ОБЛАСТНОЕ БЮДЖЕТНОЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ

ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ

«СУДЖАНСКИЙ ТЕХНИКУМ ИСКУССТВ»

Специальность **«**Инструментальное исполнительство (по видам инструментов: Инструменты народного оркестра)»

**МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА**

 на тему:

**«ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ РАБОТЫ С ОРКЕСТРОМ РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ»**

Автор: Шатилова О.Г.,

преподаватель

ОБПОУ «Суджанский

техникум искусств»

г. Суджа – 2018 г.

Широкое распространение оркестров и ансамблей русских народных инструментов представляет собой одно из характерных музыкальных явлений наших дней.

Русская народная музыка – это обширная и богатейшая область искусства, глубоко уходящая корнями в далекое прошлое народа. В древние времена музыкальное искусство было теснейшим образом связано со всей жизнью человека – трудом и повседневным бытом, оно отвечало как материальным, так и духовным потребностям людей. На протяжении многих веков могущественное воздействие музыки на человеческую душу занимало и волновало умы философов, поэтов, музыкантов. Еще в IV веке до н.э. Платон писал: «…ритм и гармония больше всего проникают в глубину души и сильнее всего захватывают ее». Величайший из мыслителей античности Аристотель утверждал: «Не должна ли музыка помимо того, что она доставляет обычное наслаждение … служить еще более высокой цели, а именно – производить свое действие на человеческую этику и психику».

Повышение общественного интереса к русской народной музыке способствовало развитию народного инструментального искусства. Своим расцветом оно во многом обязано деятельности выдающегося музыканта, дирижера, виртуоза – балалаечника Василия Васильевича Андреева. Важно привести в данной работе оценку В.В. Андреева, которую он дал своему Великорусскому оркестру и той просветительской деятельности, которую он (оркестр) несет. «Лично на свою артистическую музыкальную деятельность в качестве руководителя Великорусского оркестра, я смотрю лишь как на средство для достижения главной цели – вызвать образцовым исполнением Великорусского оркестра желание учиться играть на наших народных инструментах, наилучшим образом показать их достоинства и музыкальные качества. Я вкладываю все свои силы и данные мне способности не ради личного успеха, а чтобы сделать пропагандируемое искусство увлекательным, вызвать как можно больше подражаний и таким образом достичь главной цели, для которой я живу и работаю, а именно – пополнить народный досуг в самых широких размерах занятиям музыкой, ввести в самую жизнь народа, в его обиход один из благороднейших видов искусства».

Какая огромная сила любви к своему делу, которое было главной целью всей его жизни, заложена в словах этого замечательного музыканта - патриота. Какое прекрасное цветение дали брошенные им семена, какое большое и почетное место заняли в самодеятельном и профессиональном искусстве усовершенствованные им народные инструменты и созданный им оркестр. Дело его имеет достойных преемников и продолжателей. И это естественно, ведь оркестры русских народных инструментов – это одна из любимейших и наиболее демократических форм музыкального искусства. Связанная неразрывными узами с народом, она является не только могучим проводником музыкальной культуры в массы, но и выразителем лучших музыкальных традиций народа.

С той огромной просветительной деятельностью оркестров русских народных инструментов и их влиянии на слушателей можно судить из письмас Алтая доцента А.К. Родионова, присланного в адрес нашего ведущего коллектива – Академического оркестра русских народных инструментов Всероссийской государственной телерадиокомпания: «Музыкального образования я не имею, но я люблю до самозабвения музыку и особенно музыку в звучании оркестра русских домр и балалаек. Я слушаю оркестр с гордостью и благодарностью. Да! Я благодарен этому оркестру за то, что только он научил меня любить и понимать музыку, вернее, - он развил во мне это … оркестры русских народныхинструментов являются лучшим средством приобщения народных масс к музыке».

Данная работа не ставит цель – изложение всего материала, связанного с основными этапами организации оркестра, подбора инструментария и остальными организационными мероприятиями. Основная цель – освещение основных дидактических принципов в работе с учебным оркестром русских народных инструментов, позволяющих правильно сконцентрировать всю воспитательную и творчески-исполнительскую деятельность музыкального коллектива.

Термин «дидактика» в педагогической литературе впервые был применен в XVII веке у В. Ратке (1571 – 1635) и Я.А. Каменского (1592 – 1670), которые понимали под этим «искусство учить». Общая теория обучения называется дидактикой. Она изучает, как особая часть педагогики, закономерности единого процесса образования и воспитания в обучении. Принципы обучения – это руководящие положения, определяющие ход преподавания и учения.

