

Москва
«Музыка»

ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ



А. КАРГИН

**РАБОТА
С САМОДЕЯТЕЛЬНЫМ
ОРКЕСТРОМ
РУССКИХ НАРОДНЫХ
ИНСТРУМЕНТОВ**

ХУДОЖЕСТВЕННОЙ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ

А. КАРГИН РАБОТА
С САМОДЕЯТЕЛЬНЫМ
ОРКЕСТРОМ
РУССКИХ НАРОДНЫХ
ИНСТРУМЕНТОВ

Второе,
дополненное
издание

ОРНИ: Ale07.ru



Москва
«Музыка» 1984

«Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их».

В. И. Ленин

ОТ АВТОРА

Художественная самодеятельность прочно вошла в жизнь советских людей, стала естественным фактом их бытия. Демократизм, высокая интенсивность развития художественной самодеятельности в условиях развитого социализма позволяют рассматривать ее как важное средство утверждения социалистического образа жизни, активного и глубокого приобщения широких масс к культуре, искусству, их нравственно-эстетического воспитания, образования и просвещения.

Поэтому закономерен тот возрастающий интерес к самодеятельному художественному творчеству, который наблюдается в последние десятилетия со стороны ученых. Процесс теоретического осмысления его проблем приобретает все более последовательный и устойчивый характер. Можно с удовлетворением отметить, что некоторые жанры самодеятельного художественного творчества — хоровое, танцевальное, театральное, отчасти оркестровое — получили определенную научно-теоретическую разработку.

Вместе с тем это только начало разработки проблем, стоящих перед самодеятельным художественным творчеством. До сих пор, например, нет единства в определении таких основных понятий, как сущность, социальные функции художественной самодеятельности, ее место и роль в жизни общества. Бытует множество различных названий самого явления («художественное самодеятельное творчество», «художественная самодеятельность», «самодеятельное искусство», «народное искусство» и т. п.). В постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию самодеятельного художественного творчества» (1978) обращается особое внимание на недостаточную научно-теоретическую разработку проблем самодеятельного художественного творчества и предлагается «принять действенные меры по коренному улучшению научных исследований в области культурно-просветительной работы»¹. Важность разработки проблем художественной самодеятельности обуславливается, как отмечается в постановлении, необходимостью дальнейшего повышения ее роли в жизни общества, в решении задач коммунистического воспитания, в подъеме культуры народ-

¹ КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК, т. 13. М., 1981, с. 65.

ных масс, их политической и трудовой активности, в совершенствовании организации досуга². Это предусмотрено и «Основными направлениями экономического и социального развития СССР на 1981—1985 годы и на период до 1990 года», в которых перед самодеятельным творчеством ставятся новые задачи в области формирования марксистско-ленинского мировоззрения, более полного удовлетворения многообразных духовных потребностей советских людей. Июньский (1983) Пленум ЦК КПСС, обобщив накопленный опыт идеологической, массово-политической работы, выдвинул принципиально новые подходы к ее дальнейшему совершенствованию и повышению эффективности. В постановлении Пленума «Актуальные вопросы идеологической, массово-политической работы партии» обращается внимание в частности на необходимость научной обоснованности организации и проведения всей идейно-воспитательной работы, в том числе средствами искусства и художественной самодеятельности.

Опыт показывает, что многие просчеты в руководстве коллективами художественной самодеятельности связаны с недостаточной разработанностью ее общих проблем. К сожалению, нередко руководители считают, что знание общих закономерностей организации художественной самодеятельности не обязательно. От этого якобы польза практике незначительна, и, кроме владения методикой работы с коллективом, знать ничего не нужно.

Однако, как хорошо известно, любая профессия требует от человека целого комплекса определенных качеств и знаний. Особое их сочетание, как мы рассмотрим далее, необходимо руководителю самодеятельного коллектива: ведь ему приходится быть организатором, администратором, дирижером, педагогом-музыкантом, психологом... Выполнение этих функций требует разносторонней подготовки, в основе которой лежит широкое профессиональное образование.

Трудно представить себе современного специалиста — инженера, врача, школьного учителя и т. д., который не знал бы общих законов организации производства в своей сфере. Руководитель самодеятельного коллектива также обязан владеть широкими знаниями в собственной области. Подлинно профессиональное руководство самодеятельным коллективом при современных требованиях, предъявляемых к уровню его творческой деятельности, невозможно без опоры на знание общих условий функционирования и назначения художественной самодеятельности. Самодеятельный народный оркестр является одним из ее жанров и подчиняется всем ее основным закономерностям. Только такая постановка вопроса отвечает задаче перевода деятельности руководителей оркестров на строгие научно-методические основы.

Конечно, в данной работе, имеющей сугубо практический харак-

² КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК, т. 13, с. 64.

тер, автор не дает всесторонний научно-теоретический анализ самодеятельного художественного творчества, а ограничивается лишь кратким изложением его общих проблем: сущности и задач, тенденций и перспектив развития, особенностей организации в современных условиях. Что же касается методики работы с оркестром, то она в силу большей конкретности и накопленного опыта получила в литературе известное освещение. Среди работ в этой области назовем книги П. Алексеева «Русский народный оркестр» (М., 1953), Л. Большакова «Организация и руководство оркестром русских народных инструментов» (Киев, 1969), В. Глейхмана «Организация работы начинающего самодеятельного оркестра русских народных инструментов» (М., 1976). Однако в большинстве своем авторы излагают художественно-методические основы работы оркестра. Автор настоящей работы делает попытку изложить методику, исходя из комплексного рассмотрения учебно-творческого и воспитательного процессов, их организации в неразрывном единстве.

Организация деятельности оркестра — дело творческое, и, как всякое творчество, она не терпит шаблона. Каждый руководитель, помимо того, встретится в работе со случайностями и особенностями, которые невозможно предугадать, например: меняются люди в оркестре (что, кстати, мы рассматриваем как закономерное явление, имеющее объективные причины) и т. д. Каждая репетиция или проведенное культурно-массовое мероприятие обогащают участников, расширяют их знания, умудряют опытом. Об этом постоянно должен помнить руководитель, чтобы вносить соответствующие коррективы в методы работы, разнообразить ее, отыскивая все новые приемы.

Успешность творческого и воспитательного процессов зависит от подготовки и знаний руководителя как организатора, дирижера, педагога, а также от умения общие положения методики преломлять в своей индивидуальной творческой работе. Научиться делать это, особенно начинающим руководителям оркестров, — значит избежать многих ошибок «на ровном месте».

Однако малая изученность, недостаточная научная обоснованность общих принципов руководства самодеятельными коллективами исключают возможность всестороннего освещения методики работы с оркестром русских народных инструментов в рамках одной книги. Отнюдь не претендуя на полное освещение перечисленных вопросов, автор все же стремится по возможности раскрыть методику работы с самодеятельным оркестром в ее важнейших аспектах. Он надеется, что работа, хотя бы в какой-то мере, поможет руководителям, натолкнет их на размышления, на поиски более эффективных приемов работы с оркестром. Возможно, какие-то предложения будут взяты «на вооружение». В этом случае автор будет считать свою задачу выполненной.

Самодетельному художественному творчеству трудящихся на всех этапах строительства социалистического и коммунистического общества в нашей стране придавалось большое значение. В постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию самодетельного художественного творчества» отмечается: «Массовое участие рабочих, колхозников, интеллигенции, студенческой, учащейся и армейской молодежи в художественном творчестве является характерной чертой социалистического образа жизни, ярким проявлением духовного богатства советского народа»³. Социализм не только создал возможности для приобщения миллионных масс к искусству, к духовным ценностям, он сделал их непосредственными творцами культуры, в том числе художественной.

Этому способствует деятельность Коммунистической партии Советского Союза и Советского государства, направленная на вовлечение каждого советского человека в творчество, на создание объективных условий для всестороннего и гармоничного формирования личности. В Программе КПСС указывается: «Партия будет неустанно заботиться о расцвете литературы, искусства, культуры, о создании всех условий для наиболее полного проявления личных способностей каждого человека, об эстетическом воспитании всех трудящихся, формировании в народе высоких художественных вкусов и культурных навыков. Художественное начало еще более одухотворит труд, украсит быт и облагородит человека. Получат широкое распространение народные театры, массовая самодетельность, техническое изобретательство и другие формы народного творчества. Подъем художественно-творческой деятельности масс будет способствовать выдвижению новых талантливых писателей, художников, музыкантов, артистов. Развитие и обогащение художественной сокровищницы общества достигается на основе сочетания массовой художественной самодетельности и профессионального искусства»⁴.

Эти программные положения нашли отражение в материалах XXII, XXIV, XXV и XXVI съездов КПСС, постановлениях ЦК

³ КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК, т. 13, с. 62.

⁴ Программа КПСС. М., 1974, с. 130.

КПСС «О мерах по дальнейшему развитию самодеятельного художественного творчества» (1978), «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы» (1979), постановлении ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему улучшению культурного обслуживания сельского населения» (1977), а также в Основном законе нашего общества — Конституции СССР, в которой записано: «В соответствии с коммунистическим идеалом „Свободное развитие каждого есть условие свободного развития всех“ государство ставит своей целью расширение реальных возможностей для применения гражданами своих творческих сил, способностей и дарований, для всестороннего развития личности» (статья 20). И далее: «Государство заботится об охране, приумножении и широком использовании духовных ценностей для нравственно-эстетического воспитания советских людей, повышения их культурного уровня. В СССР всемерно поощряется развитие профессионального искусства и народного художественного творчества» (статья 27).

Майский (1982) Пленум ЦК КПСС, принявший Продовольственную программу СССР на период до 1990 года, обратил внимание, в частности, и на необходимость дальнейшего повышения роли сельских культурно-просветительных учреждений в организации самодеятельного творчества населения. В постановлении ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему улучшению жилищных, коммунально-бытовых и социально-культурных условий жизни сельского населения», принятом вскоре после названного Пленума ЦК КПСС, предусматриваются значительное расширение в XI—XII пятилетках сети клубов и Домов культуры, совершенствование их деятельности, укрепление квалифицированными кадрами.

В материалах и решениях июньского (1983) Пленума ЦК КПСС отмечена возрастающая роль искусства, художественной самодеятельности в решении сложных задач, стоящих перед обществом развитого социализма в области коммунистического воспитания, формирования политической и нравственной культуры. Эта роль связана, как отмечалось на Пленуме, с ростом культурного и образовательного уровня советских людей, информационной насыщенности их духовной жизни, а также с обострением идеологической борьбы. Не случайно в постановлении Пленума «Актуальные вопросы идеологической, массово-политической работы партии» специально указывается на необходимость проявлять постоянное внимание к развитию самодеятельного творчества, к приобщению масс к ценностям культуры.

Забота о самодеятельном художественном творчестве — объективная потребность и закономерность нашего общества. В современных условиях этому способствует ряд факторов общесоциального значения.

Во-первых, увеличение свободного времени. В условиях осуществляющейся научно-технической революции, вызвавшей техническое переоснащение производства самым современным обо-

рудованием, сокращается время, затрачиваемое трудящимися на производственные нужды, и увеличивается их свободное время, которое К. Маркс, Ф. Энгельс и В. И. Ленин рассматривали как одно из важнейших условий для всестороннего воспитания личности — «для образования, для интеллектуального развития, для выполнения социальных функций, для товарищеского общения, для свободной игры физических и интеллектуальных сил»⁵.

Во-вторых, возрастание образовательного уровня. Сегодня более 70 % дееспособного населения нашей страны имеют высшее, неоконченное высшее, среднее (специальное или общее) и неполное среднее образование. Введено обязательное среднее обучение. Эффективно работают системы партийного, комсомольского, экономического и т. п. образования. С этим непосредственно связаны совершенствование и обогащение культурных и духовных потребностей и интересов, а значит, расширение непосредственного участия трудящихся в художественном творчестве.

В-третьих, повышение жизненного уровня. Материальная обеспеченность советских людей дает возможность каждому заниматься в свободное время интересующим его занятием, повышать свою общую культуру, приобретать интересующие его музыкальные инструменты, нотную литературу, технические средства — фото- и киноаппаратуру, краски, кисти и т. п. Материальная обеспеченность дает возможность обществу выделять социальным институтам, занимающимся организацией художественной самодеятельности, средства на приобретение инструментов, инвентаря, на содержание руководителей, обеспечение транспортом и т. д. Свидетельствами возрастающей заботы государства об улучшении материального обеспечения художественной самодеятельности служат недавнее повышение заработной платы руководителям самодеятельных коллективов, улучшение снабжения последних костюмами, реквизитом, увеличение выделяемых на это профсоюзами средств.

Таким образом, наше общество создает реальные возможности для участия каждого советского человека в художественном творчестве. Формы участия могут быть различные — организованные, контролируемые обществом, и неорганизованные. И те и другие дают человеку условия с пользой для своего духовного обогащения организовать досуг, расширить эмоциональный опыт, активно приобщиться к миру искусства. Однако для общества более ценными являются организованные формы самодеятельного художественного творчества.

В чем же социальная сущность художественной самодеятельности, какие функции она выполняет в жизни общества?

К сожалению, как мы уже отмечали, до настоящего времени авторы, исследующие проблемы художественной самодеятельности, не пришли к единству в определении ее сущности, названия, содержания и количества функций. Не вдаваясь в существо разногласий, необходимо отметить все же, что существуют десятки

⁵ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 23, с. 274.

определений художественной самодеятельности, а количество функций, называемых авторами, колеблется от 4—5 до 10 и более.

Наибольший интерес представляет точка зрения, согласно которой сущность художественной самодеятельности видится в активном расширении и обогащении творческого потенциала масс, а основная функция — в том, чтобы способствовать решению воспитательных задач, выдвигаемых обществом зрелого социализма перед всеми социальными институтами и учреждениями. Эта функция включает в себя все другие функции — образовательную, познавательную, эстетическую, коммуникативную и т. д. Однако данная точка зрения вызывает споры.

Чтобы понять сущность того или другого социального процесса или явления, важно, говоря словами В. И. Ленина, «не забывать основной исторической связи, смотреть на каждый вопрос с точки зрения того, как известное явление в истории возникало, какие главные этапы в своем развитии это явление проходило, и с точки зрения этого его развития смотреть, чем данная вещь стала теперь»⁶.

Такой подход к художественной самодеятельности поможет правильному пониманию особенностей и сложностей, проявившихся в последние полтора-два десятилетия, а значит, и лучшей организации учебно-творческой, воспитательной и концертной деятельности конкретных коллективов, в том числе народных оркестров.

Народное творчество до Великой Октябрьской социалистической революции на всех этапах своего развития (в основном в неорганизованных формах) создавалось народом, бытовало в народе и своими средствами выражало протест против его социальной, духовно-нравственной закрепощенности, мечту о подлинно свободном человеке и обществе. Оно было одной из самых распространенных и гуманистических форм проявления этического в эстетическом. Потребность в красоте, доброте, свободе выражалась в песнях, сказках, былинах, преданиях, народных спектаклях и т. д.

По содержанию и форме народное творчество отражало политическое, нравственное, эстетическое сознание масс, ибо народ, как писал великий пролетарский писатель М. Горький, «единственный и неиссякаемый источник ценностей духовных, первый по времени, красоте и гениальности творчества философ и поэт, создавший все великие поэмы, все трагедии земли и величайшую из них — историю всемирной культуры»⁷. Хорошо известны слова гениального русского композитора М. Глинки: «...Создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем»⁸.

В условиях царской России народное творчество противостояло искусственно насаждаемым господствующими классами через всю систему идеологической надстройки нормам красоты, морали и эстетики. Не случайно политика царской России в области худо-

⁶ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 39, с. 67.

⁷ Горький М. Преображение мира. Сост. А. Ушаков. М., 1980, с. 81.

⁸ См.: Серов А. Избранные статьи, т. 1. М. — Л., 1950, с. 111.

жественной культуры всячески препятствовала организации народного творчества в массовом масштабе. Существование же любительских кружков, ансамблей, хоров, занимавшихся художественно-просветительной деятельностью среди населения или способствовавших этому (оркестр русских народных инструментов под руководством В. Андреева, хор русской песни под руководством М. Пятницкого и другие), явилось результатом энтузиазма отдельных личностей, а не следствием повсеместного развития народного художественного творчества в организованных формах. Однако важную культурно-просветительную миссию этих любительских коллективов и их роль в приобщении народа к искусству недооценивать нельзя. Сознательно применявшиеся государством меры (специальные разрешения на проведение кружками художественной самодеятельности концертов, ограничение их в репертуаре, обвинение в политической «неблагонадежности» лиц — участников кружков и т. п.) сдерживали рост народного художественного творчества, особенно в организованных формах.

Конечно, естественная потребность масс в самовыражении через искусство оказывалась сильнее заградительных мер царского правительства. Народное творчество с подъемами и спадами, трудностями и борьбой за право на существование постепенно укреплялось, росло количественно, обогащалось в формах, жанрах.

С победой Великой Октябрьской социалистической революции народное художественное творчество получило официальное право на существование. Оно вобрало в себя все лучшее, наиболее ценные качества дореволюционного любительского творчества — демократизм, массовость, доступность. Вместе с тем оно приобрело качественно новое социальное значение, став составной, органичной частью духовной культуры нового общества, с одной стороны — удовлетворяющей потребность человека в творческом самовыражении, эстетическом и художественном совершенствовании, с другой стороны — становящейся средством формирования его идейно-политического облика и нравственно-эстетической культуры.

Развитие самодеятельного художественного творчества трудящихся явилось одной из составных частей культурной революции, развернувшейся с первых лет существования Советского государства. Подъем общего культурного уровня масс, приобщение их к художественным ценностям, закрепление посредством искусства творческой активности — эти важные задачи культурной революции решала и художественная самодеятельность. Общество создавало, конечно, в меру исторических возможностей первых после-революционных лет необходимые материальные и моральные условия для возникновения и работы множества различных по уровню и жанру самодеятельных коллективов. Основными очагами художественной самодеятельности стали рабочие клубы. На них была возложена ответственность за развитие кружков и обеспечение их необходимой помощью.

Достоянием репертуара художественной самодеятельности

явились произведения выдающихся советских композиторов Д. Шостаковича, С. Прокофьева, А. Хачатуряна, Д. Кабалевского, композиторов-песенников Ан. Александрова, М. Блантера, И. Дунаевского, В. Захарова, В. Левашова, А. Мосолова, А. Новикова, А. Пахмутовой, В. Соловьева-Седого, С. Туликова и других, а также композиторов, участвовавших в создании репертуара для оркестра русских народных инструментов, — Н. Будашкина, С. Василенко, А. Глазунова, А. Холминова, пьесы советских драматургов А. Арбузова, И. Билль-Белоцерковского, М. Булгакова, А. Вампилова, В. Вишневского, А. Гельмана, И. Дворецкого, В. Черных, В. Шукшина и многих других выдающихся мастеров советского искусства.

С 1940 года стал издаваться журнал «Культурно-просветительная работа»; с 1925 года — журнал «Клуб», с 1958 года — журнал «Художественная самодеятельность» (в 1961 году объединившиеся в журнал «Клуб и художественная самодеятельность»). На страницах этих журналов, издаваемых поныне, освещаются проблемы художественной самодеятельности, методика работы в ней, обобщается опыт лучших самодеятельных коллективов.

С первых лет Советской власти началась и подготовка руководителей художественной самодеятельности, масштабы которой с годами постоянно росли. Только за последние две пятилетки количество вузов, занимающихся подготовкой руководителей самодеятельных театров, хоров, оркестров, студий и т. п., возросло более чем в три раза. В настоящее время 17 вузов культуры, 4 их филиала, 11 культурно-просветительных факультетов в вузах искусств и педагогических институтах, 141 культурно-просветительное училище готовят руководителей художественной самодеятельности. Кроме того, многие выпускники музыкальных, хоровых, хореографических и театральных училищ, а также институтов искусств и консерваторий направляются на работу в качестве руководителей самодеятельных коллективов. Такова одна предпосылка подлинного расцвета художественной самодеятельности в нашем обществе.

Другой важной предпосылкой является тесная связь самодеятельности с профессиональным искусством. Революция не только приблизила народ к искусству и искусство к народу. Она уничтожила изоляцию двух сфер художественного творчества, противопоставление профессионального искусства народному творчеству. Их сближение, в свою очередь, привело к взаимному обогащению, взаимопроникновению и возрастанию роли каждого из них. Сдружество самодеятельного народного творчества и профессионального искусства — одно из основных условий формирования единой духовно-эстетической культуры советского общества. Поэтому наука, изучающая законы развития художественной культуры, — марксистско-ленинская эстетика — предъясвляет единые критерии в оценке профессионального искусства и народного художественного творчества. Это отнюдь не означает нивелировку специфических черт, присущих той и другой форме художественного

творчества. Речь идет о родстве их социальных функций, способе организации материала, воздействии на аудиторию и едином художественном методе — методе социалистического реализма.

Чем же вызвана столь разительная перемена в отношениях между профессиональным и самодеятельным творчеством в условиях развитого социализма?

Капиталистическое общество, как известно, превращает в товар все, что можно продать и что может принести доход. Искусство является одним из самых прибыльных товаров. Государство не заинтересовано в том, чтобы массы сами создавали искусство. Они должны его покупать. Известно также, что участие в творчестве формирует у человека социальную активность, творческое отношение ко всем сферам своей практики. Развитие этих сторон личности является угрозой самому существованию капиталистического общества. Поэтому оно всячески препятствует формированию и развитию творческой индивидуальности.

Иное в социалистическом обществе, ставящем своей целью развитие творческих сил и способностей каждого человека. Оно превращает искусство в составную часть духовной жизни человека и в средство его социализации. Но чтобы искусство стало достоянием человека, нужно научиться понимать его, разбираться в его языке. Только художественно образованный человек, говорил К. Маркс, может наслаждаться искусством; для немзыкального уха самая прекрасная музыка лишена смысла⁹. Участие в художественном творчестве активно формирует умение разбираться в содержании искусства, его образно-эмоциональных коллизиях, образах и т. п. Не слушать, а слышать музыку, не смотреть, а видеть живопись.

Наряду с этим художественная самодеятельность является резервом кадров для профессионального искусства. Сегодня известны имена многих выдающихся мастеров искусства, творческий путь которых начался с самодеятельного театра, хора, оркестра. Среди них Л. Зыкина, И. Архипова, Ю. Завадский, Ю. Тимошенко, Е. Березин, Е. Мирошниченко, А. Прокошина и другие. Известные всему миру народные хоры имени М. Пятницкого, Волжский, Воронежский, оркестр русских народных инструментов имени В. Андреева, ансамбль танца под руководством И. Моисеева, Краснознаменный ансамбль песни и пляски Советской Армии имени А. В. Александрова выросли из самодеятельных коллективов.

В свою очередь, профессиональное искусство не только «потребитель» в отношении к самодеятельному народному творчеству. Выдающиеся мастера искусств, народные артисты СССР М. Ульянов, М. Царев, В. Соколов, Т. Устинова, А. Новиков и многие другие оказывают постоянно методическую помощь самодеятельным коллективам. Творческие коллективы Московского Художественного театра имени М. Горького, театра имени Е. Вахтангова, оркестр русских народных инструментов ансамбля «Школьные

⁹ См.: К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1. М., 1976, с. 129.

годы» заключают творческое сотрудничество с промышленными предприятиями, их клубной и цеховой художественной самодеятельностью. Помогают мастера искусств в подборе репертуара, обучают участников основам профессионального художественного мастерства.

Таким образом, очевидно, что самодеятельное художественное творчество не достигло бы нынешнего уровня и размаха без всесторонней и постоянной помощи профессионального искусства и профессиональное искусство недосчиталось бы многих ярких страниц в своей биографии без опоры на могучее, организованное самодеятельное творчество трудящихся.

В настоящее время работают свыше 900 тысяч самодеятельных коллективов (из них в клубных учреждениях системы Министерства культуры СССР 325 тыс.), объединяющих более 28 миллионов человек. У них разное образование, склонности, личные интересы, но их объединяет любовь к искусству, жажда внести посильный вклад в духовную сокровищницу советского общества. Ежегодно самодеятельные артисты дают около 3 миллионов концертов, на которых присутствуют свыше 600 миллионов зрителей.

В силу своей массовости, доступности художественная самодеятельность занимает важное место в структуре средств, используемых обществом в решении задач коммунистического воспитания. Перед самодеятельностью, отмечается в Программе КПСС, стоят те же задачи, что и перед профессиональным искусством: «Служить источником радости и вдохновения для миллионов советских людей, выражать их волю, чувства, мысли, служить средством их идейного обогащения и нравственного воспитания»¹⁰. Общность целей, стоящих перед профессиональным искусством и художественной самодеятельностью, роднит их как по художественному методу, формам отражения действительности, так и по методике использования в воспитательных целях.

Однако художественной самодеятельности присущи свои особенности и закономерности воспитательного воздействия, определяемые спецификой тех функций, которые она выполняет в обществе. Многофункциональность художественной самодеятельности определяется прежде всего непосредственностью вовлечения человека в творческий процесс, выражающегося в форме создания произведений искусства, их исполнения или распространения.

С первых дней Советской власти перед художественной самодеятельностью были поставлены задачи художественно-воспитательного порядка: оздоровление и развитие художественного вкуса, понимание высокого искусства массами, внедрение в их сознание подлинно пролетарской нравственно-эстетической культуры. Пролетарское художественное творчество, как неоднократно подчеркивала Н. К. Крупская, должно воспитывать коммунистическое мировоззрение, новые общественные навыки и принципы социалистического общежития. В нынешних условиях значение самодея-

¹⁰ Программа КПСС. М., 1974, с. 131.

тельного художественного творчества в этом плане возрастает необычайно быстро.

Марксистско-ленинская эстетика рассматривает самодеятельное художественное творчество не как особое полноценное искусство (что нередко делают буржуазные эстетики и искусствоведы) — она распространяет на него свои принципы и закономерности, не нивелируя в то же время его специфических черт. Народное творчество является органичной составной частью духовной культуры общества. Оно взаимодействует с профессиональным искусством. Взаимообогащаясь, взаимодополняя друг друга, они служат средством коммунистического воспитания.

Исходя из сказанного, *самодеятельное художественное творчество можно определить как общественно-организованное массовое движение в области художественной культуры.* Его цель состоит в том, чтобы привлечь широкие народные массы к созданию художественных ценностей, воспитать у них определенную нравственно-эстетическую культуру, художественный вкус, навыки творчества. Оно является не только самодеятельной и специфической формой вовлечения масс в творческую деятельность, но и организацией духовных потребностей и средством их удовлетворения. Существовая в едином потоке художественной культуры нашего общества, художественная самодеятельность выполняет те же социальные функции, что и профессиональное искусство, — воспитательную, образовательную, гедонистическую, коммуникативную и т. д. Причем главной, определяющей функцией является идейно-эстетическая, нравственно-воспитательная функция.

Массовая художественная самодеятельность — это тот «хлеб», по выражению А. В. Луначарского, которым «питаются» все члены общества, оттачивая здесь свои эстетические и художественные вкусы, воспитывая нравы. Те запросы в общении с искусством, которые эпизодически в ограниченной аудитории удовлетворяются профессиональным искусством, компенсируются изо дня в день художественной самодеятельностью.

Одной из примет сегодняшнего развития самодеятельного художественного творчества является резкое повышение ее профессионального исполнительского уровня, органично сочетающееся с возрастанием массовости. С 1971 года по настоящее время количество коллективов, которым было присвоено звание «народного», увеличилось с 1,5 до 9 тысяч. Звание «народный коллектив», как известно, присваивается коллективам, достигшим высокого уровня профессионального исполнения, проводящим большую художественно-просветительную и воспитательную работу среди населения. Это еще раз является доказательством повышения социального значения художественной самодеятельности, усиления ее роли в коммунистическом воспитании трудящихся.

Особую страницу в историю народного художественного творчества вписал I Всесоюзный фестиваль самодеятельного художественного творчества трудящихся. Приуроченность каждого из трех его туров к величайшим событиям в жизни нашей страны говорит

сама за себя. Содержание и идейную направленность первого тура определили подготовка и празднование 30-летия нашей Победы в Великой Отечественной войне, второго тура — подготовка к XXV съезду КПСС, третий тур проходил в дни празднования 60-летия Великого Октября и обсуждения проекта новой Конституции СССР. Заключительный концерт в Кремлевском Дворце съездов состоялся в дни, когда сессия Верховного Совета СССР единодушно проголосовала за ее утверждение.

Подводя итоги фестиваля, можно говорить о том, что все главные задачи, поставленные перед ним, он выполнил: вызвал к жизни многие сотни новых коллективов, повысил качество работы уже существующих, обеспечил дальнейший рост рядов участников художественной самодеятельности. Конечно, фестиваль выявил и новые проблемы в развитии самодеятельного народного творчества, что потребовало их осмысления и дальнейшей теоретической разработки. К таковым следует отнести прежде всего улучшение обеспечения коллективов художественной самодеятельности квалифицированным руководством, качественными инструментами, костюмами, учебной и учебно-методической литературой, создание новых высококачественных произведений и т. п.

О том, что эти проблемы успешно решаются, свидетельствуют проходящие в настоящее время в областях и городах смотры, конкурсы самодеятельного художественного творчества. Отчеты самодеятельных коллективов перед слушателями, зрителями, их выступления дают основания говорить о том, что общий исполнительский уровень коллективов значительно вырос, репертуар пополнился интересными произведениями русских и советских авторов, мастерство участников возросло, то есть улучшились именно те показатели, которые характеризуют развитие художественной самодеятельности на нынешнем этапе.

Однако говорить о том, что она представляет собой сегодня однородное явление, было бы неверно. Наряду с устойчивыми коллективами, регулярно действующими, продолжают работать и коллективы, возникающие или действующие эпизодически, от смотра к смотру, фестиваля к фестивалю, концерта к концерту. В некоторых случаях такие коллективы выступают в качестве своеобразного резерва для постоянно действующих. Непостоянно работающие коллективы являются как бы пробой сил и проверкой (одаренности, склонности, умения влиться в коллектив и т. п.) для участников и руководителя. На базе этих коллективов в последующем может быть создан постоянно работающий коллектив высшей качественной категории. Во многих случаях лучшие участники малых, эпизодически действующих коллективов переходят в большие, постоянно действующие. Исходя из природы художественной самодеятельности, эпизодически действующие коллективы имеют право на существование.

Вместе с тем каждый художественный коллектив переживает в своем становлении и развитии различные периоды — от организационного этапа до подлинного расцвета. Поэтому вновь возни-

кающие самодеятельные коллективы, кружки, ансамбли не только резерв для более высокопрофессиональных коллективов, но и — при условии методически выверенной творческой и учебной работы с ними — самостоятельные коллективы в перспективе.

Говоря о разноликости, неоднородности составов самодеятельных коллективов, о сложности процессов, происходящих в развитии художественной самодеятельности, необходимо подчеркнуть, что ее развитию в последнее десятилетие присущи свои особенности.

Первая из них связана с развитием художественной самодеятельности в массовом масштабе непосредственно на производстве — на фабриках, заводах, в научных и учебных учреждениях и т. п. Развитие художественной самодеятельности на производстве расширяет ее воспитательные возможности — усиливает настрой человека на творческую работу, способствует успешному труду в сфере основной деятельности.

Распространение художественной самодеятельности «вширь» привело к повышению ее исполнительского уровня, с которым связана вторая особенность ее развития на современном этапе. Повышение исполнительского уровня вынуждает изыскивать качественно новый подход к содержанию, направлению и методике воспитательного и образовательного процессов, которые сегодня не мыслятся без продуманной работы по развитию специальных навыков, без обучения участников основам мастерства танцора, актера, музыканта, без художественно-образовательных занятий.

Наконец, третья особенность связана с резким возрастанием духовных запросов, развитием эстетических вкусов, расширением сферы влияния искусства, совершенствованием художественно-эстетических потребностей у населения. Сегодня созданы объективные предпосылки для приобщения к духовным ценностям каждого человека, постепенно превращающие его из их потребителя в создателя.

В заключение еще раз подчеркнем, что наше общество не только производит как «свою постоянную действительность все-сторонне развитую личность» (К. Маркс), оно планомерно и целенаправленно осуществляет в масштабах государства ее воспитание с помощью самых различных средств, одним из которых является искусство и его составная часть — самодеятельное художественное творчество.

Оркестры русских народных инструментов принадлежат к числу наиболее любимых и вместе с тем сложных жанров художественной самодеятельности. В последние годы в их развитии появился ряд новых проблем, связанных с комплектованием составов, обеспечением качественными инструментами, струнами, а также квалифицированными руководителями, совершенствованием методики, инструментария и т. д. Народные оркестры переживают в настоящее время трудный период. Поэтому наш интерес к работе самодеятельных оркестров не случаен. Он объясняется желанием внести посильный вклад в обеспечение их дальнейшего расцвета, рассмотреть некоторые аспекты их многогранной деятельности.

Русские народные музыкальные инструменты представляют собой самобытное явление в мировой музыкальной культуре. Неразрывно связанные в своем развитии с духовной жизнью, практической деятельностью, бытовым укладом, эстетическими и нравственными устоями широких слоев русского народа, они выражают богатство его внутреннего мира, неиссякаемый оптимизм, ум, глубину чувств, особые специфические черты нации.

Русские музыкальные инструменты располагают большими техническими и художественными возможностями. Им под силу исполнение самых различных произведений — от простых, бесхитростных попевок, наигрышей и танцев до сложных оригинальных музыкальных сочинений.

К сожалению, об истории возникновения и создания русских народных музыкальных инструментов, прежде всего домры и балалайки, точных сведений нет. Существует предположение, что далеким предком русской домры явился восточный инструмент танбур, бытующий и поныне у народов Ближнего Востока, Азии и Закавказья, и что на Русь он был завезен в IX—X веках купцами, которые вели торговлю с этими народами. Инструменты подобного типа появились в те далекие времена не только на Руси, но и в других сопредельных государствах, занимавших промежуточное географическое положение между славянскими народами и народами Востока. Претерпевшие с течением времени существенные изменения, инструменты эти у разных народов стали называться по-разному: у грузин — пандури и чонгури, таджиков и узбеков — думбрак, туркмен и узбеков — дутар, киргизов — комуз, азербайджанцев и армян — тар, саз, казахов и калмыков — домбра, монголов — домбур, украинцев — бандура и т. д., однако все они сохранили много общего в контурах формы, способах звукоизвлечения, устройстве и т. д.

Самое раннее упоминание о домре на Руси встречается в памятнике древнерусской письменности «Повесть временных лет». Относится упоминание к 1068 году, то есть к периоду централизации Киевского государства, усиления социального гнета и притеснения народных масс со стороны духовенства и светской власти. Автор «Повести», киевский монах Нестор, называет домру в связи

с описанием народных гуляний, во время которых в центре всеобщего внимания оказывались бродячие музыканты — скоморохи.

Искусство скоморохов — одно из интереснейших, но недостаточно изученных явлений в истории русской музыкальной культуры. В своеобразном по своей природе творчестве скоморохов тесно переплетались элементы разных жанров искусства: драматического театра, цирка, танца, пения, инструментального исполнительства. Играли скоморохи на гусях, гудках, сурнах, волынках, трубах, сопелях, бубнах. Особой любовью у скоморохов пользовались гусли и домры, которые были их постоянными спутниками. Легкость и небольшие размеры инструментов, простота изготовления и звонкий неповторимый тембр делали их незаменимыми участниками всех выступлений.

Веселые, шуточные представления скоморохов не только развлекали народ. Они высмеивали жадность, ханжество попов и бояр, по-своему выражали протест против угнетения народа. За это скоморохи подвергались жестоким гонениям со стороны церкви и светской власти. Той же участи подвергались и народные музыкальные инструменты. «С самого крещения Руси... духовенство преследовало инструментальную музыку... Преследования эти отличались изрядной суровостью: например, не только за игру, но даже за слушание музыки виновные подвергались отлучению от церкви», — говорится в одной из работ об оркестре В. Андреева¹¹. Преследование за игру на народных инструментах резко усиливалось в периоды обострения классовых противоречий. В борьбе с «бесовскими» занятиями (так церковники называли игру на домре и других музыкальных инструментах) духовенство широко пользовалось поддержкой царя. Так, на протяжении менее чем ста лет (с 1470 по 1550) запрещалось играть на музыкальных инструментах в восьми царских указах. Особенно активизировалось преследование скоморохов и их музыки в XV—XVII веках — в периоды первых организованных выступлений крестьян против царской власти и помещиков (крестьянские войны под руководством И. Болотникова, С. Разина и других).

В 1648 году была издана грамота царя Алексея Михайловича, в которой узаконивались меры по отлучению народа от музыкальных инструментов: «А где объявятся домры, и сурны, и гудки, и гусли, и хари, и всякие гуденные бесовские сосуды, и ты б те бесовские велел вызымать и, изломав те бесовские игры, велел сжечь. А которые люди от того ото всего богомерскаго дела не отстанут и учнут впредь такова богомерскаго дела держаться, и по нашему указу, тем людям велено делать наказанье... велели бить батоги... а объявятся в такой вине в третье и в четвертые, и тех, по нашему указу, велено ссылать в Украйные города за опалу»¹². Летом и осенью 1654 года по указанию патриарха Никона проводилось массовое изъятие у «черни» (так называли

¹¹ Цит. по кн.: В. В. Андреев и его великорусский оркестр. Спб., 1909, с. 4.

¹² Цит. по кн.: Белкин А. Русские скоморохи. М., 1975, с. 177—178.

простой народ) музыкальных инструментов. Шло их повсеместное уничтожение. Гусли, рожки, домры, свирели, бубны свозились подводами за Москву-реку и сжигались. От инструментов, на которых умелые руки их создателей наигрывали веселые и грустные песни, наигрыши, плясовые, остались пепел да угли. Домра же, хотя и приобрела благодаря искусству скоморохов широкую популярность в народе, проникла в самые отдаленные и глухие селения, однако не сохранилась в своей изначальной форме.

Постоянные гонения на домру явились одной из важных причин, почему народ вынужден был изменять ее форму, способ звукоизвлечения на ней, устройство и внешний вид. Происходило постепенное превращение домры в другой музыкальный инструмент. Играть на нем стали не плектром (медиатором), а пальцами. На гриф были приспособлены жильные лады, передвигая которые играющие могли менять «тон» песни. Был изменен и кузов. Его стали делать разной формы — овальной, круглой, треугольной — и из разных материалов — дерева, коры, тыквы. Инструмент с треугольным кузовом впоследствии получил название балалайки. Первоначально же он назывался брунькой, балабайкой, балабойкой. Название это не находит себе точного объяснения в русском языке, хотя по звучанию оно близко словам «бренкать», «бренчать», «балаболить», что в просторечии означает несерьезное отношение к занятию или к человеку, много и без необходимости на то говорящего (балаболка). Возможно, именно здесь кроется объяснение названия балалайки как инструмента чисто русского. Ведь в старину и играть на балалайке значило заниматься несерьезным, развлекательным делом.

Следует сказать, что эта точка зрения на происхождение балалайки не единственная. Существует и иная точка зрения, согласно которой балалайка имеет татарское происхождение. Однако, как справедливо, на наш взгляд, указывается в «Новом энциклопедическом словаре» Брокгауза и Эфрона, предположение о том, что балалайка «изобретена самими русскими во времена татарского владычества или заимствована от татар, не может быть доказано»¹³. Эта версия основывается, в частности, на том, что татарское слово «балалар», в переводе на русский язык означает «дети», близко по своему звучанию слову «балалайка». Если согласиться с версией о происхождении балалайки от татарского инструмента, то балалайка появилась на Руси не в XVIII веке, то есть в результате постепенного видоизменения домры, а на три-четыре века раньше, то есть во времена татаро-монгольского ига. Однако в письменных источниках того времени исследователям не удалось обнаружить упоминания музыкального инструмента, по названию похожего на балалайку. Поэтому большинство авторов склонны рассматривать ее как инструмент чисто русского происхождения.

Первое упоминание о балалайке на Руси, как долгое время

¹³ Спб., т. 4, с. 823.

указывалось исследователями, относится к 1715 году. В шуточный оркестр, который составил Петр I для сопровождения шествия ряженных, изображавших различные народы и племена Российской империи на свадьбе одного из приближенных, тайного советника Никиты Зотова, им были введены балалайки. Упоминание это весьма ценно. Оно свидетельствует, что, по-видимому, к тому времени балалайка стала широко популярным инструментом, если сам Петр I счел возможным показать ее при дворе. Современники называли ее «распространеннейшим инструментом во всей русской стране». Особую роль она играла, конечно, в жизни простого народа. Так, найденный в середине 1960-х годов в Центральном государственном архиве древних актов СССР документ под названием «Память из Стрелецкого приказа в Малороссийский приказ» свидетельствует: «В нынешнем в 196-м году июня в 13 день (по новому календарю 13 июня 1688 года. — А. К.) в Стрелецкий приказ приведены арзамасец посадской человек Савка Федоров сын Селезнев да Шенкурского уезду дворцовой Важеской волости крестьянин Ивашко Дмитриев, а с ними принесена балалайка, для того, что они ехали на извозничье лошади в телеге в Яуские ворота, пели песни и тое балалайку играли и караульных стрельцов, которые стояли у Яуских ворот на карауле, бранили...»¹⁴ Видимо, не попали бы в исторический документ Савка Федоров и Ивашко Дмитриев, если бы не существовало в то время запрета шуметь на улице. За это нарушение да за брань караульных виновные были биты батогами и сосланы в «малороссийские города». Названный документ позволил почти на три десятка лет «отодвинуть» в глубь веков первое упоминание о балалайке, что весьма существенно.

Во второй половине XVIII столетия, с распространением семиструнной гитары и развитием гармонного производства, балалайка постепенно исчезает из обихода. Только кое-где в отдаленных селениях еще можно было ее услышать. Балалайка не могла конкурировать ни с гитарой, ни с «итальянской певуньей», как называли в России гармонь. Сложности с передвижением ладов, несовершенство грифа, кузова, слабое звучание, отсутствие механизмов для натягивания струн и т. п. — все это являлось серьезными недостатками при игре на балалайке.

В таком виде балалайку увидел впервые в 1882 году замечательный музыкант, горячий патриот русского народного инструментального искусства Василий Васильевич Андреев (1861—1918), с именем которого связана новая страница в ее истории. Впоследствии Андреев так описывал этот момент: «Я сорвался с места и подбежал к флигелю, откуда неслись звуки. Передо мной на ступенях крыльца сидел мой работник, крестьянин, и играл на... балалайке. Я был поражен ритмичностью и оригинальностью приема игры и никак не мог постичь, как такой убогий

¹⁴ Цит. по: Черников Н. Балалайка и балалаечники. — Неделя, 1968, 15 сент., с. 21.

с виду, несовершенный инструмент, только с тремя струнами, может давать столько звуков»¹⁵.

С жаром, самозабвенно Андреев учился играть на балалайке вначале у крестьянина Антипа, в руках которого он впервые увидел балалайку, а затем у соседнего помещика Пасхина — большого любителя русской народной музыки. Андреев быстро понял, почему ни один из музыкантов, пытавшихся вывести балалайку на широкую концертную эстраду (И. Хандошкин, В. Радивилов и другие), не добился успеха: все они играли на обычной балалайке. Сколоченная из грубых, плохо обработанных досок, балалайка была неуклюжа в обращении. Звук получался у нее слабый, дребезжащий. В народе не случайно ходило характерное определение игры на балалайке: тренькать, брэнчать и т. п. Андреев решил, что балалайку необходимо усовершенствовать.

Он заменил у нее передвижные жильные лады на постоянные металлические (как у гитары), кузов сделал из твердых ценных пород дерева. Первая балалайка была выполнена по чертежам Андреева петербургским скрипичным мастером В. В. Ивановым. Любопытен эпизод, проливающий свет на то, с какими трудностями, с каким непониманием пришлось столкнуться Андрееву, прежде чем балалайка была признана слушателями и музыкантами. Когда Андреев обратился к Иванову со своей просьбой, то мастер просто обиделся на несерьезность задания и отказался сделать балалайку. Однако в ответ на настойчивые просьбы Андреева и за соответствующее материальное вознаграждение он все же согласился изготовить одну балалайку, но взял с Андреева слово, что тот не назовет имя мастера.

На усовершенствованной балалайке Андреев стал выступать с концертами и сразу же добился успеха как балалаечник-виртуоз. Его приглашали в лучшие дома Петербурга. На одном из таких вечеров в 1890 году игру Андреева слушали Чайковский, Римский-Корсаков, Лядов. Чайковский в присутствии других музыкантов восторженно отозвался о балалайке: «Какая прелесть эти балалайки! Какой поразительный эффект они могут дать в оркестре. По тембру это незаменимый инструмент»¹⁶. Римский-Корсаков, покоренный звучностью балалаек, сделал попытку ввести их в партитуру оперы «Сказание о невидимом граде Китеже». Опыт этот привлек внимание других композиторов, которые стали писать пьесы для народного оркестра. «Успех игры Андреева на усовершенствованной балалайке был колоссален. Впечатление от его исключительно талантливой и в полном смысле виртуозной игры увеличивалось еще тем, что никто не ожидал от такого простого инструмента таких ярких и самобытных эффектов»¹⁷.

В 1887 году Андреев создал ансамбль балалаечников из восьми человек, на базе которого впоследствии возник великорусский

¹⁵ Цит. по кн.: Соколов Ф. В. Андреев и его оркестр. М., 1962, с. 14.

¹⁶ Цит. по кн.: Чагадаев А. В. В. Андреев. М., 1961, с. 12.

¹⁷ В. В. Андреев и его великорусский оркестр, с. 5.

оркестр. Первый концерт ансамбля под руководством Андреева состоялся 13 марта 1888 года. Игра ансамбля сразу же получила признание у публики. Газеты поместили обстоятельные отчеты об этом концерте, обратив внимание читателей не только на художественную, но и на реформаторскую роль усовершенствованной балалайки.

