

ЛЕНИНГРАД
«МУЗЫКА»
1983

ХУДОЖЕСТВЕННОЙ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ



Г. АНДРЮШЕНКОВ

**НАЧАЛЬНОЕ
ОБУЧЕНИЕ
ИГРЕ
НА БАЛАЛАЙКЕ**

ХУДОЖЕСТВЕННОЙ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Г. АНДРЮШЕНКОВ

НАЧАЛЬНОЕ
ОБУЧЕНИЕ
ИГРЕ
НА БАЛАЛАЙКЕ



ЛЕНИНГРАД
«МУЗЫКА»
1983

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
Краткий очерк истории игры на балалайке	6
Устройство балалайки	17
Хранение инструмента	24
О некоторых возможных дефектах инструмента	25
Методическая разработка начального обучения игре на балалайке приме	27
Обозначение приемов игры на балалайке	85
Оркестровые разновидности балалаек	86
Балалайка секунда	87
Балалайка альт	89
Балалайка бас	90
Балалайка контрабас	92
Рекомендуемая литература по разделам	96
Список рекомендуемых репертуарных сборников	96
Хрестоматия педагогического репертуара для балалайки прима	98
Хрестоматия педагогического репертуара для балалайки секунды	108
Хрестоматия педагогического репертуара для балалайки альта	109
Хрестоматия педагогического репертуара для балалайки баса	110
Хрестоматия педагогического репертуара для балалайки контрабаса	112

Геннадий Иванович Андрюшенков

НАЧАЛЬНОЕ ОБУЧЕНИЕ ИГРЕ
НА БАЛАЛАЙКЕ

Н / К

Редактор А. Г. Петропавлов. Худож. редактор Р. С. Волховер. Техн. редактор О. Е. Ларионова. Корректоры Т. В. Львова, Т. А. Чернышева. Нотографки Р. А. Розенблит, И. Б. Павлова. Сдано в набор 27.02.83. Подписано в печать 15.09.83. Формат 60×90¹/₁₆. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная. Усл. печ. л. 7. Уч-изд. л. 7,01. Тираж 21 000 экз. Изд. № 2885. Заказ 238. Цена 70 к. Издательство «Музыка», Ленинградское отделение. 191011, Ленинград, Инженерная ул., 9. Ленинградская фабрика офсетной печати № 1 Союзполиграфпрома Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 197101, Ленинград, ул. Мира, 3.

А 5209040000—684 283—83
026(01)—83

© Издательство «Музыка», 1983 г.

ОТ АВТОРА

По своей популярности с балалайкой не может сравниться ни один русский народный инструмент. Балалайка стала символом русского народного музыкального творчества, покоряя слушателей на всех континентах вот уже более семидесяти лет. Балалайка с равным успехом существует в виде сольного, ансамблевого и оркестрового инструмента.

В нашей стране исполнительство на балалайке получило большое развитие. Постоянно растет уровень игры на ней, чему в значительной степени способствует включение балалайки в программы профессиональных музыкальных учебных заведений — школ, училищ и вузов, — а также широкое распространение балалайки в сфере художественной самодеятельности.

В области балалаечной методики и педагогики накоплен уже немалый опыт, но среди специалистов по многим вопросам отсутствует единое мнение. Это объясняется тем, что переиздававшиеся из года в год почти без изменений пособия по обучению игре на балалайке представляли собой элементарные самоучители, в которых многие положения давно устарели и изжили себя как отвергнутые современной исполнительской практикой¹. В связи с этим не вызывает сомнения актуальность создания учебно-методических пособий, отражающих достижения современного исполнительства на балалайке и обобщающих вопросы методики.

Именно эти задачи ставил перед собой автор настоящей работы, надеясь хотя бы частично восполнить существующий пробел в учебно-методической литературе для балалайки. В своих теоретических положениях автор опирался на исполнительские достижения ведущих советских балалаечников, а также на богатый методический опыт таких педагогов, как П. И. Нечепоренко, А. Б. Шалов, З. И. Ставицкий и др.

В целом настоящее пособие представляет собой методическое руководство по начальному обучению игре на инструментах балалаечной группы русского народного оркестра и предназначено, в основном, руководителям самодеятельных коллективов народных инструментов. Кроме того, оно может быть использовано студентами-заочниками культурно-просветительных музыкальных учебных заведений соответствующей специализации. Автор не исключает возможность использования данного пособия и в качестве самоучителя игры на балалайке. Однако содержание и форма пособия обусловлены его основным предназначением.

¹ Исключение составляет работа А. Шалова «Основы игры на балалайке» (Л., 1970), в которой кратко изложена методика игры на балалайке.

Центральное место в пособии занимает раздел методики начального обучения игре на балалайке приме, изложенной в форме поурочной разработки, обеспечивающей последовательное освоение различных приемов игры. Кроме того, поурочная система позволяет руководителю самодеятельного коллектива использовать данное пособие как практическое руководство в подготовке балалаечников с учетом возможностей инструмента и возросших исполнительских требований. В разработке 20 уроков, однако не следует принимать это буквально и приравнивать урок к занятию. Одни навыки могут быть усвоены учащимися в течение одного занятия, другие потребуют большего времени. Обучение осуществляется либо в индивидуальном порядке, либо организуется небольшая (2—3 человека) группа учеников. Естественно, что успехи в освоении инструмента у учащихся будут различными. Это зависит от многих факторов и, в первую очередь, от индивидуальных особенностей каждого, а также от направленности и систематичности самостоятельной работы. Руководитель не должен рассматривать изложенную методику обучения догматически, он может, исходя из индивидуальных особенностей учащихся, вносить необходимые коррективы в ходе занятий, творчески использовать общие методические рекомендации.

Каждый урок включает проверку усвоения пройденного материала и разбор нового с последующим домашним заданием. Основное внимание автор уделяет методике освоения приемов игры, соответствующих начальному периоду обучения и используемых в оркестровой и ансамблевой практике. Наряду с этим в последних уроках изложены методические рекомендации по освоению ряда сложных приемов (гитарное пиццикато, флажолеты).

Все методические указания подкрепляются музыкальным материалом, помещенным непосредственно в текст уроков. Нотное приложение-хрестоматия служит расширенным дополнением к урокам и целиком отражает порядок прохождения тем.

Основной принцип подбора нотных примеров заключается в том, чтобы каждое следующее упражнение, каждая пьеса давали учащемуся что-то новое. При этом объем примеров сознательно ограничен, чтобы не отвлекать внимание учащихся разбором и разучиванием громоздкого текста, а максимально сосредоточить на правильном освоении приемов игры.

В процессе обучения следует постоянно требовать от учащихся точного и правильного выполнения всех помещенных в нотах указаний, а также всемерно развивать самоконтроль, необходимый для успешных домашних занятий. При необходимости для закрепления навыков на промежуточных этапах обучения и для выступлений рекомендуется использовать дополнительный нотный материал, имеющийся в периодически издаваемых хрестоматиях, сборниках пьес для начинающих и т. д.

Многие выпускники музыкальных и культурно-просветительных учебных заведений направляются на работу в качестве педа-

гогов или руководителей оркестров народных инструментов. Не имея достаточного опыта преподавания, начинающие специалисты на первых порах своей самостоятельной деятельности испытывают большие затруднения: в какой последовательности начинать учить, как учить и т. д. Ведь часто многие положения, считавшиеся сами собой разумеющимися, при работе с учениками требуют разъяснений. Нередко молодой руководитель, уверенно владея домрой, баяном или балалайкой примой, плохо представляет себе методику обучения на оркестровых инструментах. Учитывая острую потребность в методическом материале по обучению игре на оркестровых разновидностях балалайки, автор счел необходимым уделить ему значительное место в настоящем пособии. В качестве нотных примеров при освоении балалаек секунда, альт, бас и контрабас использованы преимущественно характерные отрывки из оркестровых партий оригинальных сочинений для ансамбля и оркестра русских народных инструментов.

В первом разделе пособия изложена краткая история исполнительства на балалайке, начиная от первых исторических свидетельств о ней конца XVII — начала XVIII века и до наших дней.

В процессе обучения игре на балалайке возможно возникновение неисправностей и даже небольших поломок инструмента. Не всегда целесообразно обращаться к мастеру по ремонту музыкальных инструментов, многие обнаруженные дефекты и неисправности можно устранить самостоятельно. В специальном разделе пособия перечислены некоторые дефекты балалаек и способы их устранения.

Учитывая, что настоящее пособие предназначено преимущественно для руководителей самодеятельных народных инструментальных коллективов, в нем отсутствует раздел музыкальной грамоты, необходимой при начальном обучении игре на музыкальном инструменте. Музыкально-теоретические знания должны усваиваться учащимися параллельно с освоением инструмента по плану, составленному руководителем применительно к своему коллективу. Таким образом, усвоение музыкально-теоретических знаний в соответствующем объеме необходимо связывать с развитием технологических навыков игры на инструменте (к примеру, строение мажорной и минорной гаммы связывается с закреплением навыков приема игры двойным пиццикато и позиционным перемещением пальцев левой руки на грифе и т. д.).

Автор не считает, что изложенная им методика начального обучения игре на балалайке является единственно возможной, но надеется, что настоящая работа окажется полезной для руководителей самодеятельных ансамблей и оркестров русских народных инструментов.

КРАТКИЙ ОЧЕРК ИСТОРИИ ИГРЫ НА БАЛАЛАЙКЕ

А балалайка — удивительный инструмент, как будто специально созданный для выражения русской песни. Какая красивая, оригинальная звучность, какая богатейшая способность к выражению разнообразных настроений, какая гибкость в нюансах, какой ритм, как будто все так просто, безыскусственно.

Н. П. Фомин

Первые письменные упоминания балалайки относятся к концу XVII — началу XVIII в., причем время ее появления совпадает с почти полным исчезновением другого народного инструмента — домры (2-я половина XVII в.). На этом основании крупнейший русский ученый-инструментовед А. С. Фаминцын¹ пришел к выводу, что балалайка произошла от домры. Этому же мнению придерживались создатель русского народного оркестра В. В. Андреев и его сподвижник Н. И. Привалов, посвятивший ряд своих работ истории русских народных инструментов.

Во 2-й половине XVIII века балалайка, по свидетельству современников, становится «распространеннейшим инструментом во всей русской стране»², и, в особенности, в крестьянской массе. Этому способствовал целый ряд обстоятельств: утрата ведущего значения бытовавших ранее инструментов — гуслей, домры, гудка, относительно широкие исполнительские возможности балалайки, доступность и легкость в освоении, простота в изготовлении. Наряду с широким распространением в народе балалайка уже в этот период встречалась в «именитых» домах и даже участвовала в музыкальном оформлении праздничных придворных церемоний. Выдающийся русский скрипач И. Е. Хандошкин (1747—1804) был известен современникам и как первый виртуоз на балалайке. Особенно покоряло слушателей высокохудожественное исполнение им собственных обработок русских песен.

Известно, что Хандошкин играл на балалайке, изготовленной знаменитым мастером струнных инструментов И. А. Батовым, а также на балалайке с круглым корпусом, изготовленной из тыквы-горлянки и проклеенной изнутри битым хрусталем, что придавало инструменту особую звучность. Большим мастером игры на балалайке был и придворный скрипач И. Ф. Яблочкин.

¹ Александр Сергеевич Фаминцын (1841—1896) — профессор Петербургской консерватории, композитор, музыковед.

² Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. Л., 1935, с. 66.

Рубеж XVIII—XIX столетий является периодом расцвета искусства игры на балалайке. Это объясняется тем, что «балалайка в большей степени, чем любой другой народный инструмент, отвечала насущным запросам развивающегося музыкального самосознания русского народа и тем практическим требованиям, которые широкие общественные круги предъявляли „музыкальным орудиям“ в ту эпоху»¹.

Среди целого ряда виртуозов-балалаечников этого периода выделяются М. Г. Хрунов, В. И. Радивилов, Н. В. Лавров², А. С. Пасхин. Известно, что балалайки, на которых они играли, изготавливались по особому заказу. Приемы игры также отличались от общераспространенных. Виртуоз-балалаечник Радивилов, которого «знала и любила вся Москва», играл, подобно Хандошкину, на безладовой балалайке, что значительно расширяло возможности инструмента.

Популярность балалайки в широких массах нашла свое отражение как в народных песнях, так и в художественной литературе. Балалайка упоминается в произведениях Пушкина, Лермонтова, Достоевского, Л. Толстого, Чехова, Тургенева, Гоголя, А. Островского и других.

Народные балалайки в различных губерниях России отличались своей формой. Существовали инструменты с круглым (усеченным снизу), овальным и треугольным корпусом с количеством струн от 2 до 4, с характерными конструктивными особенностями. Материалом для изготовления служили различные породы дерева, а в южных районах, как уже отмечалось выше, долбленая тыква-горлянка. Отличались разновидности балалаек и строем. Встречались трехструнные балалайки квартового, квинтового, смешанного квартово-квинтового и терцового строев.

СТРОЙ РУССКИХ БАЛАЛАЕК XIX ВЕКА
(Струны обозначены римскими цифрами)



Бытовавшие в народе балалайки изготавливались кустарно, имели диатонический звукоряд и, в силу своей примитивности, имели очень ограниченные возможности.

На грифе (шейке), имеющем сверху головку в виде «лопатки» или завитка, навязывались 4—5 подвижных лада. Жильные (кишечные) струны крепились на деревянные колки. Под струны на деку ставилась подставка (кобылка). В деке прорезались резонаторные отверстия (голосники) самой различной формы: круг-

¹ Соколов Ф. Русская народная балалайка. М., 1962, с. 9.

² Николай Владимирович Лавров (настоящая фамилия Чиркин; 1805—1840) — известный оперный певец.

Рис. 1. Русский
балалаечник XIX в.



лые, звездообразные, в виде оконца. Корпус (кузов) «вязался» из деревянных клёпок (от 3 до 5), крепления производились деревянными гвоздиками (шпеньками).

К середине XIX столетия популярность балалайки как массового народного инструмента начала угасать. Это объясняется целым рядом объективных причин. В своем примитивном виде балалайка уже не могла полностью отвечать новым эстетическим запросам. В развитии народного музыкального искусства определился отход от бурдонного¹ инструментального сопровождения мелодии. Сначала семиструнная гитара, а затем гармоника повсеместно вытеснили балалайку. Необычайно быстрое и широкое внедрение гармоники в народный быт объясняется, с одной стороны, совершенством ее художественно-исполнительских возможностей (особенно в связи с развивающимся жанром частушки), с другой стороны, налаживанием фабричного производства гармоник при наличии широкого рынка сбыта. Так распространенная некогда повсюду балалайка стала редким, уходящим инструментом, ютящимся, по образному выражению одного из ее исследователей Б. П. Бабкина, «во мраке конюшен и подворотен»².

¹ Бурдон — непрерывное и неизменяющееся по высоте звучание открытой басовой струны (на балалайке это II и III струны).

² Бабкин Б. П. Балалайка. — Русская беседа. 1896, март, с. 115.

Новую страницу в развитие исполнительства на балалайке вписала деятельность талантливого русского музыканта-патриота, страстного энтузиаста народного музыкального творчества Василия Васильевича Андреева (1861—1918)¹. Рано проявившаяся любовь к русской народной музыке способствовала тому, что Андреев, занимаясь по настоянию матери на фортепиано и скрипке, свободно играл на гармонике, свирели, жалейке. В 1883 году, впервые услышав игру на балалайке крестьянина Анטיפа, Андреев был пленен своеобразием и самобытностью неприятельного инструмента. Через короткое время, переняв от своего первого учителя его нехитрую технику игры, Андреев встретился с А. С. Пасхиным, который играл на изготовленной по заказу балалайке, владел разнообразными исполнительскими приемами.

По рекомендации Пасхина Андреев заказал у местного столяра балалайку улучшенного качества. На новой балалайке Андреев настойчиво овладевал исполнительским мастерством, однако вскоре убедился в ограниченных возможностях инструмента. Задавшись целью усовершенствовать балалайку, Андреев с энтузиазмом стал собирать образцы кустарных инструментов, изучать законы акустики, знакомиться с исследованиями по истории развития музыкальных инструментов. Он пришел к выводу, что треугольная форма корпуса и три струны (две из которых настраиваются в унисон) — наиболее типичные признаки народных балалаек. Летом 1885 года по заказу Андреева петербургский скрипичный мастер В. В. Иванов изготовил первую концертную балалайку. Это был близкий к современному инструмент с несколько измененными, по сравнению с народным прототипом, пропорциями. Увеличение размера корпуса обеспечило более сильное и объемное звучание и приятный тембр. Вместо жильных подвижных ладовых перевязок на рифе имелись пять постоянных металлических ладов, правда, расположенных в обычном диатоническом однооктавном звукоряде. С создания и освоения этого инструмента начинается музыкально-пропагандистская деятельность «отца русской балалайки». Еще находясь в провинции, Андреев с успехом выступал как балалаечник в любительских концертах. В Петербурге же его виртуозная игра на концертной балалайке произвела сенсацию. Андреева наперебой начинают приглашать в великосветские салоны, где он с блеском демонстрирует свое искусство игры на «мужицком» инструменте, приводя в изумление и восхищение слушателей. Однако его не оставляют мысли о дальнейшем совершенствовании балалайки.

В начале 1886 года по чертежам Андреева петербургский музыкальный мастер Ф. С. Пасербский изготовил новую, более совершенную пятиладовую балалайку, а спустя несколько меся-

¹ Подробнее о жизни и деятельности В. В. Андреева см. в кн.: *Соколов Ф. «В. В. Андреев и его оркестр»*. Л., 1962.

цев двенадцатиладовую, получившую название «хроматической». С удвоенной энергией Андреев начинает осваивать новый инструмент, широкие возможности которого позволили использовать пальцевую технику, приобретенную ранее в занятиях на скрипке. В короткий срок он подготовил новую концертную программу, которую исполнил 23 декабря 1886 года на благотворительном вечере в зале Благородного собрания. Этот первый публичный концерт Андреева на новом инструменте стал знаменательной вехой в истории исполнительства на балалайке. Своими последующими сольными выступлениями Андреев стремился к утверждению балалайки как концертного инструмента. У него появились многочисленные поклонники, которые после каждого концерта одолевали Андреева просьбами обучить их игре на балалайке. Пятиладовые балалайки стали изготавливать многие мастера, так как спрос на них рос с каждым днем.

В результате договора с крупным издателем П. К. Селиверстовым в июне 1887 года вышла в свет «Школа для пятиладовой балалайки», в которой были помещены исполняемые Андреевым в концертах русские народные песни: «Барыня», «Во миру была», «Камаринская» и др. Это первое руководство по обучению игре на балалайке явилось действенной формой широкой популяризации возрожденного инструмента. С этой же целью Андреев организовал «Кружок любителей игры на балалайках», в котором занимались под его руководством 14 учеников. В процессе занятий с кружковцами Андреев задумал основать балалаечный ансамбль. Неудовлетворенный однообразным звучанием, ограниченностью диапазона входящих в ансамбль одинаковых инструментов Андреев спроектировал балалайку с более низким строем. Он заказал Пасербскому инструмент увеличенных размеров, получивший название балалайка альт. Изготовив его, балалаечный мастер стал развивать идеи Андреева. По своей инициативе Пасербский сделал разновидности балалаек: дискант, пикколо, тенор, бас, позднее — контрабас.

Участники кружка с горячим энтузиазмом начали осваивать новые инструменты. В ходе репетиций определился окончательный состав инструментов и исполнителей, и уже 20 марта 1888 года в зале Кредитного общества в Петербурге состоялся первый публичный концерт ансамбля. Первый в России балалаечный ансамбль выступил в следующем составе: В. В. Андреев, А. А. Волков, А. Ф. Соловьев, Д. Д. Федоров, Н. П. Штибер (балалайка прима), Ф. Е. Реннике (пикколо), В. А. Панченко (альт) и А. В. Паригорин (бас). Успех был необычным. Каждый номер пришлось повторять дважды. Ансамбль исполнил русские народные песни «Выйду ль я на реченьку», «По улице мостовой», «Я вечер в лужках гуляла», «Научить ли ты, Ванюша» и многие другие. Сам Андреев выступил соло, исполнив собственный марш. Игра ансамбля отличалась удивительной сыгранностью, стройностью и тонкостью исполнения при точной передаче характера

русской песни. Почти все столичные газеты откликнулись на этот концерт и дали ему высокую оценку.

После успешного дебюта ансамбля балалаек в Петербурге Андреев организовал гастрольную поездку по городам России (Москва, Тула, Курск, Орел). Осенью 1889 года кружок любителей игры на балалайках выступил на Всемирной выставке в Париже. Самобытное звучание балалаек и русские песни, исполняемые на них, привлекли к ансамблю всеобщее внимание.

В дальнейшем Андреев осуществил реорганизацию состава своего кружка. На гастроли во Францию весной 1892 года по приглашению газеты «Фигаро» ансамбль едет в количестве 6 человек во главе с Андреевым. Почти все участники были профессиональными музыкантами — студентами и выпускниками Петербургской консерватории. В течение нескольких месяцев ансамбль, в который входили балалайка пикколо, три балалайки примы, альт и бас, восхищал слушателей в крупнейших городах Франции. Известные композиторы: Сен-Санс, Массне, Годар и др. — высоко оценили исполнительское искусство русских музыкантов. Сам Андреев был избран почетным членом Французской академии изящных искусств «за введение нового элемента в музыку».

По возвращении из гастрольной поездки Андреев продолжал успешно концерттировать со своим ансамблем. Его деятельность встретила поддержку и понимание со стороны передовых деятелей русской культуры: П. И. Чайковского, А. Г. Рубинштейна, Л. Н. Толстого, Ф. И. Шаляпина и др.

Андреев убедился, что популярность балалайки растет. По примеру его ансамбля в Москве и других городах России организовывались многочисленные кружки любителей балалайки, возглавляемые его учениками и последователями. Музыкальные мастерские Ф. Пасербского, И. Зюзина, П. Оглобина и другие выпускали балалайки большими партиями.

В 1894 году В. В. Андреев издал «Школу для балалайки с приложением песен, аранжированных для пяти балалаек». Это первое руководство по обучению на разновидностях хроматической балалайки включало переложение шести русских песен. В предисловии к «Школе» Андреев писал: «...Идея моя увенчалась успехом, балалайка широко распространилась среди русского общества и возбудила внимание и большой интерес за границей; думаю, что в недалеком будущем она вернется к создавшему ее народу в улучшенном, усовершенствованном виде».

Андреев с новой энергией взялся за осуществление своей главной мечты — возвращение балалайки народу. Преодолев необычайные сложности, он добился «высочайшего» разрешения обучать солдат гарнизона игре на балалайке. В помощь себе он привлек своих учеников и единомышленников, составивших штат

преподавателей¹. «Солдаты — те же крестьяне, — рассуждал Андреев, — ...через солдат балалайка, а с ней русская песня, возвратится в народ».

Позднее с этой же целью — продвижение усовершенствованных инструментов в крестьянскую среду — В. В. Андреев организовал балалаечные курсы для сельских учителей и «балалаечные классы» в железнодорожных училищах. В 1898 году в одном только Петербурге насчитывалось около 20 000 любителей-балалаечников.

В концерте, посвященном 10-летнему юбилею кружка В. В. Андреева (март 1898 г.), приняло участие свыше 300 музыкантов, что явилось убедительным свидетельством доступности и массовости усовершенствованной балалайки.

Одним из помощников В. В. Андреева был замечательный музыкальный мастер-самородок Семен Иванович Налимов (1858—1916), крестьянин Тверской губернии. В организованной Андреевым в родном селе Марьино экспериментальной мастерской Налимов изготавливал музыкальные инструменты, являющиеся непревзойденными по своим качествам и в наши дни. На Всемирной выставке в Париже в 1900 году за комплект русских народных инструментов Налимову была присуждена Большая золотая медаль. Балалайки Налимова отличаются высокими музыкально-акустическими свойствами, строгой пропорциональностью и совершенством внешней отделки. Каждый инструмент имеет на внутренней стенке корпуса фирменную этикетку с указанием даты изготовления, а на лицевой стороне головки — особый герб. На балалайках и домрах работы Налимова играли музыканты андреевского оркестра. По свидетельству современников, Андреев безвозмездно предоставлял изготовленные Налимовым инструменты другим мастерам и фирмам в качестве образца.

С введением в балалаечный оркестр домр и гуслей в 1896 году коллектив был переименован Андреевым в Великорусский оркестр². Сам Андреев оставил выступления в качестве солиста-балалаечника и целиком отдался деятельности дирижера-организатора.

Развитию искусства игры на балалайке и утверждению ее на концертной эстраде способствовало появление целого ряда выдающихся балалаечников-виртуозов, среди которых первое место, бесспорно, принадлежит Борису Сергеевичу Трояновскому

¹ Обучение игре на балалайке в войсках гвардии Петербургского гарнизона началось с сентября 1897 г. В числе ближайших помощников Андреева были: В. Т. Насонов (1861—1918), автор многих методических руководств, Н. И. Привалов (1868—1928), музыкант-этнограф, автор очерков и исследований по истории русских народных инструментов, и Ф. А. Ниман (1860—1936), автор более 300 произведений для русского народного оркестра (обработок русских песен и переложений).

² Название «Великорусский» чисто этнографическое и означало использование в оркестре инструментов центральной части России, где жили «великороссы» (в отличие, напр., от Малороссии — Украины).

