|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| ЦП Цветной оли | ВСЕРОССИЙСКОЕ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО  ЗНАМЕНИ ОБЩЕСТВО СЛЕПЫХ КУЛЬТУРНО-СПОРТИВНЫЙ РЕАБИЛИТАЦИОННЫЙ КОМПЛЕКС |  |

Организационно-методический отдел

СВЕТЛАНА ДУДЕНИНА

**ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ ДИРИЖЕРА СО СЛАБОВИДЯЩИМИ И НЕЗРЯЧИМИ МУЗЫКАНТАМИ**

(на примере оркестра русских народных инструментов Центрального Дома Культуры Всероссийского общества слепых)

*Методическая брошюра*

МОСКВА

2013

ВВЕДЕНИЕ

"Слепым, лишенным возможности

созерцать красоты природы, наблюдать

произведения человеческой

изобретательности и труда, можно

доставить возможность наслаждения

в мире звуков и не только пассивного

восприятия их, но и активного,

самостоятельного их воспроизведения".

А. И. Скребицкий.

К вопросам образования и профессиональной подготовки

инвалидов, трудоустройства их и интеллектуальной сфере в нашей стране всегда подходили как к задаче огромного социального и культурного значения. Всероссийское общество слепых (ВОС) является одной из самых многочисленных организаций инвалидов, и поэтому разработка и научный анализ вопросов, связанных с реабилитацией людей и их адаптации к полноценной творческой деятельности, является важной задачей деятелей культуры и науки. Для людей, имеющих недостаточно четкие и правильные зрительные представления, а иногда и лишенных их вовсе, особенно важно слуховое восприятие и, естественно, те виды искусства, которые основаны на них. Музыка является таким видом искусства, которое с большой эмоциональной силой передает идеи, высокие чувства и по силе своего воздействия на человека подчас не имеет себе равных.

Однако научных работ и методик работы с незрячими, обучающимися музыке, не так уж и много, а исследований по вопросам оркестровой работы и исполнительства с членами ВОС практически нет совсем.

Данная брошюра являет собой попытку привлечь внимание общественности, научных деятелей, педагогов, работающих с незрячими, руководителей ансамблей и оркестров ВОС к необходимости и целесообразности развивать этот вид творчества слепых, научно анализировать его и создавать прогрессивные методики работы с участниками для более интенсивного развития этого направления, вовлечения в него все новых и новых сил, быстрейшей реабилитации слепых и адаптации их к окружающему миру.

Основываясь на опыте работы с оркестром русских народных инструментов Центрального дома культуры ВОС, мы попытаемся рассмотреть вопросы и особенности этого вида деятельности, предложим некоторые приемы и способы руководства и индивидуальных занятий, проследив исторический путь коллектива, покажем возможные направления его развития в вопросах репертуара, инструментария, состава, познакомим с некоторыми экспериментами, наглядными примерами, взятыми из реальной практики, которые могут быть использованы в работе с подобными коллективами.

Тем не менее, приведенный ниже опыт работы может быть применен не только в специфических условиях обучения незрячих, но и при создании и деятельности любого творческого коллектива, также может быть интересен педагогам, руководителям, студентам средних и высших учебных заведений, участникам ансамблей и оркестров любых составов, людям, связанным с народным творчеством и образованием.

Объем данной работы позволяет лишь схематично наметить круг вопросов, поднимаемых в данной работе. Более тщательным исследованием автор намерен заниматься в дальнейшем, претворять эти наработки в своей практике и призывает всех заинтересовавшихся этой проблемой к сотрудничеству и совершенствованию методов ее разрешения.

С древнейших времен ценились талантливые самобытные слепые музыканты, певцы-сказители. Они отличались обостренным слухом, мастерским владением музыкальным инструментом и голосом, неординарным складом ума и типом мышления. Люди, вне зависимости от званий и сословий, тянулись к их творчеству и всевозможно поощряли его. Широко известны такие легендарные личности, как Боян, Гомер, Аваси, Остап Вересай...

Не исключением были и славянские земли, по которым кочевали группы слепых музыкантов, называемые в народе «калики перехожие». Небольшими группами, в сопровождении зрячего человека, они доносили свое мастерство до слушателей, играя на различных народных инструментах - гуслях, лире, балалайках, свирелях, рожках, ударных и других. Можно предположить, что эти маленькие ансамбли иногда встречались и музицировали вместе (на привалах, в крупных городах, по заказу в домах вельмож и т. п.).

Начиная с XI века, основными носителями коллективного музицирования стали кочевые скоморохи. Объединяясь в так называемые "ватаги", они были желанными гостями в любом месте огромной России. Существовали и "оседлые" скоморохи, которые жили при князьях, неся государеву службу. Документов, подтверждающих данные явления, не так много, но они существуют (некоторые летописи, легенды, фрески, тексты старинных песен и т.п.)

Глубокая историческая основа коллективного музицирования в России повлекла за собой образование в 1887 году "Великорусского оркестра" под руководством талантливого музыканта, педагога и организатора Василия Васильевича Андреева. Уникальность андреевского оркестра была в том, что основу составляли исконно русские инструменты, а репертуар, помимо обработок народных мелодий, стал включать и произведения классики, и оригинальные композиторские работы для оркестра. Параллельно Андреевскому, в конце XIX века, образовались оркестры Н.И. Белобородова, О.У.Смоленского, Г.П.Любимова, что послужило стимулом для массового распространения и развития народных инструментов.

Особое место занимает личность Петра Ивановича Алексеева. Будучи воспитанником и сподвижником В.В.Андреева, он принимал непосредственное участие и явился одним из организаторов двух крупнейших московских оркестров. Так, в 1919 году, вместе с Б.С.Трояновским, он создал ансамбль русских народных инструментов, ставший через несколько лет оркестром, и которому в 1946 году присвоили имя Н.П.Осипова. А в 1945 году, усилиями Алексеева формируется также русский народный оркестр Всесоюзного радиокомитета, (впоследствии - Академический оркестр русских народных инструментов Центрального телевидения и Всесоюзного радио). Его деятельность опосредованно коснулась и создания московского оркестра Всероссийского общества слепых.

Одним из руководителей этого коллектива являлся Николай Александрович Стеблин, который в свое время был учеником Петра Алексеева и пользовался его поддержкой и советами. Несколько раз Алексеев приходил на репетиции и концерты незрячих музыкантов и всячески поощрял деятельность оркестра.

В 1917 году появляется Левшинская школа для слепых, которая в 1923 году была реорганизована в музыкальный техникум. В школе преподавал организатор первого профессионального Государственного оркестра домр и Государственной показательной мастерской народных инструментов Григорий Павлович Любимов и его ученики. Возможно, что школа Любимова также повлияла на создание оркестра ВОС, т.к. многие его ученики были незрячими и в дальнейшем работали на поприще русского народного творчества. Доказательством того может явиться тот факт, что первоначально состав московского народного оркестра ВОС был четырехструнным.

В 1933 году в городе Курске открывается музыкальное училище для слепых, а в 1944 году композитор и педагог И.М. Папков стал инициатором создания в городе Загорске "музыкальной школы-интерната для военно-ослепших (действовала до 1951года), в которой изучались предметы по программе музыкального училища.

В 1956 году, в клубе Всероссийского общества слепых, Семен Федорович Цепелев, по предложению руководства клуба, начинает создавать оркестр русских народных инструментов. Самобытность и красота звучания народного оркестра, в те годы уже необычайно популярного и любимого, приводит в образующийся коллектив множество людей. По свидетельствам участников, в этом же 1956 году, состав коллектива насчитывал около двадцати человек. Как указывалось выше, основой оркестра стала 4-х струнная домра - от примы до домры-контрабас - и баяны. Слепой от рождения, С.Ф. Цепелев вложил в создание коллектива много сил и энергии.

Первыми произведениями стали обработки широко популярных русских народных песен и мелодий - "Уральская плясовая" и "Коробейники". Скрипичный диапазон домр позволил исполнять и более серьезные произведения, такие как "Песня Сольвейг" Э. Грига, "Грустная песня" П. Чайковского, "Венгерский танец " № 5 И. Брамса, песни советских композиторов. Первыми выступлениями, которые документально подтверждены, являлись, например, концерт в саду Баумана в 1957 году, в честь 40-ой годовщины Великой Октябрьской Социалистической революции, в Институте повышения квалификации работников ВОС в поселке Быково, гастроли в Ленинграде и др. В 1960 году оркестр был премирован на зональном смотре художественной самодеятельности.

