

Методическая работа "Методические особенности организации коллективного музицирования в ДШИ". Автор и составитель Яшина Олеся Александровна.

Введение

Актуальность исследования. В последние десятилетия наблюдается ряд негативных процессов в сфере культуры и образования. Одним из них является угасание интереса к музицированию на русских народных инструментах, проявляющегося на фоне высокого интереса к возрождению и культивированию традиций народной художественной культуры русского этноса. Между тем исполнительство на русских народных инструментах обладает большим нереализованным воспитательным потенциалом. В целом в процессе обучения игре на русских народных инструментах происходит погружение личности в процесс творчества, ознакомление с традициями и ценностями русского народа; в процессе же коллективного музицирования активно протекает процесс социальной адаптации ребенка к взаимодействию в коллективе, к подчинению своих интересов общим целям. Одним из косвенных факторов непопулярности русского народного инструментария является отсутствие актуальной литературы по обучению коллективному музицированию. До сих пор практикующие педагоги вынуждены пользоваться методическими разработками, принесшими в свое время большую пользу, однако практически не учитывающих реальную ситуацию в России сегодня. Среди таких трудов исследования Баклановой Н.К. [7, 8, 9], Бибергана В.Д. [14], Глейхмана В.Д. [21], Илюхина А. [21], Каргина А.С. [38, 39], Тихонова Б.Д. [72, 73, 74], Чунина В. [77]. В связи с изменением общей стратегии развития всех ступеней образования, требуется глубокое переосмысление учебного процесса низшего музыкального звена – детских музыкальных школ, школ искусств – изначально ориентированного, прежде всего, на подготовку детей к обучению в средних специальных заведениях и практически не дающего подготовки в области домашнего музицирования, в том числе и коллективного. Однако исследования различных ученых – Банина А.А. [10, 11], Имханицкого М.И. [30, 31, 32, 33], Ушенина В.В. [77], Смирнова Б. [71], Верткова К.А. [17], позволяют сделать вывод о большой популярности среди наших предков именно такой формы исполнительства на народных инструментах, как коллективное музицирование. Попытки возрождения былой популярности возможны в двух направлениях. Первое направление – создание нового, актуального для большей части российского социума репертуара для ансамблей русских народных инструментов. Отрицательный момент данного вида деятельности – требуется достаточно длительный временной период для создания определенного уровня по качеству и количеству репертуарного багажа (в целом же такой путь более характерен для профессионального исполнительского искусства). Второе направление – это изучение традиционного наследия. Несмотря на требуемые усилия по изучению и отбору необходимого материала, данное направление является лучшим выходом из сложившейся ситуации, так как позволяет охватывать более широкий спектр задач, характерных не только для музыкального искусства, но для всей сферы народного художественного творчества в целом. В связи с вышесказанным, **объектом исследования** является теория и практика этнохудожественного образования в детской школе искусств. **Предметом исследования** – методические особенности коллективного музицирования в детской школе искусств. **Цель исследования** – выявить методические особенности коллективного музицирования в детской школе искусств.

Основными задачами исследования являются:

- рассмотреть становление традиций коллективного музицирования на русских народных инструментах;
- определить наиболее важные моменты в формировании современного оркестрового исполнительства;
- выявить основные факторы успешной организации коллективного музицирования в детской школе искусств;
- разработать педагогическую модель программы по коллективному музицированию для детской школы искусств.

Методы исследования: наблюдение; анализ материалов методической и научной литературы; программное проектирование.

Научная новизна работы заключается в рассмотрении становления традиционных форм коллективного музицирования с позиций их приспособления к современным условиям функционирования детских музыкальных школ и школ искусств; определении условий формирования современного оркестрового исполнительства; в выявлении наиболее важных компонентов успешной организации коллективного

музицирования; а также в разработке педагогической модели программы по коллективному музицированию для детской школы искусств.

Практическая значимость исследования. Материалы данной работы возможно использовать для разработки различных методических аспектов коллективного музицирования на русских народных инструментах в детских музыкальных школах и школах искусств, для создания учебных программ оркестрового класса и класса ансамбля, а также использовать на курсах повышения квалификации руководителей детских или любительских оркестровых коллективов. Разработанная автором педагогическая модель была внедрена в учебный процесс школы искусств г. Энгельса.

Организация исследования проходила в три этапа:

- Изучение и общий анализ методической и педагогической литературы, разработка целей и задач – 2009 г.
- Систематизация полученных данных, их разработка – 2010 г.
- Написание работы – 2011 г.

Структура исследования. Работа состоит из: введения, двух глав, заключения, списка использованных источников.

1 Становление и развитие традиций коллективного музицирования на русских народных инструментах

1.1 Традиции ансамблевого инструментального музицирования

Совместная игра на музыкальных инструментах, как утверждают историки, возникла уже на ранних ступенях развития человечества, когда люди применяли примитивные инструменты, с помощью которых извлекались звуки, не имеющие ни точно фиксированной высоты, ни строго упорядоченного ритма. Во всяком случае, реальное существование периода хаотических форм совместного музицирования едва ли можно отрицать.

Не являются исключением в этом отношении и предки русских – славяне. Архаические элементы, связанные с ансамблевым музицированием наших предков, обнаруживают себя при изучении исполнительской традиции почти каждого русского народного инструмента: трещоток (в ансамбле с пением), колоколов, пастушеских рожков, двойных свирелей и жалеек, гудков и скрипок. Особый интерес в аспекте ранних форм ансамблевого музицирования, несомненно, представляют кувиклы. Стадиально различные эпохи ансамблевой игры нашли отражение буквально на всех уровнях организации звучания этого уникального инструмента. В ансамблевые отношения здесь вовлечены и мелодико-гармонический, и мелодико-ритмический, и вокально-инструментальный компоненты звучания. В последнем компоненте легко можно выделить следующие три уровня: 1) конструктивный – объединение в «ансамбль» отдельных дудочек в процессе «конструирования» самого инструмента; 2) индивидуально-исполнительский – объединение в ансамбль инструментальных звуков дудочек с вокальными звуками (выкриками) самой исполнительницы («игрухи»); 3) коллективно-исполнительский, в котором естественно выделяются два подуровня: а) объединение игрух в ансамбль, состоящий из идентичных инструментов, б) объединение игрух в ансамбль, состоящий из различных инструментов [11]. Трудно сказать, какой из указанных уровней запечатлел на себе самую раннюю стадию «совместного» музицирования. Можно лишь отметить, что сам характер сочетания вокального голоса и инструментальной мелодии в игре одной и той же исполнительницы отражает одну из очень ранних стадий музыкального развития человечества. В музыкальном отношении голос используется здесь, по существу, не вокально, а инструментально и лишь дополняет звучание инструмента. Голосом кувикальницы помогают себе исполнить на примитивном инструменте интонационно и ритмически более сложную мелодию.

Хотя ведущим в современной фольклорной практике игры на кувиклах является в этом своеобразном «дуэте» инструмент, ничто не мешает предполагать, что в эпоху овладения таким «дуэтом» инструмент и голос могли меняться ролями [69, с. 141].

Параллельно с вокально-инструментальными упражнениями древнего человека с дудочкой шел процесс «конструирования» и самого инструмента: к одной дудочке прибавилось несколько других, одинаковых и разных. В эту эпоху происходило постепенное осознание человеком поступенного строения шкалы музыкальных звуков. А многоствольная флейта была тем инструментом, который помогал этому осознанию, способствовал ускорению процесса развития музыкального мышления на ранних этапах его становления и развития.

Эта эпоха могла только предшествовать тому времени, когда и голосом, и на инструменте человек уже мог исполнять простейшие мелодии кантиленного типа, мог соединять такие мелодии вместе, то есть соединять в ансамбль голос и инструмент на принципах, в корне отличающихся от тех, на которых покоится искусство фифкающей кувикальницы.

Рассмотрение подобных аспектов позволяет сделать вывод о том, что совместная игра на музыкальных

инструментах существовала у славян с древнейших времен. Это также подтверждают литературные и изобразительные памятники древности различных славянских народов, а также данные их этнографии и археологии, позволяющие относить возникновение у них инструментальных ансамблей в собственном смысле этого слова к периоду доклассового общества. Есть основания полагать, что восточные славяне подошли к моменту образования у них государственности с достаточно развитыми навыками ансамблевого музицирования.

Один из самых существенных музыкальных фактов, нашедших отражение в русских летописях, состоит в том, что инструменты русской фольклорной традиции соединялись в различного рода ансамбли – и в хоромах князей, и в ратном деле, и в народном быту. Известно не одно описание, сжато и вместе с тем образно рисующее грозное звучание боевой музыки перед битвой, штурмом крепости или при каких-либо других обстоятельствах. Одно из таких описаний содержится в летописи под 1220 г., где рассказывается о походе князя Святослава на волжских булгар. О стройности звучания «ратных оркестров» в более поздние времена можно составить представление по замечанию одного иностранного путешественника, описавшего московское войско начала XVI в. Отмечая, что «у русских много трубачей, и если они по «отеческому обычаю» станут дуть в свои трубы все вместе, то можно услышать тогда некое удивительное и необычное созвучие» [21, с. 79-80].

В хоромах князей содержались специальные труппы музыкантов-скоморохов, которые также занимались совместным музицированием (вспомним знаменитую фреску в Киевском Софийском соборе). Аналогичные сведения имеются и в более поздних источниках. Например, известно, что на свадьбе царя Михаила Федоровича в 1626 г. играл оркестр, в который входили два гусяра, три домрачей и четыре скрипача. На одном из рисунков Олеария, сделанных с натуры в 1634 г., изображен ансамбль, состоящий из гудошника и домрачей [11, с. 18].

В составе раннего скоморошьего ансамбля суммарно называют гусли, свирели, трубы, бубны, а сами скоморохи величаются гудцами, свирцами, плясками и глумцами (то есть шутниками) – в одних источниках, гусельниками, свирельниками и глумотворцами – в других. На миниатюре Радзивилловской летописи бесы изображены играющими как раз на тех инструментах, о которых мы знаем по письменным источникам о «бесовских скоморошеских действиях»: бесы изображены с гусями, с различными духовыми инструментами и бубнами. Рассказ Киево-Печерского патерика об искушении монаха Исакия называет тот же состав ансамбля. В этом рассказе, помещенном в «Повести временных лет» под 1074 г., говорится о том, как бесы, обманув Исакия, заставили его плясать под свою музыку: «И сказал один из бесов, которого называли Христом: «Возьмите сопели, бубны и гусли и играйте, пусть наш Исакий спляшет». И грянули бесы в сопели и в гусли и в бубны, и стали Исакием играть. И, утомив его, оставили едва живого и ушли, надругавшись над ним» [54, с. 314].

Для ниспровержения в глазах народа патриаршей власти Петр I распорядился устроить в 1715 г. шутовскую свадьбу князь-папы, роль которого сыграл тайный советник Н.М. Зотов. Сохранился составленный Петром I «Реэстр: Кому ... быть в каком платье и с какими играми» [23, с. 236-252]. Каждый участник шутовского маскарада должен был иметь в руках какой-либо музыкальный инструмент, чтобы символизировать тем самым неповиновение духовной власти, которая на протяжении многих столетий запрещала игру на музыкальных инструментах.

Перечисленные в «Реэстре» инструменты в сумме образовали по составу «чудовищный» оркестр, насчитывающий более 130 человек. В него вошли: русские народные инструменты – скрипки (скрыпицы), гудки, балалайки, колесные лиры (игра рыле), варганы, кувиклы (дудочки), одинарные свирели (сиповки старинные), двойные свирели (черные дудочки – по паре свирелей), сурны, волынки, жалейки и/или пастушьи рожки (пастушьи рога), рога (роги большие), ложки (ложки с колокольчиками), трещотки (трещотки и трещотки новгородские), била (билы деревянные); шумовые и сигнальные инструменты – сковороды, тазы, пузыри с горохом, колокольчики, почтовые и егерские рожки, манки (перепелочные дудки, собачьи свисты), окарины (глиняные дудочки, соловьи); ратные инструменты (в том числе заимствованные из Европы) – флейты, флейты пикколо (верхи от флейт, пикульки), гобои, трубы, валторны, литавры, набаты, тулумбасы, накры, барабаны, медные тарелки; нерусские инструменты – цитры, нагоры (горшки хивинские), органные трубы.

Не вызывает сомнений, что это – и не перечень бытовавших инструментов (в «Реэстре» они перечислены в случайном порядке) и не оркестр в собственном значении этого слова. В то же время список русских народных инструментов невольно получился почти исчерпывающий, а ансамблевый состав инструментов отразил, как видим, один из принципов организации ансамблей русской фольклорной традиции. Однако подчеркнем, что, интерпретируя инструментальный состав «Реэстра» как ансамбль, нельзя забывать его преимущественно гротескный характер.

Об употреблении ансамблей в народном быту в летописных и других памятниках истории есть только косвенные указания. Но и они находят подтверждение, в частности, в том, что многие из дошедших до наших дней фольклорных форм ансамблевого музицирования есть все основания возводить не только к временам восточнославянской общности, но и к более ранним эпохам. Конкретные составы инструментальных ансамблей восточных славян нам неизвестны, известен лишь принцип включения инструментов в ансамбль: в одно целое объединялись инструменты всех трех родов

– струнные, духовые и ударные. Смешанные ансамбли случайного состава объединяли группы игроков от 2-3 и более человек до нескольких десятков, а, возможно, и сотен, если иметь в виду и ратные оркестры [11].

Один из подходов к составлению ансамблей наглядно иллюстрирует «Реэстр Петра I» – собрать побольше музыкантов и разнообразнее состав инструментов, то есть подход внешний, зрелищный, преследующий цель скорее красочно-шумовую, нежели собственно музыкальную. Музыкальный подход также издавна имел место. Наиболее четко он проявился в малых ансамблях как смешанного, так и особенно однородного состава, поскольку именно однородный ансамбль активно способствует дифференциации ансамблевых функций отдельных инструментов. В настоящее время мы располагаем лишь косвенными данными о составе применявшихся в прошлом однородных ансамблей (домришко – домра; гудочек – гудок – гудило). Эти данные не восходят ранее XVI-XVII вв. Но несомненно, что выделение и развитие функции ансамблевых голосов в однородных ансамблях относится к более ранним эпохам. Первоначально оно возникло не на собственно ансамблевом, а на конструктивном уровне и нашло отражение в устройстве целого ряда инструментов – волынки (наиболее ранние сведения о ней относятся к XV в.), двойной жалейки, двойной свирели, а также, отчасти, в конструкции звончатых гуслей и особенно русской флейты Пана. В каждом из этих инструментов нетрудно увидеть отражение процесса расширения диапазона и одновременно зачатки функционального использования отдельных участков этого диапазона (и в возникновении элементарного многоголосия, и в плане постепенном осознании солирующего и аккомпанирующего голосов). Хотя археологических данных, подтверждающих наличие этих инструментов (кроме гуслей) в эпоху восточных славян, пока нет, однако нет и причин, которые заставляли бы ограничить их появление XV веком.

Известное представление о составах ансамблей прошлого дают фольклорные формы ансамблей живой традиции [47]. Некоторые из них подробно рассматриваются ниже. Хотя живая ансамблевая традиция изучалась недостаточно, уже сейчас можно утверждать, что навык музыкально-инструментального ансамблевого мышления и музицирования имеется у фольклорных носителей на всей русской этнической территории.

Смешанные ансамбли большого состава отмечены в Смоленской, Брянской, Курской, Белгородской и ряде смежных областей. По составу инструментов большие ансамбли чем-то напоминают «чудовищный» оркестр Петра I. Например, инструментальный ансамбль Белгородской области включает в себя три-четыре свирели двух разновидностей (обычная дудка с 5-6 игровыми отверстиями и большая по размеру дудка, низко звучащая и называемая здесь двухголосной), несколько жалеек, называемых рожком, несколько флейт Пана, называемых здесь свирелями и лезвие косы, используемое в качестве ударного инструмента. К традиционному ядру белгородского ансамбля могут добавляться мандолины, скрипки, гитары, ложки, гребни, то есть инструменты более позднего слоя данной местной культуры, пришлые из других областей, из других стран, и даже инструменты, принадлежащие, как правило, письменной традиции (кларнет, флейта и др.).