Первый принцип – принцип научности обучения означает, что учащимся предлагаются к усвоению прочно установленные положения. Полученный объем знаний им придется непрерывно расширять, обогащать. Для овладения подлинно научными знаниями необходимо обеспечить правильное восприятие изучаемых предметов и явлений без каких-либо искажений.

Подчеркивая важность восприятия, необходимо привести следующие слова выдающегося русского педагога В.А. Сухомлинского: «Тонкость чувств, переживаний, эмоционально-эстетического отношения к окружающему миру и к самому себе зависит от культуры общений и восприятий. Чем тоньше ощущения и восприятия, чем больше видит и слышит человек в окружающем мире оттенков, тонов и полутонов, чем глубже выражается личная эмоциональная оценка фактов, предметов, явлений, событий, тем шире эмоциональный диапазон, который характеризует духовную культуру человека». Это особенно применительно к людям, которые тесно связаны с прекрасным миром звуков – музыкой. Недаром композитор М.Чюрлёнис говорил: «Мир мне представляется, как большая симфония, люди как ноты». Не принесут большую пользу каждодневные посещения спектаклей, фильмов, концертов – если отсутствует талант восприятия, потому что видимое до них не доходит, оно остается непонятным. Очень часто в жизненной практике нам приходится встречаться с таким выражением: «это не поймут, а потому и делать нестоит». Придерживаясь такой точки зрения, мы никогда не добьемся успеха. Мы должны постоянно развивать восприятие.

Принцип систематичности обучения предполагает необходимость преподавать основы наук в строго логическом порядке,добиться усвоения системы знаний, умений и навыков. Чтобы овладеть наукой и уметь применять ее в жизни, в деятельности, необходимо изучать ее в системе, в соответствии с внутренней логикой этой науки. Это положение обосновал русский педагог К.Д. Ушинский: «Только система, конечно разумная, выходящая из самой сущности предметов дает нам полную власть над нашими знаниями. Голова, наполненная отрывочными, бессвязными знаниями, похожа на кладовую, в которой все в беспорядке и где сам хозяин ничего не отыщет. Голова, где только система, без знания похожа на лавку, в которой на всех ящиках есть надписи, а в ящиках пусто».

Успешное овладение навыками игры в оркестре достигается на протяжении многолетней практики. К основным из них следует отнести:

1. Умение настраивать свой инструмент.
2. Исполнять партию с авторскими указаниями.
3. Умение слушать себя и другие голоса оркестра.
4. Соблюдение точности ритмического ансамбля и равновесия динамики.
5. Умение следить за жестами дирижера (понимать и выполнять его требования).

В начальный период работы оркестра большое значение имеет индивидуальное обучение на оркестровых инструментах. Значение этого ничуть не уменьшается и в последующий период деятельности оркестра. Ошибочным будет понятие, что индивидуальные занятия после начала общих репетиций можно прекратить. Роль различных инструментов в оркестре не является по степени трудности одинаковой. Овладеть техникой игры на малой или альтовой домре значительно сложнее, чем научиться играть на балалайке секунде или альтовой. Если партии аккомпанемента (балалайка секунда и альт) в различных произведениях часто бывают схожи,что делает игру на соответствующих инструментах ограниченной, то техника использования ведущих инструментов (домра мала и альтовая, балалайка прима, баяны) постоянно бывает разнообразна. Это требует от исполнителей ежедневных упражнений с целью дальнейшего технического роста.

Начиная индивидуальные занятия на первых уроках надо объяснить ученику интервальную настройку у струнных инструментов и научить его хорошо слышать интервал – чистую кварту. Большое значение имеет правильно выбранная система репетиций. 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. Вторую половину репетиции желательно посвящать повторению знакомого, уже отрепетированного материала.

Занимающие много внимания подробности читки нового текста здесь отступают, и поэтому вся творческая энергия будет направлена на выполнение художественных задач. Внимание и творческий подъем оркестра могут быть сохранены до конца репетиции. Это зависит от общего настроения оркестрантов и умения руководителя работать с коллективом. Нарушение систематичности и последовательности в обучении крайне затрудняет усвоение знаний. Работая с коллективом, руководитель должен понимать, что учащиеся, применяя на практике свои знания, исходят из объема уже ранее полученных знаний. Они применяют их полностью или конкретизируют, согласно тем требованиям, которые выдвигает произведение.

Принцип связи теории с практикой, при ведущей роли теории, выражает необходимость подведения учащихся к пониманию значения теории в жизни, в практике и приучения их к умелому применению усваиваемых знаний для решения задач практического характера. Связь теории с практикой определяется задачей более глубокого изучения теории и подготовки учащихся к практической деятельности. Возьмем к примеру творчество двух композиторов Н. Фомина и Н. Будашкина, внесших огромный вклад в развитие народной музыки.