Вместе с Цепелевым в оркестре работал Глеб Александрович Смирнов. Незрячий с детства (род. в 1930 г.), он учился в Московской школе - интернате, училище им. Октябрьской революции по классу баяна, а в 1957 году с отличием окончил историко-теоретический и композиторский факультет ГМПИ им. Гнесиных. С 1960 года он становится председателем музыкальной секции при Центральном правлении ВОС, затем заведующим музыкальным отделом брайлевской литературы издательства "Просвещение". В эти годы ему присвоено звание "Заслуженный работник культуры РСФСР".

После ухода С.Ф. Цепелева (1971 год), деятельность оркестра, по ряду причин, на некоторое время становится менее активной.

Новый подъем его деятельности в середине 70-х г.г., был вызван появлением таких профессиональных музыкантов и руководителей, как Владимир Антонович Андреев и Петр Васильевич Васильев.

В.А. Андреев долгое время играл в составе Государственного оркестра русских народных инструментов им. Н.П.Осипова на домре (в частности в 1955 году - на домре меццо-сопрано) и работал преподавателем в Московском институте культуры. В 1974 году, будучи уже в пенсионном возрасте, он взялся за работу с оркестром Центрального Дома Культуры ВОС. Владимир Антонович был большим энтузиастом своего дела, всегда очень "болел" за оркестр. Сам делая инструментовки и партитуры, он начал работу с разучивания нескольких пьес, постепенно расширяя репертуар. Вместе с П.В.Васильевым, он явился инициатором смены 4-х струнного состава домр на 3-х струнный, закрепил введенные несколькими годами раньше Н.А.Стеблиным, балалайку, гитару и ударные инструменты. Это позволило оркестру ВОС обращаться к уже сложившемуся к тому времени огромному багажу нотной литературы, накопленному профессиональными коллективами народных инструментов. В исполнении оркестра звучали произведения В.В. Андреева "Светит месяц" и вальс "Воспоминание", пьеса В. Дмитриева "Русское интермеццо", обработка Б. Трояновского "Ай, все кумушки домой", “Поэма” З. Фибиха и многое другое. В 1974 году состоялись первые гастроли коллектива в Молдавию, правда, в неполном составе. Оркестр выступает на площадках учебно-производственных предприятий (УПП) и в санаториях системы ВОС. Руководил В.А. Андреев до самой смерти и, будучи тяжело больным, отдавал все свои силы оркестру.

В 1979 году пост руководителя занял его ученик и помощник Петр Васильевич Васильев, который стал достойным преемником и продолжателем в совершенствовании оркестра. Значительно увеличив репертуар оркестровых произведений и аккомпанемента для солистов, Васильев с коллективом много выступает в Подмосковье, гастролирует в союзных республиках: Украине, Белоруссии, Казахстане, Армении, Литве, Латвии.

В 1970 году открывается Центральный Дом Культуры ВОС, в котором стал базироваться оркестр, в связи с этим коллектив получил название оркестр русских народных инструментов Центрального Дома Культуры ВОС (ОРНИ ЦДК ВОС).

Следующим руководителем после Васильева стал Валерий Евгеньевич Акилов, котрый также был воспитанником Московского института культуры и Государственного Академического оркестра им. Осипова, артистом которого является и по сей день.

Новый подъем в развитии оркестра начался в середине 90-х годов, в это время руководителем становится выпускник ассисентуры -стажировки Российской Академии Музыки им.Гнесиных, дипломант международного конкурса Валерий Юрьевич Кораблев. Он вводит в состав оркестра духовые инструменты ( свирели, жалейки, окарину, волынку, бересту, кларнет ), скрипку, звончатые гусли, новые ударные инструменты ( большой и малый барабаны, коробочки, металлофоны, разнообразные тарелки ), тембровые баяны; явился инициатором создания на базе коллектива уникального оркестра свирелей, изготовленного и разработанного слепым мастером и музыкантом Борисом Николаевичем Гулашевским (город Йошкар - Ола). Этот состав включает в себя более двадцати инструментов, от свирели-пикколо до контрабаса, является ярким и самобытным по звучанию, необычным по внешнему виду, и оригинальным по своему замыслу (в данное время это единственный в мире подобный оркестр).

Увеличивается численность народного оркестра, растет и шлифуется репертуар, появляются произведения новых стилей и жанров, возрастает зрительская симпатия и интерес к коллективу средств массовой информации, расширяется концертная деятельность. Оркестр постоянно находится в отличной форме, готов к выступлениям на любых площадках и в любых залах, имеет свое яркое и неповторимое лицо. Не случайно администрация ЦДК ВОС в 1998 году представила коллектив к присвоению звания "народного". В данное время оркестр полон сил и энергии; планируются новые выступления и гастроли в Москве, по стране и за рубежом, новые репертуарные программы, введение новых солирующих инструментов и певцов, работа с современными композиторами, видео- и аудиозаписи на телевидении и радио; развиваются методы работы с участниками; ведется деятельность по систематизации и передаче прогрессивного педагогического опыта руководителей.

**II**

**Особенности работы с оркестром ВОС.**

Кратко проследив выше развитие совместного музицирования на народных инструментах в целом и в системе ВОС, мы убедились, что творчество незрячих тесно связано с развитием народного исполнительства. Это выражается в преемственности традиций основоположников народного оркестра. Энтузиазм, любовь и опора на народную музыку, донесение до слушателей профессионально обработанных народных мелодий, гибкость инструментария, пропагандирование, развитие и совершенствование народных инструментов, привлечение профессиональных композиторов для расширения репертуара и звуковыразительных средств инструментов, вплоть до использования крупных форм и новых направлений музыкального языка, бережная творческая интерпретация произведений классики, все эти и многие другие качества оркестра, привитые В.В.Андреевым и его сподвижниками, составляют фундамент оркестра народных инструментов ВОС и до сего дня.

Совместное музицирование является одним из средств реабилитации для слепых и людей с остатком зрения. Оно затрагивает такие жизнедеятельные стороны, как общение, обмен опытом и информацией, художественное, духовное и нравственное воспитание, творчество. Полученное музыкальное образование в реабилитационных центрах, в специализированных школах, музыкальных училищах и институтах, ориентировано в основном на сольную, аккомпаниаторскую и ансамблевую деятельность, причем в ансамблях, как правило, однородных и малых по составу. Подготовка музыкантов оркестра в учебных заведениях фактически не предусмотрена. Это является одной из причин самодеятельности оркестра ВОС. Хотя эта причина не самая главная.

Самодеятельность оркестра ВОС - это самодеятельность не в плане низкой планки профессионализма, а в плане самостоятельного художественного творчества и выхода энергии. Создание профессионального оркестра ВОС практически невозможно по причине меньшей коммуникабельности оркестрантов, т.е. недостаточной связи с дирижером и окружающими, чем в обычном оркестре. При работе с коллективом незрячих и людей с дефектами зрения, представления которых основываются главным образом на слуховом восприятии, возникает ряд особенностей. Проанализируем различные стороны этого процесса.

1. Оркестр, с одной стороны, - большое объединение людей,

каждый из которых личность, со своими способностями, характером и проблемами, с другой стороны - это единый живой организм, с общими идеями, настроением и сценическим показателем. Практика показала, что атмосфера в коллективе и его концертный уровень целиком зависят от подобранного репертуара.

Люди, познание мира которых опирается в основном на слуховые восприятия, очень восприимчивы к музыке, главным образом, к народной, которая близка и по воспитанию, и по духу, которая постоянно на слуху или легко ложится на слух, хорошо запоминается наизусть и доступна для понимания. Поэтому основу репертуара всегда составляют народные песни, мелодии и их обработки.

При выборе произведения, необходимо рассматривать его с позиции выучивания наизусть. Ведь большую часть оркестра ВОС составляют люди слепые или с небольшим остатком зрения, для которых это единственный способ сыграть правильно свою партию. Легче всего учатся на память произведения и пьесы с простой музыкальной формой. Поэтому основа формы всего репертуара - миниатюра, с понятной, как правило "квадратной" структурой, "простыми" размерами. Большинство оркестрантов - это музыканты-любители, и поэтому предварительно упрощенные агогика, ритмика, гармонический язык и средства выразительности, помогают участникам на пути разучивания музыкальных произведений.

К примеру, в репертуаре московского оркестра ВОС очень много аккомпанемента солистам-вокалистам и инструменталистам. Причина - в специфике оркестра. Незрячие музыканты, осваивая музыкальный инструмент, довольно быстро обучаются аккомпанировать. Это близко их жизненному ритму, ведь познание окружающего мира происходит у них через посредников, через услышанное и "увиденное" руками. Слепых постоянно сопровождают проводники - дома, на улице, в транспорте. Эта необходимость в проводнике, в лидере проявляется и в музыкальной деятельности незрячих. Солист выступает в качестве ведущего, по нему легко ориентироваться и музицировать вместе. В процессе работы с певцами, руководитель, выделяя и объясняя сложные или неудавшиеся места в вокальной партии, добивается более правильного исполнения, интонирования, работы с текстом, как правило, путем их повторения и сравнивания. Музыканты в это время, проигрывая несколько раз и анализируя вместе с дирижером ошибки, получают представление о верном голосоведении, построении фразы, использовании динамических, акустических и гармонических эффектов, артикуляции.

Большую пользу приносит работа с профессиональными солистами - инструменталистами. Их зрелое и талантливое исполнение стимулирует оркестрантов к пониманию не только своей партии, но и общего замысла автора, исполнителя и дирижера, повышает требовательность к своему исполнению, а также развивает музыкальную и общую эрудицию.

Диапазон репертуара оркестра ВОС по стилям и жанрам практически не ограничен: от старинной до современной, от классической, серьезной до легкой, эстрадной музыки. Однако, планируя репертуар, не стоит обращаться к крайностям, во всем должна быть золотая середина. Например, не желательно в репертуар оркестра ВОС включать пьесы, музыка которых малодоступна оркестрантам. Это, к примеру, восточная музыка, джаз в чистом виде, произведения ультрасовременных композиторских течений: алиаторики, сонористики, додекафонии и др., тем не менее, это возможно, но работа над такими произведениями отнимает очень много сил, времени, а желаемого результата и стилистического соответствия достигнуть будет крайне трудно.

Необходимость переинструментовок произведений характерна для любого самодеятельного коллектива, но для оркестра ВОС - вдвойне. В исполнении музыкантов звучат пьесы В. Андреева, И. Тамарина, Г. Свиридова, Ф. Шуберта,

Э. Грига, И. Дунаевского, Н. Лысенко, П. Булахова, А. Варламова, А. Гурилева и других известных композиторов, концертные пьесы, фантазии, обработки народных песен и мелодий, популярные эстрадные миниатюры; но почти все из вышеназванного требовало творческой обработки материала в плане некоторого изменения партий оркестрантам, учитывая индивидуальные возможности каждого. Это может выражаться в использовании повторных элементов, реприз, упрощении или развитии фактуры, придание более логичной структуры форме, ритму, гармонии, динамике, агогике, фразировке и интонации, по возможности, в дублировании основных оркестровых функций. Это обосновано особенностями психологии и физиологии людей, в особенности инвалидов (недомогания, болезни, стрессы, специфические особенности незрячих, сценическое волнение, необходимость партнерства, взаимопомощи и индивидуального творческого самовыражения).

Опираясь на выученный, обыгранный и проверенный концертной деятельностью репертуар, осуществляется дальнейшее его обновление и совершенствование. Это выражается: в подборе произведений на основе выбранного направления, творческого имиджа, интересов участников, концертных перспектив коллектива; в развитии и совершенствовании партий; транспонировании, смене солистов; изменении инструментария оркестра, в творческих экспериментах. Исходя из опыта, можно сказать, что обновление репертуара оркестра ВОС в среднем составляет от 30% до 70% в год.

Кроме вышеуказанных аргументов, на развитие и формирование репертуара может также влиять еще множество причин, в том числе: экономическая и политическая ситуация в стране, области, городе и конкретной организации, базирующей оркестр; стечение обстоятельств; нравственный климат в коллективе и вокруг него; наличие или отсутствие у оркестра опытных администраторов, поклонников, доброжелателей и, на основе этого, появление новых и интересных планов, выступлений, гастролей и контактов со зрителями ; личные качества руководителей и участников ; и многое, многое другое, что невозможно научно обосновать, выявить и, соответственно, изменить или закрепить научно, в связи с чем это далее не будет подчеркиваться в данной работе, но иметь в виду эти факторы и учитывать их необходимо.

2. Музыканты в оркестре далеко не все одинаковы по природным способностям, по уровню культуры и музыкальной подготовки. Это основная сложность работы с самодеятельным коллективом. Своеобразие оркестра ВОС прилагает еще и свои особенности, частично уже рассмотренные нами выше. В отличие от профессионального коллектива, руководитель часто вынужден обучать начинающего с нуля, учитывая его возраст, музыкальные данные, интерес и желание. Очень важно найти пришедшему участнику такое место в оркестре, где бы он мог максимально реализовать свои качества (практический пример 4) . Большое значение имеет тщательная индивидуальная работа, она не должна быть слишком скучной и утомительной, и при первой же возможности должна воплотиться в оркестровой игре, чтобы начинающий уже в ближайшее время мог видеть результаты своего труда.

А) - Именно поэтому в самодеятельном оркестре часто применяется прием вариантности партий. Это выражается в том, что оркестровые голоса различной сложности даются оркестрантам с учетом их подготовки. По истечению времени, с ростом возможностей, партии усложняются и доводятся до уровня первоначального замысла (пр. пример 5). Этот процесс может длиться годами, а может и остановиться на каком-то этапе, а в некоторых случаях - перерасти задуманный вариант в более сложный. Данный прием применяется в двух случаях. Первый рассчитан на скорейшее введение музыканта в оркестр, а второй - на развитие его способностей. В одном случае, отталкиваясь от исходных данных нового участника, дается оркестровый голос, меньшей сложности, чем основной, записанный в партитуре, для ускорения его выучивания и использования в оркестре.

Однако бывает так, что приходит человек с очень высоким музыкальным потенциалом, который способен сыграть партию более высокой сложности, чем задуманная. Тогда появляется возможность написать или более интересный оркестровый голос, или предоставить оркестранту импровизировать в рамках формы и продумать партию самому.

В другом случае опора идет на музыканта, который уже достаточно ориентируется в произведениях, знает свой оркестровый голос или его определенный вариант, и может выучить более сложный. Такой прием рассчитан на развитие участников, которые идут по пути обучения и совершенствования своих музыкальных и технических способностей, ориентируясь на принцип - от простого к сложному.

Конечно же, если, используя этот прием, выписать все вари - анты голосов, то полная партитура оркестра по количеству строчек может приближаться к количеству реальных и потенциальных участников в нем; естественно такого быть не может и исходная партитура записывается традиционно.

- В практике музыкантов существует понятие "школа подражания". Под этим подразумевается стремление ученика подражать своему учителю, коллеге, партнеру по оркестровой группе или методика педагога, направленная на передачу системы музыкальных идей и приемов игры на инструменте. Под влиянием творчества и личности своего кумира, молодой музыкант на первых порах копирует его игру, а затем начинает проявлять собственную инициативу. Слияние опыта педагога и собственных творческих находок, создает новое оригинальное начало музыканта, его исполнительскую манеру. При работе с незрячими это может воплощаться в разучивании "с пальцев", с записанной фонограммы, при репетиционной работе по группам (ориентация на соседа.

Издревле в музыкальном народном творчестве преемственность традиций осуществлялась через устную форму передачи. Молодые музыканты учились у лучших мастеров старшего поколения, подражая им, а в инструментальной сфере, обучаясь "с пальцев". Даже с появлением нотной письменности, народные исполнители не имели возможности овладеть ею и соответственно пользовались лишь старым, проверенным временем способом. Этот исторически сложившийся прием используется в практике и до сего дня, а для незрячих он является одним из основных.

С утратой зрения у человека усиливается деятельность слухового аппарата, слепой находится как бы в режиме постоянного слухового внимания, благодаря которому он запоминает и воспроизводит услышанное. Этот процесс проходит, как правило, в такой форме: руководитель, занимаясь индивидуально с участником, проигрывает ему разучиваемую партию целиком, затем разбивает ее на определенные, логически завершенные части, мотивы, фразы и, наигрывая, заставляет ученика воспроизводить их, поправляя при этом аппликатуру, приемы звукоизвлечения, текстовые ошибки.

Далее идет процесс соединения "кусочков" партии в единое целое и проигрывание ее целиком, добиваясь безошибочного результата. Для выучивания партий наизусть требуется, судя по опыту, минимум две репетиции: на первой - разучивание, на второй - закрепление материала. Но, конечно же, все зависит от музыкальной памяти и способностей ученика. В оркестре есть участники, очень одаренные музыкально, с высоким профессионализмом, некоторые с профессиональным музыкальным образованием, но человеческая память имеет свои границы и законы, и для запоминания, даже талантливым людям, требуется определенное время. В таких случаях есть способ, который сейчас очень распространен даже среди зрячих людей. Это разучивание с магнитофонной записи. Руководитель записывает партию на магнитофон, а участник учит свой оркестровый голос самостоятельно, прослушивая и воспроизводя его столько, сколько возникает в этом потребность. Большинство партий в оркестровой партитуре не являются сольными, поэтому они записываются параллельно с основной темой, для того, чтобы ученик мог играть, ориентируясь на главный мотив, а в дальнейшем безболезненно влиться в оркестровую ткань.

- Еще один из основополагающих приемов, применяемый в репетиционной работе, это разучивание нот по рельефно-точечной записи. (пр. пример 7).

Рельефно-точечная система, изобретенная незрячим французом Луи Брайлем (1809-1852г.г.), проникла в Россию в 1881 году, но первые брайлевские книги печатались с 1881 по 1898 года за границей, преимущественно в Берлине, в типографии Шульца. Первопечатницей в России была известная общественная деятельница Анна Александровна Адлер (1861-1924г.г.).

Знание оркестрантами системы записи нот по Брайлю во многом облегчает работу руководителя и помогает самому музы-

канту. Развитие репертуара требует от незрячих запоминания и удерживания в голове большого количества оркестровых партий, что практически невозможно, за редким исключением. Владея брайлевским письмом, незрячий музыкант способен самостоятельно разучить, повторить, вспомнить свой оркестровый голос, а также помочь руководителю в написании партий не только себе, но и другим участникам коллектива и даже обучить, еще не владеющих этой системой, музыкантов (пр. пример 6).

- В оркестре ВОС очень много участников с некоторым остатком зрения. Для них чтение обычной записи на стандартной бумаге недоступно (пр. пример 3). Разработана и широко используется в системе ВОС запись на крупном нотном стане. Ноты здесь по размерам в несколько раз превышают общепринятые стандарты (пр. пример 7). Чтение такой записи не составляет трудности и не требует от оркестранта заучивания своих партий наизусть. Однако, написание таких нот - процесс более длительный, требует определенной практики и технических средств (наличие бумаги с таким нотным станом, толстых фломастеров или маркеров различных цветов, корректирующей жидкости, и др.)

- Когда партии, в процессе индивидуальных занятий, начинают звучать уверенно, можно, для дальнейшего разучивания и запоминания, объединить двух или нескольких участников и таким образом перейти к групповым занятиям. В течение репетиции не следует стремиться связать все произведение, достаточно соединить лишь его часть. Это можно записать на магнитофонную ленту и сообща прослушать, что дает возможность исполнителям самим обнаружить свои ошибки, как бы со стороны, и в то же время придает репетиции творческий характер. Одновременно многократное проигрывание и прослушивание помогает твердо закрепить материал.

Все эти приемы должны быть направлены не только на чисто техническое разучивание партий и общемузыкальное развитие, но и на формирование потребности в самостоятельном совершенствовании своих навыков и способностей, что невозможно без регулярных домашних занятий, которые дают не только определенные результаты в обучении, но и создают собственную творческую индивидуальность.

В) В связи с этим можно выделить еще несколько приемов, связанных с общим образованием, воспитанием и формированием музыкантов в оркестре.

- Самодеятельный коллектив, в отличии от профессионального, держится только на энтузиазме, любви к творчеству, потребности к самовыражению и общению с людьми, близкими по взглядам и увлечениям. Но жизненные и бытовые проблемы каждого человека часто мешают и встают на пути к осуществлению своих стремлений. А в оркестре инвалидов такие трудности возникают гораздо чаще. Болезни, недомогания, необходимость в проводнике, ситуация в семье и на работе, изменение места жительства и многое другое, может стать причиной временного или постоянного выбытия отдельных участников из коллектива. В связи с этим, появляется потребность обучения некоторых оркестрантов игре на побочных инструментах, что не противоречит, а наоборот более разносторонне развивает и подготавливает музыкантов к оркестровой практике (эксперимент 1).

Иногда сами участники становятся инициаторами освоения параллельных инструментов, а руководитель, в зависимости от целесообразности и возможностей участника, или поощряет, или отклоняет его предложение.

В вопросе выбора параллельного инструмента, основную роль играет его близость или родственность. Так, удобно переходить с альтовой балалайки на приму, альтовой домры на бас, аккордеона на клавишные гусли, с гитары на домру и др. Однако в практике случаются и внешне не совсем логичные перестановки, скажем, с баяна на домру, на ударные, на балалайку, гусли, или же с духовых - на ударные, со струнных на духовые и др. (пр. пример 5, 6, эксперимент 2). Но, как правило, исполнение на побочном инструменте должно быть несколько легче в музыкальном и техническом плане. Такие перемещения руководитель делает иногда и в целях увлечь и организовать участника. Обладая возможностью использовать оркестрантов на различных инструментах, оркестр становится более стабильным в концертной деятельности, мобильным для гастролей и выездов, интересным для зрителя, (порой смена инструментов происходит прямо на сцене и является частью режиссерского замысла), сплоченным внутри себя.

- Освоение побочных инструментов и возможность замены одного участника другим, является одним из видов взаимопомощи в коллективе. Полноценная деятельность оркестра требует присутствия в нем определенного процента людей зрячих и с некоторым остатком зрения. Как говорилось выше, незрячий нуждается в проводнике, лидере, чтобы внести свой вклад в дело совместного музицирования. Поэтому желательно, чтобы в каждой оркестровой группе был человек, способный видеть дирижера, ноты, и который будет ориентиром для окружающих. Потребность в таких людях, внутри оркестра, велика, ведь благодаря им, для слепых и слабовидящих людей решается проблема вступления, окончания, замедления, ускорения и остановки в произведениях, а также некоторые, непредвиденные заранее, моменты, случающиеся на концертах.

Практика показала, что, как правило, оркестр ВОС строится по принципу - не более 50% тотально слепых участников, и не менее 20% людей - не членов ВОС, или достаточно хорошо ориентирующихся по дирижеру и крупно написанным нотам. Последние должны составлять опору оркестра, быть лидерами групп, в первую очередь это контрабас, бас, ударные инструменты, а также, хотя бы по одному человеку в каждой оркестровой группе. Помощь достаточно хорошо видящих людей нужна и в решении бытовых проблем: переодевание костюмов, погрузка и выгрузка инструментов, как проводников для тотально слепых в любые, требуемые ситуацией места - домой, на сцену, во время экскурсии по залам и мн. др. (пр. пример 5).

Незрячие тоже могут оказать посильную помощь своему товарищу. Это разучивание, повторение партии, расписывание нот по системе Брайля, обучение этой системе, помощь в ориентировании, в бытовых ситуациях, общение и др. (пр. пример 1, 6).

- Одних репетиционных занятий недостаточно, чтобы привить исполнителям любовь к ансамблевой игре, они должны ощущать плоды своего кропотливого труда, и этому способствуют концертные выступления. Подготовка к ним составляет смысл существования оркестра вообще и имеет совершенно особое значение для любительских коллективов, она сплачивает оркестр, прогрессирует его развитие, способствует укреплению морально-волевых качеств участников, во многом определяет их психологическое самочувствие . Выводы, сделанные после оценки и сравнивания проведенных концертов, становятся поводом и стимулом дальнейших репетиций, толчком для нового творческого подъема.

За последние 25-30 лет поведение артиста на сцене стало значительно более раскованным. За это время поведение слепого не изменилось. Требуется огромная работа по его раскрепощению на сцене, чтобы он хотя бы не привлекал внимания публики своей статичностью или неестественными, неуместными движениями. Готовясь к концерту и продумывая режиссуру выступления, руководитель старается предвидеть реакцию зрителей и сконцентрировать внимание на деталях, которые отвлекут от специфичности оркестра ВОС. Это и солист, который концентрирует на себе зрительский интерес; и оркестрант, который, исполняя сольный отрывок, может встать, улыбнуться, сделать правильный, отработанный жест, независимо от того - видит он или нет; и общение зрячих участников во время игры с незрячими как с равными, и др. Вообще же эта проблема существовала и будет существовать всегда в коллективе ВОС, но в конкретном составе ее можно оптимально решить, развивая с незрячими работу по приближению их поведения на сцене к более естественному.

Концертные выступления, как и экзамены в учебных заведениях, являются не только оценкой достижений, но и важным приемом обучения. Иногда одно публичное выступление заменяет недели и месяцы напряженной индивидуальной и групповой репетиционной работы, поэтому, учитывая эту особенность концертов, руководителю необходимо тщательно продумывать цели, план и репертуар выступлений, организовывать работу за кулисами и на сцене с наибольшей отдачей участников.

- Участие в художественной самодеятельности создает у широкого круга слепых и слабовидящих людей благоприятные условия для художественного обучения и духовного развития, хотя самодеятельные коллективы не являются собственно учебными единицами, учебно-художественный процесс необходим в качестве творческого развития коллектива и определяющего фактора его жизнеспособности. Основой этой работы служит репертуар. Он должен формироваться так, чтобы мог представить собой познавательную по своей сути деятельность, создавая органичные условия для художественного просвещения участников. Для этого необходимо планомерно вводить произведения различных эпох и школ.

В коллективе индивидуальный опыт каждого интегрируется с опытом всех остальных, в результате чего возникает качественно новое, синтетическое - коллективный опыт. При этом, как уже говорилось, большое значение приобретает включение в состав коллектива, наряду с инвалидами по зрению, и некоторого количества зрячих, ибо их художественный опыт - более обширный - является для незрячих важнейшим источником обогащения собственного художественного опыта. Приемы работы руководителя по этому вопросу очень разнообразны: от простой беседы наедине или в небольшой группе, до коллективных посещений театров, музеев, концертов, храмов и других общественных институтов, духовно обогащающих участников этих мероприятий. В этом деле огромное значение приобретают качества личности педагога, его характер, образованность, коммуникабельность, порядочность, знание психологии участников, их житейских проблем и интересов, организационные способности, умение выслушать и помочь как словом, так и делом, целеустремленность, любовь к музыке в целом, и к народным инструментам в частности, и многое другое. Это огромная сфера для фантазии и творчества, для экспериментов и научной работы, и, что самое главное, для возможности одухотворять, как своих учеников, так и развиваться духовно самому.

3. Предыдущую часть мы посвятили индивидуальной работе с участниками, но самая сложная и ответственная сторона деятельности руководителя - это соединение воедино всех голосов оркестра и управление им во время исполнения. Вопросы правильного совместного музицирования стоят в любом коллективе, начиная от дуэта и кончая сводными оркестрами. Но в оркестре ВОС все эти трудности и особенности возрастают на несколько порядков.

Деятельность дирижера в таком коллективе должна быть глубоко продуманной и подготовленной, в этом деле должны быть максимально использованы все имеющиеся у руководителя средства. Это и высокое образование, культура, профессиональные навыки, интуиция, способность к аналитическому мышлению, познания в физиологии и психологии, общая эрудиция, энергия, организаторские способности, авторитет и мн. др.; а также и специфические формы руководства оркестром: и слово, и мануальная техника, и тактирование вслух, пение, руководство с помощью музыкального инструмента, или каких-либо специальных приемов звукового регулирования, активное использование солистов, подготовленность и обучение лидеров в группах, объяснение зрячим музыкантам важности их роли в передачи информации через них от дирижера к незрячим.

Желательно использовать, кроме мануальных и звуковых (хлопки, голос, звук) средств, определенные технические приспособления, например, метроном, синтезатор, прибор ультразвукового тактирования или аналогичные им. Необходимо направление внимания участников к местам с темповыми и динамическими изменениями, а именно - начало и конец пьесы, замедление, ускорение, фермата, остановка, crescendo, diminuendo, sf, sp, акцент, кульминация и т.д. Эта работа начинается уже на индивидуальных и групповых занятиях, но в ходе общей репетиции необходим постоянный контроль за достигнутым ранее.

Нестабильность посещения репетиций и возникающие сценические проблемы (волнение, забытая партия, внезапное отключение микрофона и т.п.), побуждают руководителя к вырабатыванию у некоторых участников способности импровизировать в любой момент в рамках формы, и с учетом замысла дирижера. Это выражается в проведении выпавшего оркестрового голоса, или поддержки аккомпанирующей или ритмической функции в оркестровом полотне, дублировании или развитии мелодии, обогащении фактуры или гармонии. Это, несвойственное профессиональным коллективам импровизационное развитие материала, нарабатывается в ходе работы над произведениями, когда, по просьбе дирижера, тот или иной участник исполняет партию другого, по каким-либо причинам отсутствующего или на время выбывшего, после показа или объяснения руководителя. Со временем, у некоторых опытных музыкантов формируется способность решать эту проблему и без подсказки извне. Благодаря данной работе, концертное исполнение произведения проходит с наименьшими потерями, с вдохновением и наибольшей творческой отдачей оркестрантов, оригинальным звучанием партитуры. Такой подход к ансамблевому исполнительству имеет глубокие исторические корни и вправе применяться в коллективах, особенно народного стиля. При правильном использовании он способствует творчеству, самобытности и неповторимости как исполнителей, так и самого музыкального произведения.

Специфика оркестра ВОС, связанная с повышенным вниманием к участникам, сложностями при освоении партий, необходимостью определенного числа ориентиров для незрячих при совместном музицировании, создает множество проблем, решение которых не по силам одному человеку. Именно поэтому можно утверждать, что для нормальной деятельности оркестра ( 20-25 человек ) необходимо минимум три профессиональных руководителя. Причем возможен вариант, когда все они участвуют в исполнении, но дирижер все равно присутствует в виде ведущего баяниста, ударника, контрабасиста и др., и история данного оркестра подтверждает это. Часто пользовались таким способом управления коллективом незрячие руководители - С.Ф. Цепелев, Г.А. Смирнов, Н.А. Стеблин.

В случае мануального руководства, дирижеру необходимо обратить внимание на свой жест - он должен быть более точным, четким и широким, даже если это не очень эстетично выглядит со стороны, но в данном случае цель оправдывает средства.

В условиях различных залов меняется баланс звучания оркестра, поэтому руководитель обязательно должен проводить акустическую репетицию перед концертом и корректировать звучание групп, применительно к данной акустике. Как правило, это делается из зала, совместно со звукорежиссером концерта. Такая репетиция необходима и участникам, т.к. настраивает их на определенное звучание своего инструмента, группы и оркестра в целом в концертных условиях и готовит к выступлению. Очень важно заранее объявить порядок пьес, т.к. поиски плохо видящими музыкантами нот на концерте выбивает выступление из, заданного программой, ритма.

Настройка инструментов в самодеятельном оркестре довольно длительный процесс, поэтому заранее необходимо спланировать и отвести время на эту процедуру. Предконцертная подготовка часто проводится в очень ограниченные сроки, с возникающими непредвиденными обстоятельствами, очень напряженно, и в это время руководителю вдвойне нужно следить за интонацией своего голоса, точности замечаний, настроением, т.к. от этого зависит

настрой участников. Необходимо создать сосредоточенную творческую атмосферу, отвлечь участников от переживаний за чисто технические сложности, вдохновить их. Это же продолжается и во время концерта, и даже после него. Ни в коем случае нельзя делать категоричные замечания непосредственно в день выступления, т.к. в это время, и без того болезненная психика инвалида, обострена до предела. Лучше всего это сделать на следующей, после концерта, репетиции в сдержанной и корректной форме, с использованием аналогичных примеров из практики профессиональных коллективов и музыкантов, возможно даже в виде шутки или намека.

В целом, деятельность руководителей оркестра незрячих, как демонстрировалось выше, помимо педагогических, художественных и воспитательных задач, свойственных и коллективу зрячих, сопряжена с огромным рядом неординарных проблем, которые мы постарались отчасти осветить в данной главе реферата. Это далеко не полный перечень и анализ этих тонкостей, а лишь самые значительные из них, знание, предвидение и учет которых позволит значительно усовершенствовать деятельность педагогов и руководителей подобных коллективов. Автор работы не претендует на разработку и освещение научной методики решений всех особенностей и задач, связанных с деятельностью оркестра ВОС, однако надеется, что данный опыт найдет понимание со стороны людей, интересующихся данным вопросом.

**III**

**Практические примеры по использованию**

**предложенных приемов работы.**

1. Симановский Сергей, потерял зрение во время аварии в 18-летнем возрасте, в оркестр пришел в 1994 году, умел играть на гитаре несколько пьес, разученных "с рук", человек с очень хорошим слухом, памятью и чувством ритма. В оркестре хотел играть только на гитаре, но после беседы с руководителем, решил попробовать освоить балалайку приму, что дало великолепный результат. Быстро ознакомившись с инструментом, не зная нот, выучил на память весь требуемый репертуар оркестра. Очень способный ученик - для разучивания партии требуется минимум времени, хорошо ориентируется в партитуре, может подобрать аккомпанемент по слуху.

2. Иванов Вячеслав Ильич в оркестре с 1994 года, специального музыкального образования не имеет, однако профессионально владеет народными духовыми инструментами - свирелью, жалейкой, волынкой, окариной, средствами звукоподражания, а также прекрасно самостоятельно освоил саратовскую гармошку и ударные инструменты. Слепой от рождения, он обладает отличным слухом и музыкальными данными. Единственной проблемой для этого человека составляет разучивание наизусть, как правило, это длительный процесс: и многократные репетиции с руководителем, и запись темы на аудиокассету, и самостоятельное прослушивание, и повторение. Но результат всегда оправдывает ожидания, т.к. после того, как партия выучена, Вячеслав без всяких указаний со стороны дирижера, усложняет и украшает уже не только ее, но и все произведение, применив искусство звукоподражания, импровизации, владения ударными, опираясь при этом на прекрасный врожденный музыкальный вкус. На сцене ведет себя очень артистично и воодушевляет коллег.

3. Павлов Максим, выпускник московского специализированного института искусств 1997 года. Хотя он по специальности баянист, по совету руководителя решил освоить альтовую домру и стал ведущим в этой группе. За годы, проведенные в оркестре, по мере освоения приемов игры на инструменте у него появился яркий, красивый звук, частое насыщенное тремоло.

Этот музыкант имеет I группу инвалидности и чтение с листа стандартных нот ему недоступно. Для него специально пишутся партии крупным шрифтом, на увеличенном нотоносце, применяя различные цвета фломастеров и маркеров для лучшей ориентации в ней.

Кроме альтовой домры он освоил балалайку приму и свирели басовой группы. Обладает хорошей музыкальной памятью, большинство партий знает наизусть, по указанию дирижера способен развить свой оркестровый голос, сыграть по слуху, внести элементы импровизации.

4. Трофимов Михаил, пришел в оркестр в 1995 году, I-ая группа инвалидности, музыкального образования не имеет. Самостоятельно выучился играть на аккордеоне, подбирая мелодии по слуху.

Сложность при работе с этим участником состоит в том, что он, практически ничего не видя, с трудом запоминает наизусть. Попытка освоения балалайки-секунды и контрабаса осталась безуспешными. Это казалось для руководителя странным - ведь Михаил играет на аккордеоне, довольно чисто интонирует голосом, подбирает по слуху полюбившиеся мелодии. Оказалось дело в том, что он может воспроизводить по слуху только тему, основной мотив пьесы или песни, которые он слышал ранее. Отсюда возникло решение обучить его игре на свирели-тенор и включить музыканта в оркестр свирелей, что дало неожиданный успех. Параллельно с этим пришла мысль использовать участника в основном оркестре на большом барабане, и, как показало время, это оказалось тоже правильным решением. У него появились ориентиры - бас, мелодия, он не связан со звуковысотными трудностями и концентрируется на ритме, который у него развит от природы. Все это послужило тому, что Михаил активно участвовал в репетиционной и концертной деятельности коллектива, а работа с ним стала приносить хорошие результаты.

5. Палшкова Галина, дефектов зрения не имеет, в оркестре два года. В обучении применен прием многовариантности партий. Этот человек без музыкального образования, но с большим желанием играть в оркестре и овладеть инструментом. Дома пыталась самостоятельно освоить аккордеон. Учитывая этот момент, Галю стали обучать играть на этом инструменте. Первоначально партии состояли из одноголосных гармонических нот-педалей, затем, по мере их освоения участницей, добавлялись вторые и третьи голоса, усложнялся ритм и включались мелодические фразы. Позже, оркестрант стал играть многозвучные аккорды, сложные ритмические фигурации, сольные проведения. Для поддержания развития интереса музыканта, предложен вариант параллельного освоения клавишных гуслей, и партии пишутся с учетом использования их как на аккордеоне, так и на гуслях. Галина с удовольствием освоила свирель-альт, всегда помогает незрячим музыкантам в передвижении, переодевании концертной формы, сопровождает их на репетицию и после нее, благотворно влияет на нравственный климат в коллективе, выполняет хозяйственные поручения, своим личным примером организует участников.

6. Бодня Владимир Карпович, слепой от рождения, несколько лет был руководителем баянной группы оркестра, в последнее время является его участником. Закончил музыкальное училище по классу фортепиано, самостоятельно обучился игре еще на семи инструментах, что вместе с абсолютным слухом дает возможность, в экстренных ситуациях, заменять других участников. Так, на концерте в профилактории п. Быково, он, без предварительной репетиции, отыграл все выступление на клавишных гуслях, чем помог руководителю в решении непредвиденно возникшей проблемы. Этот опытный музыкант всегда откликается на просьбу помочь другому участнику в освоении инструмента, обучении системе записи нот по Брайлю, разучивании новых партий и др.

7. Гейнц Владимир Эммануилович. Более 5 лет в коллективе, музыкант со средним специальным образованием (вокал), инвалид II группы. Обладает хорошими артистическими способностями, но не останавливается на достигнутом. Постоянно работает над новым репертуаром и образами, воплощает рекомендации руководителей. Работает с увеличенным нотным текстом. Активно помогает молодежи как в профессиональном плане, так и в сфере социокультурной адаптации. По совету руководителя освоил смежные ударные инструменты и гусли.

8. Пищальник Сергей Васильевич, в коллективе 3 года, но раскрыл себя как незаурядный и разносторонний музыкант. Являясь студентом музыкального ВУЗа, но имея инвалидность I группы, нотами почти не пользуется. Все партии разучивает с пальцев, на слух или импровизирует. Обнаружив яркие способности участника, руководитель дал возможность сочинять свою оркестровые партии самостоятельно, обучил игре на саратовской гармошке, народных духовых, контрабасе. Творческая активность участника передается и другим членам коллектива, побуждает руководителя к написанию новых партитур с этим солистом.

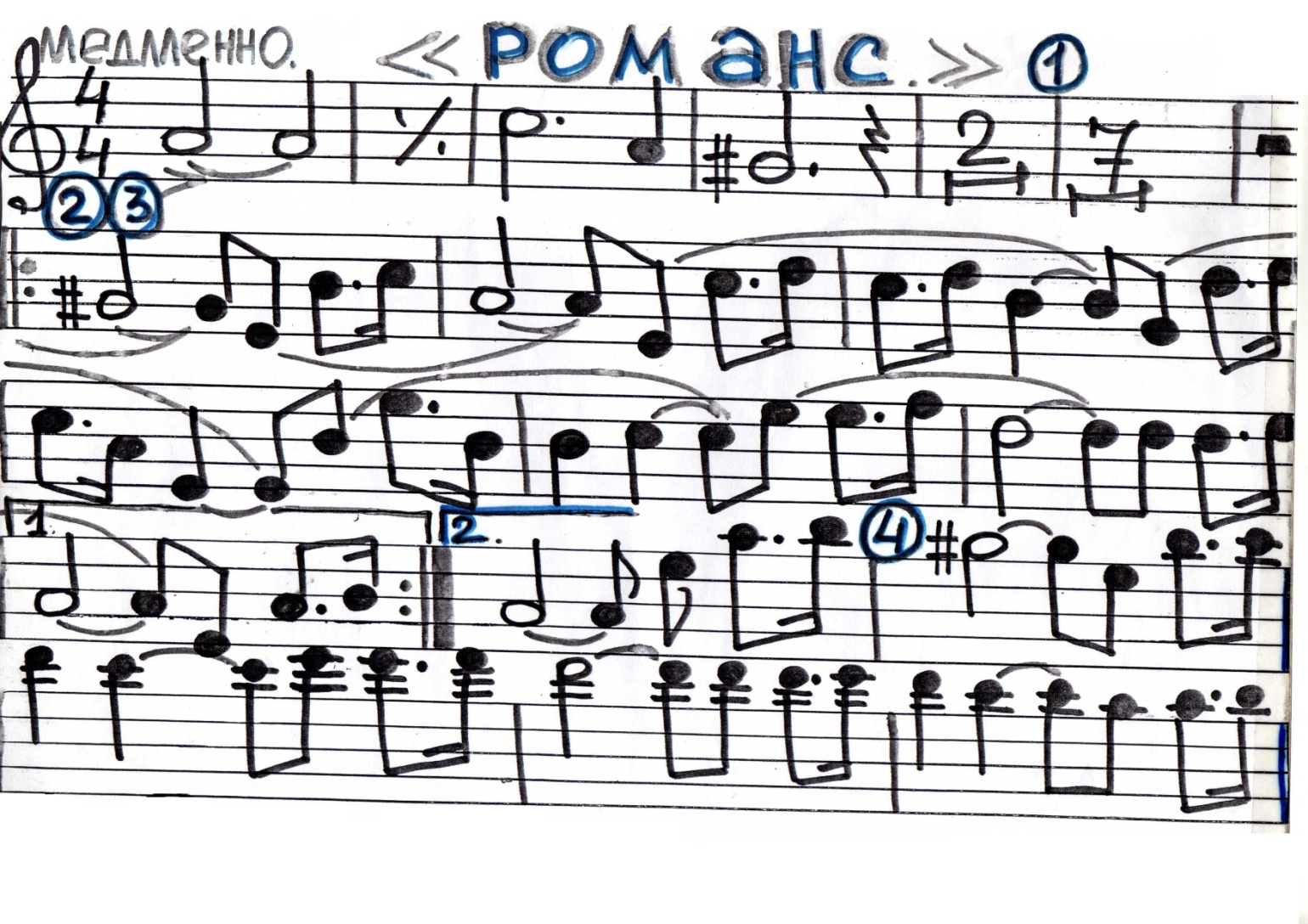
9. Черенев Иван Петрович, тотально незрячий, имеет высшее образование по звукорежиссуре, но постоянно поддерживает умение играть на виолончели (окончил Курский музыкальный колледж). Заметив его умение владеть смычком, руководители привлекли дополнительного педагога, который обучил Ивана искусству игры на редком народном инструменте – пила. Иван, по роду своей специальности, владеет многими музыкальными компьютерными программами и руководители оркестра пишут ему партии в электронном виде и в виде мидифайлов, а также развивают его навыки игры на гитаре и басе.

10. Пример рельефно-точечной записи нот по системе Брайля.

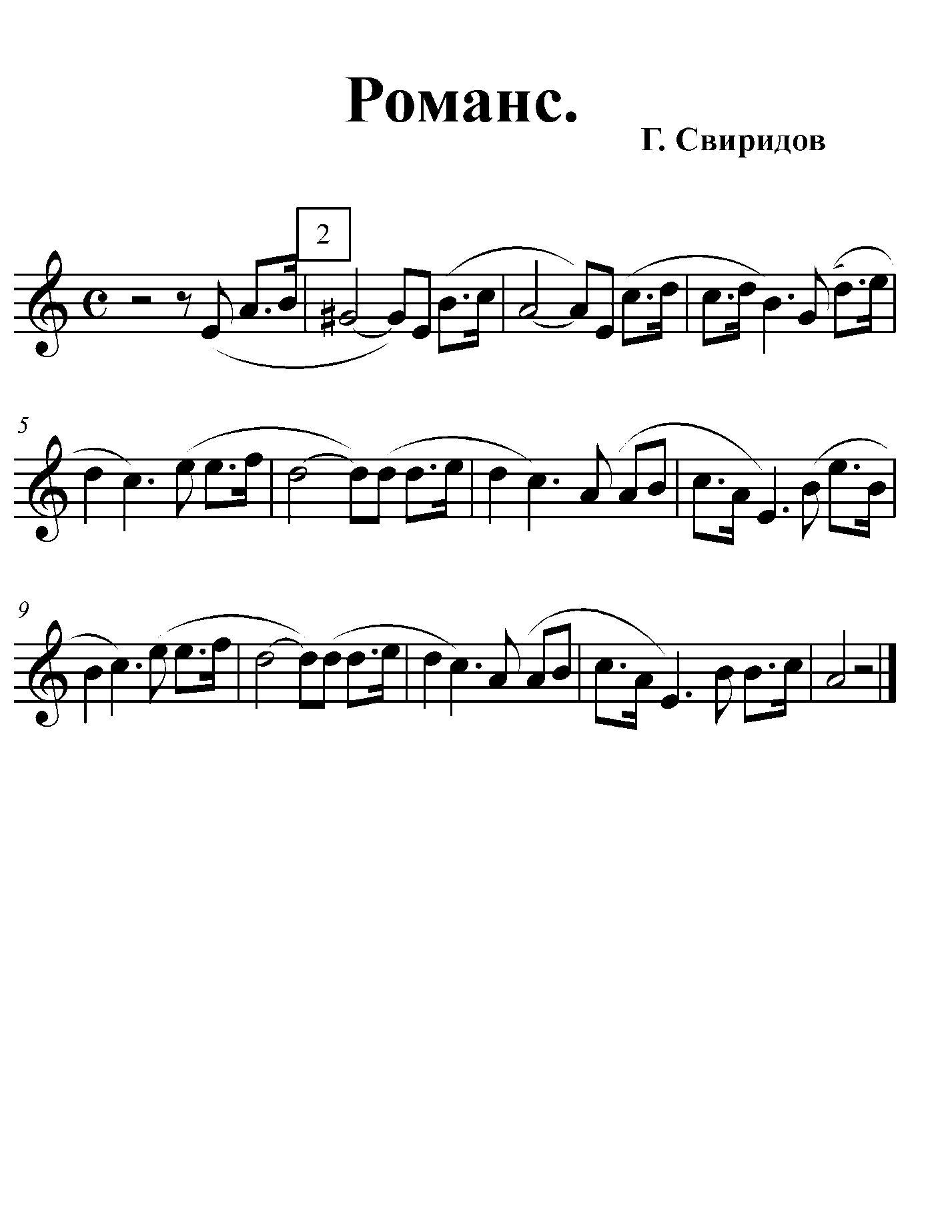


11. Пример записи нот на увеличенном нотоносце

- от руки:



- в нотно-музыкальной программе на компьютере:



**IV**

**Эксперименты по активизации обучения незрячих**

**и слабовидящих в оркестре.**

1. За время работы в оркестре был проведен ряд экспериментов. Один из них заключается в осваивании музыкантами побочных инструментов основного состава народного оркестра. Суть его заключается в предложении отдельным способным исполнителям изучить любой инструмент оркестра и его партии, помимо основного. Руководитель сам, или через ведущих музыкантов соответственных групп, обучает этому на индивидуальных, групповых и общих репетициях, используя основное, а не дополнительное время. Скажем, на репетицию группы домр приглашается баянист, выбравший домру вторым инструментом, и через объяснения, прослушивание и советы коллег, он постепенно осваивает партии этого инструмента. Затем наступает момент, когда на общей репетиции руководитель, по мере возможности и необходимости, предлагает ему играть на побочном инструменте, а когда навык закреплен, это используется в критических ситуациях на концертах.

