

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет музыкального искусства

Кафедра искусства эстрады

СОГЛАСОВАНО

Заведующий кафедрой

_____ Е.В. Шедова

« ____ » _____ 2019 г.

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета

_____ И.М. Громович

« ____ » _____ 2019 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

МЕТОДИКА РАБОТЫ С АНСАМБЛЕМ, ОРКЕСТРОМ

для специальности

1-17 03 01 Искусство эстрады (по направлениям),
направления специальности

1-17 03 01-01 Искусство эстрады (инструментальная музыка)

Составитель:

Кудин А.А., доцент кафедры искусства эстрады

Рассмотрено и утверждено

на заседании Совета университета 19.02.2019 г.

протокол № 6

Составитель:

Кудин А.А., доцент кафедры искусства эстрады учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», магистр искусств;

Рецензенты:

Коротеев А.Л., профессор кафедры духовой музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения, доцент;

Кафедра оркестрового дирижирования учреждения образования «Белорусская государственная академия музыки»

Рассмотрен и рекомендован к утверждению:

Кафедрой искусства эстрады учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 6 от 24.01.2019 г.);

Советом факультета музыкального искусства учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 6 от 28.01.2019 г.)

СОДЕРЖАНИЕ

1.	ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА	4
2.	ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	6
2.1.	Конспект лекций	6
3.	ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	47
3.1.	Методические рекомендации по проведению лекционных и практических занятий	47
3.2.	Методические рекомендации по организации и выполнению самостоятельной работы студентов	47
4.	РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ	48
4.1.	Перечень рекомендаций средств диагностики	48
4.2.	Перечень теоретических вопросов для проведения экзамена по учебной дисциплине	49
4.3.	Критерии оценок результатов учебной деятельности	50
5.	ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ	53
5.1	Учебная программа	53
5.2	Учебно-методическая карта учебной дисциплины <i>дневной формы получения образования</i>	61
5.3	Учебно-методическая карта учебной дисциплины <i>заочной формы получения образования</i>	62
5.4.	Основная литература	63
5.5.	Дополнительная литература	64

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебно-методический комплекс по учебной дисциплине «Методика работа с оркестром, ансамблем» предназначен для научно-методического обеспечения процесса подготовки студентов по специальности 1-17 03 01 Искусство эстрады (по направлениям), направлению специальности 1-17 03 01-01 Искусство эстрады (инструментальная музыка) в соответствии с требованиями Положения об учебно-методическом комплексе на уровне высшего образования, утвержденным Постановлением Министерства образования Республики Беларусь от 26.07.2011 №167.

Целью учебно-методического комплекса (УМК) учебной дисциплины «Методика работы с оркестром, ансамблем» является формирование у студентов комплексной системы знаний, умений, навыков, а также творческого опыта в области исполнительской деятельности (оркестровое, ансамблевое исполнительство), предусмотренной учебным планом учреждения высшего образования по направлению специальности и требованиями образовательного стандарта Республики Беларусь ОСВО 1-17 03 01-2013 Искусство эстрады.

Задачи учебно-методического комплекса:

– собрать учебный материал по основным методам организации и проведения оркестровых репетиции и оркестровых работ, педагогическим принципам воспитания оркестровых музыкантов в высшем учебном заведении;

– сформировать базу упражнений для развития конкретных исполнительских навыков и решения определенных педагогических задач в оркестрово-ансамблевом исполнительстве;

– представить ознакомительную информацию по многообразию технико-исполнительских возможностей и особенностей инструментов эстрадно-симфонического оркестра.

Учебно-методический комплекс ориентирован на оказание помощи преподавателям и студентам высших специализированных учебных заведений в приобретении и освоении теоретических и практических знаний в области оркестрового и ансамблевого исполнительства. Разделы, включенные в комплекс, предназначены для оптимального сопровождения образовательного процесса и формирования у студентов компетенций, необходимых для решения профессиональных задач в соответствии с современным уровнем развития эстрадного искусства.

В структуру учебно-методического комплекса по учебной дисциплине «Методика работа с оркестром, ансамблем» входят: пояснительная записка, теоретический и практический разделы, раздел контроля знаний и вспомогательный раздел.

Теоретический раздел представлен кратким изложением всех тем учебного материала, необходимого для изучения данной дисциплины в предусмотренном объеме.

Практический раздел содержит методические рекомендации по проведению лекционных и практических занятий, и по организации и выполнению самостоятельной работы студентов.

Раздел *контроля знаний* представлен материалами для мониторинга результатов учебной деятельности студентов и включает в себя перечень рекомендуемых средств диагностики; перечень теоретических вопросов для проведения экзамена по учебной дисциплине; критерии оценки результатов учебной деятельности.

Вспомогательный раздел содержит учебную программу по учебной дисциплине «Методика работа с оркестром, ансамблем», учебно-методическую карту учебной дисциплины и список рекомендуемой литературы.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

2.1. Конспект лекций

Введение

Оркестровое, ансамблевое исполнительство как вид творчества

Значение, цель и задачи раздела учебной дисциплины «Методика работы с оркестром, ансамблем». Ее роль и место в профессиональной подготовке специалиста высшей квалификации по специальности 1-17 03 01 Искусство эстрады (по направлениям) направлению специальности 1-17 03 01-01 Искусство эстрады (инструментальная музыка). Взаимосвязь с профильными дисциплинами («Гармония», «Специнструмент», «Дирижирование», «Теория музыки», «Инструментальный ансамбль», «Джазовые стандарты», «История мирового и белорусского джаза»).

Основные термины оркестровой, ансамблевой литературы.

Тема 1. Профессиональная характеристика руководителя эстрадного творческого коллектива

Гектор Берлиоз в своей работе «Дирижёр оркестра» одним из первых сформулировал необходимый для дирижера комплекс важнейших качеств: «Дирижер должен видеть и слышать, должен обладать быстрой реакцией и быть решительным, знать искусство композиции, природу и объём инструментов, уметь читать партитуру и, кроме того, обладать особым талантом и иными, почти не поддающимися определению дарованиями, без которых не сможет установиться незримая связь между ним и всеми, кем он управляет...» (энциклопедический словарь, М., 1987).

Дирижерское исполнительство представляет собой сложный комплекс различных видов музыкальной деятельности, включающий в себя действия, протекающие последовательно или одновременно и направленные на разные цели. Каждое из них выполняется с большим или меньшим усилием, вызывается и мотивируется различными побуждениями, сопровождается соответствующими эмоциями. Многочисленные функции, выполняемые дирижером в момент руководства исполнением, взаимосвязаны, а порой выступают в противоречивых, и даже конфликтных отношениях. Подобного своеобразия не знает ни один из видов исполнительского искусства.

Дирижер – уникальная и наиболее сложная из всех творческих профессий. Слово «дирижёр» происходит от французского «dirider» и означает «...ведущий, лицо, руководящее коллективным исполнением музыкального произведения».

Дирижер – это не только руководитель, организатор, интерпретатор, но и педагог.

У педагога и дирижера много общего: доброжелательность, тактичность, умение «зажечь» людей и повести за собой. «Нет

необходимости доказывать то бесспорное положение, что руководитель музыкального коллектива является по существу его наставником и учителем. Его обязанность состоит в том, чтобы воспитывать коллектив, повышать его исполнительскую культуру, способность понимать и ощущать образно – эмоциональное содержание музыки», - писал известный педагог, дирижер, профессор Ленинградской консерватории Илья Александрович Мусин.

Каждый музыкант, занимающийся дирижированием, должен отдавать себе отчет в том, что дирижирование – не самоцель, а средство общения с коллективом, способ передачи информации, язык, на котором дирижер разговаривает с коллективом.

Дирижер должен обладать целым комплексом различных способностей. Способностями психологи называют такие особенности личности, которые обеспечивают человеку успешное выполнение какой – либо деятельности, подразделяя их на способности общие и специальные. Способности являются результатом развития. Они формируются и достигают того или иного уровня при условии активного включения человека в строго определённую деятельность.

Для развития музыкальных способностей необходима предрасположенность к занятию искусством – склонность к художественному мышлению, наличие творческой фантазии. Необходимо обладать такими музыкальными способностями, как музыкальность, музыкальный слух и ритм, музыкальная память. Важны также исполнительские способности – игра на инструменте, мануальная техника. Необходимо наличие трёх основных музыкальных способностей в структуре музыкальности: ладового чувства, способности произвольно пользоваться слуховыми представлениями, отражающими звуковысотное движение и музыкально – ритмического чувства. Названные способности составляют ядро музыкальности. Музыкальность понимается большинством исследователей как своеобразное сочетание способностей и эмоциональных сторон личности, проявляющихся в музыкальной деятельности.

Музыкальным следует назвать человека, чувствующего красоту и выразительность музыки, способного воспринимать в звуках произведения определённое художественное содержание, а если он исполнитель, то и воспроизводить это содержание.

Безусловно, дирижер должен обладать тонким музыкальным слухом. Музыкальный слух – понятие сложное и включает в себя ряд компонентов, важнейшими из которых являются звуковысотный, ладовый (мелодический и гармонический), тембровый и динамический слух. Существует также абсолютный и относительный музыкальный слух. Наличие абсолютного слуха (пассивного или активного) нередко указывает на общую музыкальную одаренность. Чем лучше слух дирижера, тем полнее его владение оркестром. Обладать абсолютным слухом для дирижера полезно, но не обязательно. Но ему необходимо иметь хороший относительный слух, дающий возможность различать соотношения звуков по высоте, взятых одновременно и

последовательно. Даже сформировавшийся музыкант должен постоянно продолжать тренировать свой слух.

Важнейшим качеством для дирижера является высокоразвитый внутренний слух. Под внутренним слухом понимается способность музыканта представлять себе звучание как отдельных тонов и аккордов, так и всей их совокупности в процессе чтения партитуры. Чтение партитуры без инструмента, как и чтение книги без произнесения слов вслух – это вопрос тренировки, и каждый дирижер должен овладеть им в совершенстве.

Большое значение для развития исполнительской деятельности дирижера имеет наличие развитой музыкальной памяти. Проблему музыкальной памяти можно отнести к одной из наиболее сложных и актуальных проблем музыкального исполнительства.

Дирижер должен хорошо владеть мануальной техникой. Мануальная техника дирижера получила свое название от латинского слова «manus», что означает «рука». Мануальная техника – это определённый набор жестов и приёмов, позволяющих дирижеру передавать все его намерения: необходимую информацию о темпе, ритме, метре, характере, динамике; показ основных вступлений инструментам или их группам; свою трактовку произведения. Важнейшим общим свойством дирижерского жеста является то, что дирижерский жест бифункционален. Он обладает удивительной способностью предвосхищать будущее и одновременно фиксировать настоящее.

Возможности развития и совершенствования мануальной техники безграничны. Но техника принесёт свою пользу, если ею обладает дирижер, прекрасно знающий партитуру, глубоко мыслящий, отлично слышащий и умеющий контролировать звучание всего оркестра и каждого музыканта в отдельности.

Эмоционально - волевое воздействие дирижера на оркестр – это способность дирижера воодушевить исполнителей. Наибольшая степень воодушевления – творческое вдохновение. Различные степени воодушевления от увлечённости до подлинного подъема способствуют протеканию любой творческой деятельности.

Процесс дирижирования сложен и многогранен. В обстановке концертного выступления психическая деятельность является одной из самых многофункциональных в человеческой практике. Протекающая на фоне активного сознания, она осуществляется в условиях жесткой временной необратимости, создающей постоянную стрессовую ситуацию в связи с невозможностью исправления ошибок. Количество информации, которое приходится перерабатывать дирижеру за единицу времени, огромно. Но самое сложное в том, что эта психологическая деятельность осуществляется в ситуации противоречия между процессами управления и творчества.

Основой общения, объединяющей в единую систему деятельность дирижера и оркестра, является взаимопроникающее внимание руководителя и коллектива. Дирижер должен уметь устанавливать и постоянно

поддерживать психологические контакты с каждым из участников оркестра и со всем коллективом в целом.

Из всех исполнительских профессий профессия дирижера – самая сложная и ответственная. Дирижер является посредником между композитором и слушателями, а это большая ответственность. Профессор Санкт – Петербургской консерватории К.А.Ольхов сказал: «Сложность дирижерской профессии обуславливается полифункциональностью роли дирижера, который является мыслителем, создающим интерпретацию сочинения, инженером, планирующим конкретное звуковое воплощение этой интерпретации, своеобразным диспетчером, точно распределяющим время и качество звучания, контролером, качественной стороны исполнения. Дирижер выступает как «мастер», который в необходимых случаях «подправляет» детали. Дирижер совмещает в себе функции актера, и режиссера, задумывая и ставя «музыкальный спектакль» и одновременно играя в нем главную роль».

Тема 2. Роль руководителя творческого коллектива как дирижера оркестра. О технике дирижирования

Жанрово-стилевое разнообразие современной оркестровой музыки требует от дирижера универсальных музыкально-теоретических знаний. Именно поэтому роль руководителя творческого коллектива как дирижера нужно рассматривать в комплексе с такими учебными дисциплинами как: «Оркестровый класс» «Специнструмент», «Инструментальный ансамбль», «Сольфеджио», «Гармония», «Анализ музыкальных форм», «Инструментовка», «Инструментоведение», «Чтение и анализ оркестровых и ансамблевых партитур» и т.д. Важным аспектом в процессе обучения дирижированию является опора на усвоение элементов техники дирижирования академической музыки, являющимися базой, основой для развития эстрадно-джазового дирижерского исполнительства.

Эстрадно-джазовое дирижерское исполнительство имеет свои специфические черты, заключающиеся в особой роли ритма как одного из основных элементов эстрадно-джазового музыкального языка.

Техника дирижирования

Тема 1. Мануальная техника.

Мануальная техника дирижера. Основные задачи мануальной техники. Принципы постановки дирижерского аппарата. Приемы использования мануальной техники: начало звучания музыки, отображения тактовых схем, соответствия метра и ритма, определение характера звучания музыкального произведения.

Тема 2. Ауфтакт. Сущность и назначение ауфтакта.

Ауфтакт-главный элемент в структуре дирижерского жеста. Составные элементы дирижерского жеста. Сущность и назначение ауфтакта, его роль в дирижерском процессе. Структура ауфтакта. Функции и виды ауфтактов. Основные правила исполнения ауфтактов для полных и неполных долей такта. Работа над упражнениями на технику показа различных видов ауфтактов на музыкальных примерах (клавир, директионы, партитуры)

Тема 3. Использование дирижерской палочки.

Позиции рук в дирижировании как средство художественной выразительности. Принципы выбора позиции рук в дирижировании в соответствии с фактурой, нюансом, темпом, характером выполняемого музыкального фрагмента. Классификация позиций рук по «вертикали» и «горизонтали». Функции рук дирижера, их координация и дифференциация.

Дирижерская палочка и ее предназначение. Положение дирижерской палочки.

Упражнения на расслаблении дирижерского аппарата (кость, предплечье, плечевой пояс). Упражнения на независимость рук при применении дирижерской палочки.

Тема 4. Основные схемы тактирования в дирижировании.

Построение простых метроритмических дирижерских схем (двудольные, трехдольные, четырехдольные). Принципы построения сложных схем тактирования (пятидольные – двенадцатидольные размеры). Принцип подбора дирижерской схемы в соответствии с темпом и метроритмическим изложением музыкального материала.

Суть принципа графической точности дирижерского жеста и технология его воплощения в дирижерском исполнительстве.