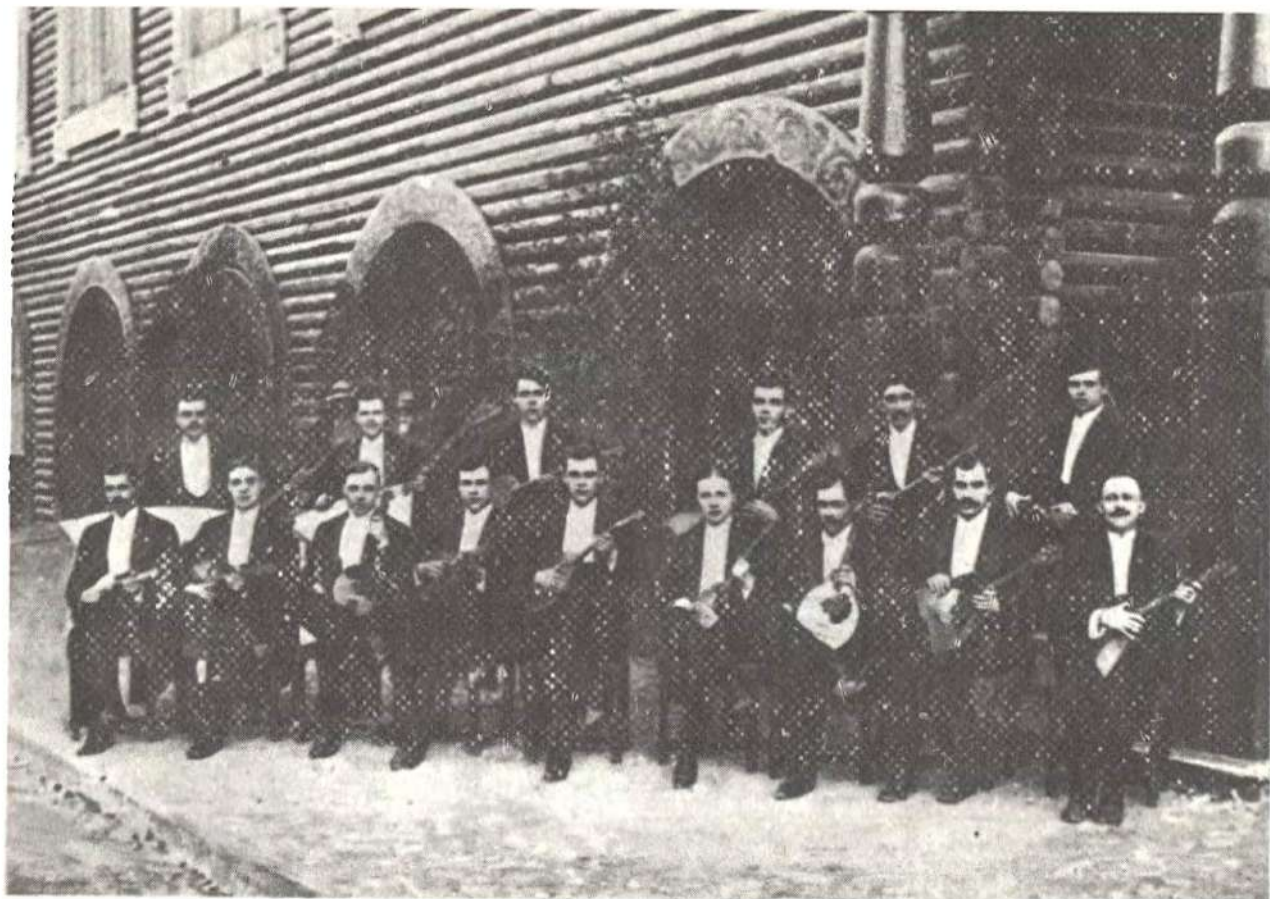


Рис. 2. Группа участников Великоорусского оркестра у Русского павильона на Всемирной выставке в Париже (начало 1900-х гг.).

(1883—1951). К 10-летнему возрасту он в совершенстве овладел пятиладовой народной балалайкой, а затем под руководством большого любителя народной музыки П. Адамовича стал осваивать и хроматическую. Уже в это время Трояновский вводил новые приемы звукоизвлечения, обогащал технику исполнения. В 11 лет он дал свой первый сольный концерт. После окончания реального училища в г. Великие Луки Трояновский переехал в Петербург. Выступление в одном из публичных концертов привлекло к нему внимание музыкантов и ценителей балалайки, в том числе Андреева, который сразу отметил в молодом артисте высокое совершенство исполнения, разнообразие приемов игры и безукоризненный музыкальный вкус. С декабря 1904 года Трояновский начал успешную концертную деятельность в качестве солиста-балалаечника оркестра под руководством Андреева. Гастрольные поездки по городам России, последующие концертные турне по странам Европы и в США (1908—1911) положили начало всеобщей известности Трояновского как выдающегося солиста-балалаечника. В период творческого сотрудничества с Андреевым сложилось его исполнительское мастерство, расцвел артистический талант. В дальнейшем Трояновский продолжал концерттировать самостоятельно. Его выступления в концертных залах как в России, так и за рубежом отличались высоким художественным уровнем и сопровождались неизменным и заслужен-

ным успехом. Андреев называл Трояновского «королем техники». О его высоком мастерстве можно судить по отзывам зарубежных газет тех лет: «Сказать, что г. Трояновский — выдающийся виртуоз на незатейливом инструменте, — недостаточно, это какой-то волшебник-музыкант», «балалаечный Паганини» и т. д.

Особенно широко развернулась концертная деятельность Трояновского в советское время. Газета «Правда» писала в 1927 году: «...Трояновский является не только первоклассным исполнителем, но и убежденным общественником-пропагандистом балалайки, и именно среди рабочих и крестьян».

Деятельность Трояновского ценна для нас еще тем, что он создал основу концертного репертуара для балалайки. Русские народные песни в его обработке, такие как «Цвети, цвети цветики», «У ворот, ворот», «Барыня», «Пивна ягода», «Я с комариком плясала» и другие, отличаются глубоким проникновением в образ и характер, мастерским использованием разнообразных штрихов и приемов игры на балалайке. В своей автобиографии Трояновский писал: «...не слыхав никакой музыки, кроме деревенской, то есть пастушьих рожков, свирелей, жалеек и балалаек, я, таким образом, с детства выучился тому, чему не мог выучиться ни в одной консерватории. Я понял и впитал в себя дух народа, национальный стиль и характер исполнения деревенских песен и наигрышей, научился передавать их без всякого искажения, с сохранением этнографической чистоты». Наряду с русскими песнями в репертуар Трояновского входили его переложения сложных скрипичных, фортепианных и оркестровых произведений, таких как Фантазия на темы из оперы «Кармен» Бизе, «Пляска смерти» Сен-Санса, «Испанское каприччио» Римского-Корсакова.

Последние выступления Трояновского состоялись в 1948 году в концертах, посвященных памяти Андреева¹.

Заметный след в истории балалаечного исполнительства оставил Александр Дмитриевич Доброхотов (1885—1935). Впервые он услышал балалайку в концерте оркестра Андреева и с энтузиазмом взялся за ее освоение. Его занятия на инструменте стимулировались виртуозным мастерством Трояновского, концерты которого не пропускал Доброхотов. Спустя некоторое время молодой балалаечник начал и сам концерттировать. Его репертуар состоял из собственных обработок народных песен и переложений произведений русских и зарубежных композиторов. Со временем исполнительское мастерство Доброхотова достигло высокого уровня, его гастроли в России и за рубежом проходили с большим успехом.

Исполнительская деятельность Доброхотова значительно обогатила концертный репертуар для балалайки. Особая заслуга

¹ Подробнее о жизни и деятельности Трояновского см. во вступ. статье А. Илюхина к сборнику: *Трояновский Б.* Русские народные песни в обработке для балалайки с фортепиано. М., 1962.

его в том, что почти все свои обработки и переложения он сумел опубликовать, начав с 1907 года издание серии «Репертуар солиста-балалаечника». На репертуаре Доброхотова воспитывалось не одно поколение балалаечников. Многие его переложения и обработки исполняются и в настоящее время: «Венгерские танцы» Й. Брамса, «Испанские танцы» М. Мошковского, вальсы Ф. Шопена и А. Дюрана, «Чардаш» В. Монти, «Ноченька» и др.

Большой вклад в развитие концертного исполнительства на балалайке внес замечательный музыкант Николай Петрович Осипов (1901—1945).

Еще в раннем детстве, живя с родителями в Петербурге, он начал осваивать балалайку под руководством участника андреевского оркестра А. Дыхова. Сам Андреев способствовал становлению Осипова как солиста-балалаечника, предоставляя ему возможность выступать в концертах своего оркестра. Плодотворное влияние на Осипова оказало также исполнительское мастерство Трояновского. Не порывал с балалайкой Осипов и в период занятий по классу скрипки в консерватории (1911—1913). Навыки скрипичной техники укрепили и обогатили исполнительский арсенал Осипова-балалаечника.

Решив посвятить свою жизнь развитию народной инструментальной музыки, Осипов постоянно концертировал в качестве солиста-балалаечника. С 1922 года он переехал из Петрограда в Москву, где сразу включился в работу театрально-гастрольных организаций, успешно выступал в концертных залах, рабочих клубах, воинских частях и т. д. Некоторое представление о высоком мастерстве Осипова дают отзывы известных советских композиторов. «Прекрасный тембр и звучность балалайки, — говорил Р. Глиэр, — дают возможность мастеру-виртуозу воспроизвести на ней самые сложные музыкальные произведения. Таким мастером является в настоящее время выдающийся виртуоз Осипов, игра которого, доставляя слушателям огромное наслаждение, равноценна игре лучших мировых артистов». С. Василенко, восхищенный игрой талантливого балалаечника, писал: «Не было композитора, исполнение которого не удавалось Осипову, этому замечательному артисту».

На I Всесоюзном смотре исполнителей на народных инструментах в 1939 году Осипов занял первое место, разделив его с П. Нечепоренко.

Репертуар начального периода исполнительской деятельности Осипова состоял из произведений Андреева, обработок и переложений Доброхотова, Трояновского. Введение новых приемов игры, в частности элементов скрипичной техники, позволило Осипову осуществить большое количество (около 300) переложений скрипичных, фортепианных и оркестровых произведений, которые он блестяще исполнял в своих концертах. Среди них 2-я венгерская рапсодия Листа, «Пляска смерти» Сен-Санса, «Полет шмеля» Римского-Корсакова.

Виртуозное мастерство Осипова вдохновило советских композиторов на создание сочинений специально для балалайки: «Русского концерта» З. Фельдмана, трехчастного Концерта для балалайки с симфоническим оркестром и пятичастной Сюиты С. Василенко, двухчастной фантазии «На посиделках» для балалайки с симфоническим оркестром М. Ипполитова-Иванова, «Фантазии на русскую и украинскую темы» Н. Выгодского, пятичастной Сюиты М. Черемухина. Во всех этих произведениях Осипов сам сделал редакцию партии балалайки и стал их первым исполнителем. В 1942 году Осипову было присвоено звание заслуженного артиста РСФСР¹.

Помимо Осипова в довоенный период получили широкую известность виртуозы-балалаечники К. Плансон, Н. Успенский², В. Нагорный, С. Большой, А. Илюхин³, Н. Хаврошин, Л. Войнов⁴.

Высокого совершенства в искусстве игры на балалайке достиг Павел Иванович Нечепоренко (род. 1916 г.). Разделив на Всесоюзном смотре исполнителей на народных инструментах в 1939 году первое место с Осиповым, Нечепоренко, тогда только начинающий свой творческий путь, как бы принял символическую эстафету виртуозного исполнительства из рук зрелого мастера. Талант Нечепоренко раскрылся в полной мере в послевоенный период. Он успешно выступал в качестве солиста-балалаечника, гастролируя по Советскому Союзу, блестяще представлял советское музыкальное искусство за рубежом. В 1952 году ему была присуждена Государственная премия СССР. Достоинно продолжая исполнительские традиции Андреева, Трояновского и Осипова, Нечепоренко обогатил арсенал солиста-балалаечника целым рядом новых приемов игры, широко раскрыл новые возможности инструмента. Концертную деятельность народный артист РСФСР Нечепоренко успешно сочетает с интенсивной педагогической работой, воспитав целый ряд замечательных музыкантов-балалаечников.

Большой вклад в развитие концертного исполнительства на балалайке и пропаганду народной инструментальной музыки внесли лауреат международного конкурса, заслуженный артист

¹ Подробнее о жизненном и творческом пути Осипова см. во вступ. статье Н. Бекназарова и А. Лачинова к сборнику: *Осипов Н.* Обработки и переложения для балалайки и фортепиано. Вып. 1. М., 1959.

² Успенский Николай Тимофеевич — автор изданных в 20-е годы обработок и переложений для балалайки с фортепиано, а также школы-самоучителя для балалайки (изд. 1934 г.).

³ Илюхин Александр Сергеевич (1900—1972) — автор многочисленных школ и самоучителей для балалайки, основатель первой в стране кафедры русских народных инструментов при Государственном музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных, заслуженный деятель искусств РСФСР.

⁴ Войнов Леонид Иванович (1898—1967) — народный артист Мордовской ССР, заслуженный деятель искусств РСФСР, автор двух концертов для балалайки с оркестром.

УССР Е. Блинов, заслуженный артист РСФСР и Якутской АССР М. Рожков, заслуженные артисты РСФСР Е. Авксентьев, Б. Фектистов, Б. Романов, М. Филин, А. Тихонов.

Известные балалаечники А. Шалов и О. Глухов плодотворно работают над расширением сольного репертуара для балалайки, являясь авторами многочисленных обработок и переложений.

Заботами партии и правительства в нашей стране созданы все условия для дальнейшего развития народной инструментальной музыки. Исполнительство на русских народных инструментах получило широкое распространение в наши дни как на профессиональной эстраде, так и в художественной самодеятельности. Открыты классы обучения игре на балалайке, домре, баяне в музыкальных школах, училищах и вузах.

Проведенные Министерством культуры РСФСР Всероссийские конкурсы исполнителей на народных инструментах 1972 и 1979 годов показали необычайно возросший уровень сольного исполнительства на балалайке. На конкурсе 1979 года наряду с солистами выступали различные ансамбли народных инструментов, в состав большинства из них входили балалайка прима и ее оркестровые разновидности.

Итоги конкурсов профессионального исполнительства, пропаганда балалайки на концертной эстраде солирующими музыкантами в сочетании с широким распространением балалайки в народных массах являются убедительным свидетельством того, что исполнительство на народных инструментах имеет широкие перспективы развития и находится на верном пути, начало которому было положено замечательным музыкантом-патриотом Василием Васильевичем Андреевым.

УСТРОЙСТВО БАЛАЛАЙКИ

Балалайка относится к группе струнных щипковых инструментов. Как и большинство инструментов этой группы, балалайка имеет две основные конструктивные части: *гриф* — тонкую длинную рукоятку, на которую натянуты струны, и *корпус* — треугольную резонансную коробку, в которой формируется и усиливается звук (см. рис. 3).

Каждая из этих основных частей, в свою очередь, состоит из целого ряда деталей.

Гриф в верхней части имеет головку с механикой, верхний порожек. На плоской стороне шейки грифа размещены лады. Утолщенная нижняя часть грифа называется пяткой. Материалом для изготовления служат твердые породы дерева: палисандр, черное и красное дерево, граб, бук и др.

Головка (лопатка) служит для размещения механики. Изготавливается обычно из той же породы дерева, что и основная часть грифа.

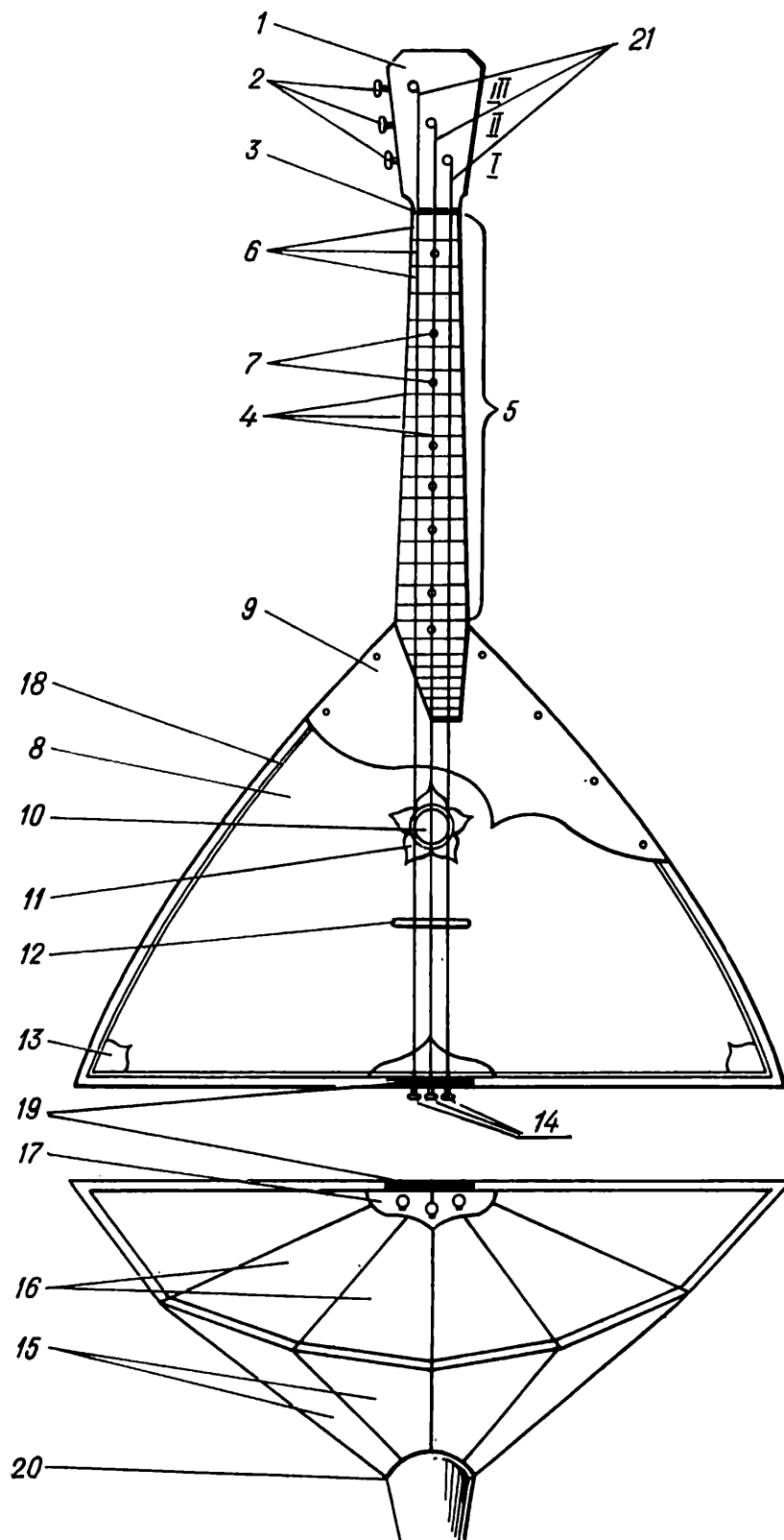


Рис. 3. Схема устройства балалайки:
 1 — головка, 2 — колковая механика, 3 — верхний порожек, 4 — ладовые пластины, 5 — шейка грифа, 6 — лады, 7 — точки, 8 — дека, 9 — панцирь, 10 — резонаторное отверстие, 11 — розетка, 12 — подставка, 13 — уголки, 14 — кнопки, 15 — клёпки кузова, 16 — задшка, 17 — кружок, 18 — обкладка, 19 — нижний порожек, 20 — пятка, 21 — струны.

Механика предназначена для обеспечения натяжения струн и настройки инструмента. У большинства изготавливаемых в настоящее время балалаек применена колковая механика закрытого типа. Она размещается внутри головки и закрывается специальной крышкой (металлической или пластмассовой). У фабричных балалаек механика крепится снизу на головке. В действие механика приводится при помощи трех колков (по количеству струн), их вращательный момент передается на выступающие из отверстий в головке валики, на которых закрепляются верхние концы струн.

Верхний порожек служит в качестве верхней опоры струн и находится у головки. В этом месте струны перегибаются через порожек, а соответствующие прорезы фиксируют их в определенном по высоте и расстоянию друг от друга положении. Порожек изготавливается из твердого дерева, кости или пластмассы. Иногда перед порожком клеится металлический установочный лад, который и служит верхней опорой струнам. В этом случае прорезы порожка, предохраняющие струны от бокового смещения, делаются более глубокими.

Шейка — основная часть грифа между головкой и пяткой. В верхней части (у головки) шейка более тонкая и узкая, книзу она равномерно утолщается и расширяется. Та сторона шейки, где расположены струны, плоская, противоположная — закругленная.

Накладка — наклеенная на плоскую сторону шейки деревянная планка. Предназначается для размещения ладовых пластин. Толщина накладки 5—6 мм, материал — твердые породы дерева.

Ладовые пластины — металлические порожки, разделяющие гриф на участки определенной длины. Предназначены для изменения высоты звука. Изготавливаются из латунной, нейзильберовой или стальной проволоки толщиной 2—5 мм.

Лады — участки грифа, заключенные между двумя соседними ладовыми пластинами. Количество ладов на различных балалайках колеблется от 15 до 24. Отсчет их ведется от верхнего порожка.

Точки — различной формы метки (кружочки, квадратики, ромбики), врезанные в определенные лады: 2, 5, 7, 10, 12-й и т. д. Служат для удобства ориентировки на грифе. Изготавливаются из белой пластмассы, целлулоида или перламутра.

Пятка — утолщение на нижнем конце грифа. Предназначена для скрепления грифа с кузовом.

Корпус составляют: клéпочный кузов, задинка, дека, пружины, контробечайки, обкладки, кружок, нижний порожек.

Кузов — выпуклая часть корпуса, состоящая из дна и задинки, соединенных между собой. Дно собирается из клéпок — клиновидной формы планок из палисандра, клена, ореха, бука и др., склеенных под определенным углом друг с другом. Количество клéпок у различных балалаек может быть от 5 до 9.

В настоящее время изготавливаются шести- семиклёпочные балалайки.

Задинка — сегментообразная косо поставленная доска толщиной 7—10 мм, к одной стороне которой крепится край деки, к другой — широкие концы клёпок. Таким образом, задинка связывает корпус балалайки в единое целое. Наружная сторона фанеруется той же породой дерева, из которой изготовлены клёпки.

Дека — важнейшая часть инструмента, качество которой обуславливает тембр, силу, продолжительность и объемность звучания. Изготавливается из мелкослойной резонансной¹ ели, обработанной специальным способом. Наружная сторона деки, как и всего корпуса, покрывается лаком для предохранения от влажности и пыли. Дека имеет форму равнобедренного треугольника со слегка выпуклыми сторонами. Толщина деки — 1,5—2 мм.

Панцирь — щиток, предохраняющий деку от механических повреждений во время игры. На балалайках встречаются три вида панцирей, называемых по способу крепления: навесной, врезной и наклейной. Они изготавливаются из твердых пород дерева, эбонита или пластмасс. Устанавливаются в верхнем углу деки; форма может варьироваться. Ладовые порожки, выходящие за пределы шейки грифа, могут размещаться как на самом панцире, так и на врезанной в него нижней части накладки.

Резонаторное отверстие (голосник) — круглое отверстие, прорезанное в деке несколько выше ее центра. Необходимо для обеспечения продолжительности и силы звучания инструмента.

Розетка — декоративная инкрустация, обрамляющая резонаторное отверстие.

Уголки — инкрустации цветного дерева, укрепляющие углы деки и украшающие инструмент.

Обкладка — деревянный (буковый, кленовый) кант, обрамляющий края деки. У инструментов улучшенного качества оформляется в сочетании с набором прожилок из окрашенного шпона.

Подставка (кобылка) является нижней опорой струн и предназначена для передачи деке их колебаний. Форма и размеры подставки подбираются специально для различных инструментов (изготавливается из твердых пород дерева). На верхней кромке имеются пазы для струн. Подставка не закрепляется на деке и удерживается лишь давлением натянутых струн.

Нижний порожек расположен в центре стыка задинки и деки. Служит для фиксирования положения струн в месте их перегиба и предохраняет соответствующую часть обкладки от врезания натянутых струн. Изготавливается из твердого дерева, кости или пластмассы. Пазы на порожке должны совпадать с

¹ Резонансная ель — ель, древесина которой отличается свойством быстрого распространения звуковых волн.

соответствующими пазами на подставке во избежание ее смещения.

Кнопки служат для крепления нижних (с петлей) концов струн. Изготавливаются из твердого дерева, кости или пластмассы.

Кружок предназначен для размещения гнезд кнопок. Расположен на задинке под нижним порошком.

Внутри корпуса балалайки находятся следующие детали: клёц, контробечайки и пружины.

Клёц — узловая часть в виде небольшого деревянного бруска, расположенного в верхнем углу кузова. К одной стороне клёца крепятся узкие концы клёпок дна кузова, к другой при помощи шипового соединения приклеивается пятка грифа.

Контробечайки представляют собой две еловые, слегка выгнутые рейки квадратного сечения. Крепятся изнутри по краям боковых клёпок для увеличения площади склейки деки с кузовом.

Пружины — две еловые рейки треугольного сечения, утолщающиеся к центру. Обеспечивают прочность по всей ее площади. Приклеиваются под определенным углом на внутреннюю сторону деки поперек направления годичных слоев. Концы пружин вклеиваются в пазы, вырезанные в контробечайках.

Струны. Все разновидности балалаек, выпускаемых промышленностью в настоящее время, имеют три струны, которые обозначаются римскими цифрами. На балалайке приме I струна — стальная, II и III — синтетические (капрон, стилон, нейлон)¹.

Процесс звукообразования на балалайке следующий: закрепленная на обоих концах струна под действием удара пальца исполнителя начинает колебаться. Через подставку эти колебания передаются деке, которая, в свою очередь, передает их заключенному внутри корпуса воздуху. Воздушная подушка упруго возвращает колебание деке — и цикл повторяется сначала.

Оркестровые разновидности балалаек: секунда, альт, бас и контрабас — отличаются от примы только размерами и пропорциями (см. рис. 4). Панцири у оркестровых балалаек, как правило, врезные. Кроме того, у балалаек бас и контрабас имеется специальный металлический упор — штырь, который крепится в гнезде в нижнем углу корпуса.

В нерабочем положении штырь находится внутри корпуса, а для игры выдвигается на необходимую длину и фиксируется стопорным винтом. Острым концом штырь упирается в пол. Чтобы избежать неожиданного соскальзывания штыря во время игры, надо его острый конец вставить в какое-нибудь углубление в полу, в щель и т. д. Чтобы не портить пол, можно изготовить

¹ Массовые балалайки комплектуются только стальными струнами, поэтому рекомендуется сразу заменить II и III струны на синтетические.