Большинство обработок Н. Фомина русских народных песен написано в куплетно-вариационной форме. Для этой формы характерно проведение темы несколько раз полностью и варьирование каждого куплета. Вариационный прием, которым пользуется Н. Фомин в своих обработках, включает, как правило, проведение темы различными инструментами оркестра с изменением фактуры сопровождения в каждом куплете. Введение подголосков и других элементов народной полифонии, свойственных русским песням, ритмическое изменение рисунка аккомпанемента в каждом куплете, использование в некоторых песнях басовых инструментов для проведения мелодии – все это характерные приемы в творчестве композитора Н. Фомина.

Для творчества Н. Будашкина является характерным одним из его любимых приемов при аккомпанементе солирующему баяну – арпеджированная передача аккордовых звуков по восходящей линии в балалаечной группе. Так же характерна для его творчества гармоническая последовательность, свойственная былинным ладовым русским сказкам,характеризующая образ Руси (аккордовая имитация старинных гуслей). Такие творческие сведения могут остаться скоро забытыми, если они не будут подкреплены на практике проигрыванием отдельных голосов, характеризующих почерк данных композиторов. И самой действенной формой применения теории на практике я считаю – концертные выступления коллектива. Именно в концертах реализуется длительная кропотливая работа. Все то, о чем говорилось, какие места проигрывались по множеству раз, какое художественное содержание было заложено в начальной стадии работы над произведением – все это воплощается в живом звучании. И если эта работа находит отклик у слушателей, то нет значительнее радости для музыканта, чем эта – одобрение аудитории.

Принцип сознательности и активности учащихся выражает необходимость такой постановки обучения, при которой учащиеся ясно понимают задачи своего обучения и, активно усваивая и применяя знания, разбираются в фактах и явлениях, раскрывают существенные связи между ними и, таким образом, правильно отражают в сознании изучаемые предметы и процессы реального мира. Человек сознательно относится к делу, когда ему ясен смысл работы. Поэтому очень важно, чтобы руководитель ставил ясные для учащихся задачи предстоящей работы и побуждал к наилучшему их выполнению. Работая над произведением, важно не только передать правильность технической стороны исполнения,хотя это является определяющим фактором, но и правильно предать смысл и идеи данного сочинения, потому что каждый композитор старается в названии произведения определить всю его сущность. Когда произведение осознанно будет понято всеми участниками оркестра, мы можем быть спокойны, что оно дойдет до сердца слушателей.

Так, сочинения Будашкина пользуются наибольшей популярностью, по своему содержанию большей частью программны. «Сказ о Байкале» уже своим названием определяет идейно-художественную сущность произведения. Музыкальная картинка «На ярмарке» рисует красками оркестра веселые праздничные толпы народа. «Русская увертюра» - сочинение крупной формы, хотя и не имеет конкретной программы, но ее яркая музыка, насыщенная интонациями современных русских песен, создает глубоко народный жизненный образ.

При первом знакомстве оркестра с новым сочинением, исполнять его следует в более медленных темпах, чем указано автором. Понаблюдайте,как воспринимают оркестранты произведение, каково их ощущение темпа. Позже, играя произведение более подвижно, руководителем устанавливается темп, удобный исполнителям и соответствующий содержанию музыки. При исполнении каждого произведения у музыкантов в соответствии с темой и идеей произведения возникают различные эмоции, которые делают музыку живой, прошедшей через внутренний мир человека. В элементарных эмоциях музыка открывает сложность и поражающую содержательность. С изумлением и уважением замечаешь, на какие превращения способны, казалось, простейшие человеческие чувства. Любая эмоция – целый мир. Музыка, переданная без эмоций, - это голые ноты, лишенные всякого мелодического звучания. Очень важно, чтобы эмоциональная линия произведения подчеркивалась без ущерба для качества звучания. Драматическийактер потрясает не силой голоса, а его насыщенностью, внутренним чувством. И сказанное шепотом, будет звучать силой «крещендо». Это очень долгая и сложная работа, требующая немало труда, поиска, беспокойства.

В работе с оркестром часто приходится сталкиваться только с элементарным выигрываниемкаждой партии исполняемого произведения, то есть произведения, лишенного всякой эмоциональной передачи звучащей музыки. Такая игра, разумеется, не принесет положительного результата. Она оставит равнодушными слушателей и обеднит духовный мир учащегося. Участники оркестра являются посредниками между слушателями и музыкой. Они посвящают нас в такие тайники творчества, в такие психологические глубины его, о существовании которых мы не подозреваем. Музыка отзвучала и каждый из нас полон готовности с завтрашнего дня изменить жизнь к лучшему, осуществить, наконец, свои высокие замыслы и сделать для людей что-то хорошее. Именно такое понимание музыки очень важно развить у учащихся. Высшей формой проявления сознательности в обучении учащихся является их творческая активность. Л.Н. Толстой писал: «Если учащийся не научился сам ничего творить, то и в жизни он всегда будет только подражать, копировать, так как мало таких, которые бы научившись копировать, умели сделать самостоятельное приложение этих сведений».

