имеет фактор наглядности. Кроме уже описанного выше обозначения гитарного приема трудности в понимании символов возникают уже на самых ранних стадиях обучения, когда учащийся сталкивается с простейшими, казалось бы, обозначениями ударов указательным пальцем вниз и вверх при работе над приёмом игры «бряцание». Самым наглядным обозначением для раннего этапа обучения по-нашему мнению является С-Петербургская система, в которой эти удары изображены знаками, похожими на стрелки, направленными соответственно обозначаемых ими ударов вверх и вниз. Палочки, которые предлагает Уральская школа тоже довольно быстро осваиваются малышами. Самая «нечитабельная» система – Московская. В попытке отличиться от ленинградцев и, возможно, для того, чтобы придать балалайке большую академичность, московские методисты взяли в своё время некоторые элементы из системы условных обозначений для скрипки, в которых также есть свои графические символы для обозначения в нотах направления движения смычка. От Ленинградской школы отличились, придало ли это большую академичность – неизвестно, но вот то, что данная система абсолютна нелогична применительно к балалайке и читать с листа эти обозначения исполнитель уверенно может только спустя несколько лет практики – это точно.

Есть ещё один аспект, говорящий в пользу применения системы условных обозначений Уральской школы – они удобны еще и быстротой их начертания в учебном или репетиционном процессе: эмпирическим путем

доказано, что для их расстановки в нотах требуется гораздо меньше времени, чем на расстановку в аналогичном нотном материале условных обозначений Санкт-Петербурга и Москвы.

II.2. Сходство и различие в терминологии обозначения приёмов игры и способов звукоизвлечения, применяемой в разных школах

Разбирая особенности той или иной исполнительской школы, нельзя не согласиться с тем фактом, что принципиальных различий в посадке, постановке инструмента и технике исполнения приёмов игры практически нет (примером являются лучшие представители разных исполнительских школ), так как за основу берутся наиболее удобные и рациональные движения, соответствующие физиологии человека. Различия начинают проявляться именно в сугубо теоретическом обосновании техники игры и способах освоения разных приёмов. Имея одинаковую природу в своей основе, на бумаге приёмы описываются по-разному. Проведём небольшой анализ описания некоторых приёмов на примере рассмотренных выше работ представителей разных исполнительских школ.

В «Школе игры на балалайке» Нечепоренко П.И. и Мельникова В.И. указано, что все многообразие приемов игры на балалайке основано на двух способах звукообразования – ударном и щипковом. «Удар» же предполагает замах всей руки или какой-либо ее части, «щипок» в этой системе характеризуется зацеплением струны без замаха руки, выведением ее из состояния покоя и мгновенного ее освобождения. По этому различию классифицируются все приёмы игры. К приемам, имеющим ударную природу звукообразования, относятся: бряцание, тремоло, переменные удары, двойное пиццикато, удар большим пальцем правой руки, восходящее пиццикато левой рукой. К щипковым приемам относятся: пиццикато большим пальцем, нисходящее пиццикато левой рукой, подцеп, малая и обратная дроби, вибрато большим пальцем. Кроме указанных выше, определяется еще и комбинированный способ звукообразования, который заключает в себе

элементы удара и щипка. К нему относятся: гитарные приемы, вибрато указательным пальцем, большая дробь.

На наш взгляд отнесение некоторых приёмов в тот или иной разряд весьма спорно, так как, например, «двойное пиццикато» можно исполнять без замаха очень мягко, а «вибрато большим пальцем», отнесённое по этой системе в разряд щипковых приёмов, можно сыграть очень жестко с замахом, а отнесение такого приёма как «малая дробь» в разряд щипковых вообще вызывает большое сомнение.

В работе Блинова Е.Г. «щипок» отнесён в разряд непосредственно приёмов игры, в то время как «удар» - это один из способов исполнения приёма.

Таким образом термин «щипок» приобретает в рассматриваемых трудах абсолютно различные значения.