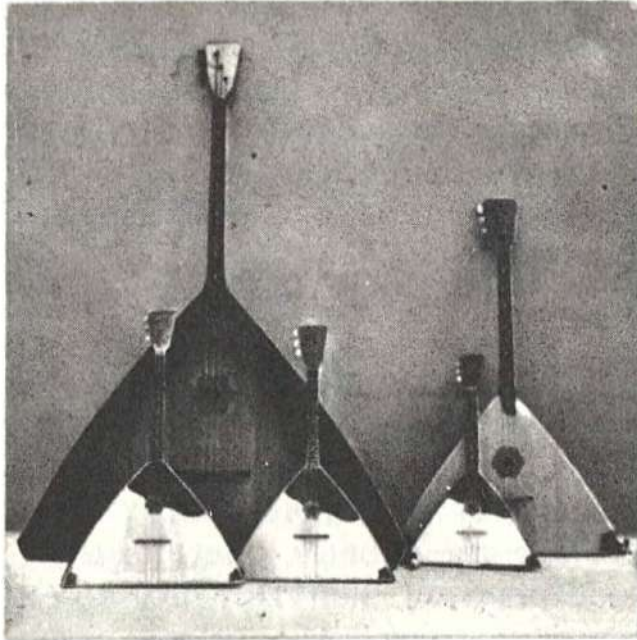


Рис. 4. Инструменты группы балалаек (слева направо):
I ряд — альт, секунда, прима;
II ряд — контрабас, бас.

специальную площадку-щит с гнездом для упора штыря. Рекомендуется иметь доску с отверстием для ножки стула исполнителя в одном ее конце и гнездом для упора штыря — в другом

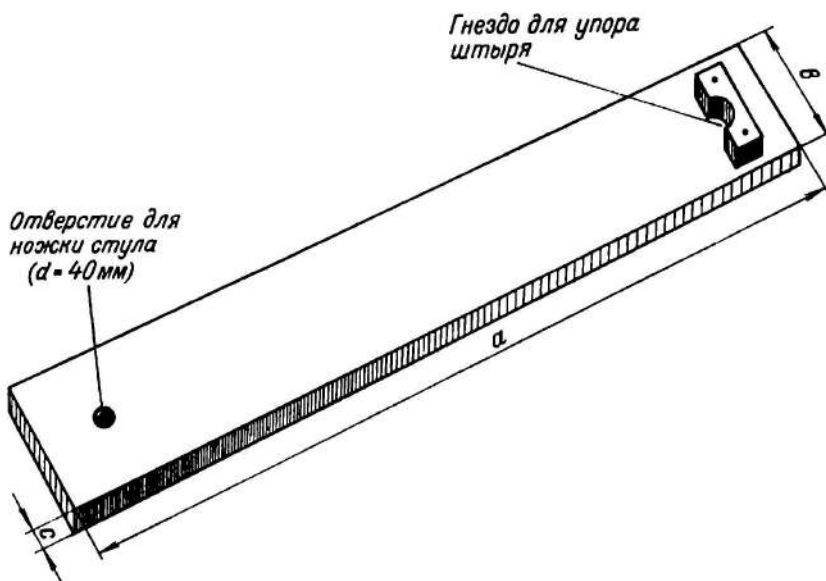


Рис. 5. Подставка для балалаек бас и контрабас.
($a = 1000 - 1200$ мм,
 $b = 150 - 170$ мм,
 $c = 20 - 25$ мм).

(см. рис. 5)¹. Такая доска удобна при транспортировке и незаменима для игры на бетонном или каменном полу, на металлической палубе, на линолеуме или ценном паркете.

На оркестровых разновидностях балалаек используются струны различной длины и сечения. Все они имеют стальную основу (кern) и медную навивку. Ниже приводится таблица размеров струн для различных видов балалаек.

¹ Выбор места для закрепления упора штыря зависит от физических данных исполнителя. При игре на балалайке басы задняя ножка стула помещается в предназначенное для этого отверстие в подставке.

Таблица размеров струн оркестровых балалаек

Разновидности балалаек	I струна		II струна		III струна	
	длина, мм	диаметр сечения, мм	длина, мм	диаметр сечения, мм	длина, мм	диаметр сечения, мм
Прима	700—740	0,27—0,3	720—750	1,0—1,1 (капрон)	720—750	0,9—1,1 (капрон)
Секунда	730—750	0,52—0,55	790—810	0,71—0,75	790—810	0,71—0,75
Альт	790—820	0,64—0,7	840—860	0,87—0,92	840—860	0,87—0,92
Бас	1110—1150	0,84—0,9	1150—1180	1,2—1,25	1180—1210	1,65—1,75
Контрабас	1580—1620	1,5—1,8	1640—1680	2,0—2,5	1660—1700	2,6—3,0

Размеры сечений струн указаны вместе с навивкой.

ХРАНЕНИЕ ИНСТРУМЕНТА

Балалайку следует постоянно оберегать как от излишней сухости, так и от сырости. В первом случае инструмент будет рассыхаться, трескаться, во втором — расклеиваться, а металлические части его начнут окисляться и ржаветь. Поэтому не следует держать балалайку на солнце, вблизи отопительных систем, а также подвергать ее воздействию влаги. Наиболее благоприятные условия для хранения: температура 18—20° С при относительной влажности воздуха 50—60 %.

Лучше всего хранить и переносить балалайку в специальном футляре, предохраняющем ее от воздействия атмосферы и механических повреждений. Можно использовать с этой же целью специально сшитый двойной чехол: наружная оболочка из плотного непромокаемого материала (брезент, прорезиненная ткань), внутренняя — из байки или фланели.

В клубных условиях инструменты рекомендуется хранить в закрывающихся шкафах, на специальных полках, в горизонтальном положении. Идеальный вариант — шкаф с ячейками для каждого инструмента.

Менее желателен способ хранения инструментов в подвешенном положении. В этом случае в нижней узкой части головки крепится петля из шнурка или тесьмы, за которую балалайка подвешивается на специальном крючке. Участок стенки, на котором размещены инструменты, необходимо обить плотной материей. Крючки следует располагать так, чтобы инструменты не соприкасались между собой.

Балалайка контрабас обычно хранится в чехле. Ставить ее надо в таком месте репетиционного помещения (или специальной кладовой), где нет окна и батареи отопления. В нерабочем положении контрабас должен ставиться у стены, а лучше в углу, чтобы избежать его случайного падения и поломки.

После каждого занятия инструмент (особенно гриф и струны) рекомендуется протереть чистой, мягкой, сухой тряпочкой.

Колковую механику достаточно раз в год смазывать машинным маслом. Для этого необходимо, отвернув шурупы, снять крышку и капнуть 1—2 капли на нарезную часть (так называемый «червяк») каждого колка. Провернуть колки, сделав 2—3 оборота в сторону ослабления струн, крышку закрепить на место, а возможные потеки масла удалять тряпочкой.

При длительном хранении инструментов без употребления (например, в период летних отпусков) струны следует полностью ослабить, а подставку аккуратно положить на бок, оставив ее под струнами. Это делается для того, чтобы снять напряжение с инструмента, предохранить деку от проседания, а гриф от прогибания. Даже такой прочный материал, как черное дерево, с годами «устает» от постоянного напряжения и может деформироваться.

Ослаблять струны следует и при перевозке инструментов в сильный мороз.

Необходимо оберегать балалайку от механических повреждений, ударов, падений. Во время занятий рекомендуется положить на колени небольшой темный коврик из мягкой ткани (бархат, плюш, фланель), чтобы лаковое покрытие не стиралось с корпуса инструмента.

О НЕКОТОРЫХ ВОЗМОЖНЫХ ДЕФЕКТАХ ИНСТРУМЕНТА

От качества любого музыкального инструмента в значительной степени зависит успех в его освоении. Балалайка должна хорошо звучать, иметь красивый внешний вид и быть удобной для исполнителя.

Внешние дефекты инструмента можно обнаружить с первого осмотра. Таковыми могут быть всевозможные трещины, повреждения лакового покрытия (царапины, следы ударов), ржавчина на механике и струнах. (Дефекты звучания можно обнаружить лишь в процессе игры на инструменте.)

Царапины и потертости лака не оказывают заметного влияния на звучание инструмента, поэтому нет необходимости специально заниматься их устранением. Другое дело трещины и вмятины от ударов. Мелкие трещинки на деке и кузове можно ликвидировать собственными силами. Для этого тряпочным тампоном, смоченным в жидком столярном клее, мелкими круговыми движениями по поверхности трещины замазывают ее. После заполнения трещины клеем сразу протереть поверхность инструмента чистой тряпкой, чтобы удалить излишки клея. После высыхания клей надежно цементирует трещину. В крупные трещины необходимо клеить специальные рейки. Работа эта сложная и требует вмешательства мастера. То же относится и к заделке вмятин от ударов.

Если по каким-то причинам отошла или отломилась головка грифа, то следует тщательно осмотреть место слома. При отсутствии в нем расщеплений дерева и сохранении всех деталей (ладовых пластин, накладки) можно произвести ремонт самому. Поверхности слома головки и шейки грифа смазываются столярным клеем, плотно прикладываются одна к другой. Выпавшие ладовые пластины также смазываются клеем и устанавливаются на свое место. Затем обе склеенные поверхности сжимаются струбциной, при этом следует тщательно проверить, нет ли смещения, перекоса. При отсутствии струбцины можно воспользоваться резиновым жгутом или плотной бечевкой, которыми в 2—3 ряда туго обматывают место слома для обеспечения плотного прижатия склеиваемых поверхностей.

Для удаления ржавчины с механики необходимо вынуть ее из головки, зачистить мелким наждаком поврежденные места,

протереть сухой тряпкой и смазать машинным маслом, после чего закрепить механику на своем месте.

Если открытые (свободные, не прижатые на ладах) струны после настройки звучат верно, чисто, а прижатые на ладах не дают звуков нужной высоты, следует поставить другие, новые струны. Если же и после смены струны на ладах фальшивят (не строят), то в этом случае причиной является неправильная установка ладовых пластин (неверная мензура). Такой дефект может устранить только мастер струнных инструментов.

Если при среднем усилии в правильном звукоизвлечении прослушивается лязгающее звучание, одной из причин может являться неровность ладовых пластин по высоте. Проверить это можно, наложив обычную линейку ребром на плоскую сторону шейки грифа поперек ладовых пластин. Выступающие из общего уровня пластины сразу будут видны. Для устранения дефекта необходим широкий напильник, который следует положить плоскостью на гриф поперек ладовых пластин, затем сделать несколько движений напильником вдоль грифа с небольшим нажимом. После этого следует проверить уровень линейкой и, если необходимо, повторить операцию. В результате все пластины должны быть на одном уровне. Звучание станет чистым. Но иногда причиной описанного дефекта является искривление грифа вследствие деформации его от длительного натяжения. Проверить это можно на глаз: держа балалайку боком, посмотреть вдоль ребра грифа либо приложить к нему линейку. Дугообразное искривление сразу заметно. При этом дефекте необходимо в музыкальной мастерской заменить весь гриф.

Иногда причиной лязгающего звука оказываются слишком глубокие или широкие пропилы (пазы) для струн на верхнем порожке или на подставке. В этом случае заменяют порожек или ремонтируют подставку.

Высота подставки имеет большое значение: слишком высокая затрудняет звукоизвлечение, низкая вообще лишает исполнителя возможности добиться качественного звучания, ибо струна при колебании соприкасается с ближайшей ладовой пластиной, создавая призывок. К каждому инструменту подставка подбирается особо, определенной формы и размеров.

Нередко из строя выходит колковая механика. При очередной настройке инструмента ощущается прокручивание колка без поворота валика, сопровождающееся характерным прощелкиванием. Это означает, что сточился один из зубьев шестеренки (у фабричных инструментов она изготавливается из мягких сплавов). Если имеется запасная механика, следует сразу заменить вышедшую из строя. Если таковой нет, то можно перемотать струну на валике в обратную сторону. Так как зубья стачиваются под углом, то при обратном движении шестеренка сможет работать некоторое время. Руководитель ансамбля или оркестра всегда должен иметь в запасе механики, подставки, струны, ладовые

пластины. Кстати, ладовые пластины изнашиваются довольно быстро. При интенсивной игре на инструменте под металлическими струнами на пластинах постепенно образуются выемки, впадины, более глубокие на рабочей части грифа, особенно в пределах 1-й позиции. Звучание инструмента становится дребезжащим, с призвуками. Для восстановления хорошего звука необходимо сменить изношенные лады (лучше сделать это в специальной мастерской).

Причинами дефектов звучания могут быть также: неплотное соединение узлов механики; слабое закрепление крышки; неплотность прилегания основания подставки к деке; трещины на деке; отклеивание пружин; касание края навесного панциря (у примы) с декой (деформация панциря); несоответствие струн или их изношенность и т. д.

Для ремонта отклеенной пружины потребуется помощь высококвалифицированного музыкального мастера, так как необходимо вскрытие деки. Остальные перечисленные дефекты можно устранить самостоятельно.

МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА НАЧАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА БАЛАЛАЙКЕ ПРИМЕ

УРОК 1

Вводный

Первый урок целесообразно проводить в форме группового занятия.

Познакомив учащихся с художественным исполнением на балалайке, желательно рассказать об истории исполнительства на этом самобытном народном инструменте.

Затем руководитель, пользуясь небольшими музыкальными фрагментами, знакомит учащихся с основными и вспомогательными приемами игры на балалайке. Среди них основные: бряцание, тремоло, двойное пиццикато, вибрато; вспомогательные: пиццикато большим пальцем, арпеджато, дробь, пиццикато пальцами левой руки, глиссандо, натуральные флажолеты.

Каждый учащийся должен знать, что на балалайке приме можно играть одnogолосные, двух- и трехголосные звуковые последовательности.

Одноголосие возможно исполнять следующими приемами игры: пиццикато большим пальцем, двойным пиццикато, пиццикато пальцами левой руки, тремоло, вибрато и гитарным пиццикато.

Двухголосие может быть исполнено приемами бряцания, тремоло, арпеджато и дробью, причем верхний (мелодический) голос играется на I струне, а нижний одновременно на II и III струнах в унисон.

При игре аккордов и трехзвучных созвучий верхний голос исполняется на I струне, средний — обычно на II струне и нижний — на III. Если не требуется арпеджированное звучание аккорда, то бывает удобнее играть средний голос на III струне, а нижний — на II. Наиболее распространена игра аккордов приемами бряцания, тремоло, арпеджато и дробью.

В заключительной части вводного занятия руководитель объясняет устройство балалайки, перечисляет названия и назначение основных ее частей, рассказывает об условиях хранения музыкальных инструментов.

УРОК 2

Настройка балалайки и расположение ладов на грифе



Посадка исполнителя и положение инструмента во время игры

Выработка правильных навыков игры на балалайке во многом зависит от того, как сидит исполнитель и как он держит инструмент. Посадка должна быть достаточно удобной и естественной. Сидеть следует на стуле с жестким и плоским сиденьем, ближе к краю. Сиденье должно быть такой высоты, чтобы ноги могли прочно, всей ступней, опираться на пол. При этом левая нога ставится несколько впереди правой, носки чуть развернуты. Балалайку следует держать так, чтобы дека была немного повернута кверху, гриф слегка выдвинут вперед и верхний конец его головки установлен на одном уровне с левым плечом. Надо также чуть-чуть наклониться, чтобы грудь прилегала к верхним клёпкам кузова балалайки. Правильное положение инструмента показано на рис. 6.

Правильное положение балалайки определяется условной горизонтальной линией, проведенной на высоте бедер, на уровне которой должны находиться нижний угол панциря и край нижнего порожка. Для ее установления надо опустить гриф балалайки и сдвинуть колени.

Положение рук перед игрой. При игре на балалайке, как и на многих других струнных инструментах, функции рук разграничены: правая извлекает звук, левая в основном изменяет высоту звука¹.

¹ Исключение составляет прием «пиццикато пальцами левой руки», в котором левая рука, совмещает и функцию звукоизвлечения.



Рис. 6.



Рис. 7.

Правая рука должна свободно опираться на верхний угол балалайки со стороны деки (см. рис. 6). Эта опора приходится на внутреннюю сторону плеча несколько выше локтя. В рабочем положении предплечье касается корпуса инструмента на стыке деки с задинкой чуть выше струн.

Левая рука ставится на гриф посредством естественного сгибания локтевого сустава (см. рис. 6). При этом плечо должно свободно повиснуть, а согнутое в локтевом суставе предплечье обеспечивать прилегание кисти к грифу.

Не следует прижимать локоть к туловищу либо отставлять его в сторону. Шейка грифа нижней кромкой опирается на подушечку основания указательного пальца, полусогнутого над 2-м ладом. Большой палец устойчиво фиксирует положение кисти, касаясь подушечкой ногтевой фаланги противоположного края грифа.

Все пальцы левой руки округлены (полусогнуты), но не касаются струн (рис. 7).

При постановке левой руки необходимо следить, чтобы кисть не прогибалась в лучезапястном суставе, а гриф не проваливался между большим и указательным пальцами и не лежал в ладони. Не следует также и упираться большим пальцем в гриф снизу, как это делается при игре на гитаре.

Вышеизложенные общие рекомендации не исключают возможные отклонения в связи с индивидуальными особенностями учащихся.

Бряцание. Бряцание — основной прием игры на балалайке. Он представляет собой удар (или ряд ударов) ногтевой фаланги указательного пальца в движении правой руки по всем струнам сверху вниз или снизу вверх. Этот прием игры является исходным для ряда других и имеет три разновидности, которые отли-

Рис. 8.

Рис. 9.

Рис. 10.



чаются друг от друга направленностью ударов по струне (справа помещены условные обозначения ударов):

1) удары сверху вниз — **V**

2) двойные удары — **Λ**

3) переменные удары — **VΛ**

Первая разновидность бряцания — игра ударами сверху вниз — является составной частью двух последующих, однако довольно часто используется самостоятельно.

Очень важно глубоко и последовательно освоить составные элементы бряцания, чтобы приобрести определенный двигательный навык, на основе которого в дальнейшем будут изучаться другие приемы.

Вначале осваивается первый элемент — удар сверху вниз, обозначаемый знаком **V**. Правая рука должна быть предварительно подготовлена без инструмента. Локоть правой руки ставится на какую-либо опору (стол, спинку стула), при этом кисть свободно свешивается. Средний и безымянный пальцы и мизинец несколько согнуты и приподняты над указательным, большой и указательный — свободны (рис. 8).

В основе движения руки при бряцании ударом сверху вниз лежит свободное падение предплечья и кисти. Верхнее исходное положение: предплечье поднято, кисть занесена для удара и находится возле правого плеча, так что кончики пальцев касаются ключицы (рис. 9). Затем мышцы расслабляются и рука свободно падает на правое бедро, попутно ударив по струнам ногтевой фалангой указательного пальца (рис. 10). Четкость и плотность удара регулируются весом предплечья и кисти.

Для осуществления следующего удара необходимо вновь поднять предплечье в исходное положение, не смещая при этом ло-



коть и не задевая струн (см. рис. 9). При ударе надо следить, чтобы ноготь касался струны кончиком и не погружался больше, чем наполовину. Удар осуществляется над участком 20—22 ладов, под острым углом к деке, так, чтобы основная сила удара приходилась на мелодическую I струну.

В некоторых случаях в указательном пальце учащегося могут появиться болевые ощущения. Для выявления их причин руководителю надо внимательно проанализировать последовательность движения руки, положение пальцев и состояние ногтя и инструмента. Болевые ощущения могут быть вызваны следующими причинами:

1. Зжатостью кисти.
2. Подменой свободного падения руки резким усилением в момент удара.
3. Слишком высоким натяжением струн над панцирем (высокая подставка), из-за чего указательный палец заходит глубоко в струны и удар приходится выше ногтя.
4. Указательный палец выпрямлен, напряжен и ударяет по струнам ребром, в результате чего между струной и краем ногтя попадает мякоть пальца.

Руки учащегося должны быть всегда чистыми, ногти ровно, но не очень коротко подстрижены. В начальный период обучения необходимо соблюдать режим занятий и не допускать образования на пальцах водяных мозолей. Если на кончиках подушечек появились трещины, надо регулярно смазывать их вазелином или питательным кремом (лучше всего на ночь).

Если инструмент хорошего качества и отрегулирован, но звучит во время игры жестко либо дребезжит и возникают различного рода призвуки, то это также следствие неправильного звукоизвлечения.



Рис. 11.



Рис. 12.

Начальным упражнением для освоения бряцания равномерными ударами сверху вниз является игра по открытым струнам одинаковыми длительностями в медленном темпе, чтобы учащийся хорошо ощутил вес поднятой руки и ее свободное падение.

Для выработки этого навыка служит упр. 1.



Работая над этим упражнением, необходимо закрепить ощущение свободно падающей руки. Движения должны быть ровными, размеренными, с фиксированием руки в крайних точках. Возвращение руки в исходное для удара положение должно по времени соответствовать исполняемым длительностям.

Пиццикато большим пальцем правой руки. Этот прием является вспомогательным, применяется для звукоизвлечения на одной струне и представляет собой щипок струны большим пальцем в движении сверху вниз.

При игре на I струне на нее сверху кладется подушечка большого пальца, остальные пальцы служат опорой полусогнутой свободной кисти и ставятся в один ряд подушечками на первую нижнюю клёпку за краем панциря (рис. 11).

Локоть свободно опирается на верхний угол корпуса инструмента со стороны деки.

Для звукоизвлечения запястье опускается вниз до тех пор, пока большой палец, упруго скользя по струне и заставив ее звучать, не коснется панциря (рис. 12). Для последующего зву-

коизвлечения запястье поднимается в исходное положение, а большой палец вновь кладется своей подушечкой на струну.

Пиццикато на II струне осуществляется тем же способом, но после звукоизвлечения большой палец упирается подушечкой уже не в панцирь, а в I струну.

Начальным упражнением для освоения пиццикато большим пальцем является игра по открытым струнам одинаковыми длительностями (половинными или четвертными).

Заданием для отработки этого приема игры может служить упр. 2.



- а) На I струне.
- б) На II струне.

Одновременно на этом упражнении осваивается расстановка пальцев левой руки на грифе в первой позиции.

Одной из важных задач в период обучения игре на балалайке является умение начинающего исполнителя найти естественную и рациональную аппликатуру², составляющую существенную сторону исполнительского мастерства инструменталиста. Хорошая аппликатура способствует выразительности исполнения, облегчает преодоление технических трудностей, развивает свободу ориентировки на грифе, обеспечивает чистоту интонации. Следует отметить, что в отдельных случаях выбор того или иного варианта аппликатуры может определяться индивидуальными особенностями учащегося, и в частности строением его рук.

Балалаечная аппликатура во многом аналогична аппликату-ре других струнных инструментов, но в то же время она имеет и свои особенности, обусловленные строем балалайки и связью с различными приемами игры. В нотах для балалайки пальцы левой руки обозначаются цифрами от 1 до 4 соответственно от указательного к мизинцу. Большой палец, размещающийся с противоположной стороны грифа, обозначается сокращенно бук-вами *Б. п.* (или *б*), или знаком П³.

¹ Точно так же, как перед этим.

² Аппликатура — способ расположения и порядок чередования пальцев при игре на музыкальных инструментах, а также обозначение этого способа в нотах. Аппликатурные обозначения выставляются сверху над нотами.

³ В тексте настоящей работы большой палец левой руки везде обозначается *Б. п.*

При игре на балалайке в качестве основного и наиболее рационального используется позиционный принцип расположения пальцев левой руки. Позиция — это расположение левой руки на грифе, определяющееся соотношением первого пальца и соответствующего лада и позволяющее исполнить заданную последовательность звуков без смещения руки. Так, первой позицией является положение руки, при котором 1-й палец стоит на 2-м ладу, во второй позиции 1-й палец — на 3-м ладу, в третьей — на 5-м, в четвертой — на 7-м и т. д.

Постановка 1-го пальца на 1-й лад при соответствующем перемещении левой руки к верхнему порожку дает положение руки, называемое полупозицией¹.

Объем позиции на одной струне определяется расстоянием между 1-м и 4-м пальцами, поставленными на определенные лады, являющиеся условными границами данной позиции. Так же, как на домре или на скрипке, позиция на балалайке охватывает на одной струне диапазон чистой кварты. Поставленные в первой позиции на 1 струне пальцы левой руки будут занимать следующее местоположение:

1-й палец — 2-й лад,

2-й палец — 4-й лад,

3-й палец — 4-й лад,

4-й палец — 7-й лад.

(см. рис. 7).

Работая над упр. 2, следует обращать особое внимание на правильность постановки пальцев на грифе, так как от этого в значительной степени зависит качество звучания. Полукруглые пальцы опускаются поочередно на струну кончиками подушечек и с определенным усилием прижимают ее к соответствующим ладам вплотную к ладовым пластинам. Это правило надо соблюдать и далее.

С целью выработки учащимся ощущения грифа и приобретения необходимой пальцевой растяжки левой руки рекомендуется при исполнении восходящей мелодической последовательности оставлять пальцы на своих ладах зафиксированными. В обратном движении пальцы поочередно снимаются со струны. При этом надо следить, чтобы пальцы не распрямлялись, но и не поджимались, так как это приведет либо к «разбросанности» пальцев, либо к зажатости кисти. Оставаясь полукруглыми, свободные от игры пальцы должны лишь несколько приподниматься над струной.

Необходимо отметить, что игра в первой позиции наиболее характерна для балалайки, однако поскольку первая позиция охватывает наиболее широкие лады грифа (за исключением

¹ Положение левой руки на грифе как позиция или полупозиция определяется тональностью. Например, в тональности *Ля мажор* вторая позиция начинается с 4-го лада, а 3-й лад в этой тональности является полупозицией.

1-го лада), то игра в этой позиции требует значительной растяжки пальцев исполнителя. Целесообразно поэтому в первый период начального обучения на балалайке приучить руку к первой позиции, подбирая учебный материал (упражнения, пьесы), не выходящий за ее пределы.

УРОК 3

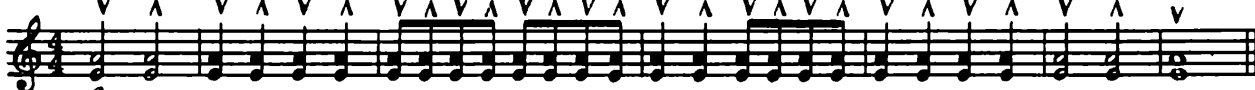
Бряцание (продолжение). Если усвоен первый элемент приема бряцание, можно перейти к изучению следующего. После удара по струнам сверху вниз из зафиксированного крайнего нижнего положения необходимо вернуть руку в исходное верхнее, осуществив при этом удар по струнам снизу вверх.

Начинает движение предплечье, затем начинает разворачиваться свободно висевшая кисть. В завершающей стадии подушечка указательного пальца ударяет по струнам, после чего предплечье продолжает двигаться вверх, а кисть — разворачиваться, пока рука не достигнет верхнего положения, исходного для последующего удара сверху вниз.