Принцип прочности усвоения знаний означает такую постановку обучения, при которойосновной материал всех учебных предметов основательно изучается, и учащиеся всегда в состоянии воспроизвести его в памяти и воспользоваться им как в учебных, так и в практических целях. Только припрочном усвоении пройденного учебного материала создаются условия для успешного овладения новыми знаниями. Прочное усвоение знаний достигается всем ходом обучения. Прочность знаний во многом зависит от совершенства системы, в какой они учились, от того, насколько они соответствовали уровню развития и интересам учащихся. «Ничего нельзя заставлять заучивать, кроме того, что хорошо понято», - утверждал Я. Коменский. Это требование должно быть всегда на вооружении руководителя оркестра. Он должен знать, что существуют группы людей, которые достигают успеха лишь с помощью элементарных основныхположений. Это лишь временный успех, потому что он не имеет под собой твердого осознанного фундамента. Такой учащийся не сможет самостоятельно решить ту или иную, вновь поставленную перед ним задачу. Иногда руководителю приходится очень долго и упорно объяснять какой-нибудь момент игры или передачи уже звучащей музыкальной фразы учащемуся, не получая ответной реакции на понятность данного его объяснения. Дело здесь иногда заключается не столько в отсутствии быстрой реакции восприятия, сколько в неумении руководителя более доходчиво понятным способом изложить материал. Поэтому одно из важных методических положений, необходимых для успешнойработы с оркестром над любым произведением заключается в том, чтобы руководитель четко формулировал выдвигаемые художественные и технические задачи и настойчиво требовал их выполнения. Исполнительские задачи, выдвигаемые руководителем,должны быть внутреннее одобрены исполнителем, без чего не будет творческого единства в работе над произведением.Для более точного усвоения знаний руководитель должен объяснить учащимся, что искусство в голом виде не существует. Искусство и человек неразрывно связаны между собой. Без этого единства немыслимо никакое искусство. Поэтому, если учащиеся не видят за произведениями личность композитора, эпоху, в которой он творил, то они не смогут донести до слушателя содержание данного произведения.

Начиная впервые репетировать произведение, руководителю необходимо рассказать о нем все, что он знает. Например,в работе коллектива находится «Полонез» В. Андреева. Здесь уместно рассказать, что «Полонез» был написан автором в оригинале для балалайкис фортепиано. Позже он был инструментован для оркестра, что полонез – польский танец. Он играется не быстро, характер его торжественный, так ка сам танец представляет собой парадное шествие. Полонез был очень распространен в России в конце XVIII веке и в начале XIXвека. Особой популярностью пользуются полонезы Ф. Шопена, С. Монюшко, М. Огинского. Русские композиторы М.И. Глинка,П.И. Чайковский и другие также сочиняли полонезы и вводили их в свои оперы. Широко известны полонезы в операх «Иван Сусанин», «Евгений Онегин».

По окончании беседы, начиная репетировать полонез, надо выдвинуть конкретную техническую задачу: добиться точности исполнения начального ритмического рисунка из-за такта (для исполнителей, ведущих мелодическую линию), ритмическую точность и остроту исполнения аккордов (для аккомпанирующей группы инструментов).

Прочность запоминания зависит от объема преподаваемых знаний. Руководитель не должен давать воспитаннику ни одного сведения, на сохранение которого он не может рассчитывать. Важно на первом этапе усвоения новых знаний давать не весь объем, а лишь основное их содержание, с тем, чтобы учащиеся основательно поняли и усвоили это новое. Так, в начале разучивания музыкального произведения необходимо точно прочитать его ритмический рисунок, который характеризуется не только чередованием различных длительностей, но и их выразительным значением (штрихи). Правильное их определение педагогом и исполнение учащимися во многом служит правдивому раскрытию общего художественного замысла. Хорошо усвоенный нотный текст, ритмическая структура, динамические оттенки произведения также помогают глубоко вникнуть в его содержание. Очень важно учащимся усвоить, что темп – один из элементов раскрытия формы, поэтому работая над ним, важно помнить, что подвижность исполнения должна согласовываться с техническими возможностями участников оркестра. Руководитель должен знать, что музыкальное произведение, написанное в быстром темпе со сложной фактурой, полезно разучивать в медленном темпе, постепенно – раз от раза, ускоряя его. Такой метод разучивания помогает участникам оркестра осмыслить различные ритмические рисунки отдельных партий, понять их взаимодействие, способствует свободному овладению исполнительскими навыками. Когда музыкальное произведение проигрывается часто и в быстром темпе, так или иначе вкрадываются ритмические текстовые неточности. Поэтому время от времени очень полезно проигрывать его в медленном темпе, обращая внимание участников оркестра на точное исполнение отдельных деталей. Проигрывая произведение с начала до конца не останавливаясь, надо проследить взаимосвязь отдельных музыкальных фраз, частей, обратить внимание на кульминацию всей пьесы. Затем в дальнейшей работе по осмыслению изучаемого и закреплению новых знаний, руководитель вводит новые факты, с помощью которых уточняются обобщения, выясняются ограничения, исключения или даются некоторые добавочные способы, доказательства. Прочность знаний достигается активной мыслительной деятельностью учащихся при их повторении.