Определение путей преодоления возможных нарушений соответствующей графичности дирижерского жеста в процессе усвоения простых и сложных метроритмических дирижерских схем.

Тема 5. Темп в дирижировании.

Понятие темпа. Виды темпов. Терминология темпов и ее перевод. Метроном и его предназначение. Взаимообусловленность темпа и характера в музыке. Постепенное изменение темпов (*accelerando*, *ritenuto*, *rallentando*, *rubato* и др.) и способы их дирижерского воплощения.

Понятие «агогика» в дирижерском исполнительстве и его сущность. Технология исполнения.

Тема 6. Динамика в дирижировании. Приемы и способы показа динамики.

Понятие динамики в дирижировании. Отражение в дирижерском жесте основных нюансов (*forte*, *piano*, *mezzo forte*, *mezzo piano*). Постепенное

изменение динамики (*diminuendo*, *crescendo*) и ее воплощение в дирижерском жесте.

Внезапное изменение динамики (*subito forte*, *subito piano*) и ее отражение в дирижерском жесте. Задержанный ауттакт, технология его выполнения.

Тема 7. Штрихи в дирижерском жесте. Понятие артикуляции.

Штрихи (*legato*, *staccato*, *non legato*) в дирижерском жесте. Принципы подхода к выбору дирижерского штриха.

Понятие дирижерской артикуляции. Интонационное, ритмичное, динамичное, тембровое развитие мелодии. Отражение в дирижерском жесте особенностей фразировки.

Тема 8. Специфика дирижирования акцентов и синкоп.

Суть акцентов и синкоп в дирижерском исполнении и способы их выполнения. Пунктирные, синкопированные ритмы и способы их отражения в дирижерском жесте.

Акценты и синкопы на счетную долю. Акценты и синкопы между долями. Различные виды акцентов и синкоп в музыкальных произведениях эстрадной и джазовой музыки («beat», «for beat», «off beat», «kick beat»). Соотношение метрического пульса и акцентуации. Работа над упражнениями по совершенствованию показа акцентов и синкоп.

Тема 9. Паузы, цезуры, ферматы.

Виды пауз и паузы в начале произведения, обычные, генеральные, цезуры. Способы отражения пауз в дирижерском жесте.

Фермата. Виды фермат. Фермата над нотой, тактовой чертой, над паузой. Основные приемы снятия фермат. Ферматы с изменением и без изменения динамики.

Тема 10. Переменный метр и размер. Полиметрия и полиритмия.

Переменный метр и размер. Принципы изменения дирижерских схем при наличии постоянного и эпизодического переменного метра и размера. Проблема полиметрии и полиритмии при работе над современным музыкальным материалом. Сочетание различных ритмических фигур в фактуре произведения и правила их отражения в дирижировании. Полиметрия в дирижировании.

Тема 11. Дирижерско-исполнительский анализ произведения.

Дирижерско-исполнительский анализ произведения. Отражение всех особенностей произведения в дирижерском процессе. Музыкально-теоретический анализ произведения. Раскрытие музыкальной формы, анализ мелодии, гармонии, метроритма, темпа, фактуры и других средств художественной выразительности.

Понятие интерпретации в дирижерском исполнительском искусстве

Наряду с практическим обучением навыков дирижирования в задачи предмета входит также формирование художественного вкуса, чувство стиля, широкого кругозора, знакомство с лучшими образцами отечественной и зарубежной музыки, произведениями современных композиторов.

Тема 3. Организация и методика работы с творческим коллективом.

Творческий коллектив – это категория работников, которым в силу их способностей, профессиональных знаний и умений, опыта и компетентности поручено осуществлять деятельность учреждений культуры.

Творчество – процесс деятельности, создающий качественно новые материальные и духовные ценности. Это процесс, который сложно объять стандартными производственными рамками. В творческом коллективе усиливается акцент на личные качества и особенности сотрудника, так как во многом именно от этого зависит результат работы.

Актуальность задач организации работы оркестрового коллектива обусловлена тем, что создаваемые во всех сферах общественной жизни творческие коллективы приобретают ведущее значение, поскольку в рамках организованной коллективной деятельности решение творческих, социальных и экономических задач происходит эффективнее, быстрее и плодотворнее, чем индивидуально. Управленческая деятельность творческой группой требует креативности, гибкости, умения принимать решения в неожиданных ситуациях, когда необходимо, отказываясь от готовых образцов, творчески использовать имеющийся опыт.

Преобразования в идеологической, социально-экономической и духовной сфере, обеспечившие свободу творчества, возможности творческой самореализации участников творческих коллективов и наряду с этим возникновение экономических трудностей, новых культурно-экономических условий требуют руководителей – профессионалов, способных реализовывать художественные цели, согласуя их с имеющимися экономическими возможностями.

Для достижения поставленной цели требуется решение ряда задач:

- рассмотреть теоретические основы управления творческим коллективом на предприятии культуры и искусства;
- раскрыть психологические особенности создания творческих групп;
- разработать способы усовершенствования управленческой деятельности.

Предмет исследования – процесс управления творческим коллективом на предприятии культуры и искусства.

В этой работе рассмотрены особенности управления творческим коллективом на предприятиях культуры и искусства, виды творческих коллективов, психологические особенности создания творческих групп.

В заключении подведены итоги исследования и сформулирован вывод.

1 Теоретические основы управления творческим коллективом на предприятии культуры и искусства

Коллектив (от лат. *collectifious* – собирательный) – группа объединенных общими целями и задачами людей, достигшая в процессе социально ценной совместной деятельности высокого уровня развития. В коллективе формируется особый тип межличностных отношений, характеризующихся высокой сплоченностью как ценностно-ориентационным единством. По виду деятельности различают трудовые, учебные, военные, спортивные, художественной самодеятельности и другие коллективы.

Виды творческих коллективов:

Творческие работники в широком смысле встречаются не только на сцене театра, музыкальных группах или индустрии создания кинофильмов. Креативные сотрудники присутствуют во всех сферах бизнеса, именно они – главные разработчики и двигатели новых идей. Однако результат их работы принадлежит не только компании. Так, если человек создает знание, то оно только частично принадлежит компании, а в полном объеме остается в собственности создателя. В этом кроются основные риски в работе с творческим коллективом: если руководителю не удастся удерживать творческих людей, бизнес могут ожидать серьезные проблемы.

В данной работе мы рассмотрели коллективы непосредственно занятые творческой деятельностью.

Специфика творческого коллектива заключается в следующем:

1. Творческий, исполнительский коллектив продолжает своим коллективным творчеством когда-то и кем-то начатый творческий процесс;
2. Творческий коллектив создаёт собственную интерпретацию исполняемого произведения;
3. Лидер коллектива совмещает лидерство формальное и неформальное;
4. Любой участник творческого коллектива, реализующий общий для всех творческий замысел, таким способом проявляет своё индивидуальное творческое начало.

Чтобы получить максимум выгоды от созидательного потенциала творческой команды, руководителю коллектива полезно знать особенности работы креативных сотрудников и понимать, как сбалансировать риски и получаемую пользу.

Е.П. Ильин в своей монографии "Психология творчества" отмечает: "в области проблемы критериев творчества проделана большая работа, но до сих пор ещё не получено желаемых результатов". Исполнительские коллективы – творческие, они пытаются решать творческие задачи. Творческая группа состоит из людей творческих профессий, собранных для решения творческих задач.

Основная классификация разделяет творческие группы по типу организации, по сфере деятельности (видам искусства), по целям деятельности коллектива.

Виды творческих коллективов по типу организации:

Государственные – это группы работников, занимающихся творческой деятельностью в государственной бюджетной структуре (например, Государственный Академический Русский хор, Виртуозы Москвы, театр «Практика» и др.)

Бюджетные средства выделяются на следующие цели:

- 1) оплату труда работников (специалистов творческого, управленческого, производственного и вспомогательного персонала);
- 2) материальное обеспечение художественного воплощения творческих замыслов и поддержание в рабочем состоянии материального оформления постановок (программ, номеров), художественных экспозиций;
- 3) оснащение организации культуры современными техническими средствами и оборудованием, в том числе обеспечивающими безопасность фондов хранения и здания организации культуры;
- 4) другие затраты, связанные с основной деятельностью организации культуры.

Частные – это творческие коллективы, действующие на предприятии культуры и искусства, учрежденном частным физическим или юридическим лицом (например, антрепризные театры, частные картинные галереи и т.д.).

По целям деятельности коллективы делятся на виды:

Коммерческие – деятельность таких коллективов в максимальной степени направлена на получение прибыли;

Благотворительные – некоммерческая деятельность с целью поддержки нуждающихся на основе добровольности и свободы выбора ее целей (малоимущих, детей с серьезными заболеваниями, акции в защиту животных и т.д.);

Общественно-просветительские – деятельность, целью которой является повышение общественного социально-культурного уровня населения.

По сфере деятельности различаются следующие коллективы:

- музыкальные – музыка, пение, хор;
- хореографические – хореография, балет;
- литературные – поэзия, проза;
- группа – театр, опера, эстрада, цирк;
- съемочная группа – кинематограф, фотоискусство;
- художественные – живопись, графика, скульптура, архитектура, декоративно-прикладное искусство и др.

Музыкальный коллектив – коллектив людей, объединённых общей целью или работой, которые, так или иначе, связаны с музыкой. Обычно музыкальный коллектив состоит из музыкантов, но в него могут входить и другие музыкальные деятели (продюсеры, звукорежиссёры и др.).

В различных музыкальных жанрах и направлениях существуют разные формы классификации коллективов по численности и по характеру.

Коллектив из двух участников называется дуэтом, из трёх – трио, из четырёх – квартетом, из пяти – квинтетом, из шести – секстетом, из семи – септетом, из восьми – октетом, а из большего количества участников – ансамблем или оркестром.

Хореографический коллектив – это объединение людей, основанное на идейной, этической и художественно-творческой общности, осуществляющее свою деятельность посредством танца. В соответствии с жанром исполнения хореографические коллективы бывают народного, классического, эстрадного, бального танца, балет и др.

Труппа – постоянно действующая творческая группа актёров, певцов, музыкантов. В России слово «труппа» обычно обозначает творческий коллектив определённого театра или цирка. Тип театра определяет характер труппы, они бывают драматические, оперные, балетные, опереточные. Во многих странах типичная организация театра не предполагает создания постоянной труппы (актёры нанимаются на конкретные спектакли), в таких странах театр с постоянной труппой называется "репертуарным". В России и странах Восточной Европы большинство театров имеют постоянную труппу, набор спектаклей и помещение, поэтому уточнение обычно не применяется.

Съёмочная группа – временный производственно-творческий коллектив, непосредственно работающий над созданием фильма, телепередачи, сериала. Постановка любого фильма осуществляется группой творческих и производственных работников, объединяемых на время производства в общем коллективе, называемом съёмочной группой. От вида, жанра, постановочной сложности фильма зависят состав, численность и время существования съёмочной группы. Документальные фильмы могут сниматься небольшой группой, в которой достаточно наличия режиссёра, оператора, звукооператора и директора. Полнометражные художественные фильмы снимаются группой, которая может включать несколько десятков и даже сотен сотрудников, в зависимости от масштаба и сложности. На протяжении различных этапов создания фильма состав съёмочной группы меняется в зависимости от сложности задач.

Основной творческий коллектив съёмочной группы:

- режиссёр-постановщик – ключевой творческий руководитель, автор проекта, главное лицо на съёмочной площадке;
- оператор-постановщик (главный оператор) – разрабатывает изобразительное решение фильма и руководит операторской группой;
- художник-постановщик – отвечает за изобразительно-декорационное решение и оформление фильма;
- композитор – пишет музыкальные темы и музыкальное сопровождение для фильма;
- звукорежиссёр – курирует все этапы изготовления фонограммы, формирует концепцию звука и создаёт художественные звуковые образы.

Администрация организации кинематографии – руководитель, заместители руководителя, члены правления, главный редактор, главный инженер, главный бухгалтер.

Итак, исследование видов коллективов показало, что творческие коллективы можно разделить на группы по типу организации, по сфере деятельности (сфере искусства), а также по целям деятельности, можно сделать вывод, что вне зависимости от видов коллективов, суть у них одна – это создание культурных ценностей и их интерпретация.

Специфика управления творческим коллективом

Творческий коллектив как организованная группа работников имеет ряд отличительных признаков:

- творчество всего коллектива напрямую зависит от активности и успеха творческой деятельности каждого участника;
- дуализм творческого коллектива, заключающийся в том, что творчество требует индивидуализации, в то время как коллектив культивирует единство;
- лидер творческого коллектива совмещает функции лидера формального и неформального.

Руководитель – это активная, творческая личность. Он выступает организатором повседневной жизни участников. Пробуждать интересы, вести участников за собой может только человек с развитой волей, где личной активности отводится решающее место. Руководство творческим коллективом обязывает руководителя быть изобретательным, сообразительным, настойчивым, готовым к самостоятельному разрешению любых ситуаций. Профессиональными качествами руководителя являются выдержка и самообладание.

Традиционно управленческий процесс разделяют на пять этапов: планирование, организация, руководство людьми, мотивация и контроль. В соответствии с этим делением можно определить и основные функции руководящей деятельности:

1. стратегическая (планирование);
2. администраторская (организация);
3. коммуникативно-регулирующая;
4. мотивационная;
5. контролирующая.

Однако, исходя из специфики деятельности руководителя творческого коллектива, выделяют следующие функции:

- гуманистическую;
- коммуникативную;
- информационную;
- обучающую.

Гуманистическая функция руководителя творческого коллектива несет в творческий процесс общечеловеческие ценности, создает условия для развития способностей и талантов человека, служит укреплению

сотрудничества, равенства, справедливости, гуманности в совместной деятельности.

Реализация гуманистической функции объединяет противоположные, но тесно связанные между собой процессы социализации и индивидуализации личности. Обретение опыта общественных отношений в досуговой деятельности и общении происходит на индивидуальном уровне, когда нормы, правила общественной жизни становятся личностными качествами.

Коммуникативная функция руководителя отвечает его первостепенной потребности в общении с участниками, коллегами, учителями школ, представителями производственной сферы, тем более что рабочий процесс в учреждениях культуры – это постоянное взаимодействие, обмен информацией между заинтересованными участниками.

Обучающая функция реализуется в деятельности руководителя, направленной на овладение участником определенной системой знаний, умений, навыков, социальным опытом, на развитие его интеллекта и способностей. Успешная реализация обучающей функции обусловлена рядом факторов: уровнем профессиональной подготовки руководителя, включающей специальную, дидактическую, технологическую и методическую подготовку; уровнем готовности обучающихся к овладению знаниями, навыками, умениями; наличием соответствующей материально-технической базы обучения; наличием достаточного времени (сроками обучения); индивидуально-психологическими особенностями обучающихся и др. Обучающимся коллективом называют ту группу работников, которая способствует обучению всех ее членов и сама непрерывно трансформируется как единое целое.

Способы развития самостоятельности, активности творческих профессий получили название проблемно-эвристической методики. Она исходит из признания нескольких уровней самостоятельности и активности, и специфики выстраивания работы в последовательном переключении на более высокие уровни.

1 уровень. Руководитель сам формулирует и решает задачу. Работник запоминает формулировку и ход решения.

2 уровень. Руководитель ставит задачу или проблему, формулирует условия, знакомит с всевозможными вариантами решения и предлагает выбрать самые эффективные.

3 уровень. Руководитель только указывает на проблему или задачу. Сотрудникам предлагается всесторонне исследовать ее и решить.

4 уровень. Участнику дается задание самому увидеть проблему, сформулировать ее и решить.