«Вчера, — писала одна из газет, — мы имели случай слушать игру на балалайках. Казалось бы, какое удовольствие может дать инструмент, с которым все привыкли сравнивать именно то, что нестройно, фальшиво, разбито и дурно. Между тем нам не пришлось испытывать столь живого впечатления, как вчера. Вообразите себе не скверно сделанную, дурно выстроганную сорокопечную балалайку, с неверно поставленными ладами, на которых играют в народе, а инструмент хорошего мастера, инструмент, который, не уклоняясь от обычного типа, представляется, однако, в улучшенном, правильном виде, инструмент, где приняты в расчет и введены необходимые поправки и изменения. Словом, вообразите себе игрушечную гитару или скрипку и поставьте рядом с ними настоящую скрипку или гитару. Такая же разница существует и между самодеятельными балалайками и теми инструментами, которые мы слушали. Играли на них г. В. Андреев и несколько его учеников...» Далее отмечалось, что инициатива создания инструмента принадлежит Андрееву — «замечательному виртуозу на своем инструменте, извлекающему из него такие оригинальные эффекты, которых и ожидать, казалось, было трудно... Андреев и семеро его товарищей достигают таких прелестных эффектов, звучность балалаек так оригинальна, что мы не сомневаемся в полнейшем успехе мысли г. Андреева». Газета сообщала, что через неделю повторится концерт «своеобразных виртуозов; тогда публика может убедиться, что наша несчастная, загнанная, начинавшая выходить уже из употребления балалайка может не только смело соперничать с итальянской мандолиною и с испанской гитарой, но, пожалуй, и превзойти их...»¹⁸

В другой газете освещалась история возникновения ансамбля, называлось имя мастера, изготовившего прекрасные инструменты (Пасербский), давалось их описание. Высокой оценки заслужило талантливое исполнение русских песен: «Все переложения русских песен дышат чисто русским характером, в исполнении много переливов, много разнообразия, сочетание их приятно, в особенности в местах нежных. В исполнении быстрых песен много удали и, главное, вся передача чрезвычайно ритмична и полна темперамента»¹⁹.

Важно отметить, что во многих отзывах с новой, облагороженной балалайкой связывалась идея приобщения масс к музыке, к искусству. В связи с этим указывалось на общедоступность цен инструментов, на простоту овладения приемами игры, на художе-

¹⁸ Новое время, Спб., 1888, 14 марта.

¹⁹ Новости и биржевая газета (первое издание), Спб., 1888, 14 марта.

ственные достоинства и соответствие духа балалайки русскому народно-песенному складу. В рецензиях подчеркивалось, что речь идет о качественно новом инструменте, отвечающем самому изысканному вкусу и по художественным достоинствам, и по внешнему виду. Не оставались без внимания и участники ансамбля, их деятельность признавалась на полных правах артистической: «Напрасно думают, что исполнители, о которых идет речь, какие-то треньбренщики, напротив, это артисты в своей области, представляющие большой интерес для каждого любящего народную музыку и интересующегося ее развитием»²⁰.

Андреев продолжал упорно работать над совершенствованием игры на балалайке, расширением ее технических и художественных возможностей, сохраняя при этом такие качества, как неповторимый по мягкости и трепетности тембр, простоту приемов игры, удобство в обращении. «Балалайка в руках Андреева превращается в самый чарующий по мягкости звуков инструмент. Можно с уверенностью сказать, что балалайке доступны музыкальные эффекты, о которых едва ли снилось россиянам, стыдившимся своего доморощенного инструмента...» «Балалаечный Паганини» — так назвал Андреева один из музыкальных критиков того времени²¹.

Созданный Андреевым ансамбль балалаечников играл вначале на слух. Большинство музыкантов не знали нот. Понимая, что это ограничивает ансамбль в репертуаре, требует большого времени для подготовки новых произведений, Андреев начал обучать участников ансамбля нотной грамоте. Ему помог в этом студент Петербургской консерватории, ученик Римского-Корсакова и Лядова, будущий известный русский композитор Н. П. Фомин (1864—1943), который привлек, в свою очередь, в ансамбль большую группу новых музыкантов.

Будучи профессиональным музыкантом, Фомин многое сделал для того, чтобы русские народные инструменты заняли достойное место в художественной жизни народа. Его перу принадлежит большое количество обработок народных песен, переложений классической музыки, оригинальных сочинений для народного оркестра.

Умение Фомина сохранить мелодичность и самый характер народных песен в инструментальном изложении, «поймать» оригинальные подголосочные ходы, при этом передать все это весьма ограниченными средствами, сразу же привлекло внимание многих музыкантов к деятельности ансамбля. «С приходом Фомина, отдавшего новому делу свое огромное дарование, исключительное мастерство, начинается новая полоса в жизни первого оркестра балалаечников. Появляются художественные, непревзойденные до сих пор по красоте и строго выдержанному народному стилю обработки наших великолепных народных песен, этих жемчужин

²⁰ Новости и биржевая газета (первое издание), Спб., 1888, 14 марта.

²¹ Московские ведомости, 1890, 29 дек.

народного творчества, которым по праву удивляется весь мир. „Фоминские“ обработки народных песен сделались классическим репертуаром великорусских оркестров», — писал один из современников Фомина²².

Наряду с Фоминым ближайшим сподвижником Андреева, участником ансамбля был дирижер и педагог В. А. Насонов (1860—1917). Насоновым создано также много обработок и переложений для балалайки. Многие его идеи и педагогические принципы, изложенные в одной из первых «школ» обучения игре на балалайке, созданной им, нашли отражение в современных методиках обучения игре на струнных русских народных инструментах.

Несколько позднее с Андреевым стал сотрудничать Ф. А. Ниман (1860—1936) — артист оркестра Мариинского оперного театра Петербурга, впоследствии профессор Ленинградской консерватории. В 1918 году, после смерти В. Андреева, Ниман принял на себя руководство оркестром русских народных инструментов, которому в 1923 году постановлением правительства было присвоено имя В. В. Андреева. Ниман написал большое количество концертных пьес, обработок народных песен, вошедших в «золотой фонд» репертуара для русских народных оркестров.

В течение почти десяти лет с момента организации ансамбль балалаечников, созданный Андреевым, вел активную и успешную концертно-просветительную деятельность. К успеху Андреев шел долгие годы. Много трудностей, лишений, порой унижений пришлось ему пережить прежде, чем его заветная мечта — вернуть народу его же инструменты в облагороженном и усовершенствованном виде, возродить любовь и уважение к народной музыке — начала осуществляться.

Однако Андреева увлекла мысль усовершенствовать все наиболее распространенные в народе музыкальные инструменты, в том числе брёлки, жалейки, рожки, которые в большинстве своем оставались неудобными для исполнения, громоздкими. Его постоянно занимала мысль и о судьбе домры, но обнаружить какие-либо следы инструмента не удавалось. По его представлению, домра могла стать таким же высокохудожественным инструментом, как и усовершенствованная балалайка.

В 1895 году один из участников ансамбля балалаечников Андреева, петербургский студент-медик С. Мартынов, проходивший практику в Вятской губернии, случайно обнаружил незнакомый трехструнный музыкальный инструмент с резонатором и корпусом полусферической формы. Название инструмента никто из местных жителей не знал. Мартынов привез инструмент в Петербург и показал его Андрееву, который, проконсультировавшись с известным знатоком русских народных музыкальных инструментов, профессором А. Фаминцыным, решил, что это и есть старинная русская домра. На самом деле инструментом, найденным Мартыно-

²² См.: Киприянов В. Что играть на балалайке? — Смена, Л., 1926, 8 окт.

вым и ошибочно принятым за старинную домру, была балалайка с круглым корпусом. Ошибочность своей версии признал впоследствии и сам Андреев, хотя он уже и разработал чертежи, по которым музыкальным мастером С. И. Налимовым была изготовлена первая трехструнная домра. Затем, опять же по чертежам Андреева, Налимов изготовил комплект трехструнных домр — пикколо, малую, альтовую, теноровую, басовую, контрабасовую. Эти инструменты Андреев ввел в ансамбль балалаек. Звучание домр обогатило тембровую палитру балалаечной группы.

Так появился оркестр, названный Андреевым впоследствии «великорусским». Постепенно определились функции и место в оркестре каждого инструмента. К этому времени относится и появление партитуры для русского народного оркестра. Ее создателем был Н. П. Фомин, который принял большое участие в усовершенствовании домры, в разработке чертежей семейства домр. Ему принадлежит заслуга в обосновании единого квартового строя для всех струнных народных инструментов как наиболее полно отвечающего характеру и строению народной песни. Характеризуя народный оркестр, Андреев писал: «Очевидно, что для музыкальной передачи русских народных песен такой оркестр является наиболее типичным: входящие в состав его инструменты могут стать достоянием народа и быть лучшими пособниками народу в области его музыкального развития»²³. Хотя Андреев ошибочно и утверждал, что духовые народные инструменты (свирель, рожок) не представляют в данном случае такого интереса, да и вообще стоят гораздо ниже струнных инструментов, тем не менее в качестве эпизодических он вводил их в свой оркестр, даже сделал попытку усовершенствовать гудок. Фомин усовершенствовал гусли, пристроив к ним клавишный механизм. Это облегчило игру на них, сделало их полноправным инструментом великорусского оркестра.

Таким образом, к 1898 году закончилось в основном формирование оркестра русских народных инструментов как качественно нового явления в музыкальной культуре. Определились состав, функциональный статус каждого инструмента, его художественные и технические возможности. Основную группу оркестра составила струнная группа, в которую на равных правах вошли семейства домр и балалаек. Ведущее значение имели домры, обладающие мягким мелодичным звуком, большими техническими возможностями. При необходимости они могут перекрыть звучание всего оркестра.

Специфика звукоизвлечения на домрах (медиатором) и балалайках (рукой) — мягкое тремоло — обуславливает исполнение в оркестре пьес характерных, имеющих народно-песенную основу. По мысли самого Андреева, «музыкальный репертуар такого оркестра должен состоять по преимуществу из народных песен, гармонич-

²³ Санкт-Петербургские ведомости, 1897, № 10.

зованных в строго русском стиле»²⁴. Вместе с тем наряду с русскими песнями, обработанными для великорусского оркестра, его репертуар стал постепенно пополняться оригинальными произведениями крупной формы, имевшими ярко выраженный программный характер и воплощавшими картины народной жизни, природы, быта. Среди таких произведений пьесы (вальсы, польки, мазурки) В. Андреева, а также «Русская фантазия» А. Глазунова, музыкальные картинки Н. Фомина «Березонька», «Колыбельная», «Пава», «Овернский танец», пьесы Ф. Нимана и других композиторов.

Однако Андреев понимал, что созданием даже такого самобытного и высокопрофессионального коллектива, каким являлся его оркестр, не решалась проблема внедрения в быт народа русских народных инструментов. И вот в печати появляются написанные им статьи, брошюры о народных инструментах, великорусском оркестре, в которых он излагает свое понимание их социальной роли, вопросы организации обучения игре на них в массовом масштабе. В 1887 году при непосредственном участии Андреева появляется «Школа для балалайки» П. К. Силиверстова, а в 1894 году — «Школа игры на балалайке» самого Андреева. По инициативе же Андреева расширяется производство домр, балалаек. Ежегодно в конце XIX — начале XX века в России на внутренний рынок выпускается около 200 тысяч балалаек и домр по доступным для широких масс ценам.

Одновременно Андреев стремится к широкой популяризации русских народных инструментов через концертную деятельность. В первые годы существования ансамбля балалаечников, на протяжении 1881—1891 годов, он совершил несколько гастрольных поездок по городам России, выступал на Всемирной выставке в Париже. За успехи в развитии музыкальной культуры после концертов во Франции в 1900 году Андреев был принят в члены Французской академии искусств.

Активная концертная жизнь коллектива продолжалась с созданием великорусского оркестра. Концерты имели большой общественный резонанс, демонстрируя всему миру уникальность, неповторимое звучание русских народных инструментов. Особый успех сопутствовал великорусскому оркестру во время его зарубежных гастролей: в 1908 году в Германии, в 1909 году в Англии, в 1910 году в Америке. Отмечая демократизм, доступность в обращении с русскими народными инструментами, американская пресса писала, что они «обладают такими исключительными достоинствами, дают такой ансамбль, каким не обладает ни один из слышанных... в Америке оркестров»²⁵. После выступлений андреевского оркестра в Англии и Германии организовывались оркестры из русских народных инструментов. Некоторые из них существуют

²⁴ Санкт-Петербургские ведомости, 1897, № 10.

²⁵ Цит. по: Илюхин А. В. В. Андреев и его великорусский оркестр. — Музыка и революция, 1926, № 7, с. 30.

и поныне. Игру андреевского оркестра высоко оценили выдающиеся зарубежные музыканты — Никиш, Малер, Мук, Р. Штраус, Пуччини, Массне и другие.

Однако в России всеобщее признание великорусского оркестра завоевывалось с трудом. Открыто высказывалось презрительное, ироническое отношение к балалайке, к деятельности и личности самого Андреева. Учитывая подобное отношение «просвещенной» части публики к своему оркестру, Андреев понимал, что наиболее надежным проводником его мечты — внедрить балалайку и домру в быт народа — может стать сам народ. Он принимает решение начать обучение игре на балалайке солдат, большинство которых были выходцами из крестьян и рабочих. Работа эта велась Андреевым и его сподвижниками весьма интенсивно. Ежегодно обучалось около 600 солдат. В каждой войсковой части Петербургского военного округа имелся оркестр балалаечников, состоявший из 20—30 человек. Возвращаясь после окончания срока службы в родные села, солдаты уносили с собой и балалайку, становясь активными пропагандистами струнных народных инструментов.

Результатом культурно-просветительной, педагогической и концертной деятельности Андреева, созданного им ансамбля, а затем великорусского оркестра явилось появление в начале нынешнего века большого количества любительских, полупрофессиональных и профессиональных ансамблей и оркестров (в том числе детских), любителей игры на домре и балалайке. Под непосредственным руководством Андреева и его сподвижников только в Петербурге работали около 20 таких оркестров, десятки ансамблей балалаечников. Андреев и участники его оркестра оказывали им содействие в обучении игре на инструментах, подборе репертуара, организации концертных выступлений. В 1912 году Андрееву удалось организовать первые краткосрочные курсы по подготовке руководителей самодеятельных оркестров из числа сельских учителей.

Однако вплоть до Великой Октябрьской социалистической революции идеи Андреева, его мечты о широком внедрении в народный быт музыкальной культуры не могли реализоваться в полном объеме. Его творческие устремления пресекались самими социальными условиями, существовавшими в России, порождавшими бесправие, нищету, тяжелый продолжительный труд, поголовную неграмотность. По данным на конец XIX века, в России из каждой тысячи населения 716 человек были неграмотны. Система образования была настолько слабой и несовершенной, что на ликвидацию неграмотности среди мужчин потребовалось бы 180 лет, а женщин — 300 лет. В таких условиях, естественно, доступ к искусству был для основной массы населения закрыт — они не могли читать и писать, не знали нот, не могли воспользоваться издающейся литературой и т. д.

Возникавшие кружки, оркестры оставались по своему характеру любительскими, без широкого выхода на массовую аудиторию. Деятельность же самого Андреева не имела поддержки со

стороны государства. Он не получал материальной помощи. Сегодня известны многие документы — докладные, справки, просьбы, с которыми он обращался в различные государственные и правительственные учреждения. Большинство их оставалось без ответа. Только после Великой Октябрьской социалистической революции, создавшей предпосылки для массового развития самостоятельного художественного творчества, активная и благородная деятельность Андреева получила общественное признание и широкие перспективы.

Андреев принял революцию с радостью. Первый концерт для трудящихся Петрограда, данный великорусским оркестром, прошел с огромным успехом. Перед концертом Андреев выступил с большой речью, в которой раскрыл значение народных инструментов для подъема музыкальной культуры масс.

Все свои силы и опыт Андреев отдает делу музыкального просвещения народа, популяризации народных инструментов в массах, среди бойцов Красной Армии. Его оркестр постоянно в разъездах с концертами, в день по несколько раз выступает перед рабочими, крестьянами, бойцами различных частей Красной Армии, в госпиталях. «В тяжелые годы гражданской войны, разрухи и голода оркестр, охваченный общим подъемом и энтузиазмом, отдает свои силы на обслуживание культурно-просветительного фронта. Голодные, не имеющие ни теплой одежды, ни обуви, оркестранты пешком проходили громадные расстояния, чтобы попасть на репетиции и концерты, зимой играли в нетопленых помещениях заочеченными руками, совершали поездки на фронты гражданской войны»²⁶. Поездки эти играли огромную роль в мобилизации бойцов, поднимая их моральный дух, вселяя уверенность в окончательной победе революции. Нередко после концертов стихийно возникали митинги, на которых бойцы клялись в верности делу народа. В начале ноября 1918 года по распоряжению наркома просвещения А. В. Луначарского оркестр командирован на Северный фронт. В этой поездке Андреев сильно простудился и умер.

Заслуги его перед русской и мировой музыкальной культурой огромны. Он усовершенствовал и вывел на широкую концертную эстраду домру и балалайку: сформировал исполнительские традиции игры на народных инструментах; заложил основы репертуара для оркестров русских народных инструментов; разработал важнейшие педагогические принципы обучения игре на народных инструментах и использования каждого инструмента в оркестре; написал или содействовал написанию первых учебных пособий для игры на народных инструментах; сделал попытку придать организованный характер распространению народных инструментов. Во всем этом сказался историзм мышления выдающегося русского музыканта, сумевшего увидеть перспективу развития народных ин-

²⁶ Киприянов В. Государственный «Великорусский» оркестр имени В. В. Андреева (к 40-летию юбилею). — Музыка и революция, 1928, № 3, с. 43.

струментов и предсказать им большое будущее. Принципы деятельности оркестров русских народных инструментов были развиты и обогащены последователями и учениками Андреева.

Сразу после Великой Октябрьской социалистической революции возникает множество самодеятельных народных оркестров и ансамблей. Они организуются при клубах, красных уголках, воинских частях, избах-читальнях. Народ, воодушевленный социальными преобразованиями, тянулся к культуре, искусству, знаниям, к самовыражению в творчестве, создавал по своей инициативе кружки и коллективы самодеятельного художественного творчества. Не всегда было совершенно мастерство исполнителей, не хватало инструментов, квалифицированных руководителей. Но энтузиазм масс преодолевал трудности. Не проходило дня, чтобы центральная и местная печать не сообщала о создании нового самодеятельного театра, студии, хора, оркестра, в том числе оркестра русских народных инструментов.

К причинам, обусловившим возникновение и расцвет последних, следует отнести прежде всего: 1) относительную несложность овладения народным инструментом; 2) возможность, открывшуюся для всех желающих, играть бесплатно на народных инструментах (проявление широкого демократизма в данной области); 3) организацию методической помощи со стороны профессиональных руководителей; 4) дешевизну инструментов и простоту их устройства. Многие участники оркестров сами изготавливали домры, балалайки, различные духовые инструменты, что в условиях первых послереволюционных лет, когда выпуск их был крайне ограничен, имело немаловажное значение.

Деятельность оркестров и ансамблей русских народных инструментов с момента их создания рассматривалась как важная составная часть воспитания, просвещения и образования широких масс, как средство приобщения их к культурному наследию. Самодеятельное творчество, будучи одной из форм прямого общения человека с музыкой, приобрело при этом особое значение: «Раскрывая самый процесс формирования музыкального сочинения, оно воспитывает музыканта-любителя на непосредственном ощущении внутренних органических связей, какие существуют между отдельными элементами музыки. С этой стороны оно является методом наиболее глубокого овладения музыкой, и в этом его громадное педагогическое значение»²⁷. «В самодеятельных оркестрах вырастают люди, хорошо знающие музыкальную литературу, обладающие неиспорченным художественным вкусом, подлинные проводники музыкальной культуры в массы...»²⁸

Следует отметить, что народная инструментальная музыка (оркестры, ансамбли, кружки русских народных инструментов)

²⁷ Буцкой А. Самодеятельное музыкальное творчество в массовой работе. — Музыка и революция, 1929, № 5, с. 9.

²⁸ Алексеев П. Оркестры русских народных инструментов. — Культурная работа профсоюзов, 1938, № 11, с. 69.

развивалась многообещающими темпами с момента установления Советской власти не только в городе, но и в деревне. Однако в деревне это развитие имело свои особенности и проблемы. Отсталость деревни по сравнению с городом в культурном, образовательном и других отношениях; сильные позиции церкви с ее культом хорового духовного пения; острый недостаток музыкальных инструментов, нотной литературы; отсутствие у большинства участников не только знания музыкальной грамоты, но и навыков чтения и письма (отсюда игра по слуху или, в лучшем случае, по цифровой системе); наконец, низкий в целом уровень руководителей — все это приводило к тому, что деревенская самодеятельность значительно уступала городской и по степени художественно-исполнительского мастерства, и по качеству, направленности репертуара, и по численности, и по другим показателям.

Слабая материальная база, отсутствие квалифицированных руководителей приводили к тому, что в деревне существовал крайне разнородный инструментальный состав кружков, ансамблей. В кружках играли на всем, что было пригодно, — мандолинах, балалайках, гитарах, гармониках, духовых инструментах, то есть наиболее распространенных в деревне инструментах. Редко встречались однотипные домровые, домрово-балалаечные или гармонные оркестры, которые были широко распространены в городских клубах. Исполнительские составы сельских кружков и ансамблей зачастую были непостоянными, что также затрудняло работу. Летом, в силу специфики уклада трудовой жизни, работа кружков практически прекращалась, зимой — возобновлялась. Длительное время в деревенской самодеятельности продолжали сохраняться черты и приметы любительского творчества.

Стояла задача серьезного методического руководства сельской художественной самодеятельностью, укрепления ее специалистами, внедрения нового репертуара. Для решения этой задачи было признано целесообразным, в частности, проведение олимпиад и конкурсов, в которых участвовали бы и городские и деревенские оркестры и кружки. Выступления показали резкий контраст между деревенскими и городскими коллективами. Однако такие мероприятия благотворно влияли на деревенские кружки, заставляли их активно работать над своим совершенствованием, приводили к активному обмену опытом и т. д.

Развитие самодеятельного инструментального творчества на селе приобрело огромный количественный размах, причем его рост отмечался постоянно²⁹. Важно учитывать тот просветительный и воспитательный «заряд», который оно несло, помогая переустройству деревенского быта на новых социалистических началах, пере-

²⁹ Так, к примеру, если в 1927 году только в деревне действовали 4594 инструментальных кружка, то в начале 1929 года их было уже 7486. А всего на селе работали, по данным Центрального Дома искусств в деревне имени В. Д. Поленова, около 30 тысяч музыкальных кружков, в которых принимали участие около полумиллиона человек. См.: Корев С. К. Всероссийской музыкальной конференции. — Музыка и революция, 1929, № 1.

устройству всего уклада деревенской жизни. Добавим, что во многих кружках проводились занятия по политграмоте, истории СССР, литературе, что, несомненно, способствовало повышению общего культурно-политического уровня участников.

Таким образом, художественное самодеятельное движение, развернувшееся в городе и на селе в 1920—1930-е годы, имело громадный гуманистический и социально преобразующий характер, оно играло активную роль в решении стоявших перед страной задач, связанных с социалистическим строительством, преобразованием и утверждением новых отношений между людьми, формированием нового человека. Вместе с тем это движение, при всех региональных особенностях в городе и деревне, имело в целом свои исторически обусловленные сложности, связанные с бурной и трудной эпохой первых послеоктябрьских десятилетий.

Известные ошибки в отношении народного инструментального творчества были допущены отдельными представителями Пролеткульта. Высказывались мнения, в частности, о неспособности крестьян к инструментальному исполнению, о необходимости «саморазвития», «отделения» самодеятельного движения от государства, руководства партии, что на деле привело бы к возвращению к любительскому искусству дореволюционных лет, а может быть, и вырождению (при отсутствии руководителей, инструментов, костюмов и т. д.). Делались попытки после смерти В. В. Андреева пересмотреть значение его деятельности, тех новшеств, которые он ввел в народный оркестр; отрицались сконструированные им домры и балалайки как якобы не отвечающие «народному духу», взамен их предлагалась четырехструнная домра. Разгорелась дискуссия о гармонике; в защиту ее художественных достоинств, а также большой агитационно-воспитательной роли, особенно среди молодежи, выступил ряд представителей искусства (А. Жаров, Л. Сейфуллина и другие). «Прав комсомол, — писала Н. К. Крупская, — когда добивается, чтобы на гармонике, доступной и близкой деревне, играли песни красивые, песни революционные»³⁰. Политическую роль гармоники подчеркивал А. В. Луначарский.

С целью популяризации гармоники, балалайки и придания большей организованности развитию инструментального самодеятельного творчества было признано целесообразным провести конкурсы исполнителей на народных инструментах. В некоторых из конкурсов участвовали также танцоры, или, как их называли, «плясуны». Один из самых представительных конкурсов проходил в октябре 1926 года в зале Смольного. В конкурсе приняли участие более 170 балалаечников и гармонистов. В том же году был широко проведен конкурс в Москве. Подобные конкурсы проходили в других городах РСФСР — Мурманске, Новгороде, Пскове, Саратове. В 1927 году в Харькове был проведен Всеукраинский кон-

³⁰ Крупская Н. К. Об искусстве и литературе. М., 1963, с. 103.

курс на лучшего гармониста-любителя. В последующие годы конкурсы продолжали набирать силу, расширялась их «география». Достаточно сказать, что в течение полутора лет в стране прошло две с половиной тысячи конкурсов, на них выступили 30 тысяч гармонистов, а их игру слушали 3 миллиона человек.

Конкурсы явились предшественниками другой массовой формы «мотра художественной самодеятельности в целом, оркестров русских народных инструментов в частности, — олимпиад. Первая олимпиада состоялась в Ленинграде в 1927 году. Она охватила около 7 тысяч участников художественной самодеятельности. В первом отделении грандиозного концерта выступил сводный оркестр русских народных инструментов, который состоял из 1500 музыкантов. Дирижировал оркестром В. Киприянов — один из участников оркестра Андреева. В заключение концерта в сопровождении духового и народного оркестров общей численностью около 3 тысяч человек хор в 4 тысячи певцов исполнил «Интернационал». Такие олимпиады до 1934 года проводились в Ленинграде ежегодно. Они свидетельствовали о все возраставшем качественном и количественном росте художественной самодеятельности. Например, во второй олимпиаде (1928) приняли участие более 75 оркестров русских народных инструментов.

Однако олимпиады показали вместе с тем, что народные оркестры на открытой площадке не могут продемонстрировать всего своего тембрового богатства, хотя их составы в количественном отношении постоянно увеличивались. В одном из отчетов о концерте народного оркестра на второй олимпиаде указывалось, что в оркестре играли более 500 человек: «Но когда дирижер взмахнул палочкой, эти тысячи струн дали такой жидкий, такой слабый тон, что даже на другом конце трибун еле слышны были. Велико-русские оркестры, которые так дивно звучат в закрытом зале, здесь, под открытым небом, оказались просто жалкими»³¹. Народные оркестры, обладавшие камерным звучанием, не могли достичь большого эффекта на открытом воздухе. Все это требовало внимательнее разобраться в особенностях народных оркестров с точки зрения их художественных и технических особенностей и возможностей. Однако значение олимпиад трудно переоценить с точки зрения широкой популяризации народных оркестров. К 1930 году по стране их насчитывалось около двух тысяч.

Оценивая количественный рост самодеятельных народных оркестров в первое десятилетие существования Советского государства, необходимо признать, что этот рост не всегда сопровождался высоким исполнительским уровнем. По сравнению с андреевскими оркестрами постепенно снижалось качество звучания большинства оркестров, репертуар пополнялся в лучшем случае переложениями известных широкой публике симфонических или фортепианных произведений, в худшем — модными бульварными песенками и танцами.

³¹ Смена, Л., 1928, 25 июня.

Одной из главных причин сложившегося положения являлось то обстоятельство, что в массе своей самодеятельные оркестры русских народных инструментов из-за незнания музыкантами нотной грамоты играли на слух или «по пальцам» наиболее опытного оркестранта, в результате чего они не могли по-настоящему воспользоваться даже тем небольшим репертуаром, который к тому времени был накоплен в области народного инструментального творчества, создан Андреевым и его сподвижниками. Распространенным приемом игры в оркестре была игра в унисон всем составом, что зачастую вело к искажению фактуры, гармонии, мелодии широко известных музыкальных произведений.

На Всероссийской музыкальной конференции «Наш музыкальный фронт», проходившей в Ленинграде в 1929 году, говорилось о больших трудностях, которые переживали в своем развитии народные оркестры. В одном из выступлений прямо указывалось: «Массовые оркестры в загоне. Оркестры не имеют помещений, не имеют денег, инструментов, не имеют учебных пособий, руководителей. В результате оркестры хиреют или начинают халтурить»³². По результатам конференции была принята резолюция, в которой, в частности, отмечалось: «Принимая во внимание большую доступность народных музыкальных инструментов, считая таковые инструменты лучшим и могучим средством продвижения музыки в массы и популяризации ее, установить стандарты минимальных ансамблей народных инструментов; добиваться улучшения продукции Государственного музыкального треста путем создания опытно-лабораторной мастерской для усовершенствования народных инструментов с привлечением специалистов — руководителей по каждой отрасли; удешевить стоимость выпускаемой этим трестом продукции; повысить качество струн, организовать починочную мастерскую таких инструментов; содействовать работам по исследованию и усовершенствованию народных духовых инструментов и производить опыты по их внедрению в народные оркестры; добиваться организации больших образцово-показательных коллективов, сохранения и поддержки уже существующих; усилить издание художественной литературы для всех видов музыкальной работы, в частности, обратить серьезное внимание на издание ходовой музыкальной литературы для малых ансамблей; организовать государственный кредит для рабочей массы в целях широкого приобретения музыкальных инструментов; считать необходимым продажу отдельных инструментов, а не только комплектов по заявкам организаций»³³.

Конференция привлекла внимание музыкальной общественности к проблемам самодеятельных народных оркестров. К этому времени относится появление различных методических пособий. В 1925 году было издано «Руководство к организации велико-

³² Наш музыкальный фронт. Материалы Всероссийской музыкальной конференции. М., 1930, с. 33.

³³ Там же, с. 222.

русских оркестров в рабочих и красноармейских клубах и школах» А. Чагадаева, в 1929—1933 — «Школа коллективной игры на русских народных инструментах» К. Алексева.

К тому же времени относится появление целого ряда оригинальных сочинений для русского народного оркестра. В 1928 году А. Пащенко написал музыкальную картину «Улица веселая», в партитуру которой впервые были введены баяны. Пьеса с успехом исполнялась многими оркестрами. В 1929 году С. Василенко создал концерт для балалайки с оркестром. Его первыми исполнителями были известный балалаечник-виртуоз Н. Осипов и выдающийся советский дирижер Н. Голованов. В 1934 году Василенко написал для русского народного оркестра «Итальянскую симфонию», в которой использовал итальянские народные мелодии, хорошо звучавшие в исполнении балалаек и домр, что представляло особый интерес для исполнителей. Появляются произведения Н. Будашкина и других советских композиторов, написанные специально для народного оркестра. По богатству и разнообразию красок репертуар стал в корне отличаться от первых пьес для народного оркестра Андреева и его сподвижников.

К 30-м годам относится и расширение инструментального состава народного оркестра, что значительно обогатило его тембровое звучание. Постоянной группой становится группа баянов. Шире вводятся народные духовые инструменты, ударные. Делаются попытки ввести инструменты симфонического оркестра в народный.

Великая Отечественная война снизила рост оркестров, как и художественной самодеятельности в целом. Большинство ее участников ушли на фронт, напряженный трудовой ритм не позволял активно вести учебную и творческую деятельность. Однако сразу же после Победы народные оркестры вновь встали в ряд самых любимых и массовых жанров художественной самодеятельности. Послевоенные годы характеризуются появлением множества новых коллективов, ростом их мастерства.

В середине 50-х годов начинается новый этап в развитии оркестров. На художественную самодеятельность как на важное средство коммунистического воспитания трудящихся было обращено самое пристальное внимание партии и правительства. Вводятся обучение игре на народных инструментах во многих консерваториях, институтах искусств, музыкальных училищах. В 1949—1950 годы были открыты первые культурно-просветительные училища, а в 1959 году в институтах культуры организовались отделения народных инструментов. Это дало возможность не только готовить профессиональные кадры руководителей народных оркестров, но и резко увеличить число обучающихся игре на народных инструментах, что, в свою очередь, создало благоприятные условия для развития художественной самодеятельности.

В 50—60-е годы появилось много интересных сочинений для русского народного оркестра и народных инструментов Н. Будашкина, А. Холминова, Ю. Шишакова, П. Куликова, Г. Тихомирова,

П. Барчунова. Увеличился выпуск народных музыкальных инструментов: баянов, гармоней, аккордеонов, домр, балалаек; укрепилась материальная база клубов и Домов культуры, в которых работали оркестры.

Этот период, однако, выявил и серьезные недостатки в организации работы самодеятельных народных оркестров, которые стали резко сдерживать их качественный и количественный рост. Многие из недостатков не изжиты до сих пор и отрицательно сказываются на деятельности оркестров.

Одним из главных недостатков является нехватка качественных музыкальных инструментов. Существующие фабрики³⁴ по производству домр, балалаек не могут обеспечить полностью самодеятельность этими инструментами. Остается недостаточно высоким их качество. В лучшем случае они годны для начального обучения. Для концертной же практики нужны такие же высококачественные инструменты, какие изготавливаются в основном по специальным заказам концертных организаций или учебных заведений, которым музыкальные инструменты необходимы для обеспечения учебного процесса. Художественной же самодеятельности приходится пользоваться инструментами массового производства. Проблема выпуска народных инструментов для самодеятельных оркестров русских народных инструментов неоднократно становилась предметом острых дискуссий на страницах различных журналов и газет, выступлений ответственных работников Министерства культуры СССР и РСФСР, ВЦСПС. Однако проблема эта до сих пор не решена. Более того, в последние годы сократился выпуск тех инструментов, которые раньше выпускались массовым тиражом, — домровых басов, балалаечных басов и контрабасов.

Другим важным недостатком является неудовлетворительное состояние репертуара для самодеятельных оркестров. За последние 15—20 лет положение в этой области улучшилось. Появилось много интересных оригинальных сочинений, а также обработок народных песен для народного оркестра композиторов В. Блока, В. Бояшова, Ю. Зарицкого, Б. Кравченко, В. Пикуля, Г. Фрида, Н. Шахматова. Их музыка вобрала в себя метроритмические, гармонические, ладовые особенности, присущие современной музыке вообще. Расширился состав инструментов, вводимых в партитуры народного оркестра. Наряду с духовыми деревянными инструментами симфонического оркестра стали вводиться медные духовые, фортепиано, увеличилось количество ударных инструментов.

Явление это, на наш взгляд, имеет и положительные и отрицательные стороны. К положительным следует отнести расширение тембровых и тесситурных возможностей народного оркестра, уси-

³⁴ Экспериментальная музыкальная мастерская Министерства культуры РСФСР (Москва, проспект Мира, 116); Производственный комбинат ВХО (Москва, Товарищеский пер., 17); Экспериментальная фабрика им. Советской Армии (Москва, 1-й Тружеников пер., 16); фабрика им. А. В. Луначарского (Ленинград, ул. Вульфова, 26); Экспериментальная музыкальная фабрика (Москва, 1-я Пугачевская, 13).

ление его общей звучности и, несомненно, большую приспособляемость к запросам эстрады, вкусам слушателей. К отрицательным относятся: нивелировка колористических особенностей народного оркестра, слабое использование звуковых ресурсов собственно народных инструментов, снижение роли струнных как ведущей группы в оркестре и непомерное выделение группы баянов.

На это было обращено внимание еще в 1949 году на совещании, посвященном перспективам развития народных оркестров, организованном Всесоюзным комитетом по делам искусств при Совете Министров СССР. На совещании указывалось, что некоторые оркестры превратились, по существу, в полусимфонические с добавлением баянов и домр.

Сегодня отчасти указанной же причиной объясняется тот факт, что в последние годы в репертуаре народных оркестров все реже встречаются обработки и сочинения В. Андреева, Н. Фомина, Ф. Нимана, П. Каркина, С. Крюковского, Н. Будашкина (кроме, пожалуй, концерта для домры с оркестром), А. Холминова, П. Куликова и других композиторов, создавших «золотой фонд» репертуара для оркестров русских народных инструментов. Инструментальный состав многих пьес этих композиторов (струнный или баянно-струнный) стал «узким» для современных составов, особенно профессиональных, которые являются своеобразными «законодателями мод» в области народной инструментальной музыки. Отсюда переакцентировка внимания ряда композиторов на инструменты симфонического оркестра, отсюда изменение и характера самих сочинений, отличающихся сложностью фактуры, гармонического и мелодического языка.

Между тем, в отличие от подобных сочинений, произведения названных выше авторов доступны для понимания и исполнения в самом среднем по подвижности оркестре. Более того, многие из пьес прямо были рассчитаны на самодеятельные составы. Народно-песенное начало, его умелое оркестровое изложение, несложное сопровождение делают пьесы легкими для исполнения в любом оркестре. Вместе с тем сегодняшняя практика самодеятельных народных оркестров предъявляет свои требования к репертуару. Оркестры не могут довольствоваться полностью теми пьесами, которые накоплены и уже достаточно освоены в предшествующий период.

Современные требования к содержанию и характеру музыки, возросшие эстетические запросы масс и самих участников самодеятельности, среди которых абсолютное большинство составляют лица, имеющие высшее, неоконченное высшее или среднее специальное образование, заставляют формировать репертуар, отвечающий этим требованиям и запросам. Без элементов симфонизации народной музыки, введения в состав народных оркестров инородных инструментов (с учетом сохранения специфики звучания народного оркестра) сегодня нельзя рассчитывать на успех. Этот процесс является закономерным, отражающим развитие музыкального искусства, его выразительных средств и эстетических

возможностей. Иными словами, необходимы дальнейшие усилия по созданию полноценного, отвечающего духу времени, современному уровню художественных запросов народа репертуара для самодеятельных народных оркестров. Репертуара, который был бы адресован тем кругам слушателей и исполнителей, что знакомятся с народной музыкой самодеятельно, а не -занимаются ею профессионально.

Создание такого репертуара — гражданский долг композиторов — профессионалов и любителей. Здесь можно идти двумя путями: путем развития и обогащения выразительных возможностей инструментов оркестров при сохранении их состава и путем введения в народный оркестр дополнительных инструментов симфонического оркестра, фортепиано и т. п. Задача же заключается в том, чтобы создать оркестр, который представлял бы собой наиболее полноценный художественный исполнительский коллектив, сохраняющий оригинальность звучания народных инструментов. Необходимо учитывать при этом, что самодеятельные народные оркестры по объективным причинам не могут иметь в своих составах большую группу духовых инструментов, большое количество ударных инструментов и уступают профессиональным коллективам по уровню исполнительского мастерства. Значит, самодеятельные народные оркестры требуют особого репертуара с точки зрения как инструментального состава, так и тематической направленности.

Отсутствие партитур, которые отвечали бы перечисленным требованиям, вынуждает руководителей затрачивать много сил на подбор и отыскание нужных пьес, на их инструментовку, а также делать переложения с уже готовых партитур, что имеет следствием потерю художественных достоинств музыки: нередко переложение ограничивается механическим переписыванием голосов без учета тембровых, регистровых, технических и т. п. особенностей каждого инструмента или целой группы инструментов; партии, требующие технического мастерства, передаются группе баянов, а на долю струнных, являющихся основой народных оркестров и придающих им неповторимый колорит, приходится второстепенные партии — pedalные ноты, гармоническое сопровождение, подголоски и т. п. В результате многие народные оркестры звучат как баянные с добавлением струнной группы.

Заключая сказанное о проблеме репертуара, можно вспомнить слова В. Андреева, звучащие удивительно злободневно в настоящее время, хотя написаны они в начале века: «Качества великорусского оркестра ныне известны почти всему миру; музыкальными авторитетами тех стран, где он концертировал, признано, что великорусский оркестр обладает такими музыкальными средствами, которые дают ему возможность занять после симфонического оркестра сейчас же следующую ступень. Было бы ошибочно выводить отсюда, что великорусский оркестр имеет в виду исполнять непременно симфоническую музыку или вообще конкурировать с симфоническим оркестром. Такое задание противоречило бы

главной цели великорусского оркестра, у которого должен быть „свой“ репертуар»³⁵.

Следующим «узким местом» в работе самодеятельных народных оркестров остается проблема руководителей. Касаясь ее в конце 30-х годов, первый нарком просвещения А. В. Луначарский отмечал, что если в отношении развития самодеятельной музыки в массах «мы довольно сильно двинулись вперед» и что «рабочие оркестры, в особенности на русских инструментах, рабочие хоры развиваются многообещающим темпом», то «это еще не значит, однако, чтобы мы имели достаточное количество высококвалифицированных инструкторов, музыкально образованных, педагогически вооруженных и социально сознательных, которых мы могли бы щедро вливать во все растущее рабочее музыкальное движение»³⁶.

Как показывает анализ состава руководителей современных оркестров, только одна пятая часть их имеет высшее образование. Если к этому добавить, что многие из них работают с оркестрами по совместительству, не имеют необходимого опыта работы с такими коллективами, то становится очевидно, что многие недочеты, встречающиеся в организации деятельности самодеятельных народных оркестров, связаны с нехваткой профессионально подготовленных руководителей.

Те выпускники, которые готовятся в стенах культурно-просветительных, музыкальных училищ и институтов культуры, не удовлетворяют полностью требования, предъявляемые к ним практикой художественной самодеятельности. Большинство из них не обладает необходимыми навыками и профессиональной выучкой для работы именно в самодеятельном коллективе, имеющем свою специфику. Введение в курсы подготовки студентов цикла лекций по методике работы с самодеятельным народным оркестром не решило проблему качества их подготовки. Необходимы кардинальные изменения в подготовке руководителей самодеятельных оркестров с акцентом на усиление их специальной, дирижерской и методической подготовки.

За дирижерским пультом многих самодеятельных оркестров русских народных инструментов сегодня стоят подчас работающие на общественных началах люди, которые нуждаются в квалифицированной и продуманной методической помощи, в приобретении глубоких профессиональных знаний и умений. Однако для повышения их квалификации не делается всего того, что требуется. Не проявляют достаточной активности и заинтересованности здесь областные и краевые Управления культуры, научно-методические центры. Курсы повышения квалификации организуются крайне нерегулярно, носят зачастую нечеткую профессиональную направленность, не имеют программ.

³⁵ Андреев В. Великорусский оркестр и его значение для народа. Пг., М., 1917, с. 2.

³⁶ Луначарский А. В мире музыки. М., 1971, с. 365.

А ведь оценивая достижения оркестров русских народных инструментов, нельзя ограничиваться деятельностью профессиональных коллективов, хотя в этой области у нас есть чем гордиться. Далеко за пределами нашей Родины известны такие оркестры, как оркестр имени Н. Осипова, оркестр Ленинградской филармонии имени В. Андреева, оркестр Центрального телевидения и Всесоюзного радио, оркестр Новосибирского радио, Московский молодежный оркестр, оркестр хора имени М. Пятницкого, и другие. Они являются своеобразными эталонами для самодеятельных коллективов. Однако развитием последних во многом определяется общее состояние народной инструментальной музыки. Здесь есть также свои достижения. Только в клубных учреждениях системы Министерства культуры СССР работают около 10 тысяч народных оркестров и ансамблей, которые объединяют 126 тысяч человек. К этим впечатляющим цифрам нужно добавить количество народных оркестров, работающих в культурно-просветительных учреждениях ВЦСПС и других учреждениях, в музыкальных и культурно-просветительных училищах, музыкальных школах, вузах искусства и культуры. Очевиден размах, который характеризует современное состояние и развитие народного инструментального исполнительского искусства. Это действительно одна из распространенных форм художественного творчества трудящихся.

Отличительной чертой деятельности современных самодеятельных народных оркестров является органичное сочетание массовости с резким возрастанием мастерства музыкантов. Этому способствуют, во-первых, приток в оркестры выпускников музыкальных учебных заведений, которые не стали профессиональными музыкантами, во-вторых, организация планомерного и систематического учебно-творческого и образовательного процесса — изучение музыкантами нотной грамоты, теории и истории музыки, постоянное повышение технического мастерства игры на инструментах. Возросший художественный уровень большинства народных оркестров накладывает на них дополнительную ответственность за уровень музыкально-просветительной деятельности, за эстетическое просвещение и развитие слушательской аудитории, вынуждает постоянно совершенствовать методику учебно-воспитательной и учебно-творческой работы.

Современные русские народные оркестры, как профессиональные, так и самодеятельные, в большинстве своем имеют одинаковый инструментальный состав: семейство трехструнных домр, семейство балалаек, баяны, клавишные (реже звончатые или щипковые) гусли, различные ударные инструменты. В некоторых случаях вводятся также аккордеоны, оркестровые или тембровые гармоники³⁷.

Данный набор инструментов является наиболее употребительным. Вместе с тем в последнее время для тембрового обогащения, расширения технических и художественных возможностей народных оркестров все чаще в их состав вводят деревянные и медные духовые инструменты симфонического оркестра — флейту, гобой, кларнет, фагот, трубу, тромбон; народные духовые инструменты — жалейку, брёлку, владимирские рожки, свирели, а также фортепиано, гитару (или электрогитару), смычковый контрабас и другие инструменты.

Обусловлено это тем, что, с одной стороны, каждый руководитель, в зависимости от стоящих перед коллективом задач или от инструментария партитуры разучиваемой пьесы, вынужден варьировать состав, вводить необходимые инструменты, менять их соотношение в основных группах; с другой стороны, руководителю самодеятельного оркестра нередко приходится использовать те инструменты, которые имеются в наличии или на которых уже играют участники.

Для придания оркестру индивидуального звучания в состав вводятся редко встречающиеся народные инструменты: гусли звончатые, духовые народные инструменты. Их изготовление не требует фабричных условий. Делают их народные умельцы или сами играющие. Поэтому успех дела в данном случае достигается умением руководителя найти таких людей, привлечь их в оркестр или установить с ними сотрудничество.

Каждый из инструментов оркестра выполняет лучше одну какую-либо функцию — мелодическую, басовую или функцию аккомпанемента. Но по мере надобности для решения определенных

³⁷ О количественном соотношении инструментов по группам см. в приложении 1.

художественных задач инструментам могут поручаться несвойственные им функции; например: домрам малым, балалайкам примам — аккомпанемент, а домрам басовым, балалайкам басовым и контрабасовым — проведение мелодии и т. д.

Каждый из инструментов оркестра имеет свою ярко выраженную тембровую окраску, свои технические и художественные возможности, сильные и слабые стороны. Их знание необходимо руководителю в процессе обучения оркестрантов, инструментовки пьес, подготовки репертуара. Это важно и для того, чтобы развивать и обогащать исполнительские традиции.

Группа трехструнных домр

Группа трехструнных домр включает семь инструментов: домру пикколо, домру малую, домру альтовую, домру меццо-сопрановую, домру теноровую, домру басовую и домру контрабасовую³⁸.