Андрюшенков Г. в своей работе «щипок» определяет как действие для извлечения звука при исполнении приёма игры – «…пиццикато большим пальцем, которое представляет собой щипок одной струны большим пальцем правой руки в движении сверху вниз…». Это же определение приёма «пиццикато большим пальцем» даёт и П.И. Нечепоренко.

В разделении приёмов игры на балалайке на основные и вспомогательные (колористические) авторы снова расходятся.

По нашему мнению, разделение предложенное Е.Г. Блиновым, более соответствует действительности, так как в разряд основных приёмов им отнесены только те, без которых в игровой практике обойтись нельзя.

В определениях и описании различных приёмов игры в целом авторы сходятся, но в работе П.И. Нечепоренко в описании приёма игры «тремоло» встречается фраза, которая по нашему мнению, может быть оспорена: «…Тремоло отличается от бряцания **отсутствием строго определенного количества ударов** при извлечении каждого звука или аккорда…». Дело в том, что опираясь на исполнительский опыт разных поколений музыкантов было установлено, что красивое ровное тремоло возможно только тогда, когда

на каждую ритмическую единицу выходит определённое количество ударов, которое может быть счисляемым или нет, но оно всегда непременно присутствует! Блинов определяет «тремоло» как «…предельно быстрое чередование ударов указательным пальцем по струнам (струне) сверху вниз и снизу вверх, создающее впечатление непрерывно льющегося звука», т.е. не заостряет внимание на отсутствии или наличии определённого количества ударов, и, следовательно, даёт более близкое к действительности определение этого приёма.

II.3. Краткий обзор методических пособий исполнительских школ

В процессе обучения игре на балалайке, преподаватель детской школы искусств так или иначе обращается к различным методическим пособиям за инструктивным или нотным материалом.

Уральская исполнительская школа, к сожалению, пока не представлена каким-нибудь печатным изданием, которое отражало бы основные положения этой системы в последовательном, упорядоченном виде.

Московская исполнительская школа игры в полной мере представлена неоднократно переизданным огромными тиражами изданием. Это «Школа игры на балалайке» П.Нечепоренко и В. Мельникова. В ней довольно подробно описаны разные этапы обучения игре на балалайке, начиная с посадки и постановки игрового аппарата. При условии критического подхода к предложенному в «Школе» теоретическому материалу, она весьма удобна в использовании, благодаря наличию в нотном приложении большого количества тщательно подобранных хрестоматийных пьес разного уровня сложности, направленных на освоение различных приёмов игры, штрихов и фактур. Особенно широко представлены пьесы среднего уровня сложности, ориентированные на 2-3 класс детской школы искусств.

В 2018 году издана в двух частях «Современная школа игры на балалайке» А.А. Горбачева и И.В. Иншакова. Это монументальное издание, в котором описание техники исполнения почти всех приемов игры переосмыслено и дано в максимально приближенном к непосредственно

исполнительской практике виде. В настоящее время это методическое пособие наиболее полно раскрывает технику исполнения различных приемов игры и предлагает разные способы работы над трудностями, которые неизбежно возникнут в процессе обучения игре на балалайке. Кроме того, данное пособие оснащено богатым нотным приложением. Единственным минусом этой работы мы считаем, то, что она по-прежнему предлагает неудобные условные обозначения приемов игры.

Ленинградская исполнительская школа представлена более широко: А.С. Илюхин «Самоучитель игры на балалайке», А. Дорожкин «Самоучитель игры на балалайке», Г. Андрюшенков «Школа-самоучитель игры на балалайке», В. Цветков «Школа игры на балалайке». «Школа игры на балалайке» А.Б. Шалова была издана только один раз и больше не переиздавалась, поэтому в настоящее время представляет собой большую редкость.