Принцип доступности обучения требует постепенного повышения трудностей в преподаваемом материале. Очень важно знать, что доступность того или иного материала для учащихся определенного возраста зависит от многих условий: от характера материала и степени его сложности, от подготовки и уровня развития учащихся, от применения методов обучения и средств наглядности, способствующих сознательному усвоению материала. Доступность того или иного материала может быть облегчена различными средствами. Беря для разучивания какое-нибудь произведение, руководитель сталкивается часто с рядом трудностей, связанных с составом инструментов, внесенных в партитуру или сложностью отдельных технических мест. В данном случае качество исполнения произведения будет зависеть от умения руководителя переинструментовать партитуру, сделав ее пригодной для исполнения в данном коллективе. Доступность достигается непрерывностью обучения, т.е. тесной связью вновь изучаемого с тем, что раньше усвоено, а также строгой последовательностью в усложнении задач, выдвигаемых в процессе обучения руководителем. Чтобы добиться большей эффективности в своей работе, руководитель оркестра должен соблюдать в своей работе элементарные дидактические правила:

1. От легкого к трудному предполагает, что сознательное усвоение знаний, умений и навыков учащимися происходит при условии постепенного перехода от конкретных, хорошо известных фактов к обобщениям, от простейших обобщений к долее сложным.

2. От неизвестного к известному. Оно происходит и при усвоении теории и применении теории на практике.

3. От простого к сложному. Обычно все непонятное нам кажется сложным, а все понятное – простым. Задача руководителя заключается в том, чтобы трудное для понимания делать понятным, опираясь на то, чем уже владеют учащиеся.

4. От близкого к далекому. Под более близким нужно понимать не только то, что находится вблизи учащегося, а то, что ему ближе подходит по натуре, что он может легко понять, представить себе.

Важное и, пожалуй, определяющее значение в работе с коллективом принадлежит принципу индивидуального подхода к учащимся в условиях коллективной работы. Он выражает необходимость создания условий для активнойработы всех учащихся, и тоже время индивидуально подходить с целью успешного обучения и содействия развитию положительных задатков.И тот факт, как вовремя они будут открыты,замечены и направлены по конкретному руслу – зависит безусловно от руководителя. Есть такое выражение «видеть насквозь». Оно предполагает способность видеть внутреннее состояние человека. Такая зоркость необходима воспитателю, она помогает заглянуть в духовный мир человека, лучше воздействовать на него. Каждое наблюдение требует объективности, не терпит поспешных выводов. Плоды воспитательной работы особые, они ощущаются зримо в каких-то определенных качествах людей, в их поведении. Надо иметь ввиду, что процессвоспитания тех или иных положительных качеств зависит не только от усилий воспитанника. При распределении инструментов между учащимися, руководителю важно более тонко подойти к каждому музыканту. Иногда учащийся, играющий на домре не достигает положительных результатов и этим самым оттягивает всю домровую группу назад. Руководителю важно вовремя найти причину. Имея четкое ощущение ритма, он может принести большую пользу, играя на балалайке секунде или балалайке альт. Поэтому один из первых вопросов, которые мы должны ставить перед собой, приступая к работе – это вопрос о том, чего мы сможем добиться от того или иного человека. Такое педагогическое предвидение А.С. Макаренко определял как способность «проектировать личность». У самого Макаренко эта способность была выражено ярко: «Я умел с первого взгляда, по внешним признакам, по неуловимым гримасам физиономии, по голосу, по походке, еще каким-то мельчайшим завиткам личности, может быть даже по запаху сравнительно точно представлять какая продукция может получиться в каждом случае из этого сырья» - пишет он в своей знаменитой «Педагогической поэме».