Домра пикколо. Инструмент транспонирует на октаву вверх. Диапазон домры пикколо от *си* первой октавы до *ми* четвертой октавы. Строй инструмента: 1-я струна — *ля* второй октавы, 2-я струна — *ми* второй октавы, 3-я струна — *си* первой октавы.

1

Записывается:

Звучит:

У домры пикколо чаще всего используется высокий регистр, звучащий ярко и светло. Пронзительные по характеру звуки домры пикколо как бы продолжают вверх диапазон домры малой. В партитурах эти инструменты пишутся чаще всего в унисон, а звучат в октаву.

Трудности в игре на домре пикколо создают малые расстояния между ладами. Из-за этого трудно плотно прижать струны к порожкам. В результате, особенно при игре на верхних ладах, могут появиться скрипы, металлические призвуки при тремолировании.

Основные приемы игры на домре пикколо: тремоло, удар, пиццикато, глиссандо.

Домра малая. Диапазон домры малой от *ми* первой октавы до *ля* третьей октавы. Строй инструмента: 1-я струна — *ре* второй октавы, 2-я струна — *ля* первой октавы, 3-я струна — *ми* первой октавы.

³⁸ Меццо-сопрановая, теноровая и контрабасовая домры в настоящее время употребляются крайне редко.

Записывается
и звучит:



Домра малая имеет ровную и яркую звучность во всем диапазоне, за исключением трех-четырех верхних нот, которые звучат напряженно, с сухим металлическим призвуком. В низком и среднем регистрах на домре малой выразительно звучат мелодии напевного, задушевного характера. В партитурах домра малая занимает вторую строку (или вторую и третью) после домры пикколо.

Удобная конструкция, небольшие размеры домры малой делают ее легкой для игры. Она является ведущим инструментом оркестра. Ей часто поручаются сложные пассажи, различные технические фигурации.

Основные приемы игры на домре малой: тремоло, удары вверх и вниз, пиццикато, флажолеты, глissандо.

Домра альтовая. Домра альтовая транспонирует на октаву вниз. Диапазон инструмента от *ми* малой октавы до *ля* второй октавы. Строй домры альтовой: 1-я струна — *ре* первой октавы, 2-я струна — *ля* малой октавы, 3-я струна — *ми* малой октавы.

3

Записывается:



Звучит:



Домра альтовая имеет мягкий, грудной по тембру звук. Напряженно звучат лишь крайние верхние звуки начиная от *ми* третьей октавы. Нижние звуки, примерно от *соль* первой октавы и ниже, звучат несколько приглушенно и неопределенно в высотном отношении. Чаще всего домре альтовой поручают партии мелодического характера в среднем и нижнем регистрах или педальное сопровождение. Инструмент обладает большими техническими возможностями, но игра на нем требует от играющего физически развитых, крепких кистей рук.

Основные приемы игры те же, что и на домре малой.

Домра басовая. Диапазон инструмента от *ми* большой октавы до *фа* — *соль* первой октавы. Инструмент обладает ровным и плотным звуком по всему диапазону. Строй домры басовой: 1-я струна — *ре* малой октавы, 2-я струна — *ля* большой октавы, 3-я струна — *ми* большой октавы. Низкий регистр дает сильный, насы-

щенный, несколько грузноватый звук. Средний и высокий регистры обладают мягким, с бархатистым оттенком, звуком.

4

Записывается
и звучит:



Домре басовой чаще всего поручается исполнение гармонически выдержанных басовых звуков. Выразительно на домре басовой звучат мелодии в среднем регистре в октаву с балалайкой контрабас и домрой альтовой. Недостатками инструмента являются его большой размер, овальная форма корпуса, что ограничивает исполнение сложных технических пассажей и требует, как и от играющего на домре альтовой, хороших физических данных, крепких рук.

Основные приемы игры на домре басовой: тремоло, удар, пиццикато.

Таким образом, звуковой диапазон четырех инструментов группы домр равен пяти октавам — от *ми* большой октавы до *ми* четвертой октавы. В силу различий в тембровом и тесситурном звучании группе домр под силу исполнение самых разнообразных пьес. Яркий, выразительный колорит, достаточная громкость звучания домровой группы по праву делают ее ведущей группой народного оркестра.

Группа балалаек

Группа балалаек включает в себя пять инструментов: балалайку прима, балалайку секунду, балалайку альт, балалайку бас и балалайку контрабас.

Балалайка прима. Диапазон балалайки прима от *ми* первой октавы до *ре* — *ми* третьей октавы. Строй инструмента: 1-я струна — *ля* первой октавы, 2-я и 3-я струны — *ми* первой октавы (в унисон).

5

Записывается
и звучит:



Во всем диапазоне балалайка прима звучит ровно; в низком регистре — более приглушенно, чем в среднем, более громком и гибком в динамическом отношении. Самый высокий регистр, особенно у обычных, не заказных инструментов, звучит слабо, ак-

корды прослушиваются плохо. Поэтому при игре в оркестре этот диапазон используется мало.

Балалайка прима обладает большими техническими возможностями. На ней можно исполнять сложные пассажи, мелодии напевного характера, плясовые наигрыши двойными и тройными нотами. Балалайка прима придает неповторимый колорит звучанию всего оркестра русских народных инструментов. Наравне с домрой малой она является ведущим инструментом в оркестре, ей часто поручаются сольные фрагменты.

Основные приемы игры на балалайке прима: бряцание, тремоло, пиццикато, вибрато, глissандо.

Балалайка секунда. Диапазон инструмента от *ля* малой октавы до *фа* второй октавы. Строй балалайки секунды: 1-я струна — *ре* первой октавы, 2-я и 3-я струны — *ля* малой октавы (в унисон).



Балалайке секунде поручаются в основном партии аккомпанемента. Лучше всего инструмент звучит в низком и среднем регистрах. Эти регистры удобны для игры, именно здесь наиболее часто используются открытые струны. Поэтому партии балалайки секунды пишут чаще всего таким образом, чтобы верхние ноты аккордов были не выше *ля* — *си* первой октавы. Нежелательно играть весь аккорд на открытых струнах. Звук при этом может получиться дребезжащий, гудящий, струны приходится постоянно глушить рукой.

Основные приемы игры: удар, тремоло.

Балалайка альт. Балалайка альт транспонирует на октаву вниз. Диапазон инструмента от *ми* малой октавы до *до* второй октавы. Строй балалайки альт: 1-я струна — *ля* малой октавы, 2-я и 3-я струны — *ми* малой октавы (в унисон).



Балалайка альт, как и балалайка секунда, выполняет в основном функцию аккомпанемента. Низкий и средний регистры балалайки альт наиболее употребительны. В высоком регистре играть на ней трудно. Толстые струны трудно плотно прижимать к порож-

кам. Из-за этого звук может получиться со скрежетом и неопределенной высоты.

Во многих пьесах современных композиторов балалайке альт поручают партии подголосочного характера, исполнение различного рода гармонических фигураций по одной ноте. Играют их пальцем или мягким медиатором.

Основные приемы игры на балалайке альт те же, что и на балалайке секунде.

Балалайка бас. Диапазон и строй балалайки бас одинаковы с домрой басовой (*ми* большой октавы — *соль* первой октавы), но звучат инструменты, в силу различий в конструкции, несколько различно в тембровом отношении.



Благодаря большому размеру кузова звуки на балалайке бас долго не гаснут и на протяжении всего диапазона звучат сильно и ровно. В техническом отношении балалайка бас менее подвижна, чем домра басовая. Поэтому ей поручаются в основном басовые звуки, реже — проведение мелодии в низком регистре.

Основные приемы игры на балалайке бас: удар, тремоло, пиццикато.

Балалайка контрабас. Балалайка контрабас транспонирует на октаву вниз. Диапазон инструмента от *ми* контроктавы до *соль* малой октавы. Строй балалайки контрабас: 1-я струна — *ре* большой октавы, 2-я струна — *ля* контроктавы, 3-я струна — *ми* контроктавы.



В силу большого размера инструмента звуки на балалайке контрабас сочные, густые, долго резонирующие. Балалайка контрабас выполняет и функции домры контрабасовой, из-за технического несовершенства вышедшей из употребления. Регистры балалайки бас и балалайки контрабас сходны, поэтому их партии обычно дублируются в октаву.

Играют на балалайках бас и контрабас чаще всего кожаным или сделанным из мягкого полиэтилена медиатором.

Общий диапазон группы балалаек такой же, как и группы домр, но сдвинут на октаву ниже (от *ми* контроктавы до *ми* третьей октавы).

Неповторимый колорит звучания группы балалаек сделал их со времен В. Андреева «душой» русского народного оркестра. Наравне с группой домр они составляют основу оркестра, придавая ему богатое по тембру и динамике звучание.

Группа баянов

Баян, введенный в состав русского народного оркестра в начале 1930-х годов, стал ныне одним из его ведущих инструментов. По своей популярности, массовости, распространенности баян прочно удерживает ведущее место среди всех музыкальных инструментов, хотя он значительно «моложе» домры и балалайки. Его предшественницей является хроматическая двухрядная гармоника, изобретенная в 1880 году замечательным тульским мастером, музыкантом-самоучкой Николаем Ивановичем Белобородовым. Название свое баян получил в 1907 году в честь легендарного древнего русского певца-сказителя Бояна.

За прошедшее с момента создания баяна время его конструкция постепенно усовершенствовалась. Сейчас существует несколько разновидностей инструмента: готовый, выборный, комбинированный (готово-выборный). Эти баяны имеют левую и правую клавиатуры. Оркестровые и тембровые баяны (гармоники) имеют только правую клавиатуру.

Все народные оркестры включают в свой состав разную по количеству группу баянов. При игре в оркестре у них чаще всего используется правая клавиатура инструмента, имеющая диапазон от *соль* большой октавы до *ми* четвертой октавы³⁹. Лишь в характерных плясовых, наигрышных пьесах для придания звучанию большей устойчивости и ритмичности или для поддержания мелодической линии в нижнем регистре играют на левой клавиатуре баяна.

Большой диапазон правой клавиатуры инструмента дает возможность использовать его в различных по характеру и tessитуре пьесах. В низком регистре звуки на баяне плотные, густые, в среднем — светлые, сочные, в высоком — резкие, пронзительные. Баян способен передать любое настроение — веселое, шутливое, грустное, задумчивое и т. д. Звучание этого инструмента прекрасно сочетается с тембром домр, балалаек, гуслей, духовых народных инструментов, оно привносит в оркестр яркую свежую краску.

Оркестровые гармоники. В целях насыщения басовой партии, а также исполнения в низком регистре сложных технических пассажей (на левой клавиатуре баяна невозможно быстро сыграть

³⁹ Имеются в виду полные баяны массового производства. У заказных и концертных инструментов диапазон несколько больше.

их), наконец, усиления звучания баяна в различных регистрах в некоторые партитуры вводятся оркестровые гармоники. Инструменты эти были сконструированы Н. И. Белобородовым, а впоследствии значительно усовершенствованы и изменены по конструкции советскими музыкальными мастерами. В группу оркестровых баянов входят шесть инструментов — пикколо, сопрано, альт, тенор, бас (баритон) и контрабас. Все инструменты имеют только правую клавиатуру и отличаются друг от друга размером и диапазоном. Ныне оркестровые гармоники широко применяются как в струнных, так и в баянных оркестрах.

Диапазон оркестровых гармоник

Пикколо:	<i>соль</i> первой октавы — <i>соль</i> четвертой октавы
Сопрано:	<i>ми</i> малой октавы — (<i>ре</i>) <i>ми</i> четвертой октавы
Альт:	<i>си-бемоль</i> большой октавы — (<i>до</i>) <i>си</i> второй октавы
Тенор:	<i>ля</i> большой октавы — <i>ля</i> первой октавы
Бас (баритон):	<i>до</i> большой октавы — <i>ля</i> первой октавы
Контрабас:	<i>ми-бемоль</i> контроктавы — <i>си-бемоль</i> малой октавы

По своему тембру оркестровые гармоники близки звучанию обычных баянов, поэтому при наличии их в партитуре и отсутствии в клубе их можно заменять обычными баянами.

Тембровые гармоники. Иногда в партитуры вводят также тембровые гармоники. Инструменты эти являются разновидностью оркестровых гармоник. Каждый из них имеет только правую клавиатуру и обладает особым тембром, напоминающим звучание того или иного духового инструмента симфонического оркестра. Отсюда и название инструментов — флейта, гобой, кларнет, фагот и т. д.

Тембровые гармоники еще не имеют устоявшейся конструкции и определенного диапазона. Они требуют дальнейшего усовершенствования. В настоящее время наибольшее распространение получили тембровые гармоники следующих диапазонов:

Диапазон тембровых гармоник

Флейта-пикколо:	<i>соль</i> первой октавы — <i>соль</i> четвертой октавы
Флейта:	<i>до</i> первой октавы — <i>ми</i> четвертой октавы
Гобой:	<i>си</i> малой октавы — <i>фа-диез</i> третьей октавы
Кларнет:	<i>соль</i> малой октавы — <i>фа</i> третьей октавы
Валторна:	<i>ля</i> большой октавы — <i>до</i> второй октавы
Труба:	<i>си-бемоль</i> малой октавы — <i>ля</i> второй октавы
Туба:	<i>ми</i> контроктавы — <i>фа</i> малой октавы

Аккордеон. Для обогащения тембрового звучания в оркестр часто вводят аккордеоны. Оригинальный и неповторимый тембр звучания достигаются на аккордеоне за счет включения разных регистров — флейты, гобоя, кларнета, фагота и т. д. Это в определенной мере компенсирует отсутствие духовых народных инстру-

ментов и духовых инструментов симфонического оркестра и придает, как говорилось, специфическую окраску звучанию народного оркестра в целом.

10	Инструмент, игру которого имитирует аккордеон	Обозначение регистра на аккордеоне	Звук, который дает клавиша <i>ля</i> первой октавы
	Флейта (пикколо)		
	Гобой		
	Кларнет		
	Фагот		
	Орган		
	Тutti		

При наличии в партитуре аккордеона под нотосоцем обычно выставляется регистровый знак. Знак этот на протяжении пьесы может меняться в зависимости от того, какие художественные задачи в том или другом отрывке выполняет аккордеон, какие инструменты имитирует.

В последние годы большое распространение получили много-тембровые баяны. Вводят их и в состав народных оркестров. Часто они играют партии оркестровых или тембровых гармоник, аккордеонов. Обозначение регистров у тембровых баянов аналогично обозначению у аккордеонов.

Духовые народные инструменты

В противоположность домре, балалайке или баяну духовые народные инструменты не претерпели больших изменений с момента своего возникновения. Однако это не значит, что их введение в оркестр малоэффективно или отрицательно сказывается на звучании в целом. Наоборот, даже несколько звуков, сыгранных на брёлке или свирели, придают пьесе неповторимый колорит.

В практике кроме названных инструментов наиболее употребительны также жалейка, владимирский рожок, кугиклы.

Кугиклы представляют собой несколько соединенных между собой трубочек, небольших по диаметру (1—2 см) и длине (10—15 см). Изготавливались из дерева куги (отсюда и название инструмента); в настоящее время чаще всего используются бамбуковые трубочки, более распространенные и доступные для самостоятельности. С одного конца трубочки закрываются пробками или пыжами, которые могут передвигаться, что дает возможность настраивать инструмент по основным звукам тембры альности исполняемого произведения. Тембр звучания — светлый, легкий, бисерный. Быстрое чередование трубочек при игре создает впечатление звонкого потока переливчатых звуков.

Свирель имеет несколько разновидностей и названий (сопель, дудка и другие). Делается чаще всего из деревянной (а в последнее время и металлической) трубки конической формы. Длина трубки около 40 см, диаметр от 1,5—2 см в широкой части до 1 см в окончании. В широкий конец трубки вставляется специальное устройство со свистковым отверстием, которое и дает при вдувании воздуха звук. На верхней части корпуса свирели просверлены 6—7 отверстий. Зажимая их при вдувании воздуха, можно получать звуки разной высоты. Свирель имеет устойчивый звукоряд, чаще всего в строе до и ля мажор. На свирели хорошо звучат мелодические построения, но особенно украшения — трели, морденты, форшлаги. В целом звучание очень нежное, мягкое, высокие звуки имеют характерный свистяще-шипящий призыв; напоминает несколько флейту-пикколо, но у свирели звук тоньше, благороднее.

Жалейка. Инструмент изготавливается из деревянной или металлической трубки. В верхний конец вставляется пищик. Вверху на трубке имеется от 3 до 6 отверстий. В зависимости от размеров трубки жалейки могут быть разного звукового диапазона. Чаще всего встречаются инструменты с диапазоном от до, ре, соль первой октавы до до, ре, соль второй октавы. Для усиления звука на конец трубки надевается раструб. Изготавливается он обычно из коровьего рога или бересты. Звук у жалейки резкий, громкий. Используется инструмент в характерных пьесах наигрышного, плясового характера.

Брёлка получила свое название, по некоторым данным, от дерева бредины, из которого она изготавливается. Инструмент похож на жалейку, но значительно более мягкий и благозвучный по тембру. В 1897 году В. Андреев сделал попытку усовершенствовать брёлку и ввести ее в свой оркестр. В инструмент была вставлена трость по типу гобойной, что сразу же значительно сблизило по звучанию эти инструменты; поэтому брёлку часто называют «народным гобоем». Особенно хорошо брёлка звучит в плясовых, хороводных пьесах.

Владимирский рожок. Инструмент получил широкое распространение в XVIII—XIX веках в центральных губерниях России,

особенно на Владимирщине, откуда и идет его название. В конце XIX — начале XX века ансамбли и целые оркестры владимирских рожечников вызвали своей игрой неизменный интерес у публики и музыкантов.

Тембр владимирского рожка мягкий, нежный, несколько гнусавый, напоминает звучание гобоя, брёлки и кларнета в его верхнем регистре. Это обстоятельство часто служит основанием для замены владимирского рожка гобоем или кларнетом. Однако нужно сказать, что полной взаимозаменяемости не достигается. Владимирский рожок имеет более светлый и характерный звук, который и вносит в оркестр особый колорит.

В целом народным духовым инструментам свойственна интонационная неустойчивость, что связано с недостатками в конструкции. Это создает определенную сложность при игре на них. Последним во многом объясняется редкое их использование не только в оркестрах художественной самодеятельности, но и в профессиональных народных оркестрах.

Гусли

Одним из древнейших русских инструментов являются гусли. Упоминание о гуслях встречается во многих литературных источниках Киевской Руси. К концу XIX века в России получили распространение в основном три вида гуслей: звончатые, щипковые, клавишные.

Гусли звончатые имеют деревянную основу трапециевидной формы, на которую натянуто 13—15 струн. Каждая из них дает один звук. Пальцами правой руки дергают струны, а ладонью левой руки глушат звуки.

Гусли щипковые по конструкции представляют собой стол с натянутыми поверху струнами. Внизу находится резонатор, который усиливает звучание инструмента. Играют также щипком, как и на гуслях звончатых. Их отличие между собой заключается в степени силы и мощности звучания. Тембр очень характерный, мелодичный.

Гусли клавишные. Инструмент создан путем пристройки к гуслям щипковым клавишного механизма и специальных глушителей звука. Клавиатура гуслей включает в себя одну октаву хроматического звукоряда (13 клавиш), как правило, от *до* до *до* следующей октавы.

Диапазон гуслей от *ля* контроктавы до *ля* четвертой октавы, звуки расположены в хроматической последовательности. Играют на них кожаным медиатором, проводя им по всем струнам. Звучат же те из них, которые освобождены нажатием клавиш от глушителей. Звук у гуслей клавишных мягкий, густой во всем диапазоне.

Вводят гусли клавишные в народный оркестр для придания более сочного звучания гармоническому сопровождению или аккомпанементу.

Духовые инструменты симфонического оркестра

В народных оркестрах из инструментов симфонического оркестра чаще всего употребляются большая и малая флейты, гобой, кларнет и иногда фагот.

Большая и малая флейты ни по устройству, ни по способу игры на них не отличаются друг от друга. Различают их размеры (малая флейта наполовину меньше большой) и диапазон. Поэтому в оркестре чаще всего один музыкант, в зависимости от требований партитуры, играет на том и другом инструменте

Наибольшую известность получили инструменты системы немецкого музыкального мастера Т. Бёма.

По устройству флейта представляет собой металлическую или деревянную полую трубку цилиндрической формы диаметром около 1,5—2 см. В стенках трубки просверлены 15—16 круглых отверстий, прикрытых специальными клапанами, благодаря которым обеспечивается звучание инструмента.

Диапазон большой флейты от *си* малой октавы до *до* четвертой октавы.



Звуки низкого регистра инструмента имеют неопределенную высоту, являются невыразительными, шипящими. Весьма сложно в этом диапазоне извлекать звуки стакато и громко. Средний регистр звучит светло, сочно. В нем легко извлекаются звуки всеми штрихами и любой звучности — от пиано до форте. Звучность высокого регистра блестящая, светлая, имеет характерный тембровый — «бисерный» — оттенок, особенно при игре форте.

Диапазон малой флейты (по звучанию) от *ре* второй октавы до *си* четвертой октавы. Разные регистры различны по окраске. В низком регистре звуки несколько тусклые, слабые, в среднем — нежные, мягкие, в высоком — яркие, резкие, блестящие. Звуки высокого и среднего регистров хорошо прослушиваются при громком звучании всего оркестра. Используют инструмент для поддержания высоких звуков других инструментов, в первую очередь домры. Часто партии флейты дублируются в октаву гобоем.

Гобой. Инструмент представляет собой полую трубку, немного расширяющуюся книзу. Сверху и с боков трубки просверлены 15—20 отверстий, снабженных клапаным механизмом. Диапазон гобоя от *си* малой октавы до *фа* третьей октавы.



Низкий регистр гобоя звучит тускло, несколько тяжеловато, грубовато, средний — очень выразительно, характерен по тембру, который никогда нельзя спутать с тембром других инструментов; высокий регистр имеет тонкую, напряженную, фальцетообразную звучность.

Гобой интересен в передаче сцен бытового народного характера, хорошо звучит в мелодических пьесах лирического содержания, способен передать также состояние непосредственного веселья, шутливости.

Кларнет. Инструмент похож на гобой, но больше его по размеру и имеет трубку не конической формы, а ровной по всей длине. Лишь на конце трубки есть небольшой раструб. Количество отверстий на разных по строю инструментах неодинаково и колеблется от 15 до 23. Отверстия снабжены клапанным механизмом. Диапазон кларнета от *ми* малой октавы до *ля* третьей октавы (в строе А и В).



Низкий регистр кларнета звучит сочно, мрачновато, несколько угрюмо. Средний — слабее и менее сочно, чем низкий регистр. Звуки маловыразительные и не отличаются интонационной устойчивостью. Высокий регистр отличается яркой, серебристой звучностью, дает очень сильный и плотный по тембру звук. Римский-Корсаков охарактеризовал кларнет как «мечтательно-радостный», «блестяще-веселый» инструмент в мажоре и «мечтательно-грустный», «страстно-драматический» в миноре. Кларнету под силу исполнение самых разных по характеру, содержанию и настроению музыкальных пьес.

В практике чаще всего используются кларнеты *in B* (в строе си-бемоль) и *in A* (в строе ля). Кларнет *in A* звучит на малую терцию ниже, чем написано; кларнет *in B* звучит на тон ниже, чем написано.

Кроме перечисленных инструментов в народном оркестре используют большое количество редко встречающихся инструментов и приспособлений. К таковым относятся прежде всего ложки, рубель, бубенцы, дрова, различные трещотки, корбочка.

Обыкновенные столовые **ложки** (деревянные) можно приобрести в магазинах или на рынке у мастеров. Есть ложки, специально изготовленные для игры в оркестре. Они большей толщины, чем обычные, прочнее, звучат громче и плотнее. Для их изготовления часто используют твердые и «звучащие» породы дерева.

Играют ложками следующим образом: закладывают между пальцами левой руки две ложки, а третьей (в правой руке) бьют скользящим ударом по ним. Потом левая рука пристукивает ложками друг о друга. Получается таким образом три звука, различных по высоте, силе и характеру. При быстрой игре на ложках слышится сухой ритмичный перестук, интересно звучащий в русских плясовых и шуточных песнях.

Рубель. Инструмент изготавливается кустарным способом. Представляет собой доску толщиной 2—3 см, шириной — 12—15 см и длиной 60—70 см с нарезанными поперек зубцами. Играют на рубеле твердой небольшой палочкой, проводя ею по зубцам. Получается сухой искрящийся поток звуков. Наиболее интересно звучит в пьесах шутового, скерцозного плана (например, «Русские потешки» В. Бибергана).

Что же касается ударных инструментов, то в народном оркестре используются те же ударные, что и в симфоническом оркестре: без определенной высоты — треугольник, кастаньеты, бубен, коробочка, тарелки, малый барабан; с определенной высотой — колокольчики, литавры, ксилофон⁴⁰.

Формирование народного оркестра

Текущее участие участников в художественной самодеятельности — явление нежелательное, но избежать его полностью практически невозможно. Процесс этот закономерен, объективен и зачастую не зависит от руководителя. В любом самом стабильном коллективе происходит смена участников. Некоторые из них меняют место жительства, работы, уезжают учиться, выбывают по другим причинам — семейным, бытовым и прочим.

Поэтому, чтобы творческая судьба коллектива не зависела от этих подчас неожиданных потерь, приходится постоянно работать над привлечением новых музыкантов, постоянно и планомерно готовить их к игре в оркестре, то есть приходится постоянно решать задачу «воспроизводства» оркестра, проблему ближайшего резерва. Работа эта сложная, требующая больших усилий. От того, насколько своевременно проводится она, зависит дееспособность коллектива, преемственность между музыкантами, а значит, плодотворность деятельности руководителя.

Работа по вовлечению в оркестровый коллектив новых участ-

⁴⁰ Более подробно об ударных инструментах см.: Зряковский Н. Общий курс инструментоведения. М., 1976.

ников может осуществляться двумя путями. Первый путь связан с привлечением в оркестр всех желающих независимо от возраста, музыкальных данных, умения играть на каком-либо инструменте, знания нот. Второй путь, напротив, предполагает тщательный отбор среди желающих по их музыкальным способностям и умению играть на инструменте (среди поступающих в оркестр могут оказаться лица, которые в разное время окончили музыкальные школы, студии или учились в них), по знанию теории музыки.

Большинство руководителей используют первый путь формирования оркестра. Затем, после нескольких занятий, определив музыкальные данные каждого участника, руководитель делит коллектив на несколько групп. Более способных и подвинутых с точки зрения владения инструментом организует в одну группу, а менее подвинутых и со слабо выраженными музыкальными данными — в другую. С каждой из групп ведется учебная работа по плану, составленному с учетом возможностей оркестрантов.

В случае же, если разделение не практикуется, — увеличиваются сроки формирования оркестра как концертной единицы, сложнее становится организовать учебно-творческую работу, а также поддержать интерес у участников к занятиям и т. д. В данном случае перед оркестром и руководителем усложняются задачи в области творческой и концертной деятельности.

Второй путь организации оркестра гарантирует уже с момента его возникновения более высокий уровень творческой работы. При отборе участников по признаку их музыкальной одаренности начальный этап обучения уменьшается. Оркестр скорее выходит на эстраду, а значит, коллектив имеет большие перспективы, чем тот, в котором участники принимались без отбора.

Однако этот путь создания коллектива связан с нарушением основного принципа художественной самодеятельности — принципа демократичности, доступности участия в оркестре для всех желающих. У многих непринятых — не отвечающих приемным требованиям, но желающих играть в оркестре или научиться владеть музыкальным инструментом, — может возникнуть чувство неполноценности, ущербности в плане художественного развития, что зачастую приводит к потере уверенности в своих возможностях и способностях вообще. Поэтому такой путь отбора в коллектив не может приниматься безоговорочно. Он оправдан, если параллельно для менее подвинутых участников, пришедших в коллектив, создается специальная группа, с которой проводится полноценная и методически продуманная учебно-творческая работа. Само по себе большое желание играть в оркестре (высокий уровень мотивации) говорит о наличии предрасположенности у человека к занятиям музыкой. Многие из оркестрантов, вначале не проявившие себя, впоследствии могут перейти в более подвинутый состав. Такое разделение участников обеспечивает возможность обучения игре на народных инструментах всех желающих, что является одной из важнейших задач художественной самодеятельности.

Говоря о двух основных путях организации оркестрового кол-

лектива, мы имеем в виду тот случай, когда оркестр создается заново. В процессе работы, для пополнения состава, у каждого руководителя складывается своя методика, которая может отличаться от изложенной или сочетать основные элементы этих двух подходов. Важно лишь учесть, что процесс вовлечения новых самостоятельных музыкантов должен быть систематическим, а не представлять собой компанию, проводимую по необходимости.

Методика организации оркестра во многом обуславливается теми ближайшими задачами, которые ставит руководство перед «самодеятельным оркестром». Задачи же эти весьма отличны в разных коллективах. Некоторые из них сразу же с момента создания настраивают на завоевание звания «народного», «заслуженного» и т. п., причем в возможно короткий срок, и от руководителей таких оркестров ждут соответственно шагов, которые обеспечили бы решение этой задачи. Однако реальные возможности вновь созданного коллектива не обеспечивают желаемого исполнительского уровня. Это приводит к необходимости искусственно преодолеть данное несоответствие путем отбора наиболее способных участников, приглашения в оркестр профессиональных музыкантов (для усиления той или другой группы), что делается за счет снижения воспитательной и музыкально-образовательной работы в коллективе в целом.

Дополнительные сложности в формировании оркестров порождает и сложившаяся форма смотров и конкурсов художественной самодеятельности, учета качества ее работы. В расчет принимается в основном профессиональный исполнительский уровень коллектива. Как дополнительный показатель рассматривается количество выступлений перед населением, социальный состав, участие оркестрантов в общественной жизни, культурно-массовых мероприятиях и т. д. Подобная форма оценки работы коллектива приводит во многих случаях к формализации таких ее направлений, как число вновь принятых, обученных и сохраненных участников, их участие в жизни производственного коллектива, рост оркестра за последние 3—5 лет. В расчет не принимается «черновая» работа оркестра, связанная в первую очередь с выполнением им своих прямых функций — приобщать широкие массы к самодеятельности, учить их понимать искусство.

Указанные причины зачастую приводят к отсеву из художественной самодеятельности лиц, с которыми требуется большая воспитательная и учебно-творческая работа прежде, чем они смогут выйти на сцену как исполнители. Разделение участников на более и менее талантливых не входит в задачу самодеятельности. Для этого есть специальные социальные институты — вузы искусства и культуры, музыкальные, культурно-просветительные училища и училища искусств. Задача же самодеятельного художественного творчества состоит в том, чтобы путем планомерной воспитательной работы приобщить к миру прекрасного всех желающих, вести их по ступеням исполнительского мастерства, открыть им богатейший мир музыки.

Вместе с тем проблема отбора и распределения участников по тем или другим партиям, ролям, инструментам и т. д. существует и в художественной самодеятельности. Нельзя, скажем, тенора заставить петь партию баса, а баса — партию сопрано, даже если человек порой и может изъявлять желание петь репертуар другого голоса.

В народном оркестре существует распределение по инструментам, которое следует осуществлять через 1—1,5 месяца занятий. За это время становятся ясными музыкальные данные участников, их физические возможности, что также, как мы рассмотрим далее, немаловажно.

Распределение участников по инструментам

При распределении по инструментам необходимо учитывать прежде всего физические и музыкальные данные каждого участника. Конечно, нельзя оставлять без внимания и желание каждого участника играть на том инструменте, который ему больше нравится. Однако зачастую это приводит к тому, что в момент организации коллектива большинство участников изъявляют желание научиться играть на баяне или аккордеоне. Не считаться с этим желанием нельзя. Вместе с тем нельзя и допустить, чтобы 20—25 человек изучали 2—3 инструмента, а остальные инструменты оркестра оставались «неприкрытыми». Что в таких случаях предпринимать, чтобы интересы каждого музыканта сочетались с интересами коллектива?

Первое, с чего следует начать, это попытаться переориентировать интересы участников с одних инструментов на другие. Объяснить, скажем, как важна партия балалайки секунды, альты для оркестра. Многие из пришедших в оркестр, получив серьезное и правильное представление о том или ином инструменте, с удовольствием будут учиться играть на инструменте, который предложит руководитель. Если такие беседы не помогут и участники настаивают на своем, то можно предложить им учиться играть на двух инструментах: на одном по желанию участника, на другом — по желанию руководителя, например: на баяне и домре альтовой, на аккордеоне и балалайке бас. Если и это не устраивает музыканта, то нужно дать ему возможность заниматься инструментом по желанию. С течением времени, когда он овладеет им достаточно хорошо, его проще будет обучить другому оркестровому инструменту, нужному коллективу.

На ведущие струнные инструменты оркестра — домру малую, домру альтовую, балалайку прима — следует подбирать лиц, имеющих подвижные пальцы, хорошо развитую кисть правой руки.

Участников, владеющих каким-либо инструментом — баяном, флейтой, фортепиано — или ранее игравших на них, нужно остав-

лять на своих инструментах. Это обеспечит быстрый рост мастерства оркестра в целом.

Относительно подготовки баянистов для народного оркестра следует сказать особо. Партия баяна — одна из самых ответственных в самодеятельном оркестре. В первые год-два работы коллектива, пока растет мастерство группы домр и балалаек, группе баянов поручаются самые технически сложные партии, требующие хорошей беглости пальцев, плотного звука, владения мехом. Баян ведет за собой остальные инструменты, сплачивает состав. Поэтому от правильного подбора участников-баянистов, которые стали подлинными лидерами в оркестре, зависит во многом уровень его художественно-исполнительской деятельности.

Для того чтобы подготовить баяниста для игры в оркестре, требуется значительно больше времени, чем для подготовки, скажем, балалаечника или домриста. Поэтому практичнее, целесообразнее в первый период работы оркестра приглашать баянистов «со стороны» — концертмейстеров из других самодеятельных коллективов Дома культуры — хорового, танцевального, а также преподавателей музыкальных школ, студий и т. д.

Одновременно независимо от этого необходимо постепенно готовить участников для этих инструментов: отобрать лиц, обладающих свободной кистью, беглостью пальцев, общей музыкальной одаренностью — слухом, чувством ритма, памятью. По мере подготовки постепенно вводить их в оркестр на партии третьего, четвертого баяна, с тем чтобы они учились играть в ансамбле, по руке дирижера, слушать оркестр.

На балалайку секунду и альт можно посадить участников, начинающих впервые знакомиться с музыкальными инструментами, с игрой в оркестре. Эти инструменты не требуют подвижности, беглости, техника игры на них достаточно проста. Обычно за 2—3 месяца обучения участники играют партии аккомпанемента средней трудности.

Басовые инструменты (домра басовая, балалайка бас, балалайка контрабас) распределяются среди лиц, имеющих хорошие, физически сильные руки, большие кисти.

Ударные инструменты следует поручать музыканту, имеющему ярко выраженное чувство ритма. Ни один из инструментов оркестра, даже контрабас, сыгравший партию неточно (ритмически, гармонически, мелодически), не оказывает такого отрицательного влияния на ритм оркестра в целом, как ударные инструменты. Поэтому, если в оркестре нет человека, отвечающего всем предъявляемым требованиям к играющим на ударных инструментах, в первое время нужно играть или без ударника, или приглашать на ударные подготовленного музыканта. В противном случае ни оркестр, ни дирижер не застрахованы от различных срывов как на репетиции, так и во время концертного выступления.

На клавишные гусли желательно подобрать участника, который хорошо знаком с фортепианной клавиатурой. Игра на гусях проста, не требует беглости, больших усилий, поэтому на них

можно назначить любого желающего, имеющего хороший музыкальный слух.

Народные духовые инструменты (жалейка, брёлка и другие) вводятся, как правило, лишь при наличии в оркестре человека, умеющего играть на них. Руководитель должен с ним предварительно выучить партию с тем, чтобы из-за этих инструментов не возникало на репетиции заминок, остановок. Иначе может сложиться впечатление ненужности введения в оркестр жалеек, брёлок, рожков и т. п.

Посадка оркестра

С первых коллективных занятий нужно приучать каждого участника занимать место в оркестре, определяемое инструментом, на котором он играет. Тем самым исполнители сразу привыкают слушать окружающие их инструменты и связь своих партий с общим звучанием оркестра. Вырабатывается чувство ансамбля. В дальнейшем можно переводить оркестрантов с одного места на другое или с одного инструмента на другой, но только при острой необходимости. Всякие перемещения приводят к потере оркестрантами ориентации в звучании оркестра, к неуверенности, требуют определенного времени для адаптации играющих к новым звуковым сочетаниям.

Одновременно устоявшееся положение групп и отдельных музыкантов позволяет руководителю быстро ориентироваться в оркестре, не выяснять постоянно, кто какую партию играет и т. п.

Большинство народных оркестров располагаются так, как показано на приводимом рисунке (см. след. стр.).

Первые малые домры сидят в два ряда слева от дирижера крайними на сцене. Вторые малые домры располагаются рядом с первыми домрами и образуют следующий ряд. Домры альтовые сидят прямо перед дирижером в один или два ряда: первые альтовые домры — слева, вторые — справа. Домра пикколо помещается слева от дирижера между вторыми малыми и первыми альтовыми домрами. Басовые домры располагаются за малыми и альтовыми домрами в такой же последовательности: первые басовые — слева, вторые басовые — справа.

Балалайки примы расположены справа от дирижера напротив домр малых. За ними следующий ряд занимают балалайки-секунды и альты. Балалайки басы и контрабасы расположены чаще всего по центру оркестра, то есть продолжают линию балалаек секунд и альтов. Группа баянов и аккордеонов находится несколько левее центра, за группой басовых домр.

Ударные инструменты располагаются в правом углу.

В отношении расположения гуслей существуют разные мнения. Чаще всего гусли ставят в центр оркестра, перед дирижером. Иногда же целесообразно, на наш взгляд, выносить их за группу

Балалайки контрабасы и басы

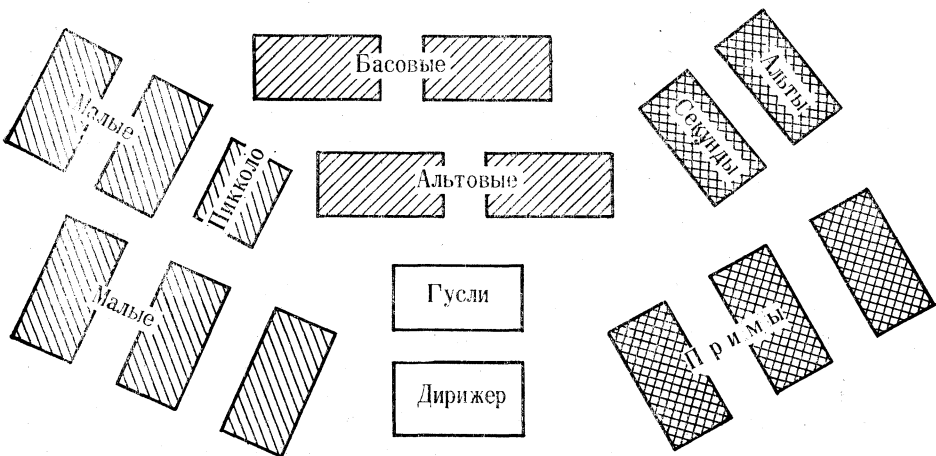
Баяны

Аkkордеоны

Духовые

Ударные

Рояль



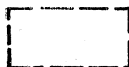
Условные обозначения:



-Домры



-Балалайки



-Инструменты, вводимые
в оркестр по желанию

балалаек. Гусли играют в большинстве пьес партию аккомпанемента, гармонического сопровождения и т. п., поэтому лучше, плотнее на их фоне звучит балалаечная группа, особенно балалайки секунды и альты.

Конечно, приведенное расположение оркестра не может считаться бесспорным. Каждый руководитель располагает инструменты в соответствии с теми или другими своими художественными замыслами. Особенно часто изменения в расположении инструментов, как и в их количественном составе, происходят во время аккомпанирования певцу, хору, солисту-инструменталисту. Но как бы ни изменялось расположение инструментов в оркестре, оно должно способствовать максимальному раскрытию возможностей каждого из них в отдельности и оркестра в целом.

Планирование работы оркестра

Музыкально-образовательная, воспитательная и учебно-творческая работа оркестра, его творческий рост не могут успешно осуществляться без текущего и перспективного планирования. Планирование «завтрашней радости», по мысли А. С. Макаренко, является важнейшей функцией педагога, воспитателя. Через умело составленный перспективный план работы оркестра просматривается и его будущий успех, и внутреннее удовлетворение от своей деятельности участников и самого руководителя.

Перспективный план составляется по основным направлениям деятельности оркестра и состоит из следующих разделов:

1. Основные задачи оркестра на текущий год.
2. Организационная деятельность.
3. Учебно-творческая работа.
4. Воспитательная и образовательная работа.
5. Концерты, выступления, встречи со слушателями, шефами.

В первом разделе — «Основные задачи оркестра на текущий год» — определяются главные направления работы оркестра, объем, содержание этой работы, ставятся задачи оркестру на планируемый период по повышению исполнительского уровня, воспитанию участников с учетом требований важнейших партийных документов.

Во втором разделе — «Организационная деятельность» — перечисляются планируемые мероприятия:

— комплектование и доукомплектование оркестра (выходы с этой целью в общежития, цеха заводов и фабрик, учреждения, изготовление объявлений, подготовка передач по местному радио об оркестре, его традициях, участниках, их творческом росте и т. п.);

— приобретение, ремонт и изготовление инструментов, медиаторов, струн, пультов, приобретение необходимой нотной литературы, нотной бумаги, ручек, карандашей, средств наглядной агитации, плакатов, портретов композиторов, исполнителей на народных инструментах, организация фонотек, дискотек и т. п.;

— подготовка и проведение собрания оркестра, на котором должен быть избран его актив (староста, концертмейстеры, библиотекарь), принят устав оркестра или положение об оркестре, обсужден план работы на текущий год.

В третьем разделе — «Учебно-творческая работа» — определяются:

— мероприятия по повышению исполнительского мастерства оркестрантов, совершенствование их технических навыков, приемов игры;

— коллективные, групповые и индивидуальные занятия;

— изучение нотной грамоты, элементарной теории музыки, общих разделов теории и истории музыки и музыкальной литературы;

- проведение репетиционной работы;
- предполагаемый к изучению репертуар, конкретные пьесы, которые будут разучиваться по полугодиям.

В четвертом разделе — «Воспитательная и образовательная работа» — называются планируемые мероприятия, основная цель которых — формирование марксистско-ленинского мировоззрения, высокой гражданской сознательности, общественной активности у участников, развитие их нравственной культуры и эстетических вкусов. К таким мероприятиям относятся:

- участие оркестра в массово-политической и культурно-просветительной работе клубного учреждения;
- экскурсии в музеи, выставочные залы, по историко-революционным и памятным местам района, города, области и т. д.;
- лекции и беседы по вопросам культуры поведения, марксистско-ленинской эстетики и этики;
- участие оркестрантов в работе музыкальных лекториев, народных университетов культуры, любительских объединений, в концертах;
- посещение всем оркестром спектаклей, концертов, репетиций профессиональных коллективов;
- встреча с участниками художественной самодеятельности клуба, района, области; обсуждение с ними различных вопросов по искусству и культуре;
- подготовка участниками оркестра сообщений, докладов по различным проблемам народной инструментальной музыки;
- работа актива оркестра с коллективом.

В пятом разделе — «Концерты, выступления, встречи со слушателями, шефами» — указываются в хронологическом порядке основные предполагаемые выступления оркестра:

- в сводных концертах, посвященных общенародным праздникам (Первое мая, День Победы, годовщина Великой Октябрьской социалистической революции, Новый год);
- в концертах на заводах, фабриках, в красных уголках предприятий;
- в концертах в подшефных организациях;
- в лекциях-концертах и на встречах с передовиками производства, шефами;
- на творческих отчетах перед жителями района, города, области.

Предложенная структура перспективного планирования годовой работы оркестра является примерной. Руководитель оркестра по необходимости может дать отдельными разделами «Репертуар оркестра», «Шефская работа» и т. д. Следует иметь в виду, что планируемая работа должна иметь конкретный характер и что ее объем не должен завывшаться.

Составление плана невозможно без привлечения актива, всех участников. Обсужденный и принятый оркестром план становится его программой. Наибольшая ответственность за его реализацию ложится на руководителя. Он обязан в деталях продумать, как его

реализовать, добиться максимальной воспитательной, творческой отдачи от каждого проведенного мероприятия.

Конечно, и детально продуманный план не может предусмотреть всего многообразия вопросов, которые придется решать оркестру в течение года. Поэтому обязательно следует составлять текущий план. В нем расписываются все мероприятия оркестра на неделю, месяц, задачи каждого участка.

О занятиях оркестра

Занятия оркестра лучше всего проводить в постоянном помещении. Хорошо, если это будет большая просторная комната. Оформить ее нужно соответствующим образом. Здесь должны висеть график грабобы оркестра, расписание репетиций, график дежурств. В специальном ящике следует хранить пульта (из расчета один пульт на двоих исполнителей — домристов и балалаечников, кроме домры басовой и балалайки бас и контрабас; по одному пульта на каждого аккордеониста и баяниста). Всегда в наличии должен быть запас струн, различных медиаторов, нотной бумаги.

Для того чтобы помещение не «фонило», углы необходимо затянуть мягкой тканью или обложить специальными звукоизоляционными плитами.

Перед выступлением необходимо провести несколько репетиций на сцене, с тем чтобы оркестранты привыкли к акустическим особенностям зала, к звучанию оркестра в большом помещении. Такой надобности не возникает, если (это идеальный случай!) все репетиции оркестр проводит на сцене. В этом случае работа идет с большей отдачей, настроение у музыкантов с первой до последней минуты собранное, деловое. К тому же в зале всегда лучше слышны «огрехи» в игре музыкантов, звучание групп оркестра, их сочетание и т. д.

Хранение инструментов

Хранить инструменты лучше всего в той же комнате, где проходят репетиции. Если комната служит местом репетиций не только оркестру народных инструментов, но и другим самостоятельным коллективам, то необходимо оборудовать отдельное помещение, предназначив его специально для хранения инструментов. Оно должно запирается, проветриваться и иметь определенный температурный режим.