Говоря о развитии творческой активности, следует особо выделить вопрос о мотивах деятельности. Участники проявляют наибольшую активность в тех случаях, когда занятия и решаемые задачи не просто интересны или любопытны, но и ценны для других людей и общества.

Стоящие сегодня перед руководителями творческих коллективов социальные и организационно-управленческие задачи требуют новых подходов к управлению творческими и организационными процессами, применения более гибких и управленческих технологий. Одним из наиболее эффективных методов управления выделяют стиль руководства.

Стиль руководства – способ, система методов воздействия руководителя на подчиненных. Один из важнейших факторов эффективной работы организации, полной реализации потенциальных возможностей работников и коллектива. Большинство исследователей выделяют следующие стили руководства:

- Директивный стиль (авторитарный);
- Демократический стиль (коллегиальный);
- Либеральный стиль (попустительский или анархический).

Директивный стиль управления характеризуется высокой централизацией руководства, доминированием единоначалия. Руководитель требует, чтобы обо всех делах докладывали именно ему, единолично принимает решения или отменяет их. Преобладающими методами управления являются приказы, наказания, замечания, выговоры, лишение различных льгот. Очень строгий контроль, детальный, зачастую лишаящий подчиненных инициативы. Интересы дела ставятся значительно выше интересов людей, в общении преобладают резкость и грубость. Авторитарный стиль руководства отрицательно сказывается на морально-психологическом климате, ведет к значительному снижению инициативности, самоконтроля и ответственности работников. Достоинством данного стиля управления является возможность быстрого реагирования в критической ситуации.

Демократический стиль управления характеризуется распределением полномочий, инициативы и ответственности между руководителем и заместителями, руководителем и подчиненными. Руководитель демократического стиля интересуется мнением коллектива по важным производственным вопросам, принимает коллегиальные решения. Регулярно и своевременно проводится информирование членов коллектива по важным для них вопросам. Общение с подчиненными проходит в форме просьб, пожеланий, рекомендаций, советов, поощрений за качественную и оперативную работу, доброжелательно и вежливо; по необходимости применяются приказы. Руководитель стимулирует благоприятный психологический климат в коллективе, отстаивает интересы подчиненных.

Либеральный стиль управления характеризуется отсутствием активного участия руководителя в управлении коллективом. Такой руководитель ждет указаний высшего руководства или попадает под влияние коллектива. Предпочитает не рисковать, откладывать разрешение назревших конфликтов, стремится уменьшить свою персональную ответственность. Работу пускает на самотек, редко ее контролирует. Такой стиль руководства

предпочтителен в творческих коллективах, где сотрудники отличаются самостоятельностью и творческой индивидуальностью.

Итак, творческая группа имеет свои особенности, которые нельзя оставлять без внимания. Следует помнить, что руководитель коллектива - это личность, которая ведет команду за собой. Управленческая деятельность творческими людьми специфична, поэтому она включает в себя ряд дополнительных функций (гуманистическую, коммуникативную, информационную, обучающую). Для руководителя особенно ценным является выбор подходящего стиля управления коллективом. Так или иначе, в наибольшей степени в профессии руководителя личностный рост – непереносимое условие достижения профессионализма.

Психологические особенности создания творческих групп

Творческий работник – физическое лицо, которое создает или интерпретирует культурные ценности, считает собственную творческую деятельность неотъемлемой частью своей жизни, признано или требует признания в качестве творческого работника, независимо от того, связано оно или не связано трудовыми соглашениями, и является членом какой-либо ассоциации творческих работников или нет.

Участник коллектива, работник предприятия культуры и искусства обладает определенными навыками и качествами.

Во-первых, это общие, универсальные требования, в том числе:

- психосоматическое здоровье – физическое здоровье;
- психическое здоровье;
- внешняя привлекательность или, как минимум, не отталкивающая внешность, что особенно благоприятно при обилии контактов в сфере культуры;
- профессиональная компетентность – достаточный уровень образования, умения, навыки, профессиональный и деловой опыт;
- организаторские способности;
- личностно-нравственные качества – добросовестность, порядочность, надежность, принципиальность (или личная преданность).

Во-вторых, помимо общих требований, работнику сферы культуры рекомендуется соответствовать также ряду специфических требований, вытекающих из особенностей сферы. Это особая ориентация на творческую деятельность и на работу с людьми, способность к публичной импровизации и т. д. Работнику культуры следует хорошо разбираться в вопросах истории культуры, современной культурной жизни, текущей политической ситуации. Поскольку его работа часто оказывается связанной с детьми, работнику культуры рекомендуется быть в известной степени педагогом и воспитателем подрастающего поколения.

В большинстве случаев высоких результатов добиваются те организации, в которых коллектив ясно представляет цель своей деятельности, вокруг которой и происходит объединение людей. Ради ее достижения коллектив организован и обладает органами управления.

Учитывая специфику творческого коллектива, вполне возможно, опираясь на средства социальной психологии, планировать его деятельность. И, по возможности, прогнозировать качество его творчества. Для достижения целей творческого коллектива лидеру следует понимать структуру коллектива, закономерности образования в нём неформальных групп, которые либо помогают, либо препятствуют деятельности творческого коллектива. Следовательно, руководитель учитывает:

- психологические явления, связанные с индивидуальностью человека;
- явления коммуникации и взаимодействия в парах;
- взаимодействия внутри малых (до 10 человек) группах и взаимодействия групп друг с другом.

Исполнитель, в ряде случаев (если он не солист), лишь в коллективе может осуществлять свою деятельность. Для социологии индивид – человек, взятый в совокупности всех его качеств: биологических, социальных, психологических, профессиональных и т.д. Между индивидами в группе и индивидом и группой существуют определённые взаимоотношения. Исследование индивида и группы связано, с одной стороны, изучением группового давления (т.е. влияний, оказываемой группой на протекание психических процессов), поведения индивида, а с другой – изучением закономерностей влияния индивида на групповые психологические явления и групповое поведение, т.е. изучением феномена лидерства".

Одной из важных проблем современного менеджмента является проблема лидерства, так как она приобретает приоритетное значение в изучении и освоении менеджмента. Такое повышенное внимание к этой проблеме определяется возрастанием роли человеческого фактора в управлении организациями, усложнением управления и усилением его зависимости от факторов и ценностей человеческих отношений.

Члены коллектива воплощают одновременно две функции: профессиональную – «творец» и социальную – сотрудник. И если права и обязанности первого не строго определены в связи неопределимостью уровня творчества, то второй защищён всеми формальными законами предприятия и открыт действию неформальных законов группы. Исторически сложилось, что коллектив творческий управляется именно человеком, ответственным за творческую реализацию функций данного коллектива. А как отдел на предприятии, он управляется подобно коллективу, для которого при выполнении им своих функций, творчество не учитывается и подвергается всем процедурам, принятым в данном социуме по отношению к любому коллективу. Лидеру творческого коллектива, исходя из его особенностей, невозможно строго поделить функции лидера и управленца, именно по причине врождённого дуализма любого творческого коллектива.

В ходе групповой деятельности возникают и закрепляются определённые групповые нормы. Подобного рода феномены имеются как в

формальных, так и в неформальных группах. Нормы могут быть стандартными для коллективов одного типа и существовать исключительно в данном коллективе. Нормы – это установленные правила, передаваемые от индивида к индивиду за всё время существования коллектива. Соблюдение этих норм поощряется (повышается статус индивида, уровень его эмоционального приятия другими членами коллектива). В случае их нарушения индивида ждут негативные для него действия со стороны остальных членов коллектива (группы). Он может подчиниться или не подчиниться этим нормам, а это означает, что внутри групп также существуют явления конформизма и нонконформизма. «Конформность констатируется там и тогда, где и когда фиксируется наличие конфликта между мнением индивида и мнением группы и преодоление этого конфликта в пользу группы».

Формальные группы – это группы, возникающие по инициативе администрации, они входят определенным подразделением в организационную структуру и штатное расписание предприятия.

Формальные группы возникают по воле руководства и поэтому в определенной мере являются консервативными, так как зачастую они зависят от личности руководителя и людей, работающих в этой группе, но как только они возникают, сразу становятся социальной средой, где люди начинают взаимодействие между собой по другим законам, создавая неформальные группы.

Неформальные группы - это свободно образованные малые социальные группы людей, которые вступают в постоянное взаимодействие для достижения личных целей.

Неформальные группы создаются не руководством путем распоряжений и формальных постановлений, а членами организации в зависимости от их взаимных симпатий, общих интересов. Эти группы существуют во всех организациях, хотя они не отражены в структурных схемах. В неформальных группах складывается определенное распределение ролей и позиций, эти группы имеют явно или неявно определенного лидера.

Установление неформальных отношений в коллективе нередко приводит к существованию двух лидеров: формального и неформального. Неформальное лидерство может носить как деловой, функциональный, так и социально-психологический межличностный характер.

Творческая группа включает в себя хотя бы одного генератора идей. Другие члены команды, исполняют вспомогательные функции: оценщика предлагаемой идеи или информатора, снабжающего коллег полезной информацией.

У участника творческого коллектива может возникнуть идея, которую он не высказывает, что может быть по двум причинам: первая - работник не уверен в ее ценности, стесняется ее высказать, особенно в присутствии авторитета. Обучение, практика работы в творческом коллективе способствует преодолению подобных трудностей. Вторая причина: желание

единолично использовать возникшую у него идею. В таком случае руководитель объясняет реальный путь появления, что идея, которую один из членов творческой группы посчитал за собственную, возникла у него в результате коллективного обсуждения вопроса.

Ценным участником творческой группы является «резонатор» – это человек, который умеет переформулировать новую идею, помочь увидеть ее суть, придать ей выражение (словесное, графическое, символическое и т. д.). Этот процесс называется объективизацией, он возникает в связи с тем, что не все «генераторы идей» умеют понятно преподнести свою идею. Объективизация новой идеи происходит, как правило, в диалоге "генератора" и «резонатора». Ее важность состоит в том, что непонимание партнерами творческого общения друг с другом полностью блокирует процесс решения творческой задачи.

Творческая обстановка на функционирующем предприятии, поощряемая и направляемая должным образом весьма благоприятна, она является наибольшим достижением руководителя коллектива. Для того чтобы ее создать, следует поддерживать инициативные и творческие устремления сотрудников. Перед руководителем стоит сложная задача создать такой микроклимат внутренней среды компании (творческую атмосферу), чтобы творческие личности, работая в группе, не теряли своей индивидуальности.

Творческая атмосфера – это, в первую очередь, доброжелательное окружение, обеспечивающее поддержку и ощущение причастности к команде, принятие, отсутствие оценочных взглядов, отношения, которые создают ту безопасную среду, в которой творческие способности смогут раскрыться. Когда у людей хорошее настроение, они выкладываются на работе. Позитивный настрой помогает людям воспринимать информацию и оперировать логическими правилами при принятии сложных решений, а также мыслить более гибко. Для создания такой творческой атмосферы следует учитывать специальные усилия менеджеров по формированию команды и налаживанию коммуникаций.

Грамотно построенная творческая обстановка в компании прямым образом связана с улучшением качества работы, благодаря тому, что ее наличие позволяет решить ряд проблем, существенным образом повышает качество организационных решений, помогает внедрять выгодные, перспективные, многообещающие новшества, повышает профессиональные навыки работников.

Психологическая совместимость – это способность людей находить взаимопонимание, налаживать деловые и личные контакты, сотрудничать друг с другом. Наличие высокой психологической совместимости сотрудников способствует их лучшему взаимодействию, а в итоге - высокой эффективности труда. Выделяются следующие критерии оценки совместимости: результаты совместной деятельности, эмоционально-

энергетические затраты участников деятельности и удовлетворенность участников этой деятельностью.

Выделяют несколько уровней психологической совместимости, обусловленных как свойствами личности работников, так и содержанием, уровнем трудности решаемых задач:

I уровень – психофизиологическая совместимость, которая выражается в сходстве природных свойств людей: тип нервной системы (темперамент), физическая выносливость, работоспособность, эмоциональная устойчивость и другие. В ряде видов профессиональной деятельности требуются именно такие качества.

II уровень – психологический, который проявляется в совпадении свойств, являющихся результатом обучения и воспитания. К этому уровню относятся совпадение черт характера, профессиональных интересов, уровня интеллектуального развития, моральных качеств людей и др.

III уровень – социально-психологический, который выражается в сходстве личностных свойств, рекомендуемых для социального взаимодействия на основе общности их мировоззрения: коммуникабельность, принципиальность, социальные установки, политические взгляды, ценностные ориентации. Указанные свойства полезны для принятия решений в верхних эшелонах руководства в социальных системах управления, социально-политических организациях и в какой-то мере в рядовых рабочих группах, где люди проявляют интерес к социальным проблемам и общению.

При совпадении людей по всем уровням можно говорить о полной их психологической совместимости. При полном же их несовпадении возникает психологический барьер, когда люди не желают общаться, не воспринимают друг друга, не желают сотрудничать ни в какой области. Однако как при полной совместимости, так и при полной несовместимости барьер возникает сравнительно редко. Чаще можно наблюдать преимущественную совместимость по ряду психологических свойств индивидов, оценивая ее уровень с точки зрения требований определенной деятельности. Так, чем глубже несовместимость сотрудников, тем выше вероятность возникновения конфликтов и как следствие – распад рабочих групп.

Для создания эффективной творческой группы руководителю следует изучить, какими качествами и навыками обладает творческий работник, понимать закономерности образования в нем неформальных групп, которые помогают или препятствуют творческой деятельности, рекомендуется обращать особое внимание на психологическую совместимость работников, так как чем больше уровень совместимости - тем выше качество творческой деятельности. Специфика управления творческим коллективом предполагает наличие собственного стиля руководства, представляющего собой синтез авторитарного, демократического и либерального стилей. Также в управлении творческой деятельностью благоприятным является стремление

руководителя к развитию качеств решимости и ответственности своих подчиненных.

Таким образом, руководителю, обладающим специфическими управленческими функциями, при создании творческого коллектива, рекомендуется учитывать к какому виду коллективов относится творческая группа, а также исследовать совместимость сотрудников, причины возникновения неформальных групп и их воздействия на деятельность коллектива.

Тема 4. Задачи и организация репетиционного процесса

Дирижёр – руководитель разучивания и исполнения ансамблевой (оркестровой, хоровой и т.д.) музыки.

Дирижирование – особенный вид исполнительства, требующий от дирижёра большой теоретической подготовки по разным предметам, таким как теория музыки, гармония, инструментоведение, анализ музыкальных форм, история музыки и др., для того чтобы уметь передавать своё «видение» звучания оркестра. Для этого дирижёр должен уметь детально и тщательно изучать нотный текст любой партитуры, обладать навыками игры на разных музыкальных инструментах, т.к. разучивание нового произведения будет проходить гораздо проще, если дирижёр сможет сыграть разные голоса из партитуры на фортепиано - это будет способствовать выявлению разных голосов в партитуре и даст возможность услышать и понять как они сочетаются между собой.

Г. Берлиоз говорит о тех качествах, которыми должен обладать дирижер:

«Дирижер должен видеть и слышать, он должен быть легким и сильным, знать композицию, характер и объем инструментов, уметь читать партитуры и сверх того, обладать специальным талантом, существенные качества которого мы постараемся сейчас объяснить, и другими дарами, почти неопределимыми, без которых не может установиться невидимая связь между ним и оркестром; если он лишён способности передавать им своё чувство, то через это он совершенно лишается власти, дирижёрского влияния на оркестр. В том случае он уже не дирижёр оркестра, а просто выбиватель такта».