Однородные и смешанные ансамбли малого состава распространены в живой традиции значительно шире, чем ансамбли большого состава. Практически любые инструменты (указанные выше) могут составить ансамбль: известны однородные ансамбли кувикл, рожков, одинарных жалеек, одинарных свирелей, скрипок, балалаек. Фиксировались ансамбли балалайки со скрипкой, скрипки с гитарой или с цимбалами, двойной свирели со скрипкой и др. В ряде мест некоторые однородные ансамбли складывались в устойчивую традицию, например смоленский дуэт скрипачей, курский ансамбль кувикл, малые ансамбли владимирских рожков и др., многие из которых остались неизученными [47].

Хор курских дудареев

Глубокая и прочная традиция ансамблевой игры на народных инструментах отмечена в южных и юго-западных районах Курской области. Основу большого смешанного ансамбля курян составляет однородный ансамбль кугикл. Обычно он состоит (например, в Больше-Солдатском и ряде смежных районов) из четырех женщин: две играют на пятиствольной паре основную мелодию наигрыша (одна из них еще и фифкает), две другие придувают на трехствольных парах (различно настроенных) своего рода аккомпанирующий второй голос – ритмико-гармоническое сопровождение [40]. Кроме однородного ансамбля кугикл в состав курского смешанного ансамбля входят: дудка, пыжатка, рожок (жалейка), скрипка, балалайка, гармошка, гитара. Поскольку основную массу смешанного ансамбля курян составляют духовые инструменты, его называют нередко хором дудареев. На духовых инструментах играют и женщины (на кугиклах), и мужчины (на всех остальных), а на струнных – одни мужчины.

Количественный состав участников смешанного ансамбля обычно не имеет ограничений. По наблюдениям Рудневой, для полного состава хора дудареев необходимо собрать четыре пары кугикл, три-пять дудок, два-три рожка, одну-две пыжатки и к ним скрипку или балалайку. Подключение в ансамбль гармошки и особенно гитары не типично и встречается очень редко. Инструменты хора дудареев обычно тщательно подстроены друг к другу. Инструментом, по которому выверяется строй всего ансамбля, является, как правило, пыжатка. Хорошо настроенными оказываются

ансамбли только в пределах одного села. Настройка инструментов даже из соседних сел бывает несколько различной. Поэтому во время больших гуляний, охватывающих группы селений, составлять сводные оркестры невозможно – каждому ансамблю приходится играть по очереди [47]. Курский инструментальный ансамбль используется для сопровождения южнорусской пляски – так называемого карагода. Интересен способ расположения музыкантов в ансамбле – они образуют малый внутренний круг – пляшущие, которые в свою очередь оказываются также внутри круга, но уже внешнего, образуемого зрителями и отдыхающими плясунами [67]. Ансамблевые функции инструментов в хоре дудареев дифференцированы, но слабо. Все же можно выделить две основные функции: мелодическую и «аккомпанирующую». Первую выполняют играющие пары кугикл, дудка и рожок, вторую – придувающие пары кугикл и пыжатка. Скрипка используется как многоголосный инструмент: мелодия исполняется на верхней и отчасти средней струне. Средняя струна почти непрерывно бурдонит на субкварте (звук соль). Бурдон средней струны эпизодически «выключается» для исполнения звука до, когда он необходим для исполнения мелодии, а также для «включения» нижней открытой струны в качестве «бурдона напоминания» [47]. В основе курского ансамбля лежит двухголосие с элементами трехголосия, наиболее отчетливо проявляющееся в партитуре однородного ансамбля кугикл. По типу фактуры это многоголосие следует охарактеризовать не как подголосочное, а как кластерно-гетерофонное: а) звуковысотная линия придувающих пар кугикл не образует сколько-нибудь сходного варианта по отношению к звуковысотной линии мелодической пары кугикл и не может быть охарактеризована как подголосок; б) звукоряды всех трех разновидностей ансамблевых кугикл не разнесены в звуковысотном пространстве, в результате три-четыре звуковысотные линии скорее накладываются друг на друга, сталкиваются между собой, перекрещиваются, нежели расходятся при исполнении единой линии [69]. Эффект кластерного звучания усиливается от добавления к однородному ансамблю кугикл других инструментов хора дудареев, поскольку и их рабочие звукоряды повторяют звукоряд кугикл. Обращает на себя внимание, что фактические звукоряды пыжатки и скрипки используются не полностью и только в той части, которая совпадает с суммарным звукорядом ансамбля кугикл, то есть пять звуков в квинте от до до соль и субкварта к ним – соль. Это заставляет думать, что как скрипка (а ранее гудок), так и однородные группы других инструментов – группа дудок, группа рожков, группа пыжаток – как бы дублируют ту или иную часть кугикального ансамбля, и, следовательно, однородный ансамбль кугикл есть основания рассматривать как основу курского хора дудареев не только в функциональном, но и в генетическом плане. Кластерный тип многоголосной фактуры, а также преимущественно духовой состав инструментов хора дудареев придает плясовым наигрышам в его исполнении очень терпкий и яркий южнорусский колорит звучания, на фоне которого изредка звучит еще и вокальный голос – поющий или точнее ритмизованно выкрикивающий коротенькие стишки частушечного типа.

Ансамбль травяных дудок
 Ансамблевый комплект составляют три дудки неодинакового размера. Разница в их длине устанавливается с помощью ширины ладони, выступающей в качестве антропоморфной меры для настройки ансамблевых дудок. Ширина ладони имеет своим музыкальным эквивалентом в звучании дудки приблизительно один целый тон. Таким образом, три разновеликие дудки, строй которых (если его определять по фундаментальному тону) отличается один от другого (для смежных по величине инструментов) на один целый тон, составляют основу ансамблевого комплекта [67]. Такая настройка ансамблевых инструментов была узаконена традицией и считалась обязательной. Однако осуществлялась она не во всем последовательно и строго. Кроме того, в практике ансамблевого музицирования каждая из трех основных дудок ансамбля могла быть продублирована. Целотонное соотношение звукорядов, входящих в ансамбль инструментов, свидетельствует не только о глубоком осознании носителями традиции целотонной структуры, имеющей место в нижней части среднего регистра дудки, но и об остроумном использовании свойства этой целотонности для ансамблевого музицирования. Дело в том, что центральная терция целотонного звукоряда соль – си (четвертый и пятый обертоны), извлекаемая при открытом канале, имеет точный эквивалент (соль – си) в целотонных участках звукоряда дудок, настроенных как на целый тон выше (седьмой и девятый обертоны), так и на целый тон ниже (девятый и одиннадцатый обертоны), но извлекаемая в обоих случаях при закрытом канале. Аналогично этому и три другие звука целотонного участка (фа – ля – до диез), седьмой, девятый и одиннадцатый обертоны, извлекаемые, соответственно, при закрытом канале, также перекрываются в звучании дудок, настроенных на один тон выше и ниже, но, естественно, при открытом канале и только частично (у верхней дудки ля и до диез, у нижней – фай ля, что дает в обоих случаях четвертый и пятый обертоны) [67, с. 21]. Таким образом, чтобы извлекать одновременно один и тот же звук или звуки одного терцового ряда,

первая дудка, ведущая ансамбль, и две другие, вспомогательные, должны звучать в противоположных режимах звукоизвлечения. Так, если первая звучит при открытом канале, две другие, для выполнения поставленного условия, должны звучать при закрытом канале или, наоборот, если первая – при закрытом, то две другие – при открытом канале. У всех четырех инструментов совпадают с «правильной» настройкой все звуки, извлекаемые при открытом канале, а у двух средних – также и при закрытом канале. У двух крайних инструментов ансамбля звуки, извлекаемые при закрытом канале, завышены примерно на полтора. Это создает, естественно, кластерное звучание при ансамблевом музицировании не только в верхнем регистре ансамблевого звукоряда, но отчасти и в его среднем регистре, в котором ансамблисты стремятся достичь гармонического (терцового или секундо-терцового) звучания ансамблевой вертикали. Ансамблевая игра на дудках – не просто совместная игра только по слуху. Она возникает при условии зрительного контроля игроков за тем, чем занят партнер, за тем, как ходит вниз-вверх у него палец. В результате устанавливается общий темп ансамблевой игры, согласуются ритмические и звуковысотные рисунки отдельных партий. Не последнюю роль при этом играет, конечно, и контроль слуховой. Начинает ансамблевый наигрыш обычно дудка, занимающая в ансамбле центральное (по настройке) положение. На ней исполняется средний, ведущий голос. Две другие исполняют побочные партии – верхний и нижний голоса ансамбля, вступающие последовательно за ведущим. Любой из голосов может быть продублирован введением в ансамбль дополнительного инструмента [11]. В традиции ансамблевой игры на травяных дудках используются два приема: сдвиг ритмического рисунка пальцевых движений у ведомых голосов по отношению к ведущему на одну, две или три позиции четырехпозиционного периода (принцип канона) и терцовая дублировка голосов ансамбля по гармонической вертикали (принцип противопоставления двух терцовых рядов, сдвинутых на целый тон). Ансамблисты в процессе игры, визуально подлаживая друг к другу простую, однообразно и многократно повторяемую ритмику пальцевых движений, на уровне слухового контроля ведут поиск спонтанно возникающих благозвучных созвучий, складывающихся из одинаковых у разных инструментов звуков [11]. Описанные условия сложения ансамбля дудок приводят к тому, что ансамблевые наигрыши получают ярко выраженную полифоническую природу, их многоголосие складывается не только и не столько из отдельных звуков или призвуков (это имеет место уже при сольной игре на дудке), сколько из сочетания инструментальных голосов.

Ансамбль смоленских скрипачей

Как уже отмечалось, смоленская скрипка также является преимущественно ансамблевым инструментом. В живой традиции она вступает в ансамблевые отношения практически с любым другим инструментом и сопровождает как пляску, так и пение. Нередко вокруг скрипки и во главе с ней возникают небольшие смешанные ансамбли, разрастающиеся иногда до размеров небольшого оркестра, как правило, случайного состава. Очень часто в составе такого оркестра бывает не одна скрипка, а две, три или даже несколько [67].

Ансамблевые функции скрипки на смоленском ареале аналогичны функциям кувикл в курском хоре дудареев. Внутри смешанного ансамбля скрипка образует, подобно курским кувикам, однородный, довольно устойчивый ансамбль – дуэт скрипачей. Этот ансамбль не только цементирует более многочисленные по составу неоднородные ансамбли, но нередко выступает как самостоятельная ансамблевая единица.

Однородный ансамбль смоленских скрипачей имеет давнюю традицию. Это нашло отражение и в сознательном распределении игровых функций между участниками ансамбля (иногда договариваются заранее), и в способе держания инструмента, и в расположении участников дуэта во время игры, и в самом отношении их к ансамблевой игре.

В скрипичном дуэте различают две партии: верхи и втору. Верхи – солирующая партия, выполняющая в наигрыше мелодическую функцию. Старания скрипача, держащего верхи, направлены на виртуозную изобретательность при варьировании основного мотива. Он использует главным образом две верхние струны, иногда захватывает и третью.

Втора – аккомпанирующая партия, являющаяся гармонической основой наигрыша. Держащий втору использует для игры басок и третью струну, а также иногда вторую – эпизодически. Втора представляет собой гармоническое сопровождение с четким и довольно однообразным ритмом, не дающее скрипачу простора для варьирования. Во вторе широко применяются двойные ноты, особенно с использованием открытых струн – своеобразные квартовый и квинтовый бурдоны. Именно для партии вторы в скрипичном дуэте применяется обычно строй в разлад (басок – в кварту к третьей струне) [69].

Бывает, что в однородный ансамбль объединяется более двух скрипачей. В этом случае большинство держит верхи. Несмотря на то что каждый скрипач, держащий верхи, варьирует мелодию по-своему, дуэтная основа ансамбля сохраняется, хотя фактура наигрыша в отношении подголосков становится более полифоничной, более кластерной. Если скрипач, держащий верхи, неожиданно переходит на втору, то кто-то из партнеров, исполнявших втору, немедленно переключается на верхи.

Ансамбль владимирских рожечников

Наиболее развитые формы ансамблевой игры отмечены у рожечников. В основе высокой культуры

мелодико-полифонического рожечного искусства лежит простая система пастушьего ансамблевого инструментария [11].

Существуют самые разнообразные составы рожечных ансамблей. Из двух малых рожков составляется дуэт – двойка. Об ансамбле из двух рожков пастухи нередко говорят еще – играть в два рога. Из двух малых и одного басового образуется наиболее распространенный ансамбль – тройка [69]. Квартет рожечников (три малых рожка и один бас) – четверка – также встречается довольно часто. Реже складывается пятерка – ансамбль, аналогичный четверке, но с добавлением полубаса, звукоряд которого на квинту выше, чем у баса. Состав малых ансамблей, особенно двойки и тройки, постоянно диктовался условиями работы, то есть количеством пастухов, пасущих стадо (пастух и подпасок или пастух и два подпаса). Артели пастухов из четырех или пяти человек встречались реже. Распределение рожечников по ансамблевым голосам происходило по взаимному соглашению. При этом учитываются способности и навыки игры каждого рожечника, степень трубленности именно в данном составе ансамбля.

Успешность ансамблевой игры рожечников в большой степени зависит от понимания каждым исполнителем своих ансамблевых функций. В этом секрет структурной стройности, законченности и цельности артельных наигрышей, являющейся результатом четких принципов и глубокой традиции артельной трубли.

О высоком уровне понимания рожечниками ансамблевой функции голосов при артельной трубле можно судить не только на основе музыкального склада множества великолепных образцов многоголосных наигрышей, но и по весьма развитой специальной терминологии, применяющейся для обозначения ансамблевых голосов. Так, ведущий голос, исполняющий мелодию, называется на ровное, верхний подголосок – на визг, нижний подголосок – на толстой, наконец, нижний голос – на басу. Пятый ансамблевый голос в редко встречающейся пятерке также имеет особое название – из-под баса [69]. Уникальной формой ансамбля русской фольклорной традиции является хор рожечников. Известны две разновидности такого ансамбля: случайного и постоянного состава. Издавна на торговых площадях многих сел и городов Верхнего Поволжья проводились пастушеские базары, на которых пастухи, подобно бурлакам на бурлацких базарах, подражались на сезонную работу. Во время таких базаров, которые назывались весенним трублением пастухов, стихийно возникали на короткий срок многосоставные ансамбли и даже целые оркестры рожечников до 120 человек [69]. С конца 70-х годов XIX в. становится известно о существовании рожечных хоров постоянного количественного состава: 9-12 человек. Такие ансамбли можно было услышать во время народных гуляний в Москве на балаганах-самокатах. Из числа рожечных хоров постоянного состава особенно прославился хор Н.В. Кондратьева (1846-1921), потомственного пастуха-рожечника из деревни Мышнево Ковровского уезда Владимирской губернии. Об искусстве этого хора писали многие [69]. По наблюдениям Смирнова, в составе инструментов хора рожечников реализуется пропорция дискантовых и басовых рожков ансамбля тройки (два к одному): хоры владимирских рожечников состояли, как правило, из 8 дискантовых и 4 басовых рожков, нерехтских рожечников – из 6 дискантовых и 3 басовых [69]. Традиция хоров постоянного состава прочно удерживалась всю первую половину XX в.: хоры братьев Пахарева, А. Сулимова, И. Мутина и др. Возникновение такой традиции восходит, конечно, не к середине и даже не к началу XIX в., а значительно раньше. Можно полагать, что многочисленные безымянные оркестры и хоры рожечников (из крепостных для потехи дворян) существовали на протяжении всего XVIII в.

Таким образом, традиции коллективного музицирования в России имеют глубокие корни. Изначально совместная игра на музыкальных инструментах применялась лишь в бытовых целях. Постепенно развиваясь и трансформируясь в ремесло, а затем и в искусство коллективного музицирования. Однако до сих пор мы располагаем лишь малой частью информации по истории ансамблевого музицирования, особенно на ранних стадиях, что связано с недостаточностью письменных источников. Как показывает практика, на данный момент данная форма музицирования находит лишь частичное применение в процессе обучения в школах искусств, ДМШ и т.п. в связи со спецификой учебно-воспитательного процесса.