Последнее обстоятельство имеет немаловажное значение для срока службы инструментов, качества их звучания. Резкие перемены температур, яркое солнце, попадающее на инструменты,

отрицательно влияют на струны, корпус, деку. Инструмент может коробиться, рассыхаться, фальшивить. Поэтому за инструментами должен следить сам руководитель или специально подобранный работник (может и один из участников — человек пенсионного возраста), знакомый с правилами их хранения.

Для инструментов необходимо сделать специальные шкафы или вешалки. У домр и балалаек завязывают на грифе петлю из прочной тесьмы, за которую их крепят на специальных гвоздях. Или же в специальной вешалке вырезаются отверстия, в которые домры и балалайки вставляются самой тонкой частью грифа.

Баяны, аккордеоны, гармоника, ударные инструменты (за исключением литавр) обычно кладут на стеллажи или полки шкафов.

Балалайки басы и контрабасы ставят на наклонные подставки на полу, обязательно прислонив, во избежание падения и поломки, к стене или специальной стойке.

Каждый инструмент должен иметь свое строго определенное место для хранения. Для каждого инструмента нужен футляр. Выносить без футляра инструменты на улицу нельзя во избежание их порчи⁴¹.

Изготовление медиаторов

Качество, чистота и характер звучания струнных народных музыкальных инструментов во многом зависят от медиатора. Исполнители — солисты-инструменталисты, участники профессиональных народных оркестров — используют медиаторы самые разные по форме, размеру, толщине, способу заточки, материалу. Это дает возможность для каждой характерной пьесы использовать «свой» медиатор, добиваться лучшего ее исполнения.

Одними из лучших медиаторов для домры малой и домры пиколо считаются черепаховые, которые дают чистый, плотный, громкий звук. Изготавливаются такие медиаторы из специально обработанных пластин панцыря черепахи. Однако из-за отсутствия такого материала в самодеятельных оркестрах чаще всего используются медиаторы из различных синтетических материалов, по твердости не уступающие черепаховым. Звук они дают примерно такого же качества.

Неплохо «звучат» медиаторы, выполненные из целлулоида и полистирола. Иногда для исполнения лирических, задумчивых, негромких пьес используются кожаные или полиэтиленовые медиаторы.

Для каждого инструмента существуют свои, наиболее подхо-

⁴¹ Более подробно о хранении музыкальных инструментов см.: Прокопенко Н. Устройство, хранение и ремонт народных музыкальных инструментов. М., 1977.

дящие медиаторы, которые отличаются по толщине, способу заточки, величине. Самые маленькие медиаторы у домры пикколо и домры малой. Большого размера — у домры альтовой, а также у балалаек секунды и альт. На домре альтовой лучше играть медиатором, сделанным из полиэтилена или кожи; на балалайках секунде и альт чаще всего используются кожаные мягкие медиаторы. Струны на этих инструментах жесткие, гудящие, поэтому во избежание дополнительных призвуков лучше брать мягкий медиатор.

На балалайках бас и контрабас, домре басовой играют в основном медиаторами, сделанными из кожи или полиэтилена. В толщину они достигают 1,5—2 мм и в поперечнике 1,5×2,5 см.

Для каждого инструмента медиатор должен быть крепким, но одновременно давать мягкий, естественный звук без скрипа, скрежета, шуршания, вызванных трением медиатора о струну.

Медиаторы может изготавливать сам руководитель. Из различных пластмассовых изделий, хозяйственных принадлежностей, продающихся в магазинах, вырезаются необходимых размеров заготовки и соответствующим образом затачиваются.

На каждого играющего должно иметься не менее 2—3 медиаторов. После репетиции их нужно собирать и оставлять в специально отведенном месте, с тем чтобы оркестранты их не теряли и на репетиции не приходилось постоянно решать «проблему медиаторов».

**Обучение
участников оркестра
игре на народных
инструментах**

Каждый из участников начинает свой путь в оркестре с овладения одним из инструментов. Научиться играть на любом музыкальном инструменте — домре малой или альтовой, балалайке приме или баяне — трудно. Это требует от обучающегося большого терпения, усидчивости, выдержки. В условиях самодеятельного оркестра процесс обучения усложняется еще и тем, что он ограничен по времени. Здесь нет, как в музыкальной школе или студии, 5—8 лет, чтобы учиться играть. Это время в самодеятельном оркестре ограничено примерно от 5—6 месяцев до одного года. От того, насколько быстро научатся играть музыканты, зависят творческие успехи коллектива и даже его существование, если он только организуется.

Чтобы организовать учебный процесс в народном оркестре, руководитель должен знать методику обучения игре на каждом из инструментов, методику, которая обеспечивала бы при наименьших затратах времени и усилий максимальную эффективность.

В начинающем оркестре используются три основные формы обучения игре на инструментах — индивидуальная, мелкогрупповая, групповая. В силу специфики организации работы самодеятельного оркестра, когда приходится обучать одновременно 15—20 человек, наиболее удобна и оправдана мелкогрупповая форма занятий. В отличие от музыкальных учебных заведений, где с каждым учащимся педагог занимается индивидуально, в самодеятельном оркестре руководитель не имеет возможности так организовывать и проводить занятия из-за недостатка времени. Он вынужден собирать играющих на инструментах одной группы по 7—10 человек и проводить с ними занятия. Одновременно могут заниматься 2—3 группы в разных помещениях, расположенных недалеко друг от друга. Каждая группа получает определенное задание и выполняет его под контролем руководителя.

Занятия не рекомендуется проводить одновременно со всей струнной группой оркестра. Это затрудняет контроль за каждым участником. С баянистами и участниками, играющими на гусях, ударных и духовых народных инструментах, также следует заниматься по отдельности и включать их в оркестр только после твердого усвоения ими партий.

При составлении групп необходимо учитывать индивидуальные различия оркестрантов. Не все они одинаково быстро усваивают учебный материал. Поэтому на занятиях важно обращать внимание на слабые места в подготовке каждого участника и в зависимости от этого подбирать соответствующую учебную литературу и средства для достижения поставленных задач.

В первый год желательно как можно чаще разнообразить задания. Период этот сложный с точки зрения психологического настроения на занятия у музыкантов. Утомительно на протяжении полутора-двух часов репетиции отрабатывать один и тот же прием, звук, штрих и т. п. Поэтому помимо постановки рук, выработки правильной посадки, усвоения приемов игры, в занятия важно вводить элементы познавательные: отгадывание звуков по высоте, изучение нотной грамоты, запоминание и «узнавание» небольших мелодий. Это значительно активизирует у участников интерес к игре на инструменте, к занятиям вообще.

Со слабыми, отстающими, как и с наиболее подвинутыми участниками, необходимы кроме мелкогрупповых индивидуальные занятия. На групповых занятиях отстающих трудно контролировать, «на ходу» исправлять допускаемые ими ошибки. Индивидуальные занятия дают им возможность быстрее овладеть инструментом, подтянуться к общему уровню игры в оркестре. Наиболее подвинутым оркестрантам можно давать разучивать партии, упражнения, этюды. В данном случае индивидуальные занятия с наиболее подвинутыми оркестрантами помогают им быстрее формироваться как музыкантам. Это важно, как будет сказано особо, для организации работы остального состава оркестра.

Первые занятия с инструментом ограничиваются 40—50 минутами. Другая половина репетиции посвящается изучению нотной грамоты, дирижерских жестов. По мере овладения инструментами и получения необходимых теоретических знаний оба часа занятий отводятся работе с инструментом или репетиции всего оркестра.

Для более прочного усвоения пройденного материала, закрепления полученных во время репетиций навыков и приемов, лучшего запоминания партий можно давать задания на дом. Однако они не должны носить «школьного» характера, то есть сопровождаться обязательной проверкой, выставлением оценок.

Большинству участников свойственно вначале несколько недооценивать трудности игры на инструменте. Им кажется, что научиться играть нетрудно. Затем, когда они начинают овладевать инструментом, может наступить резко отрицательное отношение к занятиям в оркестре. Одной из причин подобного явления иногда служит максимальная затрата времени на один и тот же прием или, наоборот, частая игра руководителя на инструменте, не связанная с показами штрихов, приемов, посадки и т. п. У участников в этом случае может появиться неуверенность в своих силах, осознание невозможности научиться играть на инструменте столь же хорошо, как руководитель. Поэтому необходимо сделать так,

чтобы участники почувствовали в нем не учителя-виртуоза, а сподвижника, старшего, более опытного товарища. Для этого руководителю важно уметь оценить даже самые скромные успехи участников, всячески их поддержать, создать им условия для роста, поставить в пример достойных. Но здесь нужно твердо следовать одному правилу: если участник плохо усвоил основные приемы игры на инструменте, не приобрел при этом необходимой свободы движений, то его самостоятельную работу, проводимую им без контроля, следует свести до минимума. Усвоенный неправильно прием исправить труднее, чем научить ему заново.

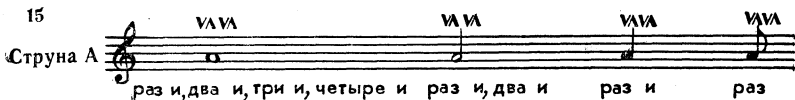
Начальные занятия с группой домр. Музыканты этой группы занимаются все на альтовой домре как инструменте, наиболее подходящем по размеру и твердости струн для обучения начинающих.

Обучение игре на домре оправданнее начинать с усвоения приема игры ударом вниз по средней струне Ля. Необходимо следить, чтобы медиатор не задевал струну Ми и не «проскакивал» по струне Ре, а точно останавливался каждый раз на ней. Хорошо овладев этим приемом на струне Ля, его начинают выполнять на струнах Ре и Ми, постепенно ускоряя темп ударов.

Твердо усвоив прием звукоизвлечения ударом вниз на всех струнах, можно приступать к извлечению звука ударом вверх. Для этого из нижнего фиксированного положения медиатора на струне Ре возвращают его в первоначальное положение, ударяя снизу струну Ля.



При игре надо следить, чтобы звук был ровным и извлекался свободным ударом, но не шипком или дергающим ударом, а также постоянно следить за мышечной раскрепощенностью правой руки и корпуса. Зачастую начинающие музыканты компенсируют свое неумение играть применением чрезмерной силы, что приводит к излишнему напряжению корпуса. Если медиатор не «проскакивает» по воздуху при игре на любой струне и не извлекает посторонних звуков при этом, можно начинать осваивать тремоло. Тремоло есть быстрое чередование ударов вверх-вниз.



Каждую ноту можно играть без счета со средней силой звучания, добиваясь ее чистого исполнения, без призвуков других струн. После нескольких минут игры необходимо делать небольшой перерыв, опуская правую руку вверх-вниз, расслабляя, таким образом, кисть. Нельзя в начальный период давать играть начинающим длительное время одним приемом. Следует чаще менять приемы игры или характер исполнения — легато, стаккато, маркато и т. д., подбирать такие упражнения, в которых фактура позволяет использовать без ущерба для художественной стороны произведения различные приемы игры. Игра одним приемом в начальный период отрицательно сказывается на мышечной свободе правого плеча, предплечья и кистей обеих рук. В них появляется усталость, зажатость, скованность, что ведет к потере играющим ощущения правильного звукоизвлечения и к топтанию на месте в техническом отношении. Поэтому руководитель должен внимательно следить за тем, чтобы оркестранты добивались необходимого звучания инструмента с наименьшей затратой мышечных усилий, свободными движениями кистей, свободной, без напряжения, постановкой корпуса.

Усвоив основные приемы звукоизвлечения на инструменте, можно переходить к запоминанию звуков на инструменте. Для более быстрого ориентирования на струнах легче всего предложить запомнить оркестрантам по 4 звука на каждой из струн, то есть ограничиться пятым ладом грифа. Это предоставляет музыкантам возможность сразу же овладеть диапазоном в полторы октавы (*ми* первой октавы — *ля* второй октавы). Необходимо дать нотное и ладовое расположение звуков на грифе графически.

16

Струна Е
о 1-й лад 3-й лад 5-й лад

Струна А
о 2-й лад 3-й лад 5-й лад

Струна D
о 2-й лад 3-й лад 5-й лад

Для струны Ре можно дать звук *ля* второй октавы. В будущем расширение диапазона стоит производить постепенно по мере усвоения начального материала. Для более прочного запоминания расположения звуков хорошо использовать следующие упражнения:

Струна А

и т.д.

Струна А

и т.д.

Аналогичные упражнения можно играть на всех струнах.

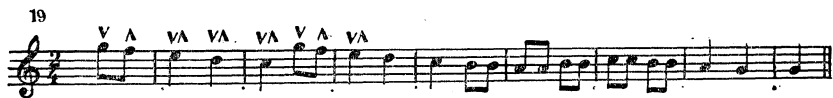
Полезно в этот период, выучив упражнения, играть группой со счетом вслух. У музыкантов вырабатываются навыки строго ритмичной игры, где каждый, извлекая по счету один и тот же звук, учится слушать тембровую палитру всей группы или оркестра в целом. Затем следует переходить к разучиванию партий несложных пьес, tessitura которых находится в объеме усвоенных звуков.

Извлечение более высоких звуков в начальный период игры на инструменте не рекомендуется. Это может привести к мышечной скованности кисти правой руки и корпуса. Силу звучности, как и диапазон используемых звуков, надо увеличивать очень осторожно и последовательно. Первые занятия проводить на естественном для каждого играющего или на тихом звучании инструмента. Не форсировать искусственно силу звучности струн: громкая игра требует от музыканта большого физического напряжения, что также может порождать мышечную зажатость, дергающие движения правой руки. Звучность в этот период целесообразно расширять в сторону затихания от меццо форте до пиано, а в сторону усиления от меццо форте до пределов естественного для каждого инструмента форте. В тех случаях, когда звук получается слишком слабым, следует искать причину этого в психологической скованности, робости или же в быстрой утомляемости участника. Причиной может быть и недостаточно устойчивая посадка, и слабое владение инструментом, и, наконец, особый тип нервной организации.

Для того чтобы оркестранты быстрее научились ориентироваться в нотах и связывать их с реальными звуками, необходимо чаще предлагать им играть мелодии известных русских народных песен:

Выработка навыков игры мелодии ровно, без треска и посторонних звуков должна происходить спокойно, сосредоточенно, без поспешности и нервозности. Иначе теряется свобода движений, появляется напряжение в корпусе, руках, что в последующем устраняется с большим трудом.

Постепенно можно начинать давать четвертные ноты двойным ударом вверх-вниз. Удары чередовать на каждой ноте.



При обучении нужно постоянно иметь в виду, что музыканты проявляют нетерпеливость. Им хочется как можно скорее научиться играть быстро, красиво, свободно, как руководитель, поэтому они зачастую нарушают требования о постепенности, систематичности, твердости усвоения материала. В этом случае руководитель должен постоянно напоминать о вреде поспешности, торопливости. Переходить к новому материалу можно только хорошо усвоив предыдущий.

Полезна в начальный период игра одной пьесы всей группой допр. Это упражнение развивает навыки коллективной игры. Руководитель обязан следить за ансамблем, строем инструментов, единообразием приемов в игре, добиваться ритмической четкости и ясности в исполнении мелодии.

Начальные занятия с группой балалаек. Для правильной постановки рук, выработки свободы кистевого и плечевого аппарата на первых занятиях группа балалаек занимается на балалайках прима — как на инструменте более легком для обучения играющих одним приемом.

В первый период обучения главная задача для балалаечника состоит в том, чтобы правильно выработать прием звукоизвлечения — бряцание. Тремоло, пиццикато, искусственные и натуральные флажолеты, другие приемы игры можно брать на вооружение в более поздний период, когда твердо усвоена игра бряцанием. На первом занятии руководитель должен показать, как выглядит кисть при игре этим приемом, и в дальнейшем строго следить за тем, чтобы свободные от игры пальцы были прижаты к ладони и не задевали струн. Учить прием нужно на открытых струнах вначале только движением кисти вниз.



Наиболее распространенными ошибками в игре в этот период бывают следующие: указательный палец излишне нажимает на струны, кисть не делает полной амплитуды, корпус играющего

закрепощен. Если удар вниз получается хорошо, можно начать учить обратный удар, чередуя его с ударом вниз.



Нужно стараться, чтобы звук при движении руки вниз и вверх оставался ровным, без выделения звучания крайних струн, кисть двигалась равномерно, без резких усилий предплечья при движении снизу вверх. Соприкосновение указательного пальца со струнами должно быть легким, но он должен хорошо чувствовать струну, ее «плотность».

Для усвоения тремоло следует постепенно ускорять частоту колебания кисти на единицу счета с последующим возвращением в первоначальный темп.



Задача педагога состоит в том, чтобы осуществлять постоянный контроль за мышечной свободой руки играющего. Если появляются резкие, дергающие движения, надо заставлять его чаще расслаблять руку стряхивающим движением вниз. Необходимо научить играющего воспринимать разницу в ощущениях игры свободной и зажатой рукой; слышать зависимость качества звука от игры на балалайке свободной и зажатой кистью.

Для наглядности это можно делать следующим способом: руководитель играет на домре или балалайке одну и ту же знакомую мелодию разной по напряжению рукой и даже на различных частях струны. Обучающиеся должны определить, в каком случае инструмент звучит лучше. Если участники оркестра не могут этого сделать на слух, то можно предложить им захватить руку руководителя так, чтобы каждый из них практически почувствовал разницу в напряжении кисти. Затем дать задание повторить движение самим.

Однако руководитель обязан постоянно следить за рукой играющего. Усложнение задания может сразу же вызвать повышенное напряжение какой-либо части аппарата — кисти, предплечья, корпуса. Это состояние, ставшее привычным, впоследствии трудно устраняется и мешает играть, вызывая излишнюю усталость.

При обучении игре тремоло на балалайке обучающиеся иногда пытаются играть тремоло таким же размашистым движением, как и бряцание. В результате плечо становится напряженным. В этом случае необходимо объяснить, что частота соприкосновения со струнами зависит от амплитуды колебания кисти. Чем мельче

тремоло, тем меньше должна быть амплитуда колебания кисти. Большие движения кисти дают редкое тремоло.

Расположению нот на грифе балалайки можно учить таким же способом, что и на домре, то есть запоминая ноты в пределах пятого лада на каждой струне.

23

Струна Е

0 1-й лад 3-й лад 5-й лад

Струна А

0 2-й лад 3-й лад 5-й лад

Этот объем нот дает возможность в начальный период играть партии аккомпанемента и мелодические рисунки на всех балалайках без существенных трудностей для растяжки пальцев в наиболее удобных тональностях (А, а). С целью быстрого запоминания нот удобно и полезно использовать мелодии известных народных песен (например, «Во саду ли, в огороде», «Как с горки»), исполнение которых требует открытой струны.

24

V Λ V Λ V Λ V Λ V Λ

Игра известных мелодий ценна и тем, что музыкант быстро учится видеть и слышать связь между нотами и их реальным звучанием. Поддерживается также интерес к инструменту. Если пьеса знакома, играющий увлечен ею, стремится выучить ее, он не только усердно работает над вспомогательными упражнениями к ней, но и сам активно изыскивает способы преодоления трудностей.

По мере усвоения основных приемов игры участникам кроме упражнений нужно предлагать легкие пьесы (желательно в сопровождении баяна или фортепиано); при этом важно объяснять, что такое музыкальная фраза, как исполнить те или другие нюансы, подчеркнуть начало и конец пьесы. Осознанная игра важна для общего музыкального развития оркестранта, умения самостоятельно применять усвоенные технические приемы, для развития навыков чтения с листа.

Полезно в это время исполнение дуэтом или трио балалаечников русских народных песен (например, «Вы послушайте, ребята, что струна-то говорит»).



Затем к этим инструментам, когда их партии будут твердо выучены, можно присоединить балалайку альт, бас и контрабас. Игра ансамблем способствует развитию гармонического слуха, чувства ритма, синхронности движений рук.

При подборе учебного репертуара для балалаечников в начальный период нужно всячески избегать использования в партиях трехзвучных аккордов. Это рассеивает внимание у играющих, затрудняет процесс чтения нот с листа. При инструментовке или при выборе пьес целесообразно больше использовать игру в тональностях ля мажор и ля минор, дающих возможность широко использовать открытые струны. При отдельных недостатках игры на открытых струнах в начальный период она является все же наиболее оправданной с точки зрения методики овладения инструментами.

Начальные занятия с басовой группой оркестра. Обучение в этой группе лучше всего начинать на домре басовой — как инструменте более легком в обращении.

Игра на басовых инструментах требует от музыканта больших физических усилий. Поэтому на эти инструменты нужно посадить участников рослых, физически крепких, с сильными кистями рук, так как крепко прижимать струны к порожкам на басовых инструментах и делать это в темпе сможет далеко не каждый. Обучение на домре басовой удобно для отработки приема тремоло. Затем оркестрантов можно рассаживать по своим местам (балалайка бас и контрабас). Медиатор в первый период обучения лучше иметь твердый, чтобы играющий лучше почувствовал мо-

мент удара и фиксацию руки на струне. Кожаный или мягкий полиэтиленовый медиатор при соприкосновении со струной гнется, звук получается слабый, у играющего теряется ощущение звука: он начинает излишне резко ударять по струнам или же дергать их, применяя большие физические усилия для получения требуемого звука. В любом случае в результате может появиться физическая закрепощенность, с которой добиться хорошего, качественного звучания оркестра невозможно.

Начинать обучение игре на домре басовой надо с удара вниз.

26



Медиатор следует зажимать пальцами не судорожно, но крепко. Усвоив игру ударами вниз, можно предложить музыкантам сыграть вниз-вверх:

27



Нельзя допускать дергающих движений при возвращении руки снизу вверх. Для более твердого усвоения приема игры ударами необходимо обратить особое внимание на плотность прижатия струн к порожку, с тем чтобы звук не пропадал и не было металлических призвуков у играющей струны.

Усвоив игру ударами, можно перейти к игре тремоло. Переход этот будет тем успешнее, чем лучше усвоена игра ударами. Начинать разучивать тремоло лучше с игры одного количества ударов на разные длительности.

28



Вначале надо сыграть несколько раз каждую предложенную длительность со счетом вслух. Потом играть разные длительности на тот же счет. Это помогает ощущать разницу в игре ударами и тремоло. Необходимо следить внимательно за тем, чтобы участники не форсировали появление мелкого тремоло.

Расположение нот на грифе для басовой группы следует учить с *ми* большой октавы до *соль* — *ля* малой октавы. Это практически основной рабочий диапазон данных инструментов. Он укладывается также в пять ладов грифа на каждой струне. Для запоминания необходимо дать расположение нот с указанием лада и струны.

Струна D 

Струна A 

Струна E 

При разучивании нот важно следить за тем, чтобы звук был твердым, а струны плотно прижимались к порожкам. При игре тремоло можно рекомендовать зажимать лады двумя пальцами — лучше всего 2-м и 3-м пальцами. Они имеют наибольшее количество общих мышц, поэтому сильнее и подвижнее, чем другие сочетания пальцев. Упражнения используются аналогичные тем, которые рекомендовались для домровой группы.

После того как оркестранты усвоят игру ударами и тремоло, для развития беглости, пальцевой техники и кистей им нужно давать больше играть этюды и упражнения во время самостоятельных занятий. Серьезное внимание необходимо уделить и разучиванию оркестровых партий с тем, чтобы во время репетиций как можно меньше времени приходилось тратить на разучивание нотного текста, а больше работать над художественной стороной пьес.

Обучение игре на баяне. Овладение баяном — процесс длительный и сложный, требующий огромной усидчивости и терпения. Чтобы подготовить полноценного баяниста, который сумел бы играть в оркестре (нельзя забывать, что эта партия важнейшая), требуется не менее 3—4 лет. Вводить в оркестр музыканта нужно максимально осторожно, будучи твердо уверенным в том, что он не подведет, сможет в ответственный момент качественно сыграть партию, не допустит оплошности, не собьется.

Чаще всего изъявляют желание играть на баяне большинство участников оркестра. Поэтому приходится организовывать групповые или мелкогрупповые занятия.

Учитывая, с одной стороны, характер и адресат данного пособия, с другой — наличие большого количества специальной методической литературы по вопросам обучения игре на баяне, мы считаем возможным изложить здесь наиболее общие вопросы методики и подробнее остановиться на особенностях, которые обусловлены процессом обучения участников самодеятельного оркестра.

Играть на баяне в оркестре учатся, как правило, лица, имею-

щие ясно выраженные и сформированные интересы, в том числе и желание овладеть инструментом. Поэтому рекомендуется, во-первых, сокращать им до минимума (3—4 занятия) первый этап обучения (ознакомление с инструментом, изучение расположения звуков на клавиатурах, умение извлекать звуки со счетом вслух), во-вторых, давать максимально возможную нагрузку, с тем чтобы ускорить их подготовку, и, в-третьих, учитывать психолого-педагогические особенности такой специфической категории обучающихся, какой являются самодеятельные оркестранты.

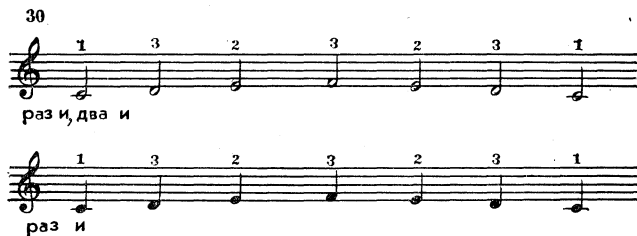
Особенности эти связаны в первую очередь с возрастом и желанием как можно скорее научиться играть и выступать с оркестром. Это не может не учитывать руководитель. Должны быть найдены и соответствующие методы и формы обучения, позволяющие сочетать интересы отдельного оркестранта и коллектива в целом.

Кроме того, нельзя не учитывать и того факта, что игра на баяне или аккордеоне требует, помимо развитых музыкальных данных — слуха, чувства ритма, памяти, — особой физической подготовки и развитых кистей рук, силы, хорошей координации. Обычный полный баян весит 9—10 кг. Длительное время управлять таким инструментом, растягивать меха, поддерживать его в определенном положении при игре трудно. Поэтому особенно важно соблюдать постепенность привыкания к инструменту, к большим физическим нагрузкам.

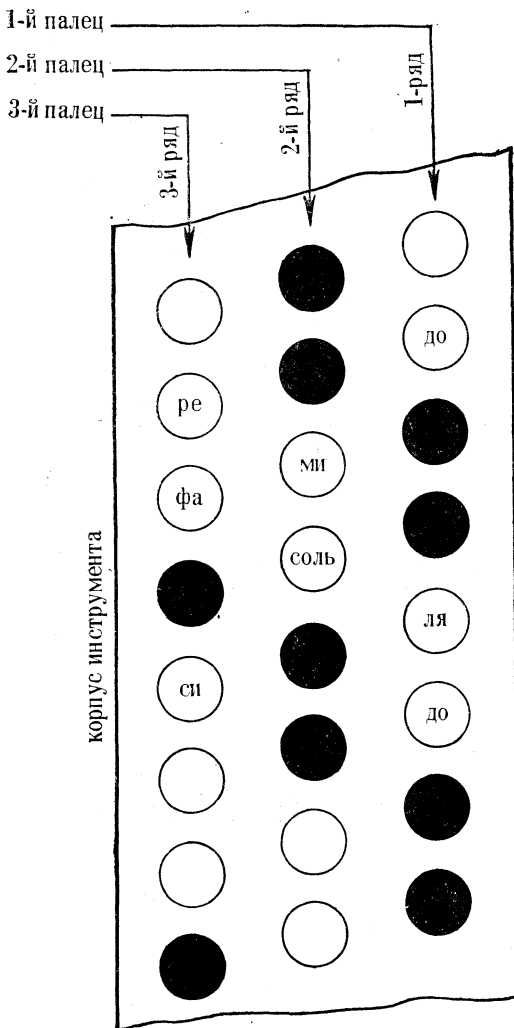
Начинать обучение нужно предварительно ознакомив музыканта с устройством инструмента, названием его основных частей (гриф, клавиатура, корпус и т. п.) и приспособлений (футляр или чехол, ремни, винты для изменения их длины и т. д.). Затем следует ознакомить участника с правилами хранения и эксплуатации инструмента.

На первом занятии надо показать на клавиатуре и на соответствующем рисунке расположение звуков. Чаще всего это делается в объеме октавы от *до* первой до *до* второй октавы. Затем необходимо заставить обучающихся медленно учить расстановку пальцев на инструменте (см. рис. на след. стр.).

После этого можно учить длительность звуков, проигрывая их на баяне со счетом вслух половинными и четвертными нотами.



Затем можно учить гамму до мажор в одну и две октавы в восходящем и нисходящем направлениях.

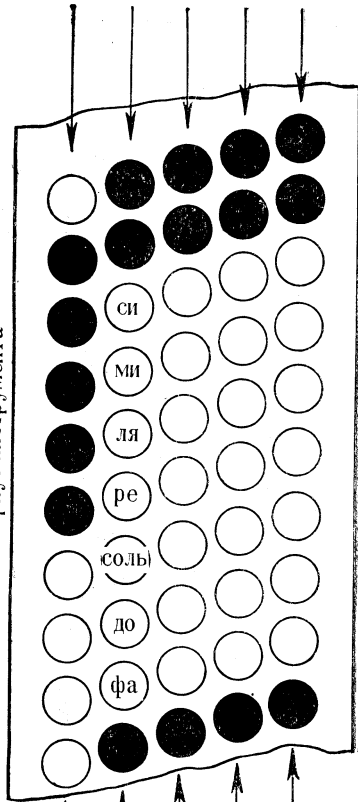


Твердо усвоив этот материал, сразу же нужно переходить к игре правой рукой небольших пьес и песен. С этой целью можно использовать мелодии известных народных и современных песен и танцев. Знание их текстов впоследствии поможет при овладении левой клавиатурой инструмента, развитии навыков игры по слуху.

31



корпус инструмента



- 1-й ряд
- 2-й ряд
- 3-й ряд
- 4-й ряд
- 5-й ряд

Вспомогательные басы ("В")

Основные басы

Мажорные аккорды ("Б")

Минорные аккорды ("М")

Септаккорды ("Т")

Задача руководителя в этот период заключается в том, чтобы постоянно следить за мышечной свободой рук играющего, правильностью смены меха и точным ритмическим счетом.

Не следует затягивать время обучения игре отдельными руками. Примерным показателем «достаточности» таких занятий для правой руки является самостоятельный разбор легких пьес оркестрантом и их запоминание.

Следующий важный период связан с овладением музыкантом левой клавиатурой баяна.

Предварительно необходимо показать расположение клавиш и выучить название каждого из вертикальных рядов левой клавиатуры:

- 1-й ряд — вспомогательный, обозначается в нотах буквой «В»
- 2-й ряд — основной, условных обозначений не имеет
- 3-й ряд — мажорных (больших) аккордов, обозначается буквой «Б»
- 4-й ряд — минорных (малых) аккордов, обозначается буквой «М»
- 5-й ряд — доминантсептаккордов, обозначается цифрой «7»

Клавиши левой клавиатуры, так же как и правой, бывают белого и черного цвета (см. рис. на предыдущей стр.).

Большой объем знаний, сообщенных обучающемуся о расположении клавиш, как показывает опыт, не всегда дает хорошие результаты. Наоборот. Участник начинает путаться в их названиях, расположении, обозначениях. Как известно, расположение клавиш повторяется в разных местах, возникает множество вопросов, не связанных непосредственно с усвоением нужного материала. В связи с этим возможно уменьшение объема знаний до трех клавиш — Фа, До, Соль — и мажорного и минорного аккордов. Затем, по мере закрепления материала, на каждом занятии можно расширять знакомство с клавиатурой, вводя в обиход по 1—2 клавиши.

Не рекомендуется также знакомить оркестрантов в начальный период обучения с законами аккордообразования на левой клавиатуре. Это затрудняет усвоение ими необходимых навыков и знаний, увеличивает время начального обучения. Поэтому при написании упражнений надо чаще использовать условные обозначения аккордов.



Следует твердо выучить эти упражнения. Стараться по возможности сразу учиться играть «вслепую», то есть не глядя на клавиатуры. Это развивает мышечно-тактильное ощущение расстояний между клавишами, а также умение определять на слух, правильный ли звук извлекается.

Необходимо играть ровно, со счетом. Учиться следить за тем, чтобы аккорды звучали несколько короче басов. Извлекать звуки

свободным движением пальцев; их прикосновение к клавишам должно быть мягким, но упругим.

Параллельно с овладением левой клавиатурой необходимо продолжать закреплять навыки игры правой рукой. В течение каждого занятия чередовать игру руками, постоянно следить за мехом и ровностью звука.

Прежде чем начать играть двумя руками вместе, важно твердо усвоить отдельно партии левой и правой рук. Усвоение навыков соединения рук представляет собой один из наиболее сложных моментов в овладении инструментом.

33

Задание 1

Exercise 1: A two-staff musical exercise. The treble staff shows a sequence of eighth notes, alternating between 'Vp' (right hand) and 'Vs' (left hand) markings. The bass staff shows chords, with 'Б' (B) markings above them. The exercise is divided into eight measures, each with a 'Vp' or 'Vs' marking above the treble staff.

Задание 2

Exercise 2: A two-staff musical exercise. The treble staff shows a sequence of eighth notes, alternating between 'Vp' (right hand) and 'Vs' (left hand) markings. The bass staff shows chords, with 'Б' (B) markings above them. The exercise is divided into eight measures, each with a 'Vp' or 'Vs' marking above the treble staff.

В дальнейшем, по мере закрепления и развития навыков игры двумя руками, следует заставлять обучающихся разучивать правой и левой руками одновременно мелодию и аккомпанемент различных песен, пьес, постепенно расширяя таким образом объем знаний о расположении звуков на клавиатурах.

Важно отметить, что с первых занятий в целях более быстрого овладения баяном необходимо правильно организовать самостоятельную работу обучающихся дома. Если в начале обучения основ-

ная работа протекает во время занятий с руководителем, а домашние задания чаще всего служат закреплению пройденного материала, то с течением времени работу по разбору пьес, выучиванию их на память, правильному ведению меха и т. п. нужно задавать на дом, а на репетиции проверять все заданное, внимательно следя за кистью, аппликатурой, мехом, исправлять допущенные неточности. Не нужно остерегаться больших объемов домашних заданий. Оркестранты заинтересованы в овладении инструментом, занимаются самостоятельно охотно и с удовольствием.

При подборе учебного материала, работе над текстом необходимо стремиться к органической связи между развитием музыкально-образного мышления оркестранта, его музыкального слуха, чувства ритма, памяти и закреплением практических навыков, между изучением нотной грамоты и применением этих знаний при игре на баяне.

С целью совершенствования навыков игры рекомендуется шире использовать различные этюды, упражнения, развивающие техническое мастерство. Их применение в каждом случае зависит от индивидуальных особенностей оркестранта, от необходимости развития тех или иных сторон его мастерства. Пьесы и упражнения должны вводиться в порядке усложнения и увеличения, по принципу «от простого к сложному», «от известного к неизвестному». Они должны быть контрастны по темпу (медленные, быстрые), характеру (лирические, протяжные, веселые), тематическому материалу и техническим приемам исполнения.

При подготовке баяниста-оркестранта начиная с самых первых его шагов важно вводить в занятия игру ансамблем — дуэтом, трио. Причем играть можно как предварительно выучивая пьесы, так и читая с листа. В этом случае быстрее происходит формирование его навыков ансамблевого и оркестрового исполнения, умения слушать не только свою партию, но и игру других музыкантов. Такие качества в будущем помогут баянисту быстрее и безболезненнее влиться в оркестр, стать его полноценным членом.

Развитие навыков игры в оркестре. Важным условием коллективной игры в оркестре является приобретение музыкантами навыков чтения нот с листа всем оркестром. Чтение нот заключается в умении правильно (интонационно и ритмически) с первого раза сыграть по нотам пьесу в указанном в партитуре темпе. На первых занятиях темп, конечно, нужно брать такой, чтобы оркестранты успевали:

- а) соотносить ноту с местом ее расположения на инструменте;
- б) учитывать длительность, громкость ноты и выбрать соответствующий штрих;
- в) следить за действиями и требованиями дирижера и выполнять их.

Чтобы суметь сразу воспринять такое количество информации и среагировать на нее, необходим достаточный запас прочно усвоенных знаний, навыков и умений. Их накопление — процесс

длительный, требующий систематичности, последовательности, умелой организации обучения.

Чтение нот с листа нужно начинать с самого простого репертуара — мелодий известных народных песен, инструментовок легких фортепианных пьес, произведений из кинофильмов, которые были бы в тональностях с малым количеством ключевых и случайных знаков. Желательно, чтобы пьесы имели преимущественно медленный темп.

Для быстроты ориентирования в нотах полезно давать участникам несколько минут для зрительного анализа партии, заставляя их отмечать наиболее сложные места, учитывая размер, ритм, расставлять аппликатуру и просчитывать ноты вслух.

По мере развития у оркестрантов навыков чтения нот с листа можно постепенно усложнять пьесы как по характеру, так и по темпу, динамике, чтобы каждая из них обогащала участников. Практиковать чтение нот с листа нужно на каждой репетиции минут по 15—20. От быстроты воспитания этих навыков зависит во многом творческая судьба коллектива. Весь процесс разучивания пьесы от ознакомления с ней до ее исполнения связан с чтением нот, умением правильно и быстро ориентироваться в тексте. А от этого, в свою очередь, зависят обновление и расширение репертуара, что так важно для успеха коллектива в целом — его участия в различных культурно-массовых мероприятиях, поездок с концертами — и что в конечном счете обеспечивает признание слушателей.

Обучение оркестрантов нотной грамоте

В творческой деятельности оркестра важную роль играет музыкально-теоретическое образование участников, в частности знание ими нотной грамоты и основ теории музыки. Глубокое и прочное изучение этих предметов обязательно в подготовке квалифицированных самодеятельных музыкантов-инструменталистов, отвечающей тем высоким идейно-художественным требованиям, которые предъявляются сегодня к художественной самодеятельности. Быстрое овладение инструментом, игра в ансамбле, успешный творческий рост коллектива связаны прежде всего с умением участников играть по нотам.

Теперь, пожалуй, полностью изжила себя точка зрения, согласно которой в народном оркестре можно было играть и без знания нотной грамоты — на слух, по пальцам и т. п. Обучение нотам, дескать, требует лишь дополнительного времени, но отдача от этого слишком невелика. Эта точка зрения, как известно, была основана на длительной практической деятельности самодеятельных оркестров. Начиная с первых послереволюционных

лет вплоть до конца 50-х годов участники многих самодеятельных оркестров русских народных инструментов учились играть партии на слух, по пальцевой или по нотно-цифровой системе. Руководители таких оркестров, основу которых составляли участники, занимавшиеся с довоенных лет, видели в этих системах единственную возможность обучения игре в оркестре и не ставили задачу обучения нотной грамоте, элементарной теории музыки, сольфеджио.

Положение изменилось со сменой поколений в руководстве самодеятельными оркестрами и с возросшим образовательным уровнем их участников. Практики и теоретики самодеятельного художественного творчества пришли к единственно верному решению: знание нотной грамоты оркестрантами обязательно. Только при этом условии обеспечивается нормальный и высокопродуктивный учебно-творческий процесс в коллективе. Большинство руководителей стали практиковать игру по нотам. Встал вопрос о методике обучения участников нотной грамоте и элементарной теории музыки, которая, повторяя в принципе методику обучения этим предметам учащихся музыкальных школ и школ общего музыкального образования, вместе с тем отличалась бы от них по направленности содержания, объему и способу передачи знаний. К сожалению, до настоящего времени единой методики нет. Каждый руководитель обучает нотной грамоте оркестрантов в соответствии со своим знанием методики, имеющимся опытом и представлениями.

В одних оркестрах нотная грамота изучается прежде, чем начинаются практические занятия с инструментами, в других — после того, как участники хорошо овладеют инструментами. Наконец, в некоторых оркестрах обучение игре на инструментах и занятия нотной грамотой протекают параллельно.

В последние годы благоприятным фактором в изучении нотной грамоты, особенно в начинающих, вновь организуемых оркестрах, явилось то обстоятельство, что многие участники приходят в коллектив с определенными знаниями в области элементарной теории музыки, гармонии, сольфеджио, музыкальной литературы, полученными ими в музыкальной школе или на уроках пения в общеобразовательной школе. Однако если в уже играющем оркестре этот фактор облегчает работу руководителя, снимает с него задачу специального проведения занятий по нотной грамоте и позволяет сразу же включить таких участников в практические занятия, то во вновь формируемом оркестре он связан с необходимостью проводить с подготовленными в этой области участниками отдельные занятия; в противном случае им будет неинтересно заниматься с остальными, менее подготовленными участниками.

Дополнительную сложность при организации обучения оркестрантов нотной грамоте образует нежелание некоторых из них учить ноты, предпочтение, отдаваемое ими игре на слух или по пальцам руководителя. На инструменте они занимаются с удоволь-

ствием. Знание же нотной грамоты считают необязательным. Руководителю в таком случае нужно показать, что знание нот — основное условие игры в оркестре. Участники, играющие на слух или по нотно-цифровой системе, требуют значительно большего времени для ввода их в оркестр, чем играющие по нотам. Больше времени требуется для того, чтобы разучить пьесу, исполнить ее на концерте. В этом случае быстро забываются партии аккомпанемента, сопровождения, педальных нот. Чтобы поддерживать пьесу в готовом состоянии, приходится ее постоянно повторять. Поэтому игра оркестрантов по пальцам или на слух дает только кажущийся выигрыш во времени и затраченных усилиях. С усложнением задач, решаемых оркестром, незнание нот становится основной причиной малоэффективной работы оркестра. Проводить разъяснительную работу с участниками, не желающими учить ноты, нужно в индивидуальном порядке, объясняя преимущества игры по нотам и необходимость их знания каждым музыкантом и современным культурным человеком.

Методика изучения основ теории музыки должна строиться с учетом особенностей организации работы того или другого коллектива, уровня музыкально-теоретической и исполнительской подготовки участников, должна органически увязываться с практическими занятиями, включать в себя элементы сольфеджио, гармонии, анализа музыкальных форм и музыкальной литературы. Если уровень подготовки участников разный, можно делить их на соответствующие группы.

Накопление теоретических знаний должно быть активным, практически осмысленным, с закреплением каждой темы и ее регулярным повторением. С этой целью материал нужно повторять во время не только теоретических, но и практических занятий, в процессе музыкально-образовательной и воспитательной работы.

Очередность тем составляется таким образом, чтобы первоначальный объем знаний по теории музыки, необходимый для игры в оркестре, был усвоен в кратчайший срок — за первые 3—4 месяца занятий при двухразовых репетициях в неделю.

Первые 3—4 занятия лучше посвятить темам, которые не требуют параллельного практического закрепления на инструменте. Делается это для того, чтобы учащиеся как следует овладели последним, усвоили основные приемы игры, почувствовали при этом определенную свободу движений. Только в таком случае можно начинать учить те разделы нотной грамоты и теории музыки, которые связаны с игрой на инструменте.

Проводить занятия по изучению нотной грамоты и теории музыки лучше всего в первую половину репетиций в специально оборудованной комнате, которую могут использовать и другие музыкальные самостоятельные коллективы Дома культуры. Для занятий необходимы: специальная доска с нотным станом, нотные тетради для каждого участника, мел, ручки или карандаши, музыкальные инструменты.

СОДЕРЖАНИЕ И ПРЕДЛАГАЕМЫЙ ОБЪЕМ НОТНОЙ ГРАМОТЫ ПО ТЕМАМ

Тема 1

Выразительные средства музыки

Изучение нотной грамоты и элементарной теории музыки — составная часть подготовки самодеятельного музыканта. Характеристика содержания предметов. Взаимосвязь изучения нотной грамоты и элементарной теории музыки с учебно-образовательной и воспитательной работой в самодеятельном музыкальном коллективе.

Специфика музыки как вида искусства (отражение действительности в звуковых образах). Масштабы ее художественных возможностей (отображение картин природы, быта, народной жизни, внутреннего мира человека, социально-исторических явлений).

Выразительные средства музыки (мелодия, лад, гармония, метр, ритм, темп, тембр и т. д.). Взаимодействие выразительных средств в процессе исполнения музыки.

Тема 2

Музыкальный звук.

Его свойства и качества

Звук как физическое явление (результат колебаний какого-либо тела — струны, пластины, столба воздуха). Источники звука у балалайки, домры, баяна, духовых инструментов.

Музыкальные звуки и шумы (скрип, скрежет, шуршание и т. п.). Свойства музыкального звука — высота, длительность, сила, тембр. Зависимость первых трех свойств от частоты, продолжительности и амплитуды колебаний источника звука. Зависимость тембра от количества обертонов и порядка их возникновения (определить, на каком инструменте сыграна мелодия).

Понятие натурального звукоряда.

Разнообразие тембровой окраски звуков, издаваемых музыкальными инструментами.

Вопросы

для проверки усвоения темы:

1. Какой звук ниже:

— звучащей толстой или тонкой струны домры?

— открытой струны балалайки или той же струны, прижатой к 1-му ладу?

— нижних или верхних (по расположению) кнопок правой клавиатуры баяна?

2. Что будет происходить со звуком, если постепенно натягивать струну?

3. Какое свойство звука позволяет определить нам инструмент, на котором играют, не видя его?

4. Какими свойствами обладает музыкальный звук? Охарактеризовать каждое из них.

Тема 3

Основные и производные названия звуков

Общая шкала звуков и их организация в музыкальную систему. Звукоряд. Основные ступени звукоряда. Октава. Количество октав и их названия. Темперированный строй. Тон и полутон.

Производные ступени звукоряда. Слоговое и буквенное обозначение основных и производных ступеней.

*Вопросы
для проверки усвоения темы:*

1. Что такое музыкальный звукоряд?
2. Чем отличаются основные ступени звукоряда от производных?
3. Назвать по порядку звуки основных ступеней звукоряда, начиная с *до*.
4. Назвать по порядку звуки производных ступеней звукоряда, начиная с *до-диез* вверх и с *ре-бемоль* вниз.
5. Записать названия всех 12-ти звуков музыкального звукоряда снизу вверх и сверху вниз.

Т е м а 4

**Ноты.
Нотный стан.
Скрипичный и басовый ключи**

История возникновения и развития нотной записи. Современная нотация. Условное графическое обозначение звука. Расположение нотных знаков на основных и добавочных линейках. Понятие о ключах.

Запись высоты звуков основных ступеней звукоряда в скрипичном и басовом ключах. Знаки альтерации — ключевые и случайные. Их действие.

Понятие о соотношении длительностей звуков. Схема записи основных длительностей. Знаки, отмечающие удлинение звука: точка, лига, фермата. Пауза и ее значение. Запись пауз.