Игра в оркестре – это коллективное творчество, где каждая партия имеет свои выразительные задачи, свои функции, и только соединив их вместе, мы услышим полное звучание партитуры. Особое значение в работе участников оркестра приобретает атмосфера товарищества. Великий реформатор сцены А.С. Станиславский, беседуя со студийцами оперно-драматической студии, подчеркивал: «Вы зависите от ваших товарищей, так же как они зависят от вас. Коллективное искусство создается только в атмосфере содружества и взаимной помощи. Забота о товарищеских отношениях есть забота обобщем деле».

Уже в начальной стадии работы необходимо разъяснить участникам оркестра, что нет «легких», «незначительных» партий, что творческая ответственность обязательна для всех исполнителей без исключения. Это чувство способствует взаимной помощи между музыкантами, объединяя их исполнительские намерения. Мы знаем, что образование порождает знание. Знание – потребность. Потребность – неудовлетворенность. А неудовлетворенный человек, по словам А.М. Горького полезен социально и симпатичен лично. Вот эта постоянная неудовлетворенность собой должна быть заложена в каждом человеке. Она является стартовой площадкой для самостоятельного самоусовершенствования,для движения вперед. Поэтому главная задача, стоящая перед руководителем – воспитание творческой личности, личности активной, принимающей участие в создании духовных ценностей, а не только в их потреблении. И как бы в подтверждении выше сказанного, важно привести следующее высказывание академика Б.М. Теплова: «Значительным музыкантом может быть только человек с большим духовным, интеллектуальным и эмоциональным содержанием. Музыка есть средство общения между людьми, и чтобы говорить музыкой, нужно не только владеть этим «языком», но и иметь, что сказать. Мало того, даже и для того, чтобы понимать музыкальную речь во всей ее содержательности, нужно иметь достаточный запас знаний, выходящих за пределы самой музыки, достаточный жизненный и культурный опыт».

Стр.5

Российское исполнительство на народных инструментах показало замечательные достижения в смысле непосредственных творческих результатов, накопления знаний и совершенствования методов преподавания. Например, такой оркестровыйинструмент, как домра малая, благодаря творчеству исполнителей, педагогики стал и сольным инструментом. Стало совершенствоваться и обучение на этом инструменте. Появились методические работы: «Основы методики обучения игре на домре» Н. Свиридова, «Совершенствование игры на трехструнной домре» Е. Климова, «Школа игры на трехструнной домре бас» А. Пильщикова и другие.

Благодаря сольной исполнительской практике появилось большое количество совершенно новых приемов игры на балалайке-приме, новая методическая литература. Но нигде, кроме учебника Ю. Шишакова «Инструментовка для оркестра русских народных инструментов», почти ничего не пишется о роли группы домр, балалаек, баянов в оркестре, а тем более в работе дирижера с ними.

В настоящее время в нашей стране существует немало оркестров русских народных инструментов. Это ряд профессиональных оркестров и ансамблей, оркестров учебных заведений (ВУЗов, музыкальных училищ (колледжей), детских школ искусств), самодеятельных коллективов. В оркестрах учебных заведе6ний, самодеятельных коллективах немало молодых, начинающих дирижеров, познающих секреты дирижерского искусства на практике

Одним из важных моментов работы дирижера является работа с группами оркестра. Это может быть работа отдельно с какой-либо группой, или в процессе общей репетиции фиксирование внимания на группе тех или иных инструментов. Так называемые «групповые репетиции» являются важной составной частью репетиционного процесса. На них отрабатываются определенные штрихи, устанавливается единая аппликатура, ведется детальная работа над техническими и исполнительскими трудностями, ансамблем исполнения и т.д.

Общие принципы работы дирижера с русским народным оркестром мало отличается от принципов работы с симфоническим, духовым оркестрами и они достаточно полно освещены в методической литературе.Но в работе с группами оркестра народных инструментов есть немало особенностей,которые требуют более внимательного рассмотрения.

Русский народный оркестр состоит из следующих групп: домровой, которая в свою очередь делится на домры пикколо, малые первые и вторые, альтовые первые и вторые, басовые первые и вторые; балалаечной, делящейся на балалайки-примы, секунды, альты, басы и контрабасы; духовой, делящейся на флейты, гобои, баяны; ударных и гуслей. Если в группах духовых, ударных и гуслей каждую партию играет один исполнитель, являясь как бы солистом, то в группах домр и балалаек каждую партию играет несколько исполнителей. Струнная группа (домры и балалайки) являются опорной группой оркестра, она наиболее многочисленна, поэтому ей должно быть уделено самое пристальное внимание со стороны дирижера. Групповые репетиции можно проводить следующим образом: группа домр; группа балалаек; группа баянов (к которым можно присоединить флейты и гобои); группа ударных.