1.2 Формирование оркестрового домрово-балалаечного и гармонико-баянного исполнительства

Создание первых оркестров хроматических гармоник
Начальные попытки развитого коллективного музицирования возникли вскоре после создания по инициативе Н.И. Белобородова конструкции хроматической гармоники: к концу 1880-х годов из группы рабочих тульских оружейного и патронного заводов он организует «Оркестр кружка любителей игры на хроматических гармониках». Для этого талантливыми тульскими мастерами Л.А. Чулковым, В.И. Барановым и А.И. Потаповым были изготовлены оркестровые инструменты, различные по размерам, тесситуре и тембровым характеристикам – гармоники-пикколо, прима, секунда, альт, виолончель, бас и

контрабас. Партитуры, написанные Белобородовым, состояли из 8 партий и были ориентированы на оркестр из 8-10 человек. Но уже к началу 1890-х годов число участников оркестра возросло до 16. В концертных программах коллектива, наряду с обработками народных песен, популярных городских танцев, были собственные сочинения руководителя [33]. Особого мастерства достигает оркестр хроматических гармоник, возглавляемый в 1903-1920 годах Владимиром Петровичем Хегстромом (1865-1920), учеником Н.И. Белобородова. Значительно активизируется концертная деятельность коллектива – его выступления проходят в Петербурге, Воронеже, Калуге, Пензе, Сумах, Курске. А в декабре 1907 года оркестр гармонистов концертирует в общепризнанном храме музыкального искусства – Малом зале Московской консерватории [17]. Уже в конце прошлого – начале нынешнего века стали появляться и другие оркестры хроматических гармоник. Так, наряду с оркестром В.П. Хегстрема в первые годы XX столетия в Туле пользовался популярностью аналогичный коллектив под управлением И.Р. Трофимова. В Петербурге в оркестре, руководимом В.С. Варшавским, к диатоническим инструментам были добавлены хроматические, аналогичные изменения были осуществлены и в оркестре под управлением С.Л. Коломенского. Но все же ни оркестры Н.И. Белобородова и В.П. Хегстрема, ни иные подобные коллективы в дореволюционные годы широкой популярности по всей России не получили. Они оставались коллективами любительскими, да и сами руководители не делали больших усилий по широкой пропаганде в стране данной формы музицирования.

Возникновение балалаечного оркестра В.В. Андреева

Уже при рождении состава балалаечного оркестра в его основу были положены не принципы фольклорного ансамблевого исполнительства с его практикой подголосочного звучания, отсутствием строго определенных тесситурных разграничений инструментов. Основопологающим стал совсем иной принцип – членение на различные по тесситуре инструменты внутри одного семейства при унисонном дублировании партий, выкристаллизовавшееся в длительном процессе становления симфонического оркестра [33].

К настоящему времени прочно установилось мнение, что «Кружок», состав которого поначалу насчитывал всего восемь человек, представлял собой ансамбль. Подобные суждения исходят из ошибочных представлений о том, что ансамбль от оркестра отличается количеством участников. На самом же деле количественный признак определяющим здесь вовсе не является. В фольклорном музицировании могут встречаться коллективы более сотни человек – и, тем не менее, это будут ансамбли. Так, известный отечественный фольклорист Б.Ф. Смирнов свидетельствует о стихийном возникновении на торговых площадях Поволжья, Владимирской и Ивановской областей ансамблей пастухов-рожечников, «подряжающихся» на сезонную работу, численность которых доходила до 120 человек [69, с. 4]. А между тем уже несколько человек могут образовать «костяк» оркестра – но при определенных условиях, связанных с соблюдением принципов, отличающих оркестр от ансамбля. Таких принципов существует два. Во-первых: дублирование хотя бы одной партии строго в унисон. И, во-вторых: функциональное деление партий на инструментальные группы. Инструменты любого оркестрового состава всегда обязательно группируются по признаку выполнения ими тех или иных оркестровых функций. Это может быть мелодическая линия, басовый голос, подголоски, аккордовый аккомпанемент, педаль и т.д. Если бы к упомянутому унисону балалаек партии добавились, к примеру, балалайка бас и контрабас, которым вместо фортепиано были поручены функции баса и аккорда, то тогда бы и возникал этот второй признак.

В андреевском инструментальном составе оба принципа соблюдались практически уже с самого возникновения коллектива. Пять исполнителей играли в унисон партию балалайки примы, по одному исполнителю – партии I балалайки пикколо, альты и баса. Несколько позже партию каждой из тесситурных разновидностей балалайки стали исполнять два музыканта; в дальнейшем, при расширении состава балалаечников до 16 человек (к середине 90-х годов) оркестр увеличивался за счет количества инструментов, играющих в унисон ту или иную партию. А с введением в 1896 году контрастных по тембру домр и гуслей – коллектив уже официально получил статус оркестра. Вместе с тем в андреевском «Кружке» наблюдалось органичное соединение академического по своей сути оркестрового исполнительства с элементами фольклорной балалаечной практики: бряцание, как основополагающий способ игры, характерные виды акцентуации, динамики, орнаментально-мелодического движения подчеркивали этническую самобытность звонкого тембра инструмента. Этот синтез, ставший важнейшим фактором «нового элемента в музыке» [32], явился прочной базой для воплощения содержательных профессионально-академических задач и вместе с тем для широкого распространения балалаечных оркестров в массах

Формирование многотембрового русского народного оркестра

Появление у Андреева со временем новых талантливых коллег намного увеличило творческий потенциал коллектива. Однако заметного обновления звучания оркестра не произошло. Все очевиднее становилась необходимость расширения тембровой палитры. Для того чтобы пополнить репертуар русского оркестра образцами музыкальной классики, расширить его за счет народных песен, с их развитой подголосочностью, возникла острая необходимость в более рельефной мелодической основе.

Расширение состава русского народного оркестра было осуществлено с помощью реконструирования домры. В 1896 году А.А. Мартыновой (сестрой участника андреевского коллектива С.А. Мартынова) была обнаружена вятская балалайка с овальным корпусом, по образцу которой В.В. Андреев в содружестве с С.И. Налимовым воссоздал древнерусский инструмент и ввел его в свой коллектив [33]. В конечном итоге В.В. Андреев пришел к совершенно обоснованному мнению, что найденный инструмент и есть потомок старинной русской домры. Так в 1896 году произошло событие, имевшее кардинальное, основополагающее значение для создания русского народного оркестра. И хотя форма и конструкция домры были определены и воссозданы во многом интуитивно, поскольку в распоряжении В.В. Андреева были лишь рисунки домры, запечатленные на русских народных лубках и изображение из книги Адама Олеария, найденные ныне подлинные изображения древнерусских домр XVI века полностью подтверждают глубокую проницательность андреевской интуиции [33]. У В.В. Андреева были все основания сделать вывод о том, что если коллективы народных музыкантов-инструменталистов, в частности домристов, затем и балалаечников бытовали в прошлые времена, то подобные им коллективы не только можно, но и нужно возродить, сделать их снова популярными. Разумеется, возрождение, по мысли Андреева, не должно носить характера музейной стилизации и может быть успешно осуществлено лишь при условии максимального приближения к особенностям музыкального мышления настоящего времени. Оставалось лишь определить конкретный состав групп оркестра.

С созданием домровой группы за счет изготовления С.И. Налимовым в 1896 году домры малой и почти сразу вслед за ней домры альты, а также реконструкции гуслей щипковых портативных, осуществленной по инициативе Н.И. Привалова, Андреев, наконец, решил для себя задачу формирования разнотембрового инструментального состава оркестра; возникли новые краски, а главное – рельефная мелодическая и полифоническая основа репертуара. Несколько позже, в 1908 году, другой видный энтузиаст коллективного музицирования на русских народных щипковых инструментах Григорий Павлович Любимов (1882-1934) сконструировал совместно с мастером С.Ф. Буровым четырехструнную домру квинтового строя с аналогичной скрипке настройкой. Упомянутые тесситурные разновидности домры оказались более удачными. Уже в созданном вскоре квартете четырехструнных домр под управлением Любимова теноровая домра заняла важное место. А в появившемся в 1920-х годах большом домровом оркестре, возглавляемом этим музыкантом, полноправной группой оказались и домры контрабасы (такие оркестры получили особенно широкое распространение на Урале и на Украине) [17]. Необходимо отметить, что и сам В.В. Андреев вовсе не был принципиальным противником четырехструнной домры, как это обычно считается – он даже ратовал за ее использование, но только с квартовым строем, в небольших ансамблях, например, домровых квартетах. Музыкант справедливо полагал, что это сможет значительно расширить как диапазон ансамбля, так и технические возможности самих инструментов.

С установлением основных групп состава ближайшему сподвижнику Андреева Н.П. Фомину уже в 1896 году удалось разработать тип партитуры для нового художественного организма – разнотембрового оркестра русских народных инструментов. Подготовка к первому публичному выступлению 23 ноября 1896 года показала, что «Кружок любителей игры на балалайках» нуждается в переименовании, соответствующем его изменившейся сущности, ибо в нем уже участвовали музыканты-профессионалы, а не любители. Сам же инструментальный состав, помимо балалаек, включал теперь домры и гусли. Оркестр был назван Великорусским, согласно преимущественному ареалу распространения вошедших в него инструментов – средней и северной полосы России (по наименованию того времени – Великороссии, в отличие, к примеру, от Малороссии, то есть Украины, или же от Белоруссии, бывших в составе России) [32]. Необходимо отметить постепенность преобразования балалаечного оркестра в разнотембровый: сначала расширение состава осуществлялось за счет увеличения количества балалаек, в унисон дублирующих ту или иную партию. С переименованием коллектива процесс введения все новых инструментов продолжался в течение ряда лет. Особенно активным он был в первые два года после создания Великорусского оркестра.

Так, в 1897 году в качестве эпизодической появляется группа деревянных духовых – брелка, усовершенствованная за счет клапанной механики – это позволило привнести в диатонический прототип недостающие звуки хроматического звукоряда. Появляется в оркестре и свирель. Существенно расширяется также домровая группа: после домры примы и альты С.И. Налимовым изготавливается бас (первоначально получивший наименование «домра басистая», в соответствии с наименованием одного из тесситурных видов древнерусской домры), домра пикколо («домришко»). В 1898 году в оркестр вводятся щипковые стационарные гусли, сменившие портативные, а также группа ударных: русский предок современных питавр – накры, а также бубен, введенный Андреевым по совету М.А. Балакирева. Таким образом, к десятилетнему юбилею оркестра в 1898 году был сформирован костяк современного состава: группы балалаек (прима, секунда, альт, бас и контрабас), домр (пикколо, малая, альт и бас), ударных инструментов, щипковые гусли.

Однако данный состав не был признан Андреевым и его сподвижниками окончательным, незыблемым. Эксперименты продолжались. Некоторые оказались удачными и прочно закрепились в народно-оркестровой практике, например, введение стационарных гуслей с системой демпферов (глушителей струн). Они управлялись с помощью однооктавной клавиатуры (вначале системы кнопок, позже – клавиш фортепианного типа).

Менее перспективной оказалась идея введения в оркестр другого типа русских гуслей – звончатых, которые обладали значительно большей, чем у гуслей щипковых, звонкостью, серебристостью тембра. Эта идея появилась у Андреева благодаря инициативе талантливого музыканта-самородка Осипа Устиновича Смоленского (1872-1920), организовавшего из них в конце XIX века гусельное трио, а в начале XX века, в содружестве с Н.И. Приваловым – квартет из гуслей пикколо, примы, альты и баса. Несколько лет спустя О.У. Смоленский создает более многочисленный гусельный ансамбль, в который были добавлены жалейки и получивший название «Народный хор гдовских гусяров» [11]. Исполнительство на звончатых гусях в сфере письменной традиции было крайне затруднено. Поэтому «Народный хор гдовских гусяров» О.У. Смоленского остался коллективом этнографического плана, основанным на слуховой традиции, с репертуаром, ограниченным почти исключительно лишь обработками русских народных песен. Попытки же введения нотной системы в этот тип исполнительства вплоть до 50-х годов XX века успеха не имели – изданная в 1903 году Н.И. Приваловым «Школа игры на звончатых гусях» в течение семи последующих десятилетий была, по сути, единственной в своем роде [11].

Уникальным остался и организованный в 1908 году в Петербурге Н.Н. Голосовым ансамбль из шести гусяров, участники которого основывались на нотной традиции, так же как и последующие возглавляемые им коллективы, например, созданный в 1920-е годы хор гусяров ленинградского завода «Красный треугольник» из 35 человек, где исполнительство основывалось на игре по партитуре и оркестровым партиям [49].

Еще более бесперспективной оказалась идея введения в оркестр русских народных инструментов старинного смычкового гудка. Уже в начале XX века стало ясным, что любое его усовершенствование в какой бы то ни было разновидности приводит к созданию смычковых инструментов симфонического оркестра. В первоначальном же виде, с резким, неизменным звучанием бурдона, гудок не соответствовал эстетике академического исполнительства андреевского коллектива. По той же причине Андреевым был сделан вывод о нецелесообразности постоянного использования в оркестре народных духовых – жалеек, брелок, дудок (свирелей) и других: их хроматизация за счет привнесения клапанной механики неизбежно приводила к созданию «классических» духовых инструментов.

Распространение великорусских оркестров и возрастание их социальной значимости

То, что уже к началу XX века в России продавалось свыше 200 тысяч балалаек и домр, имело особое значение для их внедрения в музыкальную культуру российского общества. Массовое производство инструментов обусловило все большее удешевление их стоимости. Рождалась своего рода «цепная реакция»: в соответствии с потребностью населения, промышленность производила балалайки и домры во все возрастающих количествах и тем самым способствовала снижению цены на них, а потому и увеличению числа музыкантов-любителей, образованию новых коллективов, созданных по примеру Великорусского оркестра [32].

Если оркестровая игра на гармониках большого распространения в масштабах всей России все же не получила, то в сфере балалаечно-домрового музицирования дело обстоит иначе. За время, прошедшее от первого концерта «Кружка любителей игры на балалайках» в 1888 году до юбилейных концертов, посвященных десятилетию коллектива в 1898, сформировалась совершенно новая ветвь исполнительства – искусство оркестровой игры на русских щипковых народных инструментах. В отличие от территориально ограниченного бытования тех или иных фольклорных ансамблей (например, хоров рожечников) народно-оркестровая культура стала явлением, распространенным буквально повсеместно. Важно, что она явилась при этом и феноменом любительского творчества, предоставляя широким массам возможность приобщаться к подлинному искусству [33].

В.В. Андреев настойчиво содействовал развитию любительских оркестров. Одним из перспективных направлений была организация им с 1891 года балалаечных кружков в войсках – солдаты по окончании службы становились пропагандистами балалаечно-домрового исполнительства. Уже одна эта огромная работа Андреева в войсках Петербургского военного округа, безвозмездно проводившаяся на протяжении ряда лет, характеризует его как незаурядного музыканта-просветителя [11]. Но основные направления своей просветительской деятельности Андреев справедливо усматривал в воспитании у человека любви к народным инструментам уже с детства. Осознавая всю важность этой задачи, в последние годы жизни музыкант предпринимает энергичные усилия для организации развернутой сети оркестров русских народных инструментов в различных учебных заведениях. В 1913 году по его инициативе Министерством путей сообщения России было принято решение об учреждении русских народных оркестров во всех железнодорожных училищах страны. В 1915 году он организует курсы по обучению игре на народных инструментах учителей сельских и церковно-приходских школ – после прохождения этих курсов сеть народно-оркестровых коллективов должна была значительно

расшириться. Выдвигает музыкант и проект создания «Общества распространения игры на народных инструментах и хорового пения», целью которого являлось ознакомление сельских учителей, учащихся гимназий, ремесленных школ и других учебных заведений с русскими народными инструментами и хоровым искусством. О горячей и активной поддержке этого андреевского начинания может свидетельствовать уже то, что членами данного общества становятся такие выдающиеся отечественные музыканты, как Ф.И. Шаляпин, композиторы С.М. Ляпунов, Н.Ф. Соловьев и другие [33]. В.В. Андреев планировал также создание Домов народной музыки – своего рода методических центров по культурно-просветительской работе и народному творчеству. В них важное значение должно было уделяться организации в самой широкой деревенской среде оркестров и ансамблей русских народных инструментов.