Если дирижёр приходит на репетицию неподготовленным, без чёткого «владения» партитурой, то это приводит к тому, что такой дирижёр отнимает массу времени у музыкантов оркестра (ансамбля), т.к. всем придётся повторять нотный текст большое количество раз, у музыкантов пропадёт интерес к произведению, пропадёт доверие к дирижёру, что негативно скажется на дальнейшей работе всего коллектива. Для того, чтобы такого не происходило, дирижёру, как и любому музыканту нужно постоянно

самосовершенствоваться в профессии, расширять свой кругозор, повышать уровень знаний в своём деле.

Так же дирижёр должен обладать некоторыми качествами, которые будут способствовать управлению коллективом:

- Мастерски овладеть дирижёрским жестом
- Обладать хорошим слухом
- Уметь хорошо читать с листа
- Иметь развитую музыкальную память
- Быть дисциплинированным и коммуникабельным

Существует план изучения музыкального произведения, состоящий из теоретического, структурного и дирижёрско – исполнительского анализа.

Теоретический анализ

- Анализ формы произведения
- Анализ каждой из крупных частей общей формы
- Фразировочный анализ
- Выявление общего тонального плана произведения
- Определение метроритмической структуры
- Анализ оркестрово – исполнительских трудностей

Такой анализ партитуры позволяет дирижёру чётко контролировать звучание музыкального коллектива и отвечать на такие вопросы как:

- какая идея заложена композитором
- каков состав оркестра
- какие средства музыкальной выразительности используются для раскрытия образов
- какие роли выполняют разные группы инструментов
- и т.д.

Основные методы подготовки в работе дирижёра над произведением:

- Чтение оркестровой партитуры
- Выполнение клавира (переложения)
- Исполнение произведения на фортепиано
- Прослушивание произведения под фонограмму
- Написание нотных партий
- Изучение справочной, художественной литературы

После основательного изучения партитуры и её особенностей можно переходить к дирижированию. Нужно внимательно относиться к правильной постановке дирижёрского аппарата, положению корпуса, рук и ног. В зависимости от произведения (его темпа, общего характера и других особенностей) подготовка дирижёра может быть разной. Главное подготовить оркестр к исполнению данной музыки, исходя из её характера и эмоционального настроения.

Ауфтакт – жест предшествующий началу звучания, а также начало и характер исполнения каждой из последующих долей такта в музыкальном коллективе, несущий в себе полную информацию о темпе, штрихе, характере и атаке звука.

Занятия по технике дирижирования включает в себя целый ряд вопросов:

- дирижерские схемы; выбор тактовых схем дирижирования;
- понятие об основных видах темпа;
- метроном и метрономические обозначения;
- постепенные ускорения и замедления темпа;
- внезапное изменение темпа с медленного на быстрый, с быстрого на медленный;
- чередование метра с неодинаковой длительностью дирижерских долей;
- изменения метра с изменением темпа;
- полиметрия;
- дробление дирижерского жеста;
- затактовые вступления;
- пунктирный ритм;
- синкопа в дирижировании;
- полиритмия;
- основные нюансы в дирижировании;
- изменение динамики;
- прием «суббито пьяно»;
- полидинамизм;
- фермата, пауза и их выражение в дирижерском жесте.

Если дирижёр хорошо «подкован» во всех аспектах своей деятельности, то коллектив будет отлично понимать и воспринимать жесты, указания и просьбы руководителя, что поможет добиваться качественного звучания и быстрого изучения музыкального материала.

Тема 5. Основные принципы репетиционного процесса

Наибольшая часть деятельности любого оркестра или творческого коллектива приходится на репетиции, а направлена она, конечно, на качественное освоение программы для выступлений. Для того, чтобы подготовить произведение, требуется серьёзная, многочасовая и кропотливая работа. Организовать коллектив должным образом, дисциплинировать, продумать сколько времени будет затрачено на то или иное произведение или его фрагмент – лишь малая часть работы дирижёра. Для того, чтобы процесс репетиции проходил наиболее продуктивно, важно выделить основные принципы работы с коллективом:

Дисциплина как самого руководителя коллектива, так и оркестрантов. Для достижения наилучшего результата, должен быть установлен порядок, выполнение которого обязательно для всех: своевременный приход на репетицию (за 15-20 минут до начала), подготовка рабочего места, нот,

настройка инструмента. Также каждый оркестрант должен заранее учить свою партию, быть психологически и эмоционально настроен на работу.

Принцип систематического и последовательного изучения музыкального произведения

Этот принцип предполагает:

- планирование всей репетиционной работы;
- последовательность стадий и форм репетиционного процесса;
- изучение произведения по логически цельным частям;
- систематичность репетиционного процесса и непрерывное

совершенствование исполнительского мастерства оркестрового коллектива. Без строгой системы и регулярных целенаправленных занятий подготовка произведения к исполнению теряет всякий смысл.

От общего к частному. В предрепетиционной работе для дирижера очень важно четко определить идейно-художественное содержание произведения. Верно понятая основная идея произведения явится ключом к правильному пониманию функции его составных частей, отдельных эпизодов, их взаимосвязи.

От частного к целому. Это направление работы предполагает точное знание дирижером степени усвоения музыкального материала оркестрантами, создание определённых условий для изучения нового материала, чтобы каждая последующая репетиция стала продолжением работы над произведением и имела логическую связь с предыдущей.

Принцип сознательности и активности музыкантов на всех этапах репетиционного процесса. Сознательность стимулирует познавательную активность музыкантов и становится возможной только при условии доступности и последовательности изучения материала.

Значительно активизируют работу исполнителей встреча с автором, рассказ дирижера о жизненном и творческом пути композитора, репетиционная работа в присутствии автора, аранжировщика, с участием солистов.

Принцип индивидуального подхода к участникам коллектива. Этот принцип предполагает знание дирижером профессиональных качеств каждого оркестранта, а также его эмоционального состояния. Опираясь на эти знания дирижер легко сможет при необходимости уладить конфликты, а также создать располагающий к работе микроклимат внутри коллектива.

Тема 6. Виды оркестровых, ансамблевых репетиций

Самым распространенным видом занятий в оркестрах и ансамблях является репетиция. На них проводится работа над исполнительскими навыками музыкантов. Именно во время репетиций шлифуется и совершенствуется умение музыканта играть в коллективе.

Практическая работа музыкального коллектива обычно включает в себя четыре вида репетиций, которые являются базовыми. Каждый из видов

репетиций имеет свои задачи и специфические особенности, которые у каждого музыкального коллектива выражаются по-разному.

Одним из видов репетиций в коллективе является корректурная репетиция. На ней музыканты работают над уточнением нотного материала и особенностью аранжировки разбираемого произведения. Также на репетиции данного вида происходит адаптация аранжировки произведения под конкретный состав, коллектив. Работа ведется над проверкой соответствия аранжировки по ее содержанию и исполнительскому замыслу.

Зачастую проблемы возникают в работе с современными молодыми аранжировщиками, которые занимаются украшением музыки во всевозможных компьютерных программах. Из-за недостаточного опыта работы с музыкальным инструментальным коллективом, они забывают о возможностях и особенностях музыкального инструмента и специфике игры на нем.

На корректурной репетиции разбираются спорные моменты партитур, намечаются пути устранения недостатков: что-то возможно будет убрано, а что-то добавлено или изменено в нотном материале. Такие репетиции проводятся в ансамблях, обладающих достаточно музыкальной исполнительской подготовкой.

Еще одним видом репетиции является ординарная репетиция. Также ее называют рабочей репетицией. Данная репетиция проводится с целью изучения и разучивания определенного музыкального произведения, чтобы в дальнейшем его включить в концертную программу музыкального коллектива.

Именно руководитель оркестра или дирижер определяет количество рабочих репетиций в зависимости от сложности произведения и уровня профессиональной подготовки музыкантов. Каждая ординарная репетиция предполагает репетиционный план, который прописывается дирижером или руководителем музыкального коллектива. Данный план включает в себя постановку задач и методы их решения.

Рабочие репетиции могут проводиться с полным составом или по группам для более детальной проработки партий. Такие репетиции называются групповыми репетициями.

Ординарный вид репетиции является наиболее часто используемый в работе с музыкальным коллективом. Он включает в себя широкий спектр для работы над музыкальным произведением.

Также в музыкальных коллективах проводится прогонная репетиция. Такой вид репетиции используется для решения определенных задач, направленных на улучшение качества исполнения в целом. Такими задачами является установление динамического баланса, определение соотношения темпов и так далее. Прогонные репетиции хороши для поддержания высокого художественного уровня исполнения музыкантами уже готовых к концертному показу произведений.

Финальной репетицией в музыкальных коллективах является генеральная репетиция. Данная репетиция предполагает, что музыкальное произведение готово для показа в концертной программе коллектива. Также во время генеральной репетиции уточняется хронометраж произведения, устраняются мелкие погрешности в коллективном исполнении музыкального произведения. Такая репетиция по условиям максимально приближена к условиям предстоящего концерта.

Тема 7. Основные методические приёмы работы с оркестром, ансамблем

Дирижерская техника является основным средством общения дирижера с оркестром в репетиционной работе и единственным способом руководства исполнением произведения на концерте. Во время концертного исполнения произведения допустима и возможна краткая словесная и музыкальная подсказка.

В исполнительской практике оркестра бывает, когда и этого минимального напоминания сделать нельзя, идет трансляция концерта по радио и по телевидению, запись на пленку и пластинку. В этом случае дирижеру для руководства с исполнением произведения остается только дирижерская техника.

Вот почему дирижер обязан всемерно стремиться к постоянному совершенствованию своего исполнительского аппарата. Четкие и убедительные дирижерские жесты в тесном сочетании с выразительной мимикой и пантомимикой оказывают исключительное влияние на исполнительский коллектив.

Ясный и выразительный дирижерский жест имеет комплексное значение. С помощью жеста дирижер выражает свои чувства и передает оркестру свое понимание произведения, подтверждает требования, предъявляемые исполнительскому коллективу.

От убедительности дирижерского жеста во многом зависит исполнительский ансамбль, темп и его изменения, фразировка, своевременная смена гармоний, метроритма и динамики, рельефность полифонических голосов. Встречаясь со сложной оркестровой фактурой и трудными техническими пассажами, дирижер иногда прибегает к использованию преувеличенных жестов.

Цель этих жестов – помочь оркестру преодолеть возникшую исполнительскую трудность. Пользоваться преувеличенным жестом в репетиционной работе следует в исключительных случаях, когда в оркестре сложилась неблагоприятная исполнительская ситуация. Ясный и выразительный дирижерский жест в репетиционной работе особенно эффективен в сочетании с другими методическими приемами.

Словесные пояснения.

В репетиционной работе дирижеру в большей или меньшей степени приходится прибегать к речевой форме общения с исполнителями. Использование приема словесного пояснения зависит от квалификации оркестра. Чем она выше, тем меньше дирижеру приходится применять его. И наоборот, чем ниже оркестровая подготовка, тем интенсивнее дирижер пользуется им. Словесные пояснения носят вспомогательный характер и вызываются необходимостью конкретизировать, уточнить нотную запись, глубже раскрыть смысл и образность музыки, разъяснить приемы исполнения и т.д.

Словесные пояснения дирижера в репетиционной работе можно разделить на две группы. Одна из них относится к технологии исполнительства, или к технико-исполнительским приемам игры.

В этом случае музыканты получают конкретную задачу: исполнять ноту или аккорд короче, длиннее, громче, тише; сделать акцент, сыграть легато или стаккато; постепенно уменьшить или увеличить силу звучания и т.д.

Другую группу составляют образные пояснения: исполнять фразу (эпизод) победно, ликующе, празднично-торжественно, тепло, ласково, нежно, трепетно, мрачно, тяжело, легко и т.д.

Реализация образно-ассоциативных пояснений требует от музыкантов определенной подготовки, художественного развития и воображения.

В репетиционном процессе такие пояснения чаще всего сочетаются с указаниями, относящимися к технологии исполнительства. Словесные пояснения особенно важны тем, что помогают дирижеру раскрыть музыкантам основную идею произведения, указать художественную цель и средства ее достижения. Они должны быть деловыми и доброжелательными, краткими и точными, ясно и четко выражать мысли дирижера и его исполнительские требования.

Все указания оркестру дирижер делает внятно и громко. Речь его строится грамотно, контрастно, ярко и образно. Дирижеру необходимо научиться обращаться не только к разуму, но и к чувству исполнителей: поэтическое сравнение, уместная шутка, гипербола и метафора и даже пародирование и сарказм – все это уместно в репетиционной работе с оркестром.

Напевание оркестровых партий.

Как бы образно и ярко ни рассказывал дирижер оркестру об исполняемой музыке, он не в состоянии объяснить всего многообразия ее оттенков. Во время репетиционной работы с оркестром дирижер пользуется и таким действенным методическим приемом, как напевание оркестровых партий. Укажем на некоторые требования, предъявляемые к методическому приему напевания:

– Напевать мотивы, фразы или предложения следует в соответствующей тональности и октаве, удобной для голоса дирижера; тональности и октаве, удобной для голоса дирижера; напевая музыкальный материал, необходимо передавать характер произведения (части или отдельного эпизода);

– При напевании отдельных звуков и фраз непременно должны учитываться их динамические градации и соотношения, в противном случае исполнители получают неверное, искаженное представление об исполняемой музыке;

– Напевать, по возможности, в темпе музыкального произведения, однако петь технические пассажи в быстром или очень быстром темпе нет необходимости;

– Чисто интонировать музыкальный материал: фальшивое интонирование музыкальной фразы может вызвать небрежное отношение исполнителей к строю своих инструментов, а в дальнейшем - к звучанию оркестра;

– Показ фразировки основных тем произведения должен сочетаться с исполнительским дыханием;

– По возможности передавать вид атакировки и исполнительский штрих.

Правильное использование методического приема напевания дирижером оркестровых партий значительно ускоряет подготовку произведения к исполнению.

Демонстрация исполнения.

Одна из особенностей применения этого методического приема состоит в подготовительной работе дирижера с солистами оркестра. Образцовое исполнение музыкального материала концертмейстерами оркестра - сильное и действенное средство. Прибегать к такой практической демонстрации во время репетиционной работы можно лишь в том случае, если дирижер полностью уверен в правильном и выразительном исполнении. На репетиции может возникнуть необходимость показать образец исполнения и без предварительной подготовки. В этом случае дирижер определяет лучшего исполнителя по результату усвоения музыкального материала. В отдельных случаях лучшим может оказаться не концертмейстер или солист, а музыкант, занимающий более скромное положение в оркестровой группе. При выборе удачного варианта исполнения отдельных эпизодов от дирижера требуется быстрая реакция и точное представление о конечном художественном результате. Наиболее удачное исполнение отдельного эпизода произведения может показать какая-либо группа оркестра. В данном случае мобилизуются усилия целой группы для выразительного исполнения. Элемент соревнования между группами, несомненно, будет способствовать активному и творческому освоению произведения, а также росту исполнительского мастерства всего оркестра.