Задания к теме:

1. Потренироваться в написании ключа Соль.
 2. Потренироваться в написании ключа Фа.
 3. Определить данные ноты в скрипичном ключе и надписать их названия.
- То же — в басовом ключе.

Т е м а 5

**Ритм.
Метр и размер**

Временная природа музыки. Ритм как организующее начало в звучании музыкального произведения.

Средства ритмической организации музыки и их выражение в записи: акцент;

метр, метрические доли; такт и тактовая черта;

размер, его обозначение на нотном стане.

Ударения, равномерно повторяющиеся в музыке, называются метрическими ударениями. В нотной записи перед ударением ставится тактовая черта. Отрезок между двумя ударными нотами (в записи между двумя чертами) называется тактом.

Размер как отражение в нотной записи чередования сильных и слабых долей, то есть метра. Размер, в котором ударные доли повторяются через одну долю, называется двухдольным, через две доли — трехдольным; это простые размеры. Размеры, состоящие из двух и более простых размеров, называются сложными. Размер указывается после ключевых знаков в виде двух цифр: верхняя цифра указывает число долей в такте, нижняя — длительность, которая принята за единицу счета.

Задания к теме:

1. Определить размер 2—3 нотных примеров.
2. Указать ударения в нотном тексте (песня, марш). Просчитать вслух.
3. Определить на слух размер в играемых пьесах.

После твердого усвоения изложенного материала (каждой теме отводятся 2—3 занятия) и овладения инструментом можно переходить к изучению нотной грамоты в тесной увязке с игрой на инструменте. Проводить раньше такие занятия неоправданно. Как мы уже отмечали, участники, не научившиеся как следует держать инструмент, твердо не усвоившие навыки звукоизвлечения, переносят центр внимания на изучение нот, начинают заучивать неправильно приемы игры, посадку. Появляется мышечное зажатие в руках, корпусе.

На усвоение оркестрантами каждого раздела нотной грамоты должно отводиться несколько занятий с инструментом. Такие занятия целесообразно проводить отдельно с участниками, играющими на басовых инструментах и играющими на инструментах, нотирующихся в скрипичном ключе.

Рассмотрим примерную методику занятия по изучению участниками расположения нот на инструментах.

Попросим одного из участников оркестра нарисовать на доске расположение нот от *ми* первой октавы до *ля* второй октавы. Такой объем нот, как показывает практика, быстро усваивается оркестрантами.

Нарисуем струны инструментов с обозначением ладов и вместе с участниками посчитаем, где располагается какой звук (условившись, что каждый лад повышает звук на полтона). Предварительно необходимо вспомнить, какое расстояние между нотами.

В целях облегчения запоминания намечаем расположение звуков до 5-го лада, то есть не повторяем одних и тех же звуков на разных струнах. Это разбрасывает внимание участников. Они не могут сразу разобраться, почему одни и те же звуки расположены на разных струнах, и запомнить их по ладам.

Поскольку расстояние между звуками разное, значит, основные звуки находятся на грифе в разных местах на каждой струне. Если, например, открытая струна *Ми*, значит, следующая нота — *фа* — располагается на 1-м ладу. Между нотами *фа* и *соль* один тон, значит, нужно пропустить два лада и зажать третий.

Этот метод оправдан тем, что участники заучивают расположение нот на грифе не механически (что можно было бы сделать довольно быстро в указанном объеме), а сознательно. В последующем этот метод значительно упростит «отыскание» других звуков на струне.

Для более прочного запоминания нот рекомендуется давать играть 3—4 звука, написанных вразнобой. С этой целью можно использовать мелодии, построенные в этом звуковом диапазоне.

Участников нужно сразу приучать к тому, чтобы они перед игрой: а) просмотрели внимательно весь нотный текст, отмечая ключевые знаки, длительность и громкость, наиболее характерную для пьесы, и б) проигрывали ноты без медиатора, щипком. Только после этого можно приступать к разучиванию пьесы, выполняя все проставленные нюансы, штрихи, фразировку, то есть сразу приучать музыкантов к культуре звука.

Таким образом, после разобранного нами выше занятия участники уже знакомы с расположением звуков на инструменте. Эти знания закреплены практической игрой. В конце занятия можно проверить усвоенное путем проигрывания каждым оркестрантом звуков от *ми* первой октавы до *ля* второй октавы.

Параллельно с практическим усвоением нотной грамоты необходимо продолжать занятия по другим темам, не требующим их усвоения на инструменте.

Т е м а 6

Мажор.

Минор.

Тональность

Лад как определенная система устойчивых и неустойчивых звуков, подчиняющихся основному звуку — тонике. Мажор. Минор. Строение мажорного и минорного ладов. Соотношение устойчивых и неустойчивых ступеней лада. Тоника. Доминанта. Субдоминанта. Мажорные и минорные тональности.

Буквенное и слоговое наименования тональностей. Порядок знаков альтерации мажорных и минорных (диезных и бемольных) тональностей.

Т е м а 7

Интервалы и аккорды

Понятие об интервалах. Простые и составные интервалы: чистые, большие, малые. Их величина.

Понятие об аккордах. Типы аккордов и их классификация (трезвучия, септаккорды). Наименования звуков, образующих аккорд. Принципы обращения аккордов. Обращение трезвучий, их наименования. Цифровое обозначение трезвучий и септаккордов.

Т е м а 8

Мелодия

Мелодия как законченная музыкальная мысль. Выразительная роль мелодии. Понятие мелодического оборота. Своеобразие мелодических оборотов в народных песнях, хороводах, наигрышах и танцах. Использование оригинальных и стилизованных народных мелодий в классической музыке.

Общая направленность движения мелодии (восходящая, нисходящая, скачкообразная, смешанная).

Приемы развития мелодии: точный повтор, варьирование, секвенция.

Начальные, кульминационные и заключительные мелодические построения. Мелодическая кульминация.

Т е м а 9

Темп.

Динамика.

Мелизмы

Темп как средство передачи образного содержания музыки. Разновидности темпов: быстрые, медленные умеренные. Обозначения темпов с помощью русских, итальянских и немецких терминов.

Динамика в музыке. Динамические оттенки и их связь с мелодическим движением и ритмическим рисунком. Словесное и графическое обозначение силы звука и смены динамики в нотном тексте.

Мелизмы как способ обогащения мелодической линии. Народная инструментальная мелизматика. Основные виды инструментальных украшений (форшлаг, мордент, группетто, трель). Их обозначение в нотах.

Тема 10

Знаки сокращенного нотного письма

Знаки сокращения и упрощения нотного письма:

1. При повторении такта, смежных тактов, стереотипной фигуры в пределах такта, равномерном повторении одного звука, аккорда.
2. При переносе мелодического отрезка на октаву вверх или вниз.
3. При обозначении штрихов (стаккато, легато и другие).
4. При повторении произведения в целом, его крупных или менее крупных частей (реприза, вольта, словесные указания повторов).
5. При паузах, выдержанных на протяжении нескольких тактов.

Тема 11

Музыкальная фактура

Музыкальная фактура как совокупность средств организации и изложения материала. Понятие об одноголосии и многоголосии.

Запись многоголосной музыки. Знакомление со способами записи музыки, исполняемой различными составами (соло в сопровождении оркестра или инструментального ансамбля, произведения для оркестра или ансамбля).

Ознакомление

участников оркестра

с основами дирижерского искусства

Передать участникам свои исполнительские замыслы руководитель оркестра может с помощью различных средств. Такими средствами являются: речь, пение, проигрывание партии на одном из инструментов, специфический язык дирижерских жестов.

С помощью речи руководитель объясняет образно-смысловое содержание музыки, характер трактовки, силу звучания, указывает на допущенные исполнителями ошибки и т. д., добиваясь точного выполнения своих творческих намерений и правильного воспроизведения нотного текста. Для большей убедительности, подтверждая сказанное, он может напеть тот или другой отрывок или же сыграть его на инструменте. Это помогает быстрее достичь желаемого результата.

Однако перечисленные средства общения руководителя с участниками оркестра являются вспомогательными и могут быть использованы только во время репетиционной работы, когда есть возможность (для чего и служит репетиция) исправить допущенные неточности в звучании, выровнять соотношение в звучании групп оркестра, выделить главные и приглушить второстепенные партии и т. п. Остановив оркестр, руководитель может словами объяснить, как нужно сыграть, какие штрихи, нюансы,

приемы использовать, чтобы добиться нужного звучания, раскрыть музыкальную образность.

Известный советский дирижер, педагог И. Мусин пишет: «С помощью речи дирижер разъясняет идею, структурные особенности, содержание и характер образов музыкального произведения. При этом его пояснения могут быть построены так, чтобы помочь оркестрантам самим найти нужные технические средства игры, или принять форму конкретных указаний, каким именно приемом (штрихом) следует исполнять то или иное место»⁴².

С помощью речи руководитель проводит музыкально-просветительную и музыкально-образовательную работу с оркестрантами, вырабатывает у них единые представления о содержании и образности музыки, ее назначении и роли в обществе.

Основным же средством общения дирижера с оркестром как на репетиции, так и во время концертного выступления является язык дирижерских жестов. Как замечает И. Мусин, достигнуть максимального выполнения своих исполнительских намерений дирижеру «можно лишь средствами мануального воздействия, ибо на репетиции договориться о всех особенностях и деталях исполнения невозможно...» И тут же: «Дирижер должен уметь в совершенстве владеть „речью жеста“ и все, что хотел бы высказать словами, — „говорить“ руками», «выражать в жестах содержание музыки, делать „видимым“ разворачивание музыкальной ткани произведения, воздействовать на исполнителей»⁴³. Музыка «хорошо объясненная», растолкованная каждому оркестранту на репетиции, понятая им, на концерте исполняется лишь с помощью дирижерских жестов.

Язык дирижерских жестов в их современном виде сложился сравнительно недавно — около полутора веков назад. Но элементы дирижирования наблюдались в практической деятельности человека с незапамятных времен. Как известно, первобытное искусство было синкретичным. Оно органично включалось в трудовую и бытовую деятельность человека. Искусство дирижирования практически сводилось к руководству коллективным исполнением ритуальных песен, танцев. Осуществлялось оно с помощью ритмических телодвижений, подчеркивавших сильные, акцентированные доли пения, танца. Затем ритм стали отбивать в ладоши, ногой, с помощью различных приспособлений: раковин, досок, трещоток и т. п. Элементы такого управления исполнением наблюдаются до сих пор у некоторых африканских и австралийских племен, стоящих на уровне развития первобытного человека.

В древности и в средние века для управления хором распространение получило дирижирование с помощью условных знаков рук, головы, пальцев, ладоней. Это был так называемый хейрономический способ дирижирования. Для показа оттенков, штрихов, высоты звучания существовало огромное количество

⁴² Мусин И. Техника дирижирования. Л., 1967, с. 4.

⁴³ Там же, с. 6, 8.

условных знаков, которым в совершенстве владел самый опытный певец, выполнявший функцию дирижера.

С развитием инструментальной музыки для управления ее исполнением стали применять баттуту — специальную палку или жезл, которыми громко отбивали такт. С появлением генерал-баса роль дирижера-руководителя брал на себя клавесинист или органист.

Лишь в конце XVIII века, с усложнением музыкальных форм, нотной записи, увеличением состава исполнителей в оркестре, хоре, стала очевидной необходимость специального человека, который полностью управлял бы исполнением музыки, дирижировал, руководил коллективом музыкантов. Первыми сделали попытку встать за пульт и продирижировать палочкой И. Ф. Рейхард, А. Вебер, Г. Спонтини. Но их новшество не получило поддержки. Несмотря на некоторую оппозицию, в первые десятилетия XIX века такой стиль дирижирования распространился по многим музыкальным центрам Европы. Связано это с искусством выдающихся музыкантов — И. Мозеля (Вена, 1812), К. М. Вебера (Дрезден, 1817), Л. Шпора (Франкфурт-на-Майне, 1817, Лондон, 1820), Ф. Мендельсона (Лейпциг, 1835).

Из каждого предыдущего способа дирижирования, предшествовавшего дирижированию палочкой, они взяли на вооружение наиболее ценные элементы. Из первобытного способа — выражение музыки с помощью телодвижений, из хейрономии — движения рук, пальцев, головы, из дирижирования баттутой — строгое ритмирование, из дирижирования по генерал-басу — игровые элементы, имитирующие движения различных музыкантов-инструменталистов. В результате дирижирование обогатилось всем лучшим, наиболее рациональным, что было накоплено за многие века дирижерской практики.

Появились обобщенные жесты для передачи образности и содержания музыки, взятые из самых разных сфер социальной практики человека. Много жестов используется из практики музыкального исполнительства, из трудовой и повседневной жизни человека. Они, конечно, претерпели изменения, стали «дирижерскими», но являются обобщенно-понятными для любого человека и раскрывают музыку, ее течение, образное содержание, зачастую трудно переводимые на обычный разговорный язык.

Поэтому перед руководителем самодеятельного оркестра стоит задача не только самому хорошо овладеть искусством дирижирования, но и научить оркестрантов понимать его язык. Процесс обучения будет тем более эффективным, чем лучше знает руководитель историю и теорию дирижирования, методику ознакомления участников с практическим курсом основ дирижерского искусства.

Прежде всего целесообразно познакомить участников с тем, что такое дирижирование, со способами дирижирования в истории музыкальной культуры, дать сведения о реформаторах дирижерского искусства и наиболее выдающихся его представителях. Спе-

циальную лекцию необходимо посвятить дирижерам современных профессиональных симфонических и народных оркестров. Всю эту работу следует проводить как составную часть общей музыкально-образовательной работы, тесно связывая ее с задачами воспитания оркестрантов.

Объем знаний об элементах дирижерского искусства, который предполагает сообщить руководитель участникам в первый период обучения, должен быть небольшим, включать в себя основные сведения по каждому из разделов. Причем теоретические знания должны органически вплестаться в процесс практического усвоения и понимания дирижирования.

Методика ознакомления с основами дирижирования должна строиться с учетом специфики состава оркестра, увязываться с развитием практических навыков, умением выполнять требования дирижера. Предлагаемая последовательность в изучении материала, таким образом, разбивается как бы на две фазы:

1. Ознакомление с новым материалом, в который входят: показ определенных жестов, движений, иллюстрация их примерами.

2. Закрепление полученных знаний. Разучивание самими участниками полученных навыков.

Темы сгруппированы таким образом, чтобы простейшие элементы дирижирования, необходимые оркестрантам при игре в коллективе, были усвоены как можно раньше. Каждой теме отводится 2 часа занятий. На первом часе руководитель объясняет материал, на втором закрепляет его практически с участниками.

Схемы дирижирования. Изучение схем дирижирования в первый период обучения следует ограничить схемами на 2, 3 и 4 доли. Изучение строится следующим образом: в воображаемой плоскости рукой показывается каждая доля такта, которая образует рисунок схемы. Для легкости усвоения целесообразнее начать со схемы на 3.

На трехдольной схеме рисунок напоминает равнобедренный треугольник. Первая доля — левая сторона треугольника, вторая доля — нижняя сторона и третья доля — правая сторона треугольника.

В четырехдольной схеме первая доля — вниз, вторая — влево, третья — вправо и четвертая — вверх. Образуются два треугольника, соединенных вершинами в точке пересечения первой и третьей долей.

На двухдольной схеме рисунок несколько напоминает движение маятника, смещенного по кругу на 90° вправо. Движение вниз — первая доля, обратно — вторая доля.

Размер каждой доли зависит от темпа пьесы. Чем быстрее темп, тем меньше амплитуда движений руки дирижера, тем строже, четче должна просматриваться схема.

В медленных темпах рисунок несколько «смазан» за счет того, что движения плавно переходят одно в другое. Участникам предлагается самим практически разучить схемы дирижирования.

Позиции в дирижировании. Показывается один и тот же рисунок схемы (лучше на 3 или 4) в различных позициях — высокой, средней и низкой. Фиксируется внимание оркестрантов на том, что высокая позиция находится на уровне плеча, средняя позиция — на уровне груди, низкая — на уровне пояса. Могут быть и промежуточные позиции. Наиболее употребительная и удобная позиция — средняя.

Выбор позиции связан прежде всего с динамикой и характером звучания музыки.

На усвоение позиций в дирижировании и их смыслового значения можно дать такие задания участникам:

1) установить практически уровень позиций;

2) определить, в какой позиции лучше всего продирижировать определенный отрывок из пьесы, предложенной руководителем.

Дирижерская палочка. Палочка в руке дирижера является как бы ее продолжением, что делает более легким восприятие долей такта. Руководителю следует показать на схеме разницу в количестве движения рукой без палочки и с палочкой в быстром и медленном темпах. Он должен обратить внимание оркестрантов на то, что при резком и быстром тактировании движение конца палочки практически удваивает размер схемы, а при медленном и крупном тактировании амплитуда движения палочки почти одинакова с движением предплечья и кисти. Поэтому дирижерская палочка значительно облегчает восприятие долей такта прежде всего в быстрых темпах.

Ауфтакт. Точность вступления оркестра, характер, темп, громкость звучания оркестра всецело определяется ауфтактом. «Ауф» — немецкое слово, означающее «перед». Ауфтакт означает движение перед тактом, предваряющее звучание. Он служит сигналом для участников к тому, что нужно начинать играть.

Ауфтакт бывает полный и неполный.

Показать несколько полных ауфтактов, сопровождая их счетом «и раз» (вступление на «и» привычно для большинства людей; в дирижировании «и» подменяется условным движением — ауфтактом).

Показать ауфтакты на разные доли вступления. Ауфтактом к каждой последующей доле является предыдущая (ко второй доле — первая, к третьей доле — вторая и т. д.).

Неполный ауфтакт применяется при вступлении с паузы или с неполной доли. Первый случай в начальный период обучения можно не объяснять. Второй случай требует длительной тренировки. Неполный ауфтакт начинается с предыдущей доли. Движение должно быть достаточно широким и четким, чтобы оркестранты успели подготовиться к вступлению.

Показать характер ауфтактов к пьесам, начинающимся в разном темпе, с разной силой звука и насыщенностью звучания, с разным количеством вступающих инструментов. Зафиксировать разницу ауфтактов в зависимости от указанных условий звучания музыки. Проверить усвоение материала с помощью практической

игры оркестра или ансамбля. Обратить особое внимание на соответствие аффтакта началу звучания и его характеру. Повторять вступление до тех пор, пока все оркестранты не уловят момента «появления» звука в дирижерском жесте.

Обозначение пауз, пустых тактов, снятие звука. Существует различие между жестами, показывающими течение музыки или предваряющими ее звучание, и жестами, «откладывающими» паузы и «пустые» такты. Основное их отличие состоит в большей или меньшей активности.

Паузы показываются прямолинейными движениями руки и палочки, в которых нет аффтактов. Движения откладываются по рисунку схемы. Показать пример с отложением пауз на 1-ю, 2-ю и 3-ю доли такта.

При показе «пустых» тактов следует обратить внимание на первую долю. Выполнять ее точным схематическим движением книзу. Показать разницу между жестом, которым откладывают «пустой» такт, и жестом, откладывающим паузу. Чтобы жест «пустой такт» легче воспринимался оркестрантами, нужно концом палочки беззвучно коснуться дирижерского пульта.

Большое значение для коллективной игры в оркестре имеет одновременное снятие звука. В дирижировании встречается несколько способов снятия звучания. Показать основные способы («срезающим» или обычным аффтактом, без аффтакта) снятия звука. Заострить внимание оркестрантов на том из них, которым чаще всего пользуется руководитель. Показать его несколько раз, зафиксировав точку, во время которой звук должен быть снят. Практически закрепить усвоенное можно с помощью игры в ансамбле упражнений, легких небольших мелодий. На первых занятиях с целью лучшего уяснения момента вступления и снятия звучности оркестра соответствующие жесты целесообразно подкреплять также счетом «и-раз», «и-два» или играть на «вдох-выдох».

Рассмотренные выше различные жесты и движения рук дирижера несут в первую очередь функцию тактирования, показывают доли такта, их ритм и темп, вступление и т. п. Движения тактирования довольно просты для восприятия и выполнения. Практически каждый оркестрант легко их усваивает и быстро сам учится тактировать.

Но тактирование — только канва, на которую накладывается музыкальный рисунок. Для передачи и раскрытия содержания музыки применяются определенные выразительные жесты. Они заменяют в известном смысле словесные пояснения, с помощью которых можно охарактеризовать в самом общем плане тот или иной музыкальный образ. К тому же в музыке, пожалуй, как ни в одном другом жанре искусства, раскрыть образное содержание словом порой труднее, чем передать его жестами, мимикой, общим выражением лица, глаз и т. д. Поэтому в дирижировании особенно важна именно эта сторона — передача идейно-эмоциональной и содержательной стороны музыки. Эта функция тактирования и является собственно дирижированием. Известный хоровой

дирижер П. Чесноков писал: «Движения дирижера и его жесты должны быть точны и экономичны, характерны и действительны. Точность и экономичность движений — это метрономирование. Характерные и действенные движения относятся к дирижированию... Точные и экономичные движения дирижер должен сочетать с тем внутренним артистическим началом, которое оживило бы движения, сделало их характерными, отражающими художественное чувство дирижера. Только тогда метрономирование перерастает в дирижирование»⁴⁴.

Несмотря на то что среди средств раскрытия художественно-эмоциональной стороны музыки мы назвали мимику и общее выражение лица, глаз, основным средством является все же дирижерский жест. Задача руководителя самодеятельного оркестра заключается в том, чтобы научить музыкантов понимать и выразительно-экспрессивную сторону дирижирования, отражающую главное — содержательную сторону музыки.

В современной практике дирижирования накоплено огромное количество выразительных жестов в дирижировании. Среди них наиболее употребительны следующие:

1. Движения, дополняющие ситуативную речь и почерпнутые из жизненной практики⁴⁵:

а) жесты, показывающие форму или величину предмета, указывающие направление, содержание и последовательность действий и т. п.;

б) «пригласительные» или «предлагающие» жесты (сесть, встать, взять что-либо, пожалуйте и т. п.);

в) «зовущие» жесты, предлагающие выделиться, усилиться (голосу, инструменту, группе инструментов и т. п.);

г) «указывающие» жесты, привлекающие внимание (кто-то должен сейчас вступить, необходимо убрать звучание одной группы, инструмента и т. п.);

д) «отстраняющие» жесты, отвергающие какое-либо предложение, просьбу, отодвигающие на второй план излишне громко заигравший инструмент, группу;

е) «отказывающие» жесты (нельзя играть инструменту, группе);

ж) жест «внимание»;

з) жест «усиление».

2. Движения, имеющие в основе своей определенные практические навыки, связанные с определенной жизненной ситуацией:

а) «запрещающий» жест; левая рука стремительно выбрасывается вперед с раскрытой и поднятой вверх ладонью: жест воспринимается зрительно как сигнал к прекращению действия («стоп», «нельзя», «прекратить»);

б) «триумфальный» жест; высоко поднятая вверх одна рука, чаще всего левая, или обе руки; используется для лучшего рас-

⁴⁴ Чесноков П. Хор и управление им. М.—Л., 1940, с. 123—124.

⁴⁵ О способе выполнения каждого жеста см. названную выше кн.: Мусин И. Техника дирижирования. Л., 1967.

крытия образности музыки героического, маршеобразного, торжественного, мажорного характера.

3. Движения, имеющие в основе своей трудовые действия:

- а) удар;
- б) вытягивание;
- в) поглаживание;
- г) поднимание.

4. Жесты, передающие образно-эмоциональную динамику музыки.

5. Жесты, вызывающие представления о «весе» и «пространстве»:

а) «тяжелые» жесты — для передачи музыки мрачного, медленного насыщенного характера;

б) «легкие», «играющие» жесты — для передачи музыки светлого, радостного, мажорного характера, как правило, в быстром темпе.

Каждое из движений нужно научить понимать на двух-трех занятиях, повторяя по нескольку раз. При этом обращать внимание на разницу между жестами, передающими различную по характеру, темпу, настроению и содержанию музыку. Когда оркестранты начнут достаточно уверенно зрительно воспринимать особенности того или другого жеста, чаще практиковать с ними игру по руке по нескольку тактов из различных пьес, упражнений, добиваясь точного одновременного вступления и соответствия характера исполнения музыки жесту дирижера. Тщательнее учить оркестрантов пониманию искусства дирижирования.

Оркестрантов необходимо учить не только понимать указания дирижера, но и быстро выполнять их, помнить о них при исполнении музыки. Дирижер в трактовке пьесы, особенно на концерте, зачастую несколько «расходится» с теми темпами, нюансами, агогикой и т. п., которые проставлены в нотах и которые были условлены во время репетиций. Поэтому важнейшей частью подготовки оркестрантов является умение ими видеть дирижера, следить за его действиями, жестами и в то же время правильно без ошибок играть нотный текст. Добиваться этого нужно с первых репетиций, лучше — дирижируя игрой ансамбля или одной оркестровой группы.

В оркестре участник должен слушать одновременно свою игру, игру группы и оркестра в целом. Только в этом случае он будет точно ощущать свое место в ансамбле. Такие навыки выборочного слушания проявляются не сразу. Требуется соответствующая воспитательная и учебно-творческая работа, контроль за игрой, постоянное напоминание о необходимости слушать партнеров.

С этой целью дирижер может останавливать звучание оркестра и специально обращать внимание участников на то, какая партия в данном отрывке является основной и, значит, ее нужно сыграть ярче, чем остальные; может опрашивать оркестрантов о том, какой инструмент играет в данном отрывке громче, кто сфальшивил, не вовремя вступил, сыграл не тем штрихом и т. д. Это способствует

развитию у музыкантов «побочного» слуха, умения слышать все, что делается в оркестре при исполнении.

Такие навыки легче всего отрабатывать в ансамбле, когда оркестранту нужно контролировать игру 4—5 человек. Затем количество музыкантов в ансамбле можно постепенно увеличивать, присоединяя исполнителей на других инструментах. В подобных небольших составах достигается чистота звучания каждой партии, одновременно у каждого музыканта формируются навыки контроля за игрой других участников.

Мы не случайно остановились на основных моментах, которые необходимо учитывать при ознакомлении участников оркестра с основами дирижирования. Только научив их понимать и выполнять дирижерские жесты и, шире, требования дирижера, руководитель самодеятельного оркестра получает возможность претворять свои творческие намерения в жизнь, получает удовлетворение и признание.

Ко всему сказанному, конечно, нельзя относиться как к рецептам. Механическое, формальное толкование жестов, желание научить оркестрантов понимать их, но без глубокого и правильного выполнения, не способствуют раскрытию содержания музыки. Знание ими схем дирижирования — только начальный этап в изучении «разговорного» языка между дирижером и оркестром. Не более того. Основа же языка общения между ними — те перечисленные жесты, которые естественно передают образность музыки, ее внутреннее наполнение.

**ОРГАНИЗАЦИЯ
И ПРОВЕДЕНИЕ РЕПЕТИЦИЙ
И КОНЦЕРТНЫХ ВЫСТУПЛЕНИЙ
САМОДЕЯТЕЛЬНОГО
НАРОДНОГО ОРКЕСТРА****Репетиционная работа
с оркестром**

Репетиция является основным звеном всей учебной, организационной, воспитательной и образовательной работы руководителя с оркестром. По репетиции можно судить о творческом уровне, эстетической направленности и исполнительских принципах коллектива.

К сожалению, методика репетиционной работы с самодеятельным оркестром русских народных инструментов до последнего времени разрабатывалась недостаточно активно. Нет каких-либо обобщенных рекомендаций по ее организации. Скучна литература, касающаяся работы с профессиональным оркестром, не стал достоянием опыт таких дирижеров, как В. Гнутов, Н. Калинин, Н. Некрасов, В. Смирнов, В. Федосеев, А. Широков и другие.

Это положение объясняется прежде всего существованием различных точек зрения на сущность и проведение репетиций, большим количеством привходящих факторов, оказывающих существенное влияние на методику работы с оркестром. К таким факторам можно отнести: уровень подвинутости оркестра в техническом и художественном отношениях, степень трудности избранной для разучивания пьесы, сыгранность оркестрантов, условия, время, количество репетиций, отведенных для разучивания пьесы, настрой участников на серьезную кропотливую работу, самочувствие дирижера и т. д.

В зависимости от сочетания перечисленных факторов руководитель вынужден постоянно искать такие приемы и методы работы с оркестром на репетиции, которые позволяли бы оркестру успешно решать творческие и воспитательные задачи, стоящие перед ним в тот или другой период времени. Разумеется, у каждого руководителя постепенно вырабатывается своя методика построения и проведения репетиций, как и организации работы коллектива вообще. Однако это не исключает необходимости знания основных принципов и условий, из которых руководитель может выбрать или подобрать для себя соответствующие его индивидуальной творческой манере. Сказанное особенно касается молодых начинающих руководителей, которым порой трудно найти наиболее подходящую методику проведения репетиции, подготовить за короткий период времени оркестр к концертному выступ-

лению. Укажем — в самых общих чертах — на ряд организационно-педагогических моментов, определяющих качество работы оркестра. Ведь от того, насколько тщательно и всесторонне подготовлена репетиция, зависит ее результативность.

Руководитель должен появиться на репетиции на 20—30 минут раньше установленного времени. Проверить наличие инструментов, струн, медиаторов, пультов, партий исполняемых или планируемых для работы пьес и других принадлежностей. Перед репетицией обязательно прокорректировать голоса партий новых пьес, взятых в работу. Рукописные партии необходимо выверить по партитуре, так как при переписке нот часто даже опытные переписчики допускают ошибки, пропускают выставленные нюансы, штрихи, обозначения темпов. Если это не сделать, то расхождения между партиями и партитурой потребуют много времени на сверку текста, что будет сбивать темп репетиции, тормозить работу. Поручать это кому-либо нежелательно. Только лично убедившись в том, что для работы все готово, руководитель избежит многих непосредственно не связанных с работой над пьесой остановок во время репетиции.

Все вопросы, относящиеся и не относящиеся к работе оркестра, руководителю следует решить до репетиции или в другое время. Отрицательно влияют на творческий настрой участников неожиданные вызовы руководителя к телефону, к директору Дома культуры и т. п. Если у него все же возникает необходимость отлучиться с репетиции, то он, конечно, должен извиниться перед участниками, дать им задание и поручить вести репетицию самому опытному концертмейстеру.

Начинать репетицию необходимо вовремя независимо от того, сколько пришло к назначенному часу участников. Это служит хорошим побудительным примером к тому, чтобы участники не опаздывали, а привыкали приходить на репетицию за 5—10 минут до начала. В противном случае (если участники знают, что руководитель задерживает репетицию из-за опозданий) это время может постоянно увеличиваться. В таких случаях можно наблюдать, как оркестранты постоянно опаздывают на 30—40, а иногда и более минут.

Перед началом репетиции производится тщательная настройка инструментов. Настройке придается огромное значение и в симфонических и в народных профессиональных оркестрах. Так же тщательно это нужно делать и в самодеятельных коллективах. От настройки зависит чистота звучания инструментов и оркестра в целом.

В первый период обучения и работы оркестра настройку лучше делать самому руководителю. Можно прибегнуть и к помощи концертмейстеров, если есть уверенность, что они смогут настроить оркестр достаточно чисто, качественно. Постепенно, по мере овладения инструментами, участников нужно учить самих настраивать свои инструменты, надевать и вязать струны, делать мелкий профилактический ремонт.

Народный оркестр обычно настраивают по баяну на звук *ля* первой октавы. По фортепиано настраивать не рекомендуется. В большинстве клубов и Домов культуры фортепиано из-за несоблюдения правил хранения, редкой настройки, плохого качества их изготовления и т. п. фальшивят. В то же время многие баяны, выпускаемые нашими музыкальными фабриками, до последнего времени настраивались на разную с фортепиано частоту колебаний. Настроенные по фортепиано струнные инструменты и баяны в этом случае начинают между собой «не строить». Возникает фальшь, несоответствие в оркестре между струнной группой и группой баянов.

Можно настраивать инструменты и по камертону. Но и здесь встречаются свои сложности. По камертону настраивать неудобно вследствие того, что он звучит тихо и им может пользоваться только один настраивающий — руководитель. Остальные будут выключены из этой важной и полезной для развития слуха работы.

У групп домр и балалаек настраивают вначале открытую струну *Ля*. Затем по ней настраивают другие струны. Существуют и другие способы настройки инструментов. Описанный выше — один из самых удобных и употребительных.

Во время настройки звучание струн стараются немного завышать. Делается это в расчете на то, что колок спустит. Поэтому лучше производить настройку от более низкого звучания струны к более высокому, то есть при настройке постоянно подтягивать струну, а не отпускать. Колок в таком случае лучше держит строй. Настраивают обычно в каждой группе по одному инструменту. Затем по нему проверяют остальные.

Если инструмент строит по ладам, но 5-й лад второй струны не звучит в унисон с открытой первой струной или ее 12-й лад не дает октавы, подстраивать струну нужно путем передвижения подставки. Если этого не сделать, то даже хорошо настроенные по 5-му ладу струны на других ладах будут давать фальшивые звуки.

Настраивать или подстраивать инструменты нужно перед каждой репетицией и между первой и второй половинами репетиции.

Выполнив перечисленные условия, подготовив все необходимое, дирижер может приступать к репетиции. Проведение репетиции зависит от плана, составленного руководителем на данную репетицию. Нужно ли планировать репетиционную работу в самостоятельном оркестре? Ведь участники приходят, как мы уже говорили, интересно и содержательно отдохнуть, узнать что-то новое в искусстве, поиграть на инструменте. Можно ли заставлять их работать активно, с полной отдачей, ставя в жесткие рамки репетиционного процесса?

Двух ответов на эти вопросы быть не может. В самостоятельном оркестре обязательно нужно планировать серьезную учебную работу, органически вводя в нее элементы отдыха и развлечения. Иначе оркестр не сможет выполнять возлагаемые на него задачи — воспитывать посредством искусства участников и слу-

шателей, расширять их музыкальный кругозор, учить понимать язык искусства.

Без планирования в репетиции неизбежно появляются стихийность, разбросанность, самотек. Репетиция может неожиданно затянуться или, наоборот, закончиться быстро, так как без планирования что-то может выпасть из поля зрения руководителя, остаться забытым. Все это нежелательно сказывается и на психологическом настрое оркестрантов на серьезную творческую работу, и в конечном счете на творческом росте коллектива.

Итак, руководителю для придания своей работе стройности, завершенности, логичности необходим продуманный и зафиксированный на бумаге план. У каждого руководителя по мере накопления опыта складывается свой стиль планирования работы и ее фиксации на бумаге. План может быть более или менее детальным и развернутым. Конечно, нельзя предложить готовые «рецепты» планирования репетиции: трудно представить себе все многообразие вопросов, которые могут возникнуть в процессе работы конкретного оркестра. Знание руководителем своего коллектива, его творческих возможностей позволяет достаточно точно и подробно составлять план каждой репетиции. Это требование относится как к начинающим, так и к достаточно опытным руководителям.

Исходя из плана, руководитель перед началом репетиции формулирует задачи, которые нужно решить оркестру. Задачи эти должны быть понятны и приняты всеми оркестрантами.

Организация репетиции во многом зависит от степени сложности играемого и разучиваемого репертуара. Для профессиональных оркестров здесь одни требования, для самодеятельных — другие.

В первый период деятельности оркестра необходимо подбирать легкие пьесы, разные по характеру — медленные и быстрые, кантиленные и отрывистые, радостные и грустные и т. д. Такой подход к выбору пьес позволяет разнообразить работу оркестрантов, способствует быстрому усвоению ими различных приемов игры, умению перестраиваться с одного темпа на другой, с одной пьесы на другую.

Для развития интереса у оркестрантов, быстрой настройки их на репетицию можно начинать ее небольшой «разминкой»: проиграть одну из выученных пьес веселого, шутливой характера, без остановки. Затем сделать по ней замечания, касающиеся ошибок в тексте, звучности, и вновь проиграть. Заканчивать репетицию целесообразно такой же бодрой по характеру пьесой. Это является важным условием для формирования у оркестрантов представления о завершенности репетиционного процесса.

Не следует работать над одной пьесой в течение половины репетиции, тем более — в течение всей репетиции. Музыканты в этом случае быстро устанут. Пьеса им «примелькается», и они будут допускать при игре произвольные ошибки, вызванные снижением внимания.

Пьесы лучше брать для работы в сочетании «легкие — трудные», «быстрые — медленные». На легких пьесах оркестр как бы разыгрывается. На них можно выровнять игру групп, учиться играть с листа. Трудная пьеса требует повышенного внимания, существенных затрат эмоциональной и физической энергии. Она легче играется музыкантами, хорошо настроенными на работу и в то же время не уставшими. Постоянная смена пьес по темпу, характеру, нюансировке и т. п. способствует поддержанию у музыкантов интереса к игре в оркестре и позволяет избежать чрезмерных нервных и физических нагрузок.

Перед руководителем часто встает вопрос: как разучивать пьесу — по частям, фрагментами или целиком? Решение этого вопроса зависит от того, как технически пьеса «выигрывается» музыкантами при первом исполнении.

Если пьеса в целом играется неплохо, но наиболее сложные места не получаются, то после проигрывания всей пьесы нужно отдельно поработать над этими местами. Работать нужно медленно, добываясь точного воспроизведения нотного текста, выполнения нюансов, штрихов. Завершая работу над пьесой, следует проиграть ее целиком.

Если же пьеса сложна, трудна для чтения с листа и к тому же неизвестна большинству музыкантов, то необходимо дать им несколько минут для предварительного индивидуального ознакомления с партиями. Затем следует предложить им проиграть в медленном темпе не получающиеся фрагменты и в дальнейшей работе сосредоточить на них повышенное внимание.

Если пьеса требует только художественной отделки, а технически играется достаточно чисто, то лучше работать по группам оркестра, устанавливая при этом для каждой из них точные динамические оттенки, штрихи, обозначая приемы и добываясь их неукоснительного выполнения.

Если же, наконец, есть уверенность, что оркестр с незнакомой пьесой в целом справится сразу, то можно начать с технических и ритмических трудностей. Пройти их несколько раз как можно медленнее, по отдельным партиям и голосам, чтобы «уложить» ритм и штрихи на слух. Затем, как обычно, следует проиграть пьесу целиком.

Случается, что после проигрывания отдельных трудных мест, их неоднократного повторения в медленном темпе они не получаются, хотя указания руководителя выполняются оркестрантами добросовестно. В таких случаях не нужно придавать каждому упущению большое значение и задерживаться долго на нескольких тактах партитуры. Оркестранты не любят частых остановок на репетиции. Это, во-первых, нервирует их, сбивает темп, не дает им сосредоточиться, самим разобраться в трудном пассаже, штрихе, приеме, нюансировке. Во-вторых, разбивает целостное представление о пьесе, разрушает ощущение оркестрантов в завершенности работы.

Многое из того, что не получается после первого проигрыва-

ния или первой репетиции, начинает получаться позднее, после двух-трех занятий: оркестранты улавливают стиль пьесы, ее характерные темповые, ритмические, динамические, штриховые особенности. Это и помогает правильно сыграть не получившиеся ранее, технически трудные места.

Вместе с тем большинство неточностей, которые допускают в игре музыканты, сами они не исправят, если дирижер не заострит на них внимание. Замечания, однако, нужно делать не по каждому допущенному промаху в отдельности, а по нескольким сразу — после проигрыша целой части или крупного фрагмента пьесы. Если музыканты достаточно квалифицированные и опытные, можно ограничиться словесными пояснениями. В другом случае необходимо попросить группу или весь оркестр заново проиграть пьесу или часть ее, закрепив таким образом исправленные места.

Очень важно соблюдать темп репетиции. Не следует проигрывать один и тот же отрывок более двух-трех раз, даже если его исполнение не устраивает дирижера. Возможно, что музыканты не поняли поставленных перед ними задач (дирижер плохо объяснил, они невнимательно слушали и т. д.) или же не могут исполнить какой-то сложный пассаж из-за слабой технической подготовки. В такой ситуации необходимы более конкретные объяснения руководителя. Если и после этого оркестранты играют с ошибками, следует найти иной подход: или потом отдельно поработать с музыкантами, у которых не получается пассаж, фрагмент, чтобы не отвлекать всех от работы; или облегчить партию; или передать ее другой, более подвинутой в техническом отношении группе.

Многократное повторение одной и той же пьесы (фрагмента) снижает внимание, чуткость к жесту дирижера, притупляет творческую мысль у оркестрантов. Занятия превращаются в скучные, назойливые поучения. Эта опасность подстерегает дирижера даже при занятиях с профессиональными музыкантами-исполнителями. Что же в таких случаях предпринимать в самодеятельном оркестре? Ведь принцип интереса, увлеченности — один из важнейших для плодотворной работы самодеятельного коллектива.

Иногда нужно сделать в репетиции «незапланированный» перерыв, а затем опять поработать над пьесой. Иногда же целесообразнее оставить пьесу на две-три репетиции, чтобы, возвратившись к ней, увидеть как бы заново. Иногда полезно чередовать три-четыре пьесы на одной репетиции. Какой путь избрать в каждом конкретном случае, должен решать руководитель. Все зависит от степени «заигранности» пьесы и предрасположенности оркестрантов к ее исполнению. Часто оркестр с удовольствием работает над одной пьесой, в то время как не может более двух-трех раз сыграть другую: начинаются «необъяснимые» ошибки, остановки, пропуски вступлений музыкантами и т. п. Если пьеса играет давно, она может «примелькаться» оркестрантам, ее следует на некоторое время исключить из работы.

Руководитель должен уметь вовремя сделать перерыв в работе, оправданнее всего — через 40—50 минут после начала работы.

Вторая часть репетиций может длиться 35—40 минут. Практика показывает, что при таком временном соотношении первой и второй частей репетиции достигается максимальная активность участников. Если же у руководителя возникает необходимость провести трехчасовую репетицию, то он должен согласовать этот вопрос с оркестрантами, а затем уже планировать работу по особому графику.

Важно также, чтобы репетиция носила завершенный характер, но чтобы при этом у музыкантов сохранялось желание «поиграть» еще. Это настраивает их на дальнейшую самостоятельную творческую работу: поучить партии, поработать отдельно над техническими упражнениями. Пресыщение занятиями вызывает снижение интереса к работе в оркестре.

Во время первой части репетиции оркестр должен заниматься более сложной работой: разучивать партии или сложные места в новых пьесах, проигрывать трудные в техническом и художественном отношении пьесы, работать над упражнениями и т. п. Во второй части репетиции целесообразнее больше играть всему составу оркестра ранее выученные пьесы. Ведь в начале репетиции участники более работоспособны и обладают высокой умственной и эмоциональной активностью, к концу же репетиции внимание их снижается, начинает ослабевать и эмоциональная отзывчивость. Работать становится значительно сложнее, тем более что участники самодеятельности приходят на репетицию уже уставшими, после основной своей работы. Кроме того, постоянное повторение пьес необходимо, чтобы у оркестра всегда была наготове определенная программа, с которой он мог бы выступать, не испытывая при этом больших затруднений с подготовкой к концерту.

После перерыва в начале второй части репетиции можно почитать с листа легкие пьесы. Это развивает навыки игры в ансамбле, учит понимать требования дирижера, оставаться максимально собранными в течение всей репетиционной работы.

Для правильной организации работы коллектива на репетиции руководителю необходимо учитывать индивидуальные особенности каждого музыканта, как личностные, психологические, так и касающиеся музыкальной подготовки. Нельзя предъявлять одинаковые требования к человеку, только овладевшему инструментом, и к человеку, играющему в оркестре давно. Бывает и так, что два участника, пришедшие в коллектив одновременно, за один и тот же период времени овладевают инструментом в разной степени: одного уже можно использовать в оркестре, а другой еще осваивает азы, ибо они обладают разными музыкальными данными.

Немаловажную роль играют и различия в типах и свойствах нервной системы участников. Одни из них, например, более податливы на жест, словесные пояснения дирижера, другие инертны, с ними труднее добиться нужного звучания, особенно в пьесах, требующих собранности, высокого эмоционального накала. Таким разным музыкантам требуется и разное количество времени для выполнения одного и того же задания. Уровень психических про-

цессов каждого оркестранта определяет, следовательно, время и качество выполнения им полученного задания. Поэтому руководителю необходимо выявлять, знать и учитывать индивидуальные психологические особенности музыкантов своего оркестра как в организации процесса обучения, так и в концертной практике.

Конечно, речь идет о приблизительном выявлении психических особенностей. Точную информацию дают здесь специальные методы. (Заметим, что проблемы музыкальной психологии, в частности роль музыкально-психологических особенностей в исполнительской деятельности, в обучении, их воздействие на организацию творческого процесса и т. д., привлекают в настоящее время внимание многих исследователей.) Однако в условиях самодеятельного оркестра лучше всего это сделать с помощью наблюдения. Через месяц-полтора при внимательном наблюдении руководителя за работой и поведением участников становится очевидной разница между ними. Один музыкант очень быстро теряет интерес к игре, особенно при многократном повторении пьесы, и начинает допускать произвольные ошибки в тех местах, в которых до этого их не делал; другой упорно и настойчиво работает над тем, чтобы выполнить все требования дирижера; третий реагирует на замечания слабо, допускает ошибки при многократном повторении пьесы и т. д.

Из сказанного следует, что вся деятельность руководителя самодеятельного оркестра носит на репетиции творческий характер и строится в каждом случае, исходя из конкретных условий деятельности коллектива. Без творческой организации репетиции не может быть ни подлинного взаимопонимания между дирижером и оркестром, ни реализации творческих замыслов.

На репетиции дирижер имеет возможность выразить свою мысль не только пластическими средствами (движения рук и корпуса, мимика), но и словесными пояснениями, которые могут касаться:

а) исторических событий и фактов, положенных в основу исполняемого произведения; биографии композитора; стилевых и исполнительских особенностей его произведений;

б) важнейших моментов художественного содержания пьесы и ее интерпретации — собственной и принадлежащей другим музыкантам;

в) технических приемов, с помощью которых раскрывается содержание пьесы.

Для того чтобы все это лаконично и правильно передать, руководителю необходимо хорошо владеть словом. Можно попутно приводить примеры и аналогии из литературы, живописи, архитектуры, которые помогали бы более полно раскрыть перед оркестрантами содержание музыки.