«Самоучители» А.С. Илюхина и А. Дорожкина не представляют интереса в профессиональном обучении игре на балалайке как носители теоретического материала, но в их нотном приложении можно подобрать интересные пьесы для 3-4 классов детской школы искусств. Работа Г. Андрюшенкова (очень подробно рассмотренная выше) представляет собой интерес скорее именно как «самоучитель», потому как в ней очень подробно и скрупулёзно описана не только техника исполнения каждого приёма (опять же при условии критического подхода), но и даже отдельных пьес! Для профессионального обучения этот труд представляет интерес прилагающейся к нему хрестоматией с неплохим подбором нотного материала.

Полезным в работе преподавателя по классу балалайки на начальном этапе работы с учеником (1 класс детской школы искусств) может стать нотное приложение «Школы игры на балалайке» В. Цветкова. В этом издании широко представлены пьесы для освоения грифа в первой позиции. На нотном материале этого сборника удобно начинать освоение таких приёмов как бряцание, вибрато, сдергивание (пиццикато левой рукой).

В своей работе преподаватель по классу балалайки должен, опираясь на рассмотренные выше нотно-методические издания, руководствоваться основными принципами педагогики, такими как доступность, наглядность и последовательность, критически оценивая предложенный печатными изданиями материал, так как многое устарело, многое приобрело иную окраску или обогатилось современными достижениями исполнительского искусства.

Заключение

Из большого числа выдающихся балалаечников XX века выделились три музыканта, сумевших сформировать вокруг своего творчества исполнительские школы: основатель Ленинградской исполнительской школы Александр Сергеевич Илюхин, основатель Московской исполнительской школы Павел Иванович Нечепоренко, основатель Уральской исполнительской школы Евгений Григорьевич Блинов.

Методико-педагогическая деятельность Евгения Григорьевича Блинова проходила в одном временном периоде с деятельностью Павла Ивановича Нечепоренко. Оба они были ярчайшими представителями балалаечного исполнительства, и оба хотели улучшить существующую, предложенную А.С. Илюхиным систему условных обозначений приёмов и, как следствие, каждый считал свою систему более совершенной. Приверженцы же старой системы (тоже величайшие в истории балалаечного исполнительства музыканты, такие как Александр Борисович Шалов) были уверены, что эта система традиционна, понятна и не нуждается в каких бы то ни было улучшениях. Не достигли общего понимания условных обозначений и их более молодые последователи. Результатом всей этой деятельности является то, что в настоящее время в нотно-методических изданиях для балалайки соседствуют все три варианта условных обозначений, в зависимости от региона издательства сборника.

В настоящее время реальность такова, что балалаечникам, независимо от того представителями какого из методических направлений они являются, просто необходимо быть знакомым с каждой из этих систем условных обозначений для более полного понимания авторского замысла и редакторских пометок любого печатного материала, так как некоторые символы, будучи абсолютно тождественными в написании, обозначают прямо противоположные приемы.

Список литературы

1. Андреев В. Материалы и документы. – М., 1986 г.
2. Андрюшенков Г. Школа самоучитель игры на балалайке. – СПб., 2002 г.
3. Горбачев А., Иншаков И. Современная школа игры на балалайке. – М., 2018 г.
4. Илюхин А.С. Самоучитель игры на балалайке. – М., 1978 г.
5. Имханицкий М. История исполнительства на русских народных инструментах. – М., 2002 г.
6. Максимов Е. Российские музыканты-самородки. – М., 1987 г.
7. Пересада А. Справочник балалаечника. – М., 1977 г.
8. Пересада А. Балалайка. – М., 1990 г.
9. Дорожкин А. Самоучитель игры на балалайке. – М., 1992 г.
10. Нечепоренко П., Мельников В. Школа игры на балалайке. – М., 1994 г.
11. Блинов Е. Методические рекомендации к курсу обучения игре на балалайке. – Екатеринбург, 2008 г.
12. Цветков В. Школа игры на балалайке, - М., 2000 г.