Для отработки движения руки с чередованием ударов вниз и вверх по открытым струнам целесообразно учить упр. 3 различными длительностями.

3

Умеренно



The image shows a musical staff with a treble clef and a 4/4 time signature. The staff contains a sequence of notes, primarily quarter notes, with some eighth notes. Above the staff, there are rhythmic markings: 'V' and 'Λ' (lambda) symbols. The sequence starts with a quarter note, followed by a quarter note, then a pair of eighth notes, and continues with various combinations of quarter and eighth notes. The markings 'V' and 'Λ' are placed above the notes to indicate the direction of the hand movement (downward or upward) for each note.

В работе над упражнением следует фиксировать крайние положения амплитуды движения руки, добиваться ощущения полной свободы, соблюдать правильное положение пальцев.

Во время игры упражнений в начальный период обучения учащемуся необходимо строго соблюдать ритм. В тех случаях, когда ритмические ощущения неустойчивы, можно воспользоваться счетом вслух. Для того, чтобы иметь возможность зафиксировать крайние положения в движении руки при игре восьмыми длительностями, следует играть упражнение в медленном темпе.

Игра упражнений по открытым струнам обеспечивает возможность учащемуся сконцентрировать свое внимание на освоении правильного движения правой руки.

Пиццикато большим пальцем. Разобрать упр. 4.

При разучивании данного упражнения необходимо строго соблюдать ритм. Каждый палец должен оставаться на своем ладу все время, пока длится нота. Первые четыре такта целиком играют на II струне.

ЭЙ, УХНЕМ
Русская народная песня



Следует обратить внимание на точность постановки пальцев на лады в момент прижатия к ним струн. В работе пальцев левой руки в начальный период обучения необходимо руководствоваться следующим правилом: цифра над нотой, указывающая аппликатуру, означает одновременную постановку на струну соответствующего этой цифре количества пальцев. Все пальцы должны находиться в пределах данной позиции и также прижимать струну. Это правило ставит своей целью выработку ощущения грифа, приобретение необходимой пальцевой растяжки в позиционной постановке, равномерное распределение нагрузки на пальцы, прижимающие струну. Кроме того, 1-й и 2-й пальцы, прижимая струну к грифу одновременно с относительно слабыми 3-м и, особенно, 4-м пальцами, принимают на себя часть нагрузки.

Вся песня исполняется в пределах первой позиции, следовательно, ноты *до* и *си* играют на I струне соответственно на 3-м и 2-м ладах.

Заданием для освоения приема пиццикато большим пальцем и закрепления навыка игры в первой позиции является упр. 5.

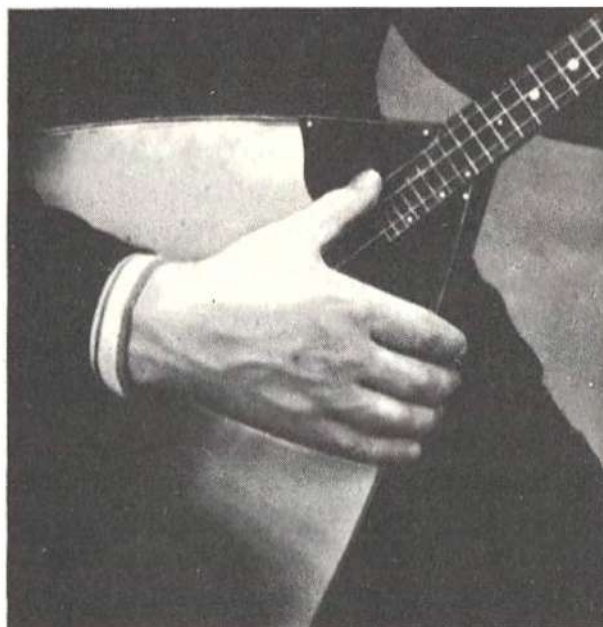
ЖУРАВЕЛЬ
Русская народная песня



Арпеджато. Этот прием игры является вспомогательным для звукоизвлечения по трем струнам. Осуществляется скользящим движением большого пальца правой руки по струнам, начиная с III в направлении сверху вниз. Обозначается знаком \sqcup .

По положению руки и способу звукоизвлечения приемы арпеджато и пиццикато большим пальцем сходны между собой. Большой палец подушечкой ногтевой фаланги кладется на III струну, остальные — на клепку за краем панциря, но несколько ближе к грифу, чем при пиццикато большим пальцем. Кисть полусогнута в запястном суставе, локоть остается на месте (рис. 13). При равномерном опускании запястья большой палец подушечкой начинает скользить по струнам. По мере движения руки следует постепенно напрягать большой палец, отчего он приобретает упругость, и давление на струны несколько увеличивает-

Рис. 13.



ся. Соответственно, от III струны к мелодической I усиливается и звучание.

Движение вниз запястья (а с ним вместе кисти и предплечья) заканчивается в тот момент, когда большой палец, скользя по I струне, упрется подушечкой в панцирь. Остальные пальцы остаются на месте. Затем рука возвращается в верхнее исходное положение. Таким образом, в арпеджато по сравнению с пиццикато большим пальцем больше амплитуда движения руки.

Для освоения приема арпеджато дается упр. 6.



В левой руке закрепляется навык работы пальцев в первой позиции.

УРОК 4

Бряцание (продолжение). Основной темой этого и последующих уроков является освоение наиболее характерного для игры на балалайке приема — бряцание двойными ударами.

Если правильно усвоены изученные ранее основные элементы бряцания, следует перейти к отработке составного цикла движения руки в бряцании двойными ударами без фиксации крайних положений руки, однако с полной амплитудой. Начинать играть рекомендуется по открытым струнам и в умеренном темпе, чтобы

постоянно осуществлялся самоконтроль за положением пальцев и свободой сочетающихся движений — прямолинейного у предплечья и колебательного у кисти.

Естественно, что удар вниз будет более сильным, чем обратный, так как он производится с участием веса свободно падающих предплечья и кисти. Данный урок не ставит своей задачей добиться выравнивания ударов вверх и вниз — это явится темой последующих уроков.

Разобрать упр. 7 на бряцание двойными ударами.

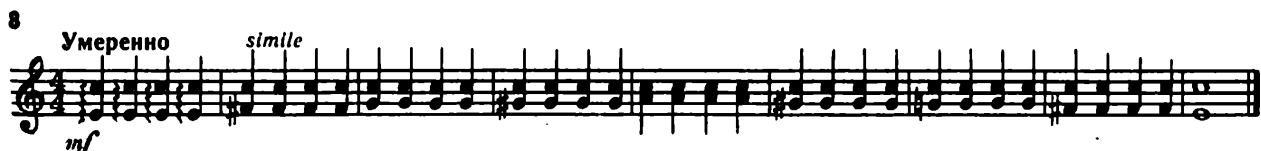


Каждый удар вниз или вверх соответствует длительности в одну шестнадцатую.

Одновременно пальцы левой руки осваивают первую позицию на I струне (II и III струны — открытые). Обратите внимание на момент исполнения октавы в 5-м такте, когда 4-й палец стоит на 7-м ладу, остальные три пальца остаются на своих ладах,

Во время игры упражнения следить за направлением ударов: они должны осуществляться под небольшим углом к I струне.

Арпеджато. Разобрать упр. 8.



Здесь в работу впервые включается большой палец левой руки. Его следует ставить одновременно на II и III струны, прижимая их подушечкой с необходимым усилием вплотную к пластинам соответствующих ладов, для чего надо несколько прогнуть кисть в запястье. При этом, однако, ладонь не должна прижиматься к шейке грифа, так как это приведет к скованности всех пальцев. Поскольку подушечка Б. п. выдвигается на накладку (ладовую сторону грифа) и кисть несколько прогибается, то изменяется и угол постановки на струну остальных пальцев. Опорой грифа снизу служит не только подушечка основания указательного пальца, но и его основная фаланга, прилегающая к шейке грифа.

При перемещении Б. п. по грифу с одного лада на другой надо следить за тем, чтобы, прижимая обе струны, он не выходил за границу ладовой пластины.

Во время игры арпеджированных созвучий необходимо внимательно вслушиваться в звучание каждой струны. Если звук

не качественный (сиплый, дребезжащий), это означает, что палец прижимает струну к ладу либо недостаточно сильно, либо не в том месте.

Пиццикато большим пальцем. Разобрать упр. 9 в первой позиции на I (а) и II (б) струнах.

9 а)

Подвижно

б)

Обратить внимание на ритмическую четкость, соблюдение указанной для первой позиции аппликатуры и чистоту звучания. Начинать играть упражнение следует в умеренном темпе. По мере усвоения можно ускорить темп, однако не теряя при этом в качестве звукоизвлечения и точности работы пальцев левой руки.

Самостоятельное задание — упр. 10.

10

Подвижно

ГАММА МИ МАЖОР

Особое внимание рекомендуется обратить на четкость и своевременность переходов с одной струны на другую с соблюдением обозначенной аппликатуры.

УРОК 5

Бряцание двойными ударами. На следующем этапе освоения этого приема ставится задача выровненности ударов по струнам вниз и вверх. Для этого необходимо активизировать комплексное движение руки, в особенности кисти, не изменяя положения пальцев, траектории и амплитуды. Активизация заключается в дополнительной броске кисти при ударах по струнам в обоих направлениях. Упражняясь по открытым струнам, учащийся должен регулировать силу бросков кисти, контролируя слухом результат.

Разобрать упр. 11.

Играть в умеренном темпе, постоянно обращая внимание на равномерность чередования двойных ударов, широкую амплитуду и свободу движений руки.

На каждую восьмую длительность приходится двойной удар, на четвертную, соответственно, два двойных удара. При исполнении четвертных длительностей необходимо делать мягкий акцент на первый удар (в направлении сверху вниз).

В 5-м такте к моменту удара на первую долю следует быстро и точно поставить Б. п. и 1-й палец на соответствующие лады. На вторую долю этого такта оба пальца сходятся на одном ладу. Необходимо разместить их так, чтобы они не мешали друг другу и обеспечивали необходимое прижатие струн. Во время игры нужно постоянно контролировать на слух качество звучания всех интервалов.

Для самостоятельной работы можно использовать упр. 12.

Определенную трудность может вызвать исполнение сексты *фа-диез — ре*. Прижимающий II и III струны Б. п. ставится на 2-й лад несколько боком так, чтобы дать возможность 3-му пальцу дотянуться до 5-го лада и прижать к нему с необходимым усилием I струну (рис. 14).



Рис. 14.

Пиццикато большим пальцем. Разобрать упр. 13.

Играть следует в умеренном темпе, как и тему. Однако впервые исполняемые шестнадцатые длительности требуют от учащегося вдвое большей подвижности в работе обеих рук. Вся вариация не выходит за пределы первой позиции, поэтому сложностей в аппликатуре нет.

Если освоение шестнадцатых длительностей в начальный период обучения проходит с затруднениями, можно прибегнуть к счету вслух. С этой целью удобно ввести какое-то

короткое слово, например, «та», которое будет приходиться на каждую четную шестнадцатую. Такой счет способствует определению учащимся места каждой ноты в такте и, соответственно, ритмической устойчивости.

Арпеджато. Разобрать упр. 14. В этой песне впервые встречается затакт, суть которого надо объяснить учащемуся.

Следует обратить внимание на чистоту звучания всех звуков в интервалах. Для преодоления технической трудности при исполнении сексты *соль-диез — ми* (2-й такт) надо сразу после постановки 1-го пальца на 2-й лад в большой терции на первую долю такта максимально вытянуть 4-й палец и точно на вторую долю поставить на 7-й лад. Б. п. при этом не должен сдвигаться с занимаемого им 4-го лада.

11

ВО САДУ ЛИ, В ОГОРОДЕ
Русская народная песня

Умеренно
VI VI VI VI simile VVV VVV V

12

КАК СО ГОРКИ
Русская народная песня

Весело
f VI VI VI simile 3 V

13

ВО САДУ ЛИ, В ОГОРОДЕ
Русская народная песня
(вариация)

Обработка А. Илюхина

Умеренно
2 1 0 3

раз-та - и - та, два - та - и - та и т. д.

14

КУМАНЕЧЕК, ПОБЫВАЙ У МЕНЯ
Русская народная песня

Умеренно
tr 2 3 simile 4

УРОК 6

Бряцание двойными ударами. Разобрать упр. 15.

Играть в умеренном темпе размеренными двойными ударами с широкой амплитудой свободного движения правой руки.

15

ПОЙДУ ЛЬ Я, ВЫЙДУ ЛЬ Я
Русская народная песня

Не спеша
ИИ ИИ simile V

Левая ставится в первую позицию к началу игры, причем необходимо, чтобы 4-й палец устойчиво занял свое место на грифе, прижав I струну к 7-му ладу. Остальные три пальца должны размещаться на своих ладах, соответственно на 2, 4 и 5-м (по позиции). Во время игры основное (рабочее) усилие, направленное на прижатие струны к грифу, переносится на тот палец, который в тот или иной момент исполняет мелодическую ноту.

Звуки впервые встречающегося аккорда (5-й такт) — трезвучия ми мажора — распределяются на струнах так: нижний звук (*ми*) — на III струне, средний (*соль-диез*) — на II и верхний (*си*) — на I.

При игре аккордов с открытой III струной положение кисти левой руки не меняется. В 5-м такте 1-й и 2-й пальцы ставятся на свои лады одновременно, а в 6-м (на 2-ю восьмую долю) 2-й палец добавляется к 1-му.

Рекомендуется предварительно поработать над аппликатурной последовательностью при переходе от аккорда к созвучию кварты во второй половине 5-го такта. Кисть должна моментально перестроиться — прогнуться в запястье, чтобы Б. п. мог плотно прижать обе струны к грифу на 2-м ладу. Такая аппликатурная последовательность является типичной для народных песен, исполняемых на балалайке, поэтому ее освоению следует уделить особое внимание.

Во второй половине песни мелодическая линия переходит местами в средний и нижний голоса, поэтому во время исполнения необходимо следить, чтобы она не терялась, звучала явственно.

Пиццикато большим пальцем. Разобрать упр. 16.

16

ГАММА ЛЯ МАЖОР

При исполнении этой гаммы впервые осуществляется выход за пределы первой позиции: переход из первой непосредственно в четвертую с последующим возвращением обратно в первую позицию.

Как только прозвучит нота *ре*, исполняемая последней в первой позиции, следует быстрым скользящим движением предплечья и кисти переместить левую руку в четвертую позицию так, чтобы 1-й палец точно встал на 7-й лад (исходный в четвертой позиции). Скользящей опорой при позиционном перемещении левой руки остаются основание 1-го пальца и подушечка ногтевой фаланги большого. При этом необходимо следить, чтобы Б. п. находился напротив 2-го или между 1-м и 2-м пальцами.

Обратное перемещение руки при переходе из четвертой позиции в первую несколько сложнее, так как необходимо с 1-го пальца (7-й лад) совершить быстрый скользящий скачок на сравнительно слабый 3-й палец (5-й лад).

При исполнении трезвучия перемещение левой руки из одной позиции в другую осуществляется так же, как и при исполнении гаммы, и с соблюдением обозначенной аппликатуры.

Разобрать упр. 17.

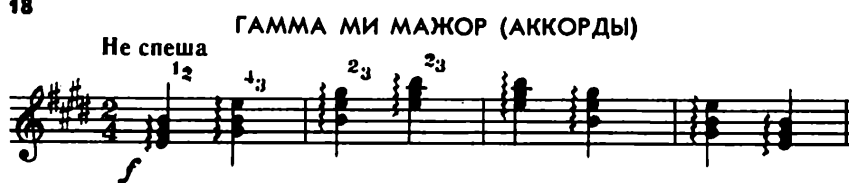
17



Эта гамма играется аналогично мажорной. Определенную сложность представляет исполнение интервала в полтора тона (*фа — соль-диез*), свойственного гармоническому минору.

Арпеджато. Разобрать упр. 18.

18



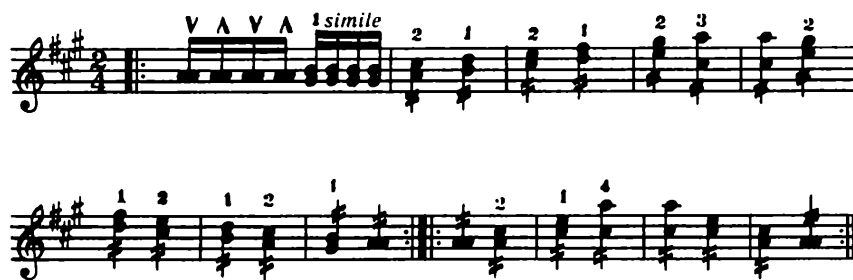
Указанная аппликатура является типичной при исполнении аккордов на балалайке. За исключением первого трезвучия, в котором используется открытая III струна, нижний звук во всех аккордах берется Б. п. на III струне. Два верхние звука при исполнении трезвучий и квартсектаккордов (как мажорных, так и минорных) берутся 2-м и 3-м пальцами соответственно на I и II струнах. В сектаккордах верхние два звука берутся на одном ладу обычно 3-м и 4-м пальцами. В дальнейшем можно использовать для игры сектаккордов прием, схожий с гитарным приемом баррэ, когда 3-й палец прижимает одновременно обе струны к одному ладу.

УРОК 7

Бряцание двойными ударами. Разобрать упр. 19.

Основной задачей в работе над этим упражнением является усвоение типичной аппликатуры при перемещениях левой руки в исполнении последовательно чередующихся терцовых интервалов. Верхний голос, исполняемый на I струне, — звукоряд гаммы ля мажор, освоенной в предыдущем уроке. Нижний (гармони-

ГАММА ЛЯ МАЖОР



ческий) голос построен преимущественно в терцию к верхнему.

При перемещении левой руки по грифу особое внимание следует обращать на своевременную и точную постановку Б. п., прижимающего II и III струны.

Смена обоих голосов должна производиться одновременно, поэтому перемещение по грифу Б. п. следует осуществлять синхронно с чередующимися на струне Ля 1-м и 2-м пальцами.

Начинать осваивать упражнение нужно в медленном темпе, затем постепенно доводить до подвижного.

Особо обратить внимание на аппликатуру.

Разобрать упр. 20.

КАК У НАШИХ У ВОРОТ

Русская народная песня



Здесь впервые встречаются меняющиеся в мелодическом движении шестнадцатые, вследствие чего каждый удар правой руки сопровождается сменой пальцев в левой. Особой заботой учащегося должно быть согласованное движение обеих рук. При разучивании этой пьесы некоторую сложность может представить соблюдение точного соотношения чередующихся восьмых и шестнадцатых длительностей. Для усвоения этого ритма можно ввести дополнительный слог, например, «та», который при счете вслух будет произноситься на каждую 2-ю и 4-ю шестнадцатые¹. Счет вслух в такте на $\frac{2}{4}$ будет: раз-та-и-та-два-та-и-та. В данной пьесе, к примеру, при бряцании двойными ударами удар по струнам сверху будет приходиться на счет «раз», «и», «два», «и», обратный удар снизу — на каждый счет «та».

Пиццикато большим пальцем. Разобрать упр. 21.

В верхней части грифа размещены самые широкие лады, поэтому игра в полупозиции от *фа* требует максимальной растяжки пальцев левой руки и представляет значительную трудность, особенно для учащихся с маленькими руками.

¹ Этот способ уже использовался в 5-м уроке.

21

Подвижно

ГАММА ФА МАЖОР

Особое внимание следует обратить на переходы из позиции в позицию, с одной струны на другую.

После работы над гаммой не представит особой сложности разучивание упр. 22, исполняемого в этой же тональности приемом пиццикато большим пальцем.

22

Не очень скоро

ЛЯВОНИХА

Белорусский народный танец

Обратить внимание на ноту *ля*, исполняемую то на I, то на II струнах. Использование звучания открытой струны облегчает переход пальцев левой руки с одной струны на другую, а в 8-м такте позволяет своевременно и уверенно перенести руку из второй позиции в первую полупозицию.

УРОК 8

Бряцание двойными ударами. Разобрать упр. 23.

23

Оживленно

АХ ТЫ, ЗИМУШКА-ЗИМА

Русская народная песня

Пьеса представляет значительную сложность для начинающих балалаечников. В ней используются уже 4 позиции, и освоение четких переходов из одной позиции в другую является ее основной задачей. Необходимость почти постоянного участия Б. п. в работе на грифе требует значительных мышечных усилий в левой руке, которая поначалу может быстро закрепоститься и сковать движения остальных четырех пальцев.

Дополнительную трудность представляет также мелодическое движение шестнадцатыми и отдельные скачки, требующие точной согласованности в работе рук.

Двойное пиццикато. Это новый прием игры, являющийся одним из основных на балалайке и заключающийся в чередовании равномерных, противоположных по направлению ударов по струне: большим пальцем — вниз, указательным — вверх. По общему характеру движений двойное пиццикато схоже с бряцанием, но отличается от него меньшей амплитудой (прежде всего за счет ограничения движения предплечья).

Следует обратить внимание на расстояния между пазами для струн на подставке. Чтобы при двойном пиццикато по возможности не задевать II струну, необходимо, чтобы на подставке она размещалась вдвое ближе к III струне, чем к I.

Освоение нового приема целесообразно разделить на три этапа. Первый — удары большим пальцем по открытой I струне. Второй — двойные удары по открытой I струне (большим и указательным пальцами). Третий — двойное пиццикато в сочетании с работой на грифе левой руки.

Прежде всего необходимо подготовить руку к исполнению приема. Поскольку в двойном пиццикато (как и в бряцании) осуществляются колебательные движения кистью, она должна быть полусогнута в лучезапястном суставе. Пальцы находятся в таком положении: большой слегка напряжен и выпрямлен, указательный согнут так, что его кончик почти касается подушечки большого пальца, но не прижимается к ней; средний — полусогнут и несколько приподнят над указательным; безымянный и мизинец — свободны.

При овладении двойным пиццикато необходимо предостеречь учащихся от характерной ошибки, заключающейся в том, что звук извлекается поочередными щипками струны большим и указательным пальцами. Все пальцы правой руки должны находиться в зафиксированном положении и никаких дополнительных движений ими делать не следует.

Основной задачей на первом этапе освоения двойного пиццикато является приобретение навыка звукоизвлечения ударами большим пальцем сверху вниз по открытой I струне. Исходное положение руки показано на рис. 15.

В падающем движении кисти большой палец своей подушечкой ударяет по I струне над участком 22—23-го ладов. После удара кисть по инерции продолжает движение вниз и большой палец своей подушечкой скользит по панцирю, пока кисть не остановится в нижнем положении.

Для осуществления следующего удара предплечье разворачивается и кисть вновь заносится над струной, заняв верхнее исходное положение. При ударе необходимо использовать вес кисти и энергию ускорения при ее падении, которые должны быть сконцентрированы в подушечке большого пальца. После-



Рис. 15.



Рис. 16.

довательность ударов отрабатывается до тех пор, пока обучающийся не добьется постоянных точных попаданий большим пальцем по I струне и при этом компактного звучания инструмента.

Второй этап освоения приема — двойные удары по открытой I струне — объединяет только что описанный удар по открытой струне большим пальцем сверху с ударом указательным пальцем снизу. Для осуществления последнего кисть, находящаяся в крайнем нижнем положении (см. рис. 16), возвращается в верхнее положение. Указательный палец при этом уже не отрывается от панциря (как это было на предыдущем этапе), а, скользя подушечкой по панцирю, во время разворота предплечья и подъема кисти, упруго ударяет по струне снизу вверх. После этого кисть занимает верхнее исходное положение и цикл движений повторяется. Надо еще раз напомнить, что во время работы над двойным пиццикато на открытой I струне пальцы должны быть закреплены в нужном положении и исключены все лишние движения. При этом предплечье должно двигаться в вертикальной плоскости с очень ограниченной амплитудой, лишь обеспечивающей кисти свободные колебательные движения в лучезапястном суставе.

Задание — двойное пиццикато по открытой I струне.

УРОК 9

Большая дробь. Этот характерный для балалайки прием игры является вспомогательным. Он заключается в определенном чередовании скользящих ударов последовательно движущихся пальцев правой руки.



Рис. 17.

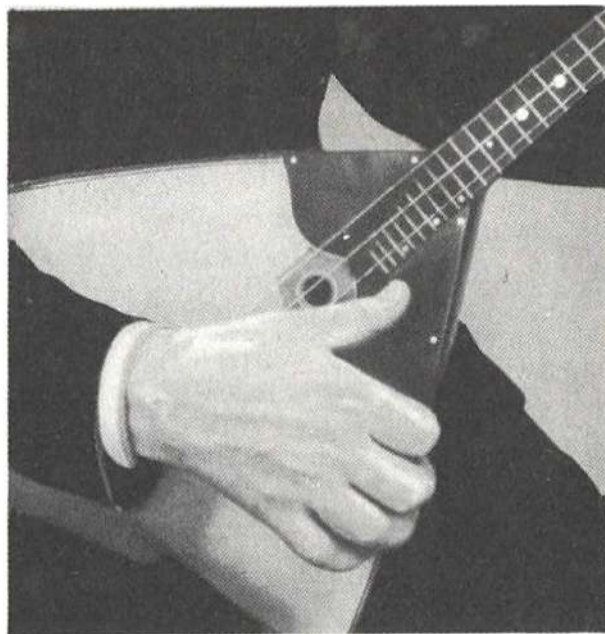





Рис. 18.

Применяется дробь преимущественно в обработках народных песен плясового характера, в различных наигрышах для акцентирования начала темы или некоторых ее эпизодов, а также при исполнении различных ритмических фигураций.

В зависимости от направленности движения руки дробь различается на прямую (сверху вниз) и обратную (снизу вверх). В свою очередь, прямая дробь подразделяется на большую и малую. В исполнении малой дроби участвуют четыре пальца (за исключением большого), в исполнении большой дроби — все пять пальцев.

Исходное положение руки при игре большой дроби следующее: кисть согнута в запястье и занесена над струнами, большой палец отведен в сторону, остальные пальцы полусогнуты и слегка напряжены (см. рис. 17). В момент звукоизвлечения рука опускается, пальцы в это же время поочередно, начиная с мизинца, пружинисто распрямляются, упруго прокатываясь ногтями последовательно по всем струнам. Завершается большая дробь активным движением руки вниз с одновременным арпеджированным ударом большого пальца, тем самым акцентируя звучание заключительной фазы дроби (см. рис. 18).