К речи руководителя во время репетиции предъявляются особые требования. Необходимо выражать мысли как можно короче: участники приходят на репетицию играть на инструменте, слушать

музыку, а не пространные разговоры. Частые словесные пояснения расхолаживают играющих, сбивают темп репетиции, снижают желание у участников самим дойти до сути требуемого. Поэтому руководителю следует больше обращать внимание на выполнение ими требований дирижерских жестов, конечно, не избегая их разъяснений. На первых порах добиться образной и лаконичной речи не просто. Однако по мере овладения оркестрантами языком дирижерских жестов творческая работа становится легкой и приятной.

Объяснив один раз, как играть то или иное место, надо предложить оркестрантам проиграть его, чтобы проверить, как они поняли сказанное. Если одно проигрывание не дало желаемого результата, нужно сыграть пьесу или отрывок несколько раз в разном темпе, чтобы участники разобрались в тексте, закрепили прием, штрих.

Для лучшего пояснения мысли можно прибегнуть к помощи личного исполнительского показа на инструменте или голосом. Этот метод «расшифровки» словесного разъяснения желательно использовать лишь в том случае, если руководитель уверен, что сыграет или пропоет правильно интонационно, ритмически, технически. Особенно осторожно нужно пользоваться голосом. Многие дирижеры, обладая прекрасным музыкальным слухом, не имеют специальной вокальной подготовки и потому часто интонируют мелодию неправильно. Такой показ может не дать желаемого результата.

Завершает репетиционную работу над пьесой генеральная репетиция. Проведение ее имеет свои особенности, определяемые тем, что она является репетицией как таковой, но в то же время содержит в себе приметы концертного выступления. Генеральная репетиция является итоговой для определенного этапа работы коллектива, и потому на ней решаются такие задачи, как: психологическая подготовка участников к концерту; окончательная проверка программы; максимально точное, чистое и художественно определенное проигрывание каждой пьесы и т. д. На генеральной репетиции не нужно делать частые остановки, еще и еще раз оговаривать штрихи, звучность, темпы. Важнее сыграть все пьесы, предназначенные для концертного выступления, без остановки от начала до конца, дать «почувствовать» оркестрантам всю программу в целом, ее звучание и очередность пьес — тем самым как бы равномерно распределить силы и эмоциональное напряжение на все пьесы.

Генеральную репетицию лучше всего проводить в том зале или помещении, в котором предстоит выступать. Оркестранты и руководитель должны ощутить акустические особенности зала и в зависимости от них «скорректировать» звучание групп и оркестра в целом, чтобы ни один инструмент «не пропал» и в то же время «не вылез» из общего звучания. Нет двух помещений, залов, одинаковых по акустическим свойствам. То, что в одном зале хорошо прослушивается, удовлетворяет в звучании пьесы, в соотношении

звучания групп, в другом может прозвучать недостаточно ясно, главные партии будут заглушаться, «вязнуть».

Однако генеральная репетиция остается репетицией и «не дотягивает» по эмоциональному накалу до концертного выступления. В полной мере этот накал должен присутствовать на концерте. Поэтому не следует особенно эмоционально вести генеральную репетицию: можно «перегореть» и на концерте сыграть вяло, без нужного подъема. На генеральной репетиции пьесы должны быть «сыграны «чисто», с оттенками, в нужном темпе (или чуть быстрее), но сдержанно в эмоциональном плане.

Заключая сказанное, нужно еще раз подчеркнуть, что перечисленные требования и рекомендации, конечно, не могут учитывать всего многообразия встречающихся в репетиционной работе сложностей. Каждый руководитель, исходя из специфических, присущих его оркестру особенностей, организует репетицию таким образом, чтобы максимально эффективно, с большей отдачей использовать отведенное на нее время.

Организация ансамблей народных инструментов

В настоящее время в самодеятельные оркестры нередко приходят люди, имеющие определенную музыкальную подготовку — окончившие музыкальные школы, студии, музыкальные и культурно-просветительные училища или проучившиеся в них несколько лет. Они играют, как правило, на одном из инструментов, чаще всего на баяне или фортепиано, знают нотную грамоту и элементарную теорию музыки. Поэтому, чтобы научиться играть на домре или балалайке, а затем в оркестре, им потребуется времени меньше, чем остальным участникам, не имеющим специальной музыкальной подготовки.

Среди последних с самого же начала работы оркестра выявляются наиболее способные. Они быстро овладевают инструментом, запоминают ноты и могут выучить партии аккомпанемента в несложных пьесах. С такими оркестрантами руководителю придется проводить отдельные занятия по другой, более сложной программе. Из них после небольшой подготовки можно организовать один или несколько ансамблей народных инструментов, каждый из которых должен иметь свою программу, свой состав, свои дни и часы занятий.

Созданием ансамблей преследуется несколько целей.

Во-первых, художественная цель, которая состоит в том, что они могут вести широкую концертную работу среди населения в то время, как основная часть оркестра занята планомерной учебно-творческой работой. Как известно, от оркестра вскоре после его организации требуют выступления, к чему он еще не готов: участники не овладели в нужной степени инструментами, не успели выучить нужные пьесы и т. д. Поэтому ансамбль как

бы заменяет на определенное время оркестр, предоставляя тому возможность хорошо подготовиться к первому выступлению. Если же оркестр ведет активную концертную жизнь, ансамбль, будучи более мобильной формой, с успехом может выступать в небольших залах, красных уголках заводов и фабрик, с агитбригадой на поле-вом стане, на различных творческих встречах.

Кроме того, нередко возникает необходимость в народном инструментальном соупровождении хора, вокалистов, хореографического коллектива. Всему составу оркестра в первые год-два работы справиться с этой задачей трудно. Ансамбль, как более подвинутый в техническом и художественном отношении коллектив, может справиться с этой задачей легко: быстро выучит аккомпанемент, добьется хорошей сыгранности с хором, солистом, выровняет звучание.

Во-вторых, педагогическая цель, заключающаяся в том, что на примере деятельности ансамбля воспитываются менее подготовленные музыканты. У них возникает стремление так же хорошо научиться играть на инструменте, чаще выступать перед слушателями, как это делают участники ансамбля.

В-третьих, организационная цель, которая состоит в том, что наиболее подготовленные музыканты получают возможность, не дожидаясь, когда научатся хорошо играть остальные участники оркестра, организовываться в небольшие творческие коллективы. Они становятся «костяком», основой при формировании и развитии оркестра, который быстрее достигает нужного художественно-исполнительского уровня. Чем больше участников играют в ансамблях, тем успешнее деятельность коллектива в целом, здоровее моральный климат в нем, прочнее внутриколлективные связи между музыкантами.

Качество игры ансамбля зависит, с одной стороны, от подготовки его участников, с другой — от того, насколько умело он составлен (имеется в виду наличие в нем определенного набора инструментов, которые могли бы сыграть мелодию, разный по фактуре аккомпанемент и партию баса, то есть выполнить те или другие функции). При составлении ансамбля руководителю следует помнить, что каждый инструмент в этом составе «на виду», поэтому на исполнителей в ансамбле ложится большая ответственность, чем в оркестре. Каждый участник ансамбля должен быть очень подвинутым в техническом отношении, твердо знать свою партию: она не дублируется, как в оркестре, другими инструментами, в результате каждый промах, каждая ошибка будут заметны при исполнении.

В зависимости от числа достаточно подготовленных музыкантов руководитель формирует разные по инструментальному составу ансамбли. Наиболее часто встречаются в практике дуэты, трио, квартеты. Реже встречаются квинтеты, секстеты. Ансамбли могут состояться из однородных инструментов (только домры, балалайки, баяны), могут быть смешанными по составу (домры, балалайки, баяны, аккордеоны).

Среди однородных по составу ансамблей хорошо звучат: квинтет балалаек (прима I, прима II, секунда, альт и контрабас), дуэт балалаек (прима I, прима II), секстет балалаек (прима I, прима II, секунда, альт, бас, контрабас), секстет домр (малая I, малая II, альт I, альт II, бас I, бас II).

Среди смешанных по составу ансамблей наиболее употребительны: квинтет (домра малая, домра альтовая, балалайка прима, балалайка секунда, домра басовая или балалайка контрабас), секстет (домра малая, домра альтовая, балалайка прима, балалайка секунда, баян, балалайка контрабас).

Возможны другие варианты составов ансамблей — дуэты, трио, квартеты⁴⁶.

Многие руководители создают ансамбли с участием гитары. В народном оркестре гитара из-за слабого звучания, быстрого затухания звука и т. п. не дает большого эффекта. Но ввести гитару в ансамбль, особенно в дуэт с балалайкой примой, если есть такая возможность, следует. На гитаре интересно звучат арпеджированные аккорды, гармонические фигурации. На их фоне тремоло, пиццикато, вибрато балалайки примы всегда колоритны, проникновенны и трепетны.

Балалайка прима хорошо звучит в сопровождении баяна. Такому дуэту под силу исполнение различных пьес народно-песенного характера, а также небольших произведений композиторов-классиков.

Во всех случаях в струнный ансамбль (за исключением, пожалуй, дуэта, в котором могут быть две малые домры или две балалайки примы) желательно ввести баян или аккордеон. Это значительно расширит технические и художественные возможности любого ансамбля. Немаловажно и то обстоятельство, что баян может выполнять две-три функции и намного усиливает красочность, обогащает звучание ансамбля в целом.

Из баянов можно составлять отдельные ансамбли.

Баян является одним из любимых и популярных в народе музыкальных инструментов. Его достоинства общеизвестны: большой диапазон, богатое тембровое звучание, значительные технические, динамические, художественные возможности. Это позволяет поручать баяну ведущие партии в смешанных ансамблях, а также составлять интересные по звучанию однородные составы. Наиболее часто встречаются дуэты, трио и квартеты баянистов. Таким ансамблям под силу исполнение сложных и разнохарактерных произведений. Для придания большего тембрового разнообразия в ансамбль баянистов вводят аккордеоны или тембровые гармоники. Но делать это нужно осторожно: многие аккордеоны из-за резкого металлического призвука в тембре могут нарушить общий колорит звучания баянного ансамбля, чего нельзя не учитывать при введении их в ансамбль.

⁴⁶ О составах ансамблей русских народных инструментов см. в приложении 2.

Большую сложность в работе с ансамблями русских народных инструментов представляет подбор репертуара. Каждый ансамбль в зависимости от состава инструментов и технической подвинутости играющих требует соответствующих переложений и инструментовок. К сожалению, нотной литературы для народных инструментов издается недостаточно. Руководителям совместно с участниками приходится отыскивать интересные пьесы и самим делать их инструментовку для своего состава.

В ансамблях народных инструментов хорошо звучат обработки русских народных песен и танцев, а также пьес, написанных на основе народного музыкального материала. Среди них произведения Шостаковича, Прокофьева, Хачатуряна, Кабалевского, Хренникова, Караева, произведения других советских композиторов, пишущих для русского народного оркестра и народных инструментов (см. приложение 3).

Можно порекомендовать ансамблям шире вводить в свой репертуар с привлечением певцов-солистов или в инструментальном переложении старинные романсы: В. Абаза («Утро туманное»), П. Булахова («Я вас любил», «Не пробуждай воспоминанья»), А. Варламова («На заре ты ее не буди», «Белеет парус одинокий», «Горные вершины», «Я вас любил», «Красный сарафан», «Соловьем залетным» и другие), А. Гурилева («Песня ямщика», «Отгадай, моя родная», «Матушка-голубушка», «Колокольчик», «И скучно, и грустно», «Деревенский сторож», «Домик-крошечка», «Разлука» и другие), Н. Листова («Я помню вальса звук прелестный»), Л. Малашкина («О, если б мог выразить в звуке»), А. Обухова («Калитка»), Н. Харито («Отцвели хризантемы»), М. Яковлева («Зимний вечер»), романсы неизвестного автора «Я встретил вас», «Темновишневая шаль», «Гори, гори, моя звезда».

Хорошо слушаются в исполнении ансамблей русских народных инструментов народные песни: «Утушка луговая», «Вот мчится тройка почтовая», «Из-за острова на стрежень», «Когда я на почте служил ямщиком», «Коробейники», «Валенки», «Не корите меня, не браните» и другие песни, а также аккомпанемент к современным советским песням в исполнении певцов-солистов и солистов-инструменталистов — баянистов, домристов, балалаечников и т. д. Это расширяет репертуар, делает его привлекательным и интересным для любой аудитории. В то же время аккомпанемент не требует от ансамбля длительного времени на разучивание, большой технической подвинутости.

Все сказанное является, конечно, лишь дополнительными рекомендациями при выборе репертуара. Каждый руководитель, исходя из специфических условий работы своего оркестра, наличия подготовленных участников, составляет и организует ансамбли и подбирает репертуар.

Однако при этом руководитель должен не завышать сложность предлагаемых для разучивания пьес, чутко реагировать на постоянный рост мастерства участников. В этом залог творческого успеха ансамбля и его руководителя.

Концерты коллективов художественной самодеятельности неизменно привлекают многочисленных слушателей. Хотя большинство советских людей имеют возможность с помощью телевидения, радио, на всевозможных концертах знакомиться с творчеством лучших профессиональных коллективов и исполнителей на народных инструментах, тем не менее самодеятельные оркестры, ансамбли и исполнители пользуются все большим вниманием. Выступления принимаются слушателями с особым интересом, всегда благожелательно. Причина, думается, в непосредственности отношений, устанавливающихся между слушателями и музыкантами, которые нередко знают друг друга лично, общаются на производстве, по месту жительства или учебы и т. д. Слушатели оценивают в самодеятельном коллективе, исполнителях в первую очередь не профессионализм, а самый факт участия в творчестве.

Концертное выступление — ответственнейший момент в жизни самодеятельного художественного коллектива. Оно является качественным показателем всей организационной, учебно-творческой и воспитательной работы руководителя с оркестром. По выступлению судят о сильных и слабых сторонах их деятельности: о творческом лице, о технических и художественных возможностях, о репертуаре, об умении «собраться» при выступлении, о дисциплине участников. Знание и учет организационно-методических и педагогических принципов проведения концертного выступления оркестра или ансамбля являются одним из факторов успешной деятельности руководителя, неотъемлемой стороной его профессиональной подготовки.

Анализ организационно-методических условий проведения концерта связан прежде всего с тем особенным, что отличает концертное выступление оркестра и подготовку к нему от повседневной репетиционной работы.

Во-первых, являясь последним звеном в единой цепи творческого, учебно-воспитательного и образовательного процесса в коллективе, концертное выступление, в отличие от репетиции, имеет временную невозвратимость. На концерте нельзя остановить оркестр, проиграть еще раз неудавшийся фрагмент, сделать замечание, изменить темповую, ритмическую, динамическую структуру пьесы, выровнять звучание оркестровых групп и т. д. Пьеса звучит один раз, звучит такой, как получилась. По этому звучанию судят о техническом и художественном мастерстве оркестра, а также о дирижерском мастерстве руководителя. Вся огромная предварительная работа коллектива оценивается отрицательно, если выступление получилось неудачным. Тем более это мнение усиливается, если и последующие выступления не произвели на слушателей положительного впечатления, вследствие чего оркестр, как правило, снижает уровень своей деятельности в целом, теряет ближние и дальние перспективы своего развития, у участников

пропадает интерес к занятиям, к постоянному творческому совершенствованию. Все это в конечном счете может привести к распаду коллектива.

Наоборот, если выступление было успешным, тепло встречено публикой, — формируется положительное мнение о коллективе. У участников укрепляется желание работать еще настойчивее, глубже овладеть техническим мастерством, творчески расти, активно выступать с концертами.

Во-вторых, во время концертного выступления участники и руководитель переживают иное, чем на репетиции, качественно новое эмоционально-психологическое состояние. Сильное психологическое воздействие оказывает на них слушательская аудитория. Присутствие публики порождает повышенную ответственность за исполнение, особое творческое волнение. На концерте пьеса исполняется, как правило, значительно эмоциональнее, ее музыкальная образность, «раскрытая и уложенная» оркестрантами на репетиции, обогащается новыми красками, найденными непосредственно во время выступления, в момент большого творческого подъема.

Концертное выступление всегда повышает уровень музыкально-эмоциональной отзывчивости у дирижера и оркестрантов. Между ними устанавливаются особенно чуткие отношения взаимозависимости. Оркестранты мгновенно реагируют на жест, мимику, требования дирижера, стараются лучшим образом их выполнить. Каждый импульс, посланный дирижером оркестру, встречая понимание и отклик у играющих, усиливает эмоциональное напряжение музыкантов. Это во многом определяет огромный потенциал этического и эстетического влияния музыки как на оркестрантов, так и на слушателей.

Касаясь этой стороны концертного исполнения, следует отметить, что некоторые руководители самодеятельных оркестров, боясь срывов и технических погрешностей, стараются привить оркестрантам навыки такой игры, при которой они думали бы только о правильном воспроизведении нотного текста. Элемента импровизации в силе звучания, темпах стараются избегать, выполняя лишь то, что было намечено ранее на репетиции. Более оправдан, однако, путь, когда скрупулезная репетиционная работа обогащается во время концерта элементами импровизации, тонкими, едва уловимыми переменами в звучании, нюансировке, шире — в трактовке пьесы. Это и есть подлинное творчество, рождаемое вдохновением. Конечно, подобное исполнение в самодеятельном оркестре сопряжено со многими трудностями, в числе которых недостаточная техническая подготовка, неумение откликаться вовремя на жест дирижера, возможно, недостаточная эмоциональная развитость участников.

Воспитывать у оркестрантов творческий подход к исполнению пьесы нужно с первых шагов, с первых выступлений. Вначале что-то может не получиться, не прозвучать, музыканты не последуют за дирижером и т. д. Но умение творчески мыслить, слы-

шать, играть — качества, которые необходимо развивать до выступления, заранее, постепенно, а на концерте — их реализовывать, проявлять.

В-третьих, концертное выступление отличается от обычной репетиции тем, что оно активизирует сплочение коллектива, поднимает творческую дисциплину, интенсифицирует воспитательный процесс. Временная невозвратимость концерта определяет максимальную ответственность каждого члена коллектива. Единство цели и общность интересов у участников и дирижера не только порождают желание как можно лучше, выразительнее исполнить программу, завоевать признание публики, но и способствуют формированию между ними отношений взаимоподдержки, взаимопомощи, взаимопонимания. Это позволяет дирижеру активно влиять на воспитание оркестрантов своими специфическими средствами. Благодаря их экспрессивности, они зачастую лучше слов и нравов учений действуют на воспитание таких качеств, как собранность, точность, ответственность, нетерпимость к нарушителям дисциплины и т. п. Причем все эти качества начинают проявляться не только в условиях концертного выступления или художественной деятельности, но также и в повседневном быту, на производстве.

Немало способствует этому и личный пример руководителя. Обостренное восприятие у оркестрантов во время концертного выступления делает их особенно чуткими к действиям дирижера. Его поведение, манеры, характер обращений — все становится объектом пристального внимания участников. Дирижеру подражают, что лучше многих воспитательных мер влияет на формирование культуры у оркестрантов, их эмоциональной отзывчивости. Руководитель своими действиями, своей увлеченностью создает настроение творческого вдохновения, то есть обстановку, при которой каждый участник может показать все, на что он способен как музыкант, как человек. Для этого руководителю нужно ценить и уважать в каждом из музыкантов прежде всего индивидуальность; не подчеркивать ни словом, ни жестом своего профессионального превосходства; постоянно напоминать об общности творческих задач. К их обсуждению и решению следует постоянно привлекать весь коллектив.

В-четвертых, концертное выступление позволяет быстрее, чем репетиционная работа, выявить недоработки с оркестром не только художественного, но и организационного и воспитательного порядка. По тому, например, сколько оркестрантов и когда (с опозданием или в установленное время) явились на выступление, можно сделать довольно точный вывод о состоянии воспитательной работы в коллективе, об отношении участников к своим обязанностям. Если в последний момент перед тем, как выходить на сцену, оркестранты и руководитель начинают разыскивать стулья, настраивать инструменты, проверять наличие партий, медиаторов и т. д., то можно говорить о немалых упущениях в организации концертного выступления.

Что же касается недостатков в исполнении пьес, то на репетиции они как бы нивелируются из-за остановок, повторов, медленного темпа. Во время же концертного выступления неудавшиеся места сразу слышны. В целом пьеса на концерте воспринимается точнее.

Иногда на репетиции пьеса вроде бы получается, играется без остановок, в нужном темпе и характере, а на концерте в ней появляются «огрехи». Объяснение может быть в творческом волнении оркестрантов и самого руководителя, которое, с одной стороны, придает исполнению трепетность и живость, а с другой — портит его, снижает художественный уровень. Это чаще наблюдается в начальный период работы оркестра.

Определение наиболее уязвимых мест в пьесе и программе служит руководителю отправной точкой для последующей учебной и воспитательной работы. Одной из важнейших задач должно быть решительное изживание у оркестрантов боязни сцены. Творческое волнение следует направлять в такое русло, которое способствовало бы лучшему раскрытию исполнительского замысла.

Вдохновение музыкантов оркестра не стихийное проявление, а сознательное и контролируемое, направляемое руководителем состояние, это предельная концентрация всех внутренних сил и способностей, умение максимально сосредоточиться на исполняемом произведении, сыграть его так, чтобы оно открылось слушателям всеми своими гранями. Ради достижения этого в репетиционный период должны быть тщательно выверены, намечены штрихи, нюансы, исполнительские приемы, а также продумана и отработана техническая сторона дирижирования. Во время же концерта работа дирижерского аппарата протекает как бы по инерции, рождающиеся мысли и чувства естественно порождают и соответствующие движения и жесты. Техническое исполнительское мастерство музыкантов также должно быть полностью подчинено художественным намерениям и доведено до такой степени совершенства, чтобы слушатели, в определенном смысле, не замечали его. Свободное владение дирижера исполняемым произведением дает возможность сосредоточить внимание на более глубоком раскрытии авторского замысла.

Важными условиями, обеспечивающими успешное концертное выступление, являются его предварительная организация, решение всех необходимых вопросов — от точного выяснения места выступления до обеспечения оркестра транспортом.

В каждом конкретном случае руководитель должен заранее предусмотреть все особенности и сложности предстоящего концерта. Одно дело, например, выступление в Доме культуры, где работает оркестр. Здесь всегда можно «выкроить» время, чтобы пройти программу, выровнять звучание групп оркестра на сцене, привыкнуть к акустическим особенностям помещения, заранее подготовить все необходимое для концерта (стулья, пульта, медиаторы, подставку для дирижера и т. д.). Можно заранее настроить инструменты в той комнате, где занимается оркестр, и выйти на

сцену лишь за несколько минут до выступления, учитывая время, необходимое для того, чтобы спокойно занять свои места.

Другое дело — концерт выездной. Если в профессиональном оркестре имеются концертмейстеры, стажеры, библиотекарь, рабочие, которые выполняют всю подготовительную работу, то в самодеятельном оркестре, даже при наличии хорошего актива, вся ответственность за организационную работу перед концертным выступлением ложится на руководителя. У него появляются дополнительные обязанности: проследить за погрузкой в машину и выгрузкой инструментов; проверить наличие партий, пультов, инструментов; организовать участников; по приезде к месту концерта выяснить все подробности — в каком помещении состоится выступление, где можно разместить оркестрантов; позаботиться об организационной стороне концерта.

Руководитель должен быстро адаптироваться к акустике зала, слушательской аудитории, а иногда и к изменениям в программе. Если нет возможности проиграть хотя бы несколько пьес на сцене до выступления, нужно прослушать из зала, как звучат другие коллективы со сцены, постараться установить, каким образом лучше рассадить оркестр на сцене (ближе или дальше от края, в середине или ближе к одной из сторон). Практически нет залов, похожих по своим акустическим свойствам. Каждый раз оркестранты должны уловить акустические возможности и особенности помещения, настроиться на нужное звучание, для того чтобы все инструменты были слышны. Руководителю следует несколько раз обратить внимание оркестрантов на необходимость точного следования его требованиям, игры строго по дирижерскому жесту.

На выездном концерте руководитель должен быть особенно собранным. Исполнение музыки требует управления оркестром. Но ни о каком управлении не может быть речи, если дирижер растерялся, нервничает, не может собрать оркестрантов в единый, монолитный коллектив. Ведь оркестранты надеются на профессиональный опыт руководителя, верят в его мастерство.

Максимальную организованность и находчивость проявляет руководитель при различных «накладках», возникающих во время концертного выступления: при исполнении возможны совершенно непредвиденные ошибки, вызванные излишним волнением оркестрантов, поломкой инструментов, наконец, растерянностью целой группы, ее вступлением не вовремя и т. д. Конечно, трудно дать советы на все возможные случаи. Важно лишь, чтобы руководитель всегда оставался выдержанным, не впадал в панику, умел поддержать музыкантов, допустивших ошибку. Только спокойствие и самообладание дирижера поддержат в оркестрантах состояние творческого подъема и уверенность в себе.

Возможны помехи и со стороны слушателей: шорох, шум, выкрик, шепот, хождение в зале. Поэтому еще до концерта нужно постараться устранить эти помехи — поговорить с работниками зала, контролерами. Работники сцены должны обеспечить хоро-

шее освещение, исправные микрофоны, правильное ведение концерта.

Закончив организационную, подготовительную работу к концерту, руководитель оркестра должен обратиться к творческой стороне концерта, его программе. Еще раз следует просмотреть партитуры пьес, которые будут исполняться. Пристального внимания заслуживают номера, где оркестр сопровождает солиста (певца или инструменталиста). Иногда солист забывает свою партию или слова. Чтобы избежать остановки, дирижеру необходимо иметь перед собой текст певца или партию солиста-инструменталиста. В первом случае — по необходимости сразу же подсказать забытые слова, во втором — договориться, чтобы солист, потеряв свою партию, не ждал остановки оркестра, а «ловил» вступления сам.

Дирижирование на концерте требует громадной затраты нервной энергии. Руководитель самодеятельного оркестра зачастую не имеет такой возможности, как дирижер профессионального оркестра, — отдохнуть перед концертом, собраться с мыслями: на плечи руководителя самодеятельного оркестра ложится бóльшая часть организационной работы, контроль за подготовкой к концерту. Однако несмотря на эти трудности, руководитель на концерте должен предстать как дирижер, интерпретатор произведения, музыкант.

Руководитель оркестра обязан постоянно воспитывать у участников чувство серьезной ответственности перед слушателями. Иногда коллективу приходится выступать в небольшом зале, всего перед десятком-другим слушателей. Это, однако, не должно расхолаживать играющих, порождать у них безответственность к своему исполнению: неkritичность становится чертой деятельности. Иначе теряется педагогический и эстетический смысл концертного выступления: оно служит формальному, ради «галочки», отчету о проведенном мероприятии, а не превращается в праздничное событие в жизни коллектива. Чувство максимальной ответственности при исполнении должно присутствовать независимо от того, первый это или очередной из многих концерт. Конечно, как уже говорилось, удачное первое выступление служит хорошим творческим «зарядом» для всей последующей работы коллектива. Неудача же может долгое время «лихорадить» музыкантов, рождая неверие в свои силы, лишая интереса к занятиям. Руководитель должен вести себя в такой ситуации с достаточным тактом и настойчивостью, преодолевая настроение неуверенности и систематически работая с участниками над преодолением разного рода трудностей.

Чтобы оградить себя от неудачного выступления, нужно хорошо и тщательно к нему подготовиться, твердо выучить пьесы, выступление планировать только тогда, когда нет сомнений в том, что оркестр сыграет программу правильно, чисто, без остановок. Уделяя много времени и внимания работе с оркестром в период обучения и репетиций, руководителю следует вместе с тем уметь

определить момент, когда оркестр может выступить, когда ему уже нельзя больше «вариться в собственном соку», когда необходим выход на сцену, контакт со слушателями.

В самодеятельном начинающем оркестре, как говорилось, трудно достичь такого положения, чтобы все оркестранты играли одинаково ровно. Чтобы не оттолкнуть слабых участников от занятий, нужно сделать для них облегченные партии. Каждый оркестрант должен чувствовать себя частицей единого организма — коллектива. Только при таком подходе к делу возможна правильно организованная и эффективная воспитательная работа.

Установлено, что при хорошо спланированной работе самодеятельного оркестра первое выступление с тремя-четырьмя пьесами может состояться через 5—6 месяцев работы. Для оркестра, составленного из участников, владеющих инструментами или имеющих навыки игры и разбирающихся в нотах, необходимо 3—4 месяца для подготовки программы примерно из пяти-шести произведений.

Оркестр может выступать с концертами в среднем один-два, максимум три раза в месяц. Такой ритм концертных выступлений оптимален. Недостаточно проводить выступления только по «красным датам», по большим праздникам, три-четыре раза в год. Это расхолаживает коллектив, ограничивает его деятельность репетиционной работой, что в конечном счете снижает у музыкантов интерес и ответственность. Работа оркестра должна органично сочетать в себе репетиционную, концертную, учебно-образовательную деятельность и иметь ясную и реальную перспективу.

Нельзя выступать и более трех раз в месяц. Участие в оркестре — это любительство, связанное с творчеством в свободное время. У каждого оркестранта есть основная работа, которую он должен выполнять хорошо, приходить на нее отдохнувшим, есть другие обязанности — семейные, общественные, которые тоже требуют внимания, времени и усилий. Злоупотребление личным временем музыкантов отрицательно сказывается на посещаемости ими репетиций, превращает участие в оркестре во вторую работу.

При составлении концертных программ руководителю необходимо точно знать назначение концерта. Выступление оркестра, как мы уже отмечали, может быть приурочено к всенародному празднику, состояться на вечере отдыха, в обеденный перерыв в цехе, на отчетном концерте, смотре, фестивале и т. д. Естественно, на каждом из этих мероприятий присутствует подчас разная по возрасту, музыкальной и образовательной подготовке, настрою на восприятие музыки, своим вкусам публика. Репертуар, который предназначается для того или иного выступления, должен учитывать все эти факторы. Скажем, на торжественном собрании первой лучше всего сыграть пьесу торжественного характера, в красном уголке во время обеденного перерыва — пьесы легкого, веселого характера, песни, пьесы для солиста. Строить программу следует так, чтобы вся она воспринималась с интересом. Добиться этого

можно двумя путями: постоянно наращивать звучность, темп пьес; чередовать контрастные по характеру пьесы.

Заключая сказанное, еще раз подчеркнем, что руководитель народного самодеятельного оркестра должен рассматривать концертное выступление как важнейшее событие в своей творческой жизни и жизни коллектива. К любому выступлению, независимо от того, выступает оркестр с развернутой программой в концертном зале перед большой слушательской аудиторией или же с несколькими пьесами в красном уголке на заводе, фабрике, в обеденный перерыв перед несколькими десятками слушателей, он обязан относиться одинаково ответственно и заинтересованно. Концерт — это не только подведение итогов, смотр достигнутого. Это еще одна встреча с музыкой, со слушателем, которая определяет моральный климат в коллективе, успех всей его дальнейшей работы.

Правильно подобрать репертуар для самодеятельного оркестра русских народных инструментов — дело непростое. Каждый коллектив располагает присущими только ему техническими и художественными возможностями, в соответствии с которыми руководителю приходится выбирать пьесы. Длительная и нелегкая работа оркестра над пьесой может тем не менее не дать положительного результата, если пьеса завышенной трудности и оркестр не справился с ней.

Определенные требования к репертуару предъявляет руководство Дома культуры, в котором работает оркестр. Для руководства важно, чтобы коллектив имел в своем репертуаре такие пьесы, которые можно было бы исполнять в различной аудитории, на различных мероприятиях, по различному поводу (вечера отдыха и танцев, торжественные заседания, балы, огоньки). Каждый концерт — на открытой ли площадке, в красном уголке завода, на фестивале, смотре-конкурсе — требует соответствующих по характеру и содержанию пьес, которыми можно было бы открыть и завершить выступление, создать определенное эмоциональное состояние у слушателей.

Следует также отметить, что и сами участники остаются далеко не безучастными к тому, что играть. Одним больше нравятся пьесы медленные, спокойные, другим — веселые, быстрые, третьим — торжественные и т. д. Все это говорит о том, что при выборе репертуара руководителю приходится не только опираться на свой вкус и личные желания, но учитывать целый комплекс условий и факторов: репертуар должен соответствовать исполнительскому уровню оркестра, быть интересным для участников и слушателей, достаточно разнообразным, чтобы с ним можно было принимать участие в различных культурно-массовых мероприятиях.

Мы не ставим здесь своей целью перечислять пьесы, которые могут составить универсальный учебный и концертный репертуар любого оркестра. Во-первых, как мы неоднократно подчеркивали, каждый оркестр подбирает свой репертуар, а во-вторых, репертуар народного оркестра постоянно расширяется и обновляется за счет новых оригинальных произведений, переложений и обработок. Поэтому остановимся на основных принципах в подборе репертуара.

Для учебной работы лучше всего брать легкие пьесы, мелодичные народные песни и танцы в легкой обработке, а также широко популярные песни советских композиторов. Таким требованиям отвечают многие партитуры Н. Фомина («Колыбельная», «Пава», антракт ко II действию и танец из оперы «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях»), П. Куликова (Ах, улица, улица широкая», «Ничто в полюшке не колышется», «Русский танец»), Н. Будашкина («За дальнею околицей», вторая часть — Анданте — из «Лирической сюиты», «Хороводная», «Родные просторы»), Ю. Шишакова («Во горнице, во новой», «Енисеюшко», «Как во нашей было во деревне», «Скерцино», «Как кума-то к куме в решете приплыла»), В. Подъяельского («Во саду ли, в огороде», «Степь да степь кругом», «То не ветер ветку клонит», «Ходила младшенька»), Д. Львова-Компанейца (музыкальная картинка «Гармонист играет») ⁴⁷.

Названные и сходные с ними пьесы с интересом играют участвующие и не представляют, как правило, больших технических и художественных трудностей для оркестра средней подвижности.

При инструментовке пьес для такого оркестра домрам малым и баянам поручается играть мелодию (лучше всего в октаву). Балалайкам прима — в зависимости от того, как освоен музыкантами инструмент, — можно поручить аккомпанемент или мелодию (бряцанием). Данное, в определенном смысле стандартное распределение партий по инструментам способствует быстрому развитию мелодического слуха у участников, навыков чтения нот с листа, облегчает игру по руке дирижера. Указанный выше репертуар способствует постоянному совершенствованию технического мастерства участников, закрепляет навыки игры в ансамбле, развивает интерес к народной музыке, к занятиям в коллективе, обогащает духовный мир, внутреннюю культуру, эстетические вкусы, воспитывает всесторонне развитого музыканта.

На практике проблему учебного репертуара приходится решать в основном в первый период работы оркестра, когда участники овладевают инструментом, вырабатывают навыки коллективной игры, когда устанавливается тесное взаимопонимание между музыкантами и руководителем. В дальнейшем репетиции, самостоятельные занятия, учебный процесс строятся на разучивании таких пьес, которые составят концертный репертуар коллектива. Однако нельзя считать, что учебный репертуар играет только в классе, на репетиции: многие из учебных пьес включаются оркестрами в концертный репертуар и звучат с эстрады. Но для оркестра, подвинутого в техническом отношении, это целесообразно лишь на самом начальном этапе работы, затем же разучиваются пьесы, предназначенные непосредственно для концертных выступлений.

В свою очередь, концертный репертуар наряду с требованиями,

⁴⁷ Партитуры перечисленных и многих других подобных им по трудности пьес можно взять в сборниках, список которых дан в приложениях 3 и 4.

которым он должен отвечать как учебный, обязан удовлетворять еще целому ряду условий. Ведь он становится достоянием не только участников оркестра, но и широкой слушательской аудитории. С его помощью решаются задачи не только учебно-творческие, но художественно-исполнительские.

Первостепенное значение приобретают идейно-художественная ценность пьесы, ее новизна и социальная значимость. В чем это выражается? В ее тематике, названии, в характере звучания и той трактовке, которую придает ей дирижер. Уже названия пьес: «Пассакаля на темы песен Великой Отечественной войны» Ю. Шишакова, «Торжественная увертюра» А. Пахмутовой, «Фантазия на темы песен гражданской войны» П. Куликова, «Красный Петроград» Ю. Зарицкого — говорят об их определенной идейно-содержательной стороне. Такие пьесы необходимы в репертуаре каждого оркестра. Они являются желанными в любой аудитории и на любом концерте. Ими, как правило, оркестр открывает свое выступление, придавая ему особую весомость, значимость, определенную идейную направленность.

Значительную группу пьес в репертуаре народного оркестра составляют народные песни в виде обработок, переложений или же оригинальные сочинения, созданные на их основе. Классикой для народных оркестров стали: вариации на тему русской народной песни «Светит месяц», обработка русской народной песни «Как под яблонькой», вальсы «Фавн», «Бабочка», «Метеор» и «Искорки» В. Андреева, «Сказ о Байкале», «Думка» и «Русская рапсодия» Н. Будашкина, обработки русских народных песен «Ванюша-ключник», «Эх, да уж вы, ночи», «Вспомни-вспомни», «Пивна ягода», «У ворот, ворот», «Заиграй, моя волынка» и музыкальная картинка «Березонька» Н. Фомина, «Уж ты, сад» и «Солнце скрылось за горою» Ф. Нимана, обработки русских народных песен Красноярского края Ю. Шишакова, фантазия на тему русской народной песни «Липа вековая» П. Куликова, вариации на тему русской народной песни «Коробейники» Н. Дителя и многие другие пьесы и обработки. Эти произведения понятны каждому. Народные песни являются историей народа, его душой, составляют его духовное богатство. Их встречают с особой теплотой и взыскательностью. Исполнение, трактовка этих пьес должна быть современной, отличаться своеобразием. Только при таких условиях они воспринимаются слушателями с подлинным интересом, производят глубокое впечатление.

Однако следует предостеречь руководителей от излишнего увлечения пьесами такого характера, хотя они являются хорошим учебным и концертным репертуаром. Многие из них очень быстро «заигрываются», исполняются всеми коллективами, ансамблями, перестают восприниматься с интересом. Поэтому репертуар может показаться устаревшим, однообразным. И хотя произведения В. Андреева и его последователей, композиторов Н. Будашкина, А. Холминова, П. Барчунова, П. Куликова стали по праву классикой для русских народных оркестров, они не должны ограничивать

собой репертуар, в который необходимо включать новые произведения, написанные нашими современниками.

В последние годы появилось много прекрасных сочинений В. Бояшова («Краса-девица», «Жар-птица», шествие царя из сюиты «Конец-горбунок»), Б. Кравченко («Динь-бом»), В. Купревича («Путешествие в Мосальск», «Тульский самовар»), В. Пикуля («Аленкино озеро», «У калинова моста», «Слепой гусяр»), Г. Фрида («Мелодия», «Чешская полька»), Ю. Шишакова (цикл обработок русских народных песен Красноярского края). Написаны они современным музыкальным языком, интересны с точки зрения гармонии, в них слышится пульс сегодняшнего дня. Поиному исполняются в них и народные мелодии. В большинстве случаев они служат исходным материалом для создания пьес, имеющих ярко выраженный национальный колорит.

Большую группу пьес в репертуаре народного оркестра образуют переложения и инструментовки пьес композиторов-классиков Чайковского, Римского-Корсакова, Кюи, Мусоргского, Лядова, Рахманинова, а также Шостаковича, Прокофьева, Кабалевского, Хачатуряна, Свиридова и других. Классика — это проверенная временем, лучшая школа воспитания участников самодеятельности и слушателей. В выборе таких пьес дирижеру нужно особенно внимательно изучить характер и качество инструментовки. Случается, к сожалению, что после небрежной или неудовлетворительной инструментовки пьесы теряют свои художественные достоинства, музыка с трудом узнается на слух. Поэтому уровень инструментовки, ее соответствие стилю и характеру первоисточника, сохранение особенностей его языка и голосоведения, ритмических особенностей в оркестровом изложении — первейшее условие при выборе этих пьес.

Необходимость тщательного отбора инструментовок вызвана и тем, что эти произведения хорошо известны широкой слушательской аудитории. С ними слушатели знакомы в самой разной трактовке, в исполнении разных коллективов и музыкантов. Например, пьесы Чайковского из цикла «Времена года» и «Детского альбома», номера из опер и балетов (танец маленьких лебедей из балета «Лебединое озеро», вальс из оперы «Евгений Онегин»), Хачатуряна (танец с саблями из балета «Гаянэ», танец эфиопских мальчиков из балета «Спартак»), Рахманинова («Итальянская полька»), Шостаковича (романс из музыки к кинофильму «Овод») и многие другие записаны в исполнении различных ансамблей, симфонических и народных оркестров, солистов-инструменталистов — балалаечников, домристов, скрипачей, пианистов, виолончелистов и т. д. Естественно, что каждое новое их исполнение вызывает не только повышенный интерес у слушателей, но и строгую взыскательность, «придирчивость». Выносить такие пьесы на суд слушателей можно поэтому лишь тогда, когда они не только технически хорошо отработаны, но и свидетельствуют об оригинальной творческой трактовке.

Огромный интерес в репертуаре самодеятельных оркестров

вызывают у его участников и слушателей пьесы, написанные местными композиторами или самими руководителями. Такие пьесы, как правило, не имеют широкой известности, но всегда слушаются внимательно и с интересом. Материалом для сочинения служит местный фольклор — частушки, наигрыши, народные песни, бытующие в том или другом районе. Руководителям самодеятельных оркестров не нужно ждать, когда прозвучит интересное произведение со сцены или по радио и телевидению в исполнении профессионального оркестра, когда появится его партитура в продаже. Лучшие самодеятельные коллективы создают свой самобытный репертуар на основе изучения народного творчества, результатов фольклорных экспедиций, предпринятых в своей области. Расширяется круг людей, которые участвуют не только в исполнении, но и в самом процессе создания музыкальных произведений — хоровых или оркестровых.

В таких произведениях при прослушивании оцениваются прежде всего новизна, оригинальность замысла, музыкального тематизма и его разработки, сохранение и обогащение местных народных исполнительских традиций. Подобные сочинения особо отмечаются на различных конкурсах, смотрах, фестивалях, где высоко оценивается творческая самобытность коллектива, его постоянные поиски нового.

Как мы уже отметили выше, одной из примет, определяющих художественную ценность выступления коллектива, является характер трактовки исполняемого им репертуара.

Как трактовать музыкальное произведение, с тем чтобы не исказить авторского замысла, не изменить акцентов? Это проблема сложная и многоплановая. Дирижер не должен допускать какого-либо искажения нотного текста — изменения темпа, ритма, динамики, агогики и т. п., указанных в авторской партитуре. В последнее время, к сожалению, примеры подобного искажения особенно часто встречаются в творчестве вокально-инструментальных ансамблей. В пьесах Баха, Моцарта, Бетховена, Шопена и других мастеров искажаются ритм, темп, гармония, видоизменяется мелодия. Некоторые руководители народных оркестров, пытаясь «осовременить» звучание народных инструментов, убыстряют темпы широко известных пьес и т. д. Все перечисленные недопустимые вольности не имеют ничего общего с подлинными творческими поисками коллектива и его руководителя. В то же время в трактовке пьесы многое предоставляется художественному вкусу, мастерству, артистизму и вдохновению руководителя.

Что касается игры с солистами-инструменталистами — баянистами, домристами, балалаечниками, то репертуар в этой области пополняется довольно медленно. Играются в основном проверенные временем концерты для домры с оркестром русских народных инструментов Н. Будашкина, Ю. Зарицкого, В. Золотарева, Б. Кравченко, Ф. Рубцова, В. Смирнова, Ю. Шишакова, концерты для баяна с народным оркестром Н. Мяскова, Н. Чайкина, Ю. Шишакова, концертная пьеса для баяна с оркестром С. Коняева,

концерты для балалайки с оркестром русских народных инструментов Ю. Блинова, П. Гайдамака, Е. Кичанова, Е. Сироткина, Ф. Смехнова, Т. Шутенко и других авторов. С певцом хорошо исполнять русские народные песни, старинные романсы, советские песни, которые всегда с интересом слушаются в сопровождении народного оркестра.

Однако в репертуаре народных оркестров иногда появляются песни современных авторов, которые не представляют большой художественной ценности и играют в угоду определенной части слушателей или по требованию руководства клубов и самих участников. К тому же многие из современных песен «не звучат» в народном оркестре, их фактура «не ложится» на русские народные инструменты. В результате теряется оригинальность песен, даже если они и представляют интерес при исполнении в эстрадном оркестре. Поэтому при подборе современных песен нужно учитывать не только их художественно-эстетическую ценность, но и возможность исполнения в народном оркестре.

Подытоживая сказанное о подборе репертуара, следует подчеркнуть, что в этой работе необходимо учитывать следующее:

— идейную и художественно-эстетическую направленность и ценность пьесы;

— возможность ее художественного и технического исполнения в данном оркестре;

— интересна ли пьеса для участников и самого руководителя.

Каждая пьеса должна способствовать:

— совершенствованию технического мастерства и художественного вкуса у участников; закреплению и развитию навыков ансамблевой игры;

— коммунистическому воспитанию участников; развитию их эстетических вкусов, пониманию музыки; обогащению духовного мира и нравственной культуры;

— развитию интереса у оркестрантов к народной инструментальной музыке, к занятиям в коллективе;

— расширению концертной практики, обеспечению участия оркестра в общественно-политической и культурно-массовой работе.

Подготовка руководителя к репетиции

Первый этап подготовки руководителя к репетиции начинается с изучения им партитуры пьесы, которая предназначена для разучивания и исполнения оркестром.

Какой-либо единой для всех дирижеров методики работы над партитурой не существует. Это индивидуальный творческий процесс, который зависит от степени знания дирижером изучаемого произведения, особенностей его инструментовки и инструментального состава, от личного опыта дирижера и т. п. Нельзя сказать определенно, с чего лучше начинать изучение партитуры — с проигрывания ее на фортепиано целиком или по частям, по отдельным группам или даже партиям, с предварительного зрительного анализа или прослушивания в записи. В каждом конкретном случае руководитель избирает конкретную методику исполнительского анализа партитуры в зависимости от того, каким инструментом он владеет, как хорошо читает партитуры, имеет ли данную пьесу в записи, нужно ли будет что-то изменять в инструментовке и т. д. Но независимо от перечисленных факторов руководитель прежде, чем разучивать с оркестром новую пьесу, должен тщательно, до мельчайших деталей освоить ее сам. Без этого он не имеет морального права ставить партии пьесы на пультах музыкантам и становиться за дирижерский пульт. Подменяя же глубокое знание партитуры надеждой на свое умение «схватить» ее с листа или разучить партитуру на репетиции путем многократного ее повторения в оркестре, такой руководитель неизбежно расходует репетиционное время на выучивание нотного текста, расстановку штрихов, темповых обозначений и т. п., то есть на ту работу, которую он должен был выполнить самостоятельно, путем домашнего изучения партитуры перед репетицией.