Таким образом, новый инструментальный состав в значительной степени способствовал демократизации отечественной музыкальной культуры. Практика деятельности любительских коллективов, как и отдельных инструменталистов, показывала, что хроматизированные народные инструменты благодаря своей доступности в освоении и большим художественным возможностям становились мощным средством внедрения музыкальной культуры в массы. Сама идея оркестра как типа тембровой организации явилась идеей особого типа. Данное обстоятельство связано прежде всего с тем, что неравноценность технической сложности зафиксированных в нотной системе оркестровых партий позволяет распределять любителей по степени овладения ими инструментом (например, от партий в группе, ориентированной на функцию элементарного аккомпанемента – к мелодическим партиям). И это, пожалуй, являлось и является на сегодняшний день наиболее существенной его стороной, позволяющей решать актуальнейшие задачи музыкально-художественного просвещения многочисленных слушателей и самих исполнителей.

Вывод по первой главе

1. Один из самых существенных музыкальных фактов, нашедших отражение в русских летописях, состоит в том, что инструменты русской фольклорной традиции соединялись в различного рода ансамбли – и в хорах князей, и в ратном деле, и в народном быту. Известно не одно описание, сжато и вместе с тем образно рисующее грозное звучание боевой музыки перед битвой, штурмом крепости или при каких-либо других обстоятельствах. Об употреблении ансамблей в народном быту в летописных и других памятниках истории есть только косвенные указания. Но и они находят подтверждение, в частности, в том, что многие из дошедших до наших дней фольклорных форм ансамблевого музицирования есть все основания возводить не только к временам восточнославянской общности, но и к более ранним эпохам. Особый интерес в аспекте ранних форм ансамблевого музицирования, несомненно, представляют кувиклы. Стадиально различные эпохи ансамблевой игры нашли отражение буквально на всех уровнях организации звучания этого уникального инструмента. В ансамблевые отношения здесь вовлечены и мелодико-гармонический, и мелодико-ритмический, и вокально-инструментальный компоненты звучания.

2. Конкретные составы инструментальных ансамблей восточных славян нам неизвестны, известен лишь принцип включения инструментов в ансамбль: в одно целое объединялись инструменты всех трех родов – струнные, духовые и ударные. Смешанные ансамбли случайного состава объединяли группы игроков от 2-3 и более человек до нескольких десятков, а, возможно, и сотен, если иметь в виду и ратные оркестры.

Однородные и смешанные ансамбли малого состава распространены в живой традиции значительно шире, чем ансамбли большого состава. Практически любые инструменты (указанные выше) могут составить ансамбль: известны однородные ансамбли кувикл, рожков, одинарных жалеек, одинарных свирелей, скрипок, балалаек. Фиксировались ансамбли балалайки со скрипкой, скрипки с гитарой или с цимбалами, двойной свирели со скрипкой и др. В ряде мест некоторые однородные ансамбли складывались в устойчивую традицию, например смоленский дуэт скрипачей, курский ансамбль кувикл, малые ансамбли владимирских рожков и др., многие из которых остались неизученными.

3. Начальные попытки развитого коллективного музицирования возникли вскоре после создания по инициативе Н.И. Белобородова конструкции хроматической гармоники: к концу 1880-х годов из группы рабочих тульских оружейного и патронного заводов он организует «Оркестр кружка любителей игры на хроматических гармониках». Для этого талантливыми тульскими мастерами Л.А. Чулковым, В.И. Барановым и А.И. Потаповым были изготовлены оркестровые инструменты, различные по размерам, тесситуре и тембровым характеристикам – гармоники-пикколо, прима, секунда, альт, виолончель, бас и контрабас. Партитуры, написанные Белобородовым, состояли из 8 партий и были ориентированы на оркестр из 8-10 человек. Но уже к началу 1890-х годов число участников оркестра возросло до 16. В концертных программах коллектива, наряду с обработками народных песен, популярных городских танцев, были собственные сочинения руководителя.

То, что уже к началу XX века в России продавалось свыше 200 тысяч балалаек и домр, имело особое значение для их внедрения в музыкальную культуру российского общества. Массовое производство инструментов обусловило все большее удешевление их стоимости. Рождалась своего рода «цепная реакция»: в соответствии с потребностью населения, промышленность производила балалайки и домры во все возрастающих количествах и тем самым способствовала снижению цены на них, а потому и

увеличению числа музыкантов-любителей, образованию новых коллективов, созданных по примеру Великорусского оркестра.

2 Основные компоненты организации коллективного музицирования в детской школе искусств

2.1 Планирование и организация работы в детском музыкальном коллективе

Реальные возможности в детском музыкальном коллективе (ограниченность учебного времени, добровольность обучения, определенная текучесть состава коллектива и т.д.) не позволяют дать участникам исчерпывающие музыкально-теоретические знания, широко и разносторонне ознакомить их со всем многообразием творчества большинства композиторов. Да и в этом нет необходимости: общее музыкальное образование не предусматривает профессионального обучения. Оно направлено, прежде всего, на то, чтобы обучить детей грамотно, выразительно играть на музыкальном инструменте, дать им основные знания о музыкальном искусстве, ознакомить в пределах возможного с творчеством виднейших отечественных и зарубежных композиторов. Очевидно, что некоторые знания, существенные в профессиональном музыкальном образовании, для занимающихся в студии школе искусств не обязательны. Так, например, нет надобности, давать участникам знания о полифонической структуре фуги, приемах видоизменения ее темы, хотя знакомство с элементарной полифонической музыкой и сведения, а полифонии им необходимы: усвоение основ многоголосия способствует развитию музыкального слуха, мышления и памяти [36]. Для учащихся необходим такой объем знаний, который давал бы им возможность в доступном для них пределах разносторонне познать музыку, развивать свои творческие способности, повышать общую музыкальную культуру, заниматься в дальнейшем самообразованием. Исходя из того, что музыкальное образование в детском коллективе ведется на основе исполняемых художественных произведений, в процессе занятий возникает необходимость обучения в первую очередь игре на музыкальных инструментах. Внимание при этом уделяется также овладению нотной грамотой, приобретению прочных исполнительских и ансамблевых навыков, формированию умения работать самостоятельно [38].

Занятия музыкой нельзя вести в отрыве от постижения таких составных элементов музыкальной речи, как, например, лад, метр, ритм и др. Стало быть, уже на первых порах обучения, наряду с исполнительством и совместно с изучением нотной грамоты, учащихся важно знакомить с понятиями, объясняющими закономерности строения музыки: специфической организацией звуков (ладовой, метроритмической), выразительным значением лада, метроритма, темпа, динамических оттенков. При этом, естественно, учитывается доступность, как сообщаемых знаний, так и исполняемого репертуара для учащихся определенного возраста, их общая и музыкальная подготовка. На начальном этапе им дается лишь основное, существенное, что характеризует музыкальный процесс. Чтобы ученики получили более глубокое представление о музыкальном искусстве, их знания необходимо обогащать сведениями о некоторых музыкальных жанрах, о жизни и творчестве композиторов, об эпохе, в которой создавались исполняемые произведения, об особенностях музыкальных стилей. Выявить закономерности строения музыки, можно лишь зная структуру музыкальных построений (фраза, предложение, период, форма в целом), учащимся необходимо сообщить понятия из этой области: понимание структуры, формы музыкальных сочинений поможет не только охватить произведение целиком, но и более четко выявить его художественный замысел. В современной эстетической науке и в музыкознании большое значение придается, в частности, такой проблеме музыкального искусства, как отражение реальной действительности с помощью музыкальных образов, логике их развития, взаимовлияния. Знание этих вопросов чрезвычайно важно в музыкально-эстетическом воспитании. Поэтому возникает потребность знакомить учащихся со значением выразительных средств в создании музыкального образа. С этой целью уже на начальном этапе обучения необходимо выделить в восприятии некоторые средства музыкальной выразительности, давая их на основе ранее полученных впечатлений [10].

Нельзя углубить знания о музыкальной форме, не сообщая некоторых понятий, например, из области гармонии. Так, при изучении кадансовых оборотов учащимся требуются основы знаний о закономерностях построения аккордов, их функциональной связи и зависимости, о формообразующем значении [34].

Поступательное и постепенное изучение музыкальных сочинений является одной из важнейших сторон учебно-воспитательного процесса. Такая целенаправленная педагогическая деятельность входит в структуру содержания обучения как одна из важнейших ее составных элементов. Для развивающегося музыкального искусства в последнее время характерна своего рода «ломка» музыкальных традиций и, в частности, поиски новых средств выразительности. Обновление современного музыкального творчества нашло выражение в расширении ладового, ритмического и интонационного склада, в использовании необычных гармонических сочетаний, зародившихся вновь бытовых жанров, некоторых форм джаза, легкой музыки. В содержании обучения детских ансамблей и оркестров эти явления должны в определенной степени получить свое отражение.

Исполнительский процесс, воспроизведение музыки представляет собой отражение творчески претворенного восприятия. Поэтому в процессе обучения игре на музыкальных инструментах приемы руководителя ансамбля специально направляются, прежде всего, на развитие у детей способности восприятия музыки, воспитания их музыкально-художественного вкуса. Это важно потому, что восприятие музыки лежит в основе музыкально-эстетического восприятия, и, не развивая этой способности, никакой другой последующей деятельности успешно вести нельзя. Нужно иметь в виду, что способность эта может быть сформирована лишь в результате направленного, последовательного педагогического руководства [26].

Известно, что от высококачественной игры зависит художественность исполнения, что в свою очередь усиливает воздействие музыки, а, следовательно, повышает ее воспитательную функцию. Поэтому, для успешного осуществления музыкального воспитания в детском ансамбле посредственным исполнением музыкального произведения ограничиваться нельзя. Обучение игре должно быть нацелено на достижение художественного, выразительного исполнения: высококачественное исполнение является одним из основных педагогических требований. В структуре содержания обучения оно должно занимать ведущее место, ибо только в этом случае занятия в ансамбле и исполнительская деятельность будут иметь познавательно-воспитательный смысл.

Выразительная игра предполагает (помимо совершенного усвоения учеником специальных знаний) наличие музыкальных способностей (ладовое чувство, способности к слуховому представлению, музыкально-ритмическое чувство и др.) [26]. Между навыками, с одной стороны, и музыкальными способностями, с другой, существует глубокая взаимосвязь и взаимообусловленность. Так, например, отсутствие необходимых исполнительских навыков тормозит развитие музыкальных способностей. В то же время слабо развитые музыкальные способности препятствуют формированию интереса к занятиям. Поэтому развивать их, как средство активного отношения к музыке, как побуждающий мотив к занятиям, исключительно важно. Причем необходимо учитывать то, что музыкальные способности должны развиваться в совокупности, параллели и тесной взаимосвязи, так как они независимо друг от друга существовать не могут.

Определяющим фактором в формировании игровых навыков и ведущей стороной в работе коллектива является коллективное, групповое и индивидуальное исполнительство [29].

Особое значение в практике коллективного музицирования имеет чтение нот с листа. Эта сложная форма умственной деятельности, включающая в себя такие мыслительные операции, как анализ, синтез, сравнение. Очевидно, формирования у детей рациональной системы приемов, способствующих приобретению навыков свободной ориентировки в нотном тексте и быстрого чтения его, должно являться одним из неперенных элементов содержания обучения в детском музыкальном коллективе [29].

Музыкальное исполнительство невозможно вне формирования таких качеств личности, как активность, способность к творчеству, инициативность, самостоятельность, целеустремленность. Значит, эти качества совершенно необходимы участнику коллектива.

Таково содержание обучения в детском музыкальном коллективе. В зависимости от ряда объективных причин, состояние музыкально-исполнительского искусства, требование времени, уровень общего и музыкального развития участников, степень подготовки коллектива в целом, оно может изменяться.

Планирование работы. Одним из условий успешной организации занятий является планирование музыкально-образовательной, воспитательной и учебно-творческой работы коллектива. Планирование «завтрашней радости», по мысли А.С. Макаренко, является важнейшей функцией педагога, воспитателя [58].

Работая над планом, важно учесть все многообразие предстоящей деятельности коллектива, цель, задачи обучения и воспитания, продумать отбор средств и методов, которые должны быть применены в данный период обучения. Недостаточно четкое представление учебно-воспитательных целей и задач снизит эффективность педагогических воздействий.

В практике коллективного музицирования различают несколько видов рабочих планов, каждый из которых имеет свое назначение, - перспективные, текущие и календарные (календарно – тематические) планы [74].

Перспективный (годовой) план составляется по основным направлениям деятельности ансамбля (оркестра) и состоит из следующих разделов:

- Основные задачи коллектива на текущий год.
- Организация деятельности.
- Учебно-творческая работа.
- Воспитательная и образовательная работа.
- Концертные выступления [74].

В первом разделе определяются главные направления работы коллектива, объем, содержание этой работы, ставятся задачи на планируемый период по повышению исполнительского уровня, воспитанию

участников с учетом требований современных реалий.
Во втором разделе перечисляются планируемые мероприятия:

- комплектование и доукомплектование коллектива (проведение с этой целью агитационных работ в общеобразовательных школах, изготовление объявлений, подготовка передач по местному радио об школе и коллективе);
- приобретение, ремонт и изготовление инструментов, пультов, приобретение необходимой нотной литературы, нотной бумаги, карандашей, организация фонотек и т.д.;
- подготовка и проведение собрания участников коллектива, на котором должен быть избран его актив (староста, концертмейстеры, библиотекарь), принят устав или положение об ансамбле (оркестре), обсужден план работы на текущий год, проведение родительских собраний.

В третьем разделе определяются:

- мероприятия по повышению исполнительского мастерства участников коллектива, совершенствование их технических навыков, примеров игры;
- коллективные, групповые и индивидуальные занятия;
- изучение нотной грамоты, элементарной теории музыки, сольфеджио и музыкальной литературы;
- проведение репетиционной работы;
- предлагаемый к изучению репертуар, конкретные пьесы, которые будут разучиваться по полугодиям.

В четвертом разделе:

- называются планируемые мероприятия, основная цель которых развивать нравственную культуру и эстетические вкусы участников. К таким мероприятиям относятся:
- участие в культурно-просветительской работе данного учреждения, при котором функционирует ансамбль;
- экскурсии;
- лекции и беседы по вопросам культуры поведения, этики и эстетики;
- посещение всем коллективом спектаклей, концертов, репетиций других музыкальных коллективов.

В пятом разделе – «Концертные выступления» – указываются в хронологическом порядке основные предлагаемые выступления ансамбля (оркестра):

- в сводных концертах, посвященных знаменательным датам;
- в концертах-смотрах;
- в общеобразовательных школах и дошкольных учреждениях;
- в творческих отчетных концертах.

Предложенная структура перспективного планирования годовой работы детского музыкального коллектива является примерной. Руководитель по необходимости может дать отдельными разделами «Репертуар», «Собрания», «Репетиция» и т.д. Следует иметь в виду, что планируемая работа должна носить конкретный характер и ее объем не должен завышаться [60]. Составление плана невозможно без привлечения актива всех участников. Обсужденный и принятый коллективом план становится его программой. Ответственность за реализацию плана в полной мере 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 в течение года. Поэтому обязательно следует составлять *текущий план*. В отличие от перспективных планов, за выполнением которых ведется контроль со стороны администрации школы, текущее планирование не имеет столь строгой регламентации. Подготовка к урокам – дело сугубо индивидуальное. Каждый педагог исходит из реальной потребности в таком планировании, опираясь на свой опыт и используя привычные формы самостоятельной творческой работы [72].

Планируя работу детского коллектива, следует исходить из расчета двух (в начальный период трех) занятий в неделю не менее двух часов каждое. Специальные часы отводятся для групповых и индивидуальных занятий.

Текущий план работы целесообразно составлять на одну неделю, то есть на два (три) занятия. Этим планом предусматриваются: программные требования проводимых занятий; используемый репертуар; отдельные наиболее существенные приемы и способы обучения участников, использование конкретных методических пособий [72].

Успешной реализации текущего плана поможет *планирование отдельных занятий*. Они могут быть двух видов: общего характера и детально разработанные. Развернутые планы занятий требуют от руководителя много времени, однако ценность их в учебно-воспитательной работе огромна. В них определяется цель занятия, содержание и схема его построения; какие знания должны быть приобретены; методы и методические приемы работы над учебно-инструктивным и художественным материалом. Указывается также время и последовательность ведения занятия [11]. Содержание занятия желательно определить на каждый час, а если потребуется – на более мелкие отрезки. Варианты планирования занятий зависят от конкретных учебно-воспитательных задач, стоящих перед коллективом на данном этапе обучения. Однако каждое занятие должно являться звеном в единой системе.