По существу, большая дробь представляет собой особый вид арпеджато, поэтому обозначения их родственны¹:

-  — большая дробь
-  — малая дробь
-  — обратная дробь

¹ См. также таблицу обозначений штрихов на с. 105.

Задание: отрабатывать большую дробь на открытых струнах, добиваясь качественного звучания, постоянно следя за правильностью звукоизвлечения.

Бряцание двойными ударами с применением большой дроби.
Разобрать упр. 24.

24

Умеренно

КАК ПОД ЯБЛОНЬКОЙ
Русская народная песня

Обработка П. Коркина

Левая рука перемещается в пределах первой и второй позиций. Определенную сложность для учащегося могут представлять сексты, исполнение которых требует значительной растяжки пальцев.

Песня является хороводной, в ней первые 4 такта представляют собой запев. На первую долю в 5-м такте как бы вступает хор, это начало подчеркнуто использованием большой дроби.

Во время разучивания песни необходимо следить за правильностью звукоизвлечения. Удары по струнам должны быть размеренными, с широкой амплитудой движений руки.

Двойное пиццикато. Двойное пиццикато в сочетании с работой на грифе пальцев левой руки представляет собой третий, завершающий, этап освоения этого приема игры. При прижатии струны к различным ладам грифа изменяется расстояние между нею и панцирем, что, конечно, усложняет звукоизвлечение. При этом трудность звукоизвлечения возрастает по мере перемещения пальцев левой руки вниз по грифу. Именно поэтому необходимо предварительно освоить двойное пиццикато по открытой I струне.

Упр. 25 в первой позиции очень удобно для начального освоения двойного пиццикато в сочетании с работой пальцев левой руки.

25

Не спеша

У А У А У А У А simile

Игра двойными нотами значительно облегчает освоение приема на данном этапе.

Задание: упр. 26 двойным пиццикато.

ГАММА ЛЯ МАЖОР

Не спеша *mf* *3 simile*

Необходимо обратить внимание на точность попадания ударов по струне особенно при переходе в четвертую позицию, когда значительно сокращается расстояние между струной и панцирем и где возможны «пустые» удары большим пальцем мимо I струны или задевание им II струны.

Бряцание переменными ударами. В отличие от ранее освоенного бряцания двойными ударами при бряцании переменными ударами чередуются двойные удары и удары сверху вниз (см. упр. 27).

27

Я С КОМАРИКОМ ПЛЯСАЛА
Русская народная песня

Весело *mf*

mf раз-и-два-и-та, раз-и-два-та и-та и т. д.

Обозначения штрихов указывают, что все восьмые длительности в этой пьесе исполняются ударами сверху вниз и, таким образом, при обратном движении руки струны не задеваются. Чередующиеся шестнадцатые длительности исполняются двойными ударами.

При затруднении в освоении ритма можно воспользоваться помещенными под нотами вспомогательными слогами.

УРОК 10

Бряцание переменного-синкопированными ударами. Разновидностью приема бряцания переменными ударами является бряцание переменного-синкопированными ударами. Этот прием характерен для плясовых народных песен и наигрышей, где требуется подчеркнутое акцентирование отдельных слабых долей такта (синкопы). В таких пьесах необходимо точное определение и обозначение штрихов (особенно в исполнении ансамбля или оркестра).

Ярким примером вышесказанному может служить первая половина упр. 28.

АЙ, ВСЕ КУМУШКИ, ДОМОЙ
Русская народная песня



Синкопированные штрихи используются непосредственно в одинаковых 2-м и 4-м тактах, где на основные доли (1-я и 3-я восьмые) приходятся слабые удары снизу вверх, а на слабые (2-я и 4-я восьмые) — сильные удары сверху вниз. Этим обеспечивается синкопированность звучания.

В 5-м и 7-м тактах на первую долю применяется большая дробь.

Глиссандо. Новый вспомогательный прием игры, используемый во второй половине упр. 28, — глиссандо на I струне в восходящем мелодическом движении. Глиссандо буквально означает «скользя» и заключается в быстром скольжении пальца (или пальцев) по струне (по струнам). На балалайке глиссандо, по существу, представляет собой исполнение хроматической последовательности, т. е. скольжение по полутонам. В нотной записи глиссандо хроматическая последовательность звуков не обозначается, нотируются лишь начальный и конечный звуки, между которыми ставится волнистая (иногда прямая) черта, заменяющая промежуточные звуки. Иногда над чертой ставится буквенное обозначение глиссандо (*glissando*) или сокращенно *глисс.* (*gliss.*).

В указанном упражнении четвертная длительность, от которой начинается глиссандо (кварта *фа-диез — си*), исполняется бряцанием двойными ударами, каждый из которых независимо от направления соответствует длительности в одну шестнадцатую. После заключительного удара снизу вверх по струнам, которые продолжают звучать, правая рука остается в верхнем положении (у плеча).

Сразу после удара 1-й палец левой руки, прижимающий I струну к шейке грифа, быстро скользит по ней и, не нарушая ритма и темпа, в нужное время (на счет «раз») останавливается на 7-м ладу, где располагается завершающая глиссандо нота *ми* 2-й октавы.

В процессе работы над глиссандо необходимо добиваться явственно слышимого промежуточного звучания при скольжении пальца и, особенно, конечного звука.

Качество звучания глиссандо зависит, в первую очередь, от плотности прижатия струны к грифу во время скольжения пальца, а также от силы остаточного звучания струны в результате последнего удара по ней (в данном случае — в 5-м такте). Следует обратить внимание, что удар по струнам после завершения глиссандо в 6-м и 8-м тактах следует лишь на вторую восьмую.

Двойное пиццикато. В отличие от предыдущего урока, где упражнения на двойное пиццикато исполнялись двойными (т. е. повторяющимися) ударами, в упр. 29 а необходима смена ноты в левой руке на каждый удар.

29 а)

Подвижно *simile* ГАММА ДО МАЖОР

б) *f* ГАММА ДО МИНОР (ГАРМОНИЧЕСКАЯ)

Таким образом, здесь требуется большая подвижность пальцев левой руки. Кроме того, следует учесть, что при переходе в шестую позицию усложняется звукоизвлечение в связи с существенным сокращением расстояния между струной и панцирем.

В процессе работы над освоением гамм необходимо добиваться чистоты звучания, что в значительной степени зависит от синхронности в работе рук.

Разобрать упр. 30.

30

Не спеша *mf*

Основной целью этого упражнения является свободное перемещение левой руки по грифу при исполнении терций. Подобная последовательность играется на I струне посредством смены 1-го и 2-го пальцев¹.

Тремоло². Этот прием игры на балалайке имеет несколько разновидностей. В тему данного урока входит начальное освоение основного вида — тремоло по трем струнам, которое заключается в извлечении звука частыми чередованиями ударов указательным пальцем сверху и снизу по трем струнам одновременно.

Общий принцип звукоизвлечения в тремоло схож с бряцанием, а положение пальцев при подготовке правой руки к игре одинаково для обоих приемов. Отличие при игре тремоло заклю-

¹ Аналогичная задача ставилась в 7-м уроке при работе над гаммой *ля мажор*.

² Тремоло (букв. — дрожащий) — многократное быстрое повторение одного звука интервала или аккорда, а также чередование двух звуков, расположенных на расстоянии не менее малой терции.

чается в меньшей амплитуде движений руки и в большей частоте ударов по струнам по сравнению с бряцанием. Поэтому при игре тремоло предплечье совершает не прямолинейные, вверх-вниз, движения (как при бряцании), а вращательные. Вследствие этого их амплитуда значительно сокращается.

Освоение тремоло (как и любого другого приема игры) следует начинать с упражнений по открытым струнам. Как уже отмечалось, тремоло является приемом, производным от бряцания, и ранее приобретенный учащимся двигательный навык правой руки необходимо использовать в начальной стадии освоения тремоло (в первую очередь — свободу движения). Для этого рекомендуются два упражнения по открытым струнам:

Упражнение 1. Учащийся начинает играть приемом «бряцание двойными ударами». Движения руки — свободные, с широкой амплитудой. Затем следует перейти на акцентирование каждого нечетного удара в направлении сверху вниз. При этом амплитуда движений изменится, так как на акцентированный удар необходим больший замах. Схематично, штрихами такую последовательность ударов можно изобразить так: **V V V V V**. (Размер обозначения штриха соответствует величине амплитуды движения.) Теперь следует постепенно ускорить темп, сохраняя акцентирование ударов (наподобие ускорения движения поезда). По мере ускорения темпа частота ударов по струнам начнет увеличиваться, а амплитуда движений руки — сокращаться. Доведя ускорение темпа до такого предела, когда в руке появится ощущение тяжести, следует начать постепенное «торможение», т. е. замедление темпа с сохранением акцентирования нечетных ударов. Амплитуда движений станет увеличиваться, а частота ударов — сокращаться. Некоторое время нужно поиграть в медленном темпе, вернуть ощущение свободных движений руки, а затем вновь начать ускорение темпа и повторить весь цикл. На этом упражнении осуществляется постепенный переход от свободного бряцания к активному тремоло и обратно.

Упражнение 2 по открытым струнам предназначено для быстрого включения правой руки в тремолирование на определенное время. Для этого используется естественный отскок свободной кисти при активном броске предплечья. Если занести для удара кисть вверх, а затем свободно бросить ее вниз, то она при этом сделает 2—3 затухающих колебания (наподобие брошенного на пол мяча). Запястье в данном случае играет роль амортизатора, пружины. В нашем упражнении обучающийся должен научиться использовать естественный пружинистый отскок кисти при ее свободном броске по струнам сверху вниз и вращательным движением предплечья поддерживать максимальную частоту колебаний кисти. Это упражнение рекомендуется сначала играть четвертными длительностями, затем половинными.

Тремо́ло. Прием тремо́ло используется, как правило, для исполнения кантилены¹, поэтому основной задачей в освоении этого приема является достижение ровности, плавной текучести звучания. Чередующиеся с определенной частотой удары по струнам в обе стороны должны быть уравновешенными, так как при более сильных ударах в ту или иную сторону звучание станет акцентированным. После освоения упражнений предыдущего урока необходимо перейти к длительному тремолированию по открытым струнам, играя в размере $\frac{4}{4}$ сначала четырехтактами, а затем шести- и восьмитактами. Но до выработки полной свободы и правильной последовательности движений не следует стремиться к максимальной частоте ударов, так как это может привести к зажатости руки.

После приобретения навыка тремолирования по открытым струнам можно перейти к освоению тремо́ло в сочетании с работой на грифе левой руки. В качестве задания предлагается упр. 31.

31

ВЕЧЕРНИЙ ЗВОН
Русская народная песня

Медленно

Игра на балалайке приемом тремо́ло певучих мелодий должна осуществляться по аналогии с пением голосом.

Правильности, связности исполнения помогают специальные фразировочные знаки — лиги.

Кроме знака лиги, тремо́ло может обозначаться либо таким условным знаком \equiv , либо непосредственно словом «тремо́ло», «трем.» (tremolo, trem.). Как певец при исполнении песни берет дыхание между фразами, так и исполнитель на балалайке на короткий момент между фразами прерывает тремо́ло. Пока тянется фраза, тремо́ло правой руки создает непрерывно льющее звучание; между фразами рука полностью расслабляется.

Чередование бряцания и тремо́ло. В сольных пьесах, ансамблевых и оркестровых партиях балалайки часто встречаются разделы, в которых чередуются различные приемы игры (см., например, упр. 32).

¹ Кантилена — напевная мелодия, как вокальная, так и инструментальная.

В ТЕМНОМ ЛЕСЕ

Русская народная песня

Подвижно $2 \vee \vee \vee \vee \vee$ *simile* трем. $2 \quad 4 \quad 3 \quad 2$

В этой песне переменный размер. Все такты на $\frac{3}{4}$ играют приемом бряцание, на $\frac{2}{4}$ — тремоло. Первые 4 такта имеют одинаковую ритмическую структуру и играют штрихами, обозначенными в 1-м такте. Аналогично играют и 9—12-й такты. Двухчетвертные проведения припева песни играют приемом тремоло с указанной фразировкой. При игре терций используются смены 1-го и 2-го пальцев на I струне (этот прием уже встречался в исполнении гамм двойными нотами).

Двойное пиццикато. Разобрать упр. 33. В нем перед учащимся стоят следующие задачи:

1. Закрепление навыка игры приемом двойное пиццикато.
2. Достижение синхронности в работе рук.
3. Приобретение необходимой пальцевой растяжки при игре в первой позиции.
4. Развитие подвижности в работе 4-го пальца левой руки.

33

Г. Шрадик

[Скоро] $2 \quad 4 \quad 1$ $\Delta \Delta \Delta \Delta \Delta$ *simile* 3

По мере усвоения упражнения следует ускорить темп игры, доводя его при повторениях до максимально возможного для каждого ученика, но сохранять при этом хорошее качество звучания. Особое внимание необходимо уделять работе 4-го пальца.

УРОК 12

Тремоло. Основной темой данного урока является дальнейшее освоение приема тремоло на примере (упр. 34).

Особое внимание при разучивании необходимо обратить на качество звучания в тремоло. Не следует стремиться к максимальной частоте ударов. Спокойный повествовательный характер запева предполагает ровное, певучее, не форсированное тремоло с соблюдением обозначенных фразовых лиг.

Исполнение отдельных интервалов может представить некоторую трудность, особенно для учащихся с маленькими руками.

Не спеша

Имеются в виду сексты, а также большая септима (*до — си*) во 2-м такте припева (малая септима встречалась в примере предыдущего урока). Над трудноисполнимыми созвучиями следует поработать отдельно следующим образом: поставить пальцы левой руки на соответствующие интервалу лады и проверить чистоту звучания приемом арпеджато. Если звучание той или иной струны не качественное, следовательно, играющий палец либо не дотягивается до лада, либо прижимает струну с недостаточным усилием.

Пиццикато пальцами левой руки. Этот прием игры на балалайке является вспомогательным. В основном он используется в пьесах для солирующей балалайки, но встречается также в оркестровых и ансамблевых партиях.

Само название приема указывает на звукоизвлечение левой рукой. Следует, однако, оговорить, что отдельно, самостоятельно этот прием используется очень редко в силу слабого звучания. И на практике он, в основном, применяется в сочетании с другими приемами: пиццикато большим пальцем, вибрато, бряцанием и т. д.

Различаются три вида пиццикато пальцами левой руки: в нисходящем, восходящем мелодическом движении и при звукоизвлечении большим пальцем, которые обозначаются знаком +, выставленным над нотой.

Первый вид — пиццикато пальцами левой руки в нисходящем мелодическом движении (иначе — нисходящее пиццикато) — встречается наиболее часто. Освоение его удобнее начинать на упр. 35 в первой позиции.

35

Не спеша

Левая рука ставится в первую позицию, и все четыре пальца одновременно прижимают I струну к соответствующим ладам. После исполнения первой ноты (*ми*) приемом пиццикато большим

пальцем следует ритмично, в порядке очередности (начиная с 4-го) сдергивать пальцы с грифа. Таким образом, при сдергивании 4-го пальца будет звучать нота *ре*, при сдергивании 3-го — *до-диез*, 2-го — *си*, 1-го — *ля* (открытая струна). Для обеспечения эффективности звучания пальцы должны прижимать струну к грифу плотно, с достаточным усилием. При сдергивании пальца его подушечка цепляет струну, заставляя ее звучать.

Работая над этим упражнением, необходимо добиваться чисто-го, без «лязгания», ровного звучания всех нот.

Второй вид пиццикато пальцами левой руки в восходящем мелодическом движении представляет значительную трудность для учащихся. Сущность его в том, чтобы резким ударом пальца левой руки плотно прижать уже звучащую струну к соответствующему ладу, изменяя таким образом высоту звука. Вследствие быстрого угасания звука этим приемом можно сыграть максимум две ноты с интервалом не более терции.



В упр. 36 прием пиццикато пальцами левой руки (ноги, обозначенные знаком +) используется в сочетании с пиццикато большим пальцем правой (все остальные).

Сыграв первую ноту (*ля*), следует резким и сильным ударом 1-м пальцем плотно прижать струну ко 2-му ладу, в результате чего будет звучать нота *си*. Сыграв третью ноту, ударом 2-го пальца прижать струну к 4-му ладу — зазвучит *до-диез*, и т. д.

Третий такт исполняется нисходящим пиццикато путем поочередного сдергивания пальцев, начиная с 4-го.

Первая нота (*ля*) в 4-м такте исполняется сдергиванием 1-го пальца со 2-го лада, а вторая нота (*ми*) — приемом пиццикато Б.п. левой руки. Для этого Б.п. кладется подушечкой на III струну и в нужный момент сдергивается с грифа, заставляя эту струну звучать.

Заданием для освоения пиццикато пальцами левой руки в чередовании с пиццикато Б.п. правой является упр. 37.

В 3-м такте используется восходящее пиццикато левой рукой, которым исполняются ноты *си* и *до-диез*, обозначенные знаком +. Сыграв вторую ноту *ля* правой рукой, резким ударом прижать 1-м пальцем струну ко 2-му ладу (вплотную к ладовой пластине), затем в соответствующее время ударом по струне 2-м пальцем прижать ее к 4-му ладу.

При восходящем пиццикато звучание зависит от продолжительности колебания струны, зацепленной в результате предыдущего звукоизвлечения, и от правильности удара пальца левой

37

НАИГРЫШ

Подвижно

руки по струне. Чтобы получился ясно слышимый звук, удар пальца должен быть сильным и точным, коротким и стремительным.

Обозначенные знаком + ноты *ми* и *ля* исполняются на открытых II и I струнах посредством сдергивания 2-го пальца с 4-го лада (после исполнения предшествующей ноты *соль-диез*). Подушечка этого пальца цепляет сначала II струну, затем, продолжая двигаться поперек грифа, — I.

Двойное пиццикато. В пьесах для балалайки нередко встречаются вариации, исполнение которых предусматривает использование приема двойное пиццикато с чередованием ударов по I и II струнам (см. упр. 38).

38

ВОЛЖСКИЕ НАПЕВЫ

(вариация)

Н. Лукавихин

Подвижно

В приведенном примере четвертные ноты, которыми записана основная тема, исполняются на II струне ударом большого пальца в двойном пиццикато (в направлении сверху вниз). Сопровождающий тему подголосок (шестнадцатые ноты) играется на I струне последовательно чередующимися по направлению ударами (начиная с удара снизу вверх указательным пальцем) двойным пиццикато.

Аппликатура левой руки имеет особенности. Все четвертные ноты берутся большим пальцем на II струне. Следующие за четвертными шестнадцатые ноты берутся на I струне в соответствии с обозначением пальцев.

Во время игры следует яснее выделять тему, акцентируя четверти ударами большого пальца по II струне.

Положение пальцев правой руки и общий принцип ее движения при звукоизвлечении двойным пиццикато с чередованием

ударов по двум струнам не меняются. Единственное отличие — ограничение амплитуды при звукоизвлечении на II струне, когда после удара большой палец подушечкой упирается в I струну и движение руки вниз прекращается.

УРОК 13

Тремола. Темой данного раздела урока является освоение тремола в сочетании с активной работой левой руки на грифе, достижение согласованности движений, взаимодействия обеих рук (упр. 39).

39

РОДИНА МОЯ

А. Новиков

Торжественно, широко

tr

Исполнение этой песни требует насыщенного и распевного звучания тремола, которое достигается большей собранностью руки.

Для этого надо в первую очередь укрепить указательный палец, плотнее примкнуть к нему большой и средний пальцы, чтобы он приобрел некоторую жесткость. Подготовленный таким образом указательный палец, ударяя с большой частотой по струнам, произведет желаемый звук.

Не следует излишне форсировать тремола, так как динамическое обозначение данной темы — всего лишь одно **f**. Кроме того, увеличение напряжения в правой руке при тремола может привести к зажатости, которая будет препятствовать распевной, связной игре.

Все трезвучия (как мажорные, так и минорные) берутся с одинаковой аппликатурой: верхняя нота на I струне — 2-м пальцем, средняя, на II струне — 3-м пальцем, нижняя, на III струне — большим пальцем. Терции играют чередующимися 1-м и 2-м пальцами на I струне.

Двойное пиццикато. Закрепление навыков в освоении двойного пиццикато осуществляется на материале упр. 40.

Помещенная здесь вариация не сложна технически, ее отличает ровное поступенное мелодическое движение без значительных скачков. В работе левой руки активно участвует 4-й палец. В процессе разучивания необходима четкая согласованность в

движениях рук. Имеющиеся динамические обозначения подчеркивают развитие мелодической линии, и учащемуся следует точно их выполнять.

Бряцание. Освоение приема в чередовании различных штрихов (см. упр. 41).

40

Оживленно

ИВУШКА
(вариация)

Обработка Н. Успенского

41

Быстро

СВЕТИТ МЕСЯЦ

Русская народная песня

Обработка Б. Трояновского

Пьеса исполняется приемом бряцания смешанными ударами: двойными, переменными и синкопированными. Первое созвучие *ля — ре*) длительностью в полторы четверти играется двойными ударами, но последний удар (снизу вверх) пропускается. Пропуск последнего удара обычно производится при игре в быстром темпе. Все четвертные длительности исполняются двумя двойными ударами. 3, 7 и 14-й такты играют синкопированными ударами. Следует играть с широкой амплитудой переменных ударов, с четким акцентированием и синкопами, характерными для русской задорной плясовой песни.

УРОК 14

Двойное пиццикато. Освоение гамм в одну октаву и арпеджио приемом двойное пиццикато. В качестве примера предлагаются гаммы (упр. 42) *ре мажор* и *ре минор* (гармонический).

При исполнении гамм и арпеджио в одну октаву на одной струне осуществляется позиционный переход левой руки. В данном примере — из третьей позиции в седьмую и обратно.

Бряцание двойными ударами. Разобрать упр. 43.

Основной задачей в работе над этой гаммой является приобретение навыка последовательного перемещения левой руки по грифу при исполнении секст. Нижние звуки этих интервалов

42 а)

Подвижно *mf* ГАММА РЕ МАЖОР *simile*

б)

ГАММА РЕ МИНОР (ГАРМОНИЧЕСКАЯ) *simile*

43

Умеренно *mf*

берутся Б.п. на II и III струнах. Для исполнения верхнего голоса на I струне смена 3-го и 4-го пальцев является типичной аппликатурой.

Тремоло. Для освоения навыка тремолирования на II и III струнах с одновременным исключением из звучания I струны предназначено упр. 44.

44

МЕДЛЕННО *p* РЕВЕ ТА СТОГНЕ ДНІПР ШИРОКИЙ
Украинская народная песня

В тех тактах, где мелодия излагается в унисон, применяется особый вид тремоло — игра на II и III струнах. Для того, чтобы по возможности не задевать при тремолировании I струну, запястье правой руки надо расположить несколько выше, чем при обычном тремоло, так, чтобы удары указательного пальца приходились по II и III струнам. Амплитуда движения кисти при этом, естественно, ограничивается.

Кроме того, чтобы полностью исключить звучание I струны, она приглушается 4-м пальцем левой руки, который не прижимает струну к грифу, а только касается ее подушечкой. При перемещении левой руки по грифу 4-й палец также перемещается по I струне скользящим движением, продолжая глушить струну до тех пор, пока мелодия играет в унисон. Так, в указанном упр. 1-й такт целиком исполняется тремоло на II и III струнах, звучащих в унисон. В этом такте применяется не совсем обычная аппликатура. Нота *соль* на III струне играется Б.п., а на II струне — 1-м пальцем. Следующий унисон *си* на III струне играется Б.п., а на II — 2-м пальцем. Таким образом, Б.п. прижимает III струну, а чередующиеся 1-й и 2-й пальцы — II. При игре с глушением I струны такой принцип аппликатуры более рационален, чем использование Б.п. одновременно на II и III струнах.

Бряцание переменными ударами в игре стаккато. Прежде чем начать разучивать упр. 45, учащемуся необходимо разобрать все имеющиеся в нотном тексте обозначения. Их выполнение способствует правильному воплощению авторского замысла.



В этой пьесе впервые встречается прием игры стаккато¹. На балалайке в игре стаккато активно участвует левая рука. Обозначенные в 1-м такте стаккато созвучия исполняются так: Б.п. и 3-й палец левой руки ставятся на соответствующие лады. Удар по струнам приемом бряцания сверху вниз осуществляется четким и в то же время легким броском кисти с последующим ее отскоком. В момент удара правой руки Б.п. и 3-й палец левой одновременно сильно прижимают струны к ладам и мгновенно (но не отрываясь от струн) расслабляются. Расслабленные после удара пальцы, выполняя роль глушителей струн, создают короткое, отрывистое звучание.

¹ Стаккато — отрывисто. Короткое, отрывистое исполнение звуков, четко отделяющее их друг от друга. Обозначается точкой, выставляемой сверху или снизу головки ноты.

Во 2-м такте характер звучания меняется. Акцент на первую долю производится активным ударом правой руки после более высокого замаха, чтобы эффективно использовать вес падающей руки. После удара правая рука остается в нижнем положении, так как последующий удар по струнам идет снизу вверх. При этом пальцы левой руки плотно прижимают струны к ладам, что обеспечивает продолжительность звучания (длительность — восьмая с точкой). Следующие две терции соединены лигой, поэтому для связности перехода пальцы левой руки продолжают плотно прижимать струны.

УРОК 15

Двойное пиццикато на II струне. Этот вид двойного пиццикато существенно отличается от основного и общим движением правой руки и положением ее пальцев при звукоизвлечении. Принципиальная перестройка движения руки вызвана необходимостью преодолеть своего рода барьер в виде I струны, ограничивающей амплитуду свободного движения.

При игре двойным пиццикато на II струне прежде всего изменяется положение большого и указательного пальцев, осуществляющих звукоизвлечение. Если при игре двойным пиццикато на I струне большой палец находится над указательным, то при игре на II струне оба пальца должны находиться на одном уровне. После удара по II струне большой палец упирается в I струну, которая ограничивает дальнейшее движение руки вниз. Находящийся на одном уровне с большим указательный палец щипком подцепляет II струну снизу (см. рис. 19). Таким образом, и большой, и, особенно, указательный пальцы при звукоизвлечении осуществляют самостоятельные движения, а подвижность кисти ограничивается. После приобретения навыка игры двойным пиццикато на открытой II струне можно перейти к освоению упр. 46 в первой позиции.

Тремоло. Разобрать упр. 47.

46

Подвижно *simile*

mf 11

47

Умеренно

В НИЗЕНЬКОЙ СВЕТЕЛКЕ
Русская народная песня

p



Рис. 19.