Гусли обычно репетируют с группой балалаек. Но наибольший эффект дают групповые репетиции со струнными инструментами в следующих сочетаниях: домры малые; домры альтовые; домры басовые; балалайки примы; балалайки секунды и альт; балалайки бас и контрабас.

 Рассмотрим группу домр и принцип работы с нею.

Группа домр в оркестре русских народных инструментов является ведущей группой. Приемы игры на видовых инструментах те же, что и на домре малой. Позиции на домрах пикколо, малой и альтовой едины, изменяется только растяжка пальцев ввиду разной мензуры инструментов. А на басовой домре позиции другие, ввиду ее большей мензуры.

Из всех оркестровых домр с технической стороны домра малая наиболее подвижный инструмент, не так подвижны домры пикколо и альт, наименее подвижна домра бас. Эти факторы дирижер оркестра обязан учитывать. Это может учитываться при расстановке аппликатуры, сменах позиций, при инструментовке, при определенииправильного темпапроизведения и пр. В оркестре применяется всего одна домра пикколо. Половину группы домр обычно составляют домры малые, подразделяющиеся на первые и вторые. Остальную половину составляют домры альт и бас (альтовых домр больше, чем басовых), которые в свою очередь делятся на первые и вторые. Такой количественный состав необходим потому, что инструменты обладают различной силой звука из-за разных размеров.

Каковы аккустические особенности звучания различных струн у домр?

Нижние струны у домры пикколо звучат слабо, а верхняя ярко, при пиано серебристо, при форте резко, напряженно и может «прорезать» звучность всего оркестра. У домры малой средняя струна звучит наиболеемягко и лирические фразы нужно играть на ней. Нижняя струна тоже наиболее пригодна для исполнения задумчивых, мягких мелодий, хотя эта струна звучит глуховато. Первая струна звучит особенно ярко, звонко, хотя может звучать при пиано и мягко, серебристо. В силу технических условий круг ее художественных возможностей оказывается шире возможностей других струн. Основной, действующий в оркестре звукоряд домры в своей большей части обязан именно этой, первой струне. Большое количество музыки для домры в оркестре, расположенной в относительно высоком регистре, требует участия этой струны.

Альтовая домра, как и басовая, имеет все струны, обвитые канителью, тогда как у домры пикколо и малой обвита канителью одна струна. Наиболее сочно, певуче у домры альт звучит средняя струна, на которой обычно и играют напевные мелодии. Нижняя струна несколько глуховата. Верхняя струна «ре» при форте звучит резко.

Домра бас по звучанию иногда сравнивается с виолончелью. Да и функция ее в оркестре схожа с виолончелью.

При исполнении тремоло у басовой домры неважно звучит струна «ми», лучше звучит струна «ля». И очень хорошо, выразительно звучит верхняя струна «ре».

Каждая струна у домр, будь это домра малая или домра бас, звучит с характерным для нее оттенком. Благодаря такому качеству в звучании инструментов, дирижеру всегда нужно отдавать себе отчет, какой струной нужно воспользоваться исполнителю на домре, чтобы наилучшим образом выразить художественные намерения композитора, достичь лучшего ансамбля звучания.

Богатейшее разнообразие в звучании домр зависит не только от выбора струн, но и от действия правой руки, положения медиатора. Звук на домре извлекается, в основном, ударом медиатора о струну, следовательно, на окраску и качество звука влияет не только струна, как таковая, но и глубина ввода медиатора в струну, его поворот и место на струне, где извлекается звук. Дирижеру необходимо очень внимательно контролировать звукоизвлечение у исполнителей. Так,для достижения глубокого звука,необходимо потребовать от домристов более глубокого погружения медиатора в струну. Для легкого, поверхностного звучания необходимо играть на поверхности струны. Поворот медиатора по отношению к струне тоже имеет большое значение для тембра звучания. Так, при меньшем угле медиатора к струне, звук становится более плоским.

Создавая больший угол медиатора к струне, можно приобретать более сочный звук. Но здесь нужно соблюдать меру.

При игре правой рукой на грифе снижается сила звучности, но зато тембр приобретает особую мягкость. Игра у подставки может дать более мощный звук гнусавого тембра. Но такими приемами исполнения в оркестре нужно пользоваться весьма умеренно, так как эти приемы способны быстро утомить внимание слушателей своей необычностью.

Дирижеру еще необходимо знать, что при игре в высоких позициях правая рука домриста должна обязательно отодвигаться к подставке для лучшего звучания инструмента.

Частота тремоло на домрах зависит от характера произведения, но нужно стремиться, чтобы оно было ровнее (т.е. чередования ударов вниз и вверх были равномерными). Чрезмерно мельчить тремоло не нужно. Еще необходимо сказать о тремоло на I струне. Ввиду технических особенностей (движение медиатора не имеет ограничения при ударе вниз, в отличие от II и III струн). Тремоло на этой струне следует исполнять более собранными движениями руки, не размашисто, особенно при форте.