Планируя содержание занятий, руководитель учитывает основные дидактические положения – систематичность и последовательность в обучении, прочность усвоения и закрепления приобретенных навыков и знаний. Нельзя забывать и о повторении пройденного материала, о соответствии его ранее усвоенным знаниям. На каждом занятии дается столько материала, сколько могут легко усвоить ученики в отведенное время. Переходить к изучению новых заданий можно лишь после того, как руководитель убедится в прочном закреплении учащимися пройденного. Важным фактором в успешном проведении музыкальных занятий является определение учебного материала, его отбор и использование в соответствии с программными требованиями [29]. Он подбирается с учетом музыкального развития, технической подготовленности участников для каждого конкретного периода обучения.

Составление рабочих планов – процесс творческий, а не формальный. В умении хорошо спланировать свою работу и работу коллектива проявляются мастерство и опыт преподавателя. Ведь ему приходится координировать установки и требования программ с реальными условиями учебного процесса. Составленные на год и на текущие занятия планы концентрируют в себе опыт профессиональной деятельности преподавателя и потому могут принести ему немалую пользу в дальнейшей работе. Такие планы целесообразно сохранять в личных архивах наряду с другими дидактическими материалами [29]. От повседневной творческой работы, протекающей за пределами коллектива, в значительной степени зависит рост мастерства преподавателя, а с ним – и результаты обучения. Важное место в этой работе занимает планирование, то есть приспособление содержания образования к тем условиям, в которых осуществляется обучение детей.

Помимо составления перспективных и текущих планов, руководитель ведет журнал посещаемости занятий, хотя эта работа может быть поручена активу коллектива. В журнале выделяются следующие графы: дата занятий, фамилия и имя, посещаемость, время занятий, подпись руководителя [74]. Также в обязанность руководителя входит составление расписания занятий примерно на месяц (8 – 10 занятий) по следующей схеме: дата занятий, время занятий, формы организации и виды занятий, содержание занятий. Расписание утверждается руководством учреждения.

Учет занятий, проверка и оценка знаний. Вся работа самостоятельного музыкального коллектива строго учитывается. Документом, отражающим учебно-педагогическую деятельность, является «Дневник учета знаний». Его составляющими являются: дата, содержание занятий, количество часов, примечания, подпись руководителя [74].

Точный учет проделанной работы позволяет выявить результаты деятельности коллектива, установить имеющиеся достижения и недостатки, что способствует правильной организации и дальнейшему совершенствованию занятий.

Учет имеющихся пробелов в знаниях позволяет руководителю определить эффективность используемых методов обучения, вести необходимую работу с коллективом, организовывая индивидуальные и групповые занятия с целью ликвидации тех или иных недочетов. Это также дает возможность сконцентрировать внимание учащихся на устранении имеющихся недостатков в теоретических знаниях, практических умениях и навыках, нацеливать на дальнейшее продвижение в освоении учебного материала.

Неотъемлемой частью учебно-воспитательного процесса является проверка знаний, умений и навыков участников, правильная постановка которых в решающей степени обеспечивает качество результатов обучения, эффективность занятий. Ведя проверку, руководитель выявляет те знания, которые явятся основой для овладения новым учебным материалом. Проверка знаний дает возможность руководителю наблюдать процесс их формирования у всего коллектива, выявлять индивидуальные особенности учащихся, а участникам коллектива – видеть результат своих усилий. Лишь в результате проверки можно выявить и объективно оценить знания, умения и навыки участников, что имеет большое воспитательное значение [72].

Руководителю важно иметь в виду, что методика проверки и оценки знаний в музыкальной самодеятельности имеет свои особенности. Традиционные формы проверки (практикуемые, например, в школе), здесь неприемлемы. Учет знаний осуществляется преимущественно путем наблюдения за достигнутыми успехами участников, промахами и ошибками, допускаемыми или в процессе практических и теоретических занятий. Это не исключает и специально устраиваемых проверок, однако, к таким

проверкам следует относиться очень осторожно [74]. В условиях самостоятельности применяются главным образом устный и практический учеты. Практическому учету отводится основное место, так как совершенное овладение инструментом, исполнительскими и ансамблевыми навыками является первостепенным. Исходя из задач, стоящих перед коллективом в определенный период работы, руководитель применяет различные формы проверки. Это могут быть, например, индивидуальное исполнение участниками сольных ансамблевых партий, отдельных трудноисполняемых мест, игра инструктивного материала и др. Предпочтительнее вести проверку по группам или проверку нескольких учащихся, исполняющих общую партию: участники более спокойно чувствуют себя во время игры в окружении своих товарищей. Групповая проверка к тому же позволяет руководителю экономить ограниченное репетиционное время. Наряду с проверкой практических навыков учащихся в процессе занятий выявляются знания по музыкальной грамоте, что делается с помощью краткого опроса, который может быть как индивидуальным, так и фронтальным. Индивидуальный опрос занимает много времени, поэтому предпочтение отдается фронтальному опросу, позволяющему выявить общую картину освоения учащимися того или иного учебного материала. И хотя такая проверка не дает полного представления о прочности, полноте и глубине знаний, длительное наблюдение за ответами учащихся в конечном итоге позволит достаточно объективно установить усвоенный объем знаний каждым. Учет и проверка знаний, как известно, завершается оценкой. Между тем в детском коллективе выставлять оценку в баллах не следует. Необходимо учитывать особенности массового музыкального образования, которое не ставит целью достижение конкретного уровня знаний. Основная задача – общее музыкальное развитие участников и, главным образом, воспитание. Оценка дается обычно в одобрениях, похвалах, поправках, исправлениях ошибок. Старания и успехи учеников обязательно следует отмечать. Оценка всегда связана с самооценкой ученика, что не всегда учитывается педагогом. Знания также должны быть строго учтены в процессе объяснения и закрепления учебного материала [72]. Предварительный учет проводится в период организации коллектива, а также в начале каждого учебного года с тем, чтобы установить степень музыкальной подготовки, уровень знаний. Большое значение в совершенствовании организации учебно-воспитательного процесса имеет текущий учет. Здесь важны не столько оценка получаемых учениками в результате занятий знаний, сколько выявление их прочности, определение уровня познавательно-творческой деятельности каждого участника коллектива. Особое место в работе ансамбля (оркестра) занимает итоговый учет. Сравнивая исходные знания с полученными в итоге проделанной работы, руководитель может судить об эффективности занятий, о музыкальном росте учащихся, уровне подготовленности коллектива в целом. Итоговый учет может быть проведен в конце учебного полугодия или года [74]. Одним из видов учета постановки учебно-воспитательной работы в детском коллективе являются его публичные выступления. Это не только показ результатов повседневного труда коллектива, но и итоговая проверка всей его деятельности. На отчетных выступлениях и показах особенно ярко проявляются как положительные, так и отрицательные качества ансамблевого исполнительства, уровень подготовленности организационной стороны учебно-воспитательного процесса [74]. Таким образом, музыкальное обучение и воспитание в коллективе может успешно протекать лишь при условии реализации трех тесно взаимосвязанных между собой сторон учебно-воспитательного процесса: формирование практических (технических, музыкально-исполнительских, ансамблевых) навыков; овладение знаниями основ теории музыки, ее закономерностей, художественно-выразительных средств, наиболее важных этапов развития музыкального искусства, его основных направлений и стилей; развитие восприимчивости и отзывчивости на музыку, воспитание целеустремленности, самообладания, исполнительской воли, активности, а также других качеств личности и свойств педагогической деятельности, важных для исполнительства. Усвоение перечисленных выше знаний позволит участникам овладеть всем комплексом содержания общего музыкального образования, даст им возможность заниматься художественно-творческой деятельностью. Соблюдение вышеперечисленного возможно лишь при условии проведения работы по планированию и целенаправленной организации учебно-воспитательного процесса в детском музыкальном коллективе, что, на наш взгляд, является необходимым звеном для повышения эффективности процесса обучения. Без логичного планирования и организации деятельности коллектива практически невозможно проводить планомерную работу по повышению общего музыкального уровня, уровня общей культуры участников музыкального коллектива.

2.2 Влияние репертуарной политики на учебно-воспитательный процесс в ансамбле (оркестре)

Вопрос о том, что играть и включать в репертуар, является главным и определяющим в деятельности любого коллектива. От умелого подбора произведений зависит рост мастерства коллектива, перспективы его развития, все, что связано с исполнительскими задачами, то есть с тем, как играть [39, с. 97]. Формирование мировоззрения исполнителей, расширение их жизненного опыта происходят через осмысление репертуара, поэтому высокая художественность и духовность того или иного произведения,

предназначенного для коллективного исполнения, есть первый и основополагающий принцип в выборе репертуара.

Особенно осторожно надо подходить к решению проблемы репертуара в детском оркестре (ансамбле) русских народных инструментов. «Счастливая пора детства должна дать человеку надежные крылья: образованный ум и воспитанное чувство. На формирование разума направлены все школьные предметы. На воспитание чувств – лишь отдельные моменты из школьной жизни. Отсюда вдвое повышенные требования к произведениям искусства, которые станут друзьями детства. Солнечность, простота, благородство – вот их черты» [56, с. 28].

В репертуар, прежде всего, включается русская народная музыка. Народная песня, являющаяся источником классической музыкальной культуры – незаменимое средство развития основных музыкальных способностей учащихся. Без нее невозможно направленное музыкальное воспитание. Такие качества народной песни, как четкость ритмического рисунка, повторность небольших по размерам мотивов, куплетность и вариационность форм делают ее исключительно ценным материалом в музыкальном воспитании учащихся различных возрастов. Являясь по преимуществу искусством так называемых малых жанров, русская народная музыка, с ее, не отличающимися большой психологической сложностью музыкальными образами, доходчива и проста для восприятия. В то же время эта музыка не страдает примитивизмом: ей чужды элементы упрощенчества, лишены содержательности внешние эффекты, простая иллюстрация. В русской народной музыке образы, в большей части созданные на основе народных жанров, интонации и попевок, достигают значительной силы, убедительны с художественной стороны. Отличаясь емкостью содержания и ясностью направленности, они пробуждают у исполнителей многообразие чувств, мыслей и настроений [11].

Задача репертуара – неуклонно развивать и совершенствовать музыкально-образное мышление участников коллектива, их творческую активность, а также обогащать интонационный слушательский опыт, общественную «музыкальную память». Это возможно только через обновление и расширение музыкального материала. Огромнейшие фонды классической музыки могут стать одним из значительных источников формирования репертуара. Отличаясь глубиной содержания, произведения русской и зарубежной классики значительно обогащают художественный вкус, повышают интерес и потребности обучающихся.

Классика – это проверенная временем, лучшая школа воспитания участников коллектива и слушателей. В выборе таких пьес 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 коллективном изложении – первейшее условие при выборе этих пьес [32].

Необходимость тщательного отбора инструментовок вызвана и тем, что эти произведения хорошо известны широкой слушательской аудитории. С ними слушатели знакомы в самой разнообразной трактовке, в исполнении разных коллективов и музыкантов. 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. Произведения, включаемые в репертуар коллектива, должны отличаться интонационной конкретностью музыкального языка, особой наглядностью художественных образов, выразительностью. В значительной мере этим требованиям отвечают сочинения, созданные композиторами специально для коллективов русских народных инструментов [32].

Принципы подбора репертуара. Для учебной работы лучше всего брать легкие пьесы, мелодичные народные песни и танцы в легкой обработке, а также популярные пьесы, написанные для детей. Эти пьесы с интересом играют учащимися и не представляют, как правило, больших технических и художественных трудностей.

При инструментовке пьес для начинающего коллектива домрам малым и баянам поручается играть мелодию (лучше всего в октаву). Балалайкам примам – 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 [72]. На практике проблему учебного репертуара приходится решать в основном в первый период работы, когда участники овладевают инструментом, вырабатывают навыки коллективной игры, когда устанавливается тесное взаимопонимание между участниками 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 в концертный репертуар и звучат с эстрады.

Основным требованием к подбору музыкальных произведений в коллективе, как уже отмечалось, является их художественная и эстетическая ценность. Это обусловлено тем, что творческая деятельность вообще и воспитательная функция музыкального исполнительства, в частности, могут быть успешно осуществлены лишь в процессе репродукции высокохудожественных произведений. Подлинно художественные произведения значительно сильнее пробуждают эмоции учащихся: содержание музыки вызывает интерес, обостряет восприятие детей, пробуждает их творческие способности. Музыкальные произведения с ярко выраженной мелодией способствуют успешному формированию и развитию музыкальных задатков ансамблистов, дают большую возможность воспитывать их музыкально грамотными [44].

Другое и тоже весьма существенное требование, предъявляемое к исполняемому репертуару, – его доступность. Степень посильности репертуара для коллектива и каждого из его участников – один из основных факторов плодотворного функционирования детского ансамбля (оркестра), его роста и эффективности художественно-творческого развития учащихся. Отбираемые произведения должны отвечать в первую очередь требованиям доступности для восприятия. То есть, при выборе репертуара учитывается: возраст, общее развитие участников, круг знаний и представлений об окружающей действительности, уровень навыков восприятия музыки, степень отзывчивости на нее, понимание средств музыкальной выразительности. Репертуар должен быть доступен для исполнения. Музыкальные произведения подбираются с учетом технической подвинутой учащихся, приобретенных ими исполнительских и оркестровых навыков на данном этапе обучения и воспитания. Каждый исполнитель обязан в совершенстве овладеть порученной ему партией и исполнять ее так, чтобы самому получить удовольствие. Включаемые в исполнительские программы произведения должны быть доступными по объему (количеству музыкального материала), а также по фактурным трудностям. Однако важно подбирать, прежде всего, такие произведения, которые были бы доступны не только с точки зрения фактурных и технических трудностей, но главным образом по содержанию. То есть, художественная форма музыкального произведения (в широком ее понимании) не должна быть сложной. Следующее условие правильного подбора музыкального репертуара – его педагогическая целесообразность, т.е. он должен способствовать решению конкретных учебно-воспитательных задач, соответствовать методическим требованиям на определенных этапах музыкальной подготовки учащихся [56].

Исполняемый репертуар должен вырабатывать исполнительские навыки и навыки коллективной игры, которые тесно взаимосвязаны между собой. И поскольку приобрести различные навыки на однотипном материале невозможно, в учебную (исполнительскую) программу включаются разнохарактерные произведения. Таким образом, действует принцип многоплановости. Это очень важно и для музыкально-эстетического воспитания коллектива, так как художественные произведения, различные по жанрам, содержанию, стилевым особенностям делают возможным разностороннее музыкальное развитие учащихся [74].

Также в основе формирования репертуара не последнее место занимает принцип заинтересованности. При подборе музыкальных произведений важно учитывать желания учащихся: решение воспитательных и учебных задач значительно облегчается, когда исполняемая пьеса вызывает интерес у детей. Очевидно, содержание музыкальных произведений должно отличаться яркостью музыкальных образов, быть увлекательным, эмоционально захватывающим. Руководитель должен постоянно поддерживать интерес к исполняемым произведениям, ставя перед участниками детского коллектива все новые художественно-исполнительские и познавательные задачи. Не менее важное значение при подборе репертуара имеет постепенность его усложнения в соответствии с музыкальным и техническим развитием учащихся. Неумелый, бессистемный подбор музыкальных произведений отрицательно сказывается на музыкальном развитии детей, расхолаживает их, притупляет интерес к занятиям.

Путь от простого к сложному – главный принцип приобщения учащихся к музыкальному искусству. Сложность разучиваемых произведений нарастает постепенно, последовательно и непрерывно, что, в конечном итоге, приводит к заметному росту исполнительского уровня коллектива.

Таким образом, проблема репертуара всегда была основополагающей в художественном творчестве. С репертуаром связана не только художественная направленность искусства, но и сам стиль исполнения. Репертуар как совокупность произведений, исполняемых тем или иным музыкальным коллективом, составляет основу всей его деятельности, способствует развитию творческой активности участников, находится в непрерывной связи с различными формами и этапами работы, будь то репетиция или концерт, начало или вершина творческого пути коллектива. Репертуар влияет на весь учебно-воспитательный процесс, на его базе накапливаются музыкально-теоретические знания, вырабатываются навыки коллективной игры, складывается художественно-исполнительское направление ансамбля (оркестра).