Здесь впервые встречается размер $\frac{6}{8}$, суть которого следует разъяснить учащемуся. При затруднениях можно прибегнуть к счету вслух.

В процессе разучивания песни необходимо добиваться льющегося, певучего звука в тремоло, не прерывать легато. Исключение составляют повторяющиеся одинаковые созвучия, например, последняя восьмая в 1-м такте и первая четверть во 2-м, которые следует отделять друг от друга очень короткой остановкой тремоло, чтобы они не сливались. Для этого достаточно сделать небольшой замах кисти на начало игры повторяющегося созвучия.

Надо строго следовать указанным нюансам исполнения. При усилении звучности движения правой руки в тремоло активизируются, и наоборот. В 3-м такте первые две восьмые играют с приглушенной I струной.

Вибрато¹. Этот прием игры на балалайке относится к основным и в исполнительской практике существует в нескольких видах. В данной работе рассматривается вибрато при звукоизвлечении указательным пальцем.

Прием игры вибрато является наиболее выразительным, красочным по звучанию и в то же время одним из самых сложных по освоению. Он состоит из двух элементов: звукоизвлечения и непосредственно вибрации. Прежде, чем освоить этот прием, учащийся должен ясно представить себе принцип вибрации звука на струнных инструментах.

При игре вибрато звучащая струна совершает два вида колебаний: первый вызывается непосредственно ударом пальцев правой руки, второй (собственно вибрато) — воздействием на под-

¹ Вибрато, вибрация (букв. — дрожание, колебание) — прием исполнения на струнных инструментах, вызывающий периодическое изменение в небольших пределах высоты, громкости и тембра звука.

ставку, в результате чего в определенных пределах меняется высота звука. Нажимая с некоторым усилием на подставку, исполнитель тем самым ослабляет натяжение уже звучащей струны, и она, не переставая звучать, колеблется с более низкой частотой. Переводя же усилие с подставки на часть струны, расположенную между подставкой и нижним порожком, исполнитель, наоборот, увеличивает натяжение струны и, соответственно, колебание ее увеличится. Таким образом, высота какого-либо звука, исполненного приемом вибрато, будет постоянно колебаться в определенных пределах.

Изменение высоты звучания колеблющейся струны при игре вибрато осуществляется правой рукой, которая должна попеременно создавать усилие на две точки: на край подставки и на отрезок струны ниже подставки.

Подушечка основания мизинца правой руки должна опираться на нижний край подставки (возле I струны). Ребро ладони при этом должно прилегать к струнам за подставкой, кисть — являться продолжением предплечья и не сгибаться в лучезапястном суставе.

При наклоне кисти к струнам увеличивается давление на подставку и звучание струны понижается. При выпрямлении кисти давление переносится на струну за подставкой и звучание повышается. При равномерном вращательном движении предплечья и кисти давление будет периодически перемещаться на указанные точки опоры и струна будет вибрировать. Частота вибрации зависит от быстроты смен движений.

Следует помнить, что при вибрации ладонь не должна смещаться с точек опоры подобно тому, как дверь, открываясь и закрываясь, вращается на петлях. Переносится только усилие — сначала на подставку, затем — за нее. При вибрации также не следует делать никаких движений пальцами — движение должно осуществляться всей плоскостью кисти (см. рис. 20).

Звукоизвлечение при вибрато производится указательным пальцем, к средней фаланге которого сбоку, для упора, прижата подушечка большого пальца. Указательный палец должен быть выпрямлен в суставах, но согнут в основании, чтобы он мог соединиться с большим. Остальные три пальца выпрямлены, иначе после щипка струна может быть приглушена каким-либо из них.

Не сдвигая кисть с опоры, следует наклонить ее к струнам так, чтобы подушечка ногтевой фаланги указательного пальца легла на I струну сверху (рис. 21). Затем постепенно отвести ладонь от струн, возвращаясь в исходное положение. В это же время указательный палец, двигаясь по направлению к резонаторному отверстию, скользит с определенным усилием подушечкой по струне. Естественно, что, продвигаясь, указательный (а вместе с ним и являющийся опорным большой) палец сгибается, готовя щипок, который и производится возле резонаторного



Рис. 20.



Рис. 21.

отверстия. Надо следить, чтобы направление щипка было в деку, а не в сторону. В этом случае звучание инструмента будет более ярким.

Продолжительность вибрато зависит от темпа: чем он быстрее, тем меньше возможностей для вибрации. Полнота вибрации зависит также от величины длительностей. Длительности больше восьмой исполняются с полной вибрацией, так как исполнитель имеет на это время. После щипка указательный и большой пальцы размыкаются и, наряду с остальными пальцами правой руки, находятся в свободном положении все время вибрации. Частота (периодичность движений ладони) вибрации регулируется исполнителем и зависит от характера музыкального эпизода: редкая — в спокойных, более частая — в драматичных фрагментах.

При игре короткими длительностями (восьмыми, шестнадцатыми) у исполнителя нет времени для полной вибрации. Поэтому в данном случае вибрация осуществляется параллельно со звукоизвлечением, с частотой, соответствующей этим длительностям. Когда ладонь отводится от струн (момент небольшого повышения звука), сомкнутые большой и указательный пальцы сгибаются и струна защипывается указательным пальцем. При наклоне ладони к струнам (момент небольшого понижения звука) оба пальца, готовясь к следующему щипку, выпрямляются.

Разобрать упр. 48.

Половинные и четвертные длительности исполняются с полной вибрацией. Первые два такта играют как глубокий задумчивый вздох. Все следует играть медленно, добиваясь певучести и чистоты вибрации.

Бряцание. Разобрать упр. 49.

ВСПОМНИ, ВСПОМНИ
Русская народная песня



ПО ВСЕЙ ДЕРЕВНЕ КАТЕНЬКА
Русская народная песня

Обработка Б. Трояновского



В этой песне-наигрыше используется бряцание в чередовании двойных и переменных штрихов. Левая рука перемещается в широком диапазоне с первой до пятой позиции. Темп умеренный, отражающий как бы первый выход танцора в круг. Следует обратить внимание на динамическое сопоставление. Правая рука осуществляет удары по струнам размашисто, с большой амплитудой на форте.

УРОК 16

Бряцание переменными ударами с использованием малой дроби. От ранее изученной большой дроби (урок 9) малая отличается тем, что в ней не участвует большой палец. Остальные четыре пальца извлекают звук в том же порядке, начиная с мизинца (см. упр. 50).

ТРЕПАК
(отрывок)

А. Доброхотов



Первая восьмая в 1-м такте исполняется бряцанием ударом сверху вниз. Последующая четверть — малой дробью, после исполнения которой большой палец следует задержать у верхнего края панциря (рис. 22). Последняя восьмая в такте игра-



Рис. 22.

ется большим пальцем коротким ударом сверху вниз; при этом в ударе в основном участвует резко опускаемое предплечье, а большой палец остается прямым и напряженным.

Таким образом, малая дробь с последующим отдельным ударом по струнам большим пальцем представляет собой как бы расчлененную на две фазы большую дробь.

Точно такими штрихами, как 1-й, обозначены 5, 9 и 14-й такты, а 2, 3, 6, 7, 10—12 и 15-й такты отличаются от них только тем, что первая восьмая исполняется ударом снизу вверх.

Двойное пиццикато с чередованием ударов по I и II струнам. При первом знакомстве с упр. 51 создается впечатление, что все оно может быть исполнено приемом двойного пиццикато на одной I струне, так как на ней можно разместить все входящие в него звуки.

51

НАСТАСЬЯ
(вариация)

Обработка А. Доброхотова

Оживленно *simile*

p I II I II I II I II I II I II I II I

В этом случае, однако, создается ряд неудобств, связанных с необходимостью в каждом такте перемещать левую руку по грифу скачками, что существенно усложнит исполнение и отразится на качестве звучания. Если же играть 3-ю и 7-ю ноты в каждом такте на II струне, то необходимость скачков исключается, так как почти всю вариацию можно исполнить в четвертой позиции. Исключение составляет связующий переход на репризу (2-я половина первой вольты), исполнение которого неслож-

но благодаря перемещению руки в первую позицию во время звучания открытой струны.

Обозначенная аппликатура обеспечивает позиционную постановку левой руки и удобство в работе ее пальцев.

Вибрато. Темой этого раздела урока является освоение приема вибрато в чередовании нот различной длительности, что требует определенной гибкости в работе правой руки (см. упр. 52).

52

ЧАС, ДА ПО ЧАСУ
Русская народная песня

Обработка П. Нечепоренко

Медленно

p нежно

В процессе игры следует постоянно следить за качеством звучания, добиваясь чистого и певучего тона, что достигается, в первую очередь, правильной вибрацией. При усилении давления на подставку звучание инструмента будет заниженным; на струну за подставкой — завышенным, и звучание при вибрации будет фальшивым. Поэтому необходим постоянный слуховой самоконтроль исполнителя в процессе игры приемом вибрато.

Необходимо также помнить, что полная вибрация осуществляется только на продолжительных звуках (больше восьмой длительности).

Тремола. Разобрать упр. 53.

53

КОЛЫБЕЛЬНАЯ СВЕТЛАНЕ

Т. Хренников

Не спеша, задумчиво

p

Пьеса исполняется в умеренном темпе. В соответствии с характером колыбельной песни тремола должно быть ровным, без подчеркнутого формирования. Следует добиваться певучего звучания инструмента, стремясь максимально приблизить исполне-

ние к вокальному, показать динамическое и интонационное развитие, выразительно фразировать. Необходимо следить, чтобы мелодическая линия на I струне превалировала над гармоническим нижним голосом, исполняемым на II и III струнах.

В пьесе использованы различные интервалы от прима до септимы, и соблюдение обозначенной аппликатуры позволит не прерывать легато при перемещениях по грифу левой руки.

УРОК 17

Комбинированное звукоизвлечение с использованием элементов бряцания и двойного пиццикато (подцепы). В упр. 54 используется чередование двух различных приемов игры. На сильную долю такта следует удар снизу «подцепом» I струны согнутым указательным пальцем (элемент двойного пиццикато), на слабую долю — удар сверху вниз по всем струнам приемом бряцания. Таким образом, исполнение каждой доли такта, каждый удар в ту или иную сторону в подобных, довольно распространенных музыкальных эпизодах требуют мгновенной перестройки пальцев правой руки.

54

СВЕТИТ МЕСЯЦ
(вариация)

В. Андреев — Б. Трояновский

Живо, легко

К началу игры рука находится в нижнем исходном положении, причем кисть свешивается к нижнему углу панциря, а указательный палец согнут как для игры двойным пиццикато. При движении руки вверх поднимается предплечье и кисть, которая разворачивается в лучезапястном суставе, и согнутый указательный палец концом подцепляет I струну снизу (рис. 23). После звукоизвлечения рука продолжает двигаться вверх и кисть заносится для следующего удара приемом бряцания сверху вниз, занимая верхнее исходное положение у правого плеча.

Для осуществления удара бряцанием указательный палец принимает характерное для этого приема положение. Резким движением предплечья вниз кисть как бы сбрасывается на струны, чем обеспечивается плотный, акцентированный удар.

Так как подцеп в этой вариации приходится на сильную долю такта, а концентрированный удар бряцанием — на слабую, то в результате мелодия звучит в синкопированном ритме.



Рис. 23.

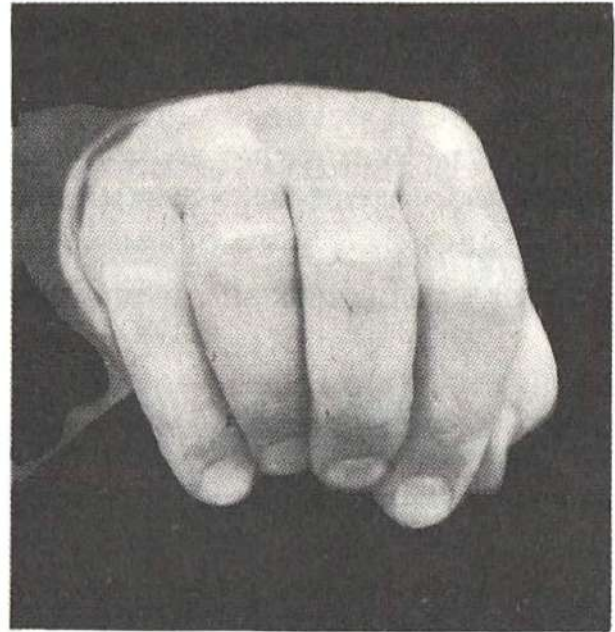


Рис. 24.

Одинарное пиццикато. Этот прием представляет собой звукоизвлечение одним указательным пальцем в чередовании ударов в обе стороны по одной струне **VA**. Он эпизодически используется при игре различного рода пассажей в быстром темпе.

Положение правой руки при игре одинарного пиццикато следующее. Локоть прилегает к верхнему углу балалайки, кисть для обеспечения свободных колебательных движений полусогнута в запястье. Все пальцы закруглены и сомкнуты, а указательный, закрепленный между большим и средним, немного выступает из общего ряда и выполняет как бы роль медиатора (см. рис. 24). Для регулировки глубины удара указательного пальца по струне мизинец свободно двигающейся кисти должен все время опираться на панцирь. Предплечье при этом выполняет полувращательное движение. Звукоизвлечение осуществляется ударами ногтевой фаланги указательного пальца: вниз — ногтем, вверх — подушечкой.

Для успешного освоения одинарного пиццикато предназначены специальные упражнения на открытой струне.

Первое упражнение — удары по струне сверху вниз. Занести подготовленную для игры кисть вверх так, чтобы не отрывающийся от панциря мизинец коснулся струны снизу. Затем коротким и свободным броском опустить кисть, при этом указательным пальцем нанести концентрированный удар по I струне. Чтобы не задеть II струну, удар осуществляется под углом примерно в 30° к плоскости деки.

Второе упражнение состоит из двойных ударов по струне чередующимися акцентированными бросками (аналогично упражнению на освоение тремоло в уроке 10). Первый удар — активный, с замахом, последующие — «затухающие», использующие

естественный пружинистый отскок кисти (при свободном запястье выполняющем роль амортизатора).

По мере освоения движений темп ускоряется.

Третье упражнение — отработка равноценных по силе ударов в обе стороны в размеренном темпе.

Заданием для освоения одинарного пиццикато является упр. 55.

55

УРАЛЬСКАЯ ПЛЯСОВАЯ
(вариация)

Б. Трояновский

Двойное пиццикато с чередованием ударов по трем струнам. В уроках 12 и 16 осваивалось двойное пиццикато с чередованием ударов по I и II струнам. Представленная в упр. 56 разновидность двойного пиццикато с чередованием ударов по трем струнам не имеет существенных отличий от упомянутого и никаких изменений в положении правой руки не требует. Однако при звукоизвлечении необходимо учитывать, что после удара по II струне подушечка большого пальца упирается в I струну, а при ударе по III струне — во II. Удары по I струне осуществляются как обычно.

56

КОНЦЕРТНЫЕ ВАРИАЦИИ
(отрывок)

Н. Будашкин

Аппликатура данного упражнения имеет некоторые особенности, так как первый аккорд, исполняемый арпеджированным ударом большого пальца, можно играть двумя вариантами.

В первом варианте 2-й палец кладется поперек I и II струн и одновременно прижимает их к 4-му ладу (подобно гитарному приему баррэ); во втором — верхняя нота (до-диез) берется 3-м пальцем на I струне, средняя (соль-диез) — 2-м на II струне. Соответственно, в обоих вариантах нижняя нота (ми) играется на открытой III струне. Пальцы остаются на своих местах, пока не сменится гармония. Аналогично играют последующие разложенные аккорды.

Мелодия в этой вариации звучит на фоне подголосочного аккомпанемента, основанного на аккордовой гармонии. Вся фактура в целом имитирует движение тройки лошадей с ритмичным позваниванием бубенцов.

Вибрато. В упр. 57 продолжается дальнейшее освоение приема вибрато с использованием в звукоизвлечении среднего пальца, так называемое двойное вибрато.

В данном примере интервалы играют двумя пальцами правой руки: на II струне — указательным, на I — средним. При этом положение и общий принцип движения руки на вибрато не меняется. Одноголосное изложение мелодии исполняется как обычно указательным пальцем.

Тремоло в чередовании с другими приемами игры. В пьесах для балалайки очень часто чередуются различные приемы игры.

В приведенном упр. 58 встречаются тремоло, двойное пиццикато, бряцание и вибрато. К данному уроку учащийся уже должен в достаточной степени овладеть всеми ранее изученными приемами, чтобы при их смене в процессе исполнения мог мгновенно перестроить правую руку (перегруппировать пальцы, изменять направления движений кисти и предплечья, амплитуду

57 КОЛОКОЛЬЧИК А. Гурилев

Подвижно вибр. *p*

замедляя *f* — *p*

58 РУМЫНСКАЯ ПЕСНЯ (отрывок) В. Андреев
Обработка П. Куликова

В темпе вальса

вибр. *tr* трем. *p*

и частоту ударов и т. д.). И при этом следует гибко реагировать на динамические указания. Дважды встречающиеся ферматы на паузе означают остановку звучания, примерно втрое большую по длительности.

УРОК 18

Тремола на одной струне. Этот прием игры используется на балалайке эпизодически. По положению руки и принципу звукоизвлечения он не отличается от рассмотренного в предыдущем уроке одинарного пиццикато, однако удары по струне в тремола осуществляются с большей частотой и меньшей амплитудой.

Освоение этого вида тремола следует начинать с упражнения по открытой I струне. Подготовленная к игре кисть заносится над струной и пружинистым броском опускается вниз с последующим активным тремолированием (аналогично второму упражнению на освоение одинарного пиццикато в предыдущем уроке). Упражняться следует четвертными длительностями, игра каждой из которых предваряется кистевым замахом и начинается с броска кисти. Затем переходить к тремола половинными и целыми длительностями. Не рекомендуется сразу начинать играть продолжительное тремола, так как это может привести к быстрой зажатости правой руки, а кистевые броски в чередовании с кратковременным активным тремола позволяют избежать зажатости и последовательно освоить этот прием игры.

По мере приобретения навыка тремола по открытой I струне можно перейти к упражнениям на тремола с включением в работу левой руки. В качестве примера служит упр. 59.

59

САМА САДИК Я САДИЛА Русская народная песня

Не спеша, напевно
трем.

В процессе его освоения необходимо добиваться чистого и певучего звучания в тремола, связного исполнения звуков (легато), музыкальной фразировки.

Хроматическая гамма. В пьесах для балалайки нередко встречаются пассажи в мелодическом движении по полутонам. Для усвоения особенностей аппликатуры при игре подобных пассажей рекомендуются упражнения на основе хроматической гаммы, исполняемые приемом двойного пиццикато (упр. 60).

ХРОМАТИЧЕСКАЯ ГАММА ДО МАЖОР



Обозначенные варианты аппликатуры в этом примере являются наиболее типичными, хотя и не единственными возможными (см., например, упр. 61, основанное на гамме ля минор).

61 *mf* **НАСТАСЬЯ**
(вариация) Обработка А. Доброхотова

Оживленно

Разновидности приема вибрато. Кроме основного вида — в звукоизвлечении указательным пальцем по одной струне — встречается еще несколько разновидностей вибрато, наиболее характерные из которых в порядке ознакомления рассматриваются в данном разделе.

а) Вибрато с одновременным звукоизвлечением двумя пальцами — указательным и средним (частично этот прием игры уже использовался в соответствующем разделе предыдущего урока)

62

ОЙ, КАЗАЛА МЕНИ МАТИ

Украинская народная песня

Обработка С. Гулак-Артемовского

Подвижно
вibr. (2)

В упр. 62 звукоизвлечение одновременно осуществляется средним пальцем на I струне, указательным — на II. Поскольку в двухголосии исполняющийся на I струне верхний голос ведет мелодию, надо добиваться, чтобы его звучание было более ярким.

б) Вибрато с попеременным звукоизвлечением указательным и средним пальцами.

63

РОМАНС
(отрывок)

С. Василенко

Росо più mosso
вibr. (2)

При игре шестнадцатыми нотами требуется значительная подвижность в работе правой руки, причем необходимо осуществлять кистевые поворачивательные движения ладони и предплечья на каждую ноту, как и в основном виде вибрато. Более сильное звукоизвлечение указательным пальцем приходится, как видно из примера, на первую ноту из каждой пары шестнадцатых, связанную с предыдущей нотой (извлекаемой средним пальцем) знаком лиги.

в) Вибрато с попеременным звукоизвлечением тремя пальцами: средним, большим и указательным.

64

Подвижно

вibr.(3)

ВЕЧОР КО МНЕ, ДЕВИЦЕ
Русская народная песня

Обработка А. Шалова

Сгруппированные вязками ноты представляют собой разложенные аккорды. Распределение пальцев на струнах указано под нотами. Аппликатура левой руки, а также распределение пальцев правой на струнах при звукоизвлечении обозначены.

г) Чередование вибрато большим пальцем на III струне с одновременным звукоизвлечением средним и указательным пальцами соответственно на I и II струнах.

65

Свободно, с движением

КОЛЬЦО ДУШИ-ДЕВИЦЫ
Русская народная песня
(каденция)

Обработка А. Шалова

Поскольку пальцы извлекают звук шипком, сгибаясь при этом внутрь ладони, то движение большого пальца будет направлено навстречу движению указательного и среднего.

Бряцание в чередовании с тремоло. Разобрать упр. 66.

66

Быстро

ОТ СЕЛА ДО СЕЛА
(отрывок)

П. Нечепоренко

В приведенном примере использована тема русской народной песни «Что мне жить да тужить». Для мелодии характерен широкий диапазон со значительными скачками, исполнение которых в подвижном темпе представляет определенную трудность. При исполнении четвертных и половинных длительностей необходимо использовать замах и кистевой бросок с последующим активным тремолированием.

УРОК 19

Бряцание. Штрихи в триольных оборотах. Глиссандо по трем струнам. При разучивании упр. 67 необходимо добиться четкого исполнения ритмического рисунка, характерного для мазурки. В бряцании применяются активные удары с широкой амплитудой замаха. В игре триолей используется бросок правой руки, который обеспечивает акцент на начало каждой триоли. Подчеркнуто острый характер звучания шестнадцатой в 3-м такте достигается резким пружинистым отскоком кисти после удара.

67

МАЗУРКА № 3
(отрывок)

В. Андреев

Быстро

При переходе на репризу 1-й части применяется восходящее глиссандо по трем струнам. Этот вид глиссандо существенно отличается от ранее освоенного (в уроке 10) глиссандо по одной струне. Если в последнем правая рука не участвует, то глиссандо по трем струнам играется на тремоло. На II и III струнах глиссандо исполняется большим пальцем, а на I — 2-м пальцем, так как завершающая скользящая нота (ля второй октавы) берется именно этим пальцем. В процессе скользящего движения оба пальца должны плотно прижимать струны к грифу, при этом правая рука активно тремолирует. По времени глиссандо должно уложиться в четвертную длительность.

Флажолеты. В число вспомогательных приемов игры на балалайке входит своеобразный способ звукоизвлечения — флажолеты.

леты. Игра флажолетами основывается на использовании особого физического свойства звучания колеблющейся струны — деление на обертоны¹. На балалайке флажолеты имеют особый, слегка звенящий, прозрачно-холодный тембр.

По способу образования флажолеты делятся на натуральные и искусственные. Натуральные образуются только на открытых струнах, искусственные — на прижатых струнах. Каждый флажолет определяется относительно основного тона. На балалайке основным тоном натуральных флажолетов на I струне будет *ля*, на II — *ми* первой октавы. Основным тоном искусственных флажолетов определяется прижатым ладом.

При исполнении натурального флажолета палец левой руки, касаясь струны в момент звукоизвлечения, как бы отсекает от нее некоторую часть, которая и определяет звуковысотность флажолета. Вследствие этого флажолеты извлекаются только в точках деления струны на 2, 3, 4 и т. д. равные части.

Натуральные флажолеты. Наиболее яркие натуральные флажолеты, расположенные на октаву, квинту через октаву и на две октавы выше основного тона, извлекаются в точках деления струны соответственно над 12-, 19-, 24-м ладами.



Следует начинать освоение натуральных флажолетов с самого яркого — октавного, исходная точка построения которого расположена над 12-м ладом на I струне.

Извлечение флажолета осуществляется так. Правая рука находится в положении для игры вибрато. В момент звукоизвлечения одновременно со щипком указательного пальца правой руки надо коснуться подушечкой какого-либо пальца левой руки² струны точно над 12-й ладовой пластиной и тут же снять палец со струны, продолжая правой играть вибрато.

Вследствие того, что при образовании натуральных флажолетов струна делится на равные части, возможно получение флажолетов одной высоты на любом из ограниченных соответствующими ладами участков струны. Например, при делении струны на 3 равные части одинаковые по высоте флажолеты образуются на 7-м и 19-м ладах; при делении на 4 части флажолеты одной высоты будут на 5-м и 24-м ладах. Однако в практике используются, в основном, флажолеты на 19-м и 24-м ладах, так как они звучат ярче, продолжительнее и благозвучнее.

¹ Обертоны — частичные тоны, призвуки, расположенные выше основного тона, входят в состав почти всех музыкальных звуков. Образуются в результате колебаний как целого, так и частей струны (1/2, 1/3, 1/4 и т. д.).

² Чаше для этого используется 4-й палец.

Рис. 25.



Обозначаются натуральные флажолеты небольшим кружком над нотой.

Искусственные флажолеты, в отличие от натуральных, извлекаются преимущественно на прижатых струнах, поэтому способ их получения существенно иной. Это очевидно из следующего примера.

Предположим, нам необходимо исполнить не входящий в число натуральных октавный флажолет *ре*. Сначала находится его основной тон, для чего I струна прижимается пальцем левой руки на 5-м ладу. Так как при исполнении искусственных флажолетов правая рука одновременно и образует и извлекает флажолет, то сначала полусогнутый указательный палец боковой стороной ногтевой фаланги прикладывается к струне в точке, расположенной напротив пластины 17-го лада, в центре рабочего участка струны (см. рис. 25). Подушечка большого пальца, несколько отведенного от указательного, прикладывается к струне с противоположной стороны. Затем следует щипок струны большим пальцем, после чего указательный палец моментально отводится от нее.