Учебный темп

Учебный (замедленный) темп применяется с целью создания наилучших условий для успешной работы над техническими, интонационными, ритмическими, фактурными и другими оркестровыми трудностями. На групповых и оркестровых репетициях дирижер берет такой первоначальный темп, который бы позволил музыкантам свободно справиться со всеми оркестровыми трудностями. Так, например, отрабатывая на групповых занятиях трудный в техническом отношении эпизод, дирижер берет темп медленнее авторского и в этом темпе «проигрывает» его несколько раз. Учебный темп может применяться на всех этапах всех форм оркестровых репетиций. Степень замедления темпа должна быть в допустимых художественных пределах: чрезмерно замедленный темп, а также длительное его применение может создать у музыкантов неверное представление о характере произведения и смысловой связи эпизодов. Нужно иметь в виду, что неоднократное повторение трудных технических эпизодов производится без ускорения. После достижения удовлетворительных результатов исполнения темп каждом проигрывании несколько убыстряется.

Показательна в этом отношении работа дирижера над произведением танцевального репертуара.

В данном случае учебный темп используют для детальной работы над ритмической структурой, например, вальса, и выработки темповой устойчивости. Как правило, дирижер берет учебный темп медленнее необходимого на несколько счетных метроритмических единиц ($O = 114 - 120$). И только после достижения прочных навыков исполнения вальса в учебном темпе дирижер задает оркестру другой, более подвижный, а затем и нужный темп. При повторении эпизода в более подвижном темпе не должен утрачиваться достигнутый исполнительский уровень. Бывает так, что на одной репетиции довести исполнение трудного в техническом отношении эпизода до требуемого уровня не представляется возможным. Поэтому дирижеру необходимо чувствовать предел исполнительских возможностей оркестра. По-иному применяется учебный (замедленный) темп при работе над чистотой интонирования. Для устранения неточностей в интонировании мелодического голоса (контрапункта) дирижер просит музыкантов остановиться на отдельных звуках мелодии или неоднократно повторять составляющие ее интервалы. Используется этот прием и при работе над стройностью звучания гармонических последовательностей: сначала прослушиваются отдельные аккорды и только после этого соединяется вся гармоническая последовательность. Дирижеру следует научиться применять этот методический прием в репетиционной работе и постоянно совершенствовать его техническое использование.

Расчленение оркестровой фактуры на элементы

Фактурный анализ произведения делается дирижером с целью:

- объединения элементов по признаку фактурной функциональности;
- определения главного элемента в качестве наиболее яркой и выразительной
 - исполнительской основы, обуславливающей в каждом конкретном случае общий характер музыки;
 - установления соотношения между элементами оркестровой фактуры: основное - второстепенное, главное - побочное (или первый план, второй, третий и т.д.);
 - выявления основного тембра мелодического голоса (контрапункта) в данном
 - фрагменте произведения;
 - объединения элементов фактуры произведения в единый музыкально-выразительный комплекс.

Расчленение оркестровой фактуры на элементы применяется на групповых репетициях почти во всех случаях репетиционной работы с оркестром. Оно позволяет дирижеру максимально дифференцировать роль инструментов и комплексе оркестровых голосов, определить каждому из них место в общем звучании. Опыт работы с эстрадным оркестром показывает, что фактурные группы наилучшим образом отвечают требованиям работы над музыкальным произведением.

Взаимосвязь основных методических приемов репетиционной работы с оркестром

Использование основных методических приемов в репетиционном процессе зависит от квалификации музыкантов и всего оркестра, от трудности и новизны изучаемого произведения, многих других факторов. Установить очередность применения основных приемов в репетиционной работе невозможно, да и вряд ли в этом есть практическая необходимость. Каждый из приемов может быть использован самостоятельно и в сочетании с другими. В одном случае достаточно ясного и выразительного дирижерского жеста или соответствующего взгляда, в другом необходимо использовать одновременно все или почти все основные методические приемы для достижения исполнительского результата, например, вычленив необходимый элемент фактуры и взяв учебный темп, дирижер может попросить отдельных музыкантов или группу оркестра продемонстрировать исполнение данного отрывка, одновременно сопровождая игру словесными пояснениями или напеванием. Объединяющим в данном случае будет дирижерский жест.

В репетиционной работе можно наблюдать использование методических приемов в различных сочетаниях. Чаще всего сочетаются словесные пояснения и напевание, учебный (замедленный) темп и показ дирижерским жестом. В свою очередь, напевая оркестровую партию,

дирижер нередко сопровождает пение выразительным жестом, как бы объединяя два методических приема в единое целое, или сочетает показ дирижерским жестом с образно поэтическим словесным объяснением и т.д. Во всех случаях одновременного использования методических приемов в репетиционной работе с оркестром основополагающим будет выразительный показ дирижерским жестом. Поэтому нужно стремиться к предельно четкому, максимально ясному и выразительному использованию этого средства общения дирижера с исполнителями.

Основные методические приемы используются на всех этапах и формах репетиционной работы с оркестром. Они широко применяются дирижером при изучении оркестровых партий, на групповых занятиях и оркестровой репетиции, во время ознакомления коллектива с произведением, при проведении текущей или генеральной репетиции.

На раннем этапе изучения произведения чаще используются разъясняющие, уточняющие, конкретизирующие методические приемы (слово, пение, учебный темп, расчленение фактуры и т.д.), на более позднем этапе - приемы объединения фактуры в единую музыкальную ткань, исполнение в надлежащем темпе, образно-ассоциативные пояснения.

Методические приемы тесно связаны с основными принципами репетиционного процесса. Так, научность и доступность требуют от дирижера использования таких методических приемов, которые соответствуют уровню развития исполнителей;

Систематичность и последовательность обучения находят свое конкретное выражение в применении учебного темпа, расчленении фактуры на элементы; Наглядность обучения проявляется в методических приемах напевания и практической демонстрации исполнения на инструментах. В применении основных методических приемов не должно быть шаблона.

Хорошо разобраться в звучании, быстро найти правильное решение, тотчас реализовать исполнительское воплощение - все это требует от дирижера определенной профессиональной подготовки и педагогического дарования. Важное значение в подготовке произведения к исполнению имеет темп репетиционной работы дирижера с оркестром.

Он зависит:

- От глубокого и всестороннего изучения партитуры произведения дирижером. Уверенность коллектива в дирижере вызывает у музыкантов творческое отношение к занятиям, повышает производительность труда оркестрантов;
- Ясных, четких и конкретных исполнительских задач, поставленных дирижером перед оркестром на всех этапах репетиционной работы;
- Умения определять в репетиционной работе главное, наиболее существенное;

- Исполнительского развития, влияющего на всю дальнейшую работу;
- Глубины и значительности требований дирижера. Все замечания оркестру
 - делаются конкретно, лаконично и должны иметь точный адрес и определенный смысл;
 - Качества самостоятельной работы исполнителей и групповых занятий;
 - Степени новизны, сложности или известности музыкального материала исполнительскому коллективу;
 - Оркестровой дисциплины, умения дирижера находить правильный тон во взаимоотношениях с музыкантами;
 - Умения дирижера использовать основные методические приемы в репетиционной работе;
 - Индивидуальности, квалификации и опыта работы дирижера.

Выполнение вышеперечисленных условий в значительной степени ускоряет репетиционный процесс и способствует качественной подготовке произведения к исполнению.

Общие принципы и приемы работы с оркестром.

Принцип сознательного, активного участия музыкантов оркестра в репетиционном процессе на всех его стадиях; принцип концентрации внимания исполнителей; словесные пояснения как один из приемов работы с оркестром; прием сольфеджирования оркестровых партий; прием практического показа (привлечение к этой работе лучших музыкантов оркестра); дирижерские жесты, их роль в репетиционной работе; расчленение оркестровой фактуры на составляющие ее элементы, как методический прием, используемый для осмысления исполнителями этой фактуры как единого целого.

«Ансамбль» (от французского «ensemble» – вместе) два или группа исполнителей, (обычно не более восьми), выступающих совместно. Каждый из участников ансамбля исполняет самостоятельную партию, и по существу, является солистом; однако трактовка произведения должна быть единой. Этим термином называют также любой выступающий, как единый организм, объединенный коллектив артистов оркестра, хора, балета, солистов, например, различные ансамбли песни и пляски и т. п.

Какой-либо единой для всех дирижеров методики работы над партитурой не существует. Это индивидуальный творческий процесс, который зависит от степени знания дирижером изучаемого произведения, особенности его инструментровки и инструментального состава, от личного опыта дирижера и т. п. Руководитель прежде, чем разучивать с оркестром новую пьесу, должен тщательно, до мельчайших деталей сделать для себя анализ партитуры. Без этого не рекомендуется ставить партии пьесы на пультах музыкантам и становиться за дирижерский пульт, подменяя глубокое

знание партитуры надеждой на свое умение «схватить» ее с листа или разучить партитуру на репетиции путем многократного ее повторения в оркестре. Такой руководитель произвольно расходует репетиционное время на выучивание нотного текста, расстановку штрихов, темповых обозначений и тому подобное, то есть на работу, которую он должен был выполнить самостоятельно, путем домашнего анализа партитуры перед репетицией.

Второй этап подготовки руководителя к репетиции - создание плана репетиционной работы на каждое занятие. План может возникнуть только при условии, что анализ партитуры сделан достаточно детально. Действия руководителя на репетиции не должны казаться случайными и непоследовательными. Каждая остановка, каждое замечание должны быть продуманы и обоснованы, должны служить лучшему раскрытию содержания пьесы. Хорошо продуманный репетиционный план работы с оркестром своей обоснованностью будет способствовать ее завершенности, решению педагогических и воспитательных задач.

Аналитическую работу дирижера над партитурой можно условно разбить на несколько основных этапов:

- ознакомление с партитурой;
- изучение партитуры;
- выработка основных принципов интерпретации пьесы, создание ее художественно-исполнительской «канвы»;
- переложение (переинструментовка) партитуры;
- дирижерский анализ партитуры.

Первый этап работы над партитурой: дирижеру важно узнать все, что связано с историей возникновения пьесы, с событиями, фактами, положенными автором в ее основу, узнать о творчестве композитора и основных его произведениях. Желательно познакомиться с существующими записями пьесы в исполнении лучших профессиональных оркестров. Затем можно приступить к зрительному ознакомлению с партитурой, отмечая особенности инструментровки, голосоведения, смены темпа, размера, звучности, тщательно анализируя терминологические, цифровые и знаковые обозначения.

Второй этап тесно связан с первым. Начинается он с проигрывания партитуры на инструменте. Играть ее лучше на фортепиано, которое дает возможность выявить полное звучание голосов, гармонии, аккомпанемента. Отдельные же партии лучше проигрывать на том инструменте, для которого они написаны.

После того как руководитель ознакомился со звучанием партитуры, он может заняться ее «теоретическим» изучением, детальным анализом текста. Нужно внимательно рассмотреть значение каждой лиги, каждого динамического оттенка. Ни один штрих, акцент не должны быть пропущены. Особенно внимательно следует просмотреть партитуру, чтобы выявить

ошибки, опечатки в нотном тексте или пропуски обозначений в отдельных партиях. Вызваны они чаще всего небрежностью, торопливостью переписчика (если партитура и партии рукописные) или невнимательностью редактора. При наличии разночтений в партиях, чтобы во время репетиции руководителю не приходилось тратить много времени на устранение разночтений, ему необходимо максимально внимательно и тщательно сделать предварительный анализ партитуры и голосов.

Дирижеру необходимо помнить, что на репетициях у музыкантов всегда может возникнуть вопрос: каким звуком, движением меха, штрихом сыграть то или иное место. В большинстве пьес, особенно в технически трудных местах, руководителю приходится разбираться в штрихах и приемах игры, поэтому дирижер обязан владеть каждым оркестровым инструментом. Разучивание партий на групповых занятиях можно поручить концертмейстеру инструментальной группы, подобный шаг развивает самостоятельность и инициативу у концертмейстеров, возлагает на них дополнительную ответственность за исполнение.

Третий этап аналитической работы дирижера над партитурой связан с поисками собственной интерпретации пьесы. Важнейшая задача данного этапа состоит в том, чтобы представить себе музыку такой, как она задумана автором. В этом процессе выделяют четыре основные стадии:

Первая из них заключается в том, что, знакомясь с партитурой, дирижер создает определенное представление об исполняемой музыке. Ещё до реального воспроизведения партитуры исполнителями в сознании дирижера складывается идеальная модель предстоящего звучания. Эту стадию можно назвать моделированием.

Вторая стадия заключается в том, что дирижер передает исполнителям, то есть информирует их о том, как он представляет себе предстоящее звучание. Эту стадию можно назвать информированием.

Третья стадия состоит в том, что дирижер воспринимает реальное звучание и сопоставляет его со своей идеальной моделью, то есть, осуществляет слуховой контроль над исполнением. Эта стадия контроля.

Четвертая стадия заключается в том, что дирижер сообщает исполнителям дополнительную информацию с целью приблизить реальное звучание к идеальной модели, то есть корректирует исполнение. Эта стадия - корректирования. Чем больше эмоционально-образных ассоциаций возникает у дирижера в процессе слушания музыки, изучения партитуры, тем богаче интерпретация, собственное исполнительское видение произведения.

Итак, дирижер должен выйти к оркестру, имея готовую исполнительскую «канву» пьесы, наметив подходы кульминации, обозначив все технические пути решения сложных мест. Конечно, не только на первых репетициях, но и в дальнейшем дирижер в процессе работы вносит коррективы в трактовку пьесы в соответствии с все более глубоким ее прочтением.

Следующий этап аналитической работы над партитурой связан с переложением пьесы для конкретного коллектива, с переинструментовкой ее для имеющегося состава. Если инструментарий оркестра, указанный в партитуре шире, чем имеющийся в наличии, руководителю приходится делать переложение для своего состава. Для этого нужно тщательно проанализировать каждую «лишнюю» партию в партитуре. В случае, если некоторые из них дублируются одним или несколькими инструментами, их можно исключить при условии, что плотность звучания партии не пострадает. Если же партия играет важную самостоятельную роль, то ее нужно передать другому подобному или заменяющему его инструменту.

Прежде чем руководитель приступает к переложению и переинструментовке пьесы, он должен знать основные законы и принципы инструментовки для оркестра русских народных инструментов.

Кроме технических и художественно-выразительных возможностей инструментов руководитель должен:

1) учитывать техническую подготовленность каждого участника оркестра;

2) знать строй, рабочий диапазон каждого инструмента, способы звукоизвлечения, штрихи и их обозначения в нотах, правила голосоведения, построения и соединения аккордов, специфику гармонического сопровождения и так далее. Эти знания должны быть твердо усвоены не только теоретически, но и практически - путем постоянного применения их в работе.

3) учитывать принятое соотношение инструментов в оркестре. Его равномерная плотная звучность достигается при определенном соотношении инструментов - струнных и духовых, высоких (мелодических) и низких (басовых), солирующих и аккомпанирующих. В зависимости от художественных особенностей пьесы соотношения инструментов могут незначительно меняться. В качестве эпизодических инструментов вводятся, например, народные духовые инструменты (жалейки, брелки, ложки), оркестровые и тембровые гармоники или аккордеоны;

4) помнить о том, что инструментовка или переложение пьесы - творческий процесс, требующий глубокого и осмысленного подхода. Нельзя механически «расписывать» текст произведения без учета характера мелодии, аккомпанемента, гармонического сопровождения, звучания партий на том или другом инструменте. Руководитель должен развивать в себе внутренний слух, уметь представить себе звучание партитуры или определенного сочетания инструментов. Это помогает интереснее, с большей выдумкой и фантазией переложить пьесу для оркестра, заставить ее заиграть новыми гармоническими и тембровыми красками, мелодическими подголосками.

После того как партитура проанализирована, руководитель должен поработать над мануальной техникой, это составляет задачу пятого этапа

аналитической работы дирижера. Этот этап обязателен как для начинающих, так и для опытных руководителей.