В целом у каждого коллектива со временем вырабатывается определенное репертуарное направление, накапливается репертуарный багаж, соответствующих составу учеников, исполнительской манере,

творческим задачам. Достигнув определенных вершин, накопив достаточный потенциал для нового роста мастерства, творческий коллектив ищет почву для своего развития в более сложном репертуаре. В этом смысле репертуар всегда должен быть нацелен на перспективу, его постоянно надо в определенном смысле одолевать.

2.3 Педагогический авторитет руководителя детского коллектива

В воспитании детского коллектива огромную роль играет личность руководителя, и, прежде всего – как педагога и воспитателя. Стремление отдать себя детям, вера в то, что без увлеченности творчеством нельзя стать по-настоящему гармоничным развитым человеком – этими чувствами должен обладать педагог.

В силу специфики своей профессии, руководитель детского оркестрового коллектива, формирует взгляды, убеждения, потребности, вкусы, идеалы детей и подростков. Он должен быть не просто широко образованным человеком, хорошо владеющим проблемами воспитательной работы, но и духовно развитой личностью в высоком значении этого слова [59]. Профессия педагога требует постоянного совершенствования своей личности, развития интересов, творческих способностей. В связи с развитием общества, его идеологии, социально-экономических сторон жизни, культуры меняются идеалы профессии. Но вместе с тем, основой профессии всегда остается гуманистическая устремленность и неразрывная связь с художественно-творческой деятельностью.

В организации учебно-воспитательного процесса нельзя пройти мимо такого мощного педагогического фактора, как характер воспитателя, свойство и качество его личности [59]. У одного педагога слишком твердый характер и крепкая воля, большая общественная активность. Он стремится все сделать сам, подавляет спонтанность детей, оставляет их непричастными и равнодушными зрителями. У другого – мягкий характер он не способен потребовать от учащихся элементарного порядка. Плохое знание педагогики и психологии, нежелание преодолеть себя, формировать свой характер в соответствии с педагогическими требованиями дают простор непосредственному проявлению натуры вспыльчивости, жестокости или бесхарактерности, нетребовательности.

Педагогика определяет оптимальную форму проявления и развития дисциплины и демократии в воспитании, которые реализуются специально подготовленной и обладающей педагогическим авторитетом личности. Дети добровольно идут за тем воспитателем, которого они уважают. В другом случае педагогические отношения держатся на сугубо формальных основаниях, внешних требованиях, утрачивают свой позитивный воспитательный смысл и оказывают негативное влияние. Понятие «авторитет» буквально означает общепризнанное значение человека, его влияние на людей, поддержку его идей и деятельности общественным мнением, проявление уважения, доверия к нему, даже веры в него: в его ум, волю, нравственность, способность сотворить благо, отдать все силы общему делу [60]. Сущность, специфические особенности и функции собственно педагогического авторитета обусловлены тем, что десятки и сотни ребячьих глаз, как рентгеном, насквозь просвечивают и выявляют нравственные состояния личности педагога. У настоящего воспитателя нет другого морального выбора кроме чистоты, искренности, открытости и прямоты. В противном случае учитель неизбежно утрачивает свое влияние на детей и право быть их воспитателем. Суть педагогического авторитета в постоянном развитии педагогом в себе гражданской, творческой, человеческой личности, подлинной духовности и интеллигенции. Ребенок авансирует воспитателю свое уважение, доверие, расположение, исходя из естественного предположения о высоком качестве его личности, - это доверие необходимо оправдать [59].

Аванс доверия возмещается, прежде всего, высокой нравственностью. В современных условиях, видя вокруг себя безнравственность в различных слоях общества, даже в собственной семье и школе, одни ребята научились третировать и даже презирать простые нормы общечеловеческой нравственности, другие овладели искусством общественного лицемерия и обмана. Образовался острый дефицит нравственности в детской и молодежной среде. В этой экстремальной ситуации нравственные самосовершенствования, высокая требовательность педагога к самому себе – главный путь укрепления самоуважения. Рано или поздно нравственная принципиальность, определенность и настойчивость педагога возобладают в сознании детей и дадут ему безусловное педагогическое преимущество, право предъявления нравственных требований к своим воспитанникам.

Другим важным условием личности педагога является духовность воспитателя, его глубокая гражданская убежденность, способность открыто обсуждать с детьми самые острые проблемы, убеждать их, мужественно признавать свои ошибки и промахи.

Авторитет нравственности и духовно-ценностной культуры педагога необходимо дополняется авторитетом интеллектуальной развитости, независимости суждений и образованности. Сегодня неизмеримо возрос поток разнообразной информации в различных областях жизни. Значительная ее часть приходит в острое противоречие со сложившимися стереотипами и штампами в сознании и мышлении. Это ставит воспитателя, духовного наставника детей и юношества в очень сложное положение. Чтобы глубоко понять духовный мир молодого поколения, быть властителем дум, нужно преодолевать в самом себе противоречия между сложившимися канонизированными взглядами на

культуру, способами ее освоения ребенком и реальной, порой не укладывающейся ни в какие рамки, социокультурной ситуацией. Лучшим средством налаживания воспитательного взаимодействия, укрепления авторитета педагога, будет в этом случае его терпимость, отсутствие категоричности в оценках и давления на психику. Вовлеченность ребенка в диалог заставит размышлять, сомневаться, обратиться к источникам информации, произведениям искусства и культуры, духовно развиваться в направлении самостоятельного и критического отношения к жизни. По мере созревания детей, их духовного богатства во взглядах и убеждениях воспитателя и воспитанника будет образовываться все больше общих оценок и суждений. Оставшиеся разногласия также сыграют свою воспитательную позитивную укрепляющую авторитетом педагога роль [74]. Ведь суть воспитания не в том, чтобы непременно добиться единомыслия, вбить в сознание детей официальные догмы и стереотипные представления. Она в том, чтобы ребенок проявил самостоятельность мысли, стремление докопаться до истины, выработать в себе независимость суждений, самостоятельность собственной личности. Диалог воспитателя с детьми по вопросам культуры, в котором господствует только одна сила – сила мысли, знания, аргументации, делает авторитет естественным и прочным. Эффективная организация педагогического процесса невозможно без авторитета человеческой притягательности, без доброжелательности и взаимной, педагога и детей симпатии. Нравственно-эстетическое взаимодействие есть самая благоприятная и эффективная атмосфера педагогического взаимодействия. Эффект человеческой притягательности возникает в учителе не только благодаря его эрудиции и интеллектуальной развитости. Он образуется как следствие таланта человеческого интереса, любви педагога к другому человеку. Это талант уважения личности ребенка, сочувствие к его проблемам и переживаниям, требовательной помощи ему в развитии духовности, интеллигентности, достоинство и самоуважение. Истинная педагогическая любовь есть глубоко прочувствованная ответственность за жизнь и будущее детей, твердая решимость вести их к добру, гражданскому и личному счастью через преодоление самих себя и внешних препятствий. Только любящий педагог, истинный воспитатель отдает все силы тому, чтобы организовать творческую трудовую жизнь детей, научить их целеустремленности, требовательности к себе. Учит их дружбе, доброте. Он испытывает радость и нравственно-эстетическое удовлетворение от общения с детьми, переживает мгновение счастья, видя успехи своих воспитанников [39].

Авторитетный педагог поворачивается к детям разными сторонами своей многогранной личности: выступает в качестве организатора, заинтересованного наблюдателя, советчика, демократа, принципиального, непреклонного, требовательного руководителя, товарища и друга. Таким образом, завоевание и поддержание авторитета педагогом – сложное, кропотливая работа по совершенствованию им своего духовного и физического состояния. За авторитет надо бороться постоянно. Если педагог перестает быть в курсе событий, не следит за собой, опускается в быту, встает в отношениях с детьми на путь панибратства и формализма, отчуждается от детей, каким бы не был сначала его педагогический авторитет, он истлевает вместе с распадающейся личностью воспитателя. Поэтому для педагога важно постоянно поддерживать свою «авторитетную» форму, осуществлять духовное нравственное восхождение. Это значит нужно серьезно анализировать свои отношения с детьми, критически осмысливать свое поведение, преодолевать душевные слабости, тупость, черствость, дешевое самомнение и гордыню, сохранять человеческое достоинство и педагогическую честь, держать свою совесть в состоянии чуткого реагирования. Авторитет не самоцель и не самоценность. Он приобретает педагогический смысл и действенность не тогда, когда используется как мощная сила административного воздействия, противодействие детям, поддержания внешнего порядка. Его ценность раскрывается с наибольшей полнотой, когда его духовная сила направлена на развитие в воспитаннике внутреннего человека, свободной и нравственной воли, таланта, ответственности, самоутверждения и творческого самопроявления. Непосредственное общение с детьми, духовно-ценностное влияние на них требует от руководителя повышенного внимания психическим переживаниям и состояниям детей, формирование их личностных качеств и индивидуальных способностей. Ребенок формируется как личность и индивидуальность тогда, когда педагог стремится перевести внешние социально-ценные стимулы во внутренние мотивы его поведения, когда он сам добивается общественно ценных результатов, проявляя при этом целеустремленность, волю и мужество. Воспитательный эффект велик тогда, когда воспитание, на каждом этапе возрастного развития, перерастает в самовоспитание, а ребенок из объекта воспитания превращается в его субъект.

2.4 Педагогическая модель организации коллективного музицирования в детской школе искусств

В основу модели положена программа курса «Ансамбль русских народных инструментов» для детской школы искусств.

Организационно-методический раздел.

Цель музыкального обучения в ансамбле русских народных инструментов – дать участникам знания, развить навыки, способствующие художественному образованию, формированию их творческих побуждений, эстетических взглядов и идеалов.

Исходя из общей цели массового музыкального обучения, перед руководителем ставятся следующие учебно-воспитательные задачи:

- развивать музыкальные способности учеников, способствовать повышению уровня знаний и умений ученика;
- расширять их общий художественный кругозор;
- пробуждать желание участвовать в художественном творчестве, быть активным пропагандистом музыкальной культуры;
- совершенствовать художественно-технические навыки учащихся.

Требования к уровню освоения содержания курса:

В результате изучения курса «Ансамбль русских народных инструментов» учащиеся должны *знать*:

- организацию деятельности ансамбля;
- основы инструментального аккомпанемента;
- принципы подбора репертуара;
- основные правила репетиции;
- тактику составления концертной программы.

Уметь:

- анализировать изучаемое произведение;
- читать с листа;
- делать инструментовку и переложения для ансамбля;
- работать над художественным репертуаром;
- анализировать организационно-методические условия проведения концертного выступления.

Иметь представление о:

- правильной настройке музыкального инструмента;
- первоначальных навыках ансамблевой игры.

Программа курса «Ансамбль русских народных инструментов» рассчитана на 1 год и вводится на третьем году обучения. Курс обучения предполагает практические и теоретические занятия. В конце года ансамбль выступает с концертной программой.

СОДЕРЖАНИЕ ТЕМ КУРСА

Тема 1. Введение

Планирование работы ансамбля. Планирование музыкально-образовательной, воспитательной и учебно-творческой работы ансамбля. Цели и задачи обучения. Основные задачи ансамбля на текущий год: направления работы ансамбля, объем, содержание.

Организация деятельности – планируемые мероприятия: комплектование ансамбля, выбор актива, принятие устава или положения об ансамбле.

Учебно-творческая работа: мероприятия по повышению исполнительского мастерства участников ансамбля; совершенствование технических навыков; коллективные, групповые и индивидуальные занятия; проведение репетиционной работы; учебный и концертный репертуар.

Воспитательная и образовательная работа: участие в концертных выступлениях; экскурсии; лекции и беседы по вопросам культуры поведения, этики и эстетики; посещение ансамблем спектаклей, концертов, репетиций других музыкальных коллективов; работа актива ансамбля с коллективом.

Концертные выступления: предполагаемые выступления ансамбля.

Литература: 7, 16, 22, 39, 78.

Тема 2. Начальный этап обучения в ансамбле русских народных инструментов

Содержание занятий. Музыкальное обучение и воспитание в ансамблевом коллективе. Формирование практических (технических, музыкально-исполнительских, ансамблевых) навыков. Коллективное (ансамблевое), групповое и индивидуальное исполнительство.

Проверка музыкальных способностей (ладовое чувство, способность к слуховому представлению, музыкально-ритмическое чувство и др.).

Распределение учащихся по инструментам.

Учет занятий, проверка и оценка знаний. Материальное обеспечение ансамбля. Правила хранения музыкальных инструментов.

Литература: 16, 22, 39, 49.

Тема 3. Обучение художественно-техническим навыкам

Посадка учащихся. Навык правильной настройки инструментов.

Изучение произведений простой 2-х и 3-х частной формы в медленном или умеренном темпах.

Изучение произведений, являющихся аккомпанементом несложных песен, романсов. Изучение произведений с отдельными элементами полифонической фактуры.

Отработка техники передачи мелодического рисунка в ансамбле от одних голосов к другим. Отработка техники совместного исполнения основных штрихов, синкоп и фермат.

Литература: 7, 34, 39, 56, 73.

Тема 4. Обучение художественно-техническим навыкам (продолжение)

Развитие ансамблевого мышления: принципы элементарного анализа изучаемого произведения (мелодия, гармония, подголоски, метроритм и пр.); выработка постоянного слухового контроля за чистотой интонации своей партии; приобретение первоначальных навыков ансамблевой игры.

Сочетание занятий по отдельным голосам, группам и всем составом ансамбля.

Отработка нюансов «форте» и «пиано» на инструктивно-техническом материале. Навыки исполнения произведения в медленном и умеренном темпах.

Литература: 6, 34, 39, 58, 73.

Тема 5. Музыкально-художественный репертуар – основа учебно-воспитательного процесса

Проблема репертуара. Высокая художественного и духовность музыкального произведения – основополагающий принцип в выборе репертуара. Русская народная музыка – искусство малых жанров. Народная песня. Куплетность и вариационность форм. Интонации и попевки. Классика. Оригинальные произведения для ансамблей русских народных инструментов.

Принципы подбора репертуара. Художественная и эстетическая ценность произведений. Доступность для восприятия, для исполнения. Учебный и концертный репертуар.

Литература: 13, 14, 15, 22, 38, 49.

Тема 6. Репетиционная работа

Репетиция – основное звено всей учебной, организационной, воспитательной и образовательной работы.

План проведения репетиции. Настройка инструментов. Проведение репетиции: проигрывание гамм и упражнений, чтение с листа, работа над репертуаром.

Правила репетиций ансамбля. Ансамблевая дисциплина. Точное выполнение всех указаний в нотах.

Чистота строя. Четкость, однообразие атаки звука, одновременное прекращение звучания.

Литература: 7, 16, 39, 43, 49, 59, 73.

Тема 7. Работа над художественным репертуаром

Работа над художественным репертуаром. Раскрытие содержание пьесы, характера ее основных тем.

Форма произведения. Ожидаемые трудности, пути их преодоления. Цель разучивания пьесы.

Прослушивание произведения в записи. Ознакомительное проигрывание пьесы всем ансамблем.

Работа над произведением по частям.

Концертные произведения крупной формы. Работа над нюансами, фразировкой, темпами, агогикой.

Пьесы малой формы (марш, песня, танец).

Литература: 14, 15, 22, 38, 49.

Тема 8. Совершенствование ранее усвоенных и освоение новых принципов изучения партий, характерных для ансамбля народных инструментов

Работа по голосам, группам и с составом всего ансамбля. Работа по развитию ансамблевого мышления: связи ансамблевых функций, исполнение элементов фактуры конкретными ансамблевыми группами, понимание роли ансамблевой партии и создание слухового представления о реальном звучании музыкального материала.

Подбор репертуара с более развитой мелодической основой, с более сложным ритмическим строением, в переменных размерах, с более быстрыми темповыми обозначениями, чем в ранее изученных произведениях.

Совершенствование навыков ансамблевой игры, отработка техники передачи гармонической фигурации, изучение и отработка новых штрихов, фразировки отдельных групп и ансамбля в целом, нюансы «фортиссимо» и «пианиссимо»; включение пьес с полифонической фактурой; развитие навыков чтения нот с листа.

Литература: 7, 34, 39, 56, 73.

Тема 9. Особенности инструментального аккомпанеента

Аккомпанемент. Специфика работы с вокалистом, хоровым коллективом.

Вступления, навыки игры в транспорте различных тональностей. Знания анализа формы, стиля, динамики, агогики произведения как основа для развития понимания аккомпаниаторских задач.