Обозначаются искусственные флажолеты так:

Основной тон	Обозначение	Реальное звучание
5-й лад	17-й лад	12-й лад
I струна		10-й лад

При основном тоне *ре* в данном примере октавный (1/2 струны) искусственный флажолет извлекается у 17-го лада; квинтовый через октаву (1/3 струны) — у 12-го лада, двухоктавный (1/4 струны) — у 10-го лада.

В отличие от натуральных искусственные флажолеты могут образовываться от любой ноты. Ранее отмечалось, что одинаковые по высоте натуральные флажолеты могут образовываться в различных точках струны. Аналогичными свойствами обладают и искусственные флажолеты.

В исполнительской практике предпочтение отдается таким натуральным флажолетам, которые образуются на расположенном над декой участке струны, так как звучат более ярко. Искусственные же флажолеты, наоборот, предпочтительнее образовывать на участке струны, расположенном над грифом.

68 Подвижно ЮМОРЕСКА (отрывок) Б. Гольц

В упр. 68 используются как натуральные, так и искусственные флажолеты (причем некоторые из них извлекаются на открытых струнах), что требует быстрой смены положения рук.

Двойное пиццикато в чередовании с пиццикато пальцами левой руки. Как уже отмечалось, в пьесах для балалайки очень часто те или иные приемы игры используются не изолированно, а в сочетании друг с другом. Упр. 69 играется приемами двойного пиццикато, пиццикато пальцами левой руки и флажолетами.

69 Оживленно ИВУШКА (вариация) Обработка Н. Успенского и З. Ставицкого

На первую долю в каждом такте приходится натуральный флажолет *ля*, который исполняется ударом большого пальца правой руки по струне сверху вниз приемом двойного пиццикато. Первая нота каждой триоли извлекается равномерными ударами правой руки, две остальные, исполняемые левой рукой приемом пиццикато, последовательно сдергиваются 3-м и 1-м пальцами. В процессе разучивания этой вариации необходимо добиваться четкого ритма, для чего необходима полная согласованность в движениях рук.

Гитарные приемы игры.¹ Эти приемы игры на балалайке используются в двух основных видах: тремоло и пиццикато. По-

¹ Гитарные приемы в исполнительство на балалайке введены немногим более двух десятилетий назад. Приоритет в этом принадлежит известному советскому исполнителю и педагогу П. И. Нечепоренко.

скольку в данном руководстве основной задачей является освещение вопросов методики начального обучения, изложение ограничивается лишь общими положениями по начальному освоению гитарных приемов. Использование разновидностей гитарных приемов на балалайке позволяет эффективно исполнять многие мелодические фигуры (форшлаги, короткие трели, группетто, морденты и т. д.) с большей естественностью, легкостью и свободой, чем исполнение их традиционными балалаечными приемами.

Гитарное пиццикато. Освоение разновидностей гитарного пиццикато рекомендуется начинать с упражнений по открытой I струне.

70 а)

Г. (5)

б)

Г. (3)

в)

Г. (4)

Упр. 70 а предназначено для освоения навыка поочередного звукоизвлечения всеми пятью пальцами правой руки, начиная с мизинца (обозначается Г (5)¹). Буква «Г» определяет название приема гитарное пиццикато. Цифра в скобках указывает на количество пальцев, участвующих в игре. Для наглядности снизу под нотным текстом в упражнении проставлена нумерация пальцев правой руки: б — большой, 1 — указательный, 2 — средний, 3 — безымянный, 4 — мизинец.

Таким образом, последовательность пальцев при звукоизвлечении гитарным пиццикато следующая:

Г(3) — средний, указательный, большой;

Г(4) — безымянный, средний, указательный, большой;

Г(5) — мизинец, безымянный, средний, указательный, большой.

Для игры гитарным приемом локоть обычно отводится от корпуса балалайки на некоторое расстояние, предплечье приподнимается вверх, кисть сгибается в запястье и свободно висит, пальцы разомкнуты.

Для звукоизвлечения пятью пальцами следует сгибать их поочередно, начиная с мизинца, ударяя при этом подушечками

¹ Обозначение разновидностей гитарных приемов предложено профессором Ленинградской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова А. Б. Шаловым.

по струне. Первые четыре пальца (начиная с мизинца) ударяют по струне снизу вверх, а большой — сверху вниз.

После освоения этого упражнения можно перейти к упр. 70 б и 70 в, в которых звукоизвлечение осуществляется, соответственно, тремя и четырьмя пальцами. В игре упражнений необходимо следить за равномерностью чередования ударов пальцев в одинаковых длительностях.

В качестве задания предлагается упр. 71, в котором применяется гитарное пиццикато в звукоизвлечении тремя пальцами.

71

МАРШ-ГРОТЕСК
(отрывок)

В. Белецкий, Н. Розанова

В темпе марша

Первая нота играется большим пальцем на I струне акцентированным ударом сверху вниз. Ноты, составляющие тройной форшлаг, играются снизу вверх тремя пальцами поочередно, начиная с безымянного. Следующая за форшлагом четвертная нота *ля-бекар* исполняется на I-м ладу пиццикато I-м пальцем левой руки. Необходимо добиваться ритмической четкости звучания. Нарастание динамики при исполнении форшлага достигается последовательным усилением ударов пальцев по струне.

Гитарное тремоло. При этом приеме игры звук извлекается непрерывными равномерными поочередными ударами четырех пальцев (без участия мизинца). Обозначается: трем. (Г).

72

ПО НЕБУ, ПО СИНЕМУ
Русская народная песня
(отрывок)

Обработка А. Шалова

Умеренно

Основная задача при освоении гитарного тремоло — достижение равномерности чередования ударов пальцами по струнам.

Этим уроком завершается период начального обучения игры на балалайке прима. В двух пьесах,¹ освоение которых составляет содержание урока, используются все ранее изученные основные приемы исполнения.

Обе пьесы написаны специально для балалайки и фортепиано и представляют собой обработки различных по характеру русских народных песен.

Первая из них — «Волга-реченька глубока» в обработке А. Шалова — распевная задушевная лирическая песня в умеренном темпе. Основные используемые приемы игры — тремоло и вибрато. В 1-й части основная тема песни играется тремоло. Звучание инструмента должно быть выразительным, протяжным. Тремолировать следует с равномерной частотой ударов, без излишнего форсирования, следить за тем, чтобы направление ударов по струнам способствовало прежде всего выделению верхнего, мелодического голоса, исполняемого на I струне. Поскольку затакт состоит из двух одинаковых созвучий, необходимо, тремолируя, отделить их друг от друга, чтобы они не сливались. Аналогично начинается и второе предложение. Остальные звуки играются легато.

2-я часть — вариация, которая исполняется приемом вибрато на I и II струнах, причем мелодия звучит на I струне, а сопровождающий голос — на II. Соблюдение указанной аппликатуры облегчит работу левой руки.

Во время исполнения на II струне сопровождающего голоса палец, держащий длинные ноты в верхнем голосе (обозначенные штилями вверх), должен оставаться на своем ладу, прижимая к нему I струну. Необходимо добиваться, чтобы главная мелодия рельефно выделялась на фоне сопровождения. Далее в вариации применяются натуральные флажолеты.

3-я и 4-я части исполняются приемом тремоло. В 4-й части основная тема звучит у фортепиано, а у балалайки — вторая тема, построенная на материале основной. Очень важно своевременно, не нарушая общего характера, вступить после начала основной темы и слушать ее, исполняя свою партию; добиваться согласованности звучания двух тем. Тремоло должно быть достаточно насыщенным, чтобы подчеркнуть взволнованный характер этого эпизода. В 3-м такте 4-й части необходимо приглушить I струну 4-м пальцем (на первую долю — *соль-диез*), а большим прижать II и III струны на 4-м ладу.

Соблюдение указанной аппликатуры поможет достичь распевности без нарушения кантилены, особенно при смене широких интервалов.

¹ См. с. 106, 107 хрестоматии педагогического репертуара для балалайки примы.

Первая половина 5-й, заключительной части играется приемом вибрато, вторая — тремоло. Фермату на флажолете необходимо исполнить очень аккуратно, тщательно подготовив ее воспроизведение. Сразу после звукоизвлечения следует продлить звучание флажолета умеренной вибрацией, а затем в первоначальном темпе продолжить исполнение мелодии.

Начало тремолирования заключительного предложения должно быть очень мягким, чтобы как можно менее заметным был переход от вибрато к тремоло.

Вторая пьеса — русская народная песня в обработке Б. Трояновского¹ «Полноте, ребята». Пьеса играется различными приемами преимущественно в умеренном темпе.

1-я часть исполняется бряцанием переменными и двойными ударами. Начало должно быть уверенным, на форте, с использованием большой дроби на первую долю 1-го такта. Амплитуда движений руки должна быть широкая, удары плотные и четкие. Следует помнить, что чистота звучания зависит и от работы пальцев левой руки, которые должны прижимать струны к ладам с необходимым усилием. Первые четыре такта динамически сопоставляются с четырьмя последующими.

2-я часть исполняется приемом вибрато в сочетании с пиццикато пальцами левой руки. Полная вибрация применяется на восьмых с точкой и четвертных длительностях. Пиццикато левой рукой (в 5-м и 6-м тактах) исполняется так. Первая тридцать-вторая (*си*) — щипком указательного пальца правой руки на вибрато. Далее ноты *до-диез* и *си* — резким ударом 2-го пальца левой руки по струне на 4-м ладу (с последующим сдергиванием с грифа). Всю эту последовательность необходимо сыграть, не нарушая ритма. При повторении вся часть исполняется пианиссимо.

3-я часть начинается приемом бряцания. Первые четыре такта представляют собой изложение материала 1-й части терцией ниже, поэтому обозначения штрихов одинаковы. Вторая половина этой части исполняется с чередованием подцепов и ударов бряцанием, что требует быстрой перестройки правой руки.

4-я часть исполняется приемом двойного пиццикато. Левая рука перемещается по грифу в нескольких позициях. В этой вариации происходит постепенное динамическое нарастание от пиано до форте.

Финальная 5-я часть почти повторяет 1-ю, однако внутри ее имеется резкое динамическое и темповое сопоставление. После заключительного удара перед ферматой рука остается в нижнем положении. Выдержав паузу на фермате, следует медленно, мягкими ударами на пиано исполнить последние четыре такта.

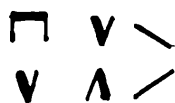




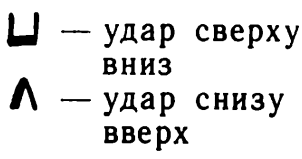


¹ Редакция партии балалайки известного ленинградского педагога-балалаечника З. И. Ставицкого.

ОБОЗНАЧЕНИЕ ПРИЕМОВ ИГРЫ НА БАЛАЛАЙКЕ










Многообразие приемов игры на балалайке затрудняет их условное графическое отображение. Несмотря на то, что разработкой данной темы занимаются многие специалисты, до сих пор нет единой системы условных обозначений приемов игры и способов звукоизвлечения на балалайке.

Автор настоящего методического пособия придерживается системы условных обозначений, предложенной профессором Ленинградской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова А. Б. Шаловым¹. В помещенной здесь таблице наряду с новыми условными обозначениями даются старые, имеющие еще широкое распространение в различных изданиях.

Обозначение приемов выставляется сверху, над нотами. Если оно отсутствует, то исполнитель сам выбирает тот или иной прием игры с учетом характера музыки, темпа и других имеющих указаний.

Название приема игры (или способа звукоизвлечения)	Применявшееся ранее обозначение	Новое обозначение
Бряцание: удар сверху вниз удар снизу вверх		
Пиццикато большим пальцем	пицц. б. п. pizz.	
Пиццикато пальцами левой руки	+	+
Двойное пиццикато	2 пицц., pizz ₂ 	 
Тремоло	трем., trem. trm. 	 трем.
Вибрато (основной вид при звуковом извлечении указательным пальцем)	вибр., vibr.	вибр.
Вибрато при звукоизвлечении двумя или тремя пальцами	vibr. ₂ ; vibr. ₃	вibr ₂ , vibr ₃ (с указанием последовательности пальцев при звукоизвлечении снизу под нотами)

¹ См.: Шалов А. Обозначение балалаечных штрихов. — В сб.: Методика обучения игре на народных инструментах. Сост. П. Говорушко. Л., 1975.

Арпеджато (основной вид при звукоизвлечении большим пальцем)		
Арпеджато при звукоизвлечении гитарным приемом	не применялся	
Дробь: большая	Др.; Б. Др.;	
малая	М. Др.; др.	
обратная	Обр. др.	
Глиссандо	глисс. gliss. 	
Гитарное пиццикато	пицц. (Г.) pizz. (Г)	Г3, Г4, Г5 с указанием количества и последовательности пальцев при звукоизвлечении снизу под соответствующими нотами: 1 — указательный, 2 — средний, 3 — безымянный, 4 — мизинец, б — большой.
Гитарное тремоло	trem. (Г)	трем. (Г)
Флажолеты: натуральные		
искусственные		

ОРКЕСТРОВЫЕ РАЗНОВИДНОСТИ БАЛАЛАЕК

В группу балалаек русского народного оркестра входят следующие инструменты: прима, секунда¹, альт, бас и контрабас (см. рис. 4). Основным видом, ведущим инструментом этой группы является балалайка прима. Остальные балалайки, выполняющие в оркестре и в ансамблях преимущественно функцию аккомпанемента, по строю и основным приемам игры составляют две подгруппы, в одну из которых входят балалайки секунда и альт, в другую — бас и контрабас.

На балалайках секунде и альте так же, как на прима, можно играть одноголосные, двух- и трехголосные звуковые последовательности.

Одноголосие исполняется следующими приемами: пиццикато большим пальцем, ударами медиатора в одну или обе стороны (в зависимости от длительностей), а также тремоло по одной струне.

В двухголосии верхний голос играется на I струне, нижний — на II и III струнах одновременно.

¹ Названия «прима» и «секунда» происходят от итальянских числительных, означающих соответственно «первый» и «второй».

В аккордах верхний голос исполняется на I струне, средний — обычно на II, нижний — на III. Однако, как и на приме, для большего удобства средний голос может играть на III, а нижний — на II струне (за исключением арпеджированных аккордов).

Аккорды могут исполняться арпеджато, ударами медиатора в одну или обе стороны (аналогично бряцанию), а также тремоло по всем струнам одновременно.

На балалайках бас и контрабас наиболее распространена игра одноголосных звуковых последовательностей, которые исполняются пиццикато большим пальцем, ударами медиатора в одну или обе стороны (на контрабасе поочередные удары применяются редко), тремоло по одной струне.

Двух- и трехголосие встречается только в партиях балалайки баса и исполняется приемом арпеджато (обычно с помощью медиатора).

Балалайка секунда

Балалайка секунда имеет такой строй:

Иногда руководители оркестров, «упрощая» обучение, переписывают партии для балалайки секунды в строе балалайки примы, то есть на квинту выше реального звучания. Такое искусственное транспонирование нежелательно, так как оно может привести учащегося к неправильному ощущению звуковысотности и, кроме того, создает дополнительные сложности при переписке оркестровых партий. Единственным оправданием подобной транспонировки может служить экстренная замена отсутствующего на ответственной репетиции или концерте исполнителя на балалайке секунде исполнителем на приме или альте.

На балалайке секунде наиболее выигрышными являются нижний и средний регистры, которые звучат ярко и сочно. Для верхнего регистра характерно резкое и жесткое звучание.

Хотя балалайка секунда отличается от примы несколько большими размерами, посадка во время игры на этих инструментах одинакова.

Левая рука на балалайке секунде ставится так же, как и на приме. Звукоизвлечение производится большим пальцем правой руки, а также при помощи специального медиатора¹. Наиболее

¹ Балалаечные медиаторы изготавливаются из плотной жесткой кожи или полиэтилена и имеют овальную форму. Толщина (от 2-х до 3,5 мм) и размеры медиаторов варьируются у различных инструментов.

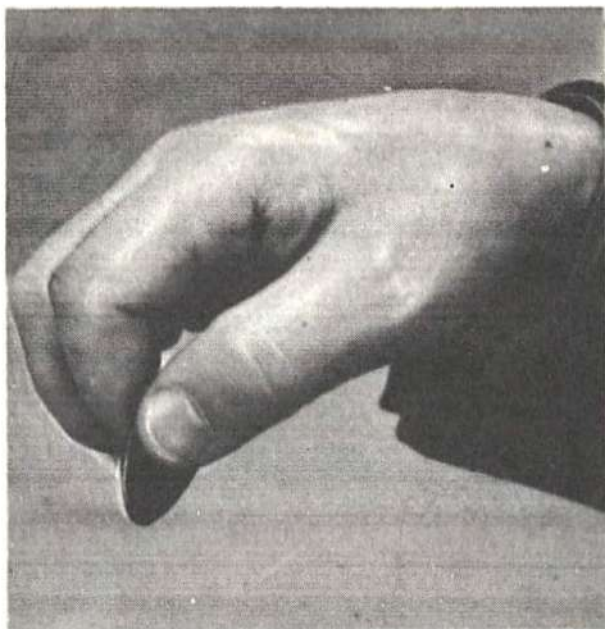


Рис. 26.

характерные приемы игры — пиццикато, арпеджато, тремоло, двойные удары, удары сверху вниз. В игре пиццикато и арпеджато участвует большой палец, в игре остальных приемов — медиатор. Медиатор во время игры следует держать между ребром согнутого указательного пальца и подушечкой большого (рис. 26). Как правило, половинные, четвертные и восьмые длительности исполняются ударами медиатора по струнам сверху вниз, а шестнадцатые — двойными ударами. Тремоло при помощи медиатора представляет собой частое чередование двойных ударов по струне (или по струнам).

Основные функции, выполняемые балалайкой секундой в ансамбле и в оркестре, следующие:

а) ритмический аккомпанемент.

ПОЛЬКА

В. Хватов

Быстро

Балалайка секунда

Балалайка альт

Балалайка бас и балалайка контрабас

б) гармонический фон (гармоническая педаль).

РОДНЫЕ ПРОСТОРЫ

Н. Будашкин
Обработка В. Городовской.

Медленно

Балалайка секунда
Балалайка альт
Балалайка бас
Балалайка контрабас

в) мелодическая фигурация (исполнение самостоятельной мелодии).

КОРОБЕЙНИКИ

В. Дитель

Не спеша

Балалайка секунда
Балалайка альт

Для партии балалайки секунды наиболее характерно исполнение аккомпанемента в первой позиции. Используемый рабочий диапазон ограничен 10—12-м ладами.

Балалайка альт

Балалайка альт является транспонирующим инструментом¹, так как нотируется октавой выше реального звучания. Поэтому нотация альты и прима одинакова, несмотря на октавную разницу в строе (см. схему на с. 28).

Обучение на балалайке альте оркестранта, уже освоившего приму, идет быстро. Единственную сложность представляют более широкие лады и крупный гриф, вследствие чего необходима значительная растяжка пальцев левой руки².

¹ Транспонирующими называются музыкальные инструменты, реальная высота звучания которых отличается от ее записи на определенный интервал. Нотация (т. е. запись нот) транспонирующего инструмента позволяет избежать многочисленных добавочных линеек и облегчает чтение нот.

² Руководитель оркестра распределяет учащихся с большими руками обычно на балалайки альт, бас и контрабас.

Положение левой руки и приемы игры на балалайке альте такие же, как на секунде. Для балалайки альты наиболее типично исполнение аккомпанемента в первой позиции, которая охватывает участок струны, отличающийся силой, глубиной и бархатной сочностью звука.

Балалайка бас

В конструкции балалайки баса много общего с балалайкой контрабас. Обе эти разновидности балалаек выделяются среди прочих значительно большими размерами и имеют дополнительную деталь — штырь¹.

В отличие от других инструментов балалаечной группы, балалайка бас настраивается по чистым квартам, аналогично трехструнной домре:

Лады: 0 1 ② 3 4 ⑤ 6 ⑦ 8 9 ⑩ 11 ⑫ 13 14

Струны	I	ре	ми	фа	соль	ля	си	до	ре	ми
II	ля	си	до	ре	ми	фа	соль	ля	си	
III	ми	фа	соль	ля	си	до	ре	ми	фа	

Используемый в оркестре рабочий диапазон балалайки баса простирается до 12-го лада; наиболее качественное звучание ограничивается 7-м ладом. Для балалаек бас и контрабас типична игра одnogолосных последовательностей достаточно широкого диапазона.

Посадка для игры на балалайке баса следующая. Исполнитель садится на половину стула и регулирует длину штыря, которая зависит от роста играющего и высоты стула. Закрепив штырь винтом, надо упереть его острым концом в какое-либо углубление в полу либо в специальную подставку². Корпус инструмента размещается между колен, ноги ставятся на пол прямо и упираются на полную ступню. Полусогнутая в локте правая рука кладется на деку, которая должна быть несколько развернута к исполнителю благодаря наклону балалайки (рис. 27). Правая сторона груди исполнителя должна прилегать к верхним клёпкам кузова. Угол наклона грифа устанавливается так, чтобы можно было без излишнего усилия прижать 1-м пальцем левой руки III струну к наиболее удаленному 1-му ладу. Посадка должна быть свободной, непринужденной.

¹ См. раздел «Устройство балалайки».

² Устройство подставки см. на с. 22.

Рис. 27.



Постановку левой руки на балалайке басы можно назвать позиционно-хроматической, так как одна позиция охватывает четыре лада (интервал малой терции). На I струне в первой позиции такая аппликатура:

- 1-й палец — *ми* (2-й лад);
- 2-й палец — *фа* (3-й лад);
- 3-й палец — *фа-диез* (4-й лад);
- 4-й палец — *соль* (5-й лад).

Таким образом, в одной позиции полутоны берутся соседним пальцем, тоны — через палец, полуторатоны — через два пальца. Исполнение больших интервалов требует смены позиции и тем самым перемещения левой руки по грифу. В качестве примера см. упр. 73.

73



При игре на балалайке басы используются следующие приемы: удары сверху вниз, чередующиеся удары в обе стороны, арпеджато, тремоло. Звукоизвлечение осуществляется преимущественно кожаным медиатором, причем наиболее характерна игра ударами вниз. Удар по струне производится без особого замаха, усилие должно быть направлено несколько вглубь корпуса инструмента, примерно под углом 45° к деке.

Двойные удары применяются эпизодически, поскольку балалайка бас является инструментом с ограниченными техническими возможностями.

Аккорды играются приемом арпеджато; особенно удобны и хорошо звучат те из них, которые включают хотя бы один звук

открытой струны, так как для того, чтобы все три прижатые к ладам струны звучали без дефектов, требуется очень большое мышечное усилие.

НАД РЕКОЮ НАД БЫСТРОЮ
Русская народная песня

Обработка Н. Фомина

Балалайка бас

Величественно

ff

Прием тремоло, заключающийся в чередовании частых ударов медиатором по струне в обе стороны, употребляется в тех случаях, когда необходимо выдержать басовый звук. При этом в звукоизвлечении участвует не столько кисть, сколько предплечье.

В тех фрагментах музыки, где требуется особо чистое и мягкое звучание, применяется пиццикато большим пальцем.

Основная функция балалаек бас и контрабас в оркестре и ансамбле — гармоническая и ритмическая опора, исполнение басового голоса гармонии. Обычно оркестровые партии для баса и контрабаса представляют собой октавное удвоение нижнего голоса или унисон.

ФАНТАЗИЯ НА ТЕМУ РУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ
«ЛИПА ВЕКОВАЯ»

П. Куликов

Балалайка бас

Медленно

р

Балалайка контрабас

р

Но балалайки бас и контрабас могут играть и мелодическую фигурацию, что требует от исполнителей соответствующей технической подготовки.

Балалайка контрабас

Балалайка контрабас является самым крупным инструментом в группе балалаек. Контрабас — транспонирующий инструмент, он нотруется октавой выше реального звучания. Его строй такой же, как у балалайки баса (см. схему на с. 110). Рабочий диапазон балалайки контрабаса доходит до 12-го лада, но наиболее мощное, объемное и компактное звучание возможно в пределах, ограниченных 5—7-м ладами (верхний регистр так же, как у балалайки баса, звучит несколько притупленно).

Посадка при игре на балалайке контрабасе существует в двух вариантах. При первом исполнитель, отрегулировав длину штыря, упирает его в пол или подставку сбоку, возле правого бедра, и наклоняет контрабас так, чтобы его верхний край

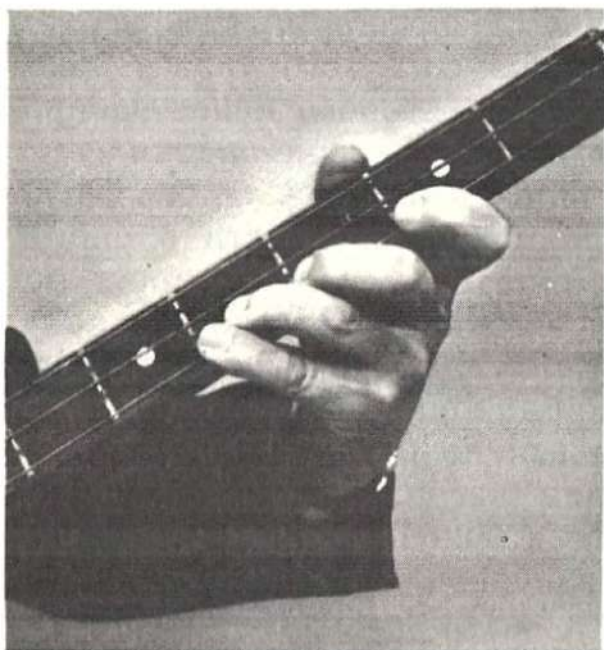


Рис. 28.

Рис. 29.

Рис. 30.

находился почти подмышкой (см. рис. 28). Ноги либо ставятся на пол рядом одна с другой, либо правая кладется на левую.

При втором варианте посадки исполнитель садится на половину сиденья стула; левая нога ставится на пол впереди стула, правая, согнутая в колене, отводится назад и опирается носком в пол. Отрегулировав длину штыря, исполнитель ставит контрабас между колен и наклоняет его так, чтобы верхние клёпки кузова прилегали к груди. Правая рука заводится на деку, как при первом варианте посадки (рис. 29).

Гриф наклоняется так, чтобы играющий мог без затруднений прижать 1-м пальцем III струну на 1-м ладу¹.

Каждый из описанных способов посадки имеет свои достоинства и недостатки. Так, при первом варианте посадка в целом

¹ Следует отметить, однако, что в качестве исключения можно прижать III струну на 1-м или 2-м ладах большим пальцем левой руки.