Передавая коллективу исполнителей то звучание, которое мысленно представляется дирижеру во всех деталях, руководитель «прокладывает» своё внутреннее слышание, свою мысленную модель на жест и мимику: слуховая модель превращается в зримую. С этой точки зрения дирижирование можно определить как своеобразный перевод музыки на язык жестов и мимики, перевод звукового образа в зрительный с целью управления коллективным исполнением. Можно сказать, что мимика главным образом передаёт необходимое эмоциональное состояние, а движения рук управляют техническими деталями исполнения.

Надеяться на то, что он «как-нибудь продирижирует», руководитель не может. Показы вступлений и снятий звука, пауз, пропущенные дирижером, не только влияют на качество репетиционной работы, но и подрывают авторитет руководителя как дирижера. Вся его предварительная работа над партитурой может «пойти на смарку», если он не отработал пьесу в жестах, не выучил, где и кому показать вступление или убрать звук, показать, как выполнить замедление или ускорение и тому подобное. Музыканты сразу чувствуют, что руководитель не знает партитуру, что он учит ее в процессе работы. После каждого промаха руководитель вынужден останавливать оркестр, делать замечания, на ходу перестраивать свою работу, снижая тем самым эффективность репетиции.

Важно сразу же наметить и установить темп пьесы отработать показы вступлений отдельным инструментам, группам, снятия звука, паузы, изменение в звучании (кульминации, спады), отклонения в темпах, ферматы и так далее. Выучить фразировку пьесы, точно проследить за проведением мелодических линий, аккомпанемента, отработать художественно - выразительные жесты, которые, возможно, на первых порах будут носить несколько формальный, не отражающий точно характер музыки. Однако в дальнейшем, по мере все более глубокого освоения и прочтения музыки, движения будут органичнее и естественнее выражать сущность музыкального произведения. Углубленное его понимание вызовет и соответствующие жесты.

Дирижерский анализ партитуры – дело сложное, требующее не только времени и желания, но и определенных навыков, знаний. Чем глубже и подробнее сделана дирижерская разметка пьесы, тем легче составить план репетиции, отразить в нем наиболее существенные моменты всей организации, уделить особое внимание местам требующем тщательной проработки.

Работа над ансамблем в детских коллективах

В наше время музыка широко проникает в быт и сознание детей. Радио, кино, телевидение, звукозапись постоянно воздействует на слуховое развитие детей. С самого раннего возраста дети привыкают к музыке, совершенно

естественно, легко воспринимают её и стараются понять с таким же любопытством, как и другие явления окружающего их мира.

«Если внимательно проанализировать, – писал авторитетный советский педагог Сухомлинский, – то, что в житейском плане называется счастьем и несчастьем, удачей и неудачей... всё это основывается на культуре человеческих отношений, на умении управлять своими желаниями, сообразуя и согласуя их с желаниями других людей. Никто из них не имеет права забывать, что рядом с ними находятся другие люди и что каждый поступок одного человека неизбежно отражается на окружающих. Воспитание культуры человеческих отношений, культуры желаний Сухомлинский считает, исключительно важной задачей педагога.

Поэтому в начале занятий музыкой ребенка необходимо заинтересовать, используя его естественную любознательность. Лучшим средством для этого является игра в ансамбле.

Участников ансамбля объединяет стремление к общей цели. Творческое переживание трансформируется при игре в ансамбле в сопереживание, подразумевающее полную эмоциональную «солидарность» партнеров.

Музыка-форма несловесного общения. Ансамблист должен обладать особой способностью к «чувствованию» – искусством не только понять и разделить чувство другого, рядом играющего, но и предугадать возможные импровизационные нюансы.

Игра на фортепиано в четыре руки – это вид совместного музицирования, которым занимались во времена, при каждом удобном случае и на любом уровне владения инструментом; занимаются и поныне. В этом жанре писали сочинения почти все выдающиеся мастера. Писали как для домашнего музицирования, так и для интенсивного обучения и концертных выступлений. Педагогическая ценность этого вида совместного исполнения недостаточно познана, и поэтому он слишком редко используется при преподавании. Между тем игра в четыре руки ставит перед исполнителями те же требования, что и ансамблевая игра в других инструментальных жанрах.

Начиная в классе фортепианного ансамбля изучать игру с партнером юный пианист, встречается с основными эстетическими проблемами не умозрительно и не в общежитейском плане, а сугубо профессионально, в сфере наиболее для него увлекательной. Воспитание и обучение сливаются воедино. Овладевая ансамблевыми навыками, учащийся развивает драгоценные нравственные качества. И совершенствуя характер, создает необходимые предпосылки исполнительского искусства.

Дружеское общение с партнером, обмен мнениями, коллективный труд мобилизует творческую волю, готовность к восприятию и действию, обогащают фантазию пианистов, подсказывая решения, которые могли быть, и не найдены с самим собой.

При совместной игре немалое значение имеет выбор партнера . На уроке обычно с учеником играет преподаватель. Как правило, в пьесках для начинающих первая (верхняя) партия является одnogолосной, а вторая-басовая, предназначенная для преподавателя,- содержит гармоническое дополнение или сопровождение. Верхняя партия имеет ведущее значение и требует поэтому от ученика полного звука и уверенности. Многие малолетние или малоодаренные ученики привыкают к одновременному звучанию только после частой совместной игры и при исполнении пьески полностью уступают ведущую роль басовой партии. Музыкальному же ребенку очень нравится роль «примадонны», и нередко он музицирует намного выразительнее, чем при двухручной игре.

К сожалению, для начального обучения имеется очень мало литературы, в которой нижняя партия была бы настолько легка, чтобы ее мог исполнять ученик. Поэтому нужно использовать каждую такую возможность для того, чтобы меняться ролями. Играя вторую партию, ребенок учится сопровождению и упражняется в приглушенном звучании и мягком исполнении басов. Самым главным в таком союзе преподаватель-ученик является интуитивное музыкальное влияние, осуществляемое наиболее естественным образом. Поскольку первой партии обычно принадлежит ведущая роль, ученик в музыкальном отношении может чувствовать себя равным учителю. Он учится слушать, включаться в ансамбль и под этим впечатлением с большей ответственностью исполняет свою сольно-тематическую часть.

Однако рекомендовать следует не только совместную игру преподавателя и ученика. Самое прекрасное, если с ребенком регулярно музицирует кто-то из членов семьи. Это видно по той радости, какую детям доставляет такое музицирование, и по той охоте, с которой они этим занимаются. Они играют свою партию уверенно, ритмически четко и привыкают даже преодолевать маленькие «промахи».

Этот психологический фактор играет важную роль и при совместной игре двух учащихся. Партнерами в этом случае выбираются по возможности дети одного возраста и одинакового уровня подготовки. И поскольку каждому из них не хочется скомпрометировать себя перед другим, то тут возникает нечто вроде негласного состязания, являющегося стимулом к более основательной и более внимательной игре.

Знание партии, даже отличное, еще не делает пианиста партнером. Он становится таковым лишь в процессе сложной и очень своеобразной работы с другим учащимся.

При совместной игре нужно избрать медленный темп, чтобы избежать частых запинок и перебоев. Оба играющих сообща разбирают каждое созвучие, каждую структурную частицу и находят им место в форме целого; все наиболее важное должно выделяться достаточно выпукло, второстепенное характеризуется более тихим звуковым уровнем. С этой целью рекомендуется такое упражнение : каждый из партнеров играет только

одной рукой. Можно прорепетировать отдельно оба ведущих голоса (например, сопрано и тенор при параллельном двухголосии) или же крайние голоса - бас и сопрано, или темы в разных голосах, или одни мелодии – без баса и других сопровождающих голосов и т.п. Каждый из исполнителей должен внимательно и критически вслушиваться во всю многообразную динамику ансамбля.

Велико также и значение ритмической точности при игре в четыре руки. Вначале здесь может помочь метроном, позднее необходимо достичь такой синхронности движений и исполнительских приемов, которая обеспечивает одновременность и согласованность игры. Пока пьеса основательно не разучена, длительные паузы (в несколько тактов) следует тихо высчитывать, чтобы не ошибиться в следующем вступлении.

К задачам совместной тренировки относится также и точное распределение падали, что устанавливается обоими партнерами. Она обслуживается главным образом исполнителем нижней партии, где она и должна, быть в таком случае обозначена. Педальный эффект должен быть очень четко разработан, так как из-за неумелого применения педали фактура басовой партии, часто достаточно плотная, может приобрести еще большую тяжеловесность.

Такого рода тщательное и напряженное разучивание превращает игру в четыре руки в нечто большее, чем простое музицирование. В музыкальной литературе имеется множество оригинальных четырехручных произведений, которые безусловно заслуживают таких интенсивных занятий.

Вполне естественно, что при игре в четыре много и охотно играют с листа. Поскольку слишком частые остановки портят радость от игры с листа, мы избираем музыкальный материал для этого значительно более легкий (по уровню на 1-2 учебных года ниже), чем то, что разучивается на уроках в настоящее время.

Учащийся должен постараться по возможности шире охватить в общих чертах свою партию и воспроизвести на клавиатуре наиболее важное. Прежде всего нужно сосредоточиться на метрической стороне, заранее охватывая счет последующих тактов. Счет нередко помогает дальнейшему чтению. Можно, пожалуй, утверждать, что при этом чувство ритма подвергается особенно хорошей проверке. Желательно, чтобы один из играющих не прекращал игру при остановке другого. Это научит второго исполнителя быстрее ориентироваться и вновь включаться в игру.

Нельзя не отметить, что многие педагоги высказываются против игры в четыре руки. Несмотря на все старания сохранить прозрачность фортепианной фактуры, не всегда удается достичь нужного звукового эффекта, так как из-за большого диапазона часто возникает слишком плотное и перегруженное звучание. Такая грузность производит неприятное впечатление и вызывает отрицательное отношение у учителей к игре в четыре руки.

Игра в четыре руки в начальном обучении также часто отвергается и из-за технических причин. Считают, что несколько стесненное положение исполнителей может отрицательно повлиять на посадку играющего.

Однако эти недостатки столь незначительны по сравнению с преимуществами, что избегать игры в четыре руки вовсе не стоит. Тем более что последняя составляет лишь небольшую часть всей учебной работы.

Очень желательно было бы чаще видеть в учебных помещениях нашей школы два инструмента могли музицировать с детьми на двух фортепиано, как это себе представлял Бела Барток в «Микрокосмосе», - большего и пожелать нельзя.

Тема 8. Настройка оркестра, ансамбля

Интонационная чистота инструментов оркестра, его оркестровых групп – важный фактор исполнительской культуры коллектива оркестра. Наиболее распространенным недостатком современных эстрадных коллективов является посредственный интонационный строй и качество звучания. Специфика звукоизвлечения духовых инструментов во многом зависит от качества инструментов, аппаратуры и т. д. Но чаще всего причина этого явления заключается в том, что отдельные руководители мало уделяют внимания настройке инструментов, штрихам, развитию навыков правильного прочтения нотного текста. Именно эти задачи должны лежать в основе групповых занятий. Руководителю необходимо в процессе работы с ансамблем постоянно следить за чистотой интонации, корректировать строй отдельных инструментов, поскольку воспитание у музыкантов навыков чистого интонирования при игре является одним из важнейших моментов работы в ансамбле.

Уже во время настройки ансамбля в начале занятия проявляется навык чистого интонирования. Поэтому с первых занятий следует приучать участников самостоятельно настраивать инструмент.

Эффективным средством в воспитании чувства постоянного слухового контроля дает интонирование интервалов и аккордов в ансамбле. Это задача более сложная, решение ее требует от оркестрового исполнителя наличие как навыков чистого интонирования на своем инструменте так и контроля интонационного строя в оркестровой группе и во всем оркестре. Немаловажным фактором является знание дирижером специфических особенностей инструментов, способов изменения высоты звучания инструмента. Определяющим является воспитание чувства постоянного и непрерывного слухового контроля, развитие внутреннего и тембрового слуха у оркестрантов.

Тема 9. Изучение учебно-педагогического и концертного репертуара

Репертуар всегда был и остается определяющим фактором формирования современного музыканта и содержанием занятий по специальности. Учебные планы и программы вуза составлены с учетом «разумного дозирования» классического, академического и современного репертуара в образовательном процессе музыканта, становления его индивидуальности. «Современной» считается музыка, представленная образцами сочинений, написанных в XX-XXI вв. Исполнитель и руководитель должны к окончанию своего образования свободно ориентироваться в многообразии стилей и направлений, в том числе и в музыке современности, таким образом, появляется необходимость более подробного изучения направлений современной музыки, а также стилей, жанров, форм, фактурных решений, особенностей прочтения авторских текстов, изобилующих новшествами.

Учебные программы в дореволюционной России (когда в учебных заведениях преподавали иностранцы) определяли на начальном этапе развития учащегося, занятия исключительно инструктивным материалом (упражнения, гаммы, этюды). В послереволюционный период отечественная методика провозгласила новый принцип музыкального обучения: ***техническое и художественное развитие музыканта должно проходить в тесной взаимосвязи.*** Сегодня есть не мало примеров возвращения к методике первичности технического развития учащегося перед художественным. Но мы будем исходить всё же из более органичного принципа сочетания художественной и технической сторон развития с самого начального периода обучения.

Подбор репертуара – важный момент процесса изучения репертуара. На его базе накапливаются: *музыкально-теоретические знания, совершенствуются музыкальные способности и исполнительское мастерство, формируется навык чтения нот, происходит овладение средствами музыкальной выразительности, развивается музыкально-эстетический и художественный вкус исполнителя.* Благодаря этому сформировались следующие принципы в подборе репертуара:

- Репертуар должен способствовать постепенному и последовательному музыкальному росту исполнителя
 - Быть разнообразным и разностильным по тематике, жанрам и средствам музыкальной выразительности
 - Развивать слабые стороны профессионального мастерства исполнителя
 - Быть актуальным и свежим.

При освоении репертуара, одной из основополагающих задач, стоящих перед исполнителем является работа над качеством звука. Необходимо добиваться, чтобы качество, характер звука абсолютно точно соответствовали эмоционально-художественному содержанию исполняемой

музыки. Культура звуковедения, ровность мелодической линии, туше, штрихи, точное фразировочное снятие должны быть постоянной доминантой в самостоятельной работе студента. Приступая к работе над музыкальным произведением студенту необходимо осознать его художественное содержание, понять основные образы, определить взаимоотношения различных фактурных звеньев и функции голосов, выявить кульминации в частях, разделах, крупных фразах.

Первый этап – самостоятельная работа - посвящается начальному знакомству с произведением путем его прослушивания и зрительного анализа текста. Изучение информации об исполняемом произведении и его авторе. Анализ и исследование произведения, как единой интонационной системы, основанной на взаимодействии различных средств выразительности – тонально-гармонических, метроритмических, фактурных, агогических, тембрально-регистровых, динамических, артикуляционных и других. Анализ формы произведения, стиля, жанровых особенностей. Принципы формирования собственной интерпретации на основе всестороннего изучения и аналитической работы над произведением. Поиски выразительных средств для отображения образно-эмоционального содержания произведения.