Конечно, над этими моментами нужно работать и на репетиции (чтобы выработать единые штрихи у группы или оркестра, распределить звучность по группам, добиться соответствия исполнения авторским указаниям), но эта работа должна носить строгую целевую направленность и дополнять ту ее часть, которая должна быть сделана руководителем предварительно.

Дирижер должен убедить оркестр своим знанием партитуры. Убедить знанием нотного текста, художественной стороны исполнения и технических приемов. Такое знание рождает доверие

коллектива к действиям дирижера и беспрекословное (в известных пределах) выполнение его требований.

Второй этап подготовки руководителя к репетиции — создание плана репетиционной работы на каждое занятие. План может возникнуть только при условии, что анализ партитуры сделан достаточно детально. Действия руководителя на репетиции не должны казаться случайными и непосредственными. Каждая остановка, каждое замечание должны быть продуманы и обоснованы, должны служить лучшему раскрытию содержания пьесы. Хорошо продуманный репетиционный план работы с оркестром своей обоснованностью будет способствовать ее завершенности, решению педагогических и воспитательных задач. Эти этапы или требования (детальное знание партитуры и составление плана репетиционной работы) обязательны по отношению к руководителям любого подвинутого в техническом и художественном отношении самодеятельного оркестра.

Работу дирижера над партитурой можно условно разбить на несколько основных этапов, это:

- ознакомление с партитурой;
- изучение партитуры;
- выработка основных принципов интерпретации пьесы, создание ее художественно-исполнительской «канвы»;
- переложение (переинструментовка) партитуры;
- дирижерская (в жестах) разметка партитуры.

Очередность этапов имеет, конечно, относительный характер. На практике, во время разметки партитуры дирижером, бывает невозможно отделить, например, общее ознакомление с ней от анализа ее стилевых особенностей. При проигрывании же на инструменте партитуры в целом (или партии группы инструментов) намечаются как частные, так и общие контуры интерпретации. В свою очередь, обдумывая художественную трактовку произведения, трудно избежать разбора языка, приемов игры и т. д.

На первом этапе работы над партитурой дирижеру важно узнать все, что связано с историей возникновения пьесы, с событиями, фактами, положенными автором в ее основу, узнать о творчестве композитора и основных его произведениях. Желательно познакомиться с существующими записями пьесы (если, конечно, они имеются) в исполнении лучших профессиональных оркестров. Затем можно приступить к непосредственному зрительному ознакомлению с партитурой, отмечая сразу бросающиеся в глаза характерные особенности инструментовки, голосоведения, смены темпа, размера, звучности, а также терминологические, цифровые и знаковые обозначения. На первом этапе, следовательно, дирижером синтезируется идеально-целостный музыкальный образ того или иного изучаемого произведения.

Второй этап тесно связан с первым. Начинается он с проигрывания партитуры на инструменте. Играть ее лучше на фортепиано, которое дает возможность выявить полное звучание голосов, гармонии, аккомпанемента. Ни баян, ни какой-либо другой

музыкальный инструмент из-за своего устройства не позволяет это сделать. Отдельные же партии лучше проигрывать на том инструменте, для которого они написаны. Пусть проигрывание будет несовершенно и в замедленном темпе, но оно дает возможность лучше разобраться в особенностях и сложностях партий, правильно расставить в них штрихи, наметить пути к преодолению встречающихся технических трудностей.

Без проигрывания на фортепиано партитуры, особенно неизвестных пьес и произведений современных авторов, которым присущ сложный гармонический язык, трудно получить достаточно полное представление о ее звучании: ведь на слух невозможно уловить все тонкости гармонии, ритма, инструментовки. Проигрывание партитуры на инструменте хорошо дополнить (но не заменить) прослушиванием грамофонной или магнитофонной записи.

Ориентация только на магнитофон или проигрыватель при изучении партитуры создает поверхностное знание произведения. Руководителю может казаться, что он знаком с пьесой, сумеет ее дирижировать (нет якобы никаких сложностей) и т. п. Однако на репетиции оказывается, что он имеет лишь самое общее представление о звучании пьесы, но не знает всех ее исполнительских и художественных тонкостей. У него появляется неуверенность, растерянность перед оркестром. Резко снижается эффективность работы коллектива, возникает неудовлетворенность у музыкантов. Поэтому запись при изучении партитуры лучше пользоваться в тот момент, когда она основательно пройдена за инструментом и когда возникла необходимость проверить предполагаемое звучание реальным. Такое сочетание собственного исполнения партитуры на фортепиано и ее прослушивания в записи дает максимально полное представление о характере и особенностях пьесы до репетиции.

Если руководитель не умеет играть партитуры на фортепиано, то на первых порах он может прибегать к помощи записи. Однако хочется предостеречь от использования записи в качестве единственного и постоянного средства ознакомления с произведением и порекомендовать постепенно учиться играть партитуры на фортепиано. Сделать это несложно. Начинать следует с соединения трех-четырех голосов, затем играть партии инструментов одной группы одновременно и лишь после этого брать для игры легкие партитуры для всего состава оркестра. Читать по возможности следует ежедневно по 20—25 минут.

После того как руководитель ознакомился со звучанием партитуры, он может заняться ее «теоретическим» изучением, детальным анализом текста. Это важный момент работы. Нужно внимательно рассмотреть значение каждой лиги, каждого динамического оттенка. Ни один штрих, акцент не должны быть пропущены. Особенно внимательно следует просмотреть партитуру, чтобы выявить ошибки, опечатки в нотном тексте или пропуски обозначений в отдельных партиях. Вызваны они чаще всего небрежностью, торопливостью переписчика (если партитура и партии рукописные) или

невнимательностью редактора. При наличии разночтений в партиях, чтобы во время репетиции руководителю не приходилось тратить много времени на устранение разночтений, ему необходимо, повторяем, максимально внимательно и тщательно сделать предварительный анализ партитуры и голосов.

Дирижеру необходимо помнить, что на репетиции у музыкантов всегда может возникнуть вопрос: каким звуком, движением меха, штрихом сыграть то или иное место. В большинстве пьес, особенно в технических трудных местах, руководителю приходится разбираться в штрихах и приемах игры. Делать это нужно с помощью концертмейстеров, которые владеют инструментом лучше, чем руководитель, и детальнее знают штриховые обозначения. Они сумеют найти наиболее рациональную расстановку пальцев и штрихов. Подобный шаг развивает вместе с тем самостоятельность и инициативу у концертмейстеров, возлагает на них дополнительную ответственность за исполнение.

В партитуре и партиях должны быть четко и тщательно выставлены знаки дирижерской разметки. В связи с этим возникает вопрос: оправданы ли пометки руководителя в партитуре? Нужны ли они? Если нужны, то какие? Необходимо сразу оговориться, что речь в данном случае идет о пометках в личных партитурах, а не в библиотечных. К сожалению, приходится встречаться с таким явлением, когда после однократного пользования партитурой она покрывается огромным количеством самых различных знаков, что затрудняет использование ее другим руководителем.

Однако полностью отказываться от пометок нельзя, но делать их нужно легко и карандашом: удержать в памяти все замеченные изменения темпов (замедления, ускорения), громкости, неожиданные вступления инструментов (особенно при перевертывании страниц), штрихи и приемы трудно, тем более — в условиях повышенной нервной возбужденности на концерте. Фиксируя же в партитуре с помощью специальных знаков (у каждого руководителя вырабатывается своя система знаков) нужные указания, руководитель и сам запоминает их лучше. Слуховая память подкрепляется зрительной. Пометки должны касаться самых важных моментов исполнения, сводиться к минимуму и не портить внешний вид партитуры.

Третий этап работы дирижера над партитурой связан с поисками собственной интерпретации пьесы. На этом этапе происходит как бы возвращение к художественной образности произведения, но на более высоком эмоционально-смысловом и организационном уровне, осуществляется «сборка» всех проработанных и выверенных деталей в единое целое. Важнейшая задача третьего этапа состоит в том, чтобы представить себе музыку такой, как она задумана автором. Достичь этого можно с помощью тщательного анализа формы, тонального плана, ладогармонического языка, ритмической структуры пьесы и учета тех сведений, которые были получены о пьесе и авторе умозрительным путем. Главным источником понимания музыки является, однако, сама

музыка, ее живое звучание. Чем больше эмоционально-образных ассоциаций возникает у дирижера в процессе слушания музыки, изучения партитуры, тем богаче интерпретация, собственное исполнительское видение произведения. Сложность данного процесса вызвана тем, что руководителю приходится заниматься этим «теоретически», представляя звучание музыки внутренним слухом. В этом отличие его деятельности от деятельности солиста-инструменталиста или вокалиста.

Итак, дирижер должен выйти к оркестру, имея готовую исполнительскую «канву» пьесы, наметив подходы к кульминации, обозначив все технические пути решения сложных мест. Конечно, не только на первых репетициях, но и в дальнейшем дирижер в процессе работы вносит коррективы в трактовку пьесы в соответствии со все более глубоким ее прочтением. Однако нужно еще раз подчеркнуть, что основные контуры в трактовке пьесы намечаются до репетиционной работы над ней. По умению максимально точно «услышать» музыку по партитуре судят о профессиональной подготовке дирижера.

Следующий, четвертый этап работы над партитурой связан с переложением пьесы для конкретного коллектива, с переинструментовкой ее для имеющегося состава. Если инструментарий оркестра, указанный в партитуре, шире, чем имеющийся в наличии, руководителю приходится делать переложение для своего состава. Для этого нужно тщательно проанализировать каждую «лишнюю» партию в партитуре. В случае, если некоторые из них дублируются одним или несколькими инструментами, их можно исключить при условии, что плотность звучания партии не пострадает. Если же партия играет важную самостоятельную роль, то ее нужно передать другому подобному или заменяющему его инструменту.

Часто в партитуры для самодеятельного оркестра, особенно у современных композиторов, вводится большая группа духовых инструментов, тембровые и оркестровые гармоники, баяны. Партии их приходится или передавать другим инструментам, или соединять по две-три в одну.

Прежде чем руководитель приступает к переложению или переинструментовке пьесы, он обязан усвоить основные законы и принципы инструментовки для оркестра русских народных инструментов.

Кроме технических и художественно-выразительных возможностей инструментов руководитель, во-первых, должен учитывать техническую подготовленность каждого участника оркестра, что значительно облегчает задачу инструментовщика. Любой оркестр постоянно пополняется новыми участниками, для которых в начальный период необходимо писать облегченные партии.

Во-вторых, руководителю следует знать: строй, рабочий диапазон каждого инструмента, способы звукоизвлечения, штрихи и их обозначение в нотах, правила голосоведения, построения и соединения аккордов, специфику гармонического сопровождения и т. д. Эти знания должны быть твердо усвоены не только теоретически,

но и практически — путем постоянного применения их в работе с оркестром. Ознакомление со многими партитурами, сделанными руководителями самодеятельных оркестров, дает основание говорить о том, что они нередко забывают при инструментровке диапазон струнных народных инструментов. Особенно часто ошибки встречаются в партитурах и партиях, написанных в тональностях со многими ключевыми и случайными знаками.

В-третьих, руководителю необходимо учитывать принятое соотношение инструментов в оркестре. Его равномерная плотная звучность достигается при определенном соотношении инструментов — струнных и духовых, высоких (мелодических) и низких (басовых), солирующих и аккомпанирующих и т. д. В практике самодеятельных народных оркестров сложились следующие пропорции в соотношении инструментов: на каждые три струнных инструмента высокого регистра (домры пикколо и малые, балалайки примы) должно приходиться два инструмента среднего регистра (балалайки альты и секунды, домры альтовые) и один басовый инструмент (домры басовые, балалайки бас, балалайки контрабас).

Струнную группу дополняют два баяна и ударные в том составе, который указан в партитуре⁴⁸.

В зависимости от художественных особенностей пьесы соотношения инструментов могут незначительно меняться. В качестве эпизодических вводятся, например, народные духовые инструменты (жалейки, брёлки, рожки), оркестровые и тембровые гармоника или аккордеоны.

В-четвертых, нельзя вводить в состав оркестра неоднородные по тембру инструменты. Не рекомендуется, в частности, соединять: трехструнные домры или балалайки с мандолинами, а также: домры трехструнные с четырехструнными. Подобное сочетание инструментов не дает интересного в тембровом отношении звучания оркестра, наоборот, делает его разнохарактерным, безликим, где каждая группа инструментов звучит «сама по себе», не сливаясь с общим звучанием оркестра. Осторожно нужно вводить в состав народного оркестра и духовые инструменты симфонического оркестра. Исключение составляют флейта, гобой, кларнет, которые хорошо звучат с баяном, тембровыми гармониками, аккордеонами и народными струнными инструментами.

Что касается количества баянов, вводимых в оркестр, то в каждом коллективе руководитель, сообразуясь с числом и мастерством участников, играющих на струнных, вводит соответствующее количество баянов. Следует избегать утяжеления оркестрового звучания баянами, так как они заглушают струнные: создается впечатление, что оркестр состоит лишь из одних баянов.

В-пятых, руководителю необходимо помнить о том, что инструментровка или переложение пьесы — творческий процесс, требующий

⁴⁸ О соотношении инструментов в народном оркестре см. в упоминавшемся нами ранее приложении 1.

глубокого и осмысленного подхода. Нельзя механически «расписывать» текст произведения без учета характера мелодии, аккомпанеента, гармонического сопровождения, звучания партий на том или другом инструменте. Руководитель должен развивать в себе внутренний слух, уметь представлять себе звучание партитуры или определенного сочетания инструментов. Это помогает интереснее, с большей выдумкой и фантазией переложить пьесу для оркестра, заставить ее заиграть новыми гармоническими и тембровыми красками, мелодическими подголосками.

После того как партитура проанализирована, выявлены художественные, технические, выразительные особенности пьесы, сложилось достаточно четкое и полное представление об ее интерпретации (а если партитура потребовала внесения определенных коррективов в инструментальный состав, то они внесены), руководитель должен по возможности отработать пьесу в дирижерских жестах, что составляет задачу пятого этапа работы дирижера. Этот этап обязателен как для начинающих, так и для опытных руководителей. Способов организации работы здесь много: дирижирование под фортепиано (если имеется клавишник партитуры и пианист), самостоятельное проигрывание отдельных партий или групп инструментов, пропевание партий внутренним слухом с одновременной разметкой пьесы в дирижерских жестах и т. д.

Надеяться на то, что он «как-нибудь продирижирует» (прежде всего «протакует»), руководитель не может. Показы вступлений и снятий звука, пауз, пропущенные дирижером, не только влияют на качество репетиционной работы, но и подрывают авторитет руководителя как дирижера. Вся его предварительная работа над партитурой может пойти «насмарку», если он не отработал пьесу в жестах, не выучил, где и кому показать вступление или убрать звук, показать, как выполнить замедление или ускорение и т. п. Музыканты сразу чувствуют, что руководитель не знает партитуру как дирижер, что он учит ее в процессе работы. Это расхолаживает, раздражает коллектив. После каждого промаха руководитель вынужден останавливать оркестр, делать замечания, на ходу перестраивать свою работу, снижая тем самым эффективность репетиции.

Поэтому нельзя, чтобы руководитель, приступая к дирижированию оркестром, имел лишь самое общее представление о партитуре. Это порождает однообразие и схематичность движений. Руководитель оказывается в плену своей дирижерской техники, всевозможных трудностей. Он не может сосредоточиться на раскрытии образности музыки, ее содержания. Ему постоянно приходится заботиться о том, чтобы правильно выполнить тот или другой дирижерский жест. Настоящий же музыкант должен стремиться подчинить техническую сторону исполнения творческой задаче и думать не о технических элементах дирижирования, а о самой музыке.

Важно сразу же наметить и установить темп пьесы, отработать показы вступлений отдельным инструментам, группам, снятие

звука, паузы, изменения в звучании (кульминации, спады), отклонения в темпах, ферматы и т. д. Выучить также фразировку пьесы, точно проследить за проведением мелодических линий, аккомпанементом, отработать художественно-выразительные жесты, которые, возможно, на первых порах будут носить несколько формальный характер, не отражающий точно сути музыки. Однако в дальнейшем, по мере все более глубокого освоения и прочтения музыки, движения будут органичнее и естественнее выражать сущность музыкального произведения. Углубленное его понимание вызовет и соответствующие жесты.

«Втягиваясь» в звучание пьесы, руководитель выучит и партитуру на память независимо от того, будет он дирижировать с партитурой или без нее. Знание партитуры дает возможность больше внимания уделять оркестрантам, поддерживать их, заранее предупреждая обо всех изменениях в звучании пьесы, что для участников самодеятельного оркестра является крайне важным. Привязанность к партитуре сковывает свободу дирижера, мешает общению с музыкантами. Знание партитуры не только экономит время на репетиции, но и дисциплинирует коллектив, помогает быстрейшему росту его мастерства.

Дирижерский анализ партитуры — дело сложное, требующее не только времени и желания, но и определенных навыков, знаний. На первых порах начинающим дирижерам для приобретения навыков анализа партитуры можно рекомендовать составление краткой аннотации на пьесу. В аннотацию необходимо включить следующие группы вопросов:

1. Сведения о произведении и его авторе. Характеристика творчества данного композитора в целом, а также основных, наиболее крупных и известных его произведений. Жанр исполняемого произведения (танец, вариации на тему русской народной песни, обработка народной песни, оригинальная пьеса, переложение инструментальной пьесы для народного оркестра и т. д.).

2. Художественные и стилевые особенности пьесы. Форма (одночастная, двухчастная, трехчастная — простая и сложная, куплетно-вариационная, рондо и т. д.). Метр. Темп. Характеристика тематического материала. Тональный план (отклонения, модуляции). Гармонический анализ. Фактура — полифоническая, гомофонно-гармоническая.

3. Оркестровое изложение. Состав оркестра. Распределение тематического материала между партиями. Штрихи и приемы исполнения. Выявление наиболее трудных мест в исполнении пьесы.

4. Исполнительские особенности пьесы. Темп. Общая и частная нюансировка. Агогика. Определение основных и второстепенных кульминаций. Характер развития пьесы (повторение, варьирование, непрерывное, секвенционное и т. д.).

5. Дирижерский анализ пьесы. Определение приемов дирижирования. Схемы дирижирования. Показы вступлений для групп и партий; динамики, ритма, фермат, замедлений. Выявление наибо-

лее трудных для дирижирования мест — динамических, ритмических. Общий анализ дирижирования.

Составление аннотации развивает представление руководителя об основах дирижерского анализа партитуры, а затем и навыки конкретной разметки. На основании тщательного и всестороннего анализа партитуры руководитель составляет общий план репетиционной работы. Чем глубже и подробнее сделана дирижерская разметка пьесы, тем легче составить план репетиции, отразить в нем наиболее существенные моменты всей организации, уделить особое внимание местам, требующим тщательнейшей проработки.

Особенности деятельности руководителя самодеятельного оркестра

Непосредственным организатором многогранной и сложной деятельности самодеятельного оркестра является его руководитель. В нынешних условиях к исполнительскому мастерству самодеятельных музыкантов предъявляются все более высокие требования. От профессиональных и личных качеств руководителя во многом зависит процесс учебной, творческой, воспитательной работы в коллективе и его организация.

Однако вплоть до настоящего времени существовало два диаметрально противоположных мнения о необходимости руководителя в самодеятельности. Согласно мнению одних, более правильно, как нам кажется, отражающему диалектику развития художественной самодеятельности, в современных условиях в связи с резко возросшим уровнем исполнительского мастерства самодеятельных коллективов их работа немислима без квалифицированного руководства. По мнению других, «самодеятельное искусство не терпит разграничения функций, диктата руководителя. Здесь каждый и автор, и режиссер, и актер, а руководитель (неважно кто — профессиональный артист или такой же участник самодеятельности) — только самый опытный и авторитетный советчик. Вряд ли стоит в самодеятельном творческом коллективе... копировать структуру профессионального коллектива с его неизбежно жестким разделением творческих функций»⁴⁹.

Однако вторая точка зрения все более опровергается жизнью. Развитие самодеятельности в последнее десятилетие, резкий качественный скачок ее художественно-исполнительского уровня с неизбежностью поставили проблему обеспечения каждого самодеятельного коллектива высокопрофессиональным руководителем. На это нацеливают постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию самодеятельного художественного творчества» (1978), ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему улучшению культурного обслуживания сельского населе-

⁴⁹ Коган Л. Искусство и мы. М., 1970, с. 244.

ния» (1977), материалы Всесоюзного совещания работников культуры (1979).

Руководство самодеятельным оркестром характеризуется особой сложностью, требует знания психологии, педагогики, организаторского искусства, специальной музыкальной и дирижерской подготовки. Во взаимоотношениях оркестра и руководителя более активна роль последнего. Большое значение имеют такие его качества, как уверенность в своих знаниях, непринужденность в общении, доброжелательность, готовность прийти на помощь, которые способствуют формированию в коллективе настоящей творческой атмосферы. Здесь руководитель выступает как педагог-психолог.

Руководитель планирует перспективное развитие оркестра, его художественную и концертно-просветительную деятельность. И здесь на первый план выдвигается профессиональная подготовка, деловая «хватка» руководителя, знание им методики репетиционной, учебной, творческой работы с коллективом. В этом случае проявляются качества руководителя как педагога-организатора.

Следует отметить, что организаторские качества руководителя приобретают первостепенное значение при работе с начинающим оркестром. С ростом исполнительского уровня оркестра возрастает значение творческого начала в действиях руководителя. На первый план выдвигается его умение выстроить голоса, собрать коллектив, психологически мобилизовав его на решение высоких художественных задач.

Таким образом, руководитель самодеятельного оркестра должен отвечать целому ряду требований, обусловленных спецификой его профессии. Эта специфика определяется, с одной стороны, особенностями профессии дирижера, с другой — особенностями руководства самодеятельным коллективом.

В чем же состоят особенности профессии дирижера? Что должно быть присуще дирижеру как музыканту и что отличает его от других музыкантов, прежде всего инструменталистов?

Как и любой музыкант, дирижер должен обладать хорошим слухом, чувством ритма, формы, музыкально-теоретическими знаниями, знаниями художественной культуры. Вместе с тем ему должны быть присущи определенные личностные качества, которые позволяли бы осуществлять руководство большим коллективом музыкантов. Кроме того, дирижер должен хорошо владеть одним или двумя оркестровыми инструментами и обязательно фортепиано. Выдающийся английский дирижер Генри Вуд называет такие необходимые для дирижера качества:

1. Дирижер должен обладать полным и всеобъемлющим знанием музыки.
2. Он должен более, чем поверхностно, знать все инструменты оркестра и, если возможно, владеть игрой на одном из струнных инструментов, предпочтительней скрипке.
3. Он должен хорошо играть на фортепиано.

4. Он должен обладать безупречным слухом, чувством ритма и исполнительским даром.

5. Он должен обладать способностью к дирижерскому жесту.

6. Он должен уметь хорошо читать с листа и обладать хорошей музыкальной памятью.

7. Он должен обладать крепким здоровьем, хорошим характером и большой дисциплинированностью⁵⁰.

Большинству перечисленных требований должны отвечать, конечно, все музыканты. Однако для дирижера они носят обязательный характер. Например, музыканту-исполнителю вовсе не обязательно хорошо знать технические и художественные возможности всех инструментов оркестра, играть на фортепиано (если он не пианист), быть коммуникабельным и т. д. Дирижер же обязан отвечать этим требованиям. В противном случае он не сможет квалифицированно организовать работу коллектива.

Разумеется, не каждый дирижер самодеятельного оркестра может обладать всеми перечисленными качествами. Но его задача — в постоянном стремлении вырабатывать их в себе, углублять и расширять общие и специальные знания, повышать свою культуру, совершенствовать технику дирижирования и т. д.

В связи с этим деятельность дирижера имеет и ряд весьма существенных отличий от деятельности музыканта-инструменталиста.

Музыкант-инструменталист от первого ознакомления с произведением до выступления готовит его с инструментом в руках. Инструмент становится неотъемлемой частью исполнителя. В постоянном общении с ним растет техническое мастерство, приобретает исполнительский опыт, развиваются тактильное ощущение (осязание) и пространственная ориентация. Все это сочетается со зрительным и слуховым контролем за исполнением. Основная же часть подготовки дирижера к репетиции и выступлению проходит вне его «инструмента» — оркестра. В чем состоит эта подготовка, уже говорилось. Через изучение и анализ партитуры, мысленное ее воспроизведение или проигрывание на фортепиано, выявление особенностей звучания и т. п. дирижеру приходится представлять музыку вне ее подлинного звучания вплоть до репетиции.

Далее, музыкант-инструменталист при исполнении взаимодействует непосредственно с инструментом, добываясь от него нужного звучания. Дирижер взаимодействует с коллективом музыкантов лишь визуально, раскрывая свои замыслы и намерения с помощью условных движений рук, корпуса, мимики, то есть дирижирования. Со зрителем он взаимодействует опосредованно, через оркестр, что имеет свои трудности в оказании влияния на слушателей.

Помимо того, музыкант-инструменталист заставляет звучать, подчиняет своей воле один инструмент. Дирижер заставляет играть

⁵⁰ См.: Вуд Г. О дирижировании. М., 1958, с. 12.

как единое целое коллектив музыкантов, которые отличаются друг от друга по возрасту, образованию, психологическому и физическому состоянию и т. д.

Чтобы объединить музыкантов в едином творческом процессе, дирижер должен обладать особыми качествами — силой внушения, целенаправленностью действий, непререкаемым авторитетом, — только в таком случае каждый музыкант выполнит волю дирижера.

Наконец, инструменталист — оркестрант и особенно солист — несет ответственность лишь за свое исполнение. Дирижер же отвечает и за себя, и за весь коллектив, которым он руководит, и за каждого музыканта в отдельности. «Накладки», случающиеся во время игры оркестра, всегда ставятся в вину дирижеру.

Особенностью дирижерского искусства является также его кажущаяся легкость. Во время концертного выступления, исполнения даже самых сложных с точки зрения дирижирования музыкальных произведений нередко создается впечатление простоты и доступности дирижерского искусства для каждого, кто незнаком или немного знаком с музыкой, схемами дирижирования. Однако это кажущаяся простота, за которой стоит большой и напряженный труд. Академик Б. М. Теплов писал: «Значительным музыкантом может быть только человек с большим духовным, интеллектуальным и эмоциональным содержанием. Музыка есть средство общения между людьми. Чтобы говорить музыкой, нужно не только владеть этим „языком“, но и иметь что сказать. Мало того, даже и для того, чтобы понимать музыкальную речь во всей ее содержательности, нужно иметь достаточный запас знаний, выходящих за пределы самой музыки, достаточный жизненный и культурный опыт»⁵¹. Иными словами, дирижер должен обладать, дополнительно к тому, что требуется от всех музыкантов-исполнителей, определенным комплексом качеств, наличие которых необходимо руководителю самостоятельного оркестра для правильной организации работы коллектива и собственного творческого роста.

В условиях самостоятельного оркестра этот комплекс качеств приобретает свою специфику. В чем же она выражается?

Во-первых, между самостоятельным и профессиональным оркестрами существует разница в выполняемых ими функциях. Профессиональный оркестр — это художественный коллектив, призванный распространять музыку как художественную продукцию, удовлетворять эстетические потребности масс, формировать их духовные запросы и потребности; осуществлять интерпретацию большинства вновь создаваемых оригинальных произведений для оркестров. Самостоятельный оркестр — это художественный коллектив, призванный с помощью искусства воспитывать прежде всего самих участников. Функция распространения произведений искусства проявляется в данном оркестре в ином аспекте, чем в профессиональном: она является второстепенной, первичной яв-

⁵¹ Теплов Б. Проблемы индивидуальных различий. М., 1961, с. 49.

ляется воспитание. Конечно, разделение функций воспитательной и художественно-просветительной деятельности того и другого коллектива условно, но в их акцентировке, первичности видится одно из различий профессиональных и самодеятельных оркестров.

В зависимости от этого первейшей для дирижера самодеятельного оркестра является его психолого-педагогическая подготовка. Она необходима, конечно, и для дирижера профессионального оркестра, но для работы в самодеятельности имеет наибольшее значение. Дирижер выступает прежде всего как педагог, вводящий начинающих музыкантов в прекрасный, но сложный мир музыки. Его задача — приобщить к искусству трудящихся, предоставить им для этого возможности, а наиболее одаренным — помочь стать профессиональными музыкантами. Навыкам трудиться в творчестве должен учить опять же руководитель.

Поэтому ему необходимо знать законы психологии музыкального творчества и исполнительства, методику обучения игре на инструментах и теорию музыки, педагогику и основные принципы дидактики. Речь идет, разумеется, не о том, чтобы каждый руководитель самодеятельности был ученым-педагогом или глубоким психологом. Руководитель самодеятельного оркестра должен знать основные закономерности психического развития личности, возрастной психологии, законы развития творческих способностей и т. п., умело применять их в своей практической работе с коллективом.

Воспитательная деятельность руководителя оркестра должна быть сознательно организованной, проводиться не по наитию, «как получится», а с точным определением цели, методов и средств, обеспечивающих реализацию поставленных педагогических задач.

Во-вторых, деятельность руководителей самодеятельного и профессионального оркестров отличается объемом организаторской работы. В большинстве случаев в художественной самодеятельности руководитель вынужден, как правило, создавать свой коллектив, а не только организовывать в нем творческий процесс, как это делает дирижер профессионального оркестра, который приходит в уже сформированный коллектив. А это значит, что дирижер самодеятельного оркестра должен обладать качествами организатора. Без знания методики организационной работы трудно рассчитывать на успех в учебно-воспитательной деятельности коллектива и в создании самого коллектива. Прежде чем кого-либо воспитывать, нужно иметь объект воспитания, то есть коллектив участников, объединенных общим интересом к народной инструментальной музыке. Кроме того, руководитель должен уметь организовать уже работающий коллектив на выступления, занятия, поездки с концертами и т. п.

В отличие от профессионального оркестра, в котором кроме дирижера имеются стажеры, администратор, концертмейстеры, библиотекарь, настройщики, обеспечивающие его работу, в самодеятельном оркестре, как уже говорилось, все вопросы приходится решать либо самому руководителю, либо руководителю же с по-

мощью оркестрантов, что также требует от него наличия определенных качеств, умения предусмотреть различные, порой непредвиденные трудности.

В-третьих, различный исполнительский уровень профессионального и самодеятельного оркестров определяет особенности деятельности их руководителей. По этому показателю самодеятельное художественное творчество в массе своей уступает и будет уступать профессиональному искусству. Можем ли мы говорить о том, что человек, занимающийся искусством самодеятельно, два-три раза в неделю по 2—2,5 часа, по уровню подготовки превзойдет или хотя бы сравняется с человеком, занимающимся им профессионально? Нет. Да и нужно ли их сравнивать, как это иногда пытаются делать? Перед ними стоят разные задачи, которые в значительной степени и определяют уровень их творческой деятельности.

Дирижеру в самодеятельном оркестре, вновь повторяем, приходится в большинстве случаев начинать свою деятельность с обучения участников азам оркестрового искусства. Процесс этот непрерывный. Каждого желающего играть в оркестре нужно прежде всего научить играть на инструменте, познакомить с нотами, элементарной теорией музыки, дирижерскими жестами, навыками коллективной игры и т. д. В профессиональном оркестре конкурс, проводимый на замещение вакантных должностей, практически не влияет на уровень исполнительского мастерства коллектива в целом (хотя, конечно, и отражается в какой-то мере на ансамбле, уравниваемости групп, взаимопонимании между дирижером и музыкантами).

В-четвертых, если занятия руководителя с самодеятельным оркестром должны быть в известной мере и отдыхом, то для профессиональных музыкантов репетиция является видом трудовой деятельности, за которую они получают материальное вознаграждение и которая регламентируется определенным законодательством. Участники самодеятельности не могут заниматься художественной деятельностью столь же активно, как трудовой деятельностью. Поэтому в репетиции самодеятельного оркестра необходимо сочетание исполнительского, воспитательного и развлекательного моментов.

Для обеспечения этого дирижеру важно обладать определенными качествами, то есть отвечать определенному типу руководителя. Как известно, существуют три основных типа руководителей: демократический, авторитарный, либеральный. Руководитель авторитарного типа отличается властностью, строгостью в отношениях с подчиненными. Он склонен подавлять инициативу, оказывать силовое психологическое давление на коллектив и на каждого отдельного участника. В его арсенале средств нередко приказ, нажим, обращение к наказанию. Авторитет такого руководителя основывается на жесткой, беспощадной требовательности. В условиях, где существуют строго регламентированные производством, учебным процессом отношения, он может добиться больших успе-

хов. В специфических же условиях самодеятельного коллектива, где все основано на добровольности, любительстве, руководитель авторитарного типа не находит нужного тона в общении, не умеет учитывать особенности поведения в сфере неформального общения. Участники в знак несогласия с методами руководства со стороны руководителя могут уходить из коллектива, что, разумеется, крайне нежелательно.

Руководитель либерального типа отличается прямо противоположными качествами. Его влияние на коллектив незначительное. Он малозаметен среди участников, действует чаще всего просьбами, уговорами, увещаниями, не проявляя достаточной твердости и последовательности. Может оставить без внимания нарушение, невыполнение оркестрантами его требований. Такой руководитель не является признанным лидером самодеятельного коллектива, где все зависит от авторитета руководителя, его умения обеспечить нормальную и интересную работу для всех и каждого.

Руководитель демократического типа характеризуется умением влиять на человека как неформальный лидер коллектива. Его авторитет основывается на диаметрально противоположных качествах: мягкости и требовательности, уступчивости и непримиримости, коллегиальности и единоначалия в решении вопросов. Он может требовать, но и просить; наказывать, но и поощрять. Иначе говоря, руководитель демократического типа отличается широтой и гибкостью приемов и методов в своей работе и отношениях с коллективом.

Естественно, что для руководства самодеятельным коллективом более всего подходит руководитель демократического типа. Это, конечно, не является препятствием для привлечения к работе в самодеятельности руководителей авторитарного и либерального типов. Но они обязаны учитывать особенности руководства самодеятельным коллективом и постоянно стремиться вырабатывать в себе качества демократического типа руководителя, становиться более гибкими в своей работе.

В-пятых, дирижер самодеятельного оркестра должен отличаться особым сочетанием моральных и профессиональных качеств. Руководитель является образцом, примером для всех участников. Он не может воспитать в них увлеченность искусством, если сам не увлечен им. На него не будут равняться как на личность, если он недостоин уважения. Станет ли для участников искусство «руководством к действию», полностью зависит от нравственно-эстетического авторитета и от культуры руководителя. Великий русский педагог К. Д. Ушинский писал: «Никакие уставы и программы, никакой искусственный организм заведения, как бы хитро он ни был продуман, не могут заменить личность в деле воспитания... Без личного непосредственного влияния воспитателя на воспитанника истинное воспитание, проникающее в характер, невозможно. Только личность может действовать на развитие и определение личности, только характером можно образовать ха-

раक्टर»⁵². Эти слова, высказанные К. Д. Ушинским по отношению к педагогу и ученику, полностью можно отнести и к взаимоотношениям руководителя и коллектива художественной самодеятельности. Планы, перспективы, творческий рост оркестра реализуются большей частью благодаря деятельности и личности руководителя.

Создание творческой атмосферы на репетиции и здорового морального климата в коллективе в целом зависит во многом от умения дирижера обращаться с участниками, поддерживать или формировать в них хорошее расположение духа. Для этого дирижеру необходимо воспитывать в себе такие качества, как дисциплинированность, терпеливость. Эти качества важны для руководителя самодеятельного оркестра в особенности. Ведь ему приходится иметь дело с людьми, чьи музыкальные способности могут быть очень слабыми. Многие из них не могут по первому требованию сыграть так, как этого хочет дирижер. Добиваться нужного исполнения приходится постепенно, кропотливым трудом, используя разные методы, терпеливо и благожелательно отрабатывая каждый пример, каждое движение кисти, каждую фразу, каждую ноту.

В условиях самодеятельности, как говорилось, неуместны резкость, окрик, нажим, наказание, бескомпромиссность. Относиться к оркестрантам следует подчеркнуто уважительно, мягко, с доверием, как к единомышленникам. Это вызывает у них желание выполнить требования дирижера как можно лучше. Однако здесь существует опасность перейти черту, отделяющую товарищеские, дружеские отношения от «панибратских». Подлинное доверие и уважение нельзя заменить дешевым авторитетом, к которому ведут показной либерализм, нетребовательность. Строгость и взыскательность, терпеливость и тактичность, неуклонное следование намеченному плану, высокая принципиальность и вместе с тем гибкость в выборе средств воздействия на оркестрантов — все это способствует достижению больших творческих успехов. Получив эстетическое удовлетворение от своей деятельности, участники начинают понимать справедливость требований дирижера, проникаются к нему доверием и уважением.

Работая с самодеятельными музыкантами, руководитель должен проявлять максимальную выдержку и тактичность, вырабатывать в себе индивидуальный подход к каждому. Нельзя, например, указывать оркестранту на его слабую подготовку, резко акцентировать внимание на недостатках. Тот, кого руководитель называл, почувствует себя виноватым в неудачах всего коллектива и может перестать ходить на репетиции вообще. В этой связи вспоминаются слова выдающегося французского дирижера Шарля Мюнша о том, что нужно предоставить возможность музыкантам «самостоятельно разобраться во всем». «...Никогда их не обескураживайте, — говорил он, — сохраняйте веру в тех, кто преодоле-

⁵² Ушинский К. Собр. соч., т. 2. М. — Л., 1948, с. 63—64.

вает трудности. Не акцентируйте их ошибки, не унижайте их перед коллегами, адресуя им оскорбительные замечания»⁵³.

Особое значение в общении с оркестрантами имеет знание профессиональных интересов и характера основного занятия каждого из них. Даже несколько вопросов, касающихся работы, быта, настроения участников, заданных перед репетицией, во время ее перерыва, делают руководителя ближе музыкантам. Тогда ему легче будет найти нужный тон в общении, он никогда не получит отказа в помощи. Это верный и проверенный путь влияния на участников оркестра.

С перечисленными особенностями деятельности руководителя самодеятельного оркестра связана и специфика его педагогической, психологической и профессионально-музыкальной подготовки. Игнорирование этих особенностей ведет к тому, что руководитель или может стать «чистым» дирижером, или же превратиться в педагога-администратора. Ни одна из этих крайностей не обеспечит полноценной деятельности самодеятельного коллектива. Руководитель, отдающий предпочтение вопросам творческого характера, ориентируя коллектив на выступления, смотры, конкурсы, и упускающий из виду организационные и воспитательные задачи, может привести коллектив к большой текучести участников, его нестабильности, к «авралам» в работе и т. п. В то же время руководитель, уделяющий все внимание организаторской деятельности за счет творческой работы, представляет собою другую нежелательную крайность. Его творческая работа в коллективе ограничивается сведением партий, общим «прогоном» пьесы, исключая тщательное разучивание каждой «мелочи», каждого нюанса. Лишь органичное единство и соподчинение творческой и организаторской работы дают дирижеру самодеятельного оркестра возможность профессионально руководить им. При современном уровне требований, предъявляемых к художественной самодеятельности, только, повторяем, профессионализм в руководстве ею может обеспечить выполнение социальных функций — служить источником радости и вдохновения, средством нравственного и эстетического совершенствования участников и слушателей.

⁵³ М ю н ш Ш. Я — дирижер. 3-е изд. М., 1982, с. 40.

Как мы уже отмечали, участие в художественной самодеятельности активно вовлекает человека в творчество и оказывает воздействие на его внутренний мир, психологические установки, эмоционально-нравственную культуру. В процессе творческой деятельности формируются и проявляются его качества; для общества, таким образом, важнее не результаты самодеятельного творчества, хотя они являются его закономерным итогом, а формирование личности с его помощью. Приобщаясь к искусству, человек сознательно или бессознательно воспринимает, познает, истолковывает его, выказывает тем или иным образом свое отношение к нему и через него формирует отношение ко всему окружающему. Другими словами, через творчество человек не только осваивает в художественной форме явления действительности, но и преобразует себя как личность с определенными, социально детерминированными нравственно-эстетическими установками на их воспроизведение в форме искусства или поведения.

Однако практическая деятельность самодеятельных коллективов показывает, что участие человека в исполнении музыкальных произведений, регулярное посещение репетиций, концертные выступления сами по себе не всегда автоматически ведут к положительным результатам в области нравственно-эстетической культуры. Это участие в творчестве может иметь лишь «локальное» воспитательное значение (развитие навыков и умений, расширение знаний по искусству и т. п.), если оно не подкреплено целенаправленной и систематической музыкально-образовательной и воспитательной работой. Нередки случаи, когда участники художественной самодеятельности, научившись петь, играть на музыкальном инструменте, танцевать, держать себя на сцене, остаются музыкально (в широком смысле слова) необразованными или нравственно невоспитанными людьми. Их знание музыки носит, по сути, формальный характер. Это значит, что в коллективе недостаточно внимания уделяется общему развитию и воспитанию участников, формированию их нравственной культуры и культуры поведения.

Воспитательные задачи самодеятельных народных оркестров вытекают из задач, стоящих перед всей художественной самодеятельностью: воздействовать на художественно-эстетическое и нравственное развитие участников (а также на широкие массы

слушателей), растить их творчески, формировать вкусы, «будить» в них художников.

Как известно, любой самодеятельный коллектив, воспитывая своих участников, одновременно посредством искусства, создаваемого ими, воспитывает слушателей. Достигнув определенного художественного мастерства, оркестр выходит на широкую аудиторию слушателей и формирует у нее определенные эстетические вкусы, культуру в целом. Таким образом, одна сторона в воспитании участника самодеятельного оркестра — это образование и обучение его как музыканта. Другая сторона — это воспитание его как личности, формирование в нем определенных идейно-политических, гражданских, нравственно-эстетических качеств, отвечающих духу нашего общества, социалистическому образу жизни. Такое условное разделение воспитания участников в самодеятельном коллективе важно в том плане, что они являются и потребителями и создателями художественных ценностей. Д. Д. Шостакович писал, что «музыка только тогда становится фактом бытия, становится живой и действенной, когда она услышана и понята всеми теми, к кому обращена, для кого написана. Это аксиома»⁵⁴. Эти слова полностью относятся и к музыкантам самодеятельного оркестра, которые являются и объектом и субъектом воспитания.

Но прежде чем оркестр «заиграет», музыкантов нужно научить играть на инструменте и в коллективе, обучить нотной грамоте, элементарной теории музыки и т. д. Развитие двух вышеуказанных сторон требует своеобразной методики музыкально-образовательной и воспитательной работы, такой методики, которая позволяла бы решать эту задачу в комплексе.

Подобная методика достаточно подробно и глубоко разработана применительно к профессиональному музыкальному образованию, где изучение всех предметов — теории музыки, музыкальной литературы, сольфеджио — и воспитательная работа рассматриваются как составные части в подготовке высококвалифицированного профессионального музыканта. Знание этих предметов для него обязательно, и поэтому их изучают как дисциплины специального цикла.

Что же касается методики работы в самодеятельном оркестре, то ее принципы организации и направленность должны быть несколько иными. Необходимо учитывать тот факт, что большинство участников самодеятельности не ставят своей целью получение специального музыкального образования, не рассматривают участие в самодеятельности как подготовку к поступлению в музыкальный вуз, музыкальное или культурно-просветительное училище, хотя наиболее способные из них могут, получив определенную подготовку в оркестре, поступить в училище, избрав своей профессией музыкальную деятельность. Поэтому у участников самодеятельного оркестра музыкальные интересы носят иную,

⁵⁴ Шостакович Д. Музыка и время. Заметки композитора.— Коммунист, 1975, № 7, с. 42.

чем у профессиональных музыкантов, направленность. Они рассматривают изучение музыки, овладение музыкальным инструментом как путь к расширению своего общекультурного и музыкального кругозора, как форму удовлетворения духовных потребностей. И отношение к знаниям у них поэтому носит индивидуальный и строго выборочный характер. Участник воспринимает и запоминает то, что его по каким-либо причинам интересует, привлекает. Принцип интереса является в данном случае основным. Однако до настоящего времени соответствующая методика, которая всесторонне и полно излагала бы эти вопросы, разработана недостаточно: только на основе сочетания научного поиска и общения богатого опыта, накопленного многочисленными коллективами художественной самодеятельности, может быть создана полноценная и всеобъемлющая методика воспитательной и музыкально-образовательной работы в самодеятельных коллективах. Пока же ее отсутствие ведет к тому, что во многих оркестрах воспитательной и образовательной работы в нужном объеме не ведется.

Хотя воспитательная и музыкально-образовательная работа в самодеятельном оркестре есть единый процесс, тем не менее дифференцировать эти две его стороны в деятельности руководителя необходимо.

Проведение музыкально-образовательной работы в самодеятельном оркестре требует применения системы различных форм, методов.

Ф о р м ы музыкально-образовательной работы можно условно разделить на основные, дополнительные и формы музыкального самообразования.

К основным формам относятся: прослушивание музыки, рассказы о музыке и музыкантах, стенные газеты. Такой работой можно охватить весь коллектив оркестра. Проводится она как во время занятий, так и вне их. Тематика может быть самой разнообразной — от творчества одного композитора, исполнителя до общих проблем музыкального искусства, его влияния на общественную жизнь, отражения в нем важнейших социально-исторических событий и т. д.

Дополнительные формы имеют в виду коллективные посещения концертов, музыкальных спектаклей, лекций-концертов, занятий музыкального лектория или музыкального факультета народного университета культуры, клуба любителей музыки, просмотр музыкальных фильмов, тематические экскурсии и т. д. Эти мероприятия проводятся в свободное от репетиций время. Участвует в них либо весь оркестр, либо часть его.

Что же касается форм музыкального самообразования, то под ними подразумеваются различные самостоятельные занятия участников оркестра по изучению теории музыки, музыкальной грамоты, дирижирования, общих проблем искусства и художественной самодеятельности и т. д. Организуются они в основном в индивидуальном порядке и не регламентируются. Это может быть и чтение

книги о музыке и музыкантах, об искусстве, и просмотр фильма, посещение музея, и слушание радио и телевизионной передачи, грампластинок и т. д.