более удобна и эстетична, однако одновременный обзор исполнителем грифа, пюпитра с нотами и дирижера недостаточен. Кроме того, во время длительной игры исполнитель, опираясь на инструмент, начинает невольно наваливаться на него, и при этом искривляется позвоночник.

При втором варианте лучше обзор, позвоночник не деформируется. Однако при длительной игре нарушается нормальное кровообращение ног, и они могут затекать (особенно правая). Поэтому начинающему контрабасисту рекомендуется освоить оба варианта посадки и чередовать их во время продолжительных репетиций и концертов.

Не следует также слишком наваливаться на инструмент, так как от этого, во-первых, несколько сжимается грудная клетка и затрудняется дыхание, во-вторых, штырь может соскочить с опоры и исполнитель может упасть вместе с инструментом.

На балалайке контрабасе играют при помощи большого кожного медиатора, который держат двумя способами. При первом медиатор находится между ребром полусогнутого указательного и подушечкой большого пальцев. При втором, менее распространенном способе медиатор находится в сжатой ладони¹.

Большие размеры грифа, значительная ширина ладовых площадок балалайки контрабаса создают ряд неудобств в работе левой руки. Так, в пределах одной позиции пальцы могут без излишнего растяжения охватить одновременно только три лада, что соответствует одному тону. Поэтому, располагаясь в одной позиции по полутонам (как и на балалайке баса), 1-й и 2-й пальцы ставятся на свой лад каждый по отдельности, а более слабые 3-й и 4-й пальцы ставятся на соответствующий лад вместе, тем самым обеспечивая достаточное усилие для прижатия струны к грифу². Например, в первой позиции на I струне 1-й палец ставится на 2-й лад (нота *ми*), 2-й палец — на 3-й лад (*фа*), 3-й и 4-й пальцы вместе ставятся на 4-й лад (*фа-диез*) (см. рис. 30).

Общий принцип построения аппликатуры на балалайке контрабасе при позиционном перемещении левой руки по грифу поможет уяснить упр. 74.

74

ГАММА ДО МАЖОР

¹ В этом случае медиатор должен быть очень большого размера.

² Использование одного 3-го пальца возможно лишь в нижней части грифа (примерно с 10-го лада), поскольку ладовые площадки здесь значительно уже.

Помимо больших расстояний между ладами, работу левой руки затрудняют толстые, сильно и высоко натянутые струны, прижатие которых требует значительных усилий. Поэтому при игре оркестровых партий на балалайке контрабасе (в еще большей степени, чем на басе) рекомендуется максимально использовать звучание открытых струн.

Основными приемами игры на балалайке контрабасе являются удары сверху вниз и тремоло. Двойные удары применяются эпизодически. В отдельных случаях используется пиццикато большим (вниз) или указательным (щипком вверх) пальцами. Игра аккордами (арпеджато) не применяется вследствие низкого регистра инструмента.

Наряду с игрой басового голоса гармонии балалайке контрабасу может поручаться исполнение мелодии, изложенной в нижнем регистре.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА ПО РАЗДЕЛАМ

Краткий очерк истории игры на балалайке

- Васильев Ю., Широков А.* Рассказы о русских народных инструментах. М., 1976.
Вертков К. Русские народные музыкальные инструменты. Л., 1975.
Пересада А. Справочник балалаечника. М., 1977.
Розанов В. Русские народные инструментальные ансамбли. М., 1972.
Соколов Ф. В. В. Андреев и его оркестр. Л., 1962.
Соколов Ф. Русская народная балалайка. М., 1962.
Чагадаев А. В. В. Андреев. М. — Л., 1948.

Устройство балалайки

- Белов С., Бандас Л., Минин А.* Шипковые музыкальные инструменты. М., 1963.
Прокопенко Н. Устройство, хранение и ремонт народных музыкальных инструментов. М., 1977.

Музыкальная грамота и элементарная теория музыки

- Варфоломеев А.* Музыкальная грамота для баянистов и аккордеонистов. Л., 1967.
Вахромеев В. Элементарная теория музыки. М., 1975.
Способин И. Элементарная теория музыки. М., 1979.
Фридкин Г. Практическое руководство по музыкальной грамоте. М., 1981.

Вопросы методики обучения игре на балалайке

- Дорожкин А., Кудрявцев А.* Начальная школа игры на балалайке секунде.
Каргин А. Работа с самодеятельным оркестром русских народных инструментов. М., 1982.
Михайлов Н. Гаммы и арпеджио для басовых домр и балалаек.
Илюхин А., Шишаков Ю. Школа коллективной игры. Русский народный оркестр. М., 1970.
Розанов В. Инструментоведение. Пособие для руководителей оркестров русских народных инструментов. М., 1981.
Шалов А. Основы игры на балалайке. Методические записки. Л., 1970.
Шалов А. Обозначение балалаечных штрихов. — В сб.: Методика обучения игре на народных инструментах. Сост. П. Говорушко. Л., 1975.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМЫХ РЕПЕРТУАРНЫХ СБОРНИКОВ

1. *Андреев В.* Два вальса для секстета балалаек. М., 1957, 1960.
2. Ансамбли для русских народных инструментов. Сост. А. Шалов и А. Ильин. Л., 1964.
3. *Бетховен Л.* Четыре танца для квартета балалаек, пер. С. Басилова. Л., 1932.
4. *Вязьмин Н.* Избранные пьесы и обработки для балалайки с ф-но (баяном). М., 1970.
5. Две русские народные песни для секстета балалаек в обр. В. Авксентьева. М., 1957.
6. Две русские народные песни в обр. В. Авксентьева для двух балалаек и ф-но. М., 1957.
7. На сельской сцене. Сборник пьес для русских народных инструментов. М., 1965.
8. Педагогический репертуар для ансамблей. Вып. 1. Сост. и ред. А. Лачинов и В. Розанов. М., 1966.
9. Педагогический репертуар для ансамблей. Вып. 2. Сост. и ред. А. Лачинов и В. Розанов. М., 1966.
10. Педагогический репертуар для ансамблей. Вып. 3. Сост. и ред. А. Лачинов и В. Розанов. М., 1968.
11. Педагогический репертуар домриста, III—V классы ДМШ. Сост. А. Александров и Е. Климов. М., 1973.
12. Педагогический репертуар балалаечника. Вып. 1. III—V классы ДМШ. М., 1973.

13. Педагогический репертуар балалаечника, I—II классы ДМШ. Вып. 1. М., 1972.
14. Пьесы для секстета балалаек. Сост. и ред. В. Розанов. М., 1959.
15. Пьесы для ансамблей русских народных инструментов. Учащимся ДМШ. Сост. Н. Шелков. Л., 1980.
16. Пьесы для ансамблей русских народных инструментов. Учащимся ДМШ. Вып. 2. Сост. Н. Шелков. Л., 1982.
17. Пьесы для ансамблей и оркестра русских народных инструментов. Л., 1976.
18. Пьесы для ансамблей балалаек. Сост. В. Розанов. М., 1961.
19. Пьесы для ансамблей балалаек. Вып. 2. М., 1964.
20. Пьесы для секстета балалаек. Сост. В. Розанов. М., 1959.
21. Репертуар для ансамблей. Вып. 6. М., 1966.
22. Репертуар для ансамблей. Сост. В. Розанов. Вып. 19. М., 1972.
23. Репертуар для ансамблей (смешанные ансамбли). Вып. 24. Сост. В. Евдокимов. М., 1974.
24. Репертуар для русских народных инструментов. (№ 24). М., 1964.
25. *Розанов В.* Русские народные инструментальные ансамбли. М., 1972.
26. Русские народные песни для дуэта балалаек в обработке В. Авксентьева (библиотека балалаечника), № 6. М., 1958.
27. Русские народные песни для дуэта балалаек (библиотека балалаечника, № 8). М., 1958.
28. Смешанные ансамбли. Вып. 5. Сост. В. Розанов. М., 1974.
29. Смешанные ансамбли. Вып. 4. М., 1973.
30. Три пьесы для секстета балалаек. М., 1958.
31. Хрестоматия для балалайки, III—IV кл. ДМШ. Сост. В, Б. и Е. Авксентьевы. М., 1960.
32. Хрестоматия для балалайки, V кл. ДМШ. Сост. В, Б. и Е. Авксентьевы. М., 1961.в
33. Хрестоматия для ансамблей. Вып. 1. Сост. и ред. А. Лачинов и В. Розанов. М., 1965.
34. Хрестоматия балалаечника, III—V классы ДМШ. Сост. и ред. В. Глейхман. М. 1972.
35. Хрестоматия балалаечника. Вып. 1. I—II классы ДМШ. Сост. и ред. О. Глухов. М., 1974.
36. Хрестоматия для балалайки, I—II классы ДМШ. М., 1959.
37. *Шелков Н.* Сборник произведений для инструментальных ансамблей. Л., 1960.
38. Шесть пьес для двух балалаек с ф-но. Обр. и перелож. А. Шалова. Л., 1960.

ХРЕСТОМАТИЯ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО РЕПЕРТУАРА ДЛЯ БАЛАЛАЙКИ ПРИМЫ

Пиццикато большим пальцем МАЛЕНЬКАЯ ПОЛЬКА

Д. Кабалевский

Умеренно скоро

mf

ВДОЛЬ ПО УЛИЦЕ В КОНЕЦ Русская народная песня

Подвижно

mf

ВАЛЬС

В. Моцарт

Умеренно

p

Бряцание двойными ударами

ЗА РЕЧЕНЬКОЙ ДИВО Русская народная песня

Подвижно

mf

Я НА КАМУШКЕ СИЖУ Русская народная песня

Умеренно

mf

ТЫ ВОСПОЙ В САДУ, СОЛОВЕЙКО

Русская народная песня

Умеренно

Музыкальный фрагмент в двух системах. Первая система начинается с динамического обозначения *mp* и содержит ноты с цифровыми напевами: VA2 1 2, 1-1 2, 1 2 1-1, 1.2, 2. Вторая система начинается с динамического обозначения *mf* и содержит ноты с цифровыми напевами: 1 2 1 2 1 2 1 2 1, 1., 2.

ПЕСНЯ ОДАРКИ

Из оперы „Запорожец за Дунаем“

С. Гулак-Артемовский

Подвижно

Музыкальный фрагмент в одной системе. Динамическое обозначение *p*. Ноты содержат цифровые напевы: V A 2 V, A 1-1 V A 2 1 1 1 2 1 2 1 0 1 2 1 1 2 1 2 1 2 3 V.

Бряцание переменными ударами

НАУЧИТЬ ЛИ ТЯ, ВАНЮША

Русская народная песня

Быстро, весело

Музыкальный фрагмент в двух системах. Динамическое обозначение *f*. Ноты содержат ударные знаки (V) и акценты (^).

ВЫЙДУ ЛЬ Я НА РЕЧЕНЬКУ

Русская народная песня

Подвижно

Музыкальный фрагмент в двух системах. Динамическое обозначение *f*. Ноты содержат ударные знаки (V) и акценты (^). Цифровые напевы: 3, VAV A V1 2 A 1 V A 1 V, 1 4 V V 3 2.

СМОЛЕНСКИЙ ГУСАЧОК

Обработка А. Широкова

Живо, весело

Музыкальный фрагмент в двух системах. Динамическое обозначение *mf*. Ноты содержат ударные знаки (V) и акценты (^).

ОВЕРНСКИЙ ТАНЕЦ

Н. Фомин

Подвижно

Двойное пиццикато
УПРАЖНЕНИЕ

Не спеша

ГАММА МИ МАЖОР

ВОЗЛЕ РЕЧКИ, ВОЗЛЕ МОСТУ
Русская народная песня

Обработка Б. Трояновского

Оживленно

ЛАТВИЙСКАЯ ПОЛЬКА

А. Жилинскис

Скоро

У ВОРОТ, ВОРОТ
Русская народная песня

Обработка Б. Трояновского

Оживленно

Пиццикато пальцами левой руки

УПРАЖНЕНИЕ

Умеренно

Musical notation for the exercise 'УПРАЖНЕНИЕ'. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Умеренно' (Moderato). The dynamics are marked 'mf'. The piece features a sequence of chords with various fingerings indicated by numbers 1-4 and '+' signs. There are two first endings marked with '1.' and '2.'.

ТЕМА ЧУДО-БЕЛКИ

Из оперы „Сказка о царе Салтане“

Н. Римский-Корсаков

Не спеша

Musical notation for 'ТЕМА ЧУДО-БЕЛКИ'. It consists of two staves with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The tempo is marked 'Не спеша' (Ad libitum). The dynamics are marked 'mf'. The piece features a sequence of chords with various fingerings indicated by numbers 1-3 and '+' signs.

МАЗУРКА № 4 (отрывок)

В. Андреев

Обработка Б. Трояновского

Темп мазурки

Musical notation for 'МАЗУРКА № 4'. It consists of two staves with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Темп мазурки'. The dynamics are marked 'p'. The piece features a sequence of chords with various fingerings indicated by numbers 1-4 and '+' signs.

Бряцание в чередовании с подцепом

АЙ, ВСЕ КУМУШКИ, ДОМОЙ

Русская народная песня
(вариация)

Обработка М. Красева

Скоро, весело

Musical notation for 'Бряцание в чередовании с подцепом'. It consists of two staves with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Скоро, весело'. The dynamics are marked 'mf'. The piece features a sequence of chords with various fingerings indicated by numbers 1-4 and '+' signs.

ВСЮ-ТО Я ВСЕЛЕННУЮ ПРОЕХАЛ

Русская народная песня

Обработка Б. Трояновского

Подвижно

Musical notation for 'ВСЮ-ТО Я ВСЕЛЕННУЮ ПРОЕХАЛ'. It consists of two staves with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Подвижно'. The dynamics are marked 'f' and 'ff'. The piece features a sequence of chords with various fingerings indicated by numbers 1-4 and '+' signs.

НА ГОРЕ-ТО КАЛИНА
Русская народная песня

Обработка А. Шалова

Musical score for 'На горе-то калина' in 2/4 time, key of D major. The score consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 2/4 time signature. It features a series of chords with fingerings (1, 2, 3, 4) and accents. The second staff continues the piece with similar chordal textures and fingerings. Dynamics include *tr* (trill) and *pp* (pianissimo).

Тремоло

Я ВЕЧОР В ЛУЖКАХ ГУЛЯЛА
Русская народная песня

Обработка А. Доброхотова

Musical score for 'Я вечер в лужках гуляла' in 3/4 time, key of D major. The score consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. It features a series of chords with fingerings (1, 2, 3, 4) and accents. The second staff continues the piece with similar chordal textures and fingerings. Dynamics include *p* (piano), *f* (forte), and *pp* (pianissimo). Performance instructions include 'Медленно, напевно' (Slowly, melodically) and 'трем.' (trill).

ОЙ, МОРОЗ, МОРОЗ
Русская народная песня

Задорно

Musical score for 'Ой, мороз, мороз' in 3/4 time, key of D major. The score consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. It features a series of chords with fingerings (1, 2, 3, 4) and accents. The second staff continues the piece with similar chordal textures and fingerings. Dynamics include *mf* (mezzo-forte).

НЕ ОДНА-ТО ЛИ ВО ПОЛЕ ДОРОЖЕНЬКА
Русская народная песня

Обработка Н. Фомина

Musical score for 'Не одна-то ли во поле дороженька' in 3/4 time, key of D major. The score consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. It features a series of chords with fingerings (1, 2, 3, 4) and accents. The second staff continues the piece with similar chordal textures and fingerings. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo). Performance instruction includes 'Широко, певуче' (Broadly, melodically).

ТЫ ВЗОЙДИ, СОЛНЦЕ КРАСНОЕ
Русская народная песня

Musical score for 'Ты взойди, солнце красное' in 3/4 time, key of D major. The score consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. It features a series of chords with fingerings (1, 2, 3, 4) and accents. The second staff continues the piece with similar chordal textures and fingerings. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). Performance instruction includes 'Широко, протяжно' (Broadly, long).

ЧТО БЫЛО, ТО БЫЛО

Г. Пономаренко

Не спеша

Two staves of musical notation in 3/4 time. The first staff begins with a *tr* dynamic marking. The second staff ends with a *p* dynamic marking. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes.

ОЙ, ДА ТЫ КАЛИНУШКА
Русская народная песня

Медленно, напевно

Two staves of musical notation in 3/4 time. The first staff begins with a *p* dynamic marking. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes.

МАЛАЯ ЗЕМЛЯ

А. Пахмутова

Широко

Two staves of musical notation in 4/4 time. The first staff begins with a *mf* dynamic marking. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes.

ПРОТЯЖНАЯ

Б. Гольц

Протяжно

Two staves of musical notation in 4/4 time. The first staff begins with a *p* dynamic marking. The notes are marked with 'Б.' (breath marks). Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes.

Чередование приемов игры

МЫ НА ЛОДОЧКЕ КАТАЛИСЬ

Русская народная песня

Умеренно
трем.

Three staves of musical notation in 3/4 time. The first staff begins with a *tr* dynamic marking. The second staff begins with a *mf* dynamic marking. The third staff includes 'v' (accents) above the notes. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes.

Подвижно

ИТАЛЬЯНСКАЯ ПОЛЬКА
(отрывок)

С. Рахманинов

Умеренно скоро

Вибрато
АХ ТЫ, НОЧЕНЬКА

Русская народная песня

Медленно
вибр.

СРОНИЛА КОЛЕЧКО

Русская народная песня

Медленно
вибр.

ГАВОТ

Ж. Б. Люлли

Оживленно
вибр.

УЛЫБКА

В. Шаинский

Весело, неторопливо
вибр.

КРЫЛЬЯ МЕЛЬНИЦ

М. Легран

Умеренно

вibr.

ВИНЯТ МЕНЯ В НАРОДЕ

Русская народная песня

Обработка А. Шалова

Не спеша

вibr.

Флажолеты:
МУЗЫКАЛЬНАЯ ТАБАКЕРКА

(отрывок)

А. Лядов

Переложение В. Ильешевича

Автоматично

p

ЭТЮД

Н. Будашкин

Спокойно

mf

Гитарное пиццикато

МЕНУЭТ

(отрывок)

Й. Гайдн

Умеренно

ЭТЮД

Г. Андрюшенков

Быстро, четко

ВОЛГА-РЕЧЕНЬКА ГЛУБОКА*

Обработка А. Шалова

Не спеша, с душой

* Партию фортепиано см. в сб.: Русские народные песни для балалайки с фортепиано. Концертные обработки А. Шалова. Л., 1973.

ПОЛНОТЕ, РЕБЯТА *
 Русская народная песня

Обработка Б. Трояновского

Умеренно

* Партию фортепиано см. в сб.: Трояновский Б. Русские народные песни в обработке для балалайки с фортепиано. М., 1962.

4 *mf* simile

5 **Быстро** *ff* **Медленно** *p*

ХРЕСТОМАТИЯ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО РЕПЕРТУАРА ДЛЯ БАЛАЛАЙКИ СЕКУНДЫ

ГАММА ЛЯ-МАЖОР

КОЛЫБЕЛЬНАЯ*

А. Гречанинов

Умеренно *p* *pp*

ЗАИГРАЙ, МОЯ ВОЛЫНКА Русская народная песня

Быстро *mf*

* Примеры, отмеченные *, выписаны из оркестровых партий.

УЖ ТЫ, САД
Русская народная песня

Медленно
mf

1 2 4 12 3 2 1 0

4 3 2 1 0 3 1 1 3 4

Detailed description: This block contains the musical score for the song 'Уж ты, сад'. It consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Медленно' (Ad libitum) and the dynamics are 'mf'. The melody is written on the upper staff, and the accompaniment is on the lower staff. Fingering numbers (1, 2, 4, 12, 3, 2, 1, 0) are placed above the notes in the first staff. The second staff continues the melody and accompaniment with additional fingering (4, 3, 2, 1, 0, 3, 1, 1, 3, 4).

ЭХ, ДА УЖ ВЫ НОЧИ
Русская народная песня

Спокойно
трем.
p

1 2 4 3 2 1 3 2 3 4 3 0

0 4 3 0 2 1 0 1 0 1 0 1

Detailed description: This block contains the musical score for the song 'Эх, да уж вы ночи'. It consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Спокойно' (Ad libitum) and the dynamics are 'p'. The melody is written on the upper staff, and the accompaniment is on the lower staff. Fingering numbers (1, 2, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 3, 4, 3, 0) are placed above the notes in the first staff. The second staff continues the melody and accompaniment with additional fingering (0, 4, 3, 0, 2, 1, 0, 1, 0, 1, 0, 1).

У ВОРОТ, ВОРОТ
Русская народная песня

Подвижно
tr

1 V VΛ V V 2 3 0 2 V VΛ V V 1 0 2 1 0 V VΛ V V 1

Detailed description: This block contains the musical score for the song 'У ворот, ворот'. It consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Подвижно' (Allegretto) and the dynamics are 'tr'. The melody is written on the upper staff, and the accompaniment is on the lower staff. Fingering numbers (1, 2, 3, 0, 2, 1, 0, 1, 0, 1) and slurs (V, VΛ) are placed above the notes in the first staff. The second staff continues the melody and accompaniment with additional fingering (0, 2, 1, 0, 1).

ХРЕСТОМАТИЯ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО РЕПЕРТУАРА
ДЛЯ БАЛАЛАЙКИ АЛЬТА

АХ, СЕ ВЕЧЕР

Русская народная песня

Не спеша
p

4 2 3 4 4 3

3 4 2 4 0 0 1 2 1 0 4

Detailed description: This block contains the musical score for the song 'Ах, се вечер'. It consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Не спеша' (Ad libitum) and the dynamics are 'p'. The melody is written on the upper staff, and the accompaniment is on the lower staff. Fingering numbers (4, 2, 3, 4, 4, 3) are placed above the notes in the first staff. The second staff continues the melody and accompaniment with additional fingering (3, 4, 2, 4, 0, 0, 1, 2, 1, 0, 4).

ПИВНА ЯГОДА

Русская народная песня

Подвижно
tr

3 2 4 V VΛ V V 1. 0 2. V VΛ V V

Detailed description: This block contains the musical score for the song 'Пивна ягода'. It consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Подвижно' (Allegretto) and the dynamics are 'tr'. The melody is written on the upper staff, and the accompaniment is on the lower staff. Fingering numbers (3, 2, 4) and slurs (V, VΛ) are placed above the notes in the first staff. The second staff continues the melody and accompaniment with additional fingering (1, 0, 2).

НАД РЕКОЮ, НАД БЫСТРОЮ

Русская народная песня

Умеренно
p

4 2 1 2 4 1

Detailed description: This block contains the musical score for the song 'Над рекою, над быстрою'. It consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Умеренно' (Moderato) and the dynamics are 'p'. The melody is written on the upper staff, and the accompaniment is on the lower staff. Fingering numbers (4, 2, 1, 2, 4, 1) are placed above the notes in the first staff.



КАДРИЛЬ

Подвижно

Р. Щедрин



ТАНЕЦ СКОМОРОХОВ

Умеренно

И. Цветков



ХРЕСТОМАТИЯ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО РЕПЕРТУАРА
ДЛЯ БАЛАЛАЙКИ БАСА

ВО ЛУЗЯХ

Русская народная песня

Сдержанно



ПАССАКАЛИЯ ИЗ СЮИТЫ № 7 ДЛЯ КЛАВИРА
(отрывок)

Умеренно

Г. Гендель
Переложение В. Розанова



ПИВНА ЯГОДА *

Русская народная песня

Подвижно

Обработка Н. Фомина



БЕРЕЗОНЬКА

Симфоническая картинка (отрывок)

Н. Фомина

Подвижно

p II I II II I II I II I II

Detailed description: This block contains the musical notation for the piece 'БЕРЕЗОНЬКА'. It features a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The music is marked 'Подвижно' (Allegretto) and 'p' (piano). The notation includes various fingerings (1-4) and articulation marks. Below the staff, there are Roman numerals: II, I, II, II, I, II, I, II, I, II.

СВЕТИТ МЕСЯЦ *

(вариация)

В. Андреев

Скоро

f II I II I II I

Detailed description: This block contains the musical notation for the piece 'СВЕТИТ МЕСЯЦ'. It features two staves with a treble clef and a key signature of one flat. The music is marked 'Скоро' (Allegro) and 'f' (forte). The notation includes various fingerings (1-4) and articulation marks. Below the first staff, there are Roman numerals: II, I, II, I, II, I.

МОЛОДКА МОЛОДАЯ *

Русская народная песня

Обработка Н. Фомина

Подвижно

f II I

Detailed description: This block contains the musical notation for the piece 'МОЛОДКА МОЛОДАЯ'. It features two staves with a treble clef and a key signature of one flat. The music is marked 'Подвижно' (Allegretto) and 'f' (forte). The notation includes various fingerings (1-4) and articulation marks. Below the first staff, there are Roman numerals: II, I.

У ВОРОТ, ВОРОТ *

Русская народная песня

Обработка Н. Фомина

Подвижно

tr

Detailed description: This block contains the musical notation for the piece 'У ВОРОТ, ВОРОТ'. It features two staves with a treble clef and a key signature of one flat. The music is marked 'Подвижно' (Allegretto) and 'tr' (trill). The notation includes various fingerings (1-4) and articulation marks.

РЕВЕ ТА СТОГНЕ ДНІПР ШИРОКИЙ

Украинская народная песня

Обработка Ленеца

Не спеша

f simile

Detailed description: This block contains the musical notation for the piece 'РЕВЕ ТА СТОГНЕ ДНІПР ШИРОКИЙ'. It features two staves with a treble clef and a key signature of one flat. The music is marked 'Не спеша' (Ad libitum) and 'f' (forte). The notation includes various fingerings (1-4) and articulation marks, including a 'simile' marking.

ХРЕСТОМАТИЯ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО РЕПЕРТУАРА ДЛЯ БАЛАЛАЙКИ КОНТРАБАСА

ПОЛЯНКА*

Обработка Г. Фрида

Тяжело

f *p*

КАЗАЧОК*

Украинский народный танец

Скоро

f

ТУЛЬСКИЙ САМОВАР*

В. Купревич

Умеренно

f

РУССКИЙ ХОРОВОД*

А. Широков

Умеренно

f

УЖ ПО САДИКУ*

Русская народная песня

Обработка Н. Фомина

Широко

mf

СТЕПНАЯ КАВАЛЕРИЙСКАЯ*

Л. Книппер

Подвижно

f

ИСПАНСКИЙ ТАНЕЦ

Б. Хласни

Скоро

f