При работе с группой домр дирижер большое внимание должен уделять ансамблю. В это понятие вкладывается не только представление об «игре вместе». В него входит также соразмерность звучания групп домр. Постоянное контролирование правильности соотношения звучания необходимо в условиях работы не только с самодеятельным или учебными оркестрами, но и с профессиональными. Чтобы выделить или подчеркнуть какую-либо линию у какого-либо инструмента группы домр – будь то мелодия, контрапункт, имитация или гармонические ноты – дирижер регулирует их звучание, добиваясь соразмерности их между собой и по отношению к главной или другой линии.

Большое значение для ровности звучания группы домр играет и выбор струны, на которой нужно играть то или иное место. И если мы,например, при игре педали у группы домр не хотим выделять верхний голос, который ведут домры малые, то желательно его играть на III струне, которая обвита канителью и близка по звучанию к струнам домр альтовой и басовой. И, наоборот, для выделения верхнего голоса используются более яркие струны малой домры – «ре» и «ля».

Важным этапом в работе дирижера с группой домр является расстановкам штрихов. Основные штрихи (или приемы игры на домре) – это удар вниз, переменный удар и тремоло. В партитурах эти штрихи зачастую никак не обозначаются. И у исполнителей возникают неясности – каким же штрихом нужно воспользоваться в том или ином месте. Дирижер, исходя из характера, темпа произведения должен отметить эти основные штрихи либо в партиях до репетиции, либо во время репетиции. То каким штрихом исполняется то или иное место, дирижер должен ясно себе представлять до репетиции.

Аппликатуру оркестранты обычно выбирают сами, но в особо трудных местах, требующих хорошего ансамбля, им на помощь должен прийти дирижер. Как выбрать рациональную аппликатуру? Единого рецепта здесь нет, но нужно знать, что в оркестровой литературе зачастую трудность у домр составляют гаммообразные пассажи, скачки, переходы со струны на струну. Необходимо, по возможности, применять аппликатуру общих технических формул. Нужно следить, чтобы при переходе со струны на следующую струну было как можно меньше так называемого «обратного» штриха, меньше смен позиций. Желательно, чтобы в одних и тех же пассажах аппликатура у домр малых и альтовых была единой.

В оркестровой группе балалаек соблюдаются примерно следующая пропорция между количеством инструментов в каждой партии: примы – 6, секунды – 2, альты – 2, басы – 1, контрабасы – 3. У балалаек прим может применено разделение на две партии.

Группу балалаек можно разделить потехнике исполнительства, да и по применению в оркестре, на три группы; балалайки примы, балалайки секунды и альты, балалайки басы и контрабасы.

Балалайка прима в оркестре выполняет различные функции. Это и сольные эпизоды, и дублирование малых домр, и аккомпанемент. Приемы игры на балалайке приме очень разнообразны. Это – бряцание, тремоло, различные способы пиццикато, флажолеты, большая и малая дробь, срывы пальцами левой руки и т.д. Поэтому выбор приема игры, расстановка штрихов у балалаек прим приобретает первостепенное значение, ибо это не только влияет на звучание, но воспринимается и зрительно.

Часто встречаются музыкальные эпизоды, где можно применять тот, другой, третий и т.д. приемы. Встречающиеся, например, аккорды восьмыми в умеренном темпе можно играть тремоло отдельно каждую ноту; ударом указательного пальца вниз-вверх; ударом указательного пальца вниз; большим пальцем и т.д. И из этого многообразия приемов дирижер должен выбрать тот, который будет соответствовать замыслу композитора, будет удобен исполнителям. При исполнении одинарных нот на балалайке приме применяется много способов пиццикато. Это пиццикато большим пальцем, указательным пальцем, двойное пиццикато, пиццикато с вибрато. Дирижеру для выбора правильного штриха можно посоветоваться с концертмейстером группы балалаек прим, но самым идеальным будет, если дирижер досконально изучит штриховые особенности игры на балалайке.

Исполнители на балалайках секундах и альтах играют, в основном, кожаными медиаторами. Это дает возможность исполнять качественное тремоло на одной струне, на всех струнах, увеличить технику игры на инструменте, но в иных местах, для тихого звучания, применятся игра пальцами. В этой группе, играющие в основном аккомпанемент, педальные выдержанные голоса, дирижер должен добиться исполнения одинаковым приемом. При исполнении аккордами форте у этих инструментов может появиться «шлепающий» звук (призвуки от удара медиатора по струнам). Для того, чтобы этого не происходило, необходимо, чтобы медиаторы у исполнителей были определенной величины и плотности, а,