Характер аккомпанеента во время отыгрышей, вступлений и т.п.

Развитие внутреннего слуха с помощью транспонирования и чтения с листа различных произведений.
Развитие слуховой активности, мелодического и гармонического чувства, наработка фактурно-гармонических приемов.

Второстепенная роль ансамбля в аккомпанементе инструменталисту и певцу.

Литература: 59, 78.

Тема 10. Основные принципы инструментовки и переложения

Основные правила переложения и инструментовки.

Особенности инструментовки вокальных и инструментальных произведений для ансамбля русских народных инструментов.

Мелодия, гармония, педаль, бас, фактура. Распределение функций по группам ансамбля.

Специфические особенности ансамблевых групп.

Особенности переложений для различных типов ансамблей.

Обработки и транскрипции.

Литература: 39, 49, 59.

Тема 11. Совершенствование и развитие у участников художественно-исполнительских качеств

Продолжение занятий по группам с целью установления большего единообразия в штрихах, аппликатуры и способе звукоизвлечения на однотипных инструментах, с целью активизации многоплановой работы по достижению разнообразных навыков ансамблевой игры. Отработка переходных нюансов: от «пиано» и «форте», от «пианиссимо» к «фортиссимо», от «форте» к «пиано» и от «фортиссимо» к «пианиссимо». Постепенные и резкие изменения.

Включение в репертуар ансамбля произведений, требующих более глубоких знаний теоретических основ музыки. Дальнейшее развитие ансамблевого мышления, поиск художественно-выразительных действий участников ансамбля.

Литература: 7, 34, 39, 56, 73.

Тема 12. Подготовка и проведение концертных выступлений

Концертное выступление – качественный показатель всей организационной, учебно-творческой и воспитательной работы. Организационные принципы проведения концертного выступления ансамбля.

Анализ организационно-методических условий проведения концерта.

Эмоционально-психологическое состояние участников ансамбля. Эстрадное волнение. Определение наиболее уязвимых мест в пьесе.

Тактика составления концертной программы. Учет цели и места выступления – концерт, торжественный вечер, праздник; уровня музыкальной подготовленности – возраст слушателей, род занятий, музыкальный опыт.

Литература: 16, 34, 38, 39, 56, 59, 78.

Перечень примерных контрольных вопросов и заданий для самостоятельной работы

- Перечислите основные правила хранения инструментов.
- Назовите правила настройки инструментов (балалайка, домра).
- Проанализируйте изучаемое произведение (форма, мелодия, интонации, тональность и т.д.).
- Назовите основные принципы подбора репертуара.
- Каков план проведения репетиции?
- Перечислите правила коллективного музицирования.
- Перечислите правила работы над художественным репертуаром.
- Назовите основы инструментального аккомпанеента.
- Опишите специфику работы с вокалистом, хоровым коллективом.
- Перечислите правила чтения нот с листа.
- Какова роль ансамбля в аккомпанементе инструменталисту и певцу?
- Назовите основные функции ансамбля.
- Каковы специфические особенности ансамблевых групп?
- Назовите основные правила переложения и инструментовки.
- Назовите организационные принципы проведения концертного выступления.
- Назовите правила составления концертной программы.

Примерный репертуар ансамбля русских народных инструментов

- А я по лугу. Русс. нар. песня. Обр. А. Корнетова. (2)
- Андреев В. Бабочка. Вальс. (13)
- Брамс И. Вальс. (3)
- Будашкин Н. За дальнею околицей. Сл. Г. Акулова. (7)
- Булахов П. Колокольчики мои. Сл. А. К. Толстого. (6)
- Во поле береза стояла. Р. Н. П. Обр. Ю. Наймушина. (1)
- Гаврилин И. Лиса и бобер. Инстр. В. Смирнова. (2)
- Гендель Г. Ф. Фугетта. (12)
- Глинка М. Не щебечи, соловейко. Укр. нар. песня. (4)
- Дождичек. Украинский народный танец. (13)
- Иорданский М. Прибаутка. (3)
- Как при лужку. Русс. нар. песня. Обр. А. Зверева. (10)
- Камаринская. Русская народная песня. Обр. В. Чунина. (1)
- Лондонов П. Частушка. (8)
- Нестеров А. Вятская игрушка. Инстр. А. Гирша. (9)
- Островский А. Спят усталые игрушки. Сл. З. Петровой. (1)
- Пойду ль я, выйду ль я. Р. Н. П. Обр. П. Грачева. (4)
- Полянка. Уральская плясовая. Обр. В. Конова. (10)
- Рябинушка. Русская народная песня. Обр. А. Новикова, инстр. Г. Андрюшенкова. (4)
- Смирнов В. Медведь пляшет. (1)
- Соловьев Ю. Марш. (13)
- Тамарин И. Мультилото. (10)
- Ты воспой в саду, соловейко. Русс. нар. песня. Обр. В. Конова. (11)
- Флис Б. Колыбельная песня. Инстр. Д. Голубева. (3)
- Чайковский П. Две пьесы из «Детского альбома» – Утреннее размышление. Старинная французская песенка/инструментовка А. Гирша. (10)
- Частушка. Русский народный наигрыш. (13)
- Шаинский В. Пожалуйста, не жалуйся. Сл. М. Львовского. Для детского хора с оркестром. Инстр. В. Глейхмана. (10)
- Шалов А. Веселый барабанщик. Инстр. В. Конова. (9)
- Широков А. Лирический хоровод. (6)
- Широков А. Маленькая приветственная увертюра. (10)
- Шостакович Д. Вальс-шутка. Инстр. Г. Андрюшенкова. (4)
- Шуман Р. Дед мороз. Инстр. В. Смирнова. (1)

Репертуарные сборники

- Играет детский ансамбль русских народных инструментов. Вып.1 – партитура / Сост. В. Смирнов. – М.: Музыка, 1983 – 112 с.
- Играет детский ансамбль русских народных инструментов. Вып. 2 – партитура / Сост. В. Смирнов. - М.: Музыка, 1984 – 80 с.
- Клубному ансамблю русских народных инструментов. Вып. 3 – партитура. / М.: Музыка, 1980 – 98 с.

- Легкие пьесы для детского ансамбля русских народных инструментов – партитура. / Сост. А. Комаров. – Л.: Музыка, 1978 – 159 с.
- Начинающему оркестру русских народных инструментов. Вып.3 – партитура. / Сост. Г. Навтиков. – М.: Музыка, 1976 – 112 с.
- Начинающему оркестру русских народных инструментов. Вып. 4 – партитура. / Сост. И. Обликин. – М.: Музыка, 1977 – 63 с.
- Начинающему ансамблю русских народных инструментов. Вып. 10 – партитура. / Сост.В. Викторов. – М.: Музыка, 1980 – 88 с.
- Пьесы для начинающих ансамблей русских народных инструментов. Вып. 10. – партитура. – М.: Музыка, 1979. – 64 с.

9.- 11. Репертуар школьного ансамбля русских народных инструментов. /Сост. А. Гирш. – Вып. 1. Л., 1988; Вып. 2. 1989; Вып. 3. 1990.
 12. Хрестоматия для школьного ансамбля. Произведения зарубежных композиторов. Вып. 1 – партитура / Сост. С. Штамер. – М.: Музыка, 1991. – 157 с.
 13. Чунин В. Современный русский народный оркестр. – М.: Музыка, 1981. – 96 с.

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ

Методическая работа с ансамблем русских народных инструментов – процесс сложный и многогранный. Он связан с реализацией обширной программы организационно-педагогических, управленческих, художественно-исполнительских мер. Каждое из направлений в практике имеет свою внутреннюю логику, свои закономерности и принципы. Без их познания, критического анализа невозможна достаточно эффективная организация не только художественно-творческой, учебной, образовательной репетиционной деятельности, но и обеспечение педагогического процесса в целом. Работа в ансамбле русских народных инструментов должна отвечать ряду педагогических требований, от которых зависит полноценность обучения и воспитания учащихся. Основными из них являются:

- Подчинение содержания обучения, всех видов музыкально-образовательной работы, педагогических средств и методов единой цели – активному музыкально-эстетическому воспитанию участников ансамбля, их художественному развитию. Это требует соответствующей подготовки руководителя ансамбля, который должен ясно представлять цели и задачи массового музыкального образования, обладать необходимыми общепедагогическими и специальными знаниями, владеть содержанием учебного материала, разнообразными методами, формами и средствами обучения.
- Взаимообусловленность воспитательных и образовательных задач, установление полного единства, неразрывной связи музыкального образования и воспитания в процессе обучения игре на музыкальных инструментах. Этому способствует умелое и целесообразное раскрытие содержания учебного материала, специально направленная педагогическая деятельность, которые обеспечивают в процессе музыкальных занятий воспитывающее обучение.
- Соблюдение логики построения учебного процесса, предполагающей целостную систему в построении курса и содержания музыкального обучения, определяющей порядок следования частей предмета, последовательное прохождение теоретического и музыкального материала, что обеспечивает формирование стройной системы знаний.
- Прочная опора методики музыкальных занятий на систему дидактических принципов, последовательное их внедрение в реальный учебный процесс. Основой творческого применения общедидактических принципов является умение руководителя органически соединить их со специфическими методами и приемами музыкального обучения.
- Строгий учет психологических закономерностей музыкальных занятий, что предполагает, в частности, знание половозрастных особенностей детей, уровня их музыкальной подготовки и степени развития, а также особенностей функционирования ансамблевого коллектива в целом. Условие протекания учебного процесса и другие факторы требуют дифференциации и индивидуализации обучения. Особое значение придается активизации внимания и интереса.
- Обеспечение хорошо и четко налаженной организационной стороны учебной работы ансамбля, использование вопросов организационного характера в воспитательных целях.

Работа над музыкальным произведением
 Назовем некоторые методические положения, которые необходимы для работы с ансамблем над любым произведением:

- В репертуар следует включать только художественно ценные произведения.

- Перед началом работы над произведением, расскажите о его содержании, истории его создания и об авторе.
- Четко формулируйте выдвигаемые художественные и технические задачи и настойчиво требуйте их выполнения.
- Сочетайте практические задания с проведением бесед.
- Последовательно распределяйте репетируемый репертуар. Первый час репетиции надо работать над более сложными произведениями, требующими особого внимания и старания. Постепенно, с появлением усталости, снижается внимание, поэтому вторая половина репетиции является менее производительной.
- В случае надобности, вносите редакционные изменения в изложение ансамблевых партий.
- Найдите свои методы общения с исполнителями.

Во время репетиции не следует останавливать игру ансамбля из-за случайных ошибок отдельных исполнителей. Старайтесь жестом или словом привлечь внимание исполнителя и поправить ошибку, не прекращая игру ансамбля. Частые остановки без особой необходимости утомляют и раздражают исполнителей, приводят к потере творческого интереса к репетируемому произведению. Настойчиво добивайтесь выполнения поставленных художественных задач. Поощряйте все проявления творческой инициативы, направленной на улучшение звучания произведения. Таким образом, предлагаемые теоретические положения опираются на практику, опыт лучших профессиональных и любительских коллективов, отзывы специалистов и выдающихся мастеров культуры и искусств. Избранный путь является, на наш взгляд, оптимальным, исходит из современного уровня разработанности вопросов учебно-воспитательной работы в ансамблевых коллективах. Только органическое постоянное сочетание в работе руководителя нового, предлагаемого теорией, с опорой на практику и проверкой на ней теоретических выводов и предположений является наиболее эффективным путем динамичного совершенствования методики работы с ансамблем русских народных инструментов.

Вывод по второй главе

1. Репертуар как совокупность произведений, исполняемых тем или иным оркестровым коллективом, составляет основу всей его деятельности, способствует развитию творческой активности участников, находится в непрерывной связи с различными формами и этапами работы оркестра, будь то репетиция или концерт, начало или вершина творческого пути коллектива. Репертуар влияет на весь учебно-воспитательный процесс, на его базе накапливаются музыкально-теоретические знания, нарабатываются навыки коллективной игры, складывается художественно-исполнительское направление оркестра. В репертуар оркестра, прежде всего, включается русская народная музыка. Народная песня, являющаяся источником классической музыкальной культуры – незаменимое средство развития основных музыкальных способностей учащихся. Без нее невозможно направленное музыкальное воспитание. Такие качества народной песни, как четкость ритмического рисунка, повторность небольших по размерам мотивов, куплетность и вариационность форм делают ее исключительно ценным материалом в музыкальном воспитании учащихся различных возрастов.

2. Исполняемый репертуар должен вырабатывать исполнительские навыки и навыки коллективной игры, которые тесно взаимосвязаны между собой. И поскольку приобрести различные навыки на однотипном материале невозможно, в учебную (исполнительскую) программу включаются разнохарактерные произведения. Таким образом, действует принцип многоплановости. Это очень важно и для музыкально-эстетического воспитания коллектива, так как художественные произведения, различные по жанрам, содержанию, стилевым особенностям делают возможным разностороннее музыкальное развитие учащихся.

3. В воспитании детского коллектива огромную роль играет личность руководителя, и, прежде всего – как педагога и воспитателя. Стремление отдать себя детям, вера в то, что без увлеченности творчеством нельзя стать по-настоящему гармоничным развитым человеком – этими чувствами должен обладать педагог.

Сегодня образовался острый дефицит нравственности в детской и молодежной среде. В этой экстремальной ситуации нравственные самосовершенствования, высокая требовательность педагога к самому себе – главный путь укрепления самоуважения. Рано или поздно нравственная принципиальность, определенность и настойчивость педагога возобладают в сознании детей и дадут ему безусловное педагогическое преимущество, право предъявления нравственных требований к своим воспитанникам.

Другим важным условием личности педагога является духовность воспитателя, его глубокая гражданская убежденность, способность открыто обсуждать с детьми самые острые проблемы, убеждать их, мужественно признавать свои ошибки и промахи. Авторитет нравственности и духовно-ценностной культуры педагога необходимо дополняется авторитетом интеллектуальной развитости, независимости суждений и образованности. Эффективная организация педагогического процесса невозможно без

авторитета человеческой притягательности, без доброжелательности и взаимной симпатии. Нравственно-эстетическое взаимодействие есть самая благоприятная и эффективная атмосфера педагогического взаимодействия. Эффект человеческой притягательности возникает в учителе не только благодаря его эрудиции и интеллектуальной развитости. Он образуется как следствие таланта человеческого интереса, любви педагога к другому человеку.

Заключение

Коллективное музицирование является одной из наиболее эффективных форм воспитания и обучения детей, занимающихся игрой на различных музыкальных инструментах. Грамотное построение учебно-воспитательного процесса позволяет решить ряд задач – это прежде всего воспитание различных музыкальных качеств, а также формирование качеств личностных. В связи с большим накопленным русским народным инструментарием багажом народных традиций, спектр таких задач расширяется до уровня стратегического, позволяющего не просто формировать качества личности исходя из обстоятельств, но делать это с учетом традиций и представлений русского этноса. Между тем, как уже отмечалось, решение поставленных задач невозможно без анализа факторов успешного становления и развития традиций коллективного музицирования на русских народных инструментах в прошлом, так как на сегодняшний день можно констатировать весьма низкий уровень популярности народных инструментов. Как показывает анализ, осуществленный в первой главе, среди необходимых условий популярности русского народного инструментария выступали такие черты, как: относительная дешевизна инструментов, их изначально активное использование в различных сферах жизнедеятельности (охота, военные действия, различные формы досуга), а также постоянное развитие и усовершенствование как самих инструментов, так и форм музицирования во взаимосвязи с эволюцией музыкальных форм и принципов. Об употреблении ансамблей в народном быту в летописных и других памятниках истории есть только косвенные указания. Но и они находят подтверждение, в частности, в том, что многие из дошедших до наших дней фольклорных форм ансамблевого музицирования есть все основания возводить не только к временам восточнославянской общности, но и к более ранним эпохам. Конкретные составы инструментальных ансамблей восточных славян нам неизвестны, известен лишь принцип включения инструментов в ансамбль: в одно целое объединялись инструменты всех трех родов – струнные, духовые и ударные. Смешанные ансамбли случайного состава объединяли группы игроков от 2-3 и более человек до нескольких десятков, а, возможно, и сотен, если иметь в виду и ратные оркестры. Однако однородные и смешанные ансамбли малого состава распространены в живой традиции значительно шире, чем ансамбли большого состава. В ряде мест некоторые однородные ансамбли складывались в устойчивую традицию, например смоленский дуэт скрипачей, курский ансамбль кувикл, малые ансамбли владимирских рожков и др., многие из которых остались неизученными. Первые попытки восстановления развитого коллективного музицирования возникли вскоре после создания по инициативе Н.И. Белобородова конструкции хроматической гармоник: к концу 1880-х годов он организует «Оркестр кружка любителей игры на хроматических гармониках». Для этого были изготовлены оркестровые инструменты, различные по размерам, тесситуре и тембровым характеристикам – гармоника-пикколо, прима, секунда, альт, виолончель, бас и контрабас. Дальнейшие попытки развития коллективного исполнительства на русских народных инструментах связаны с деятельностью В.В. Андреева и его сподвижников, коллег по Великоорусскому оркестру. На сегодняшний день можно в целом говорить о сложившемся облике русских народных инструментов, в массе своих ставших фактически академическими инструментами со всеми присущими чертами: неизменность конструкции, сложившиеся исполнительские школы, что однако не делает меньшим их педагогический потенциал.