Второй этап – это тщательная, детальная проработка произведения, с постепенным проникновением в его эмоционально-образное содержание, формированием исполнительского замысла и овладением техническими средствами его воплощения. Результатом этой работы должно стать умение мысленно воспроизводить музыку. При этом главная задача преподавателя состоит в том, чтобы побудить исполнителя к тщательной проработке произведения, добиться его прочного знания и понимания. Основной принцип действия преподавателя в процессе освоения музыки состоит в том, что на занятиях он внимательно вглядывается, «вслушивается» в действия исполнителя и последовательно добивается устранения недостатков. Ему приходится вычленять отдельные отрезки и тщательно их прорабатывать, объединяя в одно целое. Важнейшую роль при этом играет внимательность и целеустремленность, умение увидеть ошибку, определить ее причину и найти наиболее результативные пути ее преодоления и достижения поставленной цели. Причем недостаточно, обнаружив ошибку, сделать соответствующее замечание и рассказать о способах ее устранения. Необходимо, чтобы исполнитель здесь же, на уроке, под руководством преподавателя добился хотя бы частичного ее исправления, уловил физически, а не только рассудочно, правильный способ выполнения не получающегося приема. Добиваясь от музыканта глубокого постижения исполняемой музыки, эмоциональной отзывчивости на нее, преподаватель и сам не должен относиться к ней равнодушно. Более того, он должен заражать исполнителя своим опытом музыкального восприятия, живо и непосредственно реагируя на яркие места, оригинальные композиторские находки, особо выразительные обороты, неповторимые проявления авторского стиля.

Третий этап работы над произведением – этап достижения целостности. Основное его содержание составляет выявление взаимосвязей, взаимообусловленности разделов, построений, отработка переходов между ними, их агогического, динамического и, наконец, образно-смыслового соотношения. Большое значение в этом процессе имеет и выявление кульминаций отдельных построений и главной кульминации всего произведения. Здесь все подчинено реализации исполнительского замысла, передаче образного содержания музыки. А это требует от артиста максимальной мобилизации всех его творческих сил и способностей и тем самым оказывает сильнейшее влияние на их развитие. Для большей плодотворности данного процесса надо создавать исполнителю больше возможностей для проигрывания всего произведения с начала и до конца без остановок, облегчая охват целого и формируя исполнительскую волю и сценическую выдержку. Итоговым моментом процесса работы над репертуаром является его сдача, проходящая, как правило, в форме публичного выступления. Организация изучения учебно-педагогического и концертного репертуара на всех этапах направлена на обеспечение непрерывности и последовательности овладения студентами профессиональной деятельностью в соответствии с требованиями к уровню подготовки музыканта.

3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

3.1. Методические рекомендации по проведению лекционных и практических занятий

Преподавание учебной дисциплины осуществляется с использованием следующих педагогических методов:

- пассивный метод (форма пассивного взаимодействия студента с преподавателем в процессе изучения лекционного материала);
- активный метод (форма диалога, активного взаимодействия студента с преподавателем в процессе изучения материала дисциплины);
- интерактивный метод (форма широкого взаимодействия студентов с преподавателем и между собой, на увеличение активности обучающихся в процессе практических занятий и выполнении творческих заданий).

3.2. Методические рекомендации по организации и выполнению самостоятельной работы студентов

Самостоятельная работа студентов в рамках раздела учебной дисциплины «Методика работы с оркестром, ансамблем» включает в себя следующие формы:

- изучение материала учебной дисциплины;
- использование видео- и аудиоматериалов;
- сочинение импровизации для солирующих инструментов ансамбля;
- подготовка к практическим занятиям, зачету и экзамену.

Изучение материала учебной дисциплины подразумевает работу студентов печатной литературой и различными информационными ресурсами сети Интернет.

Использование видео- и аудиоматериалов является одной из важнейших форм самостоятельной работы в рамках раздела учебной дисциплины «Методика работы с оркестром, ансамблем», что заключается в поиске, просмотре (прослушивании) и анализе видео- и аудиозаписей исполнительского мастерства в области популярной и академической музыки.

Подготовка к практическим занятиям, зачету и экзамену требует творческого подхода (выполнение творческих заданий при подготовке к практическим занятиям), а также глубокого изучения студентами рекомендуемой основной и дополнительной литературы, овладения теоретическими знаниями, практическими навыками подбора и анализа репертуара.

4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

4.1. Перечень рекомендуемых средств диагностики

Для контроля и самоконтроля знаний студентов используется следующий диагностический инструментарий:

Промежуточные формы контроля КСР:

- творческие задания;
- контрольный урок.

Итоговые формы контроля КСР:

- экзамен.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

4.2. Перечень теоретических вопросов для проведения экзамена по учебной дисциплине

1. Основные этапы развития дирижёрского искусства.
2. Специфика дирижёрско-оркестрового исполнительства.
3. Выдающиеся отечественные дирижёры и руководители эстрадных оркестров.
4. Дирижёр как художественно-творческая личность.
5. Основные функции и задачи дирижёра оркестра.
6. Профессиональные и психолого-педагогические требования к личности дирижёра.
7. Дирижёр оркестра - организатор, педагог, художник.
8. Классификация эстрадных оркестров.
9. Характеристика репертуара эстрадных оркестров.
10. Принципы выбора репертуара дирижёром.
11. Работа дирижёра над партитурой.
12. Дирижёрско-исполнительский анализ партитуры.
13. Планирование репетиционной работы с оркестром.
14. Формы и методы репетиционной работы с оркестром.
15. Работа дирижёра с оркестром над звуком.
16. Работа дирижёра с оркестром над ансамблем.
17. Работа дирижёра с оркестром над темпом и динамикой.
18. Дирижёр оркестра как аккомпаниатор.
19. Цели и задачи генеральной репетиции.
20. Организация и проведение концертных выступлений оркестра.
21. Цели и задачи дисциплины.
22. Мануальная техника.
23. Ауфтакт.
24. Агогика в дирижировании.
25. Сущность и назначение ауфтакта.
26. Позиции рук. Функции правой и левой рук.
27. Основные схемы тактирования в дирижировании.
28. Темп в дирижировании.
29. Динамика в дирижировании. Приёмы и способы показа динамики.
30. Штрихи в дирижёрском жесте. Понятие артикуляции.
31. Специфика дирижирования акцентов и синкоп.
32. Паузы.
33. Цезуры.
34. Ферматы.
35. Переменный метр и размер.
36. Полиметрия.
37. Полиритмия.
38. Дирижёрско-исполнительский анализ произведения.
39. Внезапное и постепенное изменение темпа.
40. Внезапное и постепенное изменение динамики.

4.3. Критерии оценок результатов учебной деятельности

1 (один) Отказ от ответа по вопросам экзаменационного билета, либо полное отсутствие усвоения знаний и компетентности в рамках образовательного стандарта по данной дисциплине.

2 (два) Фрагментарные знания по дисциплине, отсутствие понимания по значительной части основного учебно-программного материала; знания отдельных музыкально-теоретических источников, рекомендованных учебной программой дисциплины; неумение использовать музыкально-теоретическую терминологию, наличие в ответе многочисленных существенных ошибок; низкий уровень культуры устной речи.

3 (три) Недостаточно полный объем знаний по дисциплине в рамках образовательного стандарта для дальнейшей учебы и работы по профессии; неосмысленное воспроизведение части лекционного материала по памяти (фрагментарный пересказ и перечисление отдельных, не связанных между собой теоретических положений курса); наличие в ответе существенных терминологических ошибок; слабое владение инструктивным материалом; пассивность в ответах на наводящие вопросы экзаменатора.

4 (четыре) Понимание общих системных элементов методики оркестрового и ансамблевого исполнительства, объем знаний основного учебно-программного материала по дисциплине удовлетворительный для дальнейшей учебы и предстоящей работы по профессии, однако воспроизведение большей части учебного материала недостаточно осознанное; во время освоения курса студент не отличался активностью на лекционных и семинарских занятиях; посредственное владение инструктивным материалом; в экзаменационном ответе были допущены некоторые терминологические ошибки; во время наводящих вопросов экзаменатора студент демонстрирует необходимые знания для устранения допущенных погрешностей под руководством преподавателя.

5 (пять) Достаточные знания в объеме учебной программы для дальнейшей учебы и предстоящей работы по профессии; владение общими системными элементами методики оркестрового и ансамблевого исполнительства; осознанное воспроизведение большей части программного учебного материала (описание методологических объектов изучения с объяснением структурных связей и отношений); применение теоретических знаний в демонстрации типового инструктивного материала; наличие в экзаменационном ответе несущественных ошибок; при наводящих вопросах экзаменатора студент демонстрирует необходимые знания для самостоятельного устранения допущенных погрешностей; во время освоения курса студент не отличался активностью на лекционных (семинарских) занятиях.

6 (шесть) Достаточно полные и систематизированные знания по дисциплине в рамках образовательного стандарта; осознанное воспроизведение большей части программного учебного материала;

достаточно хорошее усвоение основной литературы, рекомендованной программой курса; верное применение теоретических знаний в демонстрации соответствующего инструктивного материала; наличие в экзаменационном ответе единичных несущественных ошибок; студент посетил все занятия курса и активно работал на лекционных (практических) занятиях.

7 (семь) Полные, прочные и систематизированные знания по дисциплине в рамках образовательного стандарта, осознанное воспроизведение программного учебного материала; хорошее усвоение основной литературы, рекомендованной программой курса; точное применение теоретических знаний в демонстрации компетентного инструктивного материала; грамотное владение основной музыкально-теоретической терминологией, наличие в экзаменационном ответе одной-двух несущественных ошибок; студент посетил все занятия курса и активно работал на лекционных (практических) занятиях.

8 (восемь) Систематизированные, глубокие и полные знания в объеме учебной программы, способность студента к их самостоятельному пополнению; грамотное оперирование учебным материалом в экзаменационном ответе (развернутое описание и объяснение объектов изучения, раскрытие сущности экзаменационных вопросов обоснованным и доказательным ответом, подтвержденным аргументами и фактами, формулирование выводов) при наличии единичных (одной-двух) несущественных ошибок; усвоение основной и ознакомление с дополнительной литературой, рекомендованной учебной программой дисциплины; демонстрация способности самостоятельно находить методологические решения сложных исполнительских задач в рамках учебной программы; точное применение теоретических знаний в иллюстрируемом компетентном инструктивном материале; активная самостоятельная работа и систематическое участие в работе на лекционных и семинарских занятиях.

9 (девять) Всесторонние, систематизированные, глубокие и полные знания учебного программного материала, способность студента к их самостоятельному пополнению; грамотное оперирование учебным материалом в экзаменационном ответе (развернутое описание и объяснение объектов изучения, раскрытие сущности экзаменационных вопросов обоснованным и доказательным ответом, подтвержденным аргументами и фактами, формулирование выводов) при полном отсутствии ошибок, ответ отличается точностью использования терминов, материал излагается последовательно и логично; полное усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины; демонстрация способности самостоятельно находить типовые и нестандартные (творческие) методологические решения сложных исполнительских задач в рамках учебной программы; точное применение теоретических знаний в иллюстрируемом компетентном инструктивном материале; активная самостоятельная работа и постоянное инициативное

участие во всех видах учебной деятельности на лекционных и семинарских занятиях.

10 (десять) Всесторонние, систематизированные, глубокие и полные знания учебного программного материала, способность студента к их самостоятельному пополнению; безукоризненное оперирование учебным материалом в экзаменационном ответе (развернутое описание и объяснение объектов изучения, раскрытие сущности экзаменационных вопросов обоснованным и доказательным ответом, подтвержденным аргументами и фактами, формулирование выводов) при полном отсутствии ошибок; студент разбирается в основных научных концепциях по изучаемой дисциплине, проявляет творческие способности и научный подход в осмыслении и изложении экзаменационного материала, ответ отличается богатством и точностью использования методологической, педагогической, музыкально-теоретической терминологии, материал излагается последовательно и логично; полное и глубокое усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины; демонстрация способности самостоятельно находить типовые и нестандартные (творческие) рациональные методологические решения сложных исполнительских задач в рамках (а также и за рамками) учебной программы; безупречное применение теоретических знаний в иллюстрируемом инструктивном материале; активная самостоятельная работа и постоянное инициативное участие во всех видах учебной деятельности на всех лекционных и семинарских занятиях.

5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

5.1. Учебная программа

Учреждение образования

«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

УТВЕРЖДАЮ

Первый проректор БГУКИ

Н.В. Карчевская

“27” февраль 2018 г.

Регистрационный № УД- 43 /эуч.

МЕТОДИКА РАБОТЫ С ОРКЕСТРОМ, АНСАМБЛЕМ

*Учебная программа учреждения высшего образования
по учебной дисциплине для специальности*

*1-17 03 01 Искусство эстрады (по направлениям),
направления специальности*

1-17 03 01-01 Искусство эстрады (инструментальная музыка)

Учебная программа составлена в соответствии с требованиями образовательного стандарта Республики Беларусь ОСВО 1-17 03 01-2013, учебного плана учреждения высшего образования по направлению специальности. Регистрационный номер NC17-1-02/13 уч.

СОСТАВИТЕЛИ:

А.А. Кудин, доцент кафедры искусства эстрады учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»;

С.В. Пуш, старший преподаватель кафедры искусства эстрады учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

О.А. Немцева, заведующий кафедрой народно-инструментального творчества учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения;

А.Е. Кремко, дирижер «Национального академического народного оркестра Республики Беларусь им. И. Жиновича» учреждения «Белорусская государственная ордена Трудового Красного Знамени филармония», заслуженный артист Республики Беларусь.

РЕКОМЕНДОВАНО К УТВЕРЖДЕНИЮ:

кафедрой искусства эстрады учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 11 от 16.05.2017 г.);

президиумом научно-методического совета учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 2 от 14.12.2017 г.)

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебная дисциплина «Методика работы с оркестром, ансамблем» является частью практической подготовки специалиста высшего образования направления специальности 1-17 03 01-01 Искусство эстрады (инструментальная музыка). Преподается в непосредственной практической связи с такими учебными дисциплинами как: «Оркестровый класс» «Специнструмент», «Инструментальный ансамбль», «Импровизация на специнструменте», «Современные стили джазовой музыки», «Джазовые стандарты», «Дирижирование», «История мирового и белорусского джаза» и т.д. Значимость дисциплины обусловлена тем, что её изучение будет способствовать успешному овладению навыками оркестрового исполнительства как основного вида их музыкальной деятельности.

Освоение раздела учебной дисциплины «Методика работы с оркестром, ансамблем» должно обеспечить формирование следующих академических и профессиональных компетенций:

Требования к академическим компетенциям специалиста

академических компетенций:

- АК-2 владеть системным и сравнительным анализом;
- АК-4 уметь работать самостоятельно.

профессиональных компетенций в организационно-руководительской деятельности:

- ПК-19 планировать и выполнять административно-организационную работу организации;
- ПК-20 выполнять необходимые маркетинговые работы по составлению прогноза эффективности организации (проекта), находить необходимые финансовые средства для его реализации.

инновационно-методическая деятельность:

- ПК-23 внедрять новые инновационные технологии обучения, мультимедийные технологии, электронные учебники.

научно-исследовательская деятельность:

- ПК-25 заниматься научно исследовательской деятельностью в области теории и истории искусства эстрады;
- ПК-26 знать принципы и приёмы собирания, систематизации, обобщения и использования информации и проведения, научных исследований в сфере искусства эстрады;
- ПК-27 готовить доклады, материалы, анализировать и оценивать собранные данные для научных исследований;
- ПК-28 использование современных информационных ресурсов.