Методы музыкально-образовательной работы можно разделить на словесные (объяснение, рассказ, беседа), практические (обучение игре на инструменте, навыкам дирижирования), наглядные (показ, проигрывание, оформление плакатов, стендов и т. п.). Каждый руководитель, в зависимости от степени овладения теми или другими методами, от личного вкуса, предпочитает использовать свой определенный набор методов. Чаще всего это, однако, объяснение и показ. Вместе с тем для развития у участников интереса к занятиям, для повышения их активности необходимо постоянно обновлять и обогащать применяемые методы музыкально-образовательной и воспитательной работы с коллективом.

Все методы можно разделить на следующие группы: 1) художественно-исполнительские; 2) художественно-образовательные; 3) методы самовоспитания. Художественно-исполнительские методы применяются в основном при разучивании и исполнении пьес. С их помощью вырабатываются навыки ритмичной игры, игры в ансамбле, выразительного исполнения. Художественно-образовательные методы используются на лекциях, беседах, лекциях-концертах, на занятиях по изучению музыкальной литературы, нотной грамоты, дирижирования. Методы самовоспитания применяются при самостоятельном изучении участниками музыки, при чтении книг по искусству, во время выполнения домашних заданий и т. п.

Нужно сказать вместе с тем, что в практике воспитательной работы «чистого» применения названных методов не встречается. При определяющем значении одного из них применяются и действуют несколько других, отличающихся по способу воздействия на личность. Так, во время репетиции участники могут получать определенные сведения о музыке, композиторах, слушать исполняемую пьесу в записи, то есть в данном случае одновременно используются художественно-образовательные и художественно-исполнительские методы. Ограничение одним или несколькими методами воспитания ослабляет эффект воздействия, ибо ни один из них не позволяет достаточно полно и исчерпывающе воздействовать на участника. Каждый из методов «работает» в определенных условиях, в определенной аудитории и с вполне определенными связями с остальными методами.

Воспитательная работа в самодеятельном оркестре может проводиться по двум направлениям. Одно из них — это формализованная воспитательная работа, включающая в себя беседы, рассказы, лекции на темы об ответственности, о необходимости регулярного посещения репетиций, о культуре поведения, этике и эстетике. Проводится эта работа постоянно. Другое направление связано с музыкально-образовательной работой, которая является основой педагогического процесса. В этом случае воспитание осу-

ществляется через обучение и образует вместе с ним единый педагогический процесс. Оба направления связаны друг с другом как по формам и методам организации и проведения, так и по своей конечной цели — подготовке музыкально образованного, нравственно воспитанного оркестранта.

В каждом конкретном случае и конкретном коллективе руководитель применяет наиболее целесообразные методы воспитательной работы с учетом возрастного состава, уровня специальной подготовки, степени развитости художественного мышления, эмоциональной отзывчивости, наличия интереса к искусству у участников и с учетом тех задач, которые стоят в данный период перед оркестром.

Например, на первом этапе музыкально-образовательная и воспитательная работа с оркестрантами должна преследовать цель пробудить или поддержать у них интерес к занятиям. Цель эта сложная. Но ее достижение во многом облегчается тем, что большинство участников появляются в оркестре как раз из-за возникшего к народному инструментальному творчеству интереса. Задача руководителя — не дать пропасть этому интересу, а всячески его развивать и укреплять. Для этого нужно с первых же занятий «втянуть» оркестрантов в мир большой музыки, сформировать у них определенные ценностные представления о ней. В данном случае руководителю следует обратиться к объяснению, анализу предлагаемой музыки (лучше программной), основных образов, к рассказу об исторических событиях, жизненных фактах, положенных в основу сочинения, обстоятельствах творческой биографии композитора и т. п. Такой путь приобщения к музыке, который помогает слушателям «оттолкнуться» от каких-то реальных явлений, событий, картин, образов, весьма эффективен.

Другой путь может практиковаться на более позднем этапе, в аудитории, имеющей достаточно сформированные вкусы и навыки восприятия музыки. Перед прослушиванием предлагаются вопросы, ответы на которые каждый участник будет давать самостоятельно после прослушивания:

1. Как вы считаете, что выражает звучавшая музыка?
2. Какие чувства вы испытывали, слушая музыку?
3. Что дало вам слушание музыки?

Чтобы ответить на поставленные вопросы, слушатели должны точно определить свое отношение к услышанному, причем не только определить, но и аргументированно сформулировать это отношение. Тогда репродуцирующее восприятие музыки, когда человек ограничивается ее пассивным слушанием, переходит в активно осознанное. Музыкально-образовательная работа в этом случае включает в себя два взаимосвязанных момента: 1) слушание и анализ участниками музыкальных произведений и 2) овладение музыкально-теоретическими знаниями. Слушание и анализ музыки призваны расширить общий кругозор участников, обеспечить накопление ими музыкально-слуховых впечатлений, повысить уровень восприятия и оценки музыкальных произведений, способ-

ствовать совершенствованию художественного и исполнительского мастерства.

Для прослушивания и анализа необходимо брать не только те произведения, которые входят в репертуар оркестра, но и иные, доступные пониманию начинающих музыкантов. Особенно эффективно в воспитательном отношении привлечение руководителем произведений программной музыки русских и советских композиторов — Чайковского, Римского-Корсакова, Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича и других.

В целях повышения эффективности музыкально-образовательной работы можно порекомендовать использовать проблемные методы обучения. В отличие от традиционной методики, когда дается «готовая» информация, проблемное обучение предполагает более активную умственную и эмоциональную деятельность обучающихся, направленную на поиск знаний. Если обычно музыку используют как иллюстрацию к устному сообщению, при этом речь выполняет главную нагрузку, а музыка лишь подтверждает сказанное, то в проблемном обучении музыка предстает в роли своеобразной «загадки», разгадку которой нужно отыскивать в самом ее звучании. Такая задача реализуется с помощью музыкально-познавательных заданий самого различного характера:

- Описать (пересказать) эмоционально-чувственное состояние при прослушивании музыкального произведения.
- Описать выразительную сторону звучащей музыки (на каком инструменте, каким оркестром исполняется; каковы мелодия, сопровождение, фактура, оркестровка и т. д.).
- Определить жанр, стиль, музыкальную форму звучащего произведения.
- Найти различие и сходство в звучании, сравнивая две или несколько пьес.
- Доказать свое понимание содержания конкретной музыкальной пьесы (опровергнуть принятое суждение о ней).
- Подобрать в литературе или самому сочинить краткий эпиграф к музыкальному произведению.
- Дать название неизвестной пьесе.
- Привести аналогии из других видов искусства — живописи, архитектуры, скульптуры, танца, театра и литературы, образность которых имеет сходство с эмоционально-образным содержанием прослушанного музыкального произведения.

Подобная методика музыкально-образовательной работы требует от руководителя тщательного подбора музыкальных произведений для прослушивания, а также точной формулировки заданий, которые сообщаются перед тем, как слушать музыку. Задания — для лучшего запоминания и контроля — каждому участнику следует записывать в специальную тетрадь.

Многие руководители оркестров часто ограничивают музыкально-образовательную работу с коллективом рамками классической, «серьезной» музыки или, что еще менее правильно, рамками народной музыки. В современных же самодеятельных оркестрах большинство участников — молодежь, которая весьма живо интересуется эстрадной, особенно вокально-инструментальной музыкой. Многие собирают пластинки, магнитофонные записи с песнями

вокально-инструментальных ансамблей, ходят на их концерты, обмениваются со сверстниками мнениями об этих сложных, порой противоречивых явлениях нашей музыкальной жизни. Этот интерес можно подчинить воспитательным задачам, стоящим перед коллективом. Обстоятельный заинтересованный разговор о творчестве вокально-инструментальных ансамблей с музыкальными иллюстрациями, разбором сильных и слабых сторон их творчества помогает участникам сформировать свое отношение к такой музыке, проверить свой художественно-эстетический вкус, разобратся в том, что представляют собой вокально-инструментальное творчество, эстрадная и легкая музыка. Привлечь участников к аналитической работе можно организовывая или посещая различные диспуты о музыке, заседания дискотек и клубов любителей эстрадной музыки и т. д. Все это развивает способность правильнее понимать и оценивать любую музыку, когда слушатель остается с ней один на один, без руководителя и советчика.

Такие мероприятия и задания могут стать одним из мощных и эффективных способов воспитания, развития эстетического вкуса, мышления, эмоционально-нравственной культуры. Вместе с тем, и это следует подчеркнуть, нельзя представлять себе дело таким образом, что музыкально-образовательная работа, пусть и хорошо организованная, регулярно проводимая, сразу же изменит человека, нравственно воспитает его. Процесс воспитания, тем более перевоспитания, — сложный процесс, обусловленный целым рядом факторов и включающий в себя несколько этапов.

На первом этапе вырабатывается нравственная и эстетическая ориентация только в области художественных явлений. На втором — полученная из художественных произведений эмоционально-чувственная, нравственно-эстетическая информация переводится в целевые установки личности. На третьем — происходит их переосмысление и изменение действий человека в соответствии с выработанными новыми установками. Если два первых этапа протекают в форме ощущений, эмоциональных переживаний, то третий этап — это всегда конкретное проявление их в форме поступков, действий, поведения в целом. Следовательно, рассматривая воспитание общей культуры поведения, социально ценных качеств как конечную цель педагогического процесса в условиях самодеятельного коллектива, упор в проводимой работе руководитель должен делать на развитии таких качеств в их комплексе, как умение «расшифровывать» музыку, наличие эстетического вкуса, владение творческими и специальными навыками и умениями, которые можно рассматривать как определенные профессиональные качества певца, инструменталиста, танцора и т. д. Воспитание комплекса указанных и с ними связанных качеств личности возможно при одновременном, комплексном применении разных методов воздействия.

Важную роль в поступательном развитии коллектива, его воспитательном влиянии на участников играют перспективные линии. Как писал А. С. Макаренко, «воспитать человека — зна-

чит воспитать у него перспективные пути»⁵⁵. Перспектива есть сознательно устанавливаемая последовательность, «цепочка» целей, которые необходимо достичь коллективу. В зависимости от времени их реализации можно говорить о ближних, средних и дальних перспективах.

Ближние перспективы, как правило, ограничиваются ближайшими 1—1,5 месяцами работы оркестра. Задачи, которые ему нужно решить, отчетливо видны (выучить партии определенной пьесы, посетить музей, концерт и т. д.). Ближние перспективы особенно важно определить во вновь организуемом коллективе. Многие из участников оркестра не видят завтрашнего дня, они заняты в основном решением «локальных» задач (выучить штрих, прием игры, ноты и т. п.); эту особенность начинающего коллектива и должен учитывать руководитель, вырабатывая перспективы. Справедливо, педагогически целесообразно поступают те руководители, которые стараются сократить начальный этап работы с помощью постановки реально выполняемых ближних перспектив. Нарушение этого принципа, выдвижение сразу дальних перспектив, требующих для своего решения длительного времени, больших усилий, приводят к неоправданному риску — возможной потере коллективом четких перспектив своего развития. У начинающих оркестрантов не у всех и не всегда хватает терпения работать длительное время, не видя результатов своего труда.

Средние перспективы для оркестра всегда связываются с первыми выступлениями перед слушателями с 3—4 номерами. Значит, по времени они отодвинуты примерно на полгода. Средние перспективы всегда тесно связаны с ближними перспективами. Таким образом создается цепочка малых задач, которые завершаются решением одной, более крупной задачи. Это является стимулирующим фактором в работе оркестра, дисциплинирует и организует его участников.

Дальние перспективы — это всегда несколько возвышенные, крупные цели, отдаленные по времени на год-полтора. Как известно, концертом не может ограничиваться деятельность коллектива. Для его развития необходима крупная цель или, по словам А. С. Макаренко, «завтрашняя радость» — поездка с гастрольными концертами по области или за рубеж, творческие встречи с артистами профессиональных коллективов, участие в декадах искусства и т. п. Дальние перспективы всегда связаны с постановкой больших творческих задач: подготовкой широкой концертной программы, достижением каждым участником определенного уровня исполнительского мастерства, обеспечением оркестра соответствующими качественными инструментами, костюмами, реквизитом и т. д. В силу отдаленности по времени дальние перспективы оркестра не могут быть строго конкретными. Они привлекают «общим видом удовлетворения» (А. Макаренко), но это удовле-

⁵⁵ Макаренко А. О коммунистическом воспитании. — Макаренко А. Избр. пед. произведения. М., 1956, с. 181.

творение еще не существует. Обладая особой значимостью и привлекательностью, они несут основную нагрузку в мобилизации оркестра. Не будет преувеличением сказать, что именно ради дальних перспектив творческого характера люди приходят в художественную самодеятельность. Их привлекает необычность и масштабность тех дел, которыми они будут заниматься, овладевая искусством творить искусство».

Воспитательный смысл ближних, средних и дальних перспектив связан с осмысленной организацией занятий музыкантов. Каждая репетиция, каждый шаг в овладении инструментом, изучении нот рассматриваются как поступательное звено в единой цепи развития оркестра. Это облегчает труд, делает его содержательным, осмысленным, радостным, ибо каждый успех сегодня предвосхищает успех завтра, приближает реализацию дальней, но привлекательной перспективы.

Правильные, конкретные перспективы приносят успех всей учебно-творческой и воспитательной работе коллектива. И наоборот, их отсутствие или формальная постановка делают работу бессистемной, бесперспективной. Однако не менее вредно, когда перед оркестром ставится столько целей и перспектив, что они воспринимаются как хаотические, мешающие друг другу. Бросаясь от одного к другому, с концерта на концерт, участники теряют истинный смысл своего творчества. Немалый вред приносит также постановка таких перспектив, выполнение которых не учитывает реальные возможности участников оркестра, связано с их завышением. Это может привести, в частности, к тому, что руководитель идет на нарушения: приглашение профессиональных музыкантов и оплату их участия в репетициях, подделку соответствующих документов, исключение из коллектива недостаточно подготовленных музыкантов и т. п. Все это наносит непоправимый ущерб нравственному климату в коллективе. Участники либо покидают оркестр, либо протестуют, обостряя тем самым болезненный процесс в жизни коллектива.

Говоря о воспитательной работе, нельзя не остановиться — хотя бы в общих чертах — на системе требований, которые каждый руководитель должен предъявлять к участникам оркестра. Эти требования могут выполнять две роли: выступать средством организации работы оркестра и служить методом воспитания участников. «Требование — необходимый элемент дисциплинирования коллектива»⁵⁶.

Характер и уровень требований зависят прежде всего от уровня развития оркестра. Чем выше организация коллектива, тем, естественно, выше, жестче требования, и наоборот. Однако в любом случае требования дают нужный результат, если они отвечают целому ряду условий и руководитель при этом методически правильно ведет занятия.

⁵⁶ Макаренко А. О коммунистическом воспитании. — Макаренко А. Избр. пед. произведения, с. 259—260.

Требования должны: а) быть понятны; б) оправданны; в) по-
сильны для выполнения; г) последовательны; д) поддерживаться
коллективом. Руководитель обязан постоянно следить за тем, чтобы
они отвечали этим условиям. Несоблюдение одного из условий
нарушает педагогическую целесообразность требований, ведет к
конфликтным ситуациям.

Важным воспитательным средством в руках руководителя,
служащим формированию и поддержанию у участников оркестра
устойчивого интереса к занятиям, сознания ответственности за
свое дело, является поощрение. В художественной самодеятельности
его нужно использовать как можно чаще. Любительство
приносит человеку не меньше, а иногда и больше огорчений,
разочарований, неудач, чем его основная деятельность. Служить
искусству — дело трудное, оно требует полной самоотдачи, ода-
ренности. У участников оркестра далеко не всегда получается так,
как требует руководитель, так, как требуют интересы коллектива.
Поддержать, поощрить их — обязанность руководителя. Способов
поощрения много: похвала, благодарность, почетная грамота, дип-
лом, ценный подарок. Формой поощрения может стать интересная
туристическая поездка или поездка с концертами, посещение му-
зеев, музеев-усадб выдающихся писателей, композиторов, поэтов
и т. д. Наиболее отличившихся, долгое время играющих в оркестре
музыкантов можно представить к награждению специальными
почетными знаками. К ним относятся: почетный значок Министер-
ства культуры СССР «За отличную работу», наградной знак «За
достижения в самодеятельном искусстве», знаки «За отличную ра-
боту в культурно-просветительных учреждениях профсоюзов», «От-
личник культурного шефства над селом» и другие. Для награж-
дения наиболее отличившихся коллективов, руководителей и
участников художественной самодеятельности на I Всесоюзном
фестивале самодеятельного художественного творчества трудя-
щихся были учреждены две золотые медали: большая и малая —
«Лауреат Первого Всесоюзного фестиваля самодеятельного твор-
чества трудящихся 1975—1977 гг.». Большая медаль вручается
наиболее отличившимся коллективам, малая — отдельным участ-
никам.

Однако метод поощрения, как и требование, дает нужный вос-
питательный результат при соблюдении определенных условий:
если поощрение объективно, обоснованно, применено по значитель-
ному поводу и с ним согласны все члены самодеятельного кол-
лектива; если поощрение соответствует значимости заслуг участ-
ника и не повторяется по форме; если акт поощрения совершен
публично, в присутствии большого числа людей, в соответствующей
обстановке.

Близка по значению к поощрению оценка деятельности оркест-
ранта. Разница между ними в том, что оценка может быть как
положительной, так и отрицательной. С ее помощью человек полу-
чает представление о качестве, правильности своих действий.
Оценка — акт педагогический, воспитательный. Она порождает со-

ответствующее настроение, которое оказывает самое непосредственное влияние на поведение. Оценка формирует определенное мнение о месте оркестранта в коллективе, что ему далеко не безразлично. В условиях самодеятельного оркестра нужно чаще прибегать к положительным оценкам, даже если они будут несколько завышены, «авансированы».

Весьма существенную роль в жизни и работе самодеятельного коллектива играют здоровая моральная атмосфера, наличие объективного общественного мнения, доверчивых и открытых взаимоотношений между музыкантами, а также между ними и руководителем, то есть наличие в оркестре подлинно коллективистских отношений. Успешная совместная творческая деятельность немыслима без соблюдения каждым членом коллектива этических норм, общепринятых в самодеятельных коллективах. Нравственно-психологическое взаимовлияние оркестрантов, их взаимозависимость в творческом процессе побуждают к постоянному соотношению интересов личных и групповых и подчиненности их интересам всего коллектива. Воспитание же коллективизма — важнейшая задача и функция самодеятельности. Участие в оркестре определяет выполнение каждым участником определенных обязанностей. Отношение каждого к своей деятельности зависит от ее направленности и социального содержания — оно определяется тем, кому и для чего нужна их деятельность. Поэтому чем глубже оркестранты осознают общественную значимость своей деятельности, тем эффективнее протекает воспитание их как членов коллектива, тем большее удовлетворение приносит им творчество.

В оркестре часто стихийно, на первый взгляд (на самом деле в силу глубоких психологических закономерностей, о которых мы не имеем возможности здесь сказать), складываются группы участников с разной направленностью интересов, разной общественной активностью. Основная задача руководителя — уметь использовать эти так называемые неформальные объединения для улучшения профессионального, художественного, организационного уровня работы оркестра. Нельзя пытаться разобщать группы, противопоставлять их друг другу. Через группу можно воздействовать на каждого участника, формировать его интересы, вкус, направленность деятельности вне оркестровых занятий. Каждая группа в конечном счете — это часть оркестра, и от того, насколько правильно складываются отношения внутри групп и между ними, зависит климат в коллективе.

Важным фактором, обогащающим процесс воспитания в самодеятельном оркестре, являются его традиции. У оркестра может быть много традиций: и коллективное празднование дней рождения участников, и регулярное совместное проведение выходных дней, и чествование передовиков производства — участников оркестра, и высокое исполнительское мастерство коллектива, и повышенная ответственность каждого участника за общее дело, и другие. У каждого коллектива в процессе развития складываются свои традиции. Они помогают сплочению коллектива, раз-

вивают его перспективные линии, наполняют каждого участника сознанием причастности к социально важной деятельности, которая поддерживается и поощряется обществом.

Формирование и развитие традиций — дело всего оркестрового коллектива, его актива и руководителя. Думается, нет необходимости объяснять, какую из традиций можно сделать первой по значению для оркестра. Лучше всего, если это будет ежегодное проведение дня организации оркестра. В этот день можно провести собрание коллектива, дать большой отчетный концерт, на котором перед слушателями выступят и руководители Дома культуры, районного или городского отделов культуры. Традиционными могут стать и различные творческие вечера участников оркестра (10, 15, 20 лет творческой деятельности), внесших большой вклад в его становление и развитие. Такие традиции воспитывают молодых участников, способствуют укреплению дисциплины в оркестре.

Подводя итоги сказанному в настоящей главе, следует подчеркнуть, что в деятельности самодеятельного оркестра можно условно выделить четыре основных воспитательных фактора, это:

а) музыкально-образовательная работа, связанная с расширением знаний оркестрантов в области музыкального искусства, художественной культуры в целом;

б) творческая деятельность, которая носит всегда конкретный характер, развивает творческие навыки и умения;

в) наличие коллектива, формирующего систему этических отношений, воспитывающего определенные нравственные качества человека;

г) личность руководителя, оказывающая непосредственное «предметное» влияние на оркестрантов.

Однако тут же еще раз подчеркнем, что такое разделение воспитательных факторов в самодеятельном оркестре условно. Их конечный практический результат един. Все они взаимосвязаны и взаимообусловлены, существуют и оказывают действие в комплексе, что, при умелом использовании руководителем, позволяет решать те воспитательные задачи, которые стоят перед художественной самодеятельностью в нашем обществе.

Методика работы с самодеятельным народным оркестром, как и любая другая методика обучения, динамично развивается, постоянно обогащаемая практикой. Поэтому руководитель оркестра, усвоив однажды определенную сумму методов, приемов, форм работы с коллективом, обязан в процессе своей творческой деятельности систематически их совершенствовать, искать новые методы, приемы и формы, которые обеспечивали бы максимальную эффективность затраченных усилий.

Добиваться этого можно по-разному: читая специальную литературу; посещая курсы по повышению квалификации; анализируя методику работы с самодеятельными коллективами, работающими в других жанрах художественного народного творчества (театральными, хоровыми, танцевальными и т. д.); наконец, изучая методику обучения игре на таких инструментах, как скрипка, фортепиано, в классах по специальности в музыкальных учебных заведениях, методику, которая располагает богатыми традициями и которая отражена в большом количестве книг и статей. Но в этих последних случаях руководитель должен подвергнуть тщательному анализу каждый прием, каждый метод, отбирая их с учетом особенностей деятельности самодеятельного народного оркестра.

Большие потенциальные возможности совершенствования методики заложены в критическом анализе личного опыта, а также опыта работы дирижеров симфонических оркестров и профессиональных оркестров русских народных инструментов.

Все это может дать богатую пищу для размышлений, сопоставлений, анализа и в конечном счете для совершенствования учебно-творческой и музыкально-образовательной работы с самодеятельным оркестром.

В свете тех особенностей, которые присущи работе в самодеятельном оркестре, важно, чтобы руководитель совершенствовал свою методическую подготовку не только в плане музыкально-педагогическом, дирижерском, но и в плане развития организаторских навыков. Беда многих руководителей состоит в том, что они, постоянно совершенствуясь как музыканты, мало интересуются организационно-педагогическими основами работы самодеятельного коллектива, источниками, возможностями и путями пополнения его состава и т. п. Отсюда отсутствие большого резерва

подготовленных музыкантов в оркестре, хотя руководители и ссылаются на трудности в привлечении людей в самодеятельность, на «старение» жанра народного инструментального искусства.

Участие в художественной самодеятельности — это творчество, неповторимое по эмоциональному состоянию, дающее человеку радость общения с искусством. И об этом надо уметь говорить интересно, эмоционально, красочно, каждый раз по-новому, особенно. Тогда можно рассчитывать на успех, надеяться на отклик тех, к кому мы обращаемся. Руководитель всегда должен помнить о том, что от его увлеченности, его действий, его профессионально-музыкальной, педагогической, организаторской подготовки, знания методики работы с оркестром зависит деятельность оркестра, существование последнего.

К сожалению, нужно признать, что в учебных заведениях, готовящих кадры руководителей самодеятельности, именно методической стороне уделяется недостаточное внимание. Молодые специалисты оказываются малоподготовленными к работе руководителя, педагога, воспитателя в самодеятельном коллективе. Поэтому одним из основных путей улучшения музыкально-образовательной и воспитательной работы в коллективах художественной самодеятельности является глубокое изучение будущими руководителями самодеятельных хоров, оркестров, театральных коллективов методики работы с этими коллективами с момента организации до проведения концертных выступлений.

Следует предостеречь руководителей, однако, от узкого понимания методики как суммы приемов работы с тем или иным коллективом во время репетиции, концерта, как обучения участников основам профессионального мастерства и т. п. Конкретная методика всегда опирается на сумму педагогических и психологических знаний, но богатые и разнообразные дидактические принципы и закономерности. О сущности методики как развивающейся системы приемов работы исполнителя прекрасно сказал выдающийся советский пианист Г. Г. Нейгауз: «Методика — это дедуктивно, а также экспериментально достигнутое познание... Хрестоматийная методика, дающая преимущественно рецептуру, так называемые твердые правила, пусть даже верные и проверенные, будет всегда только примитивной, первоначальной, упрощенной методикой, нуждающейся поминутно при столкновении с реальной жизнью в развитии, додумывании, уточнении, оживлении, одним словом — в диалектическом преобразовании»⁵⁷. Методика только тогда действительна, когда основана на постоянном движении и развитии. Такое развитие обеспечивается общей культурой руководителя, его постоянным поиском, желанием не останавливаться на однажды завоеванном. В этом суть педагогического мастерства. Другими словами, руководитель самодеятельного оркестра должен обладать определенной педагогической культурой, как и культурой нравственной, эстетической, культурой поведения,

⁵⁷ Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1967, с. 77-78.

О чем мы подробно говорили. Многоплановость его деятельности требует оптимального органичного сочетания творческих, организаторских, педагогических начал. Недооценка любого из них сразу же отрицательно сказывается на работе оркестра в целом.

Успех деятельности самодеятельного коллектива зависит, как было показано нами, от многих объективных и субъективных факторов и условий. Знание их — профессиональный долг руководителя. Обязанность его — постоянная углубленная работа над повышением методического уровня своего руководства коллективом, деятельность которого должна отвечать высоким задачам, поставленным перед художественной самодеятельностью нашим обществом.

Выступая на июньском (1983) Пленуме ЦК КПСС Генеральный секретарь ЦК КПСС товарищ Ю. В. Андропов сказал: «Все мы видим, как по мере роста культурного уровня народа усиливается воздействие искусства на умы людей. Тем самым растут и возможности его активного вмешательства в общественную жизнь. А значит, в огромной мере увеличивается ответственность деятелей искусства за то, чтобы находящееся в их руках мощное оружие служило делу народа, делу коммунизма»⁵⁸. Эти слова об ответственности деятелей культуры за правильное и эффективное использование искусства в идеологической работе относятся и к руководителям художественной самодеятельности. Перед ними стоит благородная цель — приобщение миллионов людей к искусству, творчеству, к ценностям высокой культуры.

⁵⁸ Материалы Пленума Центрального Комитета КПСС 14—15 июня 1983 года. М., 1983, с. 20.

ЛИТЕРАТУРА

по общим проблемам художественной
самодетельности и методике работы
с оркестром русских народных
инструментов

Общие проблемы художественной самодетельности

- Алексеева Л. От рабочих кружков к народным коллективам. М., 1973
- Алексеева Л., Белосинская Н. Воспитательная роль самодетельного искусства. М., 1965
- Белкин А. Русские скоморохи. М., 1975
- Гитман М. О планировании работы отделов и коллективов художественной самодетельности культпросветучреждений, Домов художественной самодетельности профсоюзов (методические рекомендации). Л., 1974
- Ильин В. Искусство миллионов. Л., 1967
- Искусство миллионов. Сборник статей по материалам Всесоюзной научно-практической конференции. М., 1976
- Жаргин А. Размышления у пульта. — Культурно-просветительная работа, 1973, № 1
- Жаргин А. БАМ: частная проблема. — Культурно-просветительная работа, 1976, № 3
- Жаргин А. Причины скрыты глубже. — Культурно-просветительная работа, 1981, № 5
- Жаргин А. Нравственно-эстетическое формирование личности. М., 1981
- Катышева Д., Титкина Т. Художественная самодетельность — средство идейно-эстетического воспитания трудящихся. М., 1968
- Народное творчество. Труды Научно-исследовательского института культуры, т. 16, 20, 26. М., 1974.
- Наш музыкальный фронт. Материалы Всероссийской музыкальной конференции (июнь 1929). М., 1930
- Одинцов В. Первый Всесоюзный фестиваль самодетельного художественного творчества трудящихся и проблемы дальнейшего развития самодетельного искусства. Экспресс-информация. Серия «Культурно-просветительная работа». М., 1975
- Организация и методика художественной самодетельности. Лекции по курсу. Л., 1974
- Организация и общая методика работы коллективов художественной самодетельности. Баку, 1974
- Проблемы музыкальной самодетельности. М. — Л., 1965
- Прокофьев Ф. Художественное творчество масс в условиях развитого социализма. Киев, 1978
- Фольклор и художественная самодетельность. Л., 1968
- Шехтман Л. Искусство миллионов. М., 1968

История и инструменты русских народных оркестров

- Андреев В. Великоорусский оркестр и его значение для народа. Пг., 1917
- Андреев и его великорусский оркестр. Спб., 1909
- Будашкин Н. Народные музыкальные инструменты. М., 1961
- Васильев П. В. В. Андреев. Иркутск, 1961

- Васильев Ю., Широков А. Рассказы о русских народных инструментах. М., 1976
- Вертков К. Русские народные музыкальные инструменты. Л., 1975
- Киприянов В. Оркестр русских народных инструментов им. В. В. Андреева. Л., 1941
- Кудрявцев Н. Массовые музыкальные инструменты для кружковой самодеятельности. М., 1931
- Максимов Е. Ансамбли и оркестры баянистов. М., 1966
- Мирек А. Из истории баяна и аккордеона. М., 1967
- Насонов В. Руководство к организации народных оркестров. Спб., 1913
- Речменский Н. Массовые музыкальные народные инструменты. М., 1963
- Соколов Ф. В. В. Андреев и его оркестр. Л., 1962
- Тихомиров Г. Инструменты русского народного оркестра. М., 1962
- Чагадаев А. В. В. Андреев. М., 1961

Методика работы с народным оркестром

- Авксентьев В. Оркестр русских народных инструментов. М., 1962
- Авксентьев Г. За дирижерским пультом. Ростов-на-Дону, 1962
- Алексеев К. Руководство по инструментовке для оркестра русских народных инструментов. М., 1929
- Алексеев К. Школа коллективной игры на русских народных инструментах, ч. 1, 2, 3. М., 1929, 1931, 1933
- Алексеев К. Как организовать ансамбль массовых инструментов. М., 1935; 2-е изд.— М., 1936
- Алексеев П. Русский народный оркестр. М., 1953
- Большаков А. Организация и руководство оркестром народных инструментов. Киев, 1969
- Глейхман В. Организация работы начинающего самодеятельного оркестра русских народных инструментов. М., 1976
- Дасманов В. Деревенский театр из самодеятельных инструментов. М.—Л., 1927; 2-е изд.— М.—Л., 1929
- Дасманов В. Деревенский оркестр из мандолин, балалаек и гитар. М., 1928
- Дасманов В. Струнный кружок в деревне. М., 1930
- Дорожкин А. Оркестр русских народных инструментов в сельском клубе. М., 1955
- Илюхин А. Оркестр народных инструментов. М., 1938
- Илюхин А. Русский оркестр. М., 1948
- Имханицкий М. Новые тенденции в современной музыке для русского народного оркестра. Учебное пособие. М., 1981
- Кушнер Г. О работе с оркестром в первый год обучения. Советы руководителям самодеятельных оркестров народных инструментов. М., 1965
- Липченко В. Курс игры в оркестре народных инструментов. Пособие. Вып. 1, 2. Киев, 1975, 1977
- Махов Н. Исполнительский анализ партитуры для оркестра русских народных инструментов. Л., 1968
- Оркестр русских народных инструментов в музыкальной школе. М., 1971
- Поздняков А. Дирижер-аккомпаниатор. Некоторые вопросы оркестрового аккомпанеента. М., 1975
- Попонов В. Как делать переложения для народных инструментов. М., 1965
- Попонов В. Самодеятельный оркестр народных инструментов. М., 1954
- Прошко Н. Методические рекомендации для оркестров и ансамблей народных инструментов. Минск, 1972
- Речменский Н. Оркестр русских народных инструментов. М., 1956
- Розанов В. Инструментоведение. Пособие для руководителей оркестров русских народных инструментов. М., 1981
- Сегал А. Организация и начальный период работы с самодеятельным оркестром русских народных инструментов. Методическое пособие. Свердловск, 1965

- Чагадаев А. Руководство к организации великорусских оркестров (домры, балалайки) в рабочих и красноармейских клубах и школах. М., 1925
Чунин В. Современный русский народный оркестр. М., 1981
Шишаков Ю. Инструментовка для оркестра русских народных инструментов. М., 1970.

Вопросы дирижирования

- Вуд Г. О дирижировании. М., 1958
Грум-Гржимайло Т. Об искусстве дирижера. М., 1973
Еремиаш О. Практические советы по дирижированию. М., 1964
Иванов-Радкевич А. О воспитании дирижера. М., 1973
Казачков С. Дирижерский аппарат и его постановка. М., 1967
Канерштейн М. Вопросы дирижирования. М., 1972
Колесса Н. Основы техники дирижирования. Киев, 1981
Малько Н. Основы техники дирижирования. М. — Л., 1965
Мусин И. Техника дирижирования. Л., 1967
Мюнш Ш. Я — дирижер. М., 1982
Ольхов К. Вопросы теории дирижерской техники и обучения хоровых дирижеров. Л., 1979
Пазовский А. Записки дирижера. М., 1966

Методика обучения игре на балалайке, баяне, домре

- Агафонов О., Лондонов П., Соловьев Ю. Самоучитель игры на баяне. М., 1980
Акимов Ю., Гвоздев П. Прогрессивная школа игры на баяне. М., 1971
Александров А. Школа игры на трехструнной домре. М., 1975
Алехин В. Курс заочного обучения игре на аккордеоне по нотам. М., 1971
Басурманов А. Трехгодичный курс обучения игре на баяне. М., 1973
Говорушко П. Школа игры на баяне. Л., 1981
Иванов А. Начальный курс игры на баяне. Л., 1976
Илюхин А. Самоучитель игры на балалайке. М., 1980
Климов Е. Совершенствование игры на трехструнной домре. М., 1972
Лондонов П. Школа игры на аккордеоне. М., 1980
Мирек А. Самоучитель игры на аккордеоне. М., 1979
Онегин А. Школа игры на баяне. М., 1981
Свиридов Н. Основы методики обучения игре на домре. Л., 1967
Шалов А. Основы игры на балалайке. М., 1970

Обучение музыкальной грамоте, элементарной теории музыки

- Варфоломеев А. Музыкальная грамота для баянистов и аккордеонистов. М., 1967
Вахромеев В. Элементарная теория музыки. М., 1975
Должанский А. Краткий курс гармонии для любителей музыки и начинающих профессионалов. М. — Л., 1966
Способин И. Элементарная теория музыки. М., 1979
Фридкин Г. Практическое руководство по музыкальной грамоте. М., 1980

Примерная таблица
соотношения инструментов
в самодеятельном оркестре
русских народных инструментов

Название инструмента	Количество участников оркестра				
	15	20	25	35	45
1. Домра пикколо	—	—	1	1	1
2. Домра малая (первая)	4	4	5	6	8
3. Домра малая (вторая)	2	2	3	4	5
4. Домра альтовая (первая)	1	1	2	2	3
5. Домра альтовая (вторая)	1	1	2	2	3
6. Домра басовая (первая)	1	1	1	2	2
7. Домра басовая (вторая)	—	1	1	2	2
8. Баян I	1	1	1	1	2
9. Баян II	—	1	1	1	1
10. Гусли клавишные	—	—	—	1	1
11. Балалайка прима	2	4	4	6	8
12. Балалайка секунда	1	1	1	2	2
13. Балалайка альт	1	1	1	2	2
14. Балалайка бас	—	1	1	1	2
15. Балалайка контрабас	1	1	1	2	3
16. Аккордеоны *	—	—	—	—	—
17. Тембровые гармоники *	—	—	—	—	—
18. Оркестровые гармоники *	—	—	—	—	—
19. Ударные **	—	—	—	—	—
20. Литавры **	—	—	—	—	—
21. Фортепиано **	—	—	—	—	—

* Аккордеоны, тембровые и оркестровые гармоники могут в оркестре взаимозаменяться. Для исполнения партий тембровых и оркестровых гармоник чаще всего используются аккордеоны, как наиболее распространенные инструменты.

** Ударные, литавры и фортепиано вводятся в зависимости от наличия их в партитуре.

Однородные составы

	Балалайки	Домры	Баяны
Дуэты	Прима I	Малая I	Баян I
	Прима II	Малая II	Баян II
Трио	Прима	Малая I	Баян I
	Секунда	Малая II	Баян II
	Контрабас	Альтовая	Баян III
Квартеты	Прима I	Малая	Баян I
	Прима II	Альтовая I	Баян II
	Секунда	Альтовая II	Баян III
	Контрабас	Басовая	Баян IV
Квинтеты	Прима I	Малая I	Баян I
	Прима II	Малая II	Баян II
	Секунда	Альтовая I	Баян III
	Альт	Альтовая II	Баян IV
	Контрабас	Басовая	Бас

Смешанные составы

Дуэты	Балалайка прима Баян	Домра малая Баян	Домра альтовая Баян	
Трио	Домра малая Балалайка прима	Домра малая Балалайка се- кунда	Домра малая Домра альтовая	
	Баян	Баян	Баян	
Квартеты	Домра малая Домра альтовая Балалайка прима Баян	Домра малая Домра альтовая Домра басовая Баян	Домра малая Домра альтовая Балалайка секунда Балалайка контрабас	
	Квинтеты	Домра малая Домра альтовая Балалайка прима Балалайка контрабас Баян	Домра малая Домра альтовая Балалайка прима Балалайка секунда Баян	Домра малая I Домра малая II Балалайка прима I Балалайка прима II Баян

- Андреев В. Избранные произведения. М., 1960
- Блок В. Рапсодия-поэма на темы коми для оркестра русских народных инструментов. М., 1972
- Бояшов В. Конек-горбунок. Сюита для оркестра русских народных инструментов. М., 1962
- Бояшов В. Пять русских народных песен. М., 1960
- Будашкин Н. Избранные произведения для оркестра русских народных инструментов, ч. 1, 2. М., 1970, 1972
- Зарицкий Ю. Пьесы для оркестра русских народных инструментов. Л., 1969
- Киянов Б. Концертные пьесы для оркестра русских народных инструментов.— Л.— М., 1977
- Кравченко Б. Русские кружева. Концертная сюита для оркестра русских народных инструментов. Л., 1973
- Куликов П. Былое на Волге. Пьесы для оркестра русских народных инструментов. М., 1976
- Тихомиров Г. Избранные произведения для оркестра русских народных инструментов. М., 1974
- Фомин Н. Сочинения и обработки для оркестра русских народных инструментов, вып. 1, 2. М., 1960
- Фрид Г. Избранные произведения для оркестра русских народных инструментов. М., 1973
- Холминов А. Произведения для оркестра русских народных инструментов. М., 1978
- Чайкин Н. Курс чтения партитур для оркестра русских народных инструментов. М., 1966
- Шахматов Н. По пушкинским местам. Музыкальные зарисовки для оркестра русских народных инструментов. Л., 1980
- Шахматов Н. Русская фантазия для оркестра русских народных инструментов. Л., 1981
- Шишаков Ю. Избранные произведения для оркестра русских народных инструментов, ч. 1, 2. М., 1971, 1973

- Играет Государственный академический оркестр русских народных инструментов имени Н. Осипова, вып. 1, 2, 3. М., 1970, 1979, 1982
- Играет оркестр под управлением В. Федосеева. Для оркестров русских народных инструментов. М., 1973
- Играет оркестр хора им. Пятницкого. М., 1973
- Из репертуара Краснознаменного им. А. В. Александрова ансамбля песни и пляски Советской Армии, вып. 1—7. М., 1974—1980
- Из репертуара оркестра русских народных инструментов Всесоюзного радио и Центрального телевидения, вып. 1—8. М., 1972—1979
- Из репертуара оркестра русских народных инструментов им. В. Андреева. Л., 1976
- Клубному оркестру русских народных инструментов, вып. 1—4. М., 1979—1981

- Концертные пьесы для оркестра русских народных инструментов, вып. 1—4.
М., 1961—1966
- На досуге. Репертуарный сборник для оркестра народных инструментов, вып. 1,
2. Киев, 1975, 1976
- Народные песни для оркестра русских народных инструментов, вып. 1—4. М.,
1961—1964
- Народные танцы и пляски для оркестра русских народных инструментов,
вып. 1—3. М., 1960
- Начинающему оркестру русских народных инструментов, вып. 1—7. М., 1970—
1976
- Песни и пьесы для оркестра русских народных инструментов. Л., 1969
- Произведения советских композиторов для оркестра русских народных инстру-
ментов, вып. 1—8. М., 1971—1981
- Пьесы для детских оркестров русских народных инструментов, вып. 1—3. М.,
1961—1964
- Пьесы для начинающих оркестров русских народных инструментов, вып. 1—11.
М., 1960—1968
- Пьесы для оркестра русских народных инструментов. Л., 1981
- Пьесы для самодеятельного оркестра русских народных инструментов,
вып. 1—11. М., 1970—1981
- Пьесы для самодеятельного оркестра русских народных инструментов. Л., 1979
- Пьесы композиторов-классиков. М., 1963
- Пьесы ленинградских композиторов для оркестра русских народных инструмен-
тов, вып. 1—6. Л. — М., 1975—1978
- Репертуар клубного оркестра, вып. 1, 2. М., 1981, 1982
- Репертуар самодеятельного оркестра русских народных инструментов, вып. 1—
8. М., 1961—1968
- Русские народные песни для оркестра. М., 1969
- Русские народные песни для голоса и оркестра русских народных инструментов.
М., 1980
- Русский народный оркестр. М., 1970
- Слава Октябрю. Сборник пьес для оркестра русских народных инструментов.
М., 1967
- Старинные русские вальсы для оркестра русских народных инструментов. М.,
1980

- Ансамбли аккордеонов, вып. 1—12. М., 1969—1982
- Ансамбли баянов, вып. 1—13. М., 1969—1982
- Ансамбли для русских народных инструментов. М., 1964
- Играют ансамбли русских народных инструментов, вып. 1. М., 1980
- Инструментальные ансамбли. М., 1980
- Напевы звонких струн. Концертные пьесы для ансамблей русских народных инструментов, вып. 1, 2, 3. М., 1980, 1981, 1982
- Педагогический репертуар для ансамблей, вып. 1, 2. М., 1966
- Популярная музыка для ансамблей русских народных инструментов, вып. 1—5. М., 1977—1982
- Популярные песни в сопровождении ансамбля русских народных инструментов, вып. 1, 2, 3. М., 1980, 1981, 1982
- Популярные пьесы для двух баянов. Киев, 1971
- Пьесы для ансамблей аккордеонов, вып. 1—5. М., 1961—1965
- Пьесы для ансамблей баянов, вып. 1—7. М., 1960—1967
- Пьесы для ансамблей русских народных инструментов, вып. 1, 2. М., 1981, 1982
- Пьесы для ансамблей русских народных инструментов для ДМШ. Л., 1980
- Репертуар для ансамблей русских народных инструментов, вып. 1—13 (смешанные составы). М., 1966—1982
- Репертуар для ансамблей русских народных инструментов, вып. 15—25 (ансамбли баянов). М., 1971—1978
- Смешанные ансамбли русских народных инструментов, вып. 1—12. М., 1971—1982

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
<i>Глава 1.</i> Сущность и задачи самостоятельного художественного творчества	6
<i>Глава 2.</i> Возникновение и развитие оркестров русских народных инструментов	17
<i>Глава 3.</i> Инструментальный состав и организация работы самостоятельного русского народного оркестра	40
<i>Глава 4.</i> Учебно-творческая работа в самостоятельном оркестре	65
<i>Глава 5.</i> Организация и проведение репетиций и концертных выступлений самостоятельного народного оркестра	98
<i>Глава 6.</i> Подбор учебного и концертного репертуара	119
<i>Глава 7.</i> Подготовка к репетиции и особенности деятельности руководителя самостоятельного оркестра русских народных инструментов	125
<i>Глава 8.</i> Воспитательная и музыкально-образовательная работа в самостоятельном оркестре	142
<i>Заключение</i>	154
<i>Литература по общим проблемам художественной самостоятельности и методике работы с оркестром русских народных инструментов</i>	157
<i>Приложение 1.</i> Примерная таблица соотношения инструментов в самостоятельном оркестре русских народных инструментов	160
<i>Приложение 2.</i> Примерные составы ансамблей русских народных инструментов	161
<i>Приложение 3.</i> Партитуры для оркестра русских народных инструментов	162
<i>Приложение 4.</i> Литература для ансамблей русских народных инструментов	164

- Каргин А.**
Ж 21 Работа с самодеятельным оркестром русских народных инструментов. — 2-е доп. изд. — М.: Музыка, 1984. — 166 с., нот.

В книге освещается широкий круг вопросов, связанных с организацией работы в самодеятельном оркестре русских народных инструментов. Это методическое пособие, предназначенное для руководителей народных оркестров, а также для студентов институтов культуры, искусств, учащихся музыкальных, культурно-просветительных училищ и училищ искусств.

Анатолий Степанович Каргин

**РАБОТА С САМОДЕЯТЕЛЬНЫМ ОРКЕСТРОМ
РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ**

ИБ № 3277

Редактор *Т. Ефимова*

Худож. редактор *А. Головкина*

Техн. редактор *Т. Сергеева*

Корректор *Г. Федяева*

Подписано в набор 28.04.83
Подписано в печать 14.12.83
Формат бумаги 60×90/16
Бумага типографская № 1
Гарнитура литературная. Печать высокая.
Объем печ. л. 10,5 Усл. п. л. 10,5.
Уч.-изд. л. 11,61. Тираж 5000 экз.
Изд. № 11712. Зак. 370 Цена 60 к.

Издательство «Музыка», Москва,
Неглинная, 14

Московская типография № 6
«Союзполиграфпрома при Государственном
комитете СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли.
109088, Москва, Ж-88,
Южнопортовая ул., 24