Одним из необходимых требований для успешного учебно-воспитательного процесса является ведение грамотной репертуарной политики, позволяющей знакомить ученика с культурой русского народа, формировать его личностные качества. В репертуар оркестра, прежде всего, должна включаться русская народная музыка. Народная песня, являющаяся источником классической музыкальной культуры – незаменимое средство развития основных музыкальных способностей учащихся. Такие качества народной песни, как четкость ритмического рисунка, повторность небольших по размерам мотивов, куплетность и вариационность форм делают ее исключительно ценным материалом в музыкальном воспитании учащихся различных возрастов. Необходимое требование – это сохранение интереса ребенка к музыкальному искусству, игре на народных инструментах (что на сегодняшний день практически невозможно без использования синкретических форм знакомства с материалом). Это подтверждается значительным интересом в целом к народному художественному творчеству с позиций именно досугового творчества. Именно этому обстоятельству должен отвечать учебный процесс детской школы искусств. В связи с этим встает весьма важная проблема. Учебно-воспитательным процессом должен руководить педагог, обладающий большим авторитетом среди участников оркестрового коллектива, способный выслушать, решить проблемы различного уровня, обладающий высоким уровнем духовных и

профессиональных качеств, и, самое главное, обладающим талантом педагогического притяжения, обусловленного интересом к личности ребенка. Сегодня образовался острый дефицит нравственности в детской и молодежной среде. В этой ситуации рано или поздно нравственная принципиальность, определенность и настойчивость педагога должны возобладать в сознании детей и дать ему безусловное педагогическое преимущество, право предъявления нравственных требований к своим воспитанникам. Не менее важным является духовность воспитателя, его способность открыто обсуждать с детьми самые острые проблемы, признавать свои ошибки и промахи. Авторитет нравственности и духовно-ценностной культуры педагога необходимо дополняется авторитетом интеллектуальной развитости, независимости суждений и образованности.

Именно соблюдение всех вышеперечисленных условий построения учебного процесса позволяет наиболее эффективно решить проблемы пропаганды коллективного музицирования, в частности, в детских школах искусств, находящихся сегодня фактически в тупике из-за отсутствия четко и глубоко продуманной стратегии развития и методики обучения, отвечающих реальным условиям и требованиям сегодняшнего дня.

На основе материалов работы нами была разработана педагогическая модель организации коллективного музицирования в детской школе искусств. В основу данной модели была положена программа курса «Ансамбль русских народных инструментов». Целью данного курса является развитие художественного вкуса, формирование творческих побуждений, эстетических взглядов и идеалов детей. Эффективность курса была подтверждена на практике: курса «Ансамбль русских народных инструментов» прошел свою апробацию в детской школе искусств г. Энгельса.

Список использованных источников

- Абдулин, Э.Б. Теория и практика музыкального обучения в общеобразовательной школе: Пособие для учителя / Э.Б. Абдулин. – М.: Просвещение, 1983 – 112 с.
- Авксентьев, В. Оркестр русских народных инструментов / В. Авксентьев. – М., 1962. – 142 с.
- Актуальные проблемы музыкальной педагогики: Сб. трудов. – Вып. 62 – М.: МГИК, 1982. – 160 с.
- Актуальные проблемы музыкальной педагогики: Сб. трудов. – Вып. 62 – М.: МГИК, 1982. – 160 с.
- Алиев, Ю.Б. Настольная книга школьного учителя-музыканта / Ю.Б. Алиев. – М.: Гуманит. изд. центр Владос, 2000. – 336 с.
- Апраксина, О.А. Методика музыкального воспитания в школе: учебное пособие / О.А. Апраксина. – М.: Просвещение, 1983. – 306 с.
- Бакланова, Н.К. Методика работы с самодеятельным коллективом / Н.К. Бакланова. – М.: МГИК, 1980. – 89 с.
- Бакланова, Н.К. Профессиональное мастерство работника культуры: уч. пособие / Н.К. Бакланова. – М.: МГИК, 1994. – 120 с.
- Бакланова, Н.К. Психологические основы профессионального мастерства / Н.К. Бакланова. – М., 1991. – 53 с.
- Банин, А.А. Очерк истории изучения русской инструментально-музыкальной культуры бесписьменной традиции / Банин А.А. // Музыкальная фольклористика. Вып. 3. – М., 1986. – С. 42-53.
- Банин, А.А. Русская инструментальная музыка фольклорной традиции / А.А. Банин. – М., 1997. – 247 с.
- Белкин, А.А. Русские скоморохи / А.А. Белкин. – М., 1975. – 136 с.
- Биберган, В.Д. Перспективы развития в самодеятельном оркестре русских народных инструментов / В.Д. Биберган. – М., 1967. - 130 с.
- Биберган, В.Д. Традиции народного музицирования в самодеятельном оркестре русских народных инструментов / В.Д. Биберган. – М., 1999. – 260 с.
- Библиографический указатель репертуара, рекомендуемого коллективам музыкальной самодеятельности. – М.: Музыка, 1984. – 29 с.
- Большаков, А. Организация и руководство оркестром народных инструментов / А. Большаков. – Киев: Сов. композитор, 1969. – 66 с.
- Вертков, К.А. Русские народные музыкальные инструменты / К.А. Вертков. – Л., 1975. – 289 с.
- Возрастная и педагогическая психология / Ред. А.В. Петровский. – М.: Просвещение, 1979. – 288 с.

- Вопросы музыкальной педагогики и исполнительской культуры в подготовке учителя музыки: Межвуз. сб. науч. трудов. – Владимир: ВГПИ, 1988. – 100 с.
- Вопросы музыкальной педагогики и исполнительства на русских народных инструментах: Уч. пособие, Вып. 2 / Под ред. В.П. Саранина. – Тамбов: ТГИК, 1991. – 136 с.
- Герберштейн, С. Записки о московитских делах / С. Герберштейн. – СПб., 1908. – 228 с.
- Глейхман, В.Д. Организация работы начинающего самодеятельного оркестра русских народных инструментов / В.Д. Глейхман. – М.: МГИК, 1976. – 53 с.
- Голиков, И.И. Дополнения к деяниям Петра Великого. Т. 10. / И.И. Голиков. – М., 1992. – 115 с.
- Гошовский, В.Л. У истоков народной музыки славян / В.Л. Гошовский. – М., 1970. – 142 с.
- Грехнев, В.С. Культура педагогического общения / В.С. Грехнев. – М.: Просвещение, 1990. – 142 с.
- Дмитриева, Л.Г. Методика музыкального воспитания в школе: уч. пособие / Л.Г. Дмитриева, Н.М. Черноиваненко. – М.: Изд. центр «Академия», 1998. – 240 с.
- Иванов-Радкевич, А. О воспитании дирижера / А. Иванов-Радкевич. – М., 1973. – 120 с.
- Ильина, Е.К. К проблеме артистизма в деятельности учителя музыки / Ильина Е.К. // Музыкальное воспитание в школе, вып. 17. / Сост. О. Апраксина. – 94 с.
- Илюхин, А. Оркестр народных инструментов / А. Илюхин. – М., 1988. – 66 с.
- Имханицкий, М. Новые тенденции в современной музыке для русского народного оркестра. Учебное пособие / М. Имханицкий. – М., 2000. – 321 с.
- Имханицкий, М. Просветительские идеи В.В. Андреева: история и современность / Имханицкий М. // Фольклор: проблемы сохранения, изучения и пропаганды. Тезисы Всесоюзной научно-практической конференции. – М., 1988. – С. 68-81.
- Имханицкий, М. У истоков русской народной оркестровой культуры / М. Имханицкий. – М., 1987. – 108 с.
- Имханицкий, М.И. История исполнительства на русских народных инструментах: Уч. пособие / М.И. Имханицкий. – М.: Изд.-во РАМ им. Гнесиных, 2002. – 351 с.
- Ионов, В.И. Оркестр русских народных инструментов в учебном процессе общеобразовательных школ. / Ионов В.И. // Первые Деличиевские чтения. – Тамбов: ТГУ им. Г. Р. Державина, 1997. – С. 54-55.
- Казачков, С.А. От урока к концерту / С.А. Казачков. – Казань: Изд.-во Казанского университета, 1990. – 343 с.
- Кан-Калик, В.А. Учителю о педагогическом общении / В.А. Канн-Калик. – М.: Знание, 1967. – 248 с.
- Капишников, Н.А. Музыкальный момент: Рассказы о школьном оркестре народных инструментов: Книга для учителя: Из опыта работы / Н.А. Капишников. – М.: Просвещение, 1991. – 176 с.
- Каргин, А.С. Воспитательная работа в самодеятельном художественном коллективе: Уч. пособие / А.С. Каргин. – М.: Просвещение, 1984. – 224 с.
- Каргин, А.С. Работа с самодеятельным оркестром русских народных инструментов / А.С. Каргин. – М.: Музыка, 1982. – 159 с.
- Кирюшина, Т.В. Традиционная русская инструментальная музыка / Т.В. Кирюшина. – М., 1989. – 292 с.
- Коротов, В.М. Общая методика учебно-воспитательного процесса / В.М. Коротов. – М.: Просвещение, 1983. – 158 с.
- Кошелев, А.С. Традиция балалаечных ансамблей в Белгородской области / Кошелев А.С. // Проблемы стиля в народной музыке. – М., 1986. – С. 37-52.
- Красносельский, А.А. Традиции и организационно-педагогические основы работы детского оркестра народных инструментов в клубе. / Красносельский, А.А. // Роль клубных учреждений в развитии музыкального творчества. – Л.: ЛГИК им. Н. К. Крупской, 1982. – С. 55-64.
- Кушнер, Г. О работе с оркестром в первый год обучения. Советы руководителям самодеятельных оркестров народных инструментов / Г. Кушнер. – М., 1985. – 210 с.
- Лагутин, А. Основы педагогики музыкальной школы: Уч. пособие / А. Лагутин. – М.: Музыка, 1985. – 143 с.
- Липченко, В. Курс игры в оркестре народных инструментов. Пособие. Вып. 1, 2 / В. Липченко. – Киев, 1975, 1977.

- Лихачев, Б.Т. Теория эстетического воспитания школьников / Б.Т. Лихачев. – М.: Просвещение, 1985. – 76 с.
- Максимов, Е. Ансамбли и оркестры гармоник / Е. Максимов. – 3-е изд. – М., 1979. – 229 с.
- Максимов, Е.И. Ансамбли и оркестры русских народных инструментов / Е. Максимов. – М., 1984. – 174 с.
- Медведь, Э.И. Эстетическое воспитание школьников в системе дополнительного образования: Уч. пособие / Э.И. Медведь. – М.: Центр гуманит. лит. «РОН», 2002. – 48 с.
- Мюнш, Ш. Я – дирижер / Ш. Мюнш. – М., 1982. – 247 с.
- Науменко, С.И. Формирование музыкальности у младших школьников // Вопросы психологии / С.И. Науменко. – М., 1987. - №4. – С. 72-76.
- Немов, Р.С. Психология: Уч. пособие / Р.С. Немов. – Кн. 2: Психология образования. – М.: Гуманит. изд. центр Владос, 2001. – 68 с.
- Нестор. Повесть временных лет. Пер. Б.А. Романова. Ч.1. / Нестор. – М.-Л., 1950. – 139 с.
- Новикова, Л. И. Педагогика детского коллектива / Новикова Л.И. // Педагогика: Уч. пособие / Под ред. Ю.К. Бабанского– М.: Просвещение, 1988. – С. 260-271.
- Оркестр русских народных инструментов в музыкальной школе. – М.: Музыка, 1971. – 38 с.
- Оркестр русских народных инструментов и проблемы воспитания дирижера: Сб. тр. (межвуз). Вып. 85 / ГМПИ им. Гнесиных, отв. ред. М.И. Имханицкий и В.В. Чистяков. Сост. В.М. Зиновьев. – М., 1986. – 156 с.
- Педагогика: Уч. пособие / Сост. В.А. Сластенин, И.Ф. Исаев, А.И. Мищенко. – 4-е изд. – М.: Школьная пресса, 2002. – 512 с.
- Поздняков, А.Б. Работа дирижера с оркестром русских народных инструментов / А.Б. Поздняков. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1964. – 32 с.
- Поздняков, А.Б. Русский народный оркестр и его роль в эстетическом воспитании молодежи / А.Б. Поздняков. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1975. – 20 с.
- Полонов, В. Самодеятельный оркестр народных инструментов / В. Полонов. – М., 1954. – 71 с.
- Польшина, А. Жанровые особенности оркестра русских народных инструментов и пути его развития / Польшина А. // Народное творчество: Вопросы музыкальной самодеятельности и фольклора. М.: МГИК, 1974. – 117-133 с.
- Прошко, Н. Методические рекомендации для оркестров и ансамблей народных инструментов / Н. Прошко. – Минск, 1972. – 46 с.
- Речменский, Н. Массовые музыкальные народные инструменты / Н. Речменский. – М., 1963. – 326 с.
- Роль музыки в эстетическом воспитании детей и юношества: Сб. статей / Сост. и ред. А. Готсдинер. – Л.: Музыка, 1980. – 104 с.
- Роль оркестров народных инструментов в межэтническом общении. Сб. трудов РАМ им. Гнесиных, вып. 153. / Ред-сост. М. Имханицкий. – М., 1999.
- Руднева, А.В. Курские танки и карагоды / А.В. Руднева. – М., 1975. – 184с.
- Сегал, А. Организация и начальный период работы с самодеятельным оркестром русских народных инструментов. Методическое пособие / А. Сегал. – Свердловск, 1965. – 168 с.
- Смирнов, Б. Искусство владимирских рожечников. Изд. 2. / Б. Смирнов. – М., 1965. – 198 с.
- Сугоняева, Е.Э. Музыкальные занятия с малышами: Мет. пособие для преподавателей ДМШ / Е.Э. Сугоняева. – Ростов на Дону: Феникс, 2002. – 176с.
- Теплов, Б.М. Психология музыкальных способностей // Проблемы индивидуальных различий. / Б.М. Теплов – М., 1961. – С. 216-440.
- Тихонов, Б.Д. Организация учебно-воспитательного процесса в самодеятельном оркестре народных инструментов / Б.Д. Тихонов. – М.: МГИК, 1988. – 68 с.
- Тихонов, Б.Д. Основы методики занятий в самодеятельном ансамбле русских народных инструментов / Б.Д. Тихонов. – М.: МГИК, 1978. – 51с.
- Тихонов, Б.Д. Самодеятельное народно-инструментальное исполнительство в школе / Тихонов Б.Д. // Из истории музыкального воспитания / Сост. О. Апраксина. – М.: Музыка, 1990. – С. 147-151.

- Ушенин, В. Народно-инструментальное ансамблевое исполнительство на Дону: история и современность / В. Ушенин. – Ростов-на-Дону, 2001. – 183 с.
- Халабузарь, П.В. Массовое музыкальное образование и задачи детских музыкальных школ / Халабузарь П.В. // Роль музыки в эстетическом воспитании детей и юношества: Сб. статей. – Л.: Музыка, 1980. – С. 85-93.
- Чунин, В. Современный русский народный оркестр / В. Чунин. – М.: Музыка, 1981. – 96 с.
- Шахматов, Н. Переложение музыкальных произведений для различных ансамблей русских народных инструментов / Н. Шахматов. – Л.: ЛГИК, 1983. – 87 с.