

А. Л. Коротеев [МИК]

РОЛЬ ДУХОВЫХ ОРКЕСТРОВ В ПРОПАГАНДЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Как отмечает известный советский музыковед Т. В. Попова, «могучая сила большого музыкального искусства — в его способности разбудить в человеке дремлющие, еще не ясные ему самому стремления, волевые порывы, приобщить его к миру высоких идей и чувств, помочь познать до времени скрытые в его собственной душе эмоции и творческие возможности» [1]. Эту сложную и многогранную задачу выполняет концертная деятельность профессиональных и самодеятельных духовых оркестров и ансамблей, а также отдельных исполнителей на духовых инструментах.

Победа Великой Октябрьской социалистической революции в нашей стране вызвала к жизни творчество широких масс. На фабриках, заводах, при сельских клубах, повсеместно стали возникать гражданские любительские духовые оркестры. Военные духовые оркестры были созданы сразу после революции в воинских частях и подразделениях в соответствии с постановлением Совнаркома. Указания об их функциях были изложены и в приказе Реввоенсовета (1920 г.). Как военные, так и гражданские духовые оркестры сыграли огромную организующую и пропагандистскую роль в борьбе народных масс за власть Советов. В Белоруссии успешной концертной деятельностью занимались одни из первых духовых оркестров республики, созданных при Бело-

русском политехническом институте и при клубе Гомельской спичечной фабрики «Везувий» в начале 20-х годов.

Оркестры являлись постоянными участниками демонстраций, народных празднеств, выступали с концертными программами в садах, парках и т. д. Репертуар духовых оркестров состоял преимущественно из переложений революционных песен и маршей. Некоторые музыканты-любители в духовых оркестрах достигли высокого уровня профессионализма. Так, лучшие из них вошли в состав профессионального симфонического оркестра, созданного в Минске Н. Михайловым в 1928 г. (сейчас Государственный академический симфонический оркестр БССР). Создание такого коллектива послужило стимулом для деятельности белорусских композиторов и явилось подлинной творческой лабораторией.

Белорусские композиторы в своих сочинениях стали чаще обращаться к использованию в оркестре духовых инструментов, ощутив красоту и выразительность их тона, колористически-эмоциональные исполнительские возможности. Отметим, что оригинальное использование флейты, кларнета, валторны можно найти в Симфонiette Н. Чуркина «Белорусские картинки» (20-е годы). Широко были представлены все деревянные духовые (особенно выразительны партия фагота, а также мощное звучание труб в кульминациях) во Второй симфонии Н. Аладова (1930); мастерски использованы деревянные духовые (предпочтение отдается выразительности английского рожка) в «Сюите на белорусские темы» А. Туренкова (1933); частое обращение композитора к воздушному звучанию деревянной группы оркестра (например, соло гобоя из трио Анданте) мы находим у Н. Аладова (1936); своеобразным применением деревянных духовых (легкий, колышущийся фон звучания флейт, оригинальное использование фагота) отличается Вторая сюита Г. Пукста (1937).

Знаменательным событием в музыкальном искусстве Белоруссии явилась Концертная фантазия для флейты и симфонического оркестра Н. Аладова, ставшая первым концертным сочинением для духовых инструментов в белорусской музыке*.

В последующие годы в жанре духовой музыки плодотворно работают такие белорусские композиторы, как С. Полонский, И. Кузнецов, Д. Лукас, П. Подковыров, М. Шнейдерман, Н. Чуркин, Е. Тикоцкий, Ю. Бельзацкий, которые пишут не только сольные произведения для духовых инструментов, но и оригинальные сочинения для духового оркестра.

Необходимо отметить, что в 40-е годы у нас в стране интенсивно продолжал расширяться репертуар для духовых оркест-

* Это произведение с успехом прозвучало в исполнении В. Харитонова и Государственного симфонического оркестра БССР под управлением Б. Афанасьева (1959).

семестр с указанием методов устранения имеющихся недостатков технического и художественного плана.

Программу по дирижированию нужно подбирать с таким расчетом, чтобы новое строилось на базе пройденного и закрепляло его. Слишком сложные и, наоборот, слишком легкие произведения в одинаковой степени не приносят существенного эффекта: первые — в связи с недоступностью освоения, вторые — из-за потери к ним интереса. В учебной работе педагогом должны быть широко использованы все принципы советской дидактики: наглядность, сознательность, прочное усвоение знаний, систематичность и доступность. Объяснение нового, особенно трудного, материала должно производиться на ярких примерах и образах — они запоминаются легче и удерживаются в памяти значительно дольше сухих словесных объяснений.

Весьма благотворно сказывается на усвоении сложных художественных и технических моментов ясное представление студентом музыкального образа или действия через схематическое воплощение динамики содержания дирижируемого произведения в рисунке.

Обращали ли Вы когда-нибудь внимание на увлеченно разговаривающих между собой людей? Как порой выразительна и образно точна их жестикуляция. И это потому, что они выражают волнующие их в данный момент мысли и чувства. То же самое должно происходить и в дирижировании. Без глубокого изучения содержания произведения, чуткого восприятия, сопереживания с происходящим в музыкальном тексте произведение остается глухим, а руки — немymi.

Восприятие музыки, усвоение и ответная реакция невозможны без возникновения у студента-дирижера ассоциативных мыслей и чувств. Изучая хоровое произведение, он как бы переносится в мир его образов. И это возможно лишь при условии яркого воображения.

Психологи считают, что воображение поддается развитию. Глубокое проникновение в идейно-художественную сущность хорового произведения, видение образов дают возможность целостно развивать творческое воображение студента, многогранно воспринимать и творчески решать художественные задачи хоровой партитуры.

Работу дирижера над партитурой можно в какой-то степени сравнить с режиссерской. И тот и другой должны обладать внутренним видением, ощущением структуры, композиции, нюансировки, ритма, художественного своеобразия и т. д.

С первых дней обучения педагог не должен допускать ни одного неосознанного, неосмысленного действия, небрежной проработки студентом учебного материала, поверхностного отношения к музыкальному образу. Он призван постоянно добиваться правильного толкования произведения, развивать логическое мышление в музыке, прививать умение раскрывать художественный

замысел на основе анализа литературного текста, мелодии, гармонии и т. д. Неоценимую помощь в этом может оказать и взаимное посещение уроков с последующим их обсуждением в классе. Такое посещение расширяет творческий диапазон студента, обогащает новыми знаниями, развивает критическое мышление. Педагог при этом должен давать разные произведения, чтобы вызвать интерес к посещению уроков.

Серьезное внимание, особенно в течение первого семестра, должно уделяться постановке корпуса, рук, тактированию дирижерских схем и т. д. Для этого необходимо широко использовать различные упражнения, яркие приемы, образные сравнения, предшествующие разучиванию заданного произведения. В этот период студенту целесообразно внимательно ознакомиться с партитурой, творчеством композитора, его стилем, эпохой, в которую он творил, определить место и значимость произведения в деятельности композитора, сделать подробный музыкально-теоретический, вокально-хоровой и исполнительский разбор произведения. Предварительно необходимо выучить произведение наизусть на фортепиано (отдельно партитуру, отдельно аккомпанемент, если такой имеется), затем соединить все воедино, выучить голоса партитуры и литературный текст, и только после этого, овладев элементарными приемами дирижирования, приступить к выражению произведения посредством жеста.

Безуспешно требовать, а в какой-то степени и вредно, от начинающего дирижера, не владеющего элементарной техникой и указанными навыками, продирижировать «в характере». В этом случае мы с самого начала приучаем студента несерьезно подходить к работе над произведением, когда на первом плане бессмысленное, невыразительное «махание» руками. В результате освоения технических сложностей идет автоматически, путем «натаскивания».

Относительно важности специальных упражнений в освоении техники дирижирования К. А. Ольхов писал: «Начинающих дирижеров надо обучать самым общим и самым закономерным приемам дирижирования, которые они впоследствии, усвоив до автоматизма, смогут индивидуально варьировать, вырабатывая свой собственный почерк. Для этого нужны упражнения на отдельные элементы дирижерской техники...

Нет основания опасаться того, что повышенное внимание к единичному жесту помешает ученику впоследствии естественно вести «поток» жестов при дирижировании. Наоборот, овладев единичным жестом, он в дальнейшем сможет отдаться только музыкально-художественным задачам, не думая о том, как показать ту или иную деталь. Нужные движения будут делаться автоматически» [3].

Учитывая вышесказанное, было бы целесообразным в программах по хоровому дирижированию для институтов культуры предусмотреть соответствующие упражнения, которые способст-

вовали бы ускоренному освоению студентами, не имеющими специальной подготовки, элементарной техникой дирижирования. Это в свою очередь конкретизировало подход к методике начального обучения дирижированию. Обучение по принципу «делай, как я» основательно устарело. При наличии необходимой теоретической базы практические навыки усваиваются намного эффективнее, и тем самым повышается качество подготовки специалистов хорового дела. В этой связи требуется разработка новой научной методики по технике дирижирования, способствующей качественной подготовке специалистов в области хорового дирижирования.

Примечания

1. Римский-Корсаков Н. А. Теория и практика (и) обязательная теория музыки в русской консерватории: Литературные произведения и переписка.— Полн. собр. соч.: М., 1963, т. 2, с. 204. 2. Штраус Р. Размышления и воспоминания. После постановки «Парсифаля» (лето 1933).— В кн.: Исполнительское искусство зарубежных стран. М., 1975, вып. 7, с. 81. 3. Ольхов К. А. Вопросы теории дирижерской техники и обучения хоровых дирижеров.— Л., 1979, с. 126—128.