Целью учебной дисциплины «Методика работы с оркестром, ансамблем» является формирование устойчивых компетенций руководителя в организации работы творческого коллектива в социально-культурной сфере. В ходе её достижения формируется система знаний по методике работы с творческим коллективом; совершенствуются навыки игры на инструментах; развивается творческий подход в умении проведения репетиционных занятий; создаётся основа для дальнейшей самостоятельной работы. В связи с этим цель предмета предполагает решение следующих задач:

- воспитание эстетического вкуса, умение разбираться в художественных достоинствах произведения;
- развитие организаторских способностей студента для работы с творческим коллективом;
- формирование навыков выбора репертуара для оркестрового коллектива;
- воспитание коммуникативных навыков инструментального коллектива;
- подготовка студента к самостоятельной деятельности в качестве руководителя творческого коллектива.

В результате освоения учебной дисциплины «Методика работы с оркестром, ансамблем» студенты должны *знать*:

- основные группы эстрадно-симфонического оркестра и их художественные возможности;
- исполнительские средства выразительности различных групп оркестра;
- принципы оркестрового исполнения музыкального произведения;
- специфику игры в оркестре;
- возможности реализации средствами оркестра художественного замысла композитора;
- формы и жанры различных стилей и направлений академической, джазовой, рок- и поп-музыки для эстрадно-симфонического оркестра.

уметь:

- воплощать принципы оркестрового исполнения музыкального произведения на практике;
- исполнять произведения различных форм, жанров и стилей академической, джазовой, рок- и поп-музыки для эстрадно-симфонического оркестра;
- использовать специфику игры на акустических и электроинструментах в оркестре;
- использовать музыкальные средства выразительности в процессе создания исполнительской интерпретации.

владеть:

- способами работы над созданием музыкальной интерпретации.

Преподавание учебной дисциплины осуществляется с использованием следующих педагогических методов:

- пассивный метод (форма пассивного взаимодействия студента с преподавателем в процессе изучения лекционного материала);
- активный метод (форма диалога, активного взаимодействия студента с преподавателем в процессе изучения материала дисциплины);

В соответствии с учебным планом на изучение учебной дисциплины «Методика работы с оркестром, ансамблем» для дневной формы получения образования всего отведено 88 часов, из них 34 часа – аудиторные (22 часа – лекции, 12 часов – практические) занятия. Рекомендуемая форма контроля знаний студентов – экзамен; для заочной формы получения образования всего отведено 88 часов, из них 10 часов – аудиторные (6 часов – лекции, 4 часа – практические) занятия. Рекомендуемая форма контроля знаний студентов – экзамен.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУИР

СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА

Введение

Оркестровое, ансамблевое исполнительство как вид творчества

Значение, цель и задачи раздела учебной дисциплины «Методика работы с оркестром, ансамблем». Ее роль и место в профессиональной подготовке специалиста высшей квалификации по специальности 1-17 03 01 Искусство эстрады (по направлениям) направлению специальности 1-17 03 01-01 Искусство эстрады (инструментальная музыка). Взаимосвязь с профильными дисциплинами («Гармония», «Специнструмент», «Дирижирование», «Теория музыки», «Инструментальный ансамбль», «Джазовые стандарты», «История мирового и белорусского джаза»).

Основные термины оркестровой, ансамблевой литературы.

Тема 1. Профессиональная и личностная характеристика руководителя эстрадного творческого коллектива

Функциональные обязанности руководителя оркестра и ансамбля в современных условиях. Социально-педагогическая направленность учебно-воспитательной и творческой деятельности в коллективе. Основные слагаемые деятельности руководителя творческого коллектива: психолого-педагогические, организационные, творческие. Его интеллектуально-личностная культура и эрудиция, наличие нравственных и эмоционально-волевых качеств, коммуникативных и организаторских способностей, умение принимать решение в непредсказуемых ситуациях. Профессиональный авторитет руководителя оркестра и ансамбля. Психологическая характеристика типов руководителя, влияние их на деятельность коллектива.

Тема 2. Роль руководителя творческого коллектива как дирижера оркестра. О технике дирижирования

Руководитель – дирижер оркестра. Техника дирижирования. Постановка дирижерского аппарата. Функция правой и левой рук. О дирижерской палочке. Дирижирование и тактирование. Работа дирижера над темпом, ритмом, нюансами. Показ дирижером паузы, пустого такта, ферматы, вступлений.

Тема 3. Организация и методика работы с творческим коллективом

Условия для занятий с учётом возможности инструментов и наличия необходимого материально-технического обеспечения: специально оборудованной аудитории с аппаратурой, микрофонами, пультами, роялем и т.д..

Предрепетиционная подготовка дирижера оркестра и руководителя ансамбля.

Структурный анализ произведения. Анализ формы, стиля, определение педагогических и художественно-исполнительских задач в произведении. Особенности инструментовки сочинения (или переложения). Определение художественной цели произведения. Исполнительский замысел дирижера. Дирижерский и музыкально-исполнительский анализ произведения.

Текстологическое изучение ансамблевой партитуры: темповые, ритмические, динамические, агогические особенности. Определение функции голосов (контрапунктов), кульминации в частях, разделах и отдельных фразах. Обращение внимания на сольные или ответственные эпизоды в партиях. Уточнение штрихов, аппликатуры, (для участников инструментального ансамбля), манеры исполнения и артикуляции. Особенности звукоизвлечения.

Выявление технических трудностей в партитуре и пути их преодоления. Ознакомление с существующими редакциями музыкального произведения, аудио- и видео- записями его исполнения. Сравнительный анализ интерпретаций. Подготовка нотного материала к репетиции.

Тема 4. Задачи и организация репетиционного процесса

Ознакомление творческого коллектива с музыкальным произведением. Подчинение творческой индивидуальности каждого исполнителя общей художественной задаче. Получение музыкантом необходимых теоретических и практических знаний и навыков, которые впоследствии могут применяться в его профессиональной деятельности. Уровень и последовательность исполнительских требований руководителя. Налаживание творческого контакта и взаимопонимания между участниками коллектива и руководителем, формирование у них интереса к предмету. Оркестровая дисциплина. Планирование репетиционной работы. Развитие у музыкантов навыка чтения нот с листа. Занятия по группам. Изучение партий, повышение индивидуальной подготовки музыканта как залог эффективности репетиций и совершенствования исполнительского мастерства коллектива.

Участие музыканта в различных ансамблях, владение им необходимыми навыками игры в них, подкреплённые музыкально-теоретическими знаниями, составляет основу совместного музицирования в оркестре и создаёт предпосылки для более быстрого совершенствования исполнительского уровня коллектива. Взаимосвязь основных этапов репетиционного процесса. Взаимопосещения репетиций других руководителей. Совершенствование исполнительской культуры оркестра и ансамбля.

Тема 5. Основные принципы репетиционного процесса

Сущность обучения в ходе репетиционного процесса. Принцип научности и доступности обучения. Принцип систематического и последовательного изучения музыкального произведения, а также непрерывного совершенствования исполнительского мастерства.

Принцип сознательности и активности музыкантов на всех этапах репетиционного процесса. Принцип коллективного музицирования, в результате которого достигается метрическое, ритмическое, интонационное, динамическое единство звучания в определённых партиях или группах. Принцип звуковой наглядности. Принцип прочности усвоения знаний и выработки умений и навыков музыкантов. Принцип индивидуального подхода к участникам творческого коллектива.

Тема 6. Виды оркестровых, ансамблевых репетиций

Корректирующая репетиция. Рабочая (основная) репетиция. Прогонная репетиция. Генеральная репетиция.

Тема 7. Основные методические приёмы работы с оркестром, ансамблем

Метод мануального показа, метод объяснения, метод слуховой наглядности.

Три формы работы с оркестром, ансамблем – индивидуальная, групповая, общеоркестровая (ансамблевая). Контроль в процессе дирижирования – результат систематической репетиционной работы.

Тема 8. Настройка оркестра, ансамбля

Интонационная чистота инструментов оркестра, его оркестровых групп – важный фактор исполнительской культуры коллектива оркестра.

Общие правила и способы настройки оркестра, ансамбля. Способы проверки строя каждого инструмента в отдельности и внутри оркестровых групп. Особенности настройки струнно-смычковых инструментов. Единое звучание инструментов разных тембров. Порядок и тщательность настройки инструментов.

Настройка эстрадного оркестра. Знание особенностей инструментов. Способы изменения высоты звучания инструмента. Воспитание внутреннего и тембрового слуха

Тема 9. Изучение учебно-педагогического и концертного репертуара

Учебно-педагогический репертуар – как базис качественной подготовки оркестрового, ансамблевого исполнителя. Принципы подбора репертуара для творческого коллектива. Учёт возможностей каждого ансамбля, недопустимость завышенного уровня сложности репертуара. Стилистическое и жанровое разнообразие репертуара творческого коллектива в зависимости от состава участников и инструментов. Изучение концертного репертуара. Концерт и формы его проведения. Особенности эстрадного музицирования.

**5.2. УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ
КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ:
дневная форма получения образования**

Темы	Количество аудиторных часов			КСР	Форма контроля знаний
	всего	лекции	практические		
Введение Оркестровое, ансамблевое исполнительство как вид творчества.	2	2			
Тема 1. Профессиональная и личностная характеристика руководителя эстрадного творческого коллектива.	4	2			
Тема 2. Роль руководителя творческого коллектива как дирижера оркестра. О технике дирижирования.	12	2			
Тема 3. Организация и методика работы с творческим коллективом.	8	2			
Тема 4. Задачи и организация репетиционного процесса	4	2	4		
Тема 5. Основные принципы репетиционного процесса	4	2			
Тема 6. Виды оркестровых, ансамблевых репетиций	18	2			
Тема 7. Основные методические приёмы работы с оркестром, ансамблем	8	2	2	2	Контрольный урок
Тема 8. Настройка оркестра, ансамбля	8	2	2	2	Контрольный урок
Тема 9. Изучение учебно-педагогического и концертного репертуара	20	4	4	2	Контрольный урок
Итого:	88	22	12	6	экзамен

**5.3. УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ
КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ:
заочная форма получения образования**

Темы	Количество аудиторных часов			Форма контроля знаний
	всего	лекции	практические	
Введение Оркестровое, ансамблевое исполнительство как вид творчества.	2	1		
Тема 1. Профессиональная и личностная характеристика руководителя эстрадного творческого коллектива.	4	1		
Тема 2. Роль руководителя творческого коллектива как дирижера оркестра. О технике дирижирования.	12	1		
Тема 3. Организация и методика работы с творческим коллективом.	8	1		
Тема 4. Задачи и организация репетиционного процесса	4		1	
Тема 5. Основные принципы репетиционного процесса	4	1		
Тема 6. Виды оркестровых, ансамблевых репетиций	18	1		
Тема 7. Основные методические приёмы работы с оркестром, ансамблем	8		1	
Тема 8. Настройка оркестра, ансамбля	8		1	
Тема 9. Изучение учебно-педагогического и концертного репертуара	20		1	
Итого:	88	6	4	экзамен

5.4. Основная литература

1. *Благой, Д.Д.* Искусство камерного ансамбля и музыкально-педагогический процесс / Д.Д. Благой. – М. : Музыка, 1979. – 180 с.
2. *Гальперин, Ю.* Испанская баллада. Для скрипки, виолончели и струнного оркестра. Партитура / Ю. Гальперин. – М.: Музыка, 2013. – 112 с.
3. *Гинзбург, Л. М.* Избранное: Дирижёры и оркестры. Вопросы теории и практики дирижирования / Л.М. Гинзбург. – М. : Советский композитор, 1982 – 304 с.
4. *Готлиб, А.* Основы техники совместного исполнительства/А. Готлиб. – М. : Музыка, 2015. – 94 с.
5. *Готсдинер, А. Л.* Музыкальная психология / А.Л. Готсдинер. – М., 1993. – 193 с.
6. *Григорян, А. Г.* Заметки преподавателя в квартетном классе [Текст] / А.Г. Григорян. – М.: Музыка, 1979. – 70 с.
7. *Грум-Гржимайло, Т. Н.* Об искусстве дирижера / Т.Н. Грум-Гржимайло.– М. : Знание, 1984. – 84 с.
8. *Десятников, Л.* Как старый шарманщик... Для скрипки и струнного оркестра. Партитура и партия / Л. Десятников. – М. : Композитор – Санкт-Петербург, 2015. – 1000 с.
9. *Ержемский, Г. Л.* Психология дирижирования: Некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижера с музыкальным коллективом / Г. Л. Ержемский. – М. : Музыка, 1988. – 80 с.
10. *Кузнецов, В.Г.* Теория и методика учебно-творческого процесса в любительских эстрадных оркестрах и ансамблях / В.Г. Кузнецов. – М. : Музыка, 2000. – 246 с. : нот.
11. *Кузнецов, В. Г.* Методика работы с самодеятельными эстрадными оркестрами и ансамблями: учебное пособие / В.Г.Кузнецов. – М. : МГИК, 1993. – 49 с.
12. *Петрушин, В. И.* Музыкальная психология : учебное пособие / В. И. Петрушин . – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : Владос, 1997 . – 384 с.
13. *Слонимский, С.* Симфониетта для симфонического оркестра / С. Слонимский. – М.: Композитор – Санкт-Петербург, 2018. – 238 с.
14. *Хрестоматия* эстрадных оркестров и ансамблей. – Партитура и дирекцион. – Москва : Музыка, 1988. – 254 с. : нот.
15. *Эстрадные оркестры и ансамбли [Ноты]* : репертуарное пособие. Вып. 1 / сост. Ю. Чугунов. – Партитура. – Москва : Музыка, 1983. – 126 с.

5.5. *Дополнительная литература*

1. *Живайкин, П. Л.* Школа блюза, буги-вуги и рок-н-ролла : практ. пособие : в 3 тетр. / П. Л. Живайкин. – М. : Смолин К. О., 2000. – Тетр. 1. – 46 с.
2. *Кузнецов, Л. А.* Акустика музыкальных инструментов : справочник / Л. А. Кузнецов. – М. : Легпромбытиздат, 1989. – 368 с. : ил.
3. *Популярная музыка.* Транскрипции для ансамбля скрипачей и фортепиано. Клавир и партии. Выпуск 3. – М.: Композитор – Санкт-Петербург, 2014. – 341 с.
4. *Порвенков, В. Г.* Акустика и настройка музыкальных инструментов / В.Г. Порвенков. – М. : Музыка, 1990. – с. 192.
5. *Осейчук, А. В.* Школа джазовой игры на саксофоне : учеб. пособие / А. В. Осейчук. – М. : Совет. композитор, 1991. – Ч. 1. – 96 с.
6. *Харитонов, А. Е.* Звукоизвлечение на медных духовых инструментах как артикуляционно-штриховой феномен / А.Е. Харитонов. – М. : Водолей, 2010. – 144 с.
7. *Чулаки, М. И.* Инструменты симфонического оркестра / М. И. Чулаки. – М.: Гос. муз. изд., 2002. – 184 с.
8. *Чугунов, Ю. Н.* Гармония в джазе [Ноты] : учеб.-метод. пособие : для фп. / Ю. Чугунов. – М. : Музыка, 1980. – 152 с.
9. *Хэрли, Д.* Джаз-рок. Аранжировка для клавишных инструментов [Электронный ресурс] / Д. Хэрли. – М. : ГИД, 2002. – Режим доступа: http://room.ucoz.ru/board/klavishniku/dzhaz_rok_aranzhirovka_dlja_klavishnykh_instrumentov/4-1-0-17. – Дата доступа: 09.11.2016
10. *Шабриков, В. Д.* Способности, одаренность, талант [Текст] / В.Д. Шабриков. – М. : Музыка, 1991. – 200 с.
11. *Ширинский, А.* Штриховая техника скрипача / А. Ширинский – М. : Музыка, 1983. – с. 87.