

фрб

Д 295
491

КАК ОРГАНИЗОВАТЬ
ЖЕЛЕЗНОДОРОЖНЫЙ
АНСАМБЛЬ
и
ДЖАЗ



ТРАНСЖЕЛДОРИЗДАТ · 1939

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ДОМ КУЛЬТУРЫ ЖЕЛЕЗНОДОРОЖНИКОВ

Я $\frac{295}{491}$

КАК ОРГАНИЗОВАТЬ
ЖЕЛЕЗНОДОРОЖНЫЕ АНСАМБЛИ
ПЕСНИ И ПЛЯСКИ
И ДЖАЗ-ОРКЕСТР



ГОСУДАРСТВЕННОЕ
ТРАНСПОРТНОЕ ЖЕЛЕЗНОДОРОЖНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва ТРАНСЖЕЛДОРИЗДАТ 1939

В брошюре даются методические материалы, основанные на опыте организации и работы железнодорожного ансамбля песни и пляски и джаз-оркестра, ЦДКЖ. В качестве приложения даны все концерны смазчика «Дяди Вани», ведущего программу Железнодорожного джаза.

Брошюра рассчитана на клубных работников, руководителей и актив художественной самодеятельности железнодорожных клубов.



2017087019



29-34642

КАК ОРГАНИЗОВАТЬ ЖЕЛЕЗНОДОРОЖНЫЙ АНСАМБЛЬ ПЕСНИ И ПЛЯСКИ

С первых лет Великой Октябрьской социалистической революции с невиданной силой расцвело народное творчество. Загнанные в подполье при царизме народные певцы всех национальностей — сказители, былинники, бандуристы, бахши, ашуги, акыны — после победы советской власти ощутили подлинную заботу о своем творчестве со стороны партии и правительства.

Забили мощные родники народнопесенного творчества. Стихийно возникали сотни и тысячи хоров, оркестров, драматических, изобразительных, литературных кружков. Не одна сотня творчески одаренных певцов, актеров, музыкантов вышла из недр поистине могучего художественного самодеятельного движения. Навсегда исчезли такие факты (а их было немало до революции), как избияния и даже убийства певцов из народа, осмелившихся воспеть правду в своих пламенных песнях, бичевать угнетение, притеснение слабых сильными.

В ленинско-сталинской стране победил народ, сияет солнце Сталинской Конституции, трудящиеся получили право на труд, образование, отдых. Как не воспеть новую жизнь? Как не сложить горячие, душевные песни о любимых людях страны, посвятивших свою жизнь за ее благо, процветание, безопасность?

Сулейман Стальский из Дагестана, Мирза из Азербайджана, Джамбул из Казахстана, десятки русских, украинских, белорусских, грузинских, армянских, узбекских певцов неустанно и вдохновенно слагают свои песни о любимой родине, о гордых соколах, смелых летчиках и летчицах, о безграничной храбрости пограничников, о трудолюбии и бдительности колхозников, рабочих, о рекордах стахановцев, о героических поступках пионеров, о сталинской вахте железнодорожников, об исследователях Арктики, о папанинцах, челюскинцах, седовцах, стахановцах, кривоносовцах...

От массового одноголосного пения хоры переходили к двух-трехголосному. Появлялись и множились рабочие хоры, исполнявшие сложные полифонические (многоголосные) произведения классиков «à capella» (без сопровождения). Все в большем количестве кружков появлялась тяга к более глубокому овладению музыкой, музыкальной теорией. Кружковцы начинали предъявлять повышенные требования к руководителям.

Росли и слушатели. Удовлетворить аудиторию поверхностным и не совсем точным исполнением хоровых песен — народных, сочиненных композиторами, — становилось все труднее. Аудитория правильно требовала мастерства, вкуса, шлифовки, динамичных оттенков в исполнении.

Грандиозность, историческое значение, масштабы нашей советской жизни заставили искать новых, наиболее выразительных, монументальных форм музыкального выражения чувств, мыслей советских народов.

И ранее производившиеся опыты соединения нескольких разнородных кружков для совместного выступления обнаружили художественную эффективность. Хор и сам по себе интересен, но в соединении с баянистами, с оркестрами он становится более полнозвучным, монументальным. А когда требуется разрядка веселью, когда плясовая песня в хоре и оркестре звучит особенно увлекательно, вызывающе, заражающе, тогда, естественно, группа танцоров пустится в пляс.

Органическое соединение человеческого голоса, выразительно-го слова, аккомпанемента оркестра и пластики человеческого тела должно было дать наиболее полное удовлетворение зрителю-слушателю. Песня как эмоциональный возбудитель обогащалась во всех отношениях при подобном сочетании. Так родилась мысль о создании ансамбля песни и пляски.

Ансамбли песни и пляски, при всем разнообразии своих составов, имеют совершенно определенное назначение, точно указанное в самом названии: показ, демонстрация, пропаганда многонациональной песни и танца, танца по преимуществу народного, песни же — во всем ее многообразии и прежде всего советской и народной. В ансамбле песни могут и должны исполняться и хором и солистами, в самых различных сочетаниях голосов: дуэтами, трио, квартетами и т. д. Но, разумеется, основа ансамбля — многоголосный хор.

Многовековая замечательная русская хоровая культура, исключительное богатство полифонии (многоголосия), свойственного грузинской хоровой песне, яркая красочность подголосков украинской хоровой песни, воспринявшей многие влияния Востока и Запада в течение своего многостолетнего существования, многоцветность, аромат хорового творчества Армении, Азербайджана, Белоруссии, других республик Союза ССР — должны быть всемерно использованы в практике организующихся ансамблей песни и пляски.

Железнодорожные ансамбли возникнут по всему лицу великого Союза. И, естественно, что темы: значение железных дорог как важнейшего нерва страны, воспевание лучших людей транспорта, любимых людей страны, песни о радости новой жизни — будут петься на родном языке, на базе национальной мелодики.

Естественно, что в национальных железнодорожных ансамблях песни, популярные в народе, железнодорожные, красноармейские найдут широкое распространение в исполнении как на родном язы-

ке, так и на языках братских народов. Таким образом, социалистическое содержание работы ансамбля должно получить свою национальную форму.

Ансамбль песен и плясок представляет вполне закономерное развитие хорового и танцевального искусства народов СССР на новой социалистической основе. Не отвергая существования «чисто» хоровых или только танцевальных коллективов, ансамбли песни и пляски являют собой пример углубления, развития элементов народного творчества. Тематический стержень, органическая связь многих искусств на музыкальной основе, глубоко пропагандистская роль подобного синтеза делают форму ансамбля чрезвычайно важной в условиях роста нашей социалистической родины.

КРАСНОЗНАМЕННЫЙ АНСАМБЛЬ КРАСНОАРМЕЙСКОЙ ПЕСНИ И ПЛЯСКИ

Первообразом будущих ансамблей песни и пляски явился нынешний Краснознаменный ансамбль красноармейской песни и пляски. Именно в недрах Красной армии родилась и отшлифовалась новая форма музыкальной самодеятельности, давшая прочное начало новому виду искусства.

Красноармейский ансамбль песни и пляски начинал свое существование (первое его выступление в Центральном доме Красной армии имени М. В. Фрунзе состоялось 10 октября 1928 г.) как скромная и малочисленная группа певцов и танцоров (восемь певцов и три танцора). Аккомпанемент осуществлял вожатый московского трамвая, талантливый баянист т. Сурдин. С самого начала работы нового вида ансамбля во главе его стоял знаток русской народной песни, опытный педагог и композитор проф. А. В. Александров.

Ансамбль красноармейской песни взял за основу своей творческой работы художественное отражение жизни Красной армии. Ценность первых выступлений ансамбля заключалась не только в том, что певцы стройно, хорошо пели красноармейские песни, а танцоры лихо отплясывали народные пляски; ценность этих первых выступлений была прежде всего в умелой организации нового, свежего песенного материала, в композиционной стройности песенно-танцевального представления о днях гражданской войны.

Первая программа ансамбля, вызвавшая затем целую волну подражаний в стихийно возникавших и в Красной армии и в клубах ансамблей подобного же типа, называлась «22-я Краснодарская дивизия в песнях и плясках». Актер-чтец собирал вокруг себя певцов, танцоров ансамбля, одетых в красноармейскую форму, и рассказывал им о подвигах бойцов 22-й Краснодарской дивизии, овеянной в дни гражданской войны легендарной славой. В ответ на рассказы чтеца певцы начинали петь песни, простые, звучные, героические песни о незабываемых годах отражения яростного наступления интервентов, белогвардейцев на родную Советскую

страну. Походные песни «Гей, по дороге», «С помещиком, банкиром» чередуются с плясовыми, частушками, шуточными песнями-прибаутками. В момент наибольшего оживления певцы перестраиваются и оставляют просторное место для плясунов. Жизнерадостный монтаж «22-я Краснодарская» завершают четкие, быстрые движения танцоров. Народность, простота, внутренняя энергия, прекрасный ритм, присущие молодому Красноармейскому ансамблю, внушали симпатию зрителям, слушателям, убеждали в жизнеспособности нового художественного организма.

Вторая программа ансамбля была посвящена Первой конной армии. Чудесные песни вошли в новый монтаж: «Из-за лесу», «Ой, да веселиться, славные буденновцы» и др. Песни эти незаслуженно забыты другими ансамблями. Как живая, глядит в этих песнях прославленная буденновская конница, воскрешаются в памяти лихие подвиги красных конников, героических патриотов социалистической родины.

В третьей программе воспевался Красный, тогда еще совсем юный флот. Был привлечен талантливый писатель-краснофлотец Всеволод Вишневский. Он знал людей и дела Красного флота. Написанный им текст, связывавший воедино песни, был интересен, захватывал слушателей.

Далее создается специальный монтаж «Особая Краснознаменная Дальневосточная армия» (ОКДВА). Поэт Алымов сопровождал ансамбль, уже выросший до нескольких десятков человек, в его поездках по Дальнему Востоку. В вагоне сочинялись стихи для песен, в вагоне же писалась и музыка, разучивались песни участниками ансамбля. Приезжая на места недавних боев, ансамбль с воодушевлением исполнял свежий, только что усвоенный репертуар, отечавший героическим настроениям бойцов Красной армии.

Так Красноармейский ансамбль получал действительную боевую закалку, учился работать в боевой обстановке. «Песня приамурских партизан», знаменитая во всем мире «По долинам и по взгорьям», получила боевое крещение как раз во время этой поездки (1929 г.). Песню подхватили на следующий же день по исполнению ее ансамблем советские полки — и она разнеслась молниеносно по всей огромной стране.

Репертуар ансамбля неуклонно пополнялся новыми песнями; такие песни, как «Эшелонная», «Бейте с неба, самолеты», «Забайкальская», «Орленок», быстро подхватывались массами, мгновенно запоминались, распространялись по городам и колхозам.

В репертуар ансамбля включены широкие, раздольные, словно крылатые русские песни; степные, привольные украинские песни; остроумные, полные юмора белорусские песни; могучие и лирические грузинские мелодии. С годами растет вокальное мастерство ансамбля.

Хоровая группа ансамбля в 120 человек является ядром, вокруг которого большой струнный оркестр, духовой оркестр, большая группа баянистов, рожечников, отличный коллектив первоклассных танцоров. Пианисты-концертмейстеры, хормейстеры, балет-

мейстеры, весь вспомогательный персонал — работают четко, бесперебойно, ибо глубоко осознана всем ансамблем ценность красноармейской дисциплины, сплачивающей коллектив в крепчайшую художественную и вместе с тем боевую единицу.

Ансамбль и его участники награждены правительством высшими наградами, орденами. Краснознаменный ансамбль демонстрировал расцвет советского искусства и в мирной обстановке — на Всемирной выставке в Париже и в боевой обстановке — вскоре после событий у озера Хасан, выступая у сопки Заозерной перед участниками недавних боев.

Как добился Краснознаменный ансамбль таких успехов?

В ансамбле организована подготовительная, учебная работа. День ансамбля это день большого, четко распределенного труда. По группам проходится, помимо текущего и повторяемого репертуара, много теоретических дисциплин. Проходятся теория музыки, сольфеджио, история музыки. С каждым участником ансамбля ведется индивидуальная работа по постановке голоса (если он вокалист), по овладению техникой игры на своем инструменте (с участниками оркестра), по пластике, ритму, гимнастике (с танцорами). Чередование индивидуальных и групповых занятий способствует наибольшей эффективности тренировочной работы.

Проводится разъяснительная работа перед разучиванием новых песен. Если это народные песни — разбираются ладовая структура их, ритмическое построение, согласованность текста и мелодии. Если берется произведение классического автора — говорится о стиле его творчества. Если песня трактует советскую тему — подробно освещаются и самая тема и способ ее художественного воплощения, творческий метод художника, поэта, композитора.

В ансамбле на очень большой высоте находится дикция. Как бы ни был быстр темп песни, как бы ни был сложен ритм ее — все слова без напряжения улавливаются аудиторией. И здесь секрет — в большой тренировочной работе. Хорошая дикция достигается путем длительных и упорных, часто очень трудоемких упражнений. Занятия вокалом и дикцией не разъединены, но согласованы. Отсюда и требуемая легкость словопроизношения.

Тренировка слуха поставлена в ансамбле на серьезную высоту. На столь же высоком уровне находится художественная дисциплина. Малейшее движение, жест, поворот головы, даже глаз дирижера дают ансамблю уже нужный импульс. Градации в силе звучности, умение умерять ее до нежнейшего рrrr или филировать звук, способность нагнетать силу звука до крайнего предела, fff, — все это вырабатывается ежедневными, систематическими занятиями — индивидуальными и групповыми.

Помимо чисто музыкальной работы, со всеми участниками ансамбля проводится огромная культурно-пропагандистская работа: читаются лекции по истории партии, по истории литературы, театра, проводятся беседы по текущей политике. Общественная жизнь ансамбля активна и неотделима от художественного эффекта его выступлений.

ЖЕЛЕЗНОДОРОЖНЫЙ АНСАМБЛЬ ПЕСНИ И ПЛЯСКИ ПРИ ЦДКЖ

Железнодорожный ансамбль песни и пляски организован в 1936 году по инициативе Лазаря Моисеевича Кагановича при ЦДКЖ.

Это был первый опыт профессионализации лучших людей самодеятельного искусства, ранее деливших свое время между обычными, повседневными занятиями — в депо, на паровозе, в канцелярии — и общественной работой в самодеятельных кружках: хорах, оркестрах, театральных и танцевальных коллективах.

Железнодорожный транспорт только-только начинал подниматься в гору. Л. М. Каганович, верный соратник товарища Сталина, уверенно, твердо, энергично выводил железные дороги на победный путь. Победы хочется ознаменовать радостью, весельем, песнями. Л. М. Каганович во время своих поездок по железным дорогам встречал сотни одаренных машинистов, стрелочников, рабочих депо, телеграфистов, служащих железнодорожных станций, кочегаров, кондукторов, проводников. Он слушал оркестры железнодорожников, хоры, эстрадные коллективы. Талантливых людей было много, но организация их была неудовлетворительна.

Возник вопрос о создании образцовых, центральных, показательных высоко художественных коллективов (Железнодорожный джаз-оркестр и ансамбль песни и пляски).

Был произведен отбор лучших, наиболее талантливых кружковцев из ранее существовавших хоров, оркестров железнодорожников.

Профессиональная пригодность решала переход машинистов, кочегаров, бухгалтеров и кондукторов на новую работу. Наличие выдающихся голосовых данных, музыкальной чуткости, памяти, способности схватывать ритм — определяло (в случае выраженного в категорической форме желания, стремления к совершенствованию в новой области) для бывшего кружковца перемену специальности.

Вместе с тем производственное лицо новых членов ансамбля, их отношение к труду на прежней, ныне оставляемой, работе было крайне важным для организаторов ансамбля. Если кружковец был примерным рабочим, служащим, ударником, стахановцем, тем ценнее был он для молодого, только оформлявшегося коллектива. Он вносил в работу художественного ансамбля навыки трудовой дисциплины, радостного отношения к труду как к делу чести, доблести и геройства.

Так, в ансамбль был принят машинист-орденоносец Ярославской железной дороги т. Щетинин, давнишний участник самодеятельности, обладатель мягкого тенора лирического оттенка.

В ансамбль были отобраны и пришли с полной готовностью работать помощник машиниста Н. Бурэ, его жена, стрелочница А. Н. Бурэ. Оба они участвовали в хоре при клубе КОР, отдавали много лет весь свой досуг любимому искусству — музыке, пению.

Они — железнодорожники, но они же и работники искусства, как и их товарищи: электромонтер Октябрьской дороги Рыбаков, кочегар Комаров, техник-строитель Ингема (Дзержинская железная дорога). В ансамбль приняты среди других слесари Егоров, Благушин, с Ленинской железной дороги кочегар Егорочкин, давнишний участник художественной самодеятельности, страстный любитель искусства. Наряду со слесарями Скуратовым, Румянцевым в Железнодорожном ансамбле работают бывший ревизор службы эксплуатации т. Лебедев, машинистка Цыганова, счетоводы Калинина и Ефимова.

Шесть месяцев занимались в ансамбле кружковцы, прошедшие специальный отбор, без освобождения от производства. В течение этого «стажного периода» самодеятельные певцы, танцоры, музыканты занимались ежедневно настойчиво, упорно.

Сталинский нарком транспорта Л. М. Каганович давал практические указания, следуя которым, руководители ансамбля находили правильную линию работы. Товарищ Каганович вносил коррективы и в репертуар, требовал больше песен о транспорте, о знатных людях железнодорожной державы, народных песен. Нарком как самый чуткий слушатель живо реагировал и на качество исполнения песен, их трактовку, требовал жизни, теплоты, задора, веселья.

В 1937 году, после закрытых концертов для рабочих железнодорожников Московского узла, состоялась первая концертная поездка. Боевое крещение Железнодорожного ансамбля произошло в Ленинграде, где работа коллектива получила признание и одобрение со стороны многих тысяч ленинградских рабочих.

Поездки ансамбля являются естественной формой художественного обслуживания железнодорожников необъятного Союза ССР. Выступления не только в крупных городах, но и на отдельных станциях, заводах, депо — становятся нормальным методом обновления результатов кропотливой подготовительной работы.

За два года работы ансамбль стал популярным, любимым коллективом на многих дорогах железнодорожного транспорта СССР. Большинство членов ансамбля награждено значками «Ударнику сталинского призыва», «Почетному железнодорожнику», именными часами. Во главе Железнодорожного ансамбля: художественный руководитель композитор заслуженный деятель искусств орденосец И. О. Дунаевский, начальник ансамбля Н. П. Щетинин, главный дирижер — дирижер ГАБТ ордена Ленина С. С. Сахаров, режиссер — заслуженный артист республики орденосец П. И. Ильин, балетмейстер — заслуженный деятель искусств орденосец В. И. Вайнонен, дирижер К. М. Лебедев, дирижер оркестровой группы комсомолец А. И. Жириков.

Как же проходит учебная, тренировочная работа в ансамбле?

Составлен тщательно выполняющийся график репетиционных занятий. Одиннадцать педагогов и концертмейстеров ежедневно проводят занятия — групповые и индивидуальные — со всеми членами коллектива.

В Железнодорожном ансамбле песни и пляски при ЦДКЖ работает свыше 170 человек. Из них — в вокальной группе 101 чел., в оркестровой 39 чел., в танцевальной 21 чел.

Трудовой день ансамбля разбит на групповые занятия. Во всем своем составе ансамбль собирается лишь тогда, когда по группам проведена исчерпывающая подготовка.

Вокальная группа занимается утром и вечером: по утрам хоровые занятия проводятся в течение трех часов, по вечерам в классах преподавателей-вокалистов, с концертмейстерами индивидуальные занятия. Вокалисты проходят технику речи два раза в шестидневку по часу. Один раз в шестидневку хор занимается совместно с оркестром, проходя очередной репертуар и возобновляя старый.

Оркестр занимается ежедневно по 3 часа специально тренировочной работой, разучиванием репертуара. Один раз в шестидневку оркестр репетирует совместно с танцевальной группой (1 час) и с вокалистами (2 часа).

Танцевальная группа занимается ежедневно по 3 часа.

Истории партии и занятиям по политграмоте отведено по 4 часа в шестидневку. Занятия проводятся отдельно по группам. Таким образом, учебный план ансамбля составлен из следующих элементов:

- Постановка голоса в шестидневку $1\frac{1}{2}$ часа (индивидуальные занятия) — хор.
- Техника речи в шестидневку 2 часа (групповые занятия) — хор.
- Занятия с концертмейстером в шестидневку $1\frac{1}{2}$ часа (индивидуальные занятия) — хор.
- Теория музыки в шестидневку 2 раза (групповые занятия) — хор и оркестр.
- Сольфеджио в шестидневку 2 раза (групповые занятия) — хор и оркестр.
- Политграмота в шестидневку 4 раза (групповые занятия) — все.
- Классический станок в шестидневку $2\frac{1}{2}$ раза (групповые занятия) — танцевальная группа.
- Характерный танец в шестидневку 2 раза (групповые занятия) — танцевальная группа.

В расписании Железнодорожного ансамбля не отражены занятия по истории музыки, истории танца, искусства в целом.

Учебно-тренировочные занятия проводятся вне зависимости от вечерних выступлений. План репетиций построен с учетом перерыва между тренировкой и концертным выступлением.

Большое значение в хоре придается индивидуальной учебе вокалистов с педагогами и концертмейстерами. Педагог знакомится с голосовыми данными каждого участника хора, анализирует состояние его голосовых связок, обучает владению своим голосовым аппаратом, исправляет в ходе занятий отдельные дефекты. Педагог обращает внимание на дыхание певца, учит его давать опору звуку. Концертмейстер прорабатывает с певцом сольный репертуар, шлифует музыкальность вокалиста, как бы «редактирует» его исполнение. На сольных номерах (романсах, ариях) ярче вырисовывается индивидуальность певца, становятся выпуклее, рельефнее возможности его и недостатки. Певец приучается к самостоятельной работе над репертуаром: сначала легким, затем все более ответственным, сложным.

Концертмейстер же prepares солистов-запевал и для ансамбля. Не только черновая работа, выучка нот, но в согласии с дирижером и нужной темп, окраска звука, сила и характер звука выясняются в процессе уроков с концертмейстером. Концертмейстер же является ближайшим помощником дирижера, хормейстера, связующим звеном между вокалистом, хоровыми и оркестровыми руководителями. Концертмейстер — человек, стоящий наиболее близко к каждому отдельному члену вокальной группы. Естественно, именно к нему обращаются певцы за указанием, за выбором репертуара, наиболее подходящего к свойствам их голоса с учетом индивидуальности, требований, вкуса каждого.

Теории музыки до последнего времени в Железнодорожном ансамбле уделялось недостаточное внимание. Сейчас положение выправляется. Ведь без знания теории музыки — певец ли, оркестрант ли — к профессиональному овладению музыкой как искусством не приближается. Теория музыки это та база, основа, на которой расширяется общий кругозор музыканта и специальность его постигается им свободнее, ярче.

Строение мелодии, определение музыкального звука, овладение ключами, учение об интервалах, определение диатонизма и хроматизма, образование гамм мажорных и минорных, учение о мелизмах (украшениях мелодии — форшлагах, трелях, группето и т. д.) — все это должно быть постигнуто уже начинающими музыкантами. Надо знать физическую природу звуков, обертонов. Надо научиться разбираться в «ладовой организации музыкальной речи».

В Железнодорожном ансамбле в часы хоровых занятий отводится специальное время сольфеджированию, которое помогает развитию слуховых навыков, ведет к большой свободе чтения нот с листа. Занятия сольфеджио привели к положительному результату: хор держит строй уверенно, спокойно, длительно, переход из тональности в тональность делается четко и чисто.

Идеалом для хора в итоге систематических и длительных занятий сольфеджио является исполнение пьес без инструментального сопровождения, так называемого *a capella*. Здесь натренированный слух певцов, воспитанное в них умение, способность прислушиваться друг к другу дает замечательный художественный эффект.

Железнодорожный ансамбль уже имеет в своем репертуаре несколько хоров *a capella* и стремится к расширению этого участка работы, имеющей громадное практическое, воспитательное значение для всех членов коллектива.

В Железнодорожном ансамбле значительное внимание уделяется дикции, четкости словопроизношения. Песня теряет наполовину в силе впечатляемости, если содержание ее из-за нечеткости дикции певцов пропадает.

Прежде всего мелодия и слова тесно связаны между собой. Как бы привлекательна, красива ни была мелодия, слушатель остается неудовлетворенным, если песня, слова ее не поняты им. Над техникой речи, над устранением речевых недостатков упорно работают в ансамбле.

Педагоги добиваются, чтобы в словах песен все буквы, гласные и согласные, были произнесены, чтобы акценты, ударения в словах были на местах, чтобы логическое и музыкальное ударения (в такте, в ритме) совпадали. Выправляются неправильности произношения в речи.

Текст песен, подготавливаемых к разучиванию, проходит подробную и тщательную проверку как в смысловом отношении, так и в построении своем формальном: фраз, периодов и т. д.

Когда устанавливается во всех подробностях словесная ткань песни, тогда — после устранения дефектов в словопроизношении всего хора — начинается кропотливая работа по координации, согласованию обоих текстов: словесного и мелодического.

Как приступает к хоровым занятиям дирижер Железнодорожного ансамбля? Прямо ли начинается на репетиции пение песен или ведется подготовительная, вспомогательная работа?

Хор никогда не начинает своих занятий прямо с исполнения песен. Процесс «распевания» хора, то-есть приведения голосового аппарата поющих в «рабочее состояние», всегда предшествует традиционной репетиции. Применяемые дирижером упражнения находятся в непосредственной мелодической связи, родстве с предстоящим к исполнению, разучиванию хором.

Вырабатываются всевозможные «штрихи» вокальной техники: «легато», связанное исполнение отдельных нот, «стаккато» — легкий, отрывистый звук. Постепенным ускорением исполнения гамм, арпеджий (пассажей) достигается легкость, подвижность голосов. Пением с закрытыми ртами звук концентрируется, делается собранней, гуще. Этими и многими другими приемами (о них в отдельной главе о работе дирижера с хором) хор приучается к владению коллективным звуком, приобретаются гибкость, упругость и вместе с тем искомая монолитность, компактность, собранность хорового звучания.

Как протекает процесс проработки хорового произведения в Железнодорожном ансамбле?

Намечаемый художественным руководителем репертуар поступает к дирижерам групп ансамбля. На совместном совещании по ознакомлению с произведением намечается единый план трактовки, устанавливаются ритм, динамические оттенки, темп. Если произведение требует переработки или доработки, дирижеры групп делают их в соответствии с особенностями состава, с учетом технических возможностей оркестра, хора.

Руководитель оркестра группы по согласованию с дирижером ансамбля намечает план инструментровки для оркестра. Оркестровка делается по возможности прозрачной, легкой, красочной, дабы не заглушать слов и мелодии хора. Отдельные инструменты ведут гармонический фон, легкий контрапункт, ведущая же группа дублирует хоровые голоса, сообщая им добавочную окраску.

Хор и оркестр разучивают партитуру произведения порознь. Дирижер проигрывает произведение, разбирает его детально со стороны, формы, стиля, содержания, объясняет структуру его, раз-

бивает на периоды. Начинается спокойная, без вредной поспешности работа по усваиванию хором и оркестром пьесы.

В хоре процесс разучивания идет по голосам. Когда отдельные голосовые партии освоили свою мелодию, руководитель Железнодорожного ансамбля старается, чтобы и гармония, полифония произведения в целом были творчески постигнуты каждым голосом. Соединяются попарно то женские голоса, то мужские, то накрест: тенора и альты, сопрано и басы. Наконец, после соединения трех голосов начинается исполнение четырехголосным хором произведения по фразам, периодам, частям или куплетам, если таковые имеются. Разумеется, подобный способ разучивания применяется при сложных полифонических хорах, если же песня массовая, простая по конструкции — упрощается соответственно и метод овладения ею.

Независимо от сложности и хоровой партитуры дирижер добивается тональной и ритмической устойчивости каждой хоровой партии и лишь после этого соединяет их в сложное целое.

Правильность интонаций ставится во главу угла. Прохождение партий по голосам, или «горизонтальная» проработка хорового произведения, сочетается с этой целью с «вертикальной», когда голоса соединяются в различных комбинациях, дабы хористы учились слышать и выверять гармонию.

Когда хор технически овладел произведением, когда нет туманных, неясных, гармонически грязных, неряшливых мест, наступает пора развернуть «художественно-отделочную» работу. Уже намеченные первоначально оттенки, нюансировка, вступают в силу. Соразмеряется сила звучания каждой партии, точно устанавливается, какие эпизоды в какой партии подлежат акцентировке, выделению на фоне всего хора. В полное равновесие приводятся темп и мелодия. Смыслу, идее произведения подчиняется весь замысел исполнения. Уточняется фразировка, углубляется выразительность тех или иных эпизодов. Песня становится художественно-весомой во всех ее элементах.

Наступает завершающая тренировочный учебный процесс пора: соединение всех групп ансамбля. Здесь помогают единство художественного руководства, постоянный контакт между руководителями отдельных групп. Оркестр, танцоры (когда это требуется) знают художественные намерения дирижера, подчиняются общему плану раскрытия художественного содержания произведения.

Начинается проверка деталей, закрепление на практике заранее определенных оттенков, приведение к общему знаменателю всей подготовительной работы.

* * *

Приступаем к перечню и краткому анализу (с критическими замечаниями) репертуара и репертуарного плана Железнодорожного ансамбля.

Специфика ансамбля, то, что он «железнодорожный», отлично учтена руководителями. Из общего числа пройденных и исполнен-

ных песен (82) 19, то-есть почти 25%, посвящены железнодорожной тематике. Большинство из них взято из сборника «Песни советских железнодорожников».

Вот «Комсомольский паровоз» (слова Суркова, музыка Д. Кабалевского). Весело, жизнеутвердительно, с огнем стремится мелодия:

«Никогда не остывая,
Мчат по рельсам наши дни...
Лейся, песня боевая.
Радость, молодость, звени...»

Вот две песни композитора-орденоносца А. Александрова: «О сталинском наркоче» и «Родные братья». Как всегда — предельно простые, лаконичные мелодии, строгие и вместе эмоциональные; они легко укладываются в памяти, крепко, надолго запоминаются.

Песня с запевом и двух-трехголосным припевом яркого, плакатного характера. На слова поэта-орденоносца Лебедева-Кумача «Родные братья» написана и другая мелодия — братьями Покрасс. Последняя песня более эстрадного характера, но также хорошо выражает основную идею:

«И когда ударит гром,
Вместе бой дадут фашистам
Пулеметчик с машинистом
В бронепоезде одном...»

Превосходна яркая выразительность «Песня машиниста» — «Мимо озера Байкала» — слова Острового, музыка Чемберджи. В мелодии и лирическая задумчивость, любовь к родной стране, и героическая решимость отстоять ее от вражьи, лютой злобы:

«Ты навеки нерушима
Родина моя...»

Замечательны песни на железнодорожную тематику, написанные композитором-орденоносцем И. О. Дунаевским.

Железнодорожный ансамбль в своем репертуаре, в постоянной «боевой готовности» держит эти содержательные, задушевные песни.

Особо хочется выделить песню о героизме обыкновенных, простых советских людей — о путевых сторожах. Молодой поэт Евг. Долматовский нашел теплые слова для описания такого подвига и в песне «Дальняя сторожка». Все там обыденно, буднично:

«Дальняя дорожка...
Поезд лети, лети...

Тихая сторожка
На краю пути».

И как бы «окаймляет» этот простой, бескусственный рассказ. И. Дунаевский — мастер мелодий задушевных и героических, блестящих задором, весельем юности и упругой силой цветущей поры зрелости.

Светло, хорошо, напевно звенит мелодия «Марша железнодорожников» (текст Лебедева-Кумача). Своеобразное «перпетум мобиле» (беспрерывное движение) аккомпанемента создает впечатление настоящего жизненного воодушевления. Здесь нет натуралистиче-

ского подражания ходу паровоза, его свисткам, шуму пара, стуку рельсов, но ощущение бодрой силы, рождаемой бесперебойным, неустанным стремлением вперед, осознается все отчетливее.

В репертуаре ансамбля следующие песни отвечают его производственной специфике: «Песня кривonosовцев» — слова поэта Алымова, музыка Листова; «На разъезде» — слова Рудермана, музыка Дунаевского; «Марш физкультурников» — слова Чуркина, музыка Дунаевского; «Попутная песня» — слова Чуркина, музыка Носова; «Едет, едет машинист» — слова Ошанина, музыка Трошина; «Счастливый путь» — слова Солодаря, музыка Листова; «Песня машиниста» — слова Чуркина, музыка Феркельмана и Ходжа-Эйнатова; «До свиданья, девушки» — слова Левина, музыка Дунаевского.

Следующий, наиболее полно представленный раздел репертуара, это народные песни. Здесь — русские песни: «Утес», «Горы» (обработка Александрова), «Калинушка», «Метелица», «В деревне было Ольховке». Среди белорусских песен назовем: «Ой, доля», «Бывайте здоровы». Из грузинских песен исполняются: «Грузинская плясовая» Палиашвили, «Нанина» Палиашвили, «Сулико». Значительное место уделено в репертуаре казачьим — донским, терским и кубанским — песням: «Снежочки» и «Девчоночка Галя» в обработке Книппера, «За Кубанью» в его же обработке. Наибольшее место в репертуаре занимают украинские песни: «Розпрягайте, хлопці, коні!», «Сусидка», «Сонце низенько», «На городі верба рясна», «Гей у лісі», «Зажурились голичанки», «Гандзя» и др.

При простом количественном сопоставлении этих разделов народной песни бросается в глаза явно недостаточное, непропорциональное другим место, занимаемое русской песней. Ведь ансамбль московский, русский, следовательно, русской народной песне должно быть отведено наибольшее место.

Кроме песен с железнодорожной тематикой, в репертуаре ансамбля немало произведений советских композиторов. Здесь и хоры из опер Дзержинского «Поднятая целина» и «Тихий Дон», популярные «Полюшко» Книппера и «Песня о родине» Дунаевского, «Песни о Сталине» Александрова, Дунаевского и Сабо, «Если завтра война» Покрасс, «Гибель Чапаева» Милютин. Несколько песен железнодорожники взяли из репертуара Краснознаменного ансамбля: «Бурлацкую» и «Эшелонную» Александрова и др. Испанский гимн «Риго» и «Враг не пройдет» Кочетова представляют песни о борьбе героической Испании с фашистскими насильниками. Популярные песни Листова: «Тачанка», «Краснофлотская», «Красной армии сыны», «Товарищи»; братьев Покрасс — «Наша песня» — пополняют список произведений советских авторов.

Ансамбль использует также путь обработки для хора удачных, прибрежных популярности сольных песен. Такова добротная обработка песни А. Новикова «Отъезд партизан». Обработка, сделанная К. М. Лебедевым, демонстрирует отличное знание хоровых требований и учет возможностей ансамбля. Многоголосное изложение песни эффектно и оправдано.

Намечен ряд интересных новых советских песен в производственной программе 1939 г.: «Споём о родине, моряк» Соловьева-Седого, «Наигрыш» Леви, «Герои Хасана» Дунаевского, «Прощание» Пейсина, «Лирическая», «Курортная», «Еврейская-комсомольская», «Молодежная», «Колыбельная» — песни И. О. Дунаевского. Но подобное самоограничение репертуарного плана ничем не обосновано. Надо найти правильную равнодействующую: репертуар ансамбля должен складываться из многих песен, но пропорциональность в принадлежности их к классике, народным песням русским и братских национальностей необходимо соблюдать. Трудно указывать цифровые обозначения «в %» такой пропорциональности — политический такт, художественное чутье, вкус руководителей подкажут меру, помогут избежать перегрузки в одном случае, недогрузки, недобора — в другом.

Большинство исполняемых ансамблем песен находит широчайший отклик в массе слушателей. Наиболее ярким и убедительным свидетельством в этом являются толстые папки отзывов, писем, стенограмм собраний стахановцев, ударников, приветствовавших «ансамбль на колесах», действительно замечательно подвижной, действительно железнодорожный ансамбль, не сидящий спокойно на месте, в Москве, а непрерывно работающий, готовящий все новые песни, чтобы показать их на возможно большем количестве железнодорожных «точек»: станций, заводов, депо, клубов.

Прежде всего не только демонстрация своего искусства, но и передача своего опыта самодейтельности, охват возможно большего количества и слушателей и кружков: первые получают непосредственное удовольствие, наслаждение от искусства, вторые учатся на примере ансамбля искусству пропаганды в художественно яркой форме. Проведение смотров, конференций, консультаций — это важный участок работы Железнодорожного ансамбля во время его поездок по дорогам.

После этого становится понятной громадная агитационная и организующая роль Железнодорожного ансамбля как музыкального форпоста железнодорожного транспорта. Роль и значение Железнодорожного ансамбля правильно оценил машинист Белорусской железной дороги г. Церешко: после показа программы на Унечинском узле он заявил: «Глядя на такой коллектив, руководители Белорусской железной дороги должны помочь создать нам такой же коллектив из художественной самодеятельности, чтобы он отражал жизнь, которой живет железнодорожный транспорт. Мы должны поднимать свой культурный уровень!». Правильные слова, просто и верно подытоживающие полезность работы Железнодорожного ансамбля.

ПАРТИТУРА АНСАМБЛЯ

Партитура ансамбля включает в себя хор и оркестр. Танцевальная группа в партитуру, естественно, не входит. Танец как разрядка накопленной энергии, как финальное заключение, как расцветка

сценической стороны выступления ансамбля чрезвычайно важен, недооценивать его значения нельзя. Но под партитурой ансамбля мы разумеем то, что укладывается на нотный стан: сюда относятся вокальные и оркестровые партии.

Основное требование, предъявляемое к партитуре ансамбля, это правильное соотношение частей. Оркестр ни в коем случае не должен подавлять, заглушать хор. Его аккомпанирующая роль ответственна, но самодовлеющее значение оркестр приобретает лишь в самостоятельных выступлениях (это вполне закономерно). В аккомпанементе — и это должно быть учтено при составлении партитуры — оркестровку необходимо делать возможно более прозрачной, легкой, светлой, воздушной.

В ансамблевом сопровождении значительную роль играет басовая группа оркестра. Будут ли это басы и контрабасы балалайки или домры, будет ли это струнный контрабас (очень уместный в ансамбле) или медная группа (тромбоны, геликон, туба), важно оттенить, без нажима точно определить устойчивость тональности. В партитуре басам и контрабасам надлежит отвести достаточное и значительное место. От их густоты, фундаментальности зависит в большой степени эффект тональностей устойчивости всего ансамбля в целом.

Покажем, как составляется партитура домрово-балалаечного состава (вариантами будут неаполитанский состав: мандолины и гитары и оркестр четырехструнных домр) со включением в эту группу деревянных и медных духовых инструментов, а также ударных. Объяснение будем вести на примере инструментовок, принятых в Железнодорожном ансамбле и сделанных руководителем оркестровой группы этого ансамбля А. И. Жириковым.

Предварительно акцентирую: в партитуре в зависимости от тех или иных художественных заданий возможно использовать оркестр по группам — отдельно народные инструменты, отдельно духовую группу, даже только ударные.

Так, в аккомпанементе народным песням уместно использовать домрово-балалаечную группу, в маршевых, походных песнях — группу духовых; какую-либо звукоподражательную картинку (и этот род сценически эффектной музыки не исключается из обихода ансамбля) можно построить на использовании всего набора ударных (включая и ударные, шумящие инструменты из ассортимента джаза). Наконец, в составе аккомпанирующей группы должны быть (или, вернее, могут быть) инструменты джаза — саксофоны, банджо. В игривых, веселых песнях танцевального характера уместно использовать и краски джазового звучания.

Рассматриваемые в качестве образцов партитуры Железнодорожного ансамбля написаны с учетом следующих инструментальных групп, входящих в его оркестр:

1. Деревянные духовые инструменты: флейта, гобой, два кларнета.
2. Медные духовые инструменты: три трубы В, два тромбона, туба.

3. Ударные инструменты: литавры, большой и малый барабаны, тарелки, кастаньеты, бубен, трензель, метелочки, гальстон.

4. Группа баянов: три первых и три вторых.

5. Русские народные инструменты (трехструнные домры и балалайки): домры примы — две первые и две вторые, домры альты — две первых и две вторых, домры басы — две первые и одна вторая; три балалайки примы, две балалайки секунды, две балалайки альты, одна балалайка бас и две балалайки контрабас.

Помимо указанных инструментов, в оркестр введен смычковый контрабас (его звучание «вяжет», цементирует гармонию в оркестре).

Однако столь значительный состав оркестровой группы отнюдь не является обязательным. Так, например, можно рекомендовать для самостоятельных ансамблей песни и пляски следующий состав оркестровой группы, обеспечивающий большой художественный эффект и достаточную гибкость.

1. Домры примы трехструнные (возможно использование четырехструнных)	4
Домры альты	3
» басы	1
2. Балалайки примы	3
» секунды	2
» альт	1
» бас	1
» контрабас	1
3. Трубы В	3
4. Туба (или бас Es)	1
5. Баяны	2
6. Ударные	—

Рассмотрим ряд инструментовок Железнодорожного ансамбля. Вот, например, вступление к песне Дунаевского «До свиданья, девушки». Здесь оркестр имеет самодовлеющее значение. Это его соло. Поэтому уместно и «тутти» — звучание почти всех инструментов одновременно.

Как достигается оркестровый эффект звукоподражания стремительно несущемуся поезду? Первые два такта (до вступления всего оркестра) быстро, ритмически четко шумят «метелочки» (инструмент из джаза), как бы подготавливая восприятие слушателя к мелодии самой песни. Мелодия излагается сразу несколькими инструментами: флейту дублируют баяны, домры и балалайки примы, кларнеты. Ударные, особенно маленький барабан, настойчиво и коротко отбивают слабые части четвертей — иллюстрируют ход поезда. Балалайки секунды и альты в такт маленькому барабану отбивают гармонические аккорды аккомпанемента.

Баяны используются только правой своей клавиатурой [левая (басы) используется в оркестровках ансамбля редко, преимущественно в плясках, из-за излишне перегруженной, густой своей звучности].

В приведенном примере насыщенность оркестровки объяснима, логична. Здесь начало песни подготавливается цветистой, ярко

звучащей палитрой оркестра, мобилизующего все ресурсы своей выразительности.

В оркестровке припева рисунок аккомпанирующих хору инструментов иной. Здесь флейта участвует лишь как краска и в самом заключении песни. Гобой, кларнеты ведут скромные гармонические подголоски, умереннее звучит медная группа, в частности трубы, и лишь в последних тактах звучит снова весь оркестр, чтобы дать закрепление бодрому, яркому чувству.

Инструментатор пользуется тембрами, как красками. Засурдиненные трубы (в припеве песни «До свиданья, девушки») звучат, как отдаленный гудок паровоза, с тем чтобы резче оттенить последующее энергичное движение труб — настойчивое приближение к цели. В партитуре инструменты располагаются по группам — сверху вниз — в порядке высоты их регистра.

Как художник смешивает краски, добываясь достижения особого колорита, так и инструментатор путем наложения звучности одних инструментов на другие находит искомые эффекты. Красочность инструментовки зависит от умелого, уместного использования тех или иных регистров отдельных инструментов, от сочетания различных групп, от индивидуализации в общем оркестровом звучании тембра того или иного инструмента.

Во вступлении к песне «Влюбленный моряк» (музыка Мелье) именно подобная индивидуализация флейты и гобоя приводит к яркости и вместе с тем прозрачности всей оркестровки. Скупой в фортепианном изложении аккомпанемент в оркестре расцветчивается и тембровыми красками и движением добавочных голосов (гармоническим или самостоятельно подголосочным). В последнем примере используются и балалайки альты (7-й такт) и балалайки примы и баяны первый и второй.

Художественный такт инструментатора должен подсказать ему характер инструментального сопровождения той или иной песни. Пример: русские, украинские или другие национальные песни лучше всего сочетаются с звучанием народных инструментов. Экономное использование деревянных духовых, медных и ударных, акцент на домро-балалаечной группе, баянах — таков наиболее верный путь для инструментатора. Инструментовка т. Жириковым сопровождения к песне в русском стиле «Ах, ты время, времячко» (музыка Варламова) может служить удачным образцом именно подобного распределения красок. Постепенное нарастание звучности в аккомпанементе достигается не только кресчендо (усилением) в игре на самих инструментах, но и прибавлением целых групп: сначала пение хора сопровождается самая нежная из оркестровых групп — домровая, с акцентировкой сильных мест песни или с выделением мелодии (дублированием голоса в хоре) баяном. Затем присоединяется балалаечная группа, ударные (литавры). Лирический характер песни не нарушается, сохраняется ее стильность.

Партитура для оркестрового сопровождения плясок имеет своеобразные черты. Здесь уместнее яркие звучания, своего рода живописные «мазки», противопоставление отдельных групп. Вот, напри-

мер, образцы из оркестровки сопровождения танца «Яблочко», матросской пляски, полной удали, демонстрации ловкости, юмора.

Первые такты танца излагают основную, всем известную мелодию. Скромно, широко, певуче звучит она, как бы накапливая силы у танцующих. Мелодию ведут балалайки примы, первые баяны, раскрашивают ее флейта и первый тромбон. Остальные голоса дают гармонический узор мелодии. Затем, по мере увлечения танцующих, как бы подзадоривая их, подхлестывая, заставляя убыстрять движения, делать их все более замысловатыми, оркестр делается все цветистей, сложнее. Появляются вариации, видоизменения основной темы: мелодическое, гармоническое, полифоническое усложнения этой темы. Сначала баяны и домра прима начинают изобретательный узор. Только гобой переплетается с этими вариациями, ведя мерный, контрастирующий голос. Туба и тромбон своими тяжеловесными басами дают устойчивость всему оркестру. Туба все время напоминает об основной мелодии «Яблочка».

В какой-то момент большого увлечения танцем все инструменты, словно соревнуясь в изобретательности, начинают звучать особенно задорно, смешливо, напоминая ритмом, засурдиненными медными джаз (пример «Яблочко № 3»). Тромбоны делают глиссандо (скользящие гаммообразные последовательности звуков). Ритмы ударных усложняются.

Необычность, красочность подобной инструментовки заставляет поверить в действительно большие возможности, раскрываемые перед искусным инструментатором настоящим составом оркестра (как приводимый у Железнодорожного ансамбля).

Разумеется, партитура ансамбля, в которую решающим качеством ее звучания звеном входит хор, может варьироваться бесконечно. В приложении мы даем партитуры, учитывающие более простой и простейший составы оркестра.

Если в оркестре есть смычковая группа или хотя бы две-три скрипки, все лирические песни получают ведущую, полную обаяния краску. Если в оркестре отсутствует домрово-балалаечная группа, решающий калорит в сопровождении народных плясок (русской, украинской в особенности) будут давать баяны, скрипки пиччиакто (отрывистые, берущиеся на струне щипком звуки).

Возможен и такой состав оркестра: домро-балалаечная группа, две трубы, туба и ударные.

Хоровая партитура не всегда должна дублироваться оркестровыми голосами. Большой эффект дает свободное ведение хоровых голосов на фоне контрапунктирующих, то-есть самостоятельно развивающихся (по законам мелодического сопоставления, противопоставления) оркестровых голосов.

Сопровождаемый оркестром хор обычно не превышает четырехголосия в своем сложении. И двух- и трехголосные хоры с аккомпанементом звучат достаточно полно. Но никогда оркестратор не должен забывать, что ведущая роль в ансамбле остается за хором, поэтому оркестр при всей своей красочности, полнозвучности не должен ни на минуту подавлять живое слово хора.

РАБОТА С ОСНОВНЫМИ ЭЛЕМЕНТАМИ АНСАМБЛЯ

Хор — вокальная группа

В хоровую группу ансамбля отбираются музыкально одаренные люди, с определившимися, красивыми по тембру голосами. Музыкальная одаренность узнается по нескольким ведущим чертам: хороший слух, на-лету усваивающий мелодию. Поющий должен уметь повторить простейшую мелодию (лучше брать обороты из народной песни) в том же тоне, в каком она показана. Этим проверяется, помимо слуха, и совершенно необходимая для певца музыкальная память. Проверяемый певец должен чувствовать такт, ритм, темп. Надо всесторонне проверить музыкальные способности вступающего в ансамбль, чтобы достигнуть известной хотя бы минимальной однородности состава как в отношении пригодности к занятию музыкальной работой, так и в отношении определенной подготовленности.

И самый состав ансамбля должен быть всемерно огражден от случайных людей, недостаточно серьезно относящихся к занятию искусством, нерадивых и музыкально-неполноценных.

Возрастной предел для вступления в ансамбль (в хоровую его группу) трудно определим. Конечно, более свежи, ярки по окраске, по тембру голоса у людей до 30 — 35 лет, но часты случаи, когда и в 50 лет голоса звучат полно, ясно. Так как участие в ансамбле предполагает рост, систематическую учебу, то предпочтение при поступлении следует давать все же молодежи.

Отбираются голоса в определенной пропорции. Возможно и равное количество сопрано, альтов, теноров, басов, но лучше, если сопрано и басов на два-три голоса больше, нежели альтов и теноров. Среди отбираемых голосов необходимо наметить более легкие, высокие по тесситуре (объему голоса). Несколько сопрано должно быть лирико-колоратурного характера, среди альтов должны быть и меццо-сопрано, тенора должны быть и лирические и драматические, в басовой группе — баритоны, центральные басы и, если найдутся, хоть один-два октависта. Подобный состав позволит с наибольшей гибкостью охватывать любой репертуар — и оперный, и советскую героику, и народнопесенный. Количественный состав хора может быть различным в ансамбле (но в зависимости от числа хористов изменяется и численный состав оркестра, танцевальной группы).

Средний состав хоровой группы 35 — 40 человек (тогда оркестр должен состоять из 16 — 18 человек, танцоров 8 — 10 человек). Если в хоре 40 человек, по партиям они должны распределяться приблизительно таким образом: сопрано и басов по 11 — 12 человек, альтов и теноров по 8 — 9 человек.

Когда ансамбль подобран, организационный период завершен, наступает пора учебы, репетиционный период.

Первые же занятия с хором (да и последующие также) начинаются с выравнивания строя. Предполагается, что руководитель

уже в процессе отбора голосов познакомился с индивидуальными особенностями каждого. По голосам то открытым звуком на различные гласные, то закрытым звуком поются гаммы, арпеджии, различные упражнения. Певцы научаются прислушиваться друг к другу, ощущать то, что называется чувством ансамбля. В дальнейших занятиях, в которых певцы (уже знакомые с нотной грамотой), проходящие индивидуальную постановку голоса, познакомились с основными ансамблевыми требованиями, проводится тщательный анализ формы готовящихся к разучиванию песен и на их основе — сольфеджирование.

Занятия сольфеджио проводятся по партиям. Группировка голосов при сольфеджировании допускается самая разнообразная. Цель всевозможных групповых комбинаций для сольфеджио одна — приучить ансамблистов, слушая друг друга, соразмерять силу звучания собственного голоса, осваивать любую тембровую окраску, считаться с данными товарищей по партии, добиваться монолитности, крепости, плавности звука, того, что называют «органичностью».

Дирижер, прорабатывая хоровую партитуру, делает указания, где ансамбль или отдельная партия должны набирать дыхание, чтобы оно не было произвольным, а наоборот, логически оправданным и единообразным.

Эффект «смычка» в голосе достигается дирижером следующим приемом: звучащая четверть дробится мысленно на две восьмушки, причем вторая чуть-чуть акцентируется. Таким образом, избегается обычное угасание звука, восстанавливаются постоянно нарушаемое равновесие в звуке, равномерность нагрузки силы в начале звука и в его конце.

Очень важна выработка ясной дикции согласных букв. М и Н трактуются как «поющие» согласные, С и З — как «свистящие», они должны быть короткими, но браться с такой же силой, как и гласные.

Шипящие поются четко, коротко, внятно. Сугубое внимание обращается на своеобразное «сцепление» гласных букв с согласными. Каждая буква не только в начертании, но еще больше в звучании имеет свою окраску. Делаются упражнения с музыкальным, напевным и выразительным произношением таких контрастирующих слов, как «черный», «ужасный», «жуткий» и «радость», «безмятежность», «светлый».

Должна вестись работа над тоническим осмысливанием слова и даже буквы. На примере музыкальных текстов народных песен подобная работа особенно ясна: музыкальная «весомость» каждого слова, слога, составляющих его букв должна быть показана в действии, с разбором, предметным анализом.

Когда хор на основе занятий сольфеджио начинает свободно интонировать сначала более простые, затем все усложняющиеся мелодии, допустим «черновой» просмотр какой-либо полифонической песни «с листа», хористы должны научиться ориентировке в интервалах, смелости в образовании хорового аккорда. Не должны сму-

щать ни дирижера, ни хор сложность задачи: неуверенность, робость, даже детонация могут быть изжиты, избегнуты лишь в процессе живой и смелой экспериментаторской работы по овладению всем хором, хоровой партитурой.

Пение гамм трехголосно — секстаккордами — помогает усвоению, пусть примитивной, но полифонии.

Ощущение интервалов, усваивание их идут, разумеется, на основе знакомого, лучше всего народно-песенного, материала. В песнях фиксируется внимание на торцевых, квартовых, квинтовых и т. д. ходах. Медленно, размеренно, по возможности à capello, чтобы хоровой звук в «чистом» виде укладывался в сознании поющих, должен вести дирижер вокальную группу к овладению все более сложными звуковыми сочетаниями от простых трезвучий и секстаккордов (первое обращение трезвучия) к септаккордам, сначала доминантовым, затем всех ступеней гаммы.

Хор в результате таких упражнений приобретет инструментальную гибкость и твердость, эластичность и подвижность.

РАБОТА С ОРКЕСТРОМ

Учитывая всесоюзный охват железнодорожной самодеятельности, в главе о работе с оркестрами нельзя обойти огромное разнообразие инструментария, могущего быть использованным в аккомпанементе хору ансамбля.

Обаятельное звучание грузинской чонгури — непременная принадлежность аккомпанеента в грузинских ансамблях. Цимбалы у белоруссов, кантеле у карел, бандуры у украинцев, пятитоновые (пентатонные) гармонии-двухрядки у татар, домбры у казаков, сазы, дутары, туйдуки, кеманчи, най, всевозможные виды бубнов, ударных у десятков других народов — все это полноценное инструментальное богатство, должно быть использовано для сопровождения песен в организуемых ансамблях. В главе о возможной партитуре ансамбля мы особо останавливались на домро-балалаечной группе, баянах. Очевидно, эти инструменты распространены широко. Таким образом, ничего предосудительного не будет, если в работе с оркестром руководитель встретится со смешением разнонациональных инструментов. Сопровождение железнодорожной песни, носящей интернациональный характер, будут давать все инструменты, аккомпанировать национальной песне будут инструменты, наиболее подходящие к ней по колориту: украинской, как это сделано в ансамбле в Конотопе, — бандуры, грузинской — конгури и т. д. Варьирование здесь безгранично.

Возможны, мыслимы любые соединения инструментов в оркестре ансамбля. Так, на Турксибе, в городе Джамбуле, в существующем там железнодорожном ансамбле в оркестре наряду с национальными инструментами фигурируют мандолины.

Для ознакомления с принципами инструментовки для оркестров народных инструментов рекомендуем в качестве методического пособия «Инструментовку» С. Тэш, издание «Крестьянской газе-

ты» 1938 г. (библиотека журнала «Народное творчество»). В книге Тэш популярно рассказано о различных составах оркестров народных инструментов, о строях и употребительных в оркестре диапазонах народных инструментов, о составлении партитур для них и переложении для оркестра хоровых, фортепианных пьес. Отдельно указаны способы переложения с одного состава народных инструментов на другой. На многочисленных примерах народных песен, классических произведений, песен советских композиторов составитель пособия учит инструменталиста, как приобрести необходимые навыки по оркестровке для разнообразных составов народных инструментов с прибавлением к ним деревянных духовых и ударных.

В работе с оркестром руководителю придется прежде всего столкнуться с необходимостью повышения музыкально-теоретического уровня играющих: элементарная теория музыки, знание интервалов, умение читать ноты с листа (путем постепенного приобретения нужных навыков) оркестрантам необходимы в той же мере, если не в большей, как и певцам; ежедневные упражнения, развивающие пальцевую технику; если в оркестре есть мандолины или другие инструменты, звуки из которых извлекаются при помощи плектра или медиатора (костяная или целлюлоидная пластинка), нужны ежедневные упражнения в овладении медиатором; гаммы, специальные технические упражнения сообщают пальцам нужную беглость, гибкость, ловкость.

Необходимы индивидуальные занятия с каждым играющим. Постановка рук, выработка правильного расположения пальцев на грифе, привитие слуховых навыков, ориентация в нотном стане применительно к свойствам данного инструмента лучше всего постигаются при учебе каждого кружковца отдельно. Общие занятия по музыкальной грамоте, теории и истории музыки расширяют основу, сообщаемую музыканту во время индивидуальных занятий.

Чрезвычайно полезно параллельное обучение оркестранта игре на двух инструментах: народном струнном и смычковом или духовом. Овладевший игрой на четырехструнной домре prime легче овладеет техникой игры на скрипке, домрист-альтист легче достигнет исполнения на альте. Техника владения смычком разовьет кисть играющего и послужит ему на пользу в овладении первичным или основным инструментом. Наличие в оркестре ансамбля разнообразного инструментария: национальных инструментов, набора ударных, медных, деревянных и т. д., стимулирует у участников интерес к овладению техникой игры на этих инструментах.

Воспитание в участниках оркестра чувства ансамбля, то-есть полной согласованности в игре, прислушивания не только к звучанию своего инструмента, но и к игре соседа, всей группы, наконец, ансамбля в целом, целесообразно начинать с составления более или менее постоянных камерных ансамблей.

Исполнение дуэтом или трио простейших двух-трехголосных песен, затем переход к небольшим произведениям классиков помогут воспитанию в оркестрантах и чувства ритма и тональной устой-

чивости, будут содействовать общему подъему эстетического уровня ансамблистов.

Попутно члены оркестра небольшими группами должны соединяться с вокалистами-солистами, учась искусству аккомпанемента, согласованию звучности инструментальной и вокальной. Устранение разобщенности между членами разных оркестровых групп и между последними и другими элементами ансамбля поведет к настоящему творческому содружеству, созданию атмосферы полного и взаимного художественного понимания в ансамбле.

ТАНЦОВАЛЬНАЯ ГРУППА

В Железнодорожном ансамбле 20 танцоров: 12 мужчин, 8 женщин. Половина из них — профессионалы, половина — пришли из самодеятельности. Надо учитывать, что в ансамбли на периферии придут танцоры из самодеятельности. Следовательно, школа их хореографического искусства будет основываться на традициях народного танца, а не на трюках, выдумках, к народному танцу не имеющих никакого отношения.

Танцевальная группа Железнодорожного ансамбля, очень сильная технически, ставит себе целью приближение к народному танцу, к его органическому веселью, задору, демонстрации силы, моши, упругости человеческих мускулов, мышц, ловкости, выдержке, находчивости, юмору, не подавление индивидуальных свойств танцовщика, а согласование рисунка, плана его танцевальных движений с общей композицией танца.

Танцоры Железнодорожного ансамбля проходят тренировку у станка. Выработка легкости, гибкости идет на классической танцевальной основе. Вместе с тем все приемы, упражнения, нужные для выработки характерных движений — волчков, ползунков, присядки, верчения в воздухе, — проходятся также ежедневно, но с учетом индивидуальных свойств танцора. Таким образом, в ансамбле наряду с общей достаточно высокой техникой танца вырабатываются характерные танцевальные данные для каждого плясуна.

Украинская, русская, красноармейская, шуточная пляски являются в практике Железнодорожного ансамбля первыми опытами органического сращивания танца со всей творческой работой ансамбля. Естественно желание из разных приемов танцевального искусства, в частности четочных движений, создать железнодорожную пляску с элементами имитации движения поезда.

Матросский танец «Яблочко», краснофлотская пляска, белорусские «Лявониха» и «Крыжачок», лезгинка, молдавская — естественное продолжение в исканиях танцевальных форм ансамбля.

В стилизации, виртуозничании, уснащении народного танца акробатическими трюками — главнейшая опасность извращения реалистической сущности пляски. Поэтому, добываясь от всех танцоров максимально виртуозного владения своим телом (что достигается ежедневной и умелой тренировкой), руководитель танцевальной группы должен постигнуть глубокие стиливые черты, создающие

народность того или иного танца, научить руководимых им плясунов любить, ценить именно эти красочные черты и избегать всячески искажения их утрированием, преувеличением, приданием им несвойственных «коленцев», фокусничанья, фиглярства.

Танец может и должен быть не вставным номером в программе ансамбля, а вытекать органически из этой программы, являясь ее высшей точкой, кульминацией. Чтобы достигнуть подобной спаянности в программе, следует крепко, основательно разработать стержень программы, точно установить, в каком месте наиболее нужен, необходим танец и какой именно. Кроме того, надо так расставить хор, рассадить оркестр, чтобы заранее предвидеть место для танцоров. Площадка, достаточная для движений плясунов, должна иметься в виду с самого начала программы.

При разработке танцевальных движений важно найти подходящий образец для анализа. Путем многочисленных наблюдений исполнения народных танцев руководитель отмечает закономерность, связь, логику танцевальных движений, зависимость их от музыки, целесообразность подчинения всего тела танцующего ритму танца. Отбор типических, наиболее характерных движений, фиксация их в памяти путем упражнения, подражание им — содействуют накоплению опыта руководителя.

Учеба у народа, воссоздание реалистических, жизненно полнокровных танцевальных образов, подмеченных в народных танцах, характеризуют и больших хореографических мастеров, несущих свой опыт в массы самодельного искусства.

Итак, в ансамбле песни и пляски железнодорожников пляски равноценны, одинаково важны наряду с песнями и должны быть народными в лучшем и единственном смысле этого слова: всякая сусальность, псевдонародность, ухарство или сентиментальность, разухабистость или жеманство, манерность — равно неприемлемы, противоречат основной установке ансамбля: в лучших образцах воссоздавать подлинно народное творчество во всех его проявлениях.

ЗАДАЧА ЧТЕЦА В АНСАМБЛЕ И ЛИТЕРАТУРНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ

В ансамбле песни и пляски роль художественного слова значительна и важна. Связующее звено, объяснение того или иного порядка номеров, даже такая чисто техническая задача должна быть в стиле всей работы ансамбля артистически безупречной: дикционно, в четкости словопроизношения, в логике ударений, в известной приподнятости, праздничности даже самого трафаретного, сухого объявления, перечня пьес, названия исполнителя. Но на сцене роль художественного слова далеко выходит за рамки обычного конферанса. Программа ансамбля — это вечер художественной песни, пляски, расположенных отнюдь не произвольно, а в известной последовательности, логической связи между песнями и плясками с учетом нарастания художественного эффекта. С подобной программой ансамбль и должен начинать свою работу.

Возможны монтажи песен, подобно перечисленным работам Краснознаменного ансамбля. Тогда художественное слово, рассказ, отрывок из стихотворения, цитаты, афоризм, эпитафия звучат в ансамбле столь же весомо, как и самая песня, оркестровый номер или танец. Но необходимо помнить, что монтаж — это своеобразная вершина в работе ансамбля, форма трудная, сложная, к которой необходимо подходить, творчески подготовившись.

Возможно более короткие реплики, словесные вставки, объяснения, литературные отрывки, перемежающиеся с песней и пляской и их поясняющие, должны подаваться просто, без эффектации, без нажима, но с пафосом, если это уместно, с искрой юмора, если это оправдываемо последующим номером, в характере обыкновенной разговорной речи, если это удается чтецу-ведущему.

Последний вид подачи текста — самый правдивый, но и самый сложный. Он дает нужный контакт с аудиторией, располагает слушателя к наиболее яркому, вдумчивому восприятию программы.

Литературная часть программы — задача, которой можно овладеть на опыте критического просмотра, усвоения изданных монтажей Краснознаменного ансамбля: «Первая конная», «Красный Флот», «22-я Краснодарская дивизия в песнях», «ОКДВА» и т. д. Делом чести железнодорожных ансамблей является создание монтажей, рисующих многогранную и ответственнейшую работу железнодорожного транспорта, его роль в политико-экономическом росте страны. Песни Дунаевского, Покрасса, Листова, Пульвера, Кабалевского, Александрова, Чемберджи и других композиторов из того же сборника «Песни советских железнодорожников» могут быть расположены в таком порядке, прослоены таким текстом, чтобы отобразить эту идею в художественном преломлении. Основной нерв страны — железные дороги, люди, выполняющие поставхановски, по-кривоносовски свою работу, стрелочники и сторожа, машинисты и рабочие железнодорожных депо — должны быть воспеты не только в отрывочных песнях, но в целом хорошо слаженном песенно-танцевальном представлении.

Вот, в сцеплении, живой связи подобным, литературно действенным образом песен и плясок — громадная роль принадлежит чтецам.

Из традиционных «ведущих» они превращаются в полноправных участников своеобразного спектакля-концерта. Чтобы удовлетворять большим требованиям, предъявляемым к чтецу в ансамбле, этот чтец должен обладать актерскими данными, тренированным телом, свободной речью, правильно поставленным голосом. Чтец должен быть вполне культурным человеком, не только верно произносящим слова, не только умеющим расставить нужные ударения, не только понимающим смысл им излагаемого, но и сам он должен обладать известной сноровкой излагать свои мысли. Это дается чтением, самообразованием, разбором, анализом прочитанного, письменной фиксацией, закреплением разобранного.

Чтец должен быть звеном, связующим все элементы ансамбля между собой и весь ансамбль в целом — с зрительным залом.

РОЛЬ ДИРИЖЕРА АНСАМБЛЯ

Дирижер ансамбля — это учебно-воспитательный и художественно-композиционный центр всего большого и сложного музыкального организма.

Начиная с продумывания и реализации учебно-тренировочного процесса, кончая показом результата всей работы — вынесения подготовленной программы на суд аудитории, — дирижер является главным действующим лицом.

Дирижер возглавляет комиссию, осуществляющую отбор хоров и оркестрантов для ансамбля. Он — связующее звено между хором, оркестром и администрацией. Он — главный консультант руководителей отдельных групп. Дирижер совместно с помощниками составляет график, расписание занятий. Занятия по теории, сольфеджио проводятся им же по заранее выработанному плану.

Совместные репетиции хора, оркестра, танцоров, установление единых динамических оттенков, темпа, стиля, характера исполнения — проводятся дирижером. В большинстве случаев дирижером ансамбля целесообразно быть хоровому руководителю.

Выбор репертуара, распределение его между солистами-певалами, а если это трио, дуэты, квартеты — установление дублетов, — все это проводит дирижер.

Хоровой дирижер, он же главный дирижер ансамбля, руководит выступлением всего коллектива в целом. Оркестровый дирижер руководит оркестром во время выступления танцевальной группы.

Когда репертуар выбран, утвержден, начерно разучен, начинается самая ответственная работа дирижера: приведение художественного плана исполнения, трактовки во всех группах ансамбля к единому знаменателю. Путем объяснения, личного показа должна быть достигнута полнейшая согласованность в действиях всех элементов ансамбля. Обоснованная, художественно оправданная трактовка песни дирижером должна быть усвоена всем коллективом, чтобы следование за его палочкой не было механическим, поверхностным, а внутренне подкрепленным и потому убедительным.

Дирижер должен уметь читать и писать партитуру ансамбля. Научиться этому можно, лишь усвоив известный минимум музыкально-теоретических знаний. В некоторых специфических условиях нет абсолютной необходимости для дирижера в окончании специального музыкального учебного заведения (хотя это, само собой разумеется, весьма желательно).

В условиях периферии способный, талантливый любитель музыки, обладающий двумя основными качествами: упорством в достижении раз поставленной цели и организационной хваткой — сможет с течением времени овладеть нелегким искусством дирижера-инструментатора ансамбля. Нужно для этого: систематически, пусть заочно, пройти элементарную грамоту, гармонию, основы инструментовки (хотя бы для народных инструментов). Пособия эти: «Нотная грамота» Кулаковского и Киселева, «Гармония» Бросовой и «Ин-

струментовка» Тэша (два последних пособия даны в библиотечке журнала «Народное творчество» за 1938 г.). Конечно, это минимум. Надо читать, изучать возможно большее количество нот, партитур для разных составов. Надо совершенствоваться, обострять, уточнять свой слух занятиями по сольфеджио, музыкальному диктанту (записи мелодий по слуху) с последующей проверкой и анализом допущенных ошибок.

Необходимо овладеть техникой игры на каком-либо инструменте — лучше всего фортепиано, но возможно ограничиться и домрой, духовым инструментом, скрипкой. Умение подобрать мелодию на рояле — необходимый минимум для дирижера. Играть надо хотя бы на одном инструменте, но знать надо диапазон, способ звукоизвлечения всех намеченных к использованию в ансамбле инструментов.

Всего этого достичь возможно при наличии определенных музыкальных способностей, склонностей, трудолюбия и умения распорядиться своим временем.

Дирижер самодеятельного ансамбля песни и пляски должен быть всесторонне культурным человеком, читать литературу классическую, советскую, знать, интересоваться творчеством народов СССР, наконец, читать и изучать историю музыки, историю музыкальных форм, историю искусства. Всем этим может овладеть любой советский человек, тяготеющий к музыке.

ЗАДАЧА РЕЖИССЕРА АНСАМБЛЯ ПЕСНИ И ПЛЯСКИ

Работа режиссера в таком новом по жанру музыкально-эстрадном организме, как ансамбль песни и пляски, весьма существенна.

Режиссер следит за эстрадной дисциплиной исполнителей. Центром взглядов всех участников ансамбля должен быть дирижер. Недопустимы ни в самодеятельном, ни в профессиональном ансамбле недисциплинированные движения хористов, взгляды в сторону, рассеянность. Режиссер совместно с дирижером и по его указанию учит участников ансамбля умению сосредоточиться, подчинить все свои чувства выявлению художественного содержания исполняемого произведения, нахождения своего отношения к исполняемой песне. Здесь уместны занятия по системе Станиславского, сообщения кратких сведений о сценическом мастерстве, свободе движения на сцене.

Режиссерская работа особенно существенна в монтажах, где режиссер должен проверить литературную часть, разработать мизансцены, то-есть наиболее естественное, логичное, соответствующее содержанию песни, ее образам расположение в разные моменты действия отдельных групп хора, солистов, оркестрантов, танцоров. Совместно с руководителем танцевальной группы, режиссер находит наиболее рациональное местоположение танцоров и вне монтажей, в обыкновенном выступлении ансамбля. Создание образа в песне — прямое дело дирижера, но помогает ему в этом режиссер, детализирующий задание дирижера.

Режиссер работает по указанию дирижера над дикцией хористов. Чтец или группа чтецов находится в полном художественном подчинении режиссеру. Раскрытие художественных образов в рассказе или стихотворении является также задачей режиссера.

Не исключена возможность сосуществования в одном лице режиссера и дирижера. Дирижер с режиссерскими полномочиями, то есть дирижер, являющийся не только музыкальным, но и эстрадно-художественным организатором, предполагает лишь наличие сценических навыков у музыканта и способность его ориентироваться на эстраде.

Режиссер ансамбля имеет свою специфику: он во всяком случае, должен быть музыкально-грамотным человеком. Без этого режиссер и дирижер не найдут общего языка. Музыкальное начало — ведущее начало в ансамбле песни и пляски.

Важная задача режиссера ансамбля — расставить и рассадить ансамбль так, чтобы он представлял вместе и эффектное зрелище и давал простор каждой группе проявить себя наиболее выгодно, ярко, впечатляюще.

Целесообразно расположить ансамбль буквой П, с неглубокими вертикалями и большой горизонтальной линией. Края и бока центральной линии займут хористы (если их много — в два ряда: впереди женщины, позади мужчины), центр — в несколько ярусов (надо построить небольшие станки, удобные для расположения играющих) займет оркестр. Свободное пространство внутри П оставляется для танцоров. Чтобы это пространство во время исполнения песен не выглядело голо, можно заполнить его несколькими баянистами, представляющими первый ряд оркестра.

Во время танцев баянисты смогут быстро расположиться в первом ряду станков с тем, что остальные ряды соответственно подымутся на ступеньку вверх. Важно картинно и целесообразно расположить оркестр по группам. Впереди (за баянами) и по бокам — домрово-балалаечная группа. Далее деревянные, медные инструменты и на самом веру ударник, являющийся как бы вершиной треугольника, расширяющегося книзу.

После расположения ансамбля режиссер находит наиболее выгодное, красочное освещение его — прожекторами или иным способом.

Костюмы (по возможности однородные, железнодорожные) выбираются по согласованию режиссера с дирижером (контакт между ними необходим по всем вопросам: расположения, освещения ансамбля и т. д.). Очень хорошо, если удастся танцоров расположить в ансамбле таким образом, чтобы они принимали участие в зрелищном эффекте всего коллектива в целом. Участие способных к пению, музыке танцоров в качестве исполнителей возможно, но не обязательно. Разделение труда в ансамбле следует проводить последовательно (что не исключает, конечно, единичных случаев использования одаренных танцоров в качестве музыкантов или певцов).

ОРГАНИЗАЦИОННЫЕ МОМЕНТЫ

Участие в ансамбле песни и пляски, выросшем на базе самодеятельности, — дело добровольное, результат стремления к овладению музыкальным искусством со стороны наиболее пламенных любителей музыки, пения, танца.

Но поскольку любитель искусства, отобранный согласно своим природным данным, способностям, стал участником ансамбля, он обязан подчиняться принятому в нем распорядку.

Дисциплина — творческая, трудовая — должна проводиться в ансамбле неуклонно, твердо, решительно. Свободное решение участника ансамбля заниматься музыкальным искусством налагает на него обязанности: своим собственным ростом в культурном, музыкальном отношении способствовать росту всего коллектива в целом. Мало того, следя за собой, самодисциплинируя себя в отношении посещения занятий в ансамбле, его выступлений, участник ансамбля должен заботиться о выполнении своими товарищами их обязательств, вытекающих из почетного звания — член железнодорожного ансамбля песни и пляски.

Руководитель ансамбля (им может быть дирижер или иное в тесном контакте с дирижером находящееся административно-художественное лицо) составляет график занятий. Если участники ансамбля работают в разных сменах, график составляется с учетом всей специфики работы железнодорожников. Каждый участник ансамбля должен точно знать: когда, где, какие занятия происходят. Должен вестись учет посещения (делает это выбранный коллективом староста или бюро ансамбля) как занятий, так и выступлений. Только четкая, добровольная, сознательная дисциплина может содействовать художественному росту такого сложного и многожанрового комплексного организма, как ансамбль песни и пляски. Падение, несоблюдение дисциплины вызовет и снижение художественного уровня работы ансамбля.

Важным моментом в составлении расписания занятий ансамбля является учет многоплановости его работы. Параллельно ведут занятия хор, оркестр, танцевальный коллектив, чтецы, режиссерская группа. В расписании следует учесть необходимость и общих, соединенных репетиций.

В отдельные дни (из трех, предположим, которые отведены на все занятия ансамбля) — раз в шестидневку — проводятся занятия со всем коллективом ансамбля. Здесь надо разработать четкий распорядок часов занятий. История музыки, элементарная теория музыки могут и должны проводиться на общих занятиях всего ансамбля в целом.

Помимо тщательного соблюдения общепринятого распорядка занятий в ансамбле необходимо следить за тем, чтобы не разбазаривалось время внутри самих часов занятий. Надо так построить работу с хором, например, чтобы отдельные голоса, предположим женские, занимались раз в шестидневку, также и мужские, а третий раз собирались вместе. Это позволит уменьшить «простой» в

группах в часы занятий. То же касается и индивидуальных занятий. Четкое расписание: кто у кого занимается, в какие часы, где, — экономит ансамблистам много времени.

Административно-художественные функции руководителя ансамбля сложны и многообразны. Поэтому, если руководителем ансамбля является его дирижер и организатор, необходимо избрать ему такого помощника, который разгрузил бы его от очень трудоемкой работы по согласованию множества деталей, неизбежных в репетиционный период.

КАК ОРГАНИЗОВАТЬ ЖЕЛЕЗНОДОРОЖНЫЙ ДЖАЗ

Джаз-оркестр — прежде всего друг веселья, неизменный музыкальный организатор веселящейся молодежи. В области музыки, танца, а также лирических и шуточных музыкальных пьес, дающих слушателю приятный отдых, самодеятельный джаз-ансамбль должен взять на себя большую нагрузку.

Рожденный в среде негритянской народной музыки, приобретший от него всю силу своего воздействия, джаз в СССР не может, конечно, остаться в стороне от мощного расцвета народного искусства.

Огромная художественная ценность народного искусства заключается в том, что народ создавал свои песни как глубоко реалистический отклик на жизнь; он создавал «песню — правду о жизни», согласно народному изречению. Народные слагатели песен были одновременно и первыми их импровизаторами-исполнителями. Старые народные песни продолжают неизменно пересоздаваться в устах каждого нового вдохновенного их исполнителя. Первые негритяно-американские джазы были сильны своей органической связью с народной музыкой, полной бесконечного разнообразия, глубокого и искреннего чувства. Отсюда у джаза неисчерпаемое богатство ритмов, причудливо вытканых на строгой метрической канве из ровных размеренных ударов, не стесненных, как и народная музыка, делением на такты с их закреплением сильных и слабых долей. Эта равномерность одинаково сильных четких ударов в джазе дает исполнителям прочную опору, ту канву, на основе которой они могут исполнять самые разнообразные причудливые мелодии-узоры. От народной музыки происходит и самый характер мелодий джаза, коротких и выразительных, как произнесенная взволнованная речь.

Богатства искусства счастливой семьи народов СССР, спаянной крепкой сталинской дружбой, неисчерпаемы. Советский джаз как одна из самых гибких форм музицирования, должен чрезвычайно обогатиться от соприкосновения с неиссякающим вечным родником народного музыкального творчества. Отсюда он получит многообразие своей ритмики и мелодий. Вспомним хотя бы таджик-

ских мастеров игры на бубне — дойре, меняющих в одной пьесе более 70 разнообразных ритмических фигур, или пьесы азербайджанских народных исполнителей на таре (тип гитары) и кеманче (кавказская скрипка), превосходящие по новизне и изобретательности самые смелые импровизации западноевропейских саксофонистов. Джаз охотно включает в свой состав новые инструменты, обогащая свою красочную палитру. Инструменты народов СССР — неисчерпаемый источник обогащения джаза новыми звучностями этих народных инструментов, а в связи с этим и новыми приемами исполнения.

Организация самодеятельных джазов, в состав которых войдут музыканты из народных масс, близкие к национальным формам искусства, создает благоприятные условия для воздействия искусства народов СССР на музыку джаза и состав его инструментов.

Творческая инициатива в осуществлении этой плодотворной связи композиторов и исполнителей с народной музыкой будет исходить, конечно, от самих участников джаза, играющих на том или ином народном инструменте. М. И. Глинка с полным убеждением, на основе своего творческого опыта, писал: «Создает музыку народ, а мы, музыканты, только ее арранжируем». Эти слова великого композитора должны быть руководящим указанием в работе советских джазов.

Из всего сказанного ясно, что в репертуар советского джаза, в том числе и самодеятельного, будет включаться и классическая музыка малых форм (преимущественно танцы, мелодические и шуточные небольшие пьесы), и прежде всего советская инструментальная и вокальная музыка, главным образом героические песни (о родине, оборонные и др.), и легкий жанр — танцы, лирика, гротеск, и разнообразные песенные и танцевальные произведения народов СССР.

ХАРАКТЕРНЫЕ ЧЕРТЫ ДЖАЗА КАК АНСАМБЛЯ

Характерные черты джаза как исполнительской коллективной единицы становятся очевидными при его сравнении с установившимися инструментальными составами.

Симфонический оркестр играет либо всей массой, что обозначается итальянским словом *tutti* (то-есть все), либо отдельными своими группами (струнные, деревянные, медные) и их сочетаниями; ударные в симфоническом оркестре играют роль привходящего элемента для оттенения ритма, силы звука и колорита (тембра).

Солирующие инструменты в симфоническом оркестре выступают до известной степени как исключение, как переход к манере камерной музыки. Духовой оркестр и домрово-балалаечный являются оркестрами однородно-компактного звучания.

В джазе большое место занимает игра отдельных самостоятельных инструментов, выступающих на фоне или в сочетании с другими инструментами. Эти солирующие инструменты могут и

импровизировать на фоне устойчивой, отмечаемой однородными, равномерными долями (нотами) метра пьесы¹.

Ударные в джазе сохраняют преобладание, даже солируют, как в музыке многих народностей. Наряду с инструментами-солистами в джазе имеются и более скромные сочлены, например, банджо, выступающее в роли отметчика «клеток» метрической канвы пьесы (ровные аккорды на каждую долю).

Значительно отличается джаз-ансамбль от симфонического, от духового оркестров и камерных ансамблей и стилем своего исполнения. В фразировке солистов и групп в джазе замечается более яркая, повышенная, часто подчеркнутая выразительность с резкими контрастами (неожиданное форте, пиано).

Инструменты джаза (особенно соло саксофона и трубы) часто исполняют свои мелодии, как выразительную человеческую речь.

В джазе сравнительно реже используются приемы постепенных замедлений, ускорений, так как он скован ровно чередующимися звуками своего основного метра (у банджо, фортепиано, ударных). Изменения же в темпе вполне компенсируются в джазе ритмическим разнообразием в партиях отдельных инструментов и их групп.

Наиболее яркой особенностью исполнения в джазе является ви б р а ц и я на всех допускающих ее применении инструментах (скрипка, духовые). Каждый звук, извлеченный из инструмента с нефиксированным строем (скрипка, виолончель) или со строем полуфиксированным (все духовые инструменты, на которых исполнитель может менять высоту каждого звука в пределах от $\frac{1}{8}$ до $\frac{1}{6}$ тона), непрерывно изменяется по высоте, оставаясь в то же время в нашем слуховом восприятии однородным, как музыкальный тон (до, ре, ре-диез и т. д.).

Эти колебания в звуковой высоте одного тона и называются вибрацией. В смычковых инструментах вибрация создается искусственно путем раскачивания пальца, нажавшего струну, что создает непрерывное изменение длины струны, а стало быть, и высоты тона. В человеческом голосе вибрация естественна; она придает пению живой, эмоциональный характер.

Исполнение на духовых инструментах в джазе стремится приблизиться к выразительности человеческого голоса; отсюда и вызывается потребность вибрации. Она меняет высоту тона, доходя до колебаний в $\frac{1}{8}$ — $\frac{1}{6}$ тона в зависимости от характера исполняемой мелодии. Ту же цель преследует и глиссандо (скольжение тона), как у певца (так называемое *портamento*). Научное исследование показало, что в мелодии, кроме нот, написанных композитором, существуют еще переходы между тонами, что средняя частота вибрации (одного повышения и одного понижения тона)

¹ Метр обозначает в музыке постоянную звуковую единицу (ноту), которой «измеряется» пьеса, например, четвертная нота в размере $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{4}$; восьмая — в $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$. Разнообразные ритмические формы мелодии как бы наносятся на эту постоянную метрическую канву.

равна 6,7 в секунду. Вибрация у исполнителей на духовых инструментах в джазе должна быть такой же корректно художественной, как у лучших скрипачей и виолончелистов. Вибрация не должна переходить в неточную, нечистую игру.

Руководителю джаза необходимо следить и за тем, чтобы вибрация у группы саксофонов, кларнетов, труб была однородной, чтобы своей вибрацией не выделялся тот или иной инструмент в группе. Вибрация духовых производится свободным, ненапряженным движением губ исполнителя.

Трубы и тромбон в джазе являются носителями мелодий, при этом очень часто мягко лирических; их роль и характер в джазе близки к роли корнета и альты в духовом оркестре и иная, чем в симфоническом оркестре. Играя и без сурдин, трубы и тромбоны должны дать максимально мягкий, несильный, более узкий звук, менее густой, насыщенный, чтобы слиться по звучности, отчасти и по тембру с саксофонами, кларнетами.

Применяемое в джазе глissандо медных, саксофонов, скрипки дает эффект не только гротесково-комический, но и выразительный, особенно в лирических вещах. Оно должно применяться редко, со вкусом, без резкого подчеркивания и грубого звука. В одной американской аранжировке известного до-диез-минорного прелюда Рахманинова, транспонированного (переложенного) в до-минор труба соло делает мягкое глissандо от до первой октавы, коротко фиксируя до второй октавы и останавливаясь мягко и точно на до третьей октавы.

Исполняя сложнейшие ритмические рисунки, смену акцентов, все участники джаза делают это легко без подчеркивания сильных времен.

Наконец, джаз является эстрадным, музыкально-театральным коллективом. На помощь музыке должна притти и зрелищно-игровая сторона. Музыканты джаза в своих соло выступают как актеры, играющие не только на своих инструментах, но и со своими инструментами.

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКИ ДЖАЗА

Симфонический, духовой оркестры, камерные ансамбли выработали в течение нескольких веков не только свой стиль исполнения, но и свой стиль сочинения, который зависит и от их применения (симфонический оркестр — в опере, в концертах, духовой — во время движения, для танцев, в парках и т. д.) и от характера звучания самих инструментов.

Зарубежный джаз зародился на эстраде кафе, ресторанов, танцевальных зал, затем ему открыло дверь и звуковое кино. Только высококвалифицированный джаз-оркестр Поля Уайтмена отважился давать большие самостоятельные концерты. Все это определило на Западе стиль музыки для джаза как легкий жанр.

У нас в СССР джаз вполне равноправен со всеми остальными музыкальными коллективами. Это расширяет его репертуар, обогащает его исполнение, придает ему черты своего, советского стиля.

Знакомство с основными чертами зарубежного джаза облегчит советским авторам не только их применение, но и видоизменение и преодоление без попытки перенести в область джаза приемы симфонической, оперной, камерной музыки).

Характерные черты стиля музыки для джаза выработались главным образом практикой исполнителей-импровизаторов, которые смело преодолевали старые традиции, находили ощупью совершенно новые звучности, новые ритмы и мелодии.

Остановимся прежде всего на ритмике — подлинной душе джаза, его пульсе. Преобладание ритма придает джазу характер энергии, воли, стремительности.

Основная особенность джаза — звуковое выявление метрической основы пьесы — делает излишним акцентирование сильных (первых) и относительно сильных (третья — в $\frac{1}{4}$, четвертая — в $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$) частей текста. Отсюда и аккомпанемент приобретает иной вид. Вместо подчеркнутых басовых нот, за которыми следуют аккорды, построенные на этих басовых нотах, для джаза пишут на каждую важную по силе долю текста такта один аккорд.

Например:

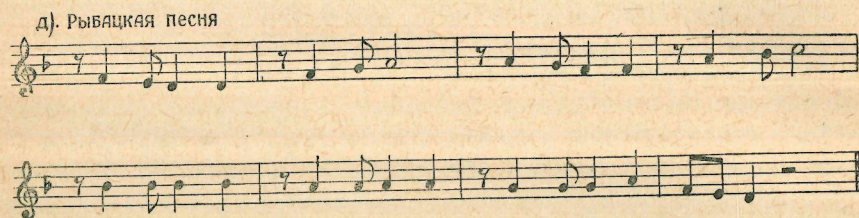


В первом абзаце (а) естественно выделяется си-бемоль (I доля) и слабее фа (III доля). В изложении для джаза (б) все доли такта равны, они становятся ощутимыми, но лишь как фон, а не как музыкальная мысль. Все внимание слушателя будет сосредоточено на тех мелодиях и ритмах, которые вычерчиваются на этой звуковой канве. Размер в $\frac{3}{4}$ как несимметричный требует некоторого выделения первой доли (акцент на первую четверть); этот размер не является типичным для джаза (это размер вальса-бастона).

Одна из характернейших черт ритмики джаза — синкопы, образующиеся от продления звука, взятого на слабом времени, на следующее сильное (синкопа от греческого слова — ударять вместе, связывать), что дает острое, часто неожиданное впечатление как бы оступившегося, но нашедшего равновесие пешехода. В джазе впечатление от отдельной синкопы сильнее, чем от цепи синкоп (повторение мотива с синкопой). Сравните синкопы в Рыбацкой песне из кинофильма «Искатели счастья» в музыкальной обработке И. О. Дунаевского и др.

Элемент ритмической остроты и неожиданности дают приемы нанесения на метрическую канву трехдольных фигур при помощи триолей (три ноты вместо правильных в данном размере двух), а

также путем акцентирования групп из трех долей; (б) смены путем акцентов трех- и двухдольных фигур; (в) нанесения шести-метр (г).



Гармония джаза (т. е. построение и сочетание аккордов) использовала открытия Вагнера, Дебюсси, Пуччини, Рахманинова и других композиторов.

Отметим наиболее типичные гармонические приемы американского и западного джазов.

1. Замена тонического трезвучия (до — ми — соль в до-мажоре) через прибавление септимы (си-бемоль в данном случае) доминант — септаккордом (то-есть до-ми-соль-си-бемоль) новой тональности (в данном случае фа-мажор) без разрешения его в тоническое трезвучие (фа — ля — до). Это создает новый неожиданный эффект; произведение заканчивается как бы неразрешенным вопросом.



2. Избегание традиционных аккордовых заключений пьесы (так называемых каденций) путем указанного внесения септимы в тоническое трезвучие, также повышения третьего тона (квинты) в трезвучии или доминант-аккорде V ступени (в до-мажоре — соль — си — ре-диез), путем использования резкого диссонанса так называемого переченья, получающегося тогда, когда берется тон, который в следующем аккорде будет повышен или понижен, однако не в том голосе, где он был в неизменном виде. В нашем при-

мере (5-б) нота си-бемоль звучит в верхнем голосе, а си-бемоль в следующем аккорде в среднем голосе, что и создает противоречие (переченье).



3. Чередование больших (мажорных) и малых (минорных) терций трезвучия (в аккордах и фигурациях, т. е. в разбитых по тонам аккордах), что создает впечатление своеобразного скольжения между мажором и минором. В приведенном примере из фокстрота Луиса Грюнберга чередуются соль-бемоль и соль-бемоль (они слышатся здесь как разновременно взятые, т. е. фигурированные тона трезвучия ми-бемоль — соль (или соль-бемоль) — си-бемоль).

из соч. Луиса Грюнберга



В области мелодии для джаза типичны короткие выразительные ритмически разнообразные фразы, переходящие от одного инструмента к другому.

Своеобразная новизна получается от прерванного хода мелодии. В следовании мелодии по ступеням (тонам) вниз выбрасывается последняя ступень (ля), что и создает желаемую неожиданность.



Многоголосие в джазе образуется либо компактными тесно расположенными (т. е. по терциям и квартам) и ритмически одновременно перемещающимися аккордами трех-четырех саксофонов или труб, либо свободным сочетанием двух самостоятельных мелодий. Обычно в этом двухголосии, как и в классической музыке, на долгих нотах одного голоса звучит подвижной рисунок другого голоса. Вместо классических имитаций (то-есть повторения темы в другом голосе) инструмент, перенимая тему, обычно варьирует ее или же вступает с новой темой.

Приводим пример записи двухголосия, удачно найденного исполнителями в импровизации (записано пение тенора и баритона).



Приведем еще несколько примеров, характерных для джаза аккордовых и ритмических построений:



Советским инструментаторам и участникам джаз-ансамблей, особенно самодеятельных, открывается дальнейшее широкое поле творческих исканий: они могут кое-что заимствовать из приемов за-

рубежного джаза, но много ценного должны, повторяем, заимствовать из народной музыки. Советские баянисты, кеманчисты, исполнители на народных деревянных духовых инструментах отлично владеют искусством многообразно варьировать данную мелодию и импровизировать на ее основе. Такие свободные импровизации найдут место в соло пьесах для джаза, особенно в обработках народных песенных и танцевальных мелодий.

Удачно импровизировать в джазе могут только лица, творчески одаренные и отлично владеющие техникой игры на своем инструменте. Необходимо наиболее удачно найденные импровизации записать и вносить в свои нотные партии, не надеясь на память, которая может утратить наиболее ценное в найденном солистами музыкальном эпизоде.

ИНСТРУМЕНТЫ ДЖАЗА, ИХ РОЛЬ В АНСАМБЛЕ

Состав джаза не является строго фиксированным; в него можно включать, как указывалось выше, обновляя его звучность и содержание музыки, отдельные народные инструменты, например, кеманчу (кавказская скрипка), дудуки (кавказские деревянные, близкие к звукам гобоя), башкирский курай (свирель), среднеазиатский карнай (тип тромбона с резким звуком), окарину, жалейку, свирель, пастушьи рожки, балалайку, домры. Однако добавление нового члена в инструментальную семью джаза следует делать тогда, когда эта семья в основном составе вполне выяснилась. Тогда лишь вполне ясно то место и роль, которые в ней займет новый инструмент, примыкающий к близкому ему по звуку и роли в джазе собрату. Включая новый инструмент в джаз, нужно учитывать его возможности, характер и силу звука.

В основе джаза — три инструмента, которые могут как слитное и самостоятельное трио передать все специфические особенности музыки для джаза. Это — *фортепиано*, которое дает всю полноту аккордов, ритмической аккомпанемент, вносит свой тембр, различный в низком, среднем и высоком регистрах, *альтовый саксофон*, исполняющий основные певучие и подвижные мелодии, и *набор ударных*, несущих в основном ритмическую нагрузку, но добавляющих также много ярких красок (тоны, шумы, и т. д.).

Исполнительские возможности этого основного трио значительно расширяются при добавлении к нему *банджо*, четко отбивающего аккорды (преимущественно ритмического значения), *трубы*, исполняющей мелодии в верхнем и среднем голосах, и *скрипки*, которой чаще всего поручаются побочные мелодии в высоком голосе по типу подголосков в русских или грузинских народных хорах. Реже выполняет функции банджо при исполнении коротких аккордов щипком (пиццикато). Этим составом (рояль, саксофон, ударные, банджо или гитара, труба, скрипка) можно с успехом исполнять любые пьесы при условии, конечно, хорошей их обработки и инструментовки.

Желательно все же и самодеятельным коллективам расширить указанный состав инструментов, что даст и полноту, сочность звучания и внесет богатство оттенков (игра аккордами и т. д.).

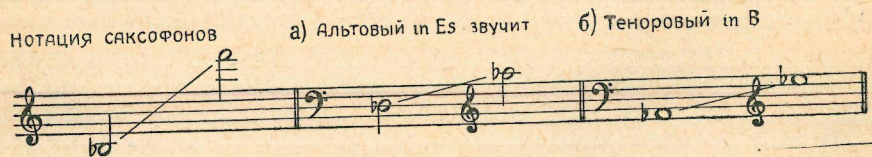
Типовым можно считать следующий состав джаза: три саксофона (два альтовых и один теноровый) с заменой каждого из саксофонов на кларнет (in B). Четвертый саксофон — баритоновый — может быть добавлен при желании для пополнения гармонии (четвертый голос в аккорде), две трубы (in B), один тромбон (альтовый или теноровый), одна труба или бас (in Es) или in B, две скрипки, одно банджо или гитара, набор ударных, фортепиано, баян или венская гармоника.

Для осуществления построенной по сценарию связной программы концерта-спектакля необходимы также: певица, певец, два танцора и ведущий программу.

Саксофоны. Саксофон изобретен и построен в 1840 г. парижским музыкантом Адольфом Саксом, первым профессором Парижской консерватории по классу игры на этом инструменте. Саксофон был введен во французские и американские духовые оркестры, а позже введен и в состав джазов. Изобретатель стремился сконструировать такой инструмент, который давал бы тембр, близкий к деревянным и медным духовым, заполняя провал между ними; это ему вполне удалось: саксофон приобрел силу, точность и яркость меди (в *форте*), в *пиано* же — мягкость кларнета. Звук саксофона напоминает унисон (т. е. один и тот же звук, звучащий у нескольких инструментов или певцов) кларнета, английского рожка и виолончели. Звук его ровен во всех регистрах; на саксофоне хорошо получается постепенное усиление и ослабление звука. В джазе саксофон (особенно альтовый) — самый выразительный инструмент в передаче мелодии, а в то же время и самый подвижной, виртуозно-блестящий.

Аппликатура (т. е. система смены пальцев, нажимающих на клапаны) на саксофонах всех разновидностей одинакова; она та же, что и на гобое. Исполнители джаза меняют его на кларнет (in B). Таким образом, наиболее целесообразно включать в самодеятельный джаз кларнетистов духовых оркестров.

Партии для саксофонов всех разновидностей пишутся только в скрипичном ключе и по нотному письму имеют одинаковый объем (как гобой):



Но саксофоны строятся разной величины, и поэтому написанные для них ноты звучат различно у всех разновидностей саксофонов (у более крупных — ниже написанного, у меньших по раз-

меру — выше). Другими словами, саксофоны являются инструментами, *транспонирующими*, т. е. перекладывающими написанные ноты в тот строй, в котором построен тот или иной саксофон. Так, например, если у инструментов нота *до* звучит, как *ми-бемоль* (Es), то говорят, что это инструмент in Es (в Es); если у инструмента нота *до* звучит, как *си-бемоль* (на тон ниже), это инструмент in B (в B). Участники духовых оркестров знают альт (саксгорн-альт) корнеты, трубы, кларнеты, in B басы (саксгорн-бас in Es, саксгорн-контрабас in B).

Остановимся на двух типах саксофонов, составляющих группу из трех инструментов типового джаза.

Самый важный в джазе — альтовый саксофон in Es; в джазе их два. Альтовый саксофон может спеть и протяжную и живую, веселую, комическую мелодию, и громко, и тихо, различными приемами звука. Если *до* у саксофона in Es звучит, как *ми-бемоль*, это значит, что он читает все написанное для него на большую сексту вниз.

Писать же нужно ноты для саксофона in Es на большую сексту выше в скрипичном ключе.

Для облегчения чтения партии альтового саксофона на фортепиано его ноты (в скрипичном ключе) можно читать в басовом ключе на октаву выше.

Теноровый саксофон in B менее выразителен и подвижен, чем альтовый; он обладает таким же полным и сочным звуком. Написанное для него звучит на большую ноту (т. е. на один тон и еще на октаву) ниже.

Баритоновый саксофон in Es звучит октавой ниже альтового, т. е. на большую сексту и еще октаву ниже; ноты его, написанные в скрипичном ключе, на фортепиано можно читать, как написанные в басовом. Писать же ноты, следовательно, нужно в басовом ключе, проставив затем перед ними скрипичный ключ. Баритоновый саксофон хорошо передает юмористические мелодии и является хорошим басом (нижним голосом аккорда).

Все виды саксофона одинаково хорошо звучат и в связной игре (легато) и в отрывистой (стаккато); они дают большое разнообразие оттенков (тембров) звука в зависимости от удара языка. Саксофоны хорошо исполняют глиссандо (скольжение звука), воспроизводят человеческий смех, плач, собачий лай, что, конечно, допустимо только изредка в шуточных пьесах, притом с соблюдением большого художественного такта, чтобы не впасть в антихудожественный натурализм.

Кларнеты (in B), на которых посменно играет каждый из саксофонистов, исполняют в джазе, как обычно, с вибрацией тона, значительно мягче, несколько глуше, менее ярко в нижнем регистре и не резко в верхнем регистре, который по мягкости и легкости звука должен приближаться к флейте.

Группа медных. Медные духовые (трубы, тромбон, туба) не составляют в джазе, как в духовом и симфоническом оркестрах, спаянной группы; здесь они — независимые инструменты ансамбля, чаще всего выступающие со своими мелодиями соло.

Труба in B употребляется в джазе как высокий мелодический инструмент, на котором исполнитель играет более узким, мягким и слабым звуком, чем в симфоническом оркестре. В этом отношении труба сближается с корнетом духового оркестра.

Объем звуков трубы в джазе.



В джазе труба исполняет и лирические, и шуточные мелодии, и певучие, и быстрые, отрывистые, но она выступает, как в духовом и симфоническом оркестрах и как носитель героической воли, силы. В последнем случае к ней не применяются сурдины. Сильно, ярко и эффектно звучит труба, поднятая раструбом вверх.

В лирических и шуточных эпизодах пользуются сурдинами для трубы. Наиболее употребительная — цилиндрическая сурдина, придающая звуку мягкость, приглушенность (звук трубы становится похожим на английский рожок). Менее употребительна резиновая — «квакающая» — сурдина (для шуточных эпизодов).

Тромбон в джазе выступает в роли солиста с певучими лирическими мелодиями (с сурдиной), но вполне возможна его роль, как в симфоническом оркестре, с мелодиями мощного героического, торжественного, трагического характера. В джазе применяется или самый высокий — альтовый — тромбон или теноровый.

Объем инструментов следующий



Кроме *ми* большой октавы у тенорового тромбона есть еще одна нота — «педальное» *си-бемоль* контроктавы (промежуточные тона от *ми* до *си-бемоль* неисполнимы).

В джазе звук тромбона (чаще всего с сурдиной) должен быть чаще слабым, мягким, временами даже нежным. Ему поручают мелодии типа виолончельных, певучих, но часто и юмористические эпизоды. Глиссандо тромбона, возможное в пределах интервала уменьшенной квинты и на одном и том же гармоническом звуке, следует применять редко, избегая грубой натуралистичности. В героических местах нужно заботиться о том, чтобы сильный звук тромбона не выделялся резко, не заглушал других инструментов.

Туба — самый низкий из медных инструментов, способный давать сочные и мягкие басы. Объем тубы.



При отсутствии тубы ее можно заменить басом из духового оркестра (саксгорн-бас in E_b, лучше более низкий — саксгорн-контрабас in B).

Задача тубы или баса — подчеркнуть басовую ноту (чаще всего аккордов I, IV, V ступеней); исполнитель должен следить, чтобы его басы были мягкими и не выделялись в аккорде.

Туба или саксгорн-бас должны участвовать там, где басовые ноты желательно оттенить и усилить, но не на продолжении всей пьесы. Очень желательно наряду с тубой иметь для басовых тонов смычковый контрабас, дающий более мягкие и легкие басы, особенно в пиццикато (защипывание струны пальцем).

Банджо — инструмент (типа гитары) американских негров, завезенный ими из Африки, где он известен и сейчас под названием баян. Вместо резонирующего ящика у банджо имеется обрuch, обтянутый кожей, что придает его звучанию остроту барабана. В джазе употребляется теноровый банджо с четырьмя струнами, настроенными по чистым квинтам, как у смычкового альтя. Ноты для банджо пишутся в скрипичном ключе октавой выше реальной звучности.



Банджо, как и фортепиано, исполняет обычно в джазе основной ритм при помощи аккордов (в три или четыре тона), исполняемых четко и ровно на каждую долю такта ($\frac{1}{4}$ или $\frac{3}{4}$).

Аккорды для банджо пишутся на одном нотоносце (5 нотных линеек) чаще всего в широком расположении тонов, например:



Таковую же роль, как и банджо, играет в джазе гитара. Она может или заменить банджо или дублировать его партию, тем самым усиливая ее звук и придавая ему мягкость и сочность. Партия гитары (аккорды) пишется также в скрипичном ключе на октаву выше, как и для банджо.

Приведем ряд аккордов шестиструнной гитары.



Фортепиано в джазе выполняет разнообразные функции: оно, как и банджо, отчеканивает основные доли метра ($\frac{1}{4}$, $\frac{3}{4}$) равномерно и сухо отбиваемыми аккордами, оно дает ансамблю полноту гармонии (т. е. аккордового склада). Фортепиано в то же время выступает и соло, исполняя самостоятельные, часто богато разработанные эпизоды. Применение фортепиано в джазе отличается от его использования в концертах пианистов: в джазе оно должно звучать чеканно, остро, сухо, приближаясь к ударным (например, к силофону, цимбалам); поэтому правая педаль, открывающая струны и способствующая этим их длительному медленно затухающему звучанию, в джазе почти не применяется (исключение — лирические места). Пианист джаза играет чаще всего аккордами, октавами или быстрыми пальцевыми пассажами. Изредка фортепиано может подражать в своем верхнем регистре колокольчикам, а в арпеджио (т. е. аккорды, взятые не сразу, а нота за нотой, например *соль — си — си — ре — фа*) звукам арфы.

Ударные инструменты представляют собой целый набор (batteria), сосредоточенный в руках одного исполнителя (реже — двух).

Назовем наиболее употребительные в джазе инструменты.

1. Инструменты с преобладающим ритмическим значением: а) большой барабан, б) малый барабан (удачно может быть применен грузинский ударный тимплипито — два глиняных горшечка, обтянутых кожей, также кавказский барабан доул).

2. Шумовые: а) бубен с бубенцами, б) кастаньеты.

3. Инструменты со звуковой краской, близкой к музыкальным звукам: а) тарелки, б) треугольник.

4. Инструменты с определенной высотой тона: а) колокольчики, б) ксилофон, в) литавры.

Большой барабан отмечает либо все доли такта (в блюзе, например), либо только сильные части (марш). В сильных торжественных драматических местах он может вступить вместе с тарелками, как в духовом и симфоническом оркестрах.

Китайский барабан там-там с глуховатым тоном.

Малый барабан отмечает и заостряет более мелкие ритмические длительности (ноты). В джазе его нередко приглушают, покрыв кожу тонкой тканью. Трель барабана хорошо отмечает на-

растание звука, а трель соло — тревогу, ожидание, напряжение (сравни трель барабана в сложных цирковых номерах).

Близко к роли малого барабана — деревянные корбочки; их звук мягче и отчетливее, чем у барабана.

Темпо-блок — набор пустых внутри шаров из папье-маше разной величины, дающие при ударе палочкой сухой звук, напоминающий щелканье откупориваемой бутылки.

Ноты для большого и малого барабанов можно писать так:



Бубен применим главным образом в темпераментных танцевальных пьесах. В него ударяют на акцентуемых местах; возможно длительное потряхивание для получения звучания одних бубенцов, а также (наиболее трудный прием) задевание кожи большим пальцем (в этом случае тоже преобладает звук бубенцов).

Кастаньеты — народный испанский инструмент, сопровождающий танцы. Кастаньеты удачно воспроизводят цоканье копыт.

Маракассы — два целлюлоидных шара, наполненные мелкой дробью, с ручкой. При потряхивании получается шелест.

Тарелки в джазе применяются чаще всего независимо от большого барабана и не ударом одна о другую, а возбуждением звенящего и шипящего звуков легким ударом мягкой палочки (от барабана, литавра или палочкой с губкой на конце, что вызывает особенно нежный звенящий звук тарелок). Вошло в традицию завершение пьес для джаза одним мягким ударом палочки по подвешенной свободно тарелке. Звук тарелки будет острее и ярче при ударе по концу диска жесткой деревянной палочкой.

Треугольник дает высокий звенящий, медленно затухающий тон, уместный в экономном применении в пьесах светлого, прозрачного характера. Трель на нем в джазе почти не применяется.

Колокольчики (глокеншпиль — набор металлических пластинок в ящике) в джазе применяется редко. Прозрачный звук их хорошо подчеркивает высокие ноты, которые желательнее оттенить. Нужно при этом давать звуки не сряду, а через один-два такта, притом как бы в мелодической их связи.

Ноты для колокольчиков пишут октавой ниже.



Ксилофон — инструмент, представляющий собой набор деревянных пластинок, издающих тона определенной высоты, сухие, острые, ярко прорезающие звучность любого оркестра. На ксилофоне можно исполнять целые эпизоды, соло виртуозного характера.

Объем инструмента (ноты пишутся, как звучат, в скрипичном ключе) от *соля* малой октавы до *ре* третьей. Электрическое приспособление к ксилофону дает вибрафон; звук пластин продолжает звучать, мягко вибрируя, дается обычно заключительное двузвучие (чаще всего терция) в пьесе.

При наличии в джазе ксилофона и колокольчиков для них должен быть отдельный исполнитель, владеющий этими инструментами, особенно ксилофоном.

Литавры — медные полушария с натянутой кожей, издающие глуховатые тона определенной высоты в зависимости от силы натяжения кожи. В джазах литавры применяются редко. Они хорошо подчеркивают басы.

В первые годы развития музыки джаза в Америке и на Западе ударные применялись неумеренно, что создавало утомительный шум, а часто и антихудожественное впечатление (применение автомобильных гудков, трещеток и т. п.). Советский джаз исполняет и героический, и лирический репертуар, где роль ударных должна быть такой же серьезной и экономной, как в симфоническом и духовом оркестрах. В пьесах шуточных и танцевальных ударник, особенно в импровизациях, может свободнее проявить свою изобретательность и остроумие; однако он никогда не должен забывать, что ударные быстрее утомляют слушателя, что от неумеренного употребления впечатление от них притупляется. Вместо яркости и остроты получается неприятный безличный шум, который слушателя раздражает, и он старается его не замечать, как не замечает шума поезда, трамвая и т. д.

Скрипка, занимающая по праву первое место в симфоническом оркестре, где ей поручаются самые ответственные и значительные мелодии, быстрые пассажи, аккорды, в джазе — только добавочный голос, вступающий обычно после соло всех других инструментов. Скрипке поручаются чаще всего побочные темы, возникающие как верхние подголоски мелодий трубы, саксофона. Реже одной или двум скрипкам поручаются аккорды, как у банджо (чаще пиццикато). Инструментатор не должен забывать, что звучность одной и двух скрипок значительно слабее саксофонов, труб, тромбона, и в сильном звучании (особенно в *tutti*) всех инструментов и отдельных групп она не будет совсем слышна, а слушатель обычно реагирует отрицательно, когда видит усиленно играющего музыканта, но не слышит его звука.

При наличии двух скрипок они могут играть дуэт (различные мелодии) в простейших случаях в терциях и секстах, хорошо звучащих на фоне гитары, фортепиано, одной трубы с сурдиной, кларнета, альтового саксофона. Роль скрипки в советском джазе должна быть более значительной, чем в зарубежных джазах.

Гармоника (баян, венская, аккордеон и другие ее разновидности) в западных джазах играет обычно роль аккордового инструмента (особенно в танго). Нужно следить за тем, чтобы полновучие густых аккордов, особенно в среднем и низком регистрах, не затушевывало однородные с ней звучности кларнетов и саксофонов.

Наше народное применение гармоники (у русских баянистов, у волжских татар, у народов Дагестана) шире и богаче: она отлично передает быстрые мелодии, звуковые узоры на фоне основной музыкальной ткани. Хороший гармонист умеет живо с блеском варьировать мелодию, рассыпать бисер быстрых звуков высокого регистра. Эту особенность советских гармонистов нужно использовать в джазе, стараться дать гармонисту соло в сочетании с ударными, гитарой, трубами и т. п.

ИНСТРУМЕНТОВКА ДЛЯ ДЖАЗА

Яркая красочная инструментовка для джаза достигается:

1) умелым использованием отдельных инструментов и их групп согласно их характеру и приемам игры, силе и колориту звучности в различных регистрах, 2) сменой звучания солирующих инструментов и их групп, 3) разделением между инструментами музыкальной фразы (по четыре, восемь тактов, а в быстрых, острых темах и по два), обдуманной сменой инструментов в исполнении мелодии верхнего голоса, средних голосов и аккордов, а также ритмических по преимуществу функций, 4) стремлением к ровности, компактности звучания, что особенно трудно, так как в джазе мы имеем и слабые звуки банджо, гитары, скрипки и сильные звучания тубы, тромбона, труб, саксофонов.

Хорошо инструментовать можно лишь хорошо написанное, логически связанное, разнообразное произведение. Обязательна полная грамотность автора в области построения и соединения аккордов, логического ведения мелодии у различных голосов (в верхнем, средних, басовом) и художественно осуществленных контрастов тем, тональностей, частей пьесы.

Основные мелодии поручаются главным образом альтовому саксофону, кларнету, трубе, тромбону (мелодии типа мужского голоса). При сочетании двух различных мелодий, контрастирующих друг с другом по ритму и характеру, следует брать инструменты различных групп (саксофон — скрипка, саксофон — труба и т. д.), но возможно, конечно, хорошее сочетание мелодий и у двух скрипок, двух саксофонов.

Аккордовые эпизоды или аккорды в средних голосах, поддерживающих мелодии верхнего голоса, отлично звучат у трех-четырех саксофонов (средний регистр); при этом все тона аккорда звучат одновременно в одинаковых ритмах. Это же относится и к аккордам труб в более высоком регистре.

Аккорды гитары, банджо, рояля одни, без протянутых нот саксофонов и др., не дадут достаточной полноты, протяженности

и компактности звучания. Они выполняют больше ритмическую роль, подчеркнутую заостряющими ритмику ударными инструментами.

В интересах контраста и большей выразительности при наличии основной спокойной певучей мелодии, идущей на фоне мерного отчеканивания основной канвы метра, другие инструменты должны играть более подвижные и ритмически разнообразные мелодии (например, при певучей мелодии у альтового саксофона трубы исполняют короткие мелодии или аккорды в ритме: восьмая — точка — шестнадцатая, а скрипка пассажи в шестнадцатых и восьмых). Наоборот, если основная мелодия подвижна, ее сопровождают мелодии и аккорды более плавного и ритмически спокойного характера (особенно у фортепиано, банджо, гитары).

Основную, наиболее выделяемую мелодию, написанную в низком регистре, следует поручать высокому или среднему регистру тенорового саксофона, а не тем же тонам низкого регистра альтового саксофона.

Смену инструментов и их групп следует делать со значением, как осмысленный диалог двух собеседников (вопросы — ответы, продолжение одной не вполне законченной фразы из четырех-восьми тактов другим инструментом, повторение этой фразы обычно с некоторыми изменениями). Смену одного инструмента другим (да и совместную их игру) желательно делать в однородных регистрах, например, если альтовый саксофон играл в высоком регистре, то скрипки сменяют его в своем же высоком регистре (примерно на октаву выше саксофона).

Автор произведения для джаза, так же как и инструментатор чужих произведений, должен стремиться к ясности и экономности партитуры (так называется нотная запись партий всех инструментов пьесы такт под тактом); все написанное должно дойти до слушателя и произвести желаемое впечатление, мелочи не должны затушевывать основного, не должно быть ни мелодической, ни особенно ритмической суеты и пестроты. Каждая нота партитуры должна быть ясна и обоснована инструментатором. И зрительно партитура для джаза должна представлять собой как бы четкий, хорошо выполненный чертеж.

Инструменты джаза распределяются в партитуре по-разному: единой системы в этом отношении нет. Лучше всего придерживаться расположения инструментов, близкого к партитуре симфонического оркестра; во всяком случае однородные инструменты обязательно писать вместе, соединяя их в одну группу (саксофоны, медные).

Можно рекомендовать такой порядок инструментов в партитуре для джаза:

Саксофоны	{	первый альтовый
		теноровый
		второй альтовый
Медные	{	первая труба
		вторая труба
		тромбон
		туба (или бас)

Ударные

Банджо	
Баян	
Пение	
Фортепиано	
Скрипки	} первая } вторая
Контрабас	


Банджо и ударные помещают иногда и ниже скрипок и контрабаса (как в приведенном ниже образце), отступая, таким образом, от принципа партитуры симфонического оркестра.

Рассмотрим две последние страницы (восемь тактов) из партитуры «Песни о Луганском слесаре» композитора-орденоносца Д. Покрасса в инструментовке В. Кнушевицкого, дирижера Государственного джаза.

Первые четыре такта на первой странице — инструментальный отыгрыш, дающий нарастание перед последним сильным вступлением припева у хора (или двух певцов). В этом отыгрыше главную роль играют три саксофона: у первого альтового саксофона слышится основная мелодия; все три саксофона играют компактно, тесно расположенными, слитными аккордами в сочном певучем среднем регистре инструментов. Следует обратить внимание на целесообразно сделанное скрещивание голосов трех саксофонов (см. 5-й и следующие такты), что дает устойчивую и содержательную мелодию каждому из них и сохраняет их компактное звучание.

У тромбона (соло 1-го такта) на фоне саксофонов и труб выделяется короткая нисходящая мелодическая фраза: это добавочная (контрапунктирующая с основной) тема, передаваемая во 2-м такте второй трубе (это отмечено обозначением Solo), а в 3-м также — первой трубе (соло). Все эти фразы каждый солирующий инструмент должен выделить, но не резко; начинать ее следует сильнее, к концу такта ослабляя звук. Такое посменное повторение однородной фразы у различных инструментов называется имитацией (подражанием).

Вся медная группа составляет, как и саксофоны, однородную по тембру группу, несущую за исключением отмеченных имитирующих тем функцию аккомпанемента; она дает, кроме того, новый, более живой, ритмический рисунок, выступающий на фоне основного метра — канвы (у банджо и фортепиано — аккорды четвертными нотами). Две трубы и тромбон играют разнообразные, но повторяющиеся ритмические мотивы, подобно тому как повторяются рисунки на коврах, в стенных росписях. Эти фигуры из трио-

лей  ; в то же время трубы, тромбон и труба не-

сут функции и аккордового аккомпанемента; по содержанию это аккорды те же, что у фортепиано и банджо, но они изложены по-

инному, чем в фортепиано и банджо в соответствии с особенностями регистров и исполнения на каждом из этих инструментов. Этот аккордовый фон не должен заглушать ни мелодии у альтового саксофона, ни аккордов у всех трех саксофонов.

Туба дает басовую основу, повторенную и у фортепиано и у банджо в низких регистрах каждого из этих инструментов.

Первая и вторая скрипки играют тремоло (т. е. повторение одних и тех же нот быстрым движением смычка), что создает характер возбуждения, хорошо поддерживая нарастание звука. Слышимость скрипок здесь слабая; это фон дальнего плана.

Фортепиано и банджо, каждый в своем среднем и низком регистре, отбивают основной метр ровными аккордами, которые повторяют гармонии (аккордовое построение) у саксофонов и медных. Фортепиано дает более полную пятизвучную гармонию (так называемый ноннаккорд), банджо же четырехзвучный доминант-септаккорд.

Ударные также отбивают основной метр; в четвертом такте нарастание отмечено тремоло (быстро чередующимися ударами по барабану) и ударом тарелки (крестик в партитуре) на четвертую четверть.

С последней четвертью четвертого такта на вступлении пения роли инструментов меняются; здесь инструментатор дает наибольшую силу, яркость, выразительность, подъем.

Теперь (с конца 4-го такта) основную мелодию у певцов поддерживают, повторяя ее, две трубы, а на октаву выше — две скрипки, играющие в унисон (на октаву ближе они не были бы слышны). Скрипки своим высоким, светлым регистром придают яркость звучанию основной мелодии. И фортепиано принимает также участие в повторении (дублировании, как говорят музыканты) мелодии поющих голосов. Кроме того, своим подвижным басом (восьмыми нотами, с 5-го такта) в унисон с тромбонам и тубой оно придает к концу пьесы торжественность, волевое начало, героический оттенок. Этот последний эпизод играет весь джаз (tutti, т. е. все).

В 7-м и 8-м тактах для придания особой яркости и силы инструменты поднимаются в свой верхний регистр, причем не все сразу: преобладание дано сначала колориту труб, этой наиболее героической звучности (см. 7-й такт у труб); только на последней четверти 7-го такта поднимаются в высокий регистр скачком первый альтовый саксофон и тромбон.

Следует обратить внимание на сочетание тромбона и тубы. Тромбон присоединяется то к трубам, вместе с ними исполняя средние голоса аккордового аккомпанеента (1-й, 2-й такты), то к тубе, ведя вместе с ней басовый голос аккорда (3-й, 5-й, 6-й, 8-й такты), то отделяясь от труб и от тубы, ведет свою самостоятельную мелодическую линию (отмеченные выше добавочные темы в среднем голосе). Тромбон и туба при исполнении одной и той же басовой ноты идут иногда в октаву, а иногда на расстоянии двух октав (в более сильных, оттеняемых местах).

В помещаемом ниже переложении партий саксофонов и медных на трех нотных системах, притом в реальной звучности инструментов (в партитуре они, как мы знаем, написаны в транспорте) можно ясно рассмотреть как функции групп и отдельных инструментов, так и стремление инструментатора внести контрасты и разнообразие в область ритмики и колорита.

1
2

Саксофоны
I-II
альт. тенор

I-II
ТРУБЫ

Solo

Тромбон
и туба

3
4
5

I Solo

6
7
8

ЖЕЛЕЗНОДОРОЖНЫЙ ДЖАЗ-ОРКЕСТР

В беседе с Кларой Цеткин В. И. Ленин говорил, что искусство «должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс». В нашу Сталинскую эпоху это указание В. И. Ленина полностью осуществилось. Искусство стало не только любимо широкими массами трудящихся, оно ими глубоко усваивается в самодеятельных кружках, многие из которых выросли в ценные, любимые советским народом художественные коллективы. Таков, например, Краснознаменный ансамбль красноармейской песни и пляски Союза ССР, таковы и его «родные братья» — Железнодорожный ансамбль песни и пляски и Железнодорожный джаз-оркестр. Последний организован в 1936 году по инициативе наркома путей сообщения Лазаря Моисеевича Кагановича, лично принимавшего деятельное участие в его создании и дальнейшей жизни.

Задача Железнодорожного ансамбля песни и пляски и Железнодорожного джаз-оркестра — поднятие культуры на транспорте. Ту же цель преследуют и сотни новых, создаваемых сейчас по решению коллегии НКПС джаз-ансамблей на различных участках железных дорог.

Железнодорожный джаз-оркестр сформировался при Центральном доме культуры железнодорожников.

В составе Железнодорожного джаза всего лишь четыре профессиональных артиста, являющиеся руководителями (концертмейстерами) и преподавателями каждый в своей группе: исполнитель на альтовом саксофоне (конечно, и на кларнете), скрипач, трубач и тромбонист. Приглашены также и другие преподаватели игры на инструментах¹.

Железнодорожный ансамбль работает ежедневно 2½ — 3 часа. нередко и больше, повторяя и совершенствуя ранее разученное и проходя новый репертуар. Новые произведения разучиваются сначала каждым исполнителем отдельно под наблюдением и контролем руководителя группы или педагога, затем пьесы репетируются по группам (саксофоны, трубы, все медные), что дает выравнивание звучности и, наконец, всем джазом.

Все исполнители разучивают свои партии наизусть, так как они должны быть не только участниками музыкального исполнения, но и актерами, участвующими в инсценировке.

Художественная отделка (фразировки, оттенки силы, выделение тех или иных инструментов) производится после твердого усвоения всеми участниками своих партий наизусть.

К настоящему времени состав Железнодорожного джаз-оркестра таков: пять саксофонов (три альтовых, один теноровый, один баритоновый, объем звуков которого на октаву ниже альтового),

¹ Укажем на «Школу коллективной игры на духовых инструментах» проф. Московской консерватории В. Блажевича (отдельные выпуски с многочисленными упражнениями и образцами из классической музыки посвящены: корнету и трубе, кларнету и ударным), издание Музгиза, 1936 и 1937 гг.

пять труб, три теноровых тромбона, три скрипки, фортепиано, банджо, две гитары, два баяна, ударник и его помощник [они играют на большом барабане, на китайском барабане там-там, на двух малых барабанах, тарелках, шарах из папье-маше



«Дядя Ваня» (в центре) со своими «племянниками»

(темпо-блок), маракассах, колокольчиках, вибратоне, т. е. ксилофоне с электрической конструкцией, наборе деревянных коробочек]. В спектакле Железнодорожного джаз-оркестра принимают неизменно участие: ведущий программу актер («дядя Ваня»), два танцора (его «племянники» Коля и Миша), два певца, две певицы.

Репертуар для Железнодорожного джаз-оркестра составился из сочинений советских композиторов в инструментовке советских мастеров для джаза.

Железнодорожный джаз-оркестр приобрел широкую популярность не только у москвичей и железнодорожников Московского узла. Он совершил ряд поездок по СССР, всюду приобретая новых друзей и вызывая к жизни все новые самодеятельные джазы. В последнюю свою поездку на Дальний Восток Железнодорожный джаз-оркестр укрепил братскую связь с бойцами Красной армии. За два с половиной месяца летом 1938 года Железнодорожный джаз-оркестр дал на Дальнем Востоке в частях Красной армии, на пограничных заставах 152 концерта (из них 92 шефских); джаз привез многочисленные отзывы своих признательных слушателей, в которых он своим исполнением влил радость и энергию. В этой поездке Железнодорожный джаз-оркестр услышало свыше 600 000 человек.

Как подлинно советский художественный коллектив Железнодорожный джаз-оркестр является не только исполнительским ансамблем; он не замкнулся в сфере одной артистической работы. Все участники джаза проводят и общественную шефскую работу, помогая самодеятельности железнодорожников. Во время своих

концертных поездок Железнодорожный джаз-оркестр знакомится с работой не только периферийных джазов, но также оркестров и других составов и хоров, помогает им советами в области организации и исполнения, конкретными педагогическими указаниями, снабжает их репертуаром. Железнодорожный джаз-оркестр, таким образом, не отделен от своих слушателей-железнодорожников рампой: он входит в среду слушателей, становится своим, старшим братом, зачинщиком в области музыкальной самодеятельности. Железнодорожный джаз-оркестр является центром, вокруг которого сгруппировались советские композиторы, создающие новые песни, в частности, песни советских железнодорожников. Назовем песни на текст поэта-орденоносца В. И. Лебедева-Кумача, написанные братьями Покрасс и А. В. Александровым, «Марш железнодорожников» композитора-орденоносца И. О. Дунаевского, «Песню о сталинском наркоче Л. М. Кагановиче» А. В. Александрова и многие другие¹.

Под руководством Л. О. Утесова, композитора-орденоносца Дм. Я. Покрасса и его брата Дан. Я. Покрасса и режиссера А. Г. Арнольда Железнодорожный джаз-оркестр стал сейчас выдающимся музыкально-актерским коллективом, выступающим не только с музыкальной программой, но со своими сценически-концертными постановками. Опыт Железнодорожного джаз-оркестра в области сценической и актерской работы интересен и поучителен молодым его самодеятельным собратьям.

После того как Железнодорожный джаз-оркестр усвоил свой концертный репертуар, перед художественным руководством встал вопрос о том, как добиться того, чтобы ансамбль оправдал и свое название и носимую им железнодорожную форму: он должен был создать свое лицо, облик джаза советских железнодорожников. Это значило — связать свой репертуар, свое сценическое оформление с общественно-политическими, профессиональными, бытовыми особенностями советского железнодорожника, а в связи с этим найти и свой собственный стиль исполнения.

По мысли художественного руководителя Л. О. Утесова, подхваченной и развитой всеми художественными работниками джаза, необходимо было прежде всего создать тип ведущего программы — советского железнодорожника взамен обычного конферансье.

¹ См. сборник «Песни советских железнодорожников», Трансжелдориздат 1938 г.

В репертуаре железнодорожного джаз-оркестра должны быть отмечены также следующие произведения советских композиторов: песни братьев Дм. и Дан. Покрасс: «Москва майская», «Если завтра война», «Молодежная», «Родные братья», «Дорожная путевая» (все эти песни написаны на тексты В. И. Лебедева-Кумача), «Винтовка» (текст Лугина), «Веселый паровоз» (текст Угрюмова), «Партизанская комсомольская» (текст Исаковского), «Казачья» (текст Суркова), песня «От края и до края» из оперы «Тихий Дон» И. Держинского, «Песня машиниста», музыка Листова (текст Волгина), «Тачанка» — того же композитора (текст Рудермана), «Танец советских моряков» из балета «Красный мак» композитора дважды орденоносца народного артиста Р. М. Глиэра, песня «Дорожная путевая» музыка, засл. деят. иск. Л. Пульвера (текст В. Лебедева-Кумача).

Сейчас, когда роль ведущего, почетного смазчика «дяди Вани», неизменно исполняемая талантливым артистом И. М. Бугровым, создана и разработана до деталей, мы убеждаемся, как важна и плодотворна была эта идея. «Дядя Ваня» стал нынче всеобщим любимцем: среди многочисленных писем и отзывов, получаемых Железнодорожным джаз-оркестром, имеется огромное количество теплых, восторженных откликов на выступления «дяди Вани»; они свидетельствуют о том, что замысел художественных руководителей и искренняя, правдивая игра артиста И. М. Бугрова вполне дошли. «Дядя Ваня» успешно выполнил не только художественную, но и политическую задачу.

«Дядя Ваня» — старый заслуженный смазчик, человек, умудренный многолетним опытом добросовестной честной работы. Он силен своим горячим советским патриотизмом, он сроднился с порученным ему делом, любит его. В том, что «дядя Ваня» выведен стариком, правильно раскрыта мысль, что в стране Советов нет разрыва между «отцами» и «детьми», что отцы и деды, дети и внуки полны одной радостью, живут одними думами и чувствами, выполняют одно великое дело — строительство социализма. Это особенно ярко выражено в народном творчестве. Покойный дагестанский ашуг (народный певец) Сулейман Стальский, умерший глубоким стариком, любил повторять: «В моей стране никто не стар», «Да, Сулейман, ты молод, брат, ты счастлив, песнями богат». И девяносточетырехлетний поэт-певец (акын) Казахстана Джамбул Джабаев многообразно варьирует тот же мотив: «Как юнец, я от счастья горю, я родине лучшие песни дарю». И русская колхозница семидесятилетняя Кривошеева в своем сказе о С. М. Кирове говорит: «Долго жить на этом свете хочется».

«Дядя Ваня» — это живой, бодрый энергичный советский человек, хороший знакомый каждого железнодорожника, с многообразием симпатичных зрителю оттенков человеческого характера. В нем много юмора, лукавого добродушия, никогда, однако, не переходящего в бесцельную шутку, не нарушающего чувства достоинства человека. Он любит и понимает молодежь, стараясь, однако, быть внешне строгим.

Таков центральный актерский персонаж Железнодорожного джаз-оркестра, — «дядя Ваня», с которым артист И. М. Бугров крепко творчески сжился; оттого зритель ему верит, любит его, сам полный его мыслями и чувствами, и в этом крупное воспитательное значение роли ведущего.

Самодеятельным джазам нужно, понятно, не копировать тип «дяди Вани»; это рискованно и потому, что его знают, и новый «дядя Ваня» как копия не будет принят публикой, как принимается «дядя Ваня». Нужно найти в своей среде другой персонаж, то же железнодорожника, также с положительными чертами советского человека, живого, многообразного, интересного в своих действиях и речах. Это может быть и машинист (конечно, не только мужчина, но и женщина), и телеграфист, и кассир, и инженер.

Уже в первой постановке Железнодорожного джаз-оркестра были введены и другие персонажи с целью возможно полнее и разнообразнее отразить профессии и быт советского железнодорожника.

Так, песня заслуженного деятеля искусств Л. Пульвера на текст Лебедева-Кумача «Дорожная путевая» была развернута режиссером А. Г. Арнольдом в целый сценический эпизод, действующими лицами которого были стрелочница, дежурный по станции и, конечно, неизменный смазчик «дядя Ваня». Все эти персонажи выступали как исполнители инсценированной песни. Участники инсценировки играли и пели на фоне декорации, изображающей уходящий в даль железнодорожный путь. Удачно выполнен был в этой постановке зрительный эффект проходящего поезда: на затемненной сцене на заднике замелькали освещенные окна быстро мчавшегося поезда (выполнено при помощи проекционного фонаря).

В дальнейших постановках появились два новых персонажа Коля и Миша, молодые смазчики со станции Мало-Подвязкино. Оба они энтузиасты художественной самодеятельности; у себя на станции они мастера на все руки (роли играют два артиста-танцора — высокого и небольшого роста; у них есть и диалоги).

Широко популярная песня братьев Дм. и Дан. Покрасс «Если завтра война» (текст Лебедева-Кумача) инсценирована в таком плане.

Оркестр играет энергичное вступление и один куплет песни, дающий тон всей вещи. К началу первого куплета песни на авансцену входит певец в форме командира РККА, становится впереди джаза и исполняет первый и второй куплеты песни; он держит себя на сцене строго — без жестикующий певца, как командир, рапортующий старшему начальнику. К началу третьего куплета песни с крайних мест левого и правого крыльев встают шесть трубачей (все они в железнодорожной форме) и исполняют вместе с солистом-певцом третий куплет. Трубачи становятся в профиль, и зритель видит у них на трубах, как на фанфарах (длинные трубы для сигналов), спускающиеся красные флаги. Они закрывают этими флагами друг друга и играют сигнал тревоги. Полный свет в зале заменяется затемнением. Когда они опускают свои трубы, зритель видит их уже в форме красноармейцев (они сбрасывают с себя костюм железнодорожников, надетый поверх красноармейской формы при помощи товарищей из джаза). Под барабанный бой эти железнодорожники-красноармейцы выходят вперед и присоединяются к певцу-солисту в форме командира РККА, становятся с ним в один ряд.

На финальном куплете песни эти же трубачи в красноармейской форме разворачиваются в профиль; их освещает красный свет прожекторов.

На белом экране (задник сцены) при помощи проекционного фонаря даются большие портреты товарищей Сталина и Ворошилова.

На последних тактах финального отыгрыша песни стоящие впереди красноармейцы (трубачи джаза) расступаются и между ними входят бойцы Пролетарской дивизии в полной боевой форме, направляясь на публику с винтовками наперевес.

В таком сценическом оформлении песня приобрела соответствующее ее идее и содержанию текста зрительное выражение. Финал песни в этой постановке всегда без исключения покрывается долго несмолкающими аплодисментами зрительного зала. Смысл песни, ее направленность при взаимодействии музыки, слова и зрелища раскрыты в постановке очень сильно.

Из этого пересказа сценария песни «Если завтра война» постановщики песен в самодеятельных джазах могут сделать вывод о необходимости полного соответствия движений, игры, света, певцов, инструменталистов, актеров с основным содержанием песни. Текст и музыка песни должны быть рассказаны не только в звуках музыки и словах, но и в вызванных ими и только ими оправданных игровых движениях. Ничего лишнего, никакого формалистического трюкачества, бесцельного хождения по сцене нельзя допускать при исполнении песен с глубоким и значительным содержанием.

Некоторые песни в Железнодорожном джаз-оркестре оформляются только с какой-либо одной стороны; так, например, «Москва майская» братьев Покрасс идет без действия, но в конце на заднике открывается декорация — силуэты кремлевских башен с ярко горящими на них красными звездами.

Режиссерам самодеятельных джазов необходимо учесть основное правило в работе над движением и актерской игрой в Железнодорожном джаз-оркестре: загружать движением или игрой только тех оркестрантов джаза, которые в данный момент не заняты трудным музыкальным исполнением, т. е. или на паузах или на нетрудных музыкальных фразах.

Нужно также учесть и другую особенность работы того же джаза — применение индивидуальных особенностей того или иного участника джаза. Так, например, в Железнодорожном джаз-оркестре участвует трубач, который заразительно смеется и при этом густо краснеет. Ему поручено в определенном месте смеяться, а «дядя Ваня» обращается к нему: «Чего ты, бледный, хохочешь?», что вызывает дружный смех всего зала.

Железнодорожный джаз-оркестр непрерывно растет, находит новые формы музыкально-сценического выражения. Дружная творческая коллективная работа художественных руководителей совместно со всеми исполнителями джаза обеспечивают ансамблю дальнейший рост и успехи.

РАБОТА В САМОДЕЯТЕЛЬНОМ ДЖАЗЕ

Самодеятельный джаз дает и его участникам и его слушателям культурный отдых и зарядку. В его репертуар войдут лучшие советские песни о родине, песни оборонные, железнодорожные, народная музыка (песни и пляски), а затем и несложные классические произведения (например, «Музыкальный момент», «Военный марш»

Шуберта, «Полька» Балакирева или «Полька» Рахманинова, «Баркаролла» или «Сентиментальный вальс» Чайковского), танцы, шуточные произведения. Самодеятельный джаз внесет в клубные вечера бодрость, веселье и оживление.

Но для того чтобы джаз доставил удовлетворение и участникам и слушателям, нужна серьезная, систематическая, тщательная работа ансамбля.

Необходимо, чтобы организатор и руководитель джаза, кроме любви к делу и систематичности, плановости в работе, имел и необходимые профессионально-музыкальные знания и был практически опытным человеком (таков, например, дирижер духового оркестра, оркестрант симфонического или духового оркестра). Конечно, не везде на железных дорогах найдется такой достаточно опытный работник. Но при желании необходимые теоретические знания и практический опыт могут быть добыты и на краткосрочных курсах для руководителей, организуемых в Москве, и от посылаемых из центра квалифицированных музыкантов-инструкторов, а также, конечно, и путем самостоятельной работы, разбора партитур для джаза, слушания радио и граммофонных записей образцовых джазов. Руководитель должен подобрать для своего джаза исполнителей, завербовав ряд кружковцев духового оркестра, особенно играющих на трубе или корнете, также кларнетистов, которые в джазе будут играть и на саксофонах. Со многими из товарищей придется позаняться и техникой игры на инструментах и нотной грамотой. Руководитель не должен отпугивать начинающих работать в джазе товарищей чрезмерно усиленной педантичной учебной работой. Не нужно забывать, что работа в джазе должна быть отдыхом, удовольствием. По мере возрастания интереса к работе в джазе у всех его членов, естественно, появится желание поучиться и технике игры на инструменте, и нотной грамоте. Руководитель кружка должен проявить такт и чуткость к каждому товарищу, вошедшему в джаз, вести учебно-воспитательную работу так, чтобы не отбить охоту у участников джаза. Не следует отпугивать товарищей, не знающих нот или едва владеющих инструментом, особенно гитары, банджо. Первое время гитарист, банджист, ударник может играть и по слуху по указанию руководителя, пока он не овладеет нотной грамотой и основными навыками игры на инструменте.

В дальнейшем, когда участники джаза станут его энтузиастами, когда джаз прочно войдет в их жизнь и работа в нем станет для них потребностью, руководитель-педагог может повысить требования, начать систематически обучать игре на инструменте по Школе, знакомить кружковцев с началами музыкальной грамоты, с партитурой джаза.

Руководитель должен неизменно следить за ростом художественной культуры членов джаза: давать им возможность слушать музыку симфонического, духового, домрово-балалаечного оркестров. В музыкальной жизни клуба работа джаза не должна быть оторвана от жизни хорового и инструментального кружков. Тесная связь,

сотрудничество кружков обогатят их опыт, установят контакт в репертуаре, помогут составить сообща интересную продуманную программу вечера с участием всех музыкальных кружков клуба.

Слушание радио поможет поднятию уровня музыкальной культуры кружковцев. Это слушание должно быть коллективным и сопровождаться консультацией руководителя или преподавателя музыкальной теории. Выбор радиопрограмм для слушания должен намечать руководитель. При слушании по радио музыки джазов следует во время исполнения указывать на различные особенности пьесы и ее исполнения, отмечать вступления тех или иных солирующих инструментов, предлагать кружковцам узнавать, какой инструмент или группа выступает в том или ином слушаемом эпизоде пьесы. То же самое нужно делать и при слушании граммофонных записей лучших джазов (например, Государственного джаза, джаза, руководимого Л. О. Утесовым). Граммофон дает возможность многократного повторения пьесы; каждое новое прослушивание должно дать и новые наблюдения над исполнением и инструментальной пьесой для джаза.

Выбор репертуара самодеятельного железнодорожного джаза зависит, конечно, от наличия партитур и расписанных для инструментов партий в данном кружке. Очень полезно поручать всем кружковцам самим выписывать из партитуры партии для своего инструмента. Они будут, таким образом, знакомиться с партитурой и понимать роль своего инструмента в джазе.

Последовательность разучиваемых самодеятельным джазом пьес должна быть в полном соответствии с его исполнительскими силами. Трудная пьеса, если она недоступна даже для одного из исполнителей, будет разучиваться медленно; отставание отдельных товарищей может вызвать охлаждение к работе и у них самих и недовольство у более сильных исполнителей. В этом случае преподаватель или вожак группы должен заниматься с отстающими, но если пьеса не по силам, нужно на время оставить ее разучивание, чтобы не приучать, особенно более слабых исполнителей, к неточному, неряшливому исполнению. Разучиваемое произведение должно нравиться всем исполнителям, должно быть им понятным. Произведение сложное не только в смысле исполнения, но и по стилю и по своему содержанию, произведение вялое, неинтересное, не нравящееся членам джаза, не может быть хорошо исполнено и, конечно, снизит общий интерес к работе. С другой стороны, руководитель джаза при выборе репертуара ни в каком случае не должен идти на поводу у товарищей с неразвитым музыкальным вкусом и разучивать антихудожественные пьесы. Он должен разъяснять членам джаза, что то, что им сейчас нравится, является слабым, нехудожественным, что нравится оно только потому, что они мало слушали хорошей музыки, что они должны проявлять активность — слушать и вникать в художественно ценные музыкальные произведения и тогда они будут им нравиться, а нехудожественные произведения станут их только раздражать и вызывать насмешку. «Искусство, — говорил В. И. Ленин в беседе с Кларой Цеткин, — должно пробуждать в них (т. е. в массах) художников и разви-

вать их». Пробуждение в членах джаза чутья художников, любящих искусство классическое и наше советское, — одна из основных задач руководителя джаза. И легкая музыка для джаза не должна быть недоброкачественной, антихудожественной.

Выбор репертуара должен производиться руководителем с учетом всей концертной программы джаза. Если, предположим, джаз выучит шесть лирических песен, одну оборонную и ни одного танца, программа концерта получится однообразной. Выбор репертуара зависит не только от музыкальных соображений (художественное качество, степень трудности, интерес к пьесе кружковцев), но и от предполагаемого сценического оформления всей программы. Стало быть, до выбора песен и их разучивания (в счет не идет чисто учебная тренировочная работа над репертуаром) необходимо обдумать сценарий, порядок следования в нем произведений. Это необходимо в тематическом концерте, например, ко дню 8 марта, к 1 Мая. Музыкальный руководитель должен обратиться в этом случае к руководителю драмкружка, который совместно с обществом составит план развертывания основной темы, набросает сценарий и реплики ведущего программы, которому по возможности желательно придать черты живого персонажа, как мы это видели в Железнодорожном джаз-оркестре («дядя Ваня»).

Не все песни в программе джаза должны быть инсценированы, а только некоторые, наиболее значительные и яркие; остальные следует исполнять просто, как концертные номера.

Приступая к разучиванию пьесы с джазом, руководитель должен отлично знать ее в целом и в деталях; он должен тщательно разбираться и в партитуре этой пьесы для джаза, ясно представлять себе ее темп; характер исполнения, изменение оттенков силы, взаимоотношение и роль групп и отдельных инструментов джаза, чтобы показать каждому участнику, как ему исполнять его партию во всех ее деталях.

Ни в коем случае нельзя приступать к разучиванию партий с отдельными исполнителями и группами, пока все кружковцы джаза не будут хорошо знать всю пьесу. Для этого мало иметь партитуру, а тем более только расписанные для отдельных инструментов партии. Необходимо иметь и фортепианное переложение разучиваемой пьесы. Пианист джаза (если его нет, то баянист) должен предварительно разучить пьесу так, чтобы сыграть ее в нормальном темпе со всеми оттенками, как в концерте. Все члены джаза должны много раз прослушать пьесу, предназначенную для разучивания в точном и художественно удовлетворительном исполнении пианиста или баяниста, затем руководитель кружка должен разъяснить, на какие части делится пьеса (контрастное их чередование), дать ее характеристику и лишь тогда приступить к разучиванию партии знакомой в целом пьесы каждым участником джаза. Разучивая свою партию, каждый инструменталист должен ясно представлять себе свою роль в целом (места соло, средние голоса аккордов и т. п.); если пьеса написана для голоса (вокальное произведение), каждый инструменталист должен знать наизусть всю

мелодию песни, уметь ее спеть (ему придется ведь выступить и как хористу), а затем лишь разучивать партию своего инструмента.

Вся эта репетиционно-учебная подготовительная работа будет проходить ровно, успешно при условии, если руководителю удалось подобрать более или менее одинаково сильных исполнителей на инструментах (вожаки — руководители групп будут, конечно, сильнее остальных товарищей) и собрать для джаза комплект хорошо звучащих исправных инструментов. После разучивания репертуара с руководителем все пьесы идут без дирижера; начало пьесы идет чаще всего по сигналу первого саксофониста (I саксофон альт).

Чрезвычайно важно, чтобы качество инструментов и слуховые и исполнительные данные членов джаза позволяли добиться чистого строя. Особенно нужно следить за точным строем, проверенным по камертону (металлические вилки или гудок, дающий точное звучание чаще всего ноты ля первой октавы в 435 двойных колебаний в секунду) и фортепиано, и баяна. Если один из этих инструментов (с устойчивым не изменяемым исполнителем строем) будет фальшив хотя бы в нескольких своих тонах, звучание всего джаза будет загрязнено, и никакая тщательная работа над пьесой не избавит ни исполнителей, ни слушателей от тяжелого слухового ощущения фальши. Скрипачи, банджисты должны подстраиваться, лишь только слух их уловил опускание струн. Перед исполнением руководитель должен проверить строй всего джаза.

Для достижения хорошей звучности джаза необходимо репетировать в комнате, где на каждого исполнителя придется достаточно места. Очень большое, особенно пустое помещение без поглощающих звук мягких предметов (мебель, портьеры, занавес) дает излишне большое отражение звука; получается гул (долго незатухающий звук); исполнители будут плохо слышать себя и соседей, особенно чистоту и точность звука быстро чередующихся звуков (пассажей).

На ровности звучности отражается и способ раскладки исполнителей. Лучше всего размещать исполнителей в два ряда (второй на подставке выше первого). В центре на уровне второго или лучше третьего ряда на более высокой подставке можно поместить ударника с его набором — «баттерией» (ударные); во втором ряду — скрипачей, но так, чтобы их не заслонял первый ряд; справа от зрителя — во втором ряду — тромбон и тубу, несколько далее фортепиано и баян; слева — в первом ряду — саксофонистов; впереди — скрипачей, ниже банджо и гитара.

Непременными членами джаза являются: ведущий программу (повторяем, желателен персонаж, исполняющий роль определенного лица), певцы (лучший солист и солистка из вокального кружка, баритон и сопрано, или меццо-сопрано и тенор), танцоры (двое или больше). Все они должны быть членами дружной семьи, вместе с ними работать, репетировать (после того как музыка пьесы будет усвоена инструменталистами наизусть), создавать единый концерт-спектакль.

Умелое, талантливое и любовное руководство джазом, систематическая работа, которая должна быть увлекательной, дадут огромное удовлетворение и руководителю и кружковцам.

Г. А. Поляновский в своей интересной книге «Люди и песни» приводит следующие высказывания участников самодеятельного оперного коллектива краснознаменного завода «Красный треугольник» о своей работе в коллективе: «Кружок — это тесная, ну, просто, родная семья»... «Вся жизнь моя — в музыке..., занятия в студии являются для меня желанным отдыхом. В студии я нашел свой второй дом». «В студии я развиваюсь и расту, черпаю новые силы для дальнейшей работы на заводе». «С кружком я связан духовно»... «Читаю музыкальную литературу, историю. Малышей своих учу петь, любить музыку».

Все эти мысли кружковцев, полные глубокой искренности, красноречиво говорят о громадном значении искусства в жизни советского человека и о том, как много может сделать опытный руководитель-энтузиаст в деле культурного воспитания членов джаз-кружка.

Заканчивая этот очерк, пожелаем, чтобы молодые самодеятельные железнодорожные джазы вызвали и у своих участников такой же энтузиазм в работе, такую же любовь к кружку — своей второй семье, второму дому.

Из среды таких энтузиастов выйдут и артисты-профессионалы, новые люди советского искусства.

КАК СОЗДАЛСЯ ПЕРВЫЙ ЖЕЛЕЗНОДОРОЖНЫЙ ДЖАЗ-ОРКЕСТР

В ноябре 1936 г. меня вызвал товарищ Л. М. Каганович. Это было после одного из выступлений моего джаза, на котором присутствовал нарком. В беседе он предложил мне организовать железнодорожный джаз-оркестр.

Вполне понятно радостное волнение артиста, которому один из руководителей партии и правительства оказал такое доверие.

Поставить свое искусство на службу народу, как можно теснее соприкоснуться при помощи искусства с самыми широкими массами всегда было моей заветной мечтой.

Предложение наркома о создании джаза не из профессионалов, а из железнодорожников-производственников, участников самодеятельных кружков вполне отвечало моим намерениям.

Как и все, чем занимается Лазарь Моисеевич, создание Железнодорожного джаз-оркестра было проведено чрезвычайно быстро и организованно. Уже на следующий день были привлечены к работе в джаз-оркестре композиторы братья Покрасс.

Одновременно мы объявили по всем дорогам, что приглашаем всех, умеющих петь, танцевать или играть на каком-нибудь музыкальном инструменте, принять участие в отборочных испытаниях.

Почти не было станции или полустанка, где не обнаруживались бы таланты. И в области искусства, как и во всякой другой области, оказалось, что у нас людей способных, людей талантливых десятки тысяч.

Мы видели стрелочников, мастерски игравших на баяне, дежурных по станции — великолепных танцоров, машинистов — обладателей сильных голосов. Мы выбирали наиболее одаренных. Но приток новых сил никогда не останавливался. Джаз начал с 20 исполнителей, через год он увеличился до 40 человек.

Пока привлеченные нами наиболее одаренные железнодорожники овладевали техникой игры на инструментах джаза, мы решали кардинальнейший вопрос: по какому принципу построить выступления джаза. Одно было несомненно ясно: пойти по пути безоговорочного дублирования джаза Утесова нельзя. Нельзя превращать этот новый одаренный коллектив в коллектив подражателей.

Тогда-то и возник образ «дяди Вани». «Дядя Ваня» — это старичок-смазчик. Он и на подмостки-то выходит с масленкой и тряпкой.

Всем железнодорожникам знаком облик старого производственника, преданного своему делу, своей великой железнодорожной державе, своей необъятной родине всем сердцем и всей душой.

И вот этот-то близкий и понятный всем нашим зрителям «дядя Ваня» (его с большим мастерством изображает артист Бугров) у нас и конферирует и участвует непосредственно в выступлении джаза. Его знакомая всем фигура создает особую близость между зрительным залом и сценой.

Его неторопливая, мягко-ироническая речь, его доходчивый юмор, его всегда к месту звучащие реплики пользуются у нашей аудитории огромным успехом.

«Если сегодня в нашей стране простой смазчик говорит о музыке, — замечает в одном из своих выступлений «дядя Ваня», — то это очень хорошо и понятно, ибо я знаю такие страны, где профессорам музыки приходится смазывать колеса, это тоже понятно и... очень плохо».

Хотя многих наших молодых артистов приходилось учить с азав, они овладели техникой игры на инструментах с поразительной быстротой. Я бы никогда не поверил в возможность таких рекордных сроков, если бы сам не был их свидетелем.

Должен со всей откровенностью признаться, что работать с таким коллективом, неустанно следить за его творческим ростом — огромное наслаждение.

...Через несколько месяцев мы уже выступали перед зрителями. С каким волнением ждали мои молодые друзья по ансамблю и джазу своего публичного дебюта, первой встречи со своими слушателями!

Стрелочники, машинисты, смазчики, менее чем полгода назад работавшие на станциях и полустанках, может быть, рядом с теми, кто пришел их сейчас смотреть и слушать, теперь предстали в образе певцов, танцоров, джазистов перед своими бывшими товарищами по работе, такими же стрелочниками, смазчиками, машинистами.

Как-то примут их товарищи? Смогут ли они так же приковать к себе внимание зрителей, как приковывали артисты профессиональные?

Но прием превзошел все наши ожидания. Железнодорожники, собравшиеся на первое выступление ансамбля и джаза в бывшем клубе КОР (теперь ЦДКЖ), приняли нас более чем восторженно.

И с тех пор успех неизменно сопровождал шествие ансамбля и джаза по Великой железнодорожной державе.

Железнодорожный ансамбль и джаз знают на многих и многих больших и малых узлах, станциях и полустанках. Нам знакомы магистрали Дальнего Востока, потому что в прошлом году наши молодые друзья 2½ месяца ездили по дорогам: Амурской, Дальневосточной, имени Молотова, Восточно-Сибирской, Томской. Во время дальневосточной поездки выступления ансамбля и джаза

почти всегда заканчивались импровизированными митингами, возникшими по инициативе зрителей, желавших обязательно выразить свою благодарность участникам ансамбля и попросить их передать в Москве горячее спасибо руководителям партии и правительства, неустанно выращивающим таланты, неустанно заботящимся о культурном отдыхе трудящихся.

Чем же нискали наши молодые артисты такую горячую любовь зрителей?

Вот джаз-оркестр приезжает на станцию. Сейчас же наш завлитчастью собирает злободневный материал на местные темы и буквально чуть ли не за полчаса до выступления пишет веселый фельетон, частушки. «Дядя Ваня» ухитряется в столь же удивительно короткий срок выучить их.

Эти молниеносные отклики на местную «злобу дня» имеют всегда успех.

Бывали случаи, когда работники станции или узла, высмеянные в остроумном конферансе за свою плохую работу, тут же, в конце концерта, выходили на эстраду и в присутствии всей аудитории давали слово немедленно исправить допущенные ошибки.

Мы получаем письма и телеграммы, в которых сообщают о результатах наших выступлений. Особенно много таких писем получает «дядя Ваня».

Вот за это-то, за то, что наш ансамбль и джаз живут единой жизнью со своими зрителями, из среды которых они вышли, так любимы наши выступления.

Они любимы еще и потому, что во всей работе ансамбля и джаза чувствуются постоянное руководство, внимание и забота Лазаря Моисеевича Кагановича.

Любимый нарком периодически просматривает наши работы. Всегда дает он нам замечательно конкретные указания: как двигаться вперед, что делать, что исполнять. Он всегда критикует нас за недостатки, хвалит за удачу. И эта наркомовская критика неизменно вдохновляет на новые достижения.

Молодые друзья мои никогда не успокаиваются на достигнутом. Они всегда стремятся вперед и вперед.

Эту особенность их я считаю самой замечательной.

Ведь это постоянное стремление вперед и совершенствование — черты характера, свойственные подлинным художникам.

КОНФЕРАНСЫ „ДЯДИ ВАНИ“

ПЕРВЫЙ КОНФЕРАНС

Я, товарищи, должен сказать наперед — я не научный работник, не профессор по музыкальной части и никакого исторического прогноза насчет Бетховена или Чайковского я делать не могу — нет... Я по другим шпалам пошел. Правда, спору нет, я человек тоже знатный, меня ребята называют заслуженный смазчик дороги, и это звание для меня превыше всего. Должность хорошая — не жалуюсь, вот и сын у меня на Дальнем Востоке служит; хоть он и не смазчик, но и ему иногда приходится японцам пятки салом смазывать, чтобы границ не переходили. Но это вопрос, товарищи, серьезный, и я его не касаюсь.

А вот, о музыке и песне хочется сказать! А что, товарищи, ежели сегодня в наше время простой смазчик говорит о музыке? Это очень даже хорошо и очень понятно, потому как я знаю такие страны, где профессорам музыки приходится смазывать колеса, это тоже понятно... но очень плохо, товарищи.

Но это вопрос серьезный, и я его не касаюсь, а вот о песне хочется сказать! Товарищи, у нас все поют, а почему? Да потому, что мы имеем право голоса. Мы с вами, товарищи, имеем такие права, что любой человек тенором запоет. Вот почему у нас у каждого на устах песня, а на душе словно цельный симфонический оркестр, вот почему я, старый заслуженный смазчик дороги и решил высказаться по музыкальному вопросу. Да и в песне поется.

«Нет юности нашей счастливей и краше.

Поднимем, ребята, сегодня дружней

Мы первую песню, как первую чашу,

За родину нашу, за наших вождей!»

ВТОРОЙ КОНФЕРАНС

Я понимаю, товарищи, что, ежели на меня со стороны поглядеть, то никто не скажет, что знатный человек из центра приехал. Потому багажник у меня небогатенький, личность тоже невыдающаяся, и никаких общественных организаций возле меня нету, духовых оркестров тоже не предвидится, а вместо цветов, я извиняюсь,... масленка! Нет, вы меня не знаете! Да если бы хоть

один человек из вас знал, кто я есть такой, так со всей вашей местности все бы фотографы вокруг меня, как соловьи бы, щелкали своими фотографическими аппаратами, вот я есть кто такой. Потому я Дядя Ваня — смазчик железных дорог со станции Мало-Подвязкино. Вот, кто я есть такой!

Меня в центре кажинный железнодорожник наизусть знает. Да что в центре! Меня знает сам нарком Лазарь Моисеевич Каганович!

Вот призывает он меня наемни и говорит: — «Дядя Ваня» ты на... дороге бывал?» — «Нет, — говорю, — извиняюсь, товарищ нарком, не случилось».

— «Так вот что, — говорит. — Ты поезжай до них в гости, свежи гостинцы, а сам своим хозяйским глазом погляди, как у них идет работа, как погрузка, как ремонт паровозов, может, кто в чем нуждается, а кто награды достоин. Как все осмотришь, приедешь в Москву и прямо ко мне, и доложить все как есть!»

— «Есть, — говорю, — доложить все как есть, товарищ нарком! Спасибо за доверие, а я уже с ребятами договорюсь. Вот я и приехал»..... (местные темы).

ТРЕТИЙ КОНФЕРАНС

(Выходит из зрительного зала и, проходя к сцене, как бы продолжает разговор с билетером.)

Билет! Какой тебе билет? Я тебе говорю, что у меня транзитный пригласительный, а ты меня цельный час под светофором держишь! билет!..

Здрасте, товарищи! Да ты вот спроси любого сидящего, он тебе наизусть скажет, кто я есть такой. Билет! Гм... Билет!

Я «дядя Ваня», делегат со станции Мало-Подвязкино, заслуженный смазчик дороги, почетный железнодорожник и диспетчер по музыкальной части, вот кто я такой.

Милый! Тебе мово положения за неделю не выговорить, а ты... билет. Вот мой постоянный билет по всем дорсгам Советского Союза. Я понимаю, товарищи, вот на сцену артисту выйти куда легче, потому, как наперед него идет человек вроде как проводник и объявляет прямо, как станцию: «Большой Государственной московской объединенной эстрады артист солист Тендеров». И выходит этот Тендеров на сцену — на такой манер, что как-будто бы вместе с папанинцами дрейфовал. Нет, товарищи, я не артист, меня к этому составу два года тому назад прицепили. Но я горжусь! Горжусь тем, что я, как уголь, как нефть, как драгоценный груз, везу песни нашей счастливой родины.

И, объезжая пути, я сам, товарищи, видел своими глазами, как песня поднимала людей, как она двигала на новые замечательные дела, как она в холодном депо согрела кузнецов и слесарей. И песня, словно зная, реяла над гордым трудом.

А ребята мои говорят мне: «Дядя Ваня, ты, говорят, за последнее время очень вырос по музыкальной части, тебе, говорят,

беспременно надо пойти к профессору, может, он чего-нибудь у тебя и откроет».

Послушался я, пошел, смеху было!.. Прихожу, гляжу, сидит профессор седой-седой, видать, что вместе с железной дорогой юбилей свой справлял, и вокруг него ребятишки махонькие, лет по 6—7.

Вот он подходит до меня и спрашивает: «Вы, говорит, гражданин, насчет сына?» Я говорю: «Нет». — «Насчет внука?» Я говорю: «Нет».

«Так вы, — спрашивает, — на чей же счет?»

Я говорю: «На свой счет».

Поглядел он на меня и говорит: «Батенька мой, да что же вы так задержались? Вам бы надо было лет тридцать тому назад прийти, а сейчас, батенька мой, вы — переросток».

Но хороший старик. Прослушал меня и опосля и говорит: «Очень сожалею, что не могу вас направить на просмотр молодых дарований, потому как вы есть переросток; но не огорчайтесь, из вас толк получится, приходите, будем заниматься». Верите, милые, вышел это я на улицу и думаю, что же это такое. Мои руки тридцать лет держали масленку, а теперь эта же рука будет держать тонкий и нежный смычок от скрипки, так, верите, от радости и походка-то у меня появилась какая-то особенная и голос-то у меня больше на баритон смахивает.

И почудилось мне, товарищи, что на меня... девочки заглядываются.

Но это вопрос серьезный, и я его не касаюсь...

Иметь успех у профессора по музыкальной части — это очень даже хорошо, но это вроде как мелочь.

А вот у нас на транспорте есть наш замечательный профессор Лазарь Моисеевич Каганович. И первое, что мы должны сделать, это поднять наш труд так, чтобы зазвенел он, как песня, над всем Советским Союзом для блага нашей родины.

ЧЕТВЕРТЫЙ КОНФЕРАНС

Я, дорогие товарищи, по чести сказать, хотя и не летчик, но по... дороге уже кружу... месяц. Я эту трассу, можно сказать, изучил. У нас за это время всякое бывало: и вынужденные посадки, и обледенение, и в штопоры попадали, но должен сказать честно: хоть мы и по земле летали, но всегда были на большой высоте. И, конечно, товарищи, в нашем полете не могли не приземлиться у вас — наших замечательных небесных железнодорожников.

Я, товарищи, оратор не большой, но сегодня хочу сказать вам, дорогие, любимые, крылатые сыны мои.

Вам, поднявшим славу и мощь нашей родины на такие высоты, каких мир не видывал.

Вам, пронесшим через океаны и моря великое знамя нашей страны, вам, на льдинах Арктики поднявшим сталинский выппел — наш восторг, наша любовь, наши лучшие песни.

Дорогие товарищи! Пусть небо для вас будет вечно ясным, пускай попутный ветер поет вам славу, пускай яркие, счастливые звезды нашей родины, как веселые подруги, бегут вам навстречу.

Но одно мы должны помнить твердо, чем больше звезд на нашем небе, тем больше туч на небе врага. И ежели он попытается напасть на наше счастье, то небо над его землей будет черным, как ночь, от наших самолетов, и ударит такой гром, какого он никогда не слышал.

ПЯТЫЙ КОНФЕРАНС

(До начала программы, перед занавесом появляется «дядя Ваня» в своем обычном виде, с масленкой и сундучком. На этот раз он необычно важен и сосредоточен. Через нос масленки он вытаскивает свернутые в трубочку бумаги, из сундучка настольный звонок, звонит, надевает очки и, откашлявшись, начинает).

— Конечно, товарищи, есть такие ораторы, которые когда говорят по повестке дня, так это еще ничего, стерпеть можно, ну, копнет вопрос, другой и бросит. Но как дойдет он до пункта так называемого «текущая вода», как начнет пускать пузыри, как захлебнется, так, значит, все собрание кто-куда, кто домой нырнет, кто к берегу и через десять минут в зале заседания мертвая зыбь.

Но вы не бойтесь, я не из таких, нет!

Я, вот, и нынче не хотел, а мне говорят ребята: «Ты, дядя Ваня, не беспокойся, ты только запомни, чего требуется каждому докладчику. Это, говорят, беспременно:

- а) подбить итоги за истекший квартал,
- б) чего-нибудь в общем и целом,
- в) что еще имеет место,
- г) что не должно иметь места.

До «д», говорят, ты не поспеешь, потому собрание закричит «регламент» и «закругляйся». Но ты не бойся, говорят, а главное, не проси еще 10 минут, потому теперь рабочее время так дорого, что иным докладчикам не только что не дают, а наоборот, просят 20 минут обратно».

Вот оно как! А я не оратор, нет. Мое дело какое — ежели который вопрос заедает, так я как смазчик должен подойти по специальности. Конечно, спору нет, вопрос — не букса, его смазывать не надо, наоборот, ежели он важный, так я как железнодорожник должен поставить его на первый путь, открыть ему семафор, дать ему отправление. Вон оно как.

Короче сказать, товарищи, и наш нынешний вечер и я сам, так сказать, распадается сегодня на две части: на официальную и художественную. Которая официальная и которая художественная — это вы дома разберете. Сейчас я с вами по-официальному разговариваю, а во второй части я с вами по-другому поговорю.

Итак, товарищи, давайте по-серьезному, без смеху. Смех может в стенограмму попасть, а у меня там цифры, (покашливает). Так, вот, товарищи, за истекший квартал.. Нет, я серьезно говорю. Ежели кто захочет вспомнить про какие-нибудь там глупости или,

к примеру, приснет, — так пущай дожидается художественной части. В официальной я это не допущу... Итак, товарищи, ежели взять нашу станцию Мало-Подвязкино и, так сказать, проглядеть кривую роста за истекший (за кулисами несколько оркестрантов играют упражнения, слышатся разнобойные и резкие звуки). Я извиняюсь... Одну минутку (в кулисы). Коля! Кто встречает в доклад? (звуки умолкают). Да... Так вот, товарищи, об чем мы говорили?.. Мы говорили, что ежели взять кривую Мало-Подвязкино и до самого роста проглядеть (за кулисами трубачи издают невероятные звуки). Извиняюсь, одну минутку (в кулисы). Коля! Кто срывает официальную часть? Кто губит мероприятие, Коля?!

Г о л о с и з - з а к у л и с . Дядя Ваня, мы под сурдинку.

Дядя Ваня. Я из вас таких сурдинок понаделаю, что вы у меня только на тарелках играть будете... Смычки мокроносые, не дают развернуть доклад. Так вот, товарищи, ежели развернуть малый рост кривой Подвязкино и проглядеть... этого, чего. Так действительно... (за кулисами невероятный шум настраиваемых инструментов. «Дядя Ваня» резко срывается с места, потом останавливается и продолжает). Я, товарищи, закругляю. Докладывать под барабан невозможно... И на этом закруглении считаю официальную часть законченной. Аплодисментов не надо, я сам знаю, что за такой доклад полагается. Перейдем к художественной части. Тут, стало быть, ребята наши, самодеятельные с Мало-Подвязкино, подготовили к художественному отделению... это, как его... джаз-аккорданс. Что это, я и сам не знаю. Я не видел, но знаю, что работали ребята шибко, но упреждаю, ни за свой доклад, ни за этот аккорданс, я не отвечаю. Чево? не верите? вот даже пойду и сяду в публику, чтобы вы знали, что тут дело без меня обошлось (в кулисы). А ну, ребята-аккордансы, давай (спускается в зрительный зал).

(Джаз исполняет пародию на салонный джаз)

Дядя Ваня. (в публику). Вы, товарищи, не беспокойтесь, я с ними за этот аккорданс посчитаюсь (Входит на сцену, Коля и Миша испуганно жмутся к кулисам). Ты не бойся, не бойся (ребята подходят ближе)! А ну, кто из вас утомленный солнцем, выходи.

Миша. Дядя Ваня, это мы в кино видали. Это американский... Если хотите, мы еще знаем.

Коля. Это последняя модель, дядя Ваня...

Дядя Ваня. Модель... американская. Где же это вы, господа американцы с Мало-Подвязкино, видали, чтобы солнце было утомленное? А? Может быть, оно у вас на бюллетене сидит, может в поликлинику бегаешь?.. Ай-ай-ай... Молодые ребята, еще в ремонт не ходили, а уже... аккорданс!

Коля. Я говорил Мишке, а он говорит — синтетический пластический.

Дядя Ваня. Молчи! Пластический! Да ежели бы тут народ

не сидел, я бы вам показал, какие бывают солнечные удары, я бы вам хвосты пиджачные понакрутил. Вы подумайте — самодеятельные ребята и такая гнусь синтетическая! Вот я вам и скажу.. Я вам покажу железнодорожный джаз-оркестр, который...

Коля. Ну, еще бы, дядя Ваня, знаем.

Дядя Ваня. Умойся, несчастный, иди, иди. Видали американцев, а? А все почему? Пошатаются такие ребята по танцплощадкам, наглядятся на эти парные танцы, заведут себе галстук цвета лягушки и готово — чистый американец! Но у наших здоровых ребят это все одно, что коклюш, он с недельки две покашляет этим аккорданцем, а потом как рукой снимет... Нет, я вам сейчас покажу железнодорожный джаз, который играет песни, рожденные под нашим вечно бодрым советским солнцем.

И как бы далеко не завез тебя паровоз на Амурскую, на Дальневосточную, всюду тебе друг верный и проводник душевная песня родной земли. Вот, ежели вы, дорогие товарищи, когда поедете в нашу Дальневосточную сторонку, вы прислушайтесь, прислушайтесь и к стукам колес, и к шуму тайги, и пуще всего к песне машинистов.

Потому поет он замечательную «Таежную песню».

(После окончания «Таежной» из левой кулисы выбегает Коля и, стараясь остаться незамеченным «дядей Ваней», срочно вызывает баяниста.)

Коля. Тс!.. Пантюха, Пантюха, у тебя на баяне клапаны есть?

Пантюха. Есть!

Коля. Ты знаешь, что значит на большой клапан?

Пантюха. Знаю.

Коля. Идем (увлекает за собой баяниста. Выходит «дядя Ваня»).

Дядя Ваня. Вот вы слышали, как ребята наши пели вам славные песни про наших стальных коней, про паровоз, про бронепоезд и пришла мне охота вспомнить... (за кулисами невероятный шум и галдеж. Весь оркестр удивленно и испуганно оборачивается). Спокойно, граждане, организованно, без паники.

— Серега, Юрка, Борька, ко мне! (Три оркестранта подходят к «дяде Ване».) Вот что, Юра, ты есть тройка по ликвидации этого безобразия. Виновных взять, доставить сюда. Операцию закончить в полторы минуты.

Юра. Есть, в полторы минуты (уходит за кулисы).

Дядя Ваня. Не беспокойтесь, товарищи, это даже по радио бывает и по научному называется «шумовые разрядки» (выходит тройка и выволакивает сопротивляющихся Колю и Мишу).

Дядя Ваня. Ага... знакомые ребята!.. Это значит получается второй привод... Ну, и что дальше будет?

Миша. Дядя Ваня, мы этого... мы репетируем.

Дядя Ваня. Чего репетируете? Опять американского.

Коля. Нет, дядя Ваня, мы теперь наше мало-подвязкинское.

Дядя Ваня. Что же вы так репетируете, что на Донецкой дороге слышать?... Тут народ сидит, он на художественную часть смотрит, а вы так топчете, что подметки летят!..

Коля. Верно, дядя Ваня, вот у меня даже одна подметка лопнула (*показывает башмак*).

Дядя Ваня (*смотрит на башмак*). Да... А ты ее бечевкой подтяни.

Коля. Верно, дядя Ваня, в момент будет в аккurate...

Дядя Ваня. Ну, иди, иди (*в публику*). Так вот, дорогие товарищи, пришла мне охота вспомнить...

Коля. Дядя Ваня, стало-быть, бечевочкой?

Дядя Ваня. Бечевочкой... Пришла мне охота вспомнить, товарищи...

Дядя Ваня. Я тебе бечевочкой!.. Уйди, горе мое (*Коля и Миша убегают*). Пришла мне охота вспомнить настоящего горячего коня, что, как ветер, носил по дымным полям войны нашу родную, боевую тачанку. Недаром сложили о ней, о тачанке нашей, замечательную геройскую песню.

(Джаз исполняет «Тачанку».)

Дядя Ваня. Понятно, товарищи, что после такой песни каждый из вас... (*выбегают Коля и Миша*).

Миша. Дядя Ваня, готово! Принимаю.

Дядя Ваня. Чего принимать?

Миша. Самодеятельный плясовой состав М-1!

Коля. Дядя Ваня, не правда, не он один, в этом составе и я.

Дядя Ваня. А чего плясать будете?

Коля. А чего хочешь?

Дядя Ваня. Без аккорданцев?

Коля. А ну их!..

Дядя Ваня. Наше?

Коля. Во!

Дядя Ваня. Давай! (*Коля делает первое движение ногой и подметка отлетает*).

Коля. Эх, Дядя Ваня, бечевка скончалась...

Дядя Ваня. Да тебе, милоч, надо подметки гайкой заворачивать.

Миша. Спокойно! Включаю мотор! Пошли!..

(Джаз исполняет «Яблочко», Коля и Миша пляшут.)

Дядя Ваня. Вот это да!.. Вот это аккордан! Да нешто можно сравнить наше крепкое наливное яблочко с этим утомленным подагрой солнцем... Мишка, Колька, идите сюда! Вот что, ребята, я вам по совести скажу, после вашего аккорданса хотел я вам всем выдать на орехи по первое число в окончательный расчет, но, вот, после яблочка не могу... Рука не идет... Вот яблочко, а сколько в нем молодости, радости, жизни.

Миша. Дядя Ваня... иди сюда на минутку.

Дядя Ваня. Чего еще?

Миша. По секретному делу (*отводит в сторону «дядю Ваню», Коля остается один в мечтательной позе*). Дядя Ваня, Коль-

ка опять загиается... Говорит: «Не могу жить без Катюши...» «По-проси, говорит, дядю Ваню включить ее в программу или, говорит, я свою ценную жизнь потеряю, как пуговиду...»

Дядя Ваня. Ну, это еще ничего. Это можно... С каждым бывает... Катюша, дорогие товарищи, это песня такая, песня о нашей простой советской девушке. И полюбилась она нашему Кольке пуще всего. А ежели безголосому парню полюбится песня, так это для посторонних сушая мука. Поэтому мы его до Катюши не допускаем, а исполняем ее сами всем нашим железнодорожным джаз-оркестром.

Коля. Дядя Ваня, будет Катюша?

Дядя Ваня. Будет, будет, любовью замученный.

(Джаз исполняет «Катюшу».)

Дядя Ваня. Вот видите, какая Катюша нашему Кольке полюбилась, а... Кажется, взглянуть на него — чистый сморчок, а он понятие имеет... Нет, должен вам сказать, наружность никогда ничего не говорит. Вот взять, к примеру, меня — ведь ни в профиль, ни в лоб никто не скажет, что я есть начмузыкального джаза всей Мало-Подвязкинской, или взять нашего дорогого Дмитрия Яковлевича Покрасс. Поглядеть на него: Начальник? — Да! Композитор? — Да! Орденосец? — Да! Казак? — Никогда! А, ведь, какую казачью песню написал! Нет, ведь вы только послушайте, какую казачью песню написал!

(Джаз исполняет «Казачью».)

Дядя Ваня. Вот, говорят, есть такие книжки, которые, как прочтешь, так сразу становишься молодым. И даже к старику приходится двадцатилетняя сила. Я, вот, читал недавно такую, но только это не книжка, слов в ней немного, но сила в них такая, что сразу у меня лет тридцать с плеч сбросила. Начинаются эти строки замечательными словами: «Я — гражданин Союза Советских Социалистических Республик»... и называется она — военная присяга. Вот, дорогие товарищи, когда сгустятся тучи на нашем небе, все 170 миллионов кровью врага на его территории подтвердят эту присягу...

(Джаз исполняет песни «Если завтра война» и «Винтовка».)

ШЕСТОЙ КОНФЕРАНС

...Конечно, товарищи, всякому другому железнодорожнику выйти сюда и стать на мое место разговаривать — это не легкое дело. Потому каждый из вас заинтересуется — а кто такой? С какой организации? С которой дороги? Как у него там с погрузкой-выгрузкой... И пойдет, и пойдет, и пойдет! Да так, что уже не рад будешь... И правильно — человека не знают. У нас славу не словами, а большевистским делом зарабатывают. Вот мне, к примеру, легче.

Я только скажу: «дядя Ваня», и каждое собрание ответит: «Больше вопросов не имеется». Потому в этих словах все... и организация, и дорога, и станция, а главное, честный большевистский труд.

Правда, многие товарищи, которые меня и знают... так за последнее время не узнают. «Что это, — говорят, — с тобой, старикан, делается? Годы бегут, время течет, а ты на глазах трудящихся цветешь, как молодой подсолнух... И трудовое соревнование ведешь, и самостоятельность разворачиваешь, и по общественной линии горазд, откуда в тебе сила такая берется?»

Я говорю: «Милые, в наше большевистское время сила возрасту недействительна. У нас свой счет, чем дальше мы идем, тем крепче, тем сильнее».

Так что насчет возраста — это, как говорят ораторы, «отпадает» (в кулисы). Иван Лукич, открыть семафор! Пропустить состав самостоятельного железнодорожного джаз-оркестра.

Сейчас, дорогие товарищи, мы будем выгружать подарки, что приготовил наш самостоятельный джаз. Выгрузка будет нетрудная, потому, известное дело, песни нашей Родины самые веселые и самые радостные песни на всей земле.

Принимайте, товарищи, первой — «Песню о столице».

СОДЕРЖАНИЕ

	<i>Стр.</i>
вский Г. А. — Как организовать железнодорожный ансамбль песни и пляски	3
. Бугославский С. — Как организовать железнодорожный джаз	33
. Утесов Л. О. — Как создавался первый железнодорожный джаз-оркестр	67
4. Угрюмов Д. Б. — Конферансы «дяди Вани»	70

Редактор *И. И. Рубанович*
Техред *М. В. Степанова*

Сдано в набор 28/V 1939 г.
Подписано к печати 28/VI 1939 г.
Формат бум. 60×92¹/₁₆ д. листа
Объем 5 печ. лист. У. а. л 6 зн. 50592 в 1 п. л.
ЖДИЗ 75166. Тираж 6000 экз.
Уполном. Главлита А-13069. Зак. 19455

1-я тип. Трансжелдориздата. Б. Переяславская, 46.

2 py6.

2331 8