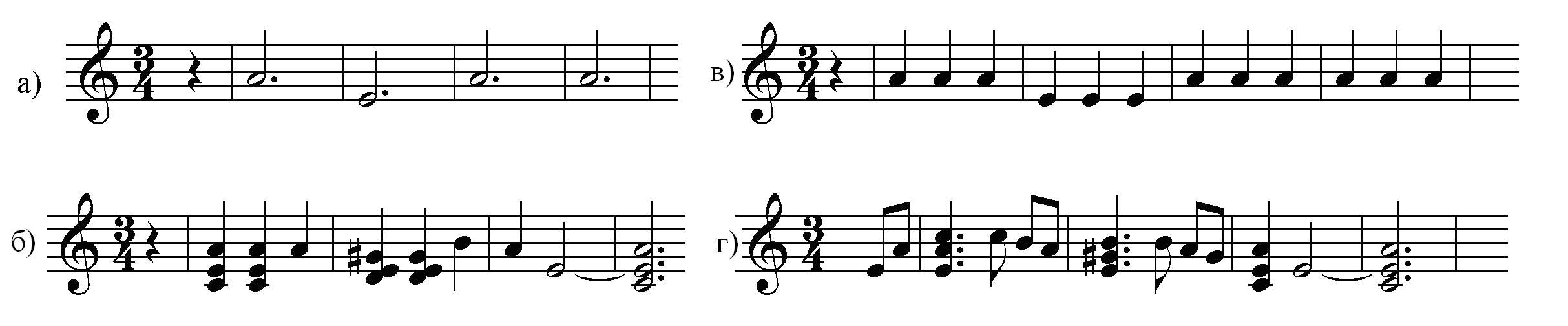
Это повышает мобильность оркестранта, его интерес и знание пьесы, закрепляет музыкальные навыки, способствует творческому развитию.

2. Задумка по задействованию большей части участников народного состава в оркестре свирелей была воплощена в жизнь и, судя по реакции зрителей, имеет право назваться удачной. Эксперимент заключался в предложении оркестрантам, параллельно основному инструменту, освоить какую-либо свирель, с расчетом дальнейшего совместного музицирования. С заинтересовавшимися начались дополнительные занятия, не связанные с деятельностью основного струнного состава. Через некоторое время, проанализировав результаты, выяснилось, что люди, которые занимались на свирелях, стали активнее и в работе народного оркестра: увеличилась посещаемость, повысился интерес к занятиям и выступлениям, а также качество выученного материала, ответственность, укрепились их взаимоотношения, взаимовыручка, развились музыкальность, артистизм, уверенность, правильная самооценка. Эта группа участников составила костяк оркестра.

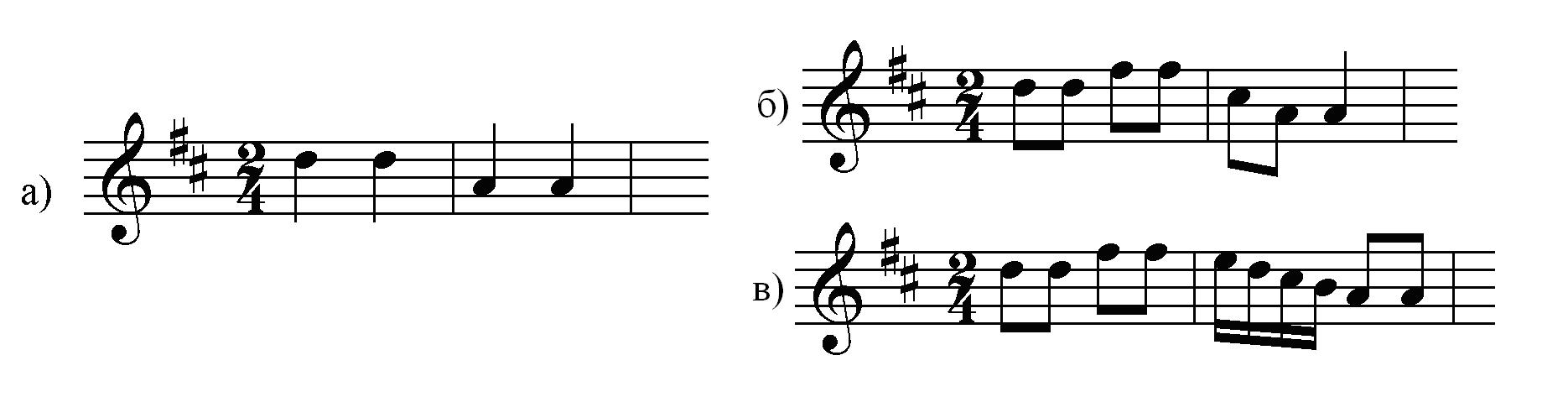
3. Результат эксперимента, когда путем применения многовариантности партий оркестранта удается задействовать в коллективе буквально с первых репетиций, а также развить возможности участника до высокого уровня, говорит сам за себя. Люди, которые обучаются по этой методике, прогрессируют намного быстрее, чем те, к которым была применена традиционная форма обучения. Они более подвижны в восприятии и быстрее реагируют на замечания дирижера, лучше ориентируются в материале пьесы, умеют прислушиваться к другим партиям, осознают и учатся применять механизм импровизации, готовы психологически к изменениям условий, что особенно важно на сцене.

Для наглядности этого способа обучения, приведем некоторые варианты партий.

Партия аккордеона:



Партия малой домры:



Партия свирели:



Партия баяна:



Первые два примера показывают путь обучения от простейшего к основному варианту. Вторые - от основного к его развитию.

Список используемой литературы:

1. Организация самодеятельного творчества инвалидов по зрению: Сб. статей /Сос.: В.З. Кантор, В.К. Рогушин. - М.: «Москва», 1992.

2. Эстетическое воспитание лиц с глубоким нарушением зрения: Сб. статей /Сост.: Э.М. Стернина, В.К. Рогушин. - М.: "Москва", 1989.

3. Сборник нормативных документов и информационных материалов для незрячих специалистов /Сост. А.С.Майданов. - М.: "Москва", 1990.

4. Актуальные проблемы социально-трудовой реабилитации инвалидов по зрению. Минск, 1991.

5. Кантор В.З. Художественное развитие слепых и слабовидящих как проблема теории и практики тифлопедагогики. Автореферат кандидацкой диссертации. - СПб., 1997.

6. Васильев Е., Широков А.. Рассказы о русских народных инструментах. - Изд. 2-ое. М.: "Сов. композитор", 1986.

7. Блок В.. Оркестр русских народных инструментов. - М.:"Музыка", 1986.

8. Максимов Е.. Оркестры и ансамбли русских народных инструментов. – М.: "Сов. композитор", 1983.

9. Государственный русский народный оркестр им. Осипова /Сост. Н. Костаков. – Москва, 1969.

10. Незрячие деятели науки и культуры: Библиогр. указ. /Сост.: З.С. Ермакова, Г.Б. Глизбург, Е. В. Клюшников, Л. И. Фурина. – Т. 1, 2. – М., 1973.

11. Имханицкий М. И. У истоков русской народной оркестровой культуры. М.: "Музыка", 1987.

12. В.В. Андреев. Материалы и документы /Сост. Б. Б. Грановский. - М.: "Музыка", 1986.

13. Поздняков А. Б. Русский народный оркестр и его роль в эстетическом воспитании молодёжи. - М.: "Музыка", 1975.

14. Пересада А. Оркестр русских народных инструментов. – М.: "Сов. композитор", 1985.

15. Готлиб А. Основы ансамблевой техники. - М.: "Музыка", 1971.

16. Резепова Н. А. Справочник активиста ВОС. - М., 1985.

17. Материалы Всероссийского совещания незрячих преподавателей по классу баяна и аккордеона /Сост. Б.С. Ключевич. - М., 1973.

18. Опыт работы незрячих преподавателей музыки /Сост. Б. С. Ключевич. - М., 1979.

19. Работа незрячих преподавателей музыки в учебном заведении /Сост. В. И. Горбатов. - М., 1985.

20. Материалы научно-практической конференции незрячих работников интеллектуального труда /Сост. А. М. Кондратов. - М., 1983.

21. Шоев Ф. И. ВОС и его деятельность. - М., 1965.

22. Тамарина Г. Им рукоплещет зал // Жизнь слепых. – 1961. - № 3.

23. Михальченко Н.С. Методика работы незрячего педагога над техникой игры и техническим материалом со зрячими учащимися по классу баяна: Доклад // Материалы Всероссийского совещания незрячих преподавателей по классу баяна и аккордеона: Сборник. – М, 1973.

24. Научно-методические проблемы преподавания в специализированном ВУЗе искусств: Сборник. Москва: Изд. ГСИИ, 1997.

25. Научно-методические проблемы преподавания в специализированном ВУЗе искусств: Сборник. Москва: Изд. ГСИИ, 1999.

26. Музыкальное искусство: исполнительство, педагогика, музыкознание: Сб. науч. - метод. статей. – М.: Изд. ГСИИ, 2004.

27. Образование, реабилитация и формирование творческой личности учащихся с ограниченными физическими возможностями средствами культуры и искусства:

Материалы науч.-метод. конференции. – М.: Изд. ГСИИ